PDF.tarikhema.org

رنه ولک

تاریخ نقد جدید

جلد ششم

ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی

tarikhema.org









PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تاریخ نقد جدید

(جلد ششم)

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تاریخ نقد جدید

(جلد ششم)

نقد در امریکا: ۱۹۰۰ـ۱۹۵۰

رنه ولک

tarikhema.org

ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی

انتشارات نیلوفر

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

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

سرشناسه	: ولک، رنه، ۱۹۰۳-۱۹۹۵م Wellek, Rene
عنوان و پدیدآور	: تاریخ نقد جدید (جلد ششم) / رنه ولک؛ ترجمهٔ سعید ارباب‌شیرانی
مشخصات نشر	تهران: بلوفر، ۱۳۷۳، ۱۳۸۵.
شابک	(دوره) 7-000-448-964 (جلد ششم) 6-006-448-964
مشخصات ظاهری	: ۵۶۹ ص
یادداشت	فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا
یادداشت	عنوان اصلی A History of Modern Criticism, 1750-1950.
یادداشت	کتابنامه.
موضوع	نقد ـ نقد ادبی ـ تاریخ نقد ادبی
شناسه افزوده	ارباب‌شیرانی، سعید، ۱۳۱۶ ـ ، مترجم
رده‌بندی کنگره	۱۳۷۳، ۱۳۸۵ ۲ ت ۸ و/ PN ۸۶
رده‌بندی دیویی	۸۰۱/۹۵۰۹
شمارهٔ کتابخانهٔ ملی	۷۳ـ۴۱۸۵م

انتشارات بلوفر خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، تلفن ۶۶۴۶۱۱۱۷

رنه ولک
تاریخ نقد جدید (جلد ششم)
ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی
حروفچینی: شستری
چاپ اول: زمستان ۱۳۸۵
چاپ گلشن
شمارگان: ۳۳۰۰ نسخه

حق چاپ محفوظ است.

شابک دوره ۷ـ۰۰۰ـ۴۴۸ـ۹۶۴
شابک جلد ششم ۶ـ۰۰۶ـ۴۴۸ـ۹۶۴

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

با یادِ عزیزِ منیژه صمیمی
(۱۳۱۶ ـ ۱۳۸۱)
س. ا. ش.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فهرست

یادداشت مترجم	۷
تذکر	۸
فصل اول: پیش از نقد نو	۹
ناتورالیست‌ها، سمبولیست‌ها، امپرسیونیست‌ها	۹
ایچ. ال. منکن	۱۳
ون وایک بروکس	۲۵
فصل دوم: اومانیست‌های جدید	۳۵
ارووینگ بیبیت و پال المر مور	۳۵
فصل سوم: غریبه‌ها	۶۳
جان جِی. چپمن	۶۳
دبلیو. سی. براونل	۶۶
جرج سانتایانا	۸۰
فصل چهارم: نقد دانشگاهی	۹۷
جول الایس اسپینگارن	۱۰۱
ارسطوئیان شیکاگو	۱۰۴
چند منتقد ـ پژوهندهٔ دیگر	۱۱۱
فصل پنجم: نقد مارکسیستی	۱۴۳
فصل ششم: ادمند ویلسن	۱۵۷
فصل هفتم: لاینل تریلینگ	۱۹۳
فصل هشتم: نقد نو	۲۲۳
فصل نهم: جان کرو رنسم	۲۴۳
فصل دهم: آلِن تیت	۲۶۵
فصل یازدهم: کلینت بروکس	۲۸۵

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل دوازدهم: رابرت پن وارن ۳۲۳
فصل سیزدهم: آر. پی. بلکمر ۳۲۹
فصل چهاردهم: کِنِت پِرک ۳۵۳
فصل پانزدهم: آیْوِر وینترز ۳۸۵
فصل شانزدهم: ویلیام کِی. ویمست ۴۲۱
پی‌نوشت ۴۳۹
کتاب‌شناسی و یادداشت‌های مؤلف ۴۴۹
فهرست آثار به ترتیب زمانی ۴۷۲
تعلیقات و توضیحات مترجم ۴۷۷
منابع ۵۱۳
واژه‌نامه ۵۱۵
فهرست نام‌ها ۵۳۳
فهرست کتاب‌ها و مقالات ۵۴۸
فهرست موضوعی ۵۶۱

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

یادداشت مترجم

در کار تنقیح و آماده‌سازی این جلد برای چاپ، از کمک و راهنمایی این سروران و دوستان بهره‌مند بوده و از آن‌ها سپاس‌گزارم:

استاد ابوالحسن نجفی که همواره مشوق و راهنمای من بوده‌اند؛ برادرم حمید ارباب‌شیرانی و دوستان عزیز آقایان عبدالحسین آل رسول و دکتر ضیاء موحد که نکاتی را به من متذکر شدند؛ سرکار خانم مژده دقیقی که با دقت معهود خویش ترجمه را با متن انگلیسی مقابله کردند و مرا متوجه برخی افتادگی‌ها کردند؛ و بالأخره، آقای حسین کریمی، مدیر انتشارات نیلوفر، و آقای سعید شبستری و هم‌کارانشان در کار حروف‌چینی کتاب.

البته مسئولیت هرگونه لغزشی بر عهدهٔ خود من خواهد بود.

س. ا. ش

آبان‌ماه ۱۳۸۵

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تذکر

از این نوشته‌های پیشین خودم، گاهی با بسط بیش‌تر یا حذف بعضی از قسمت‌ها یا تغییر بعضی از مطالب، استفاده کرده‌ام:

The New Humanists: "Irving Babbitt, Paul More, and Transcendentalism," in *Transcendentalism and Its Legacy*, pp. 185-203. © 1966 by its editors Myron Simon and Thornton H. Parsons.

Outsiders: "The Literary Criticism of W. C. Brownell," *Sewanee Review* 90 (1982): 158-67.

Edmund Wilson: "Edmund Wilson (1895-1972)," *Comparative Literature Studies* 15 (1978): 97-123. Reprinted in *History as a Tool in Critical Interpretation*, ed. Thomas R. Rugh and Erin R. Silva, pp. 63-95.

Lionel Trilling: "The Literary Criticism of Lionel Trilling," *New England Review* 2 (1979): 26-49.

The New Criticism: "The New Criticism: Pro and Contra," *Critical Inquiry* 4 (1978): 28-33. Reprinted in my book *The Attack on Literature and Other Essays* (1982), pp. 87-103.

John Crowe Ransom: "John Crowe Ransom's Theory of Poetry," in *Literary Theory and Structure: Essays in Honor of William K. Wimsatt*, ed. Frank Brady, John Palmer, and Martin Price (1973), pp. 179-98.

Allen Tate: "Allen Tate: Literary Theorist and Critic," *in Englische und amerikanische Literaturtheorie*, ed. Rüdiger Ahrens and Erwin Wolff (1979), 2: 557-72.

Cleanth Brooks: "Cleanth Brooks, Critic of Critics," *Sewanee Review* 10 (1974): 125-52. Reprinted in *The Possibilities of Order: Cleanth Brooks and His Work*, ed. Lewis P. Simpson (1976), pp. 196-229.

R. P. Blackmur: "R. P. Blackmur Re-Examined," *Southern Review* n.s. 7 (1971): 825-45. Reprinted in *English Studies Today*, 5th series, ed. Sencer Tonguç (Istanbul, 1973), pp. 453-76.

Kenneth Burke: "Kenneth Burke and Literary Criticism," *Sewanee Review* 79 (1971): 171-88.

Yvor Winters: "Yvor Winters Rehearsed and Reconsidered," *Denver Quarterly* 10 (1975): 1-27.

William K. Wimsatt: "The Literary Theory of William K. Wimsatt," *Yale Review* 66 (1977): 176-92.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل اول

پیش از نقد نو

ناتورالیست‌ها، سمبولیست‌ها، امپرسیونیست‌ها

در جلد چهارم این *تاریخ*، هنری جیمز و ویلیام دین هاولز[1] بازپسین منتقدان امریکایی بودند که در مقام مبلّغان نظریه‌ای رئالیستی مطرح شدند. جیمز تا ۱۹۱۶ و هاولز تا ۱۹۲۰ زنده بودند. اما در آن زمان کسی به پیش‌گفتارهایی که جیمز برای چاپ نیویورک رمان‌هایش نوشت (۱۹۰۷ـ۱۹۱۷) چندان توجهی نکرد. حتی در دهه‌های هشتاد و نود قرن نوزدهم هم هیچ‌کدام از آن‌ها بر صحنهٔ انتقاد مستولی نبود. در آن زمان، به طور کلی، ایالات متحد هنوز زیر استیلای چیزی بود که سانتایانا آن را در ۱۹۱۱ «سنت پیراسته و باب روز»[2] نامیده و نسخه بدل ارزش‌های دوران ملکه ویکتوریا در انگلستان، یعنی نوعی آرمان‌مداری اقتباسی و بی‌روح، بود. ادمند کلارنس استدمن[3] (۱۸۳۳ـ ۱۹۰۸)، شاعر و فراهم‌آورندهٔ منتخبات و ویراستار آثار شاعران و مؤلف *تاریخچهٔ بورس سهام نیویورک*[4] (۱۹۰۵) و منتقد و کتاب‌گزار پرکار، نمونهٔ گویای آن دوران است. در ۱۸۹۱ طی ایراد یک رشته خطابه زیر عنوان *ماهیت و عناصر شعر*[5]، آن را با نگرشی رمانتیکی «زبان آهنگین و متخیل»ی تعریف کرد که «مبیّن خلاقیت و ذوق و اندیشه و هیجان و بینش روان آدمی است» (ص ۴۴). استدمن در نقد عملی خویش سودازدگی را تحسین می‌کرد (یکی از حکاکی‌های دورر[6] را در ابتدای کتابش چاپ کرده است)، مشرب «هنر برای هنر» را

1. Henry James; William Dean Howells
2. Genteel Tradition
3. Edmund Clarence Stedman
4. *The New York Stock Exchange: Its History*
5. *The Nature and Elements of Poetry*
۶. Albrecht Dürer (۱۴۷۱ـ ۱۵۲۸)، نقاش و حکاک آلمانی. او را رهبر مکتب رنسانس در نقاشی آلمان دانسته‌اند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مردود می‌شمرد و بصیرت اخلاقی و حقیقت و نیز نیروی تخیّل، «ملکهٔ الوهی،» را بزرگ می‌داشت. «بیان شاعرانه به سان پرتوی از ستارگان و صادقانه‌ترین پیام از روان دست‌نیافتنی آدمی است» (ص ۲۵۹). گفته‌هایش جملگی بزرگ‌منشانه و همراه با سعهٔ صدر (حتی از ویتمن هم تجلیل کرده)، مبهم و التقاطی و غیرانتقادی و فاقد مبنای نظری است.

در آن زمان واکنش به چنین نگرشی به چندین شکل، اغلب ناشی از هجوم سبک‌ها و افکار فرانسوی، آغاز شده بود. ناتورالیسم، به اقتفای زولا[۷]، پیروان و مقلّدانی یافت که رمان‌نویس و داستان‌سرا بودند و، اگرچه منتقد نبودند، با زبانی رسا به بیان مبانی عقیدتی خویش پرداختند. هَمْلین گارلند (۱۸۶۰ـ۱۹۴۰)، در کتاب *بت‌هایی که فرومی‌پاشند*[۸] (۱۹۰۸)، برای توصیف گونهٔ ناتورالیسم مورد نظر خود، عنوان «veritist» را ابداع و یا از *verismo* ایتالیایی، احتمالاً به تقلید از اوژن ورون[۹]، اقتباس کرد. امید او این بود که بدین وسیله منجی ادبیات امریکا شود. «درونمایه‌ای که حایز اهمیت حیاتی است زمان حال است: گذشته مرده است؛ و آینده فکری به حال خود خواهد کرد» (براون، ص ۴۷۱)[۱۰]. فرنک ناریس (۱۸۷۰ـ۱۹۰۲)، برجسته‌ترین رمان‌نویس آن دوره، در کتاب *مسئولیت‌های رمان‌نویس*[۱۱] (۱۹۰۳)، ضمن تأیید رمان هدف‌مند، اظهار داشت که، برخلاف نظریهٔ زولا در *باروری*[۱۲]، رمان «با وصف کردن و نشان دادن موعظه می‌کند» (براون، ص ۵۲۲).

سمبولیسم نیز از فرانسه به امریکا آمد؛ یا، به عبارت بهتر، همهٔ مؤلفان و جریان‌های روز مبلّغانی در امریکا یافتند. از همان آغاز جنبش سمبولیست‌های فرانسوی، گزارش‌هایی با نظر موافق دربارهٔ آن‌ها در مطبوعات منتشر شده است. تی.اس.پری در

۷. Emile Zola (۱۸۴۰ـ۱۹۰۲). نویسندهٔ فرانسوی رمان‌های ناتورالیستی. دربارهٔ آرای انتقادی او ← جلد چهارم، بخش اول، ص ۲۸ـ۳۸.

۸. Hamlin Garland (۱۸۶۰ـ۱۹۴۰). نویسندهٔ امریکایی رمان و داستان کوتاه که آثار واقع‌گرایانه‌اش دربارهٔ مشکلات و سرخوردگی‌های زندگی در مزارع غرب میانهٔ امریکا باعث شهرت او شد. گارلند در ۱۸۹۴ مانیفست ادبی خود را با عنوان *بت‌هایی که فرومی‌پاشند* (*Crumbling Idols*) منتشر کرد. در این کتاب، که متشکل از چندین جستار است، گارلند خواستار توقف تقلید از استادان گذشته شده و نوع واقع‌مداری مورد نظر خود را «veritism» (حقیقت‌مداری) همراه با تأکید بر رنگ محلی، امپرسیونیسم، و هنری دانسته است که اساساً «جامعه‌شناختی» («sociologie») است.

۹. *veritist* از *verité* فرانسوی به معنای واقعیت و حقیقت؛ *verismo* به معنی رئالیسم. Eugène Véron مؤلف کتاب *L'Esthétique*.

10. Brown

11. Frank Norris, *Responsibilities of a Novelist*

۱۲. *Fecondité* (۱۸۹۹). یکی از آخرین رمان‌های زولا.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مجلهٔ *کازما پالیتن* مقالهٔ «تازه‌ترین اسلوب ادبی در فرانسه»[۱۳] (۱۸۹۲) و آلین گورن در *اسکریبنرز* مقالهٔ «سمبولیست‌های فرانسوی»[۱۴] (۱۸۹۳) را منتشر کردند. وَنْس تامسن (۱۸۶۳ـ ۱۹۲۵)، که تازه از فرانسه رسیده بود، مجلّه‌ای را منتشر کرد با عنوان عجیب *مادموازل نیویورک* و مقالاتی برای آن نوشت که در کتاب مصوّر *رجال فرانسه*[۱۵] با ظاهری آراسته به چاپ رسید (۱۹۰۰). مقاله‌اش دربارهٔ مالارمه[۱۶] (نوشتهٔ ۱۸۹۵) حاوی اطلاعاتی دربارهٔ نظریات و حتی کوششی در ایضاح برخی از شعرهای ساده‌تر اوست. اما صفحهٔ اول کتاب به عکس کاتول مندس، بازپسین رجل مکتب پارناسی‌ها[۱۷]، مزیّن است. تامسن کسانی چون مندس و ژان مورآ و آلبر موکل[۱۸] را به شاعرانی ترجیح می‌دهد که امروزه مهم شمرده می‌شوند. کتاب را به جیمز هانیکر[۱۹] (۱۸۵۷ـ ۱۹۲۱)، شارح و واردکنندهٔ عمدهٔ ادبیات اروپایی، تقدیم کرده است. در ۱۸۹۶، در برابر تهمت‌های ماکس نورداو در کتاب *تباهی*،[۲۰] به دفاع از شاعران سمبولیست و نگارش یک رشته مقاله دربارهٔ مترلینک و لافورگ[۲۱] و جز آن‌ها پرداخت و اتّکای خود را به نوشته‌های رمی دو گورمون[۲۲] مخفی نکرد (گورمون الگوی ونس تامسن نیز بود). هانیکر مجموعهٔ مقالاتش، *نهان‌بینان*[۲۳] (۱۹۰۵)، را به گورمون تقدیم کرد و گورمون هم او را «یکی از مطّلع‌ترین

13. T. S. Perry, «The Latest Literary Fashion in France,» *The Cosmopolitan*

14. Aline Gorren, «The French Symbolists,» *Scribners*

15. Vance Thompson: *M'lle New York*; *French Portraits*

۱۶. Stéphane Mallarmé (۱۸۴۲ـ ۱۸۹۸)، شاعر و نظریه‌پرداز فرانسوی. دربارهٔ نظریهٔ ادبی او ← جلد چهارم، بخش اول، ص ۲۷۹ـ۲۹۳.

۱۷. Catule Mendès (۱۸۴۱ـ۱۹۰۹)، با حمایت گوتیه نشریهٔ *La Revue fantaisiste* را در ۱۸۶۱ و پنج سال بعد *Le Parnasse contemporain* را منتشر کرد. دربارهٔ مکتب پارناسی‌ها ← جلد سوم این *تاریخ*، ص ۴۶۳ـ۴۶۴.

۱۸. Jean Moréas (۱۸۵۶ـ۱۹۱۰)، شاعر فرانسوی. نخستین کسی است که در کتاب *Les Premières armes du symbolisme* به تشریح نظریهٔ سمبولیستی پرداخت. در ۱۸۹۱ از این گروه جدا شد و *École romane* را در هواداری از بازگشت به سنت‌های قرن شانزدهم تأسیس کرد. Albert Mockel (۱۸۶۶ـ ۱۹۴۵)، شاعر و منتقد بلژیکی. در ۱۸۶۶ نشریهٔ *La Wallonie* را که یکی از نشریات عمدهٔ سمبولیست‌ها شد، بنیاد گذاشت.

۱۹. James Huneker، موسیقی‌دان و منتقد امریکایی.

۲۰. *Entartung*، نوشتهٔ Max Nordau (۱۸۴۹ـ۱۹۲۳)، پزشک و منتقد آلمانی.

۲۱. Maurice Maeterlinck (۱۸۶۲ـ۱۹۴۹)، شاعر و نمایشنامه‌نویس و جستارنویس بلژیکی که در ۱۸۹۶ به پاریس نقل مکان کرد و به سمبولیست‌ها پیوست. در سال ۱۹۱۱ جایزهٔ ادبی نوبل به او اهدا شد. Jules Laforgue (۱۸۶۰ـ۱۸۸۷)، شاعر فرانسوی و از آفرینندگان شعر نو در آن کشور.

۲۲. Rémy de Gourmont (۱۸۵۸ـ۱۹۱۵)، شاعر و رمان‌نویس و جستارنویس فرانسوی. تی. اس. الیوت او را «وجدان انتقادی نسل خویش» وصف کرده است.

23. *Visionaries*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

منتقدان بیگانه» خواند. «یکی از آن کسانی که ما [فرانسویان] را با حد اعلای همدلی و نیز حدّ اعلای آزادی ارزش‌یابی می‌کنند» (شواب[۲۴]، ص ۱۹۴). این توصیف درست و بجاست؛ او را باید خبرگزار شمرد، واسطه‌ای پرشور و عاری از موضع انتقادی که اطلاعات مربوط به تقریباً همهٔ نویسندگان و موسیقی‌دانان و نقاشان آن روز اروپا را منتشر می‌کرد. توجه هانیکر به آرمان و مکتب و شخص خاصی محدود نیست. تقریباً به هر کسی که بتوان در انگلستان یا فرانسه، آلمان یا کشورهای اسکاندیناوی، ایتالیا یا حتی روسیه تصور کرد علاقه‌مند است، و همهٔ هنرها را هم با هم ترکیب کرده و درآمیخته است. وقتی خودِ هانیکر هم به گذشته می‌نگرد، به علاقهٔ وسواس‌گونه‌اش به حس‌آمیزی[۲۵] لبخند می‌زند: «هنرهای هفتگانه را در آش شله‌قلمکار درهم آمیختم. موسیقی را دیدم، رنگ را شنیدم، معماری را چشیدم، تندیس را بوییدم، و رایحه را لمس کردم.» (۱) اگرچه هانیکر از روشی ذوق‌محورانه[۲۶] پیروی می‌کرد و سبک نوشته‌اش استعاری و غالباً درهم و برهم و ذوقش عاری از قدرت تشخیص بود و در ادبیات امریکایی از *هکلبری‌فین* تا *بال‌های کبوتر*[۲۷] (شواب، ص ۱۲۹ـ۱۳۰)، در زمینهٔ ادبیات فرانسوی از مترلینک تا استاندال و در ادبیات آلمانی از زودرمان تا نیچه[۲۸] را دربر می‌گرفت، در داوری و ارزش‌یابی نویسندگان آزادانه عمل می‌کرد و از همین رو بارها دچار دردسر شد. در اوان کار خود، از جرج برنارد شا به حدّ افراط تجلیل کرده بود. در ۱۸۹۴ نقدی تحسین‌آمیز بر نمایشنامهٔ *سلاح‌ها و انسان*[۲۹] نوشت، لکن مقالهٔ انتقادآمیز او در *سنت‌شکنان*[۳۰] (۱۹۰۵) به نگارش نامه‌ای موهن از جانب شا منجر شد که در آن هانیکر را «آدمی رذل و بسیار بی‌دقت» وصف کرده است. «مغزت پر از سنت‌پرستی رمانتیکی است و اصلاً نمی‌توانی چیزی را مشاهده کنی» (شواب، ص ۱۶۸). پس از آن تا هدف خاص حملات هانیکر شد. بنابر آن‌چه گذشت، *گشت و گذارهای آدمی ذوق‌مدار*[۳۱] (۱۹۱۰)، عنوان یکی از کتاب‌هایش، توصیف مناسبی برای وضعیت او نیست، زیرا غالباً او را منتقدی ستیهنده و جزم‌اندیش می‌یابیم که لجام آرای تعصب‌آمیز خویش را رها کرده است. اما این مطلب به تاریخ منازعات نویسندگان

24. Schwab 25. synaesthesia 26. impressionistic

۲۷. *Huckleberry Fin*. شاهکار مارک تواین؛ *The Wings of the Dove*، یکی از رمان‌های هنری جیمز.

۲۸. Stendhal، نام مستعار Marie Henri Beyle (۱۷۸۳ـ۱۸۴۲). رمان‌نویس معروف فرانسوی، دربارهٔ او ← جلد دوم، فصل نهم همین *تاریخ*. Hermann Sudermann (۱۸۵۷ـ ۱۹۲۸). رمان و نمایشنامه‌نویس آلمانی. Friedrich Nietzsche (۱۸۴۴ـ۱۹۰۰). دربارهٔ او ← جلد چهارم، بخش دوم، ص ۱۳۱ـ۱۵۷ از همین *تاریخ*.

۲۹. George Bernard Shaw (۱۸۵۶ـ۱۹۵۰). نمایشنامه‌نویس ایرلندی و منتقد تئاتر. *Arms and the Man*.

30. *Iconoclasts* 31. *Promenades of an Impressionist*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مربوط می‌شود، نه به نقد ادبی. با وجود این، هانیکر در آن زمان نقشی مهم ایفا کرد. به گفتهٔ ادمند ویلسن[۳۲]، هانیکر «رویدادهای موسیقایی و ادبی اروپا طی نیم قرن پیش از آن را در ایالات متحد، که از لحاظ جذب جنبش‌های فرهنگی بسیار عقب‌افتاده بود، معرفی کرد» و، «به رغم آشفتگی و بی‌دقتی‌اش، خواننده را به بلعیدن نوشته‌های نویسندگان محبوبش حریص می‌کرد.»(۲)

ایچ. ال. منکن (۱۸۸۰ـ۱۹۵۶)

ونس تامسن و هانیکر و پرسیوال پالرد، مؤلف *نمایش‌های صورتکی و خنیاگران آلمان جدید*[۱] (۱۹۱۱)، جملگی از تمدن بازاری و هنرستیز پیرامون خود آزرده‌خاطر بودند، لکن راه‌حل‌هایی که پیشنهاد می‌کردند حاکی از توسل به چنان تعداد کثیری از نویسندگان خارجی بود که ناگزیر تأثیری عمیق برجا نمی‌گذاشت و فقط حسّ کنجکاوی خوانندگان را برمی‌انگیخت و آن‌ها را مشوش می‌کرد. تنها کسی که توانست به شورش بر ضد سنت پیراسته و باب روز کمک کند منقد بسیار جوان‌تری به نام هنری لوئیس منکن[۲] بود که نفوذش پس از جنگ جهانی اول به اوج خود رسید: در ۱۹۲۷، ماهانه ۷۰،۰۰۰ نسخه از نشریهٔ *امریکن مرکوریِ*[۳] او به فروش می‌رفت. اما مدت‌ها پیش از آن نقدنویسی را آغاز کرده بود. در ۱۹۰۵ کتاب مختصرِ جرج *برنارد شا* را کم و بیش به شیوهٔ *جانمایهٔ مکتب نمایشی ایبسنِ*[۴] خودِ شا دربارهٔ درونمایه‌های آثار او منتشر کرد. سپس در ۱۹۰۸، کتاب به مراتب مفصل‌تری با عنوان *فلسفهٔ فریدریش نیچه*[۵] چاپ کرد که کتاب *توصیفی* و یک‌نواختی است حاوی وصف اجمالی آرای نیچه. توجه منکن عمدتاً معطوف به حملهٔ نیچه به مسیحیت و «ذهنیت برده‌وار»[۶] آن است و او را از لحاظ اجتماعی نوعی دارویی‌مشرب، مروّج نظریهٔ «بقای انسب» و گونهٔ تازه‌ای از نخبه سالاریِ «ابرمردانِ» اخلاق‌ناشناس[۷] می‌شمارد. منکن با زن‌ستیزی نیچه و بیزاری او از حکومت و مردم‌سالاری نیز موافق بود،

۳۲. Edmund Wilson (۱۸۹۵ـ۱۹۷۲)، منتقد امریکایی. دربارهٔ او ← فصل ششم از همین کتاب.

1. Percival Pollard, *Masks and Minstrels of the New Germany*
2. Henry Louis Mencken
3. *American Mercury*
4. *George Bernard Shaw; Quintessence of Ibsenism*
5. *The Philosophy of Friedrich Nietzsche*
6. slave mentality
7. amoral «supermen»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

لکن آن مایه‌های اندیشهٔ نیچه که امروزه برای ما جالب است اصلاً توجه او را جلب نکرد. نیچه و آرای او را با آرای تامس هنری هکسلی[۸]، کسی که در نظرش «بزرگ‌ترین انگلیسی همهٔ اعصار است.»(۱) ادغام کرده بود. فعالیت مطبوعاتی گسترده و خستگی‌ناپذیر منکن، از ۱۹۰۸ در نشریهٔ *اسمارت‌ست*[۹] و از ۱۹۲۳ در *امریکن مرکوری*، کتاب‌های سنجیدهٔ پیشین او را کاملاً تحت‌الشعاع قرار داد. مجموعه‌های مقالات او، *پیش‌گفتارها*[۱۰] (۱۹۱۷)، و *هواداری‌ها*[۱۱] در شش مجلد (۱۹۱۹ـ۱۹۲۷)، نام او را ماندگار ساخت و با انتشار *زبان امریکایی*[۱۲] (۱۹۱۹)، که با دقت و ذوق و سخت‌کوشی فراهم آمده و در آن با تأکید بر استقلال و پویاییِ گونهٔ امریکاییِ زبان انگلیسی آن را زبانی خاص به شمار آورده، منکن به تتبع در زمینهٔ زبان‌شناسی پرداخته است. نفوذ منکن به سبب جانب‌داری از آلمان طی جنگ جهانی اول موقتاً قطع شد و در دوران رکود اقتصادی دههٔ ۱۹۳۰ ناگهان رو به کاهش گذاشت زیرا منکن سیاست را نمایشی خنده‌دار می‌دانست و معتقد بود که مستمندان باید مستمند باقی بمانند. ادمند ویلسن، که در این قبیل امور داور خوبی است، گفته است که «منکن شعورِ فرهیختهٔ امریکایی عصر جدید و فضل و خرد و ذوق آن بود، و فضاحت تربیت و ذهن آن را دریافت و از وحشت و تلخ‌کامی فریادش به آسمان رسید» (به نقل از استنرسن[۱۳]. ص ۲۱۹). اما «وحشت و تلخ‌کامی» واژه‌هایی است که به خطا انتخاب شده است. برعکس، منکن هجونویس زنده‌دل و خوش‌مشربی بود که امریکاییِ «ابلهی» را که تحمیل‌کنندهٔ تحریم مشروبات الکلی[۱۴] و کامستاک‌بازی[۱۵] و قانون مان[۱۶] به مردم زودباور بود، مسخره می‌کرد و کیفش کوک بود. چنان‌که ویلسن بعداً گفته است، منکن «خواستار چیزی نیست مگر آهنگ‌های برامس و آبجو و کتاب‌هایش و مضحکهٔ تماشایی همسایگانش.»(۲) و نگرستن به «باغ وحشِ» مردم‌سالاری امریکایی (چشم‌اندازی که آن

۸. Thomas Henry Huxley (۱۸۲۵ـ۱۸۹۵). زیست‌شناس انگلیسی. از مروّجان فعال نظریهٔ تکامل داروین. فرزندان و نوادگانش همه از دانشمندان و ادیبان برجسته بوده‌اند ـ آلدوس هاکسلی (۱۸۹۴ـ۱۹۶۳) از آن جمله است.

9. *The Smart Set* 10. *A Book of Prefaces* 11. *Prejudices*

12. *The American Language* 13. Stenerson

۱۴. Prohibition. از سال ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۳ تولید و حمل و نقل و فروش مشروبات الکلی در ایالات متحد ممنوع بود. تهیه و قاچاق و فروش غیرقانونی این مشروبات چنان رواج یافت که بالاخره قانون مزبور را لغو کردند.

۱۵. Comstockery. افراط در ممیزی اخلاقی آثار ادبی و هنری. برساخته از نام Anthony Comstock (۱۸۴۴ـ۱۹۱۵)، سناتور امریکایی.

۱۶. Mann Act. قانونی که در ۱۹۱۰ به تصویب کنگرهٔ ایالات متحد رسید و اقدام و کمک به انتقال زنان را از ایالتی به ایالت دیگر با مقاصد خلاف اخلاق ممنوع کرد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

را با چشم‌انداز هیچ کشور دیگری معاوضه نخواهد کرد). با این حال، در پسِ این ظاهر شاد و شنگول و سر و صدا و بزن و بکوب و لاف و گزاف، جویباری از افسردگی جاری است، احساس «بی‌معنا بودن زندگی،» که مرگ آن را نابود می‌کند، احساسی است که بر علایق ادبی منکن تأثیر داشته است.

نقد ادبی تنها بخش کوچکی از فعالیت منکن بود ولی در تغییر ذوقی که درست پیش و پس از جنگ جهانی اول در امریکا صورت گرفت و آن را از قیود رفتاری و اخلاقی و طبقاتی دوران ماقبل رها کرد، تأثیری بسزا داشت. منکن داعیهٔ نظریه‌پردازی نداشت، و صریحاً گفته است که «خودِ نقد، در اصل، چیزی بیش از هواداریِ موجّه جلوه داده شده نیست» («گشت و گذارهای یک روح،» *اسمارت ست*[17] ۴۸، ۱۹۱۶، ص ۱۵۳). در بحثی دربارهٔ آرای چی. ای. اسپینگارن،[18] که به پیروی از کروچه[19] هرگونه رده‌بندی و تعلیم اخلاق را رد کرده و منکن از آن به مناسبت لحن ضددانشگاهی‌اش نیز استقبال کرد، در این‌که زیبایی «بنا بر اعتقاد دکتر اسپینگارن در خلاء ظاهر شود» اظهار تردید می‌کند. «[زیبایی] دارای جنبه‌های اجتماعی و سیاسی و حتی اخلاقی است.» «منتقدِ به راستی کارآمد باید به عامل تجربه اهمیت بدهد. باید با هر وسیله‌ای که در حیطهٔ امکانات شخصی او وجود دارد به کاوش دست بزند. باید کارش را با ابزارهایی که کارگر است صورت دهد.» منکن تعبیر «کاتالیزی»[20] را به جای «نقدِ خلاق» اسپینگارن پیشنهاد می‌کند و آن را در چارچوبی همانند استعارهٔ شیمیایی تی. اس. الیوت دربارهٔ نقش عاری از غرض شخصی شاعر توضیح می‌دهد. وظیفهٔ منتقد «تحریک واکنش میان اثر هنری و بیننده است» (نقدِ نقدِ نقد،» *هواداری‌ها: مجموعهٔ نخست*[21]، ص ۱۸ـ۲۰). این نظر بر فرضی استوار است که، اگرچه کاملاً دنبال نشده، منتقد را به یک واسطه تقلیل می‌دهد، به کاتالیزوری که

17. «A Soul's Adventures,» *The Smart Set*

۱۸. J. E. Spingarn (۱۸۷۵ـ۱۹۳۹). دربارهٔ او ← فصل چهارم همین کتاب.

۱۹. Benedetto Croce (۱۸۶۶ـ۱۹۵۲). مورخ و فیلسوف و منتقد ادبی ایتالیایی. *کلیات زیباشناسی* او به فارسی برگردانده شده است (ترجمهٔ فؤاد روحانی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۴). دربارهٔ نظریات او ← فصل دوازدهم از جلد هشتم این *تاریخ*.

۲۰. catalytic. منسوب به catalysis، یعنی کنش میان دو یا چند شخص یا نیرو که به وسیلهٔ عامل مستقلی آغاز می‌شود بی‌آن‌که خودِ عامل از آن کنش تأثیر پذیرد، شبیه برخی فعل و انفعالات شیمیایی که صورت گرفتن آن‌ها موکول به وجود یک عامل (کاتالیزور) است. «استعارهٔ شیمیایی... الیوت» هم که در جستار «سنت و قریحهٔ فردی» او آمده و به منظور روشن کردن ضرورت وجود ذهن شاعر در فرایند خلق شعر به صورت کاتالیزور مطرح شده، از همین نوع است.

21. «Criticism of Criticism of Criticism,» *Prejudices: First Series*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در پایان کار باید مخفیانه از معرکه خارج شود. اما منکن در موضعی متأخر این فرض را رد کرد که «انگیزهٔ اصلی منتقد» تعلیم است و نه انگیزهٔ هنرمند. «میل ساده به این‌که کاری را آزادانه و با زیبایی صورت دهیم، به این‌که به اندیشه‌هایی شکل عینی و بیرونی بدهیم که در درونمان در غلیان‌اند و در خود جاذبه‌ای سحرآمیز دارند، و خلاصی یافتن از آن‌ها با به صحنه آوردنشان و سر دادن آوایی گویا در جهان.» منتقدِ «فاقد چالاکی فکری و ابتکارِ لازم برای پریدن از اثر هنری به مجموعهٔ وسیع و رازآمیز پدیده‌های موجود در پسِ آن، چیزی بیش از مأمور انتظامی یا سردستهٔ بزرگ‌ترهایش نیست.» «اما اگر هنرمندی واقعی در درون او پنهان باشد... در آن صورت ناگزیر از اثر هنری به خود زندگی نقل مکان می‌کند» («نکته‌ای دربارهٔ نقد،»[۲۲] *هواداری‌ها: مجموعهٔ سوم*، ص ۸۴ـ ۸۶). منتقد در هنرمند خلّاق تحلیل می‌رود: «آن‌چه به صورت نقد بر کتابی آغاز می‌شود، به اثر هنری تازه‌ای تبدیل می‌شود که فقط غیرمستقیم با اثری که آن را به ذهن آورده مرتبط است.» هیچ منتقدی قادر نیست فقط به موضوع مورد بحث بپردازد. نقدْ آثار هنری مشخص را رها خواهد کرد و به عنوان «بازرگان همه‌کاره به داد و ستد همه نوع اندیشه» خواهد پرداخت، «به عبارت دیگر، هنرمندی که با مواد خودِ زندگی کار می‌کند.» منکن به «نقد خلّاق» معتقد است. منتقد «بیش و بیش از هر چیز، درصدد بیانِ مافی‌الضمیر خویش است» (ص ۹۱). گوته و کارلایل و مکالی و آرنولد و سنت‌بُو[۲۳] را هنرمندان درجه اول شمرده است. «همهٔ زحمات شاقِ علمی کردن نقد را فراموش کنیم: هنر زیباست، یا هیچ.» حقیقت موضوعیتی ندارد. «آیا فردریکِ کارلایل واقعی است؟ چه اهمیتی دارد؟» (ص ۹۵). در این‌جا منکن «سازنده» بودن نقد را نیز رد و در این‌که هرگز در نویسندهٔ نقدشده اثری داشته شک می‌کند. مخاطبان نیز ظاهراً اهمیتی ندارند. «هدفِ راستین منتقد مسلّماً تغییر معتقدات خوانندگان نیست» (ص ۹۲). در هنر حقایق تغییرناپذیر وجود ندارد. «نقد را، اساساً، نمی‌توان از شکاکیت متمایز کرد» (ص ۹۷). اما این مواضع افراطی در دو جستار معروف او در زمینهٔ نقد معرف نقد عملی او نیستند: منکن نه کاتالیزور عاری از غرض

22. «A Footnote on Criticism»

۲۳. Johann Wolfgang von Goethe (۱۷۴۹ـ۱۸۳۲). شاعر نامدار آلمانی. دربارهٔ نظریات انتقادی‌اش ← فصل دهم از جلد اول این *تاریخ*. Thomas Carlyle (۱۷۹۵ـ۱۸۸۱). منتقد انگلیسی ← جلد سوم این *تاریخ*، ص ۱۳۶ـ ۱۵۸. Thomas Babbington Macaulay (۱۸۰۰ـ۱۸۵۹). منتقد انگلیسی ← همان، ص ۱۷۶ـ۱۸۴. Matthew Arnold (۱۸۲۲ـ ۱۸۸۸). شاعر و منتقد نامدار انگلیسی ← بخش اول از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۲۰۷ـ۲۳۷. Charles Augustin Sainte-Beuve (۱۸۰۴ـ۱۸۶۹). منتقد فرانسوی ← فصل دوم از جلد سوم این *تاریخ*، ص ۶۷ـ۱۱۳.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شخصی است و نه هنرمندی غافل از حقیقتِ داوری‌ها و ویژگی‌هایی که توصیف کرده، گو این‌که شخصیت و اسلوب تفکر خود را نشان داده است.

منکن در عمل مبلّغ رمان رئالیستی نو و امیدوار بود که «نه آن‌چه ممکن است واقعیت داشته باشد، یا باید واقعیت داشته باشد، بلکه آن‌چه واقعیت دارد» را مطرح کند (*مجموعهٔ سوم*، ص ۲۰۵). آن را مقابل شعر قرار داد، و شعر را هم در مقاله‌ای سبکسرانه «لاطائلات زیبا» وصف کرد (ص ۱۵۴). شعر متشکل از انکار واقعیات عینی یا ذهنی است. منکن از براونینگ یا دقیق‌تر بگوییم از پیپا[۲۴] نقل می‌کند که «خداوند در عرش اعلای خویش است، دنیا امن و امان است،» و از هنلی[۲۵] که می‌گوید، «من زمام سرنوشت خودم را در دست دارم: من ناخدای روح خویشم،» و آن‌ها را نمونه‌های شعر خلاف حقیقت وصف و فقط موسیقی شعر را تأیید می‌کند. «به شکسپیر باید در شمار موسیقی‌دانان، مرتبه‌ای در کنار بتهوون داد. در مقام فیلسوف، در درجهٔ نهم قرار می‌گیرد» (ص ۱۶۵). هملت برای شکسپیر «حلقوم مناسبی بود تا از آن برخی از زیباترین نمونه‌های موسیقی را که به قالب کلام درآمده ادا کند» (ص ۱۶۵).

منکن فقط به نمایشنامهٔ عقاید[۲۶] و رمان علاقه‌مند بود. دو رمان‌نویس، جوزف کانرد و تیودور درایسر[۲۷]، در کانون توجه او قرار داشتند. تحسینی که از کانرد کرده مبالغه‌آمیز است. «بزرگ‌ترین هنرمندی است که امروزه به زبان انگلیسی به نوشتن مشغول است» (*اسمارت ست* ۴۴، ۱۹۱۲، ص ۲۳۱)، و حتی «بزرگ‌ترین هنرمندی که در هر زمانی به نوشتن رمان دست زده است؛ کسی با او قابل مقایسه نیست» (پیش‌گفتار برای *سفینهٔ کانرد*[۲۸]، ۱۹۴۲). *دل تاریکی* احتمالاً «بهترین نوشتهٔ تخیلی است که ادبیات انگلیسی قرن بیستم تاکنون می‌تواند عرضه کند» (*اسمارت ست*، ص ۲۴۱) و «جوانی» «شاید بهترین

۲۴. Robert Browning (۱۸۱۲ـ۱۸۸۹)، شاعر معروف انگلیسی. Pippa نام قهرمان زن یکی از منظومه‌های او با عنوان *Pippa Passes* است. پیپا دختر ایتالیایی جوانی است که در حال عبور به آوازخوانی مشغول است و نادانسته زندگی چهار گروه را تغییر می‌دهد. زندگی خود او نیز با آخرین ترانه‌ای که می‌خواند تغییر می‌کند. نخستین ترانهٔ او را، که به «خداوند در عرش اعلای خویش است، دنیا امن و امان است» پایان می‌یابد، غالباً شاهدی بر خوش‌بینی ساده‌لوحانهٔ براونینگ دانسته‌اند، در حالی که در واقع مبیّن شخصیت پیپاست.

۲۵. William Ernest Henley (۱۸۴۹ـ۱۹۰۳). شاعر و نمایشنامه‌نویس و ویراستار انگلیسی.

26. drama of ideas

۲۷. Joseph Conrad (۱۸۵۷ـ۱۹۲۴). رمان‌نویس معروف انگلیسی که در لهستان زاده شده بود. Theodore Dreiser (۱۸۷۱ـ۱۹۴۵). رمان‌نویس امریکایی.

28. *A Conrad Argosy*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

داستان کوتاهی باشد که به زبان انگلیسی نوشته شده است» (همان، ص ۹۶). *لرد جیم*[۲۹] «بزرگ‌ترین رمان زبان انگلیسی است» (نولتی[۳۰]، ص ۷۱). اگرچه درایسر را منکن کشف نکرد، حامی اصلی و بانی شهرت او شد. جنی *گرهارت* «بهترین رمان امریکایی» و همشیره *کری*[۳۱] واقعه‌ای خطیر در تاریخ داستان‌سرایی امریکاست. این دو نویسندهٔ نسبتاً ناهمگن در ذهن منکن نگرشی مشترک به زندگی دارند که نگرش خود منکن نیز هست. «"تفاوت عظیم" چیزها و وحدت تراژیکِ جست‌وجوی کورانه‌ای که آرمان می‌خوانیم، بی‌معنایی عمیق زندگی، کانرد را نیز مانند درایسر همواره مسحور کرده بود ــ مسحور و در حیرت» (*پیش‌گفتارها*[۳۲]، ص ۱۱). در مقایسه‌ای مفصل، منکن می‌گوید، «نام درایسر را به جای کانرد بگذارید، و بعید است نیازی به تغییر یک کلمه» در مرام مشترک آن‌ها «پیش آید» (ص ۸۹). «تقلّای آدمی از بی‌ثمر بودن هم بدتر است: بی‌جهت و فاقد هدف است.» «هر دو رمان‌نویس وجود آدمی را جست‌وجویی ناموفق می‌دانند: هر دو تفاسیر رایج دربارهٔ معنا و ساز و کار آن را رد می‌کنند؛ هر دو به "نمی‌دانم" متوسل می‌شوند» (ص ۸۸). با وجود این، منکن متوجه تفاوت میان آن‌ها هست: «کانرد عزمی به مراتب جزم‌تر دارد، و دلیلش واضح است. او اشرافی زاده شده و تربیت اشرافی داشته است.» «او از موهبت فاصلهٔ عاطفی[۳۳] برخوردار است» (ص ۹۲)، در حالی که درایسر «گاهی میان احساساتی‌گری اخلاقی و تا حدی طغیان افراطی مردّد است» (ص ۹۳). انگیزهٔ بدیهی برای تحسین این دو را باید در احساس قرابت نسبت به لاادری‌گری و بدبینی آن‌ها یافت. اما، از این گذشته، منکن به نقد و داوری میان رمان‌ها بر مبنای معیارهای هنری هم می‌پردازد. جستار مربوط به درایسر پر از داوری‌های خشونت‌آمیز دربارهٔ برخی از رمان‌های بعدی است. مثلاً *نابغه* را «سست، بی‌قواره، ابلهانه، زمخت، ملال‌آور، برفیس و افاده» خوانده است (ص ۱۰۷). بعدها *ترازدی امریکایی*[۳۴] را با نظری منفی تحلیل کرد. (۳) رمان «غولی بی‌شاخ و دم و رعب‌انگیز است ــ انبوه عظیمی از مواد خام برای یک رمان، با انواع و اقسام حرف مفت آمیخته با آن ــ چیزی عظیم و سرهم‌بندی‌شده و درهم برهم در ۳۸۵۰۰۰ کلمه که دست‌کم ۲۵۰۰۰۰ کلمهٔ آن زاید است.» منکن فقط اذعان می‌کند که کتاب «با نزدیک شدن به نقطهٔ اوج تکان‌دهنده‌اش بهتر می‌شود.» اگرچه کانرد را با شرط و قیدهای بسیار کم‌تری تحسین کرده، ولی از او نیز به تفصیل انتقاد می‌کند. *پیروزی* داستانی پرهیجان و سخت

۲۹. *The Heart of Darkness* و «Youth» و *Lord Jim*، هر سه از نوشته‌های کانرد.

30. Nolte 31. *Jenny Gerhardt*; *Sister Carrie* 32. *Prefaces*

33. emotional detachment 34. *The Genius*; *American Tragedy*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

احساساتی است. در زیر چشمان غربی بررسی تصنّعی خلق و خوی روس‌هاست، *اتفاق*[۳۵] بی‌جهت غامض است. منکن می‌خواست کانرد را در حد گسترده‌تری در امریکا معرفی و در برابر ممیّزی و توقیف نوشته‌های درایسر نیز از او دفاع کند. منکن بر ضد استوارت شرمن[۳۶] که درایسر را به «تحمیل فلسفهٔ ماتریالیستی خویش» به آدم‌های داستانی‌اش متهم کرده بود به استدلال پرداخت و گفت که شرمن خودسرانه ناتورالیسم درایسر را انکار می‌کند. «حالت ذهن درایسر مستقیماً از زولا و فلوبر و اوژیه و دوما[۳۷]، پسر، نشئت نمی‌گیرد، بلکه از یونانیان است» (بُود، منکنِ *جوان*[۳۸]، ص ۵۵۵). منکن به شهرت یافتن سینکلر لوئیس، به ویژه رمانِ *ببیت*[۳۹]، به مناسبت وصف دقیقی که از نواحی دورافتادهٔ امریکا به دست داده، کمک کرد. اما از همان آغاز کار با اپتن سینکلر مخالف بود: در ۱۹۰۸ او را به خلطِ نقش رمان‌نویس با نقش مجاهد و مبارز متهم کرد. رمانِ *صرافان*[۴۰] «رساله‌ای تا حدّی زرق و برق‌دار در زمینهٔ جامعه‌شناسی است» (همان، ص ۱۰۳). منکن تمایلی به سوسیالیسم نداشت.

هواداری منکن از ناتورالیسم جدید امریکایی با تحسین بدون رودربایستی نویسندگانی بسیار متفاوت همراه است: جیمز برنچ کَبِل موضوع جزوهٔ بسیار تجلیل‌آمیزی است (۱۹۱۷) و از *زُلیکا دابسن*، کتاب سرگرم‌کنندهٔ مکس بی‌یربام[۴۱]، به حد افراط تجلیل می‌کند (*اسمارت ست*، ۱۹۱۲، ص ۱۳۴ـ۱۴۲). منکن با این استدلال که «یورگن، به رغم حکایت بی‌تناسبش، در اسلوب به اندازهٔ زمینِ[۴۲] زولا ناتورالیستی است.» نظر تحسین‌آمیز

35. *Victory*; *Under Western Eyes*; *Chance* 36. Stuart Sherman

۳۷. Gustave Flaubert (۱۸۲۱ـ۱۸۸۱). رمان‌نویس نامدار فرانسوی ← بخش اول از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۱۸ـ۲۷. Emile Augier (۱۸۲۰ـ۱۸۸۹). نمایشنامه‌نویس فرانسوی که بر ضد زیاده‌روی‌های نمایشنامه‌های رمانتیکی شورید و به نوشتن کمدی‌هایی دست زد که در آن‌ها از نظام ارزشی طبقهٔ متوسط با احترام یاد شده است. Alexandre Duma، معروف به Dumas, *fils* (۱۸۲۴ـ۱۸۹۵). نویسندهٔ فرانسوی نمایشنامه‌های رئالیستی.

38. Bode, *The Young Mencken*

۳۹. Sinclair Lewis (۱۸۸۵ـ۱۹۹۱). رمان‌نویس امریکایی؛ *Babbitt* یکی از رمان‌های اوست.

۴۰. Upton Sinclair (۱۸۷۸ـ۱۹۶۸). رمان‌نویس امریکایی که حمایت پیگیرش از سوسیالیسم و درگیری‌اش در مسایل اجتماعی و سیاسی معروف است. *The Money-Changers*.

۴۱. James Branch Cabell (۱۸۷۹ـ۱۹۵۸). رمان و جستارنویس امریکایی. Sir Max Beerbohm (۱۸۷۲ـ۱۹۵۶). جستارنویس و کاریکاتوریست انگلیسی. *Zuleika Dobson* رمان هجایی دربارهٔ زلیکا، قهرمان زن زیبای رمان که هنگام دیدار از دانشگاه آکسفرد همهٔ دانشجویان عاشق او می‌شوند و خود را غرق می‌کنند. پیداست که نویسنده درونمایهٔ داستان را از صحنهٔ ورود یوسف به میهمانی زلیخا اقتباس کرده است. در آن صحنه، زنان مصری که مسحور زیبایی یوسف شده‌اند، به جای ترنج‌هایی که در دست دارند دست خود را می‌برند.

۴۲. *Jurgen*. یکی از رمان‌های کبل؛ *La Terre*، رمانی نوشتهٔ زولا.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خویش را نسبت به ناکجاآباد موهوم کبل توجیه کرد. مقام هُنریِ کبل «تقریباً به کل بر توانایی او در مشاهدهٔ دقیق و بازنمایی واقع‌مدارانه استوار است» (*مجموعهٔ سوم*، ص ۲۰۶).

در میان رمان‌نویسان انگلیسی، «آزادی [آرنولد بنت[۴۳]] از قید اوهام رجعت مسیح» را می‌پسندد، ولی او را «فاقد هیجان و عاجز از همراهی با احساسات آدم‌های داستانی‌اش» می‌داند و معتقد است که شکاکیت و نگرش طبیت‌آمیزش او را فلج کرده است (*مجموعهٔ نخست*، ص ۳۶ـ۳۷). *تونو بنگی* و *ماکیاول* جدید، کارهای نخستین ایچ. جی. ولز را ستود[۴۴]، ولی کارهای بعدی او را دونِ انتظار یافت. «مجذوبیت هنرمند را در مصلحان فکسنی و عقلای حرفه‌ای نشان می‌دهد» (*مجموعهٔ نخست*، ص ۲۹۰). از *ماه و شش پنیِ سامرست موم* و *زردِ کرومِ*[۴۵] آلدوس هکسلی تجلیل کرده، ولی دی. ایچ. لارنس و ویرجینیا وولف[۴۶] را رد می‌کند. با توجه به بی‌اعتنایی کلی و علاقهٔ ناچیز منکن به شعر (احتمالاً به استثنای ای. ال. مسترز و کارل سندبرگ[۴۷])، جای تعجب است که *پُروانسای* پاوند[۴۸] را به مناسبت «شور و حرارت گیرا و حیرت‌انگیز» و «موسیقی ساده و کافرمآبانه‌اش» می‌پسندد (*اسمارت ست*، ۱۹۱۱، ص ۷۷). اما شعر تی. اس. الیوت[۴۹] کتابی ممهور به هفت مُهر باقی ماند.

منکن اصل و نسب خود را که به شماری از فضلای آلمانی می‌رسید به رخ همه می‌کشید و خود را حامی ادبیات ملی نوینی می‌شمرد که از استیلای سنت «سَسِنِخ»[۵۰]

۴۳. Arnold Bennett (۱۸۶۷ـ۱۹۳۱). رمان و نمایشنامه و روزنامه‌نویس انگلیسی.

۴۴. H. G. Wells (۱۸۶۶ـ۱۹۴۶). رمان‌نویس انگلیسی که رمان‌های علمی‌ـتخیلی او معروف است. *Tono Bungay* و *The New Machiavelli*.

۴۵. *Moon and Sixpence* یکی از رمان‌های William Somerset Maugham (۱۸۷۴ـ۱۹۶۵)، نویسندهٔ انگلیسی رمان و داستان کوتاه و نمایشنامه. *Crome Yellow*.

۴۶. D. H. Lawrence (۱۸۸۵ـ۱۹۳۰). رمان‌نویس و نظریه‌پرداز انگلیسی ← جلد پنجم از این *تاریخ*، ص ۲۰۳ـ۲۲۲. Virginia Wolfe (۱۸۸۲ـ۱۹۴۱). رمان‌نویس و منتقد انگلیسی. ← جلد پنجم ازاین *تاریخ*، ص ۱۳۱ـ۱۵۸.

۴۷. E. L. Masters (۱۸۶۸ـ۱۹۵۰). شاعر و رمان‌نویس امریکایی. Carl Sandburg (۱۸۷۸ـ۱۹۶۷). شاعر امریکایی که، متأثر از والت‌ویتمن، شعرهای مهینی در تجلیل از امریکا سروده است.

۴۸. *Provença*، منظومه‌ای که Ezra Pound (۱۸۸۵ـ۱۹۷۲)، شاعر امریکایی، در ۱۹۱۰ منتشر کرد. دربارهٔ نظرهای انتقادی او ← جلد پنجم از این *تاریخ*، ص ۲۵۷ـ۲۸۳.

۴۹. T. S. Eliot (۱۸۸۸ـ۱۹۶۵)، شاعر و منتقد و نمایشنامه‌نویس انگلیسی که در امریکا زاده شده بود. دربارهٔ او ← جلد پنجم از همین *تاریخ*، ص ۲۹۳ـ۳۵۵.

۵۰. Sassenach تعبیری که ساکنان سلتی (اسکاتلندی و ایرلندی) جزایر بریتانیا، غالباً با هالهٔ معنایی منفی، دربارهٔ ساکنان انگلیسی آن‌جا به‌کار می‌برند. در این‌جا منظور متمایز کردن مهاجران کشورهای دیگر اروپا از ←

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خلاصی یافته و به مهاجران جدید (درایسر، دوس‌پسوس، هرگسهایمر، استاین‌بک)[۵۱] امکان داده تا صدای خویش را به گوش همگان برسانند. هانیکر را که دریچه‌هایی به سوی برّ اروپا گشوده بود تحسین می‌کرد. «نقد امریکا را از عبودیت قدیم آن در درگاه حماقت رهانید و به موازات آن خودِ هنرها را نیز آزاد کرد» (مجموعهٔ سوم، ص ۸۳). لکن منکن، بر تفاوت او با خودش انگشت نهاد و گفت که «به رغم تمام تلاش و کوشش و سنت‌شکنی‌اش، چندان نشانی از Berserker[۵۲] در او نبود، و هرگاه سنت زیباشناختی ملی را زیر پا گذاشته است، به ندرت به صورت چالش آشکار و بی‌پرده بوده است» (ص ۷۶). هانیکر بیش از حد پذیرای همه‌چیز بود، و به «چرند و پرندِ رمز و رازگرایان، به ویژه مترلینک، تسلیم می‌شد» (بُود، منکن *جوان*، ص ۵۱۳). به استثنای نیچه، منکن به ادبیات برّ اروپا علاقه‌ای نداشت. توجهی که در اوان کار به ایبسن و هاوبتمان[۵۳] و زودرمان نشان داد سطحی است. در جستارش دربارهٔ استریندبرگ[۵۴] به او تاخته است زیرا از گرایش او به مشرب اصالت روح و الهیات، «سستی و پوچی عمومی تفکرات جدی او،» بیزار است و در خاتمه او را «هنرمند درجه دوم» می‌خواند (*اسمارت ست*، ص ۶۷).

نظر نازل منکن نسبت به ادبیات قرن نوزده امریکا بیش از هر چیز باعث شگفتی همگان شد. منکن معتقد بود که مذهب یاک‌دینی[۵۵]، تعبیر نه‌چندان دقیق به معنی آرمان‌مداری توخالی و ابتذال فرهنگی و خشکه‌مقدسانه، بر ادبیات این قرن سایه افکنده بود. امرسن[۵۶] را «نظریه‌پرداز سنتی تمام‌عیار» وصف کرده است. «او در دنیای افکار مجرّدِ عرفانی می‌زیست» (*اسمارت ست*، ص ۱۸۴). «در زمان خودش همگان او را انقلابی

← مهاجران انگلوساکسونی و پروتستان‌مذهبی است که معمولاً بر سیاست و اقتصاد و فرهنگ ایالات متحد مستولی بودند. منکن و درایسر و دوس‌پسوس و هرگسهایمر و استاین‌بک، هیچ‌یک، نام انگلوساکسونی نیستند.

۵۱. John Dos Passos (۱۸۹۶ـ۱۹۷۰). رمان‌نویس امریکایی. رمان سه‌گانهٔ *یو.اس.ای*. معروف‌ترین کار اوست. Joseph Hergesheimer (۱۸۸۰ـ۱۹۵۴). رمان و داستان کوتاه‌نویس امریکایی. John Steinbeck (۱۹۰۲ـ۱۹۶۸). نویسندهٔ امریکایی رمان و داستان کوتاه که در سال ۱۹۶۲ برندهٔ جایزهٔ نوبل شد.

۵۲. یا Berserk: جنگجوی اسکاندیناوی باستان که در نبرد با خشمی دیوانه‌وار می‌جنگید و این احتمالاً به سبب استعمال قارچ‌های توهّم‌زا بود. امروزه berserk در زبان انگلیسی به معنی شوریدگی همراه با خشونتی ویران‌کننده و نیز وضعیت کاملاً درهم و برهم و ازهم‌پاشیده است.

۵۳. Henrik Ibsen (۱۸۲۸ـ۱۹۰۶). نمایشنامه‌نویس و شاعر نروژی: او را پدر نمایشنامه‌نویسی نوین خوانده‌اند. Gerhart Hauptmann (۱۸۶۲ـ۱۹۴۶). نمایشنامه‌نویس آلمانی و مؤسس ناتورالیسم در این زمینه.

۵۴. August Strindberg (۱۸۴۹ـ۱۹۱۲). نمایشنامه‌نویس و شاعر و رمان‌نویس سوئدی.

۵۵. Puritanism. دربارهٔ پیوریتن‌ها ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۳۵.

۵۶. Ralph Waldo Emerson (۱۸۰۳ـ۱۸۸۲). شاعر و جستارنویس و فیلسوف امریکایی. دربارهٔ او ← جلد سوم این *تاریخ*، ص ۲۲۳ـ۲۳۸.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌شمردند. ولی در واقع مقلد و محتاط و واردکنندهٔ اکسیرهای کهنهٔ آلمانی بود» (*مجموعهٔ نخست*، ص ۱۹۱؛ مشابه آن، *مجموعهٔ دوم*، ص ۴۴). او را به جرم پیروانی که در فرقه‌های اندیشهٔ نو[۵۷] و معرفت مسیحی[۵۸] داشت مقصر دانسته است. منکن معتقد است که هاتورن[۵۹] «همّ خود را مصروف مسایل روان‌شناختی‌ای کرد که نه تنها بی‌اندازه نامأنوس و تصنعی بلکه حتی مهجور بودند؛ کاری را که در مهم‌ترین تألیفش کرده می‌توان تقریباً به اقدام به روان‌کاوی مردگان وصف کرد» (*اسمارت ست*، ص ۱۸۴). پو[۶۰] «نقطهٔ مقابلِ تقریباً کاملِ هنرمند بزرگ ملی است.» در وسط زننده‌ترین تمدنی که بر صفحهٔ روزگار ظاهر شده و رویاروی جمعیتی که همگان فقط معنی لفظی کلام را درک می‌کنند، او خود را، باشکوه و جلال، وقفِ *héliogabalisme*[۶۱] کرده است» (ص ۱۸۵). مشکل بتوان گفت که منکن به پویِ شاعر و داستان‌نویس اصلاً علاقه‌ای داشته است. نقد او را نیز تنها به عنوان موردی از آسیب‌شناسی ایالات متحد و روح خود او می‌پسندیده است (ص ۳۳۳ـ۳۳۴، و *مجموعهٔ دوم*، ص ۶۰ـ۶۳). نوشته‌های پو «پر از هراس‌های عجیبی است که او را به ستوه آورده‌اند؛ چندان چیز دیگری در آن‌ها نیست» (نولتی، ص ۱۶۲). ویتمن به جامعه نزدیک‌تر بود ولی به خطا «نمایش را آیینی مقدس، و سیرک حقیر و پرزرق‌وبرق را رجعت مسیح پنداشت» (*اسمارت ست*، ص ۱۸۵). ویلیام دین هاولز را بتِ بازمانده از گذشته‌ای منفور می‌پنداشت و از این رو او را به ستوه آورد. «با وجودِ همهٔ فریبندگی گفته‌هایش، چیزی گفتنی ندارد. روان‌شناسی او سطحی و تفننی و غالباً بی‌معنی است: طنزش به ندرت از حدّ لودگیِ مؤدبانه فراتر می‌رود؛ آدم‌های داستانی‌اش از زنده بودن اِبا دارند» (*مجموعهٔ نخست*، ص ۵۴). منکن از بحث دربارهٔ هنری جیمز پرهیز می‌کرد. او را «نوعی اَبَرهاولز» می‌شمرد. «با صف طویلی از کتاب‌های غامض ولی در اصل توخالی به دنبالش» (*اسمارت ست*،

۵۷. New Thought. نظام آموزه‌ها و رفتارهایی که در قرن نوزدهم آغاز شد و بر توانایی اندیشه در مهار کردن رویدادهای جسمانی و ذهنی مبتنی است.

۵۸. Christian Science. جنبش دینی که پیروانش معتقدند بیماری‌ها را باید از طرق معنوی درمان کرد، نه جرّاحی یا دارو. خدا را ذهنی بی‌کران و نامتشخص می‌شمارند. مری بیکر ادی (Mary Baker Eddy) جنبش معرفت مسیحی را در ۱۸۶۶ بنیان گذاشت واز آن زمان در سراسر ایالات متحد و بریتانیای کبیر و آلمان و دیگر کشورهای اروپا منتشر شده است.

۵۹. Nathaniel Hawthorne (۱۸۰۴ـ۱۸۶۴). نویسنده امریکایی رمان و داستان کوتاه.

۶۰. Edgar Allan Poe (۱۸۰۹ـ ۱۸۴۹) نویسندهٔ داستان‌های کوتاه، شاعر و منتقد امریکایی. دربارهٔ آرای انتقادی او ← جلد سوم این *تاریخ*، ص ۲۱۰ـ۲۲۳.

۶۱. از *Héliogabalus*. شکل نادرست *Elagabalus*، برگرفته از *Elagabal*، خدای خورشید نزد فنیقیان. منظور منکن از به کار بردن این تعبیر نامأنوس اشاره به گرایش پو به این امور است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ص ۱۳). مارک تواین تنها نویسندهٔ متقدم امریکایی است که منکن بی‌قید و شرط دوست می‌داشت. سیلِ سخنان تحسین‌آمیز را بر *هکلبری‌فین* روان کرد: «یکی از شاهکارهای بزرگ دنیا، که از *دون‌کیشوت* و *رابینسن کروزو* چیزی کم ندارد، و از *ژیل بلاس* و *تریسترام شندی* و *نیکلس نیکلبی* یا *تام جونز*[۶۲] به مراتب بهتر است» (*اسمارت ست*، ص ۱۷۹)، یا حتی با غُلُوّ بیش‌تر: مارک تواین «با سروانتس و مولیر، سوئیفت[۶۳] و دوفو کاملاً برابر است. او تنها غول راستین ادبیات ملی ماست» (ص ۱۸۱). عقیدهٔ منکن کاملاً تغییر کرده است، زیرا مدت مدیدی مارک تواین را دلقک می‌شمرد. او نوشته‌های متأخر تواین را که به تازگی منتشر شده بود خواند و از دریافت این امر که دستخوش یأس و کلبی‌مشرب بوده استقبال کرد.

منکن اهل مجادله و آمادهٔ نبرد بود: از آن‌چه خودش کارِ تخریب می‌نامید و تمسخر شعر و رمان‌های احساساتی و داد و بیداد کردن بر سر منتقدان دانشگاهی و به ویژه اومانیست‌های جدید لذت می‌برد. به نظرش ثقیل و اخلاق‌پناه و منسوخ می‌آمدند: پال المر مور[۶۴] ملال‌آور است، حرفی که به گفتنش بیرزد ندارد، گو این‌که «شاید نزدیک‌ترین چیزی است که در امریکا به پژوهنده‌ای راستین داریم. خداوند همهٔ ما را حفظ کند!» (مجموعهٔ سوم، ص ۱۷۸). بیبیت[۶۵] «در خیالبافی با ژان ژاک روسو[۶۶] برابری می‌کند. مایل است به دوران بودا و درخت بنگ، به سقراط و بلوطِ همیشه‌بهار بازگردد... او به اندازهٔ برناردن دوسن پیر[۶۷] احساساتی است» (نولتی، ص ۱۶۹). اومانیست‌ها مقابلهٔ به مثل کردند: بیبیت او را به «کلبی‌مشربیِ خودپسندانه» متهم کرد (در خلاق بودن، ص ۲۱۲) و مور او را «بی‌نزاکت و جنجال‌برانگیز» خواند (*دیو امر مطلق*،[۶۸] ص ۷۶).

۶۲. *Don Quixote* (۱۶۰۵ـ ۱۶۱۵)، شاهکار سروانتس، نویسندهٔ اسپانیایی. *Robinson Crusoe* (۱۷۱۹ـ ۱۷۲۰)، نوشتهٔ دنیل دوفو، رمان‌نویس انگلیسی. *Gil Blas* (۱۷۱۵، ۱۷۲۴، ۱۷۳۵)، رمانی در چهار جلد نوشتهٔ الن رنه لوساژ. *Tristram Shandy* (۱۷۵۹ـ۱۷۶۷)، رمانی تألیف لارنس استرن، رمان‌نویس انگلیسی. *Nicholas Nickleby* (۱۸۳۸ـ۱۸۳۹)، یکی از رمان‌های چارلز دیکنز. *Tom Jones* (۱۷۴۹)، یکی از رمان‌های هنری فیلدینگ.

۶۳. Molière، نام مستعار Jean Baptiste Poquelin (۱۶۲۲ـ۱۶۷۳). نمایشنامه‌نویس بزرگ فرانسوی. Jonathan Swift (۱۶۶۷ـ۱۷۴۵). هجویه‌پرداز و شاعر و سیاسی‌نویس انگلیسی.

۶۴. Paul Elmer More. دربارهٔ او ← فصل دوم از همین کتاب.

۶۵. Irving Babbitt. دربارهٔ او ← فصل دوم از همین کتاب.

۶۶. Jean Jacques Rousseau (۱۷۱۲ـ ۱۷۷۸). فیلسوف و مؤلف و نظریه‌پرداز سیاسی فرانسوی، متولد در سوئیس. مروج بازگشت به دامن طبیعت بود.

۶۷. Jacques Henri Bernardin de St. Pierre (۱۷۳۷ـ۱۸۱۴). مؤلف فرانسوی و مرید و دوست ژان ژاک روسو.

68. *On Being Creative; Demon of the Absolute*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در این گفته‌ها مایه‌ای از حقیقت هست. اما منکن با آزاد کردن صحنهٔ ادبی امریکا از بختک رضامندی بی‌جهت و همرنگی با جماعت، خشکه‌مقدسیِ تنگ‌نظرانه، میهن‌پرستی کورانه، و عرف‌های خفقان‌آور زیبایی، در زمان خود نقشی مهم ایفا کرد. بر ضد ممیّزی رسمی و سرکوب غیررسمیِ امر غیرمتعارف با غیرت و دلاوری جنگید. منکن خود بعداً اعلام کرد که در جنگ برنده شده‌اند و نویسندهٔ امریکایی «به قدرِ لیاقتش آزاد است» (مجموعهٔ پنجم، ص ۲۸۹). حمایتش از رئالیسم و ناتورالیسم جدید نیز دارای محاسنی است، گو این‌که از موضع امروز ممکن است فکر کنیم که بسیاری از امور زودگذر را بیش از حد ارزش‌مند خوانده و نسبت به دستاوردهای واقعاً مهمّ عصر جدید بی‌اعتنا بوده است. نظر خشونت‌آمیزش نسبت به سنت ادبی متقدم امریکا امروزه ناموجّه می‌نماید، گو این‌که یادزهر اوهام باقی‌مانده نزد بسیاری از اعضای نسل‌های پا به سن گذاشته بود. اما منکن بر سر حرف خویش ایستاد. با مفهوم تجدید حیات ادبیات امریکا مخالف بود. «از لحاظ تاریخی، تمام ورّاجی‌های جاری دربارهٔ بازگشت به سنت باستانی امریکا چیزی جز بلاهت و جهل نیست» (ص ۱۹). فقط افراد جداافتاده از یکدیگر ــ امرسن، هاتورن، پو، ویتمن ــ شایان توجه‌اند. با اذعان به تمام این قابلیّت‌ها و شور و حرارت و طنز گزنده و خودنمایی سرگرم‌کنندهٔ بیش‌تر نوشته‌های منکن، با وجود این ناگزیر باید گفت که در مقام منتقد ادبی پایدار نخواهد ماند. اگرچه حتی امروز هم گروه وسیعی از دوست‌داران و مجموعه‌داران و ویراستاران و، مهم‌تر از همه، خوانندگان وفادار دارد. شخصیت نامتعارف و سبک گزنده و پرتحرّک، و نیش و کنایه‌ها و مقایسه‌های جالب منکن، آن‌ها را نگاه داشته است. در این گفتهٔ منکن، او را در یک کلام خلاصه شده می‌بینیم: «یک خندهٔ خرکی به ده‌هزار قیاس می‌ارزد. نه تنها مؤثرتر است، بلکه به مراتب عاقلانه‌تر هم هست» (ص ۱۴۰). منکن بدون احساس نیاز به نظریه‌پردازی یا حتی تفکّر مجدّانه، نسبت به «عوامِ کالانعام،» «تودهٔ رمه‌مانند مردم،» (booboisie،»[۶۹] استادان دانشگاه، سیاست‌مداران، روحانیان، و دیگران ابراز تنفر کرد؛ احساس برتری نسبت به این گروه‌ها نیز خوشایند مخاطبان بوده و هست.

۶۹. تعبیری که خود منکن به تقلید از «بورژوازی» ساخته و منظورش بخشی از عامهٔ مردم، متشکل از افراد بی‌سواد و فاقد فرهنگ، است. boob واژه ای عامیانه است که آدم کودن و ابله، نَبو، از جمله معانی آن است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ون وایک بروکس (۱۸۸۶ـ۱۹۶۳)

ون وایک بروکس[1]، در سال‌های نخست فعالیت خویش، مانند منکن، از جمله منتقدان تندخوی ادبیات و فرهنگ امریکا بود. طی مقاوضه‌ای متصنّع، *شراب پاک‌دینان*[2] (۱۹۰۸)، مسئولیت پیدایش مشرب استعلایی[3]، آرمان‌مداری و روحیهٔ تاجرمآب را متوجه پیوریتن‌ها کرد. استعارهٔ عنوان کتاب را این‌گونه توضیح می‌دهد: «شراب کهنه را در بطری‌های نو بریزید... بوی خوش آن، یا امر آرمانی، مشرب استعلایی می‌شود، و شراب، امر واقعی، روحیهٔ تاجرمآب» (ص ۶۰). چند سال بعد، در *امریکا به سن بلوغ می‌رسد*[4] (که در ۱۹۱۴ تألیف و در ۱۹۱۶ منتشر شد) همین ادعانامه را صریح‌تر و بسیار اثربخش‌تر مطرح کرد. تعابیر متضاد «lowbrow» و «highbrow»[5] ساختهٔ بروکس نیستند (*فرهنگ بزرگ انگلیسی آکسفرد* نمونه‌هایی از آن را از ۱۹۱۱ و ۱۹۱۴ نقل می‌کند) ولی با استعمال آن‌ها در عنوان فصل نخست کتاب خود آن‌ها را بر سر زبان‌ها انداخت. در این کتاب تکرار می‌کند که «حکومتِ دینیِ پیوریتن‌ها در تاریخ ذهنیت امریکاییان تأثیری سرنوشت‌ساز داشته،» (ص ۸) و خاستگاه دو جریان است که هر دو غیراجتماعی بوده‌اند: یکی مشرب استعلایی است که «نهایتاً به واقعیت‌گریزی بخش اعظم فرهنگ معاصر امریکا انجامید،» و دیگری فرصت‌طلبی پول‌پرستانه «در فضای حیات کسب و کار معاصر» است (ص ۹ـ۱۰). جاناتان ادواردز[6]، نمایندهٔ جریان نخست، و بنجامین فرانکلین[7]، نمایندهٔ جریان دوم، دو نیای اعظم خلق و خوی امریکایی و آفرینندگان دوگانگیِ فرهنگِ بی‌طراوت و خشن و فایده‌مداریِ عاری از روح‌اند (ص ۱۴). شاعران امریکایی منعکس‌کنندهٔ این بن‌بست‌اند. آن‌ها «بی‌صلاحیت، رنگ‌باخته، و از همه چیز بی‌خبر بودند.» فقدان زمینهٔ اجتماعی باعث خشک شدن ریشهٔ دوران کلاسیکی ادبیات امریکا شد (ص ۴۶). رجال عمدهٔ آن را

1. Van Wyck Brooks 2. *The Wine of Puritans* 3. transcendentalism
4. *America's Coming of Age*

۵. lowbrow: آدمی که به موضوعات و فعالیت‌های فکری نپرداخته، به آن‌ها علاقه‌ای ندارد. و در آن‌ها درگیر نمی‌شود؛ highbrow: شخصی باذوق و علایق فکری و معنویِ برتر.

۶. Jonathan Edwards (۱۷۰۳ـ۱۷۵۸). فیلسوف و متأله امریکایی و از رهبران معروف پیوریتن‌ها.

۷. Benjamin Franklin (۱۷۰۶ـ۱۷۹۰). دولتمرد، مؤلف، مخترع و عالم امریکایی. برخی او را «داناترین امریکایی» لقب داده‌اند، ولی در عین حال به جنبه‌های عملی زندگی روزمرّه نیز توجه می‌کرد و اندرزهای عملی او ــ ظاهراً جنبهٔ مورد نظر منکن در این‌جا ــ معروف است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بروکس سخت‌گیرانه داوری می‌کند: «نسبت لانگفلو[۸] به شعر نسبتِ اُرگِ کوکی دوره‌گردها به موسیقی است.» (ص ۵۰). پو خِرت و پِرت‌های رمانتیکی را جدّی گرفت. دنیای او «دنیای ساکت، سرد، صاعقه‌زده، خیالی، عقیم، خلنگ‌زار شیطان» است (ص ۵۹). هاتورن «با مِه همان کار را می‌کند که یونانیان در پیکرتراشی با سنگ مرمر.» «استعدادش ناچیز و اندکی کم‌خون است» (ص ۶۶). «شبحی بود در دنیای اشباح» (ص ۷۰). بروکس مدام دربارهٔ دو منتهاالیه این طیف صحبت می‌کند. استعلاییان «به رابطهٔ موجود میان نظریه و عمل، میان جنبهٔ انتزاعی و انضمامی، وقوف نداشتند» (ص ۷۱). آن‌ها هنر را «ابزار دین» ساختند (ص ۹۳). امرسن «صدای ضعیفی داشت که گویی از فاصلهٔ بسیار دور می‌آمد، و اغلب چون صدای زیر و ممتدی می‌نمود» (ص ۷۵). لوئل[۹] «سفیری خوش‌مشرب بود، عاری از فکر و برنامه.» فرض همیشه بر این است که نویسندگان امریکایی خود را اعضای جامعه‌ای منسجم و مناسب نمی‌یافتند. مشکل آن‌ها «آرمان‌مداری بی‌ریشه و پیوند» بود، حال آن‌که «فشار اجتماع را هرقدر ژرف‌تر و با فوریت بیش‌تر و درونی‌تر احساس کنید، احساستان ژرف‌تر و هشیارانه‌تر و مثمرثمرتر خواهد بود و خودِ خودتان می‌شوید» (ص ۲). والت ویتمن تنها استثنا بر این قاعده است. «او نخستین کس بود که احساس وجود چیزی سازمند در حیات امریکا را به ما داد» (ص ۱۱۲). او به شکل گرفتن «شخصیت امریکا سرعت بخشید» (ص ۱۱۸)، به آن «در قلمرو هشیاری نوعی مرکز کانونی داد» (ص ۱۱۹)، «آرمان ملی را بنیان نهاد» (ص ۱۲۱). اما بروکس متوجه بود که ویتمن با «پذیرفتن همهٔ چیزها» «تشتت آن‌ها و واقعیت موجود را» با خاطری جمع پذیرفته و «نظمی در کارش نیست» (ص ۱۲۶). ادبیات اروپا «نزدیک‌تر و فشرده‌تر می‌شود، حال آن‌که ادبیات امریکایی مظنون‌تر و بی‌محتواتر» (ص ۱۷۳). با وجود این، با فَوَران ناگهانی خوش‌بینی، چنین بحث را به پایان می‌برد: «امریکاییان همه خوب‌اند ــ این در نظر من اصل مسلّم است.» «شاید شاخهٔ خشکیده و کهنهٔ یانکی‌ها حرکتی بکند و ساقه‌هایی برویاند و شکوفان شود. وانگهی، نوع بشر کهن‌تر از مذهب پاک‌دینی است» (ص ۱۸۲ـ۱۸۳). خاتمهٔ کتاب ناهمساز می‌نماید (و عنوان کتاب نیز که پیشنهاد ناشر بوده است؛ خود بروکس آن را "قصه‌ای برای یانکی‌ها" نامیده بود. اما حاکی از آرزوی عمده و مادام‌العمر بروکس است: «دین اصیل ملت‌دوستی» (*طرح‌های اجمالی*، ص ۱۸۵)، این

۸. Henry Wadsworth Longfellow (۱۸۰۷ـ۱۸۸۲). شاعر و مترجم امریکایی.

۹. James Russell Lowell (۱۸۱۹ـ۱۸۹۱). شاعر و منتقد و ویراستار و دیپلمات امریکایی. دربارهٔ او ← بخش اول از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۲۶۰ـ۲۶۷.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

امید که ادبیات ملی بزرگی «محرّک و یاور تکامل آدمی» باشد (ص ۱۳۶) و منتقدان «بیدارکنندگان ملت» باشند (*سه جستار*، ص ۱۶۸). هماهنگی جامعه و ادبیات کمال مطلوب است، و به سبب فقدان هماهنگی است که از ادبیات متقدم امریکا انتقاد می‌کند. جامعه استعداد نویسندگان را ضعیف و آبکی کرده است.

این نظر الهام‌بخش معروف‌ترین و بهترین کتاب‌های بروکس است: *آزمون دشوار مارک تواین* (۱۹۲۰) و *سفر زیارتی هنری جیمز*[10] (۱۹۲۵). این دو کتاب زندگی‌نامهٔ روان‌شناختی است و بروکس درونمایهٔ اصلی کتاب‌های پیشین خود، یعنی آزار کردن هنرمند به وسیلهٔ جامعه، را در آن‌ها پرورده است. مدت‌ها پیش از این، تألیفاتی نسبتاً تنک‌مایه ولی برخوردار از حساسیت دربارهٔ سنانکور و موریس دو گِرَن و آمی‌یِل[11] با عنوان *عارضهٔ امر آرمانی*[12] (۱۹۱۳)، و دربارهٔ *جان ادینگتن سیمنز*[13] (۱۹۱۴)، نویسندگان اروپایی بیگانه شده از جامعهٔ خود، منتشر کرده بود، اما در این دو کتاب دربارهٔ امریکاییان بلای هنرمند را به بدی‌های خاص امریکا نسبت داده است. معتقد است که ماده‌پرستیِ عصر زرین رشد مارک تواین را متوقف کرد ولی در عین حال او را فریفت و به فساد کشید، چنان‌که فشارهای مادر و همسرش نیز، که او را وامی‌داشتند تا دست‌کم در ظاهر خود را با آداب و رسوم طبقات بالا سازگار سازد، به این ترتیب کلبی‌مسلکی و یأس سرکوب‌شدهٔ عمیقی در او به وجود آوردند. با انتشار *غریبهٔ اسرارآمیز* (۱۹۱۶)، *آدمی چه موجودی است؟ و دیگر جستارها* (۱۹۱۷)، و *نامه‌ها*، به همّت البرت بی. پین[14] (۱۹۱۷) پس از درگذشت تواین مطالب علنی شد. بروکس می‌خواهد «ملال خاطر، ترس از انزوا، وجدان معذّب، اتهامات واهی را که متوجه خود کرده بود، از خود بیزاری مسلّم» (ص ۲۶)، «نامرادی در خلاقیت، شخصیت دستخوش تردید، و رشد متوقف‌شده» (ص ۲۷) را با استفاده از نظریات روان‌کاوانهٔ نسبتاً ناشیانه توجیه کند. خوابگردی تواین را در شب تدفین پدرش بسیار مهم می‌شمارد و نتیجه می‌گیرد که خوابگردی حاکی از تعدّد شخصیت است. اشتغال خاطر تواین به دوقلوها و دوتایی مؤید این تشخیص است. در آن زمان بروکس با

10. *The Ordeal of Mark Twain*; *The Pilgrimage of Henry James*

۱۱. Etienne Pivert de Sénancour (۱۷۷۰ـ۱۸۴۶). ادیب فرانسوی. مهم‌ترین تألیف او رمان *ترسّلی اوبرمان* است. Georges Maurice de Guérin (۱۸۱۰ـ ۱۸۳۹). شاعر فرانسوی. Henri-Frédéric Amiel (۱۸۲۱ـ ۱۸۸۱). شاعر و منتقد ادبی.

12. *The Malady of the Ideal*

۱۳. *John Addington Symonds*. دربارهٔ سیمنز (۱۸۴۰ـ۱۸۹۳) ← بخش دوم از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۲۱۵ـ۲۲۵.

14. *Mysterious Stranger*; *What is Man? and Other Essays*; *Letters*, ed. Albert B. Paine.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آثار فروید آشنا نبود اما کتاب *روان‌شناسی جنون* (۱۹۱۲) تألیف برنارد هارت[۱۵]، روان‌پزشک انگلیسی، را خوانده بود. نظر نامساعد بروکس نسبت به ناحیهٔ غرب امریکا در آن زمان و شهر هانیبال در ایالت میسوری[۱۶]، «بیابانِ شن انسانی! بی‌تردید لم‌یزرع‌ترین نقطه در تمام عالم مسیحیت است که بذر نبوغ در آن افتاده» (ص ۴۶)، باعث رنجش بسیار شد. برنارد دو وُتو در کتاب *امریکای مارک تواین*[۱۷] (۱۹۳۲) بروکس را شماتت کرد که منطقهٔ غرب و خلق و خوی غربیان را نشناخته است. اما، به نظر من، از این بدتر نقد ادبی ضمنی بروکس است که هم در مورد تجدید امکانات بالقوهٔ تواین به شدت غُلوّ می‌کند (سوئیفتِ عقیم‌مانده) و هم موفقیت‌های او، به ویژه *هکلبری فین*، را کوچک می‌شمارد و حتی مدت‌ها بعد هم هنوز این رمان را «کتابی نوشتهٔ یک پسربچه، دربارهٔ پسربچه‌ها، برای پسربچه‌ها» توصیف کرده است (*از دفتر یادداشت یک نویسنده*[۱۸]، ص ۱۰۲).

سفر زیارتی هنری جیمز (۱۹۲۵) بسیار جذاب‌تر است، گو این‌که در آن به شرح این نظرِ محلّ تردید پرداخته که جیمز با رفتن به انگلستان ریشه‌هایش را قطع کرد و به هنر خویش صدمه زد. بروکس از آن جمله منتقدانی بود که، مانند اف. آر. لیوس[۱۹]، رمان‌های متأخر جیمز، *سفیران*، *جام زرین*، و *بال‌های کبوتر*[۲۰]، را نمی‌پسندند. به عقیدهٔ بروکس، در این رمان‌ها «آدم‌ها تقریباً برای [جیمز] وجود خارجی ندارند و "موقعیت‌های نامناسب" جایشان را گرفته‌اند» (ص ۱۲۴). جیمز «احساس زندهٔ واقعیت عینی» را از دست داده بود (ص ۱۲۵)، «ذهنی» شده بود که «در خلأ کار می‌کرد» (ص ۱۳۴). اما بروکس از پرداختن به رمان‌های دورهٔ میانی هم با ارائهٔ عذری ناموجه تن می‌زند (ص ۸۹) و، چون نمی‌تواند منکر بزرگی آن‌ها شود، نظر پیشین خود را منتفی می‌کند که جیمز با ترک امریکا پیوندهای خود را با «منبع سرچشمه‌های تجربه» قطع کرد (ص ۶۴). در این مورد عمدتاً حق به جانب بروکس است که جیمز «در پاریس نشان دنیای پیوریتنی اجدادی خود را حفظ کرد» (ص ۶۰)، در محاصرهٔ لندن شکست خورد، و «به رغم سرخوردگی‌هایش، هنری جیمز تصور اصلی خود دربارهٔ انگلستان را تا زنده بود گرامی می‌داشت» (ص ۷۹). با منطبق ساختن خود با دنیای انگلیسیان، جیمز نشان داد که «داوری غریزی خویش دربارهٔ آدمیان و اشیاء» را از دست داده است (ص ۱۰۵). بروکس نوعی «از هم پاشیدگی تدریجی

15. Bernard Hart, *Psychology of Insanity*

۱۶. Hannibal، شهر زادگاه مارک تواین است واقع در ایالت میسوری.

17. Bernard De Voto, *Mark Twain's America*

18. *From a Writer's Notebook*

۱۹. F. R. Leavis (۱۸۹۵ـ۱۹۷۸)، منتقد معروف انگلیسی. دربارهٔ او ← جلد پنجم این *تاریخ*، ص ۳۸۱ـ۴۱۷.

20. *The Ambassadors*; *The Golden Bowl*; *The Wings of the Dove*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در احساس [جیمز] نسبت به ارزش‌های انسانی» مشاهده می‌کند که «به موازات رشد بیشترِ قریحهٔ هنری‌اش محسوس‌تر می‌شود» (ص ۱۰۵). سبک متأخر حاکی از «طفره رفتن و تردید و وسواسِ آدمی طبعاً مضطرب» است. در پس رمان‌های او، «آن فرافکنی‌های باصلابت فکری هندسی،» «خواب و خیال‌های آشفتهٔ کودکی زمین‌گیر» را می‌بیند (ص ۱۳۱). بروکس در بیان مطلب غُلُوِ بسیار کرده و انتساب آن به علتی واحد، یعنی جلای وطن، را مسلّماً نمی‌توان اثبات کرد و حتی خطاست. اما، با درآمیختن نقل‌قول‌هایی از خاطرات و نامه‌ها و نوشته‌های جیمز، تصویر ذهن متفکر او و «سرنوشت غامض» امریکایی ساکن اروپا بودن را چنان جذاب القا می‌کند که از تأثیر نظر نادرست خود می‌کاهد و حتی آن را منتفی می‌کند. لیکن روش روایت با استفاده از کلام خود جیمز، نگرش طنزآمیز و بینش اخلاقی پیچیدهٔ او را نامفهوم می‌کند.

در حدود زمان انتشار *سفر زیارتی هنری جیمز*، بروکس به مطالعهٔ مجدد نوشته‌های امرسن پرداخت و به برداشتی متفاوت دربارهٔ گذشتهٔ امریکا رسید. در نامه‌ای گفته است: «هرآن‌چه تاکنون کرده‌ام نوعی اکتشاف نیمهٔ *تاریک* قمرِ ما بوده است، و این امرسنِ فرّخ‌پی مرا مستقیم به وسط نیمهٔ آفتابی هدایت کرد» (اسپیلر، *مکاتبات بروکس-ممفرد*[۲۱]، ص ۳۳). مدت‌ها بعد گفت که «احساس شکست مرا تحلیل می‌بَرَد. احساسی که کارم به خطا رفته و هرآن‌چه گفته یا اندیشیده بودم اشتباه بوده است» (*حسب حال خودنوشت*، ص ۷۳۹). به تألیف شرح حال امرسن پرداخت ولی قادر به اتمام آن نبود: دچار ناراحتی شدید روحی شد و سال‌ها با افسردگی دست به گریبان بود. تا این‌که بالاخره در ۱۹۳۲ *زندگانی امرسن*[۲۲] را که ترکیبی از نقل‌قول‌ها و دارای لحنی بی‌روح، فاصله‌دار و تذکره‌وار است به اتمام رسانید. واقعیتِ خصوصی مربوط به این «فصل در جهنم»[۲۳] را باید به منظور رد این نظر ذکر کرد که گفته‌اند بروکس پس از شروع بیماری و بر اثر تجربه‌ای روحی تغییر کیش داده است. تغییر پیش از بیماری حادث شد. کتاب *امرسن و دیگران*[۲۴] (۱۹۲۷) حاوی بخش‌های عمدهٔ *زندگانی امرسن* است. با وجود این، و صرف‌نظر از تاریخ آن، تغییر انکارکردنی نیست. منتقد سخت‌گیر گذشتهٔ امریکا به *laudator temporis acti*[۲۵] تبدیل شد. نه این‌که میان این دو مرحلهٔ تحول فکری بروکس تداومی وجود نداشته است. حتی در آغاز کار نیز ملت‌خواهی رمانتیکی‌مشرب بود. «نویسندهٔ بزرگ صدای مردم است» (سفر

21. Spiller, *Brooks-Mumford Letters*

22. *Life of Emerson*

۲۳. اشاره به *Une Saison en Enfer* (۱۸۷۳) شعر منثور آرتور رمبو است.

24. *Emerson and Others*

۲۵. «ستایش‌گر روزهای خوش گذشته». از گفته‌های هوراس.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

زیارتی، ص ۵۱) مرام او بود و حتی در دوران خرده‌گیری‌هایش آرزو می‌کرد که صدای نویسنده بلند و روشن و امیدبخش باشد. سرخوردگی‌اش از گذشته سرخوردگی از سرِ عشق بود. امریکا شکست خورده بود، امّا بعداً که با دقت بیش‌تری به آن نگریست کشف کرد که خود او نتوانسته بود آن را با تمام جلال و شکوهش ببیند.

بروکس قسمت عمدهٔ سال‌های بعد را به تألیف تاریخ عظیم ادبیات امریکا اختصاص داد. *سازندگان و یابندگان*، در پنج جلد، که به ترتیب زمانی رویدادها منتشر نشد، بلکه با آن‌چه اوج ادبیات امریکا شمرده می‌شود، *شکوفایی نیوانگلند، ۱۸۱۵ـ۱۸۶۵*[۲۶] (۱۹۳۶)، آغاز شد. کتاب با توفیقی بی‌نظیر مواجه شد. جایزهٔ پولیتسر را برد و طی چهار ماه ۱۲۰۰۰ نسخهٔ آن به فروش رفت. هنوز هم بهترین جلد این مجموعه است. *نیوانگلند: دوران شکوفایی نهایی ۱۸۶۵ـ ۱۹۱۵* (۱۹۴۰) پس از آن آمد. در *دنیای واشینگتن ارووینگ* (۱۹۴۱) از لحاظ زمانی به عقب رفت، و در *دوران ملویل و ویتمن* (۱۹۴۷) به ادبیات خارج از نیوانگلند پرداخت، و با *سال‌های اعتماد به نفس*[۲۷] (۱۹۵۲) داستان را تقریباً به روز کرد. این کتاب‌ها را «نه تنها بهترین تاریخ ادبیات امریکا، بلکه یکی از بهترین تواریخ ادبی در هر زبانی» وصف کرده‌اند (کارل وَن دورن[۲۸] در هویس، ص ۱۹۸). مسلّماً حاکی از مقدار معتنابهی مطالعه‌اند (بروکس عدد ۴۰۰۰ جلد را ذکر کرده) و به ویژه در دو جلد نخست قدرت القای فضا و البسه و چهره‌ها و ترسیم تصویرهای ریزنقش و بازگویی حکایات و توصیف زندگانی نویسنده در امریکا ــ مناسبات شخصی او، پیوندهای محلی‌اش، احساسات و افکارش دربارهٔ مسایل متعدد ــ باعث جلب نظر بسیاری از خوانندگان شده است. اما در مقام تاریخ ادبی، آن‌ها را باید بسیار ناموفق وصف کرد. مشکل بتوان تحلیل یک کتاب یا چیزی دربارهٔ تداوم شکل‌ها یا درونمایه‌های ادبی در آن‌ها یافت. دربارهٔ جهان‌بینی نویسندگان و رابطهٔ آن‌ها با گذشته یا اروپا نیز چیزی منسجم و انتقادی بیان نشده است، ترکیب‌بندی کتاب‌ها بر معیارها و تقسیم‌بندی‌های صرفاً عَرَضی مبتنی است. مثلاً رولند ای. رابینسن، نویسندهٔ *دکان عمو لیشا*، جان دیویی و یوجین اونیل و اِدنا سینت وینسنت میلِی را در فصلی بر روی هم تلنبار کرده که به بحث مستوفایی دربارهٔ مری ای. ویلکینز خاتمه می‌یابد[۲۹]. این‌ها را فقط به این دلیل با هم گرد آورده که برخاسته

26. *Makers and Finders*; *The Flowering of New England, 1815-1865*

27. *New England: Indian Summer 1865-1915*; *The World of Washington Irving*; *The Times of Melville and Whitman*; *Confident Years 1885-1915*.

۲۸. Carl Van Doren (۱۸۸۵ـ۱۹۵۰)، نویسنده و منتقد امریکایی. Hoopes

۲۹. Rowland E. Robinson: *Uncle Lisha's Shop* ؛ John Dewey (۱۸۵۹ـ۱۹۵۲)، فیلسوف امریکایی ←

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

از نیوانگلنداند، ولی به‌استثنای باستن. تنها چیزی که سامان‌بخش این کتاب‌هاست استعاره‌های پیش‌پاافتاده‌ای دربارهٔ «بهاران، تابستان، آرامش پیش از سختی» یا «نوبهار دوم،» منعکس در آثار ادوین آرلینگتن رابینسن، رابرت فراست، اِیمی لوئل، جان دیویی، و گمالیئل بردفرد است.[۳۰] «پژمردن و پوسیدن،» «شکفتن،» «تظاهر به مرگ،» «تعلیق حیات» از جمله معدود تعبیرات رایج‌اند که نوعی تداوم بر آن‌ها مبتنی است. وگرنه، یک‌سره ترکیبی بدیع از نام‌ها و شهرها و مکان‌ها، و پاره‌های فکر پراکنده در میان آن‌هاست. مقایسه‌ها چیزی را روشن نمی‌کنند: ماساچوستز انگلستانِ کوچک‌تری است، باستن هم ادینبروی دیگر، کیمبریج[۳۱] هایدلبرگِ ثانی است، هاروارد «آکسفرد ولایتی،» وبستر به ادمند برک شباهت دارد، ادوارد اورت آبلارِ دیگری است، و آلیور وندل هومز الگزاندر پوپِ امریکایی است[۳۲] (*شکوفایی*، ص ۲، ۷، ۱۶۶، ۴۱، ۹۴، ۱۰۰، ۳۵۵). با وجود این، اقدام بروکس در بررسی آثار نویسندگان امریکایی در چارچوب محیط زندگیشان و ردیابی روابط شخصی آن‌ها به این منظور که ثابت کند حیات ادبی راستین در امریکا وجود داشته دارای محاسنی است، حتی اگر گه‌گاه ناگزیر بوده است که از شواهد خود بیش از حدّ معقول استفاده و در اهمیت برخوردهای اتفاقی غلوّ کند، نظر کلی بروکس دربارهٔ تبدیل امریکا به جامعهٔ شهرنشینان صحت دارد. همواره به گذشته، به مدینهٔ فاضلهٔ «مردمی

← و مصلح نظام آموزش و پرورش. Eugene O'Neill (۱۸۸۸ـ۱۹۵۳). نمایشنامه‌نویس نام‌دار امریکایی و برنده جایزه نوبل در ۱۹۳۶. Edna St.Vincent Millay (۱۸۹۲ـ۱۹۵۰). شاعر امریکایی. Mary E. Wilkins (۱۸۵۲ـ۱۹۳۰)، نویسندهٔ امریکایی داستان کوتاه و رمان وابسته به مکتب صبغهٔ محلی.

۳۰. Edwin Arlington Robinson (۱۸۶۹ـ ۱۹۳۵). شاعر امریکایی که شهرتش عمدتاً متکی به شعرهای روایی بلند و چهره‌پردازی‌های روان‌شناختی است. Robert Frost (۱۸۷۴ـ۱۹۶۳). شاعر بزرگ امریکایی که در سان‌فرانسیسکو به دنیا آمد ولی شعرهایش دربارهٔ زندگی در نیوانگلند و خلق و خوی مردم آن معروف است. Amy Lowell (۱۸۷۴ـ ۱۹۲۵). شاعر و منتقد و زندگینامه‌نویس امریکایی، از فعالان مکتب شعر ایماژیستی. Gamaliel Bradford (۱۸۶۳ـ۱۹۳۲). زندگینامه‌نویس امریکایی که «روان‌نگاری‌ها»ی او («psychographs»)، چهره‌پردازی‌هایی مربوط به زندگی ذهنی رجال ادبی و تاریخی، معروف است.

۳۱. منظور شهرکی است متصل به باستن که دانشگاه‌های هاروارد و ام. آی. تی. (Massachusetts Institute of Technology) در آن واقع است.

۳۲. Daniel Webster (۱۷۸۲ـ۱۸۵۲). دولتمرد و خطیب امریکایی. Edmund Burke (۱۷۲۹ـ۱۷۹۷). دولتمرد و خطیب انگلیسی متولد در ایرلند. Edward Everett (۱۷۹۴ـ ۱۸۶۵). روحانی و خطیب و دولتمرد امریکایی، نخستین استاد کرسی نوبنیاد مطالعات یونانی در هاروارد و نخستین امریکایی که درجه دکتری دریافت کرد (از دانشگاه توبینگن). Pierre Abélard (۱۰۷۹ـ۱۱۴۲). متألّه و فیلسوف مدرسی فرانسوی. Oliver Wendell Holmes (۱۸۰۹ـ۱۸۹۴) طبیب و ادیب و شاعر امریکایی (نام او در جلد سوم این *تاریخ* به خطا «هولمز» آمده است). Alexander Pope (۱۶۸۸ـ۱۷۴۴). شاعر و هجویه‌پرداز نام‌دار انگلیسی و حکم‌گذار زمان خود در مسایل ذوقی و ادبی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

متجانس، مأنوس با آب و خاک، شدیداً متدیّن، طبیعی، فارغ‌البال، ترسیم‌نشده در آثار هنری و ادبی، با احساسات شدید نسبت به خانه و موطن» می‌نگرد، به چیزهایی که متأسفانه ریشه‌کن و پراکنده شدند (واسرستروم، *میراث*[۳۳]، ص ۲۳۳). و سرانجام، عطف توجه به نویسندگان کم‌اهمیت ولی متعدد و فراموش‌شده شایان تقدیر است، گو این‌که به معنای یک‌سان کردن تمایزات و تسطیح منظر. یعنی مساوات‌خواهی نادرست و تن زدن از نقد بود.

به موازات این وقایع‌نامه‌های از هر نظر شامل و متساهل و حاوی حسرت گذشته‌ها، بروکس هرگز از تألیف آثار انتقادی به مفهوم داوری دربارهٔ نویسندگان و کتاب‌های زمان خودش بازنایستاد. تنها به گذشته با سعهٔ صدر و حتی تملّق‌گویی پرداخت. کتاب *عقاید آلیور آلستن*[۳۴] (۱۹۴۱) با تقبیح گزندهٔ بسیاری از آثار ادبی عصر جدید، آثار الیوت و جویس و پاوند و منتقدان جنوبی و بسیاری دیگر، غافلگیرکننده بود. شیوهٔ نقل عقایدِ دوستِ ساختگی و درگذشته به منظور کسب کانون دوگانه، و مقداری فاصله و امکان عرض اندام کردنِ رفتار ویژه و نامتعارف شخصی در زیر صورتک است. اما صورتک بیش از اندازه شفاف است، و تمایز میان دو مؤلف حفظ نشده است. دفتر یادداشت بروکس است که به او اجازه می‌دهد به جای استدلال صرفاً به بیان عقاید خویش یا آلستن بپردازد. بروکس می‌گوید که آلستن «از نظریه‌پردازی بیزار است.» منتقدان باید از «نظریه منزجر» باشند. «من نه نظریه‌ای دارم و نه مایلم داشته باشم» (ص ۱۰۸). اما این مبالغه‌ای گزاف است. در واقع بروکس معیار بسیار ساده‌ای برای داوری انتخاب کرد. او مایل است ادبیات «با زندگی درگیر باشد،» «از بافت زیستی پیروی کند،» «زندگی را غنی‌تر کند» و به آن «توسع بخشد.» «هوادار "انگیزهٔ معطوف به حیات" باشد» (ص ۱۱۵)، «محرّک حیات باشد» (ص ۱۳۳). در چارچوب چنین ضابطه‌های دارویی و نیچه‌ای، بروکس تمایز میان ادبیاتِ «اساسی» و ثانوی[۳۵] را توجیه می‌کند. نوع اول مثبت، خوش‌بینانه، معتقد به پیشرفت و پاک‌طینتی بشر است (ص ۱۵۴ـ ۱۵۵)، و کسانی آن را نوشته‌اند که مدافع «سلامت، اراده و شجاعت»اند و با درونمایه‌های بزرگِ «شجاعت، عدل، شفقت، شرف، عشق» سر و کار دارند (ص ۱۴۵). سیاههٔ نویسندگان این گروه شامل همهٔ نویسندگان بزرگ و ماندگار می‌شود، اعم از خوش‌بین یا جز آن: گوته و دیکنز، تالستوی و داستایفسکی (که مشکل بتوان آن‌ها را معتقد به پیشرفت دانست)، و در میان نویسندگان

33. Wasserstrom, *Legacy*

34. *The Opinions of Oliver Allston*

35. primary; secondary

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

زنده توماس مان، رابرت فراست، کارل سندبرگ و لوییس ممفرد[۳۶]. گروه ثانوی، یا گروه «ادبیات محفلی،»[۳۷] سیاههٔ کسانی که دوستشان نمی‌دارد نیز مفصّل است: سمبولیست‌های فرانسوی، الیوت، پاوند، گرترود استاین، جویس[۳۸]، منتقدان نو. ایرادهایش به منتقدان جنوبی بر این نظر آشکارا نادرست مبتنی است که می‌خواستند نقد را علمی کنند و «از دنیای ارزش‌ها به کل پرهیز کردند» (ص ۱۶۵). با گذشت زمان، حملات بروکس به «ادبیات محفلی،» به ویژه نسبت به تی. اس. الیوت (← هویس، ص ۲۳۴) و جویس، «یسوعیِ ایرلندیِ قبیح،» گستاخانه‌تر و غالباً در بیان تنفرش نامعقول شد. در *سال‌های اعتماد به نفس*، آخرین جلد تاریخ ادبیاتش، بروکس بار دیگر تقبیح همه‌جانبهٔ مدرنیسم را تکرار و آن‌چه را که به نظرش تغییر جهت سرنوشت‌ساز از فلسفهٔ خوش‌بینانهٔ ویلیام جیمز به پذیرش نگرش بدبینانهٔ هنری ادمز[۳۹] در زمان جنگ جهانی اول می‌آمد محکوم کرد. «آن‌گاه اسطورهٔ عظیم موبی دیک در مخیّلهٔ امریکاییان سر برکشید و قدرت مطلقهٔ شرّ سپیدی و چهرهٔ آفتابیِ امرسن و ویتمن را زیر پردهٔ سیاهی پوشاند» (ص ۳۴۷).

بروکس در بازپسین سال‌های عمر خود کتاب‌های متعدد دیگری نوشت، زندگینامه‌هایی مانند *هاولز: زندگانی و دنیای او* (۱۹۵۹)، کتاب جذاب *رؤیای آرکیدیا: نویسندگان و نقاشان امریکایی در ایتالیا. ۱۷۶۰ـ۱۹۱۵* (۱۹۵۸)، حسب حال خودنوشت در سه بخش (که در ۱۹۱۶ در یک جلد هم منتشر شد): *صحنه‌ها و چهره‌ها: خاطرات دوران کودکی و جوانی* (۱۹۵۴)، *ایام ققنوس: دههٔ ۱۹۲۰ به صورتی که من به یاد دارم* (۱۹۵۷)، *از سایهٔ کوه: سال‌های نیمهٔ دوم زندگی من*[۴۰] (۱۹۶۱)، با لحنی حسرت‌ناک، پوزش‌خواهانه، مبادی آداب و مهرآمیز، و چندین مجموعهٔ عقاید از دفاتر یادداشتش، بی‌تظاهر به این‌که چیز دیگری است. مانند *نویسنده در امریکا* (۱۹۵۳) و *از دفتر یادداشت*

۳۶. Thomas Mann (۱۸۷۵ـ۱۹۵۵). رمان و جستارنویس آلمانی و برندهٔ جایزه نوبل در سال ۱۹۲۹. Lewis Mumford (۱۸۹۵ـ۱۹۵۵). نویسنده وفیلسوف و مورخ امریکایی، مؤلف کتاب‌هایی در همهٔ رشته‌های مربوط به رابطهٔ انسان با محیط طبیعی و نیز محیط خودساختهٔ او.

37. «coterie literature»

۳۸. Gertrude Stein (۱۸۷۴ـ۱۹۴۶). شاعر و رمان‌نویس و منتقد امریکایی. James Joyce (۱۸۸۲ـ۱۹۴۱). رمان‌نویس و شاعر نام‌دار ایرلندی، او را یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان قرن بیستم می‌شمارند.

۳۹. William James (۱۸۴۲ـ۱۹۱۰). فیلسوف و روان‌شناس و فیزیولوژیست امریکایی، برادر هنری جیمز، رمان‌نویس مشهور. Henry Adams (۱۸۳۸ـ۱۹۱۸). مورخ و پژوهنده و ادیب امریکایی.

40. *Howells: His Life and World*; *The Dream of Arcadia: American Writers and Artists in Italy, 1760-1915*; *Scenes and Portraits: Memories of Childhood and Youth*; *Days of Phoenix: The Nineteen-Twenties I Remember*; *From the Shadow of the Mountain: My Post-Meridian Years*.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یک *نویسنده*[41] (۱۹۵۸). در این کتاب‌ها داوری‌ها و تأملاتِ معقول ولی غالباً پیش پا افتاده بسیار است و حمله به تحولات جدید ادامه دارد. بروکس همواره خواستار نویسندگانی است که درمان‌کنندهٔ دردها باشند و «نیکی آدمی را به ما یادآور شوند، شادی حیات را احیا کنند و به ما احساس امید انسانی ببخشند» (*نویسنده*، ص ۱۸۸). بر این اساس میان سخنرانی استکهلمِ فاکنر هنگام دریافت جایزه نوبل و رمان‌های غم‌بار او تضادی مشاهده می‌کند، از پرل باک و ترالپ[42] و دیگر نویسندگانِ باقوام تجلیل ولی در ضمن خشم خود را متوجه کسانی می‌کند که از امریکا عیب‌جویی می‌کنند و پیش‌گویان مرگ و نابودی در امریکا و اروپا هستند. خلاصهٔ کلام، بروکس اخلاق‌مدار، واعظ و تجلیل‌کننده از آثار قابل استفادهٔ ادبیات زمان گذشتهٔ امریکا شده است و منادی نوعی وطن‌پرستی است که طی جنگ جهانی دوم به صورتی کین‌توزانه درآمد. مرام او همیشه همین بوده است.

بروکس را در مراحل آخر نمی‌توان جدّاً مورخ یا منتقد ادبی شمرد. یورش مدرنیسم عنان‌گسیخته‌تر از آن است که باورکردنی باشد. او را «یک‌جا ایپولیت تن و سنت بو و گئورگ براندسِ[43] امریکا» دانستن (چارلز انگاف[44] در واسرستروم، *منتقد*، ص ۲۰۱) به نظر من مضحک است. اما هم از لحاظ تشخیص و ترسیم زودهنگامِ سرنوشت نویسنده در امریکا و نیز تغییر جهت به سوی بازیابی سنت ادبی شکوه‌مند امریکایی رجلی نمونه است.

41. *The Writer in America; From the Notebook of a Writer*

۴۲. Pearl Buck (۱۸۹۲ـ۱۹۷۳). رمان‌نویس امریکایی. Anthony Trollope (۱۸۱۵ـ۱۸۸۲). رمان‌نویس انگلیسی. از گفته‌های اوست که «رمان باید تصویری از زندگی مردم ترسیم کند و آن را با فکاهه به شور آورد و با رقّت به آن شیرینی بیفزاید.» آثار خود او نیز چنین است.

۴۳. Hippolyte Taine (۱۸۲۸ـ۱۸۹۳). فیلسوف و مورخ و منتقد ادبی فرانسوی. دربارهٔ او ← بخش اول از جلد چهارم همین *تاریخ*، ص ۴۷ـ۸۵. Georg Brandes (۱۸۴۲ـ۱۹۲۷). منتقد ادبی و پژوهندهٔ دانمارکی. دربارهٔ او ← بخش دوم از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۱۵۹ـ۱۷۴.

44. Charles Angoff

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل دوم

اومانیست‌های جدید

ارونگ بیبت (۱۸۵۶ـ۱۹۳۳) و
پال المر مور (۱۸۶۴ـ۱۹۳۷)

tarikhema.org

جنبش اومانیستی یا نئواومانیستی فصلی از مباحثات فرهنگی و ادبی در امریکا را تشکیل می‌دهد که امروزه کمتر کسی به آن توجه می‌کند. بی‌تردید مسایل مورد بحث در آن زمان، اگرچه هنوز هم حلّ‌نشده پابرجایند، امروزه با عناوین دیگری مطرح می‌شوند و به ندرت به شعارهای اومانیست‌ها برمی‌خوریم: دیگر از «بازدارندهٔ باطنی»[۱] یا تفاوت میان «انسان‌مداری و انسان‌دوستی»[۲] سخنی در میان نیست و حتی «کلاسیسیسم در برابر رمانتیسم» دیگر مسئله‌ای نیست مگر در زمینهٔ بحث‌های تاریخی. هیاهوی همگانی سال ۱۹۳۰ و حضور ارونگ بیبت در مناظره‌ای با هنری سایدل کنبی و کارل ون دورن[۳] در تالار کارنگیِ شهر نیویورک (نهم مه) و انتشار دو مجموعه ــ یکی اومانیستی و دیگری ضداومانیسم(۱) ــ جملگی تأثیری گذرا داشتند. سطح جدل مطبوعاتی از منظری امروزی نازل بود: غالب آن گزنده و تلخ و، چنان‌که در چنین مواردی معمول است، غالباً ناشی از

۱. inner check. هری لوین، منتقد امریکایی و یکی از شاگردان بیبت، این مفهوم را چنین تعریف می‌کند: «مفهوم بازدارندهٔ باطنی، یا ارادهٔ برتر، نزدیک به آن چیزی است که پروتستان‌ها "وجدان" و فروید "منِ برتر" (super-ego) می‌نامند.» بیبت آن را در زمینه‌های سیاست و اخلاق مؤثر می‌داند.

۲. humanitarianism; humanism. در مورد مفهوم «اومانیسم» ← بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۴۰۵ـ۴۰۶.

۳. Henry Seidel Canby (۱۸۷۸ـ۱۹۶۱)، منتقد و زندگینامه‌نویس امریکایی. Carl Van Doren (۱۸۸۵ـ۱۹۵۰)، نویسندهٔ امریکایی.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سوءتفاهم یا سوءتعبیر مقاصد طرف مقابل بود. به نقل این مباحثات نیازی نیست، زیرا اهمیتی کاذب به آن‌ها خواهد بخشید و منظر تاریخی را منحرف خواهد کرد. به هر تقدیر، جنبش اومانیستی براثر بحران اقتصادی و انتشار نقد مارکسیستی فروپاشید. محافظه‌کاری آن در امور اجتماعی و خصومتش نسبت به گرایش‌های ادبی اخیر مایهٔ زوال آن شد.

سال ۱۹۳۰ سالی نیست که از لحاظ درک و تفسیر درست اندیشهٔ ارووینگ بیبت و پال المر مور مناسب باشد. هر دو به زمانی بسیار پیش از آن تعلق دارند: به دههٔ ۱۸۹۰، زمانی که معتقداتشان شکل می‌گرفت. تألیفات عمدهٔ آن‌ها در دههٔ نخستین قرن بیستم منتشر شد: هفت جلد نخست *جستارهای شلبرن* از ۱۹۰۴ تا ۱۹۱۰ [پس از این: *جستارها*]، *ادبیات و دانشگاه‌های امریکا* [پس از این: *ادبیات*] در ۱۹۰۸، *لائوکون جدید* در ۱۹۱۰، و *استادان نقد جدید فرانسوی*[۴] [پس از این: *استادان*] در ۱۹۱۲. آرای بیبت و مور را باید در چارچوب دورانی بررسی کرد که در آن شکل گرفتند. توجه به بازپسین سال‌ها و واکنش آن‌ها نسبت به معاصران جوان‌ترشان پس از جنگ جهانی اول فایده‌ای ندارد، زیرا ناگزیر به این نتیجه خواهیم رسید که بیبت به خطا به تقبیح همه‌جانبهٔ کلّ دنیای نو و ادبیات نوین پرداخت و مور ــ اگرچه آثار پروست[۵] و جویس و الیوت و ناتورالیست‌های امریکایی را مورد بحث قرار داد ــ به این کار با همدلی و تفاهم اندک دست زد.

بسا که امروز گمان کنیم که نظر نه‌چندان مساعد مور دربارهٔ بسیاری از رجال برجستهٔ دهه ۱۹۲۰، نظری که در مقالهٔ «گرایش‌های جاری در ادبیات امریکایی»[۶] (مجموعهٔ جدید *جستارهای شلبرن* [پس از این: مجموعهٔ جدید]، جلد اول) گزنده و نیش‌دار بیان شده، از حقیقت چندان دور نیست، یا این‌که نظر کنونی ما نظری سنجیده‌تر است. مور داوری‌هایش را با عباراتی تند بیان می‌کند: رمان *بلیت منهتن*[۷] جان دوس پَسوس «انفجار در آبریزگاه» است (ص ۶۳)، *گلچین اسپون ریور*[۸] ادگار لی مسترز «خوش‌آغاز و بدفرجام» است (ص ۶۹)، *خیابان اصلیِ شهر*[۹] سینکلر لوئیس «حکایتی یک‌نواخت است که به سبکی ملال‌آور و بطیء نوشته شده است» (ص ۶۹). پیداست که خودِ نویسنده «بیش از یک بندِ انگشت بالاتر از سطح هنری و اخلاقی مردمانی نیست که به آن‌ها توهین می‌کند»

4. *Shelburne Essays; Literature and the American College; The New Laokoon; Masters of Modern French Criticism.*

۵. Marcel Proust (۱۸۷۱ـ۱۹۲۲)، رمان‌نویس فرانسوی و از بزرگ‌ترین نویسندگان قرن بیستم.

6. «Modern Currents in American Literature» 7. *Manhattan Transfer*

8. *Spoon River Anthology* 9. *Main Street*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

(ص ۷۰). درایسر را «قوی‌ترین» نویسندهٔ این گروه می‌داند؛ کلاید گریفیتس[۱۰]، قهرمان رمان *تراژدی امریکایی*، «با درک استادانهٔ راه و رسم‌های فریبکارانهٔ آدمی ضعیف‌النفس و خودرو ترسیم شده است» (ص ۶۸). با وجود این، کتاب یک «*monstrum informe cui lumen ademptum*»[۱۱] است (ص ۶۹). با جیمز برنج کبل «زیباشناس» هم کم و بیش به همین ترتیب رفتار می‌کند. روش کبل «ترکیبی از [روش] موریس هیولت و آناتول فرانس»[۱۲] است (ص ۵۹). ایچ. ال. منکن را هم «مبتذل و جنجال‌آفرین» می‌خواند (ص ۷۶)، اما من معتقد نیستم که بر مبانی درستی به این نظرها رسیده باشد و آن‌ها داوری‌هایی مبتنی بر احساس هنری و موشکافی اخلاقی باشند و نه استنباط‌هایی مولود مخالفت کلّی با جبراندیشی ناتورالیستی و بیزاری از هرآن‌چه زشت و نازل است. مقاله‌اش با عنوان «دوگانگیِ الیوت»[۱۳](۲) مؤید این نظر است؛ دوگانگی میان سرایندهٔ شعرهای غامض و «پیامبر غنایی هاویه،» از طرفی، و، از طرف دیگر، منتقدی پر و پا قرص که موجب «سردرگمی بر سر تناقضی حل‌ناشده» می‌گردد. مقاله‌اش دربارهٔ جویس (مجموعهٔ جدید، جلد ۳) نیز به همین ترتیب به تأکید بر این «معضل» می‌انجامد که چه‌گونه می‌توان تغییر نظر صائب مطرح‌شده در «مردگان» را به «گنداب اخلاقیِ» *یولیسیز*[۱۴]، به «هنر فرسوده و زشت» آن، به «فلسفهٔ واهی» آن توجیه کرد؛ البته تغیر در جویس برخلافِ جهتِ تغییر در الیوت است. در مقاله‌اش دربارهٔ پروست (*در انسان بودن*[۱۵]، جلد ۳) دست‌کم به طرح نگرش کلّی او می‌پردازد. به نظر مور، در جست‌وجوی *زمان از دست رفته*[۱۶] «یکی از ملال‌آورترین کتاب‌هایی است که به رشتهٔ تحریر درآمده است» (ص ۶۳). پروست در این کتاب «نفرتش را از دنیا» بیرون می‌ریزد (ص ۴۳). مور گفتهٔ لئون پیر کنت[۱۷] را نقل می‌کند که این کتاب «آدمی را بی‌هدف، فاقد شادی، عاری از آرامش، بدون هرگونه چشم‌اندازی،» رها می‌کند (ص ۵۶). در آن امیدی «به حیات آتی یا پیشرفت نوع

10. Clyde Griffiths

۱۱. «دیوی وحشت‌ناک، عاری از بینایی.» متن کامل آن از *انئید* ویرژیل، کتاب ۳، سطر ۶۵۸، چنین است: «دیوی وحشت‌ناک، کریه، عظیم‌الجثه، عاری از بینایی.»

۱۲. Maurice Hewlett (۱۸۶۱-۱۹۲۱)، نویسندهٔ انگلیسی رمان‌های تاریخی. Anatole France (۱۸۴۴-۱۹۲۴)، رمان‌نویس و شاعر و منتقد فرانسوی. دربارهٔ او ← بخش اول از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۴۲-۴۵.

13. «Cleft Eliot»

۱۴. «The Dead»، داستانی کوتاه نوشتهٔ جویس. *Ulysses* عنوان رمان بسیار معروف اوست.

15. *On Being Human*

۱۶. *A la recherche du temps perdu* نام رمان عظیم مارسل پروست.

17. Léon - Pierre Quint

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بشر» وجود ندارد (ص ۵۷ـ۵۸). چنان‌که انتظار می‌رود، «درونمایهٔ دوگانهٔ دگرآزاری جنون‌آمیز و خودآزاری جنون‌آمیز» مور را از جا به در می‌کند و داستان آلبرتین[۱۸]، «یکی از مبتذل‌ترین نمایش‌های بیهودگی که در ادبیات پدید آمده است» (ص ۶۵)، حوصله‌اش را به سر می‌برد. مور دست‌کم می‌کوشد تا «نظریهٔ هنر را اقدامی در جهت متوقف کردن نسبیت زمان در حضور ایستای حافظه» تعریف کند (ص ۶۵)، و این امر در مورد پروست «مایهٔ یأس» می‌شود «زیرا حافظه قادر به بازآفرینی آن‌چه سپری‌شده نیست.» اعتقاد پروست به شادی ماورای طبیعیِ ناشی از هنر را پرت و پلا می‌شمارد: «هنر، هنر ناب، هنر کاملاً جداشده از واقعیت، اصلاً وجود ندارد» (ص ۵۶). مور فقط نیمهٔ نخست *طرف خانهٔ سوان*[۱۹] را ارزش‌مند می‌داند: «اوورتور» و «کُمبره»[۲۰] را «هوش‌مندانه‌ترین و زیباترین و دلچسب‌ترین بخش کلّ رمان» توصیف می‌کند و می‌گوید: «به غایت ابتکاری و غالباً دارای غرابتی جذّاب و درخشان است» (ص ۴۷). مور از این فرصت استفاده می‌کند تا از شرحی که ادمند ویلسن در کتاب *قصر اکسل*[۲۱] دربارهٔ شورش سمبولیسم بر ضد ناتورالیسم آورده انتقاد کند. نزد مور، سمبولیسم چیزی جز یکی از گونه‌های جنبش ناتورالیسم نیست. در پایان بحث نیز ویلسن را سرزنش می‌کند که چرا «از سر تشتت حواس از تجلیل پروست به تجلیل مارکس می‌پرد» (ص ۶۷). سال نگارش این مطلب ۱۹۳۳ است. مور در سال‌های آخر عمرش با الیوت و اندک‌زمانی نیز با ادمند ویلسن تماس برقرار کرده بود (وصف روشنی از ملاقاتشان در کتاب[۲۲] ویلسن آمده است)؛ از رویدادهای ادبی دههٔ ۱۹۲۰ و نیمهٔ اول دههٔ ۱۹۳۰ خالی‌الذهن نبود.

به نظر می‌رسد که آگاهی ببیت در هاروارد از جریان‌های تازهٔ مسلک جدید به مراتب کمتر بود. اگر برخی اشارات تحقیرآمیز او را به «مرحلهٔ پیشرفتهٔ پریشانی روانی» (در *خلاقیت و جستارهای دیگر*[۲۳] [پس از این: در خلاقیت]، ص ۱۳۲) که در *یولیسیز* جیمز جویس مشاهده کرده استثنا کنیم، ببیت، احتمالاً آگاهانه، از این سیاست پیروی می‌کرد که، دست‌کم در تألیفاتش، هرگز با آثار ادبی اخیر یا حتی «عصر جدید» درگیر نشود. نام‌های

۱۸ Albertine معشوقهٔ راوی در رمان *در جست‌وجوی زمان از دست رفته*. در نخستین برخورد با راوی تمکین نمی‌کند، اما بعداً به پاریس می‌آید و با او هم‌منزل می‌شود، ولی محرمانه با زنان دیگر هم رابطه دارد. از حسادتِ راوی به تنگ می‌آید، او را ترک می‌کند و اتفاقاً از اسب به زمین می‌خورد و می‌میرد. از جمله کشفیات راوی یکی این است که شور عشق، پس از کام‌یابی، رو به کاهش می‌گذارد، مگر این‌که حسادت شعلهٔ آن را افروخته نگاه دارد.

19. *Du côté de chez Swann* 20. «Ouverture» «Combray» 21. *Axel's Castle*

22. *The Triple Thinkers* 23. *On Being Creative and Other Essays*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حتی برجسته‌ترین نویسندگان فرانسوی قرن بیستم نیز در فهرست اعلام کتاب‌هایش به چشم نمی‌خورد. در بحث دربارهٔ معاصران، فقط به آرمان‌پروران[۲۴] می‌پردازد: پیر لاسر، ژولین بندا، بارون سِه‌یرِ مجادلات ضدرمانتیکی فرانسویان، و گه‌گاه نیز آبه برمون و ژاک ماریتن[۲۵] به عنوان نمایندگان نحلهٔ کاتولیکی. ببیت ظاهراً مصمم بود مورخ باقی بماند یا دست‌کم برای تشخیص معضلات تمدن عمدتاً از شواهد تاریخی استفاده کند. حال آن‌که مور، شاید به سبب تجارب دیرپایش در ادبی‌نویسی مطبوعاتی در نیویورک، کمتر «دانشگاهی» و، به رغم استغراق بعدی‌اش در تاریخ سنت افلاطونی و حالت نیمه‌بازنشستهٔ زندگی‌اش در محیط دانشگاه پرینستن، از دنیای پیرامون خود به مراتب آگاه‌تر بود.

سکوت آگاهانهٔ ببیت دربارهٔ آثار و رجال ادبی معاصر و مقالات متکبرانه و تاحدودی شگفت‌زدهٔ مور طی بازپسین سال‌های عمرش داوری‌های افراطی کسانی چون آسکر کارگیل[۲۶] را توجیه می‌کند که از «ناآشنایی تقریباً کامل آن‌ها با اندیشه‌های زمانشان» سخن می‌گوید(۳) و، اگرچه می‌توان به هجوم مشرب اومانیستی در آن زمان اشاره کرد. عبارت سانتایانا، «سنت آراسته و باب روز در تنگنا»[۲۷] (۱۹۳۱)، را موجه جلوه می‌دهد.

بنابراین باید اقدامی را که در حدود ۱۹۳۰ برای معرفی اومانیسم به عامهٔ مردم صورت گرفت به این منظور که آن را به صورت جنبش یا حتی دین درآورد نادیده گرفت. در عوض، باید بپذیریم که ببیت و مور در ۱۹۲۰ از نوشتن دست کشیده و مدت‌ها بود که به‌مواضع خویش رسیده بودند. پس از آن تاریخ، مسیر مور به سوی تعهد دینی مشخص‌تری تغییر جهت یافت، ولی ببیت در سراسر حیاتش عمدتاً در کیش خود پابرجا بود، گو این‌که کار قاعده‌مند کردن و مستند ساختن آن چندین دهه به طول انجامید. مضمون *روسو و رمانتیسم* (۱۹۱۹) و *مردم‌سالاری و رهبری*[۲۸] (۱۹۲۴) در نخستین کتاب ببیت، *ادبیات و دانشگاه‌های امریکا* (۱۹۰۸)، موجود است، و بخشی از کتاب اخیر نیز

24 idéologues

۲۵. Pierre Lasserre (۱۸۶۷ـ۱۹۳۰)، منتقد ادبی فرانسوی و از اعضای جناح راست روشنفکران فرانسوی ← فصل اول از جلد هشتم همین *تاریخ*. Julien Benda (۱۸۶۷ـ۱۹۵۶)، فیلسوف و جستارنویس فرانسوی ← فصل اول از جلد هشتم همین *تاریخ*. Baron Ernest Seillière (۱۸۶۶ـ۱۹۵۵)، مؤلف فرانسوی تألیفات فلسفی و انتقادی و تاریخی. Abbé Henri Bremond (۱۸۶۵ـ۱۹۳۳)، منتقد و مورخ ادبی فرانسوی ← فصل پنجم از جلد هشتم همین *تاریخ*. Jacques Maritain (۱۸۸۲ـ۱۹۷۳)، فیلسوف کاتولیک مذهب و ادیب فرانسوی ← فصل پنجم از جلد هشتم همین *تاریخ*.

26. Oscar Cargill

27. «The Genteel Tradition at Bay»

28. *Rousseau and Romanticism*; *Democracy and Leadership*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مبتنی بر مقالات قدیمی است؛ قدیمی‌ترین آن‌ها، «مطالعهٔ خردبنیاد آثار ماندگار ادبی،»[۲۹] در ۱۸۹۷ تألیف شده است. مور در ۱۹۰۴ و ببیت در ۱۹۰۵ به چهل‌سالگی رسیده بودند و در چنین سنّی شخصیت بیش‌تر افراد شکل گرفته و به قالب خاصی درآمده است. این امر مسلّماً در مورد آن دو صادق است: می‌گویند که در سال ۱۸۹۲، هنگامی که ببیت در درس سنسکریتِ پروفسور لنمن[۳۰] با مور آشنا شد، کاملاً می‌دانست چه می‌خواهد، و آن‌چه بعدها مور جست‌وجوهای کورمال دوران جوانی وصف کرده فقط از منظر یقین دینیِ بازپسین سال‌های عمرش چنین می‌نموده است. در واقع، خطوط موضع فکری این دو دوست بسیار زود مشخص شد، و تفاوت میان آن‌ها معلولِ نه تنها تفاوت خُلقیات که مربوط به گذشتهٔ فکری آن‌ها نیز هست. اختلاف نظر میان آن‌ها بسیار دیر علنی شد: مور در نامه‌هایش ضمن انتقاد از آخرین کتاب ببیت، *در خلاقیت* (۱۹۳۲)، به شدیدترین لحن اختلاف نظر خود را با او بیان کرد، و از نحوهٔ نگرش او به وردزورت، که این‌چنین «وحشت‌ناک یک‌جانبه و کج‌راهه و کینه‌توزانه است» (دیکین، مور،[۳۱] ص ۳۱۷) برآشفت. بهتر است آرای این دو را جداگانه بررسی کنیم، زیرا نوشته‌هایشان پرسش‌های متفاوتی را مطرح می‌کنند و پاسخ‌های متفاوتی به پرسش‌ها می‌دهند. نام آن‌ها به عنوان رجال اندیشه‌مند بابرجا خواهد ماند، در مقام رهبران جنبشی که در نطفه خفه شد (مور حتی مقاله‌ای خاصِ کتاب *اومانیسم در امریکا* ننوشت و صرفاً اجازه داد بخشی از «دیوِ امر مطلق»[۳۲] را در آن تجدید چاپ کنند).

جول ای. اسپینگارن کتاب *استادان نقد جدید* *فرانسویِ* ببیت را این‌چنین خلاصه می‌کند: «برونتیر[۳۳] است که به زبان انگلیسی تکلم می‌کند».[۳۴] از منظر مورخ نقد نیز شاید ساده‌ترین کار این است که ببیت را کلاسیسیست از نوع فرانسوی آن وصف کنیم. ببیت دو مقاله دربارهٔ برونتیر نوشت و هر دو را در این کتاب درج کرد؛ هنگام دیدار برونتیر از هاروارد در ۱۸۹۷ نیز یکی از مقاله‌های او را برای درج در *اتلنتیک منتلی*[۳۵] ترجمه کرد. به طور کلی با نظر برونتیر دربارهٔ سنت فرانسوی، بیزاری او از ناتورالیسم و حمله‌اش به نقد

29. «The Rational Study of the Classics»

۳۰. Charles Rockwell Lanman (۱۸۵۰ـ۱۹۴۱)، خاورشناس امریکایی و استاد سنسکریت در دانشگاه هاروارد.

31. Dakin, *Moore*

32. *Humanism in America*; «The Demon of the Absolute»

۳۳. Ferdinand Brunetière (۱۸۴۹ـ۱۹۰۶)، ادیب و منتقد فرانسوی ← بخش اول از جلد چهارم همین *تاریخ*، ص ۸۵ـ۱۰۱.

34. *Journal of Philosophy*, 10 [1913]: 693.

35. *Atlantic Monthly*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ذوق‌مدارانه موافق است. ببیت استاد ادبیات فرانسوی در هاروارد بود و با آثار ماندگار [کلاسیک‌های] قرن هفدهم آشنایی داشت. راسین را، ضمن نقل قول از لومتر[۳۶] ذوق‌مدار، به جهت «خرد، ارکان عروضی درخشان، نهایتِ شفافیت، شعور حساس همراه با قدرت داوری» تحسین می‌کند (*خلق و خوی اسپانیایی‌ها و جستارهای دیگر*[۳۷] [پس از این: *خلق و خو*]، ص ۹۵). از بوالو در برابر حملات سینتسبری قاطعانه دفاع کرد و، به خصوص بعدها، پاسکال[۳۸] را مظهر تعارض میان دین و علم و نظریهٔ مراحل سه‌گانهٔ آدمیت، یعنی حیوانی و انسانی و الوهی، وصف کرد. دزیره نیزار[۳۹] را، که نخستین کسی بود که انحطاط فرانسه را تشخیص داد و، در برابر قرن هجدهم، از قرن هفدهم در آن کشور به عنوان مظهر روح کلاسیکی و ذهنیت همیشگی انسان تجلیل کرد، نیای بلاواسطهٔ برونتیر دانست. سیر تکاملی نقد سنت‌بُو را رهایی بهجت‌انگیز از قیود رمانتیسم و کشف یا بازیابی حقیقت سنت کلاسیکی به شمار آورد. پیدایش و رواج کلاسیسیسم قرن نوزدهم درونمایهٔ اصلی *استادان نقد جدید فرانسوی* است، کتابی که در میان تألیفات او از همه به سامان‌تر و معقول‌تر است. در کتاب *لائوکون جدید*[۴۰]، آموزهٔ کلاسیکی نوع ادبی ناب، *le genre tranché*[۴۱]، را نخستین مرحلهٔ حمله به اختلاط هنرهای نوین و فروع آن‌ها قرار داده است. کتاب *روسو و رمانتیسم* با مجادلات اوایل قرن بیستم فرانسویان دربارهٔ روسو ــ با حملات لاسر در *رمانتیسم فرانسوی*[۴۲] (۱۹۰۷) که خودِ ببیت آن را «بسیار قاطع» خوانده (*روسو و رمانتیسم*، ص ۴۰۹) ــ و با تألیفات متعدد سه‌یر و مُورْا[۴۳] پیوندی نزدیک دارد. رابطهٔ ببیت

۳۶. Jean Racine (۱۶۳۹ـ۱۶۹۹). نمایشنامه‌نویس نام‌دار فرانسوی. Jules Lemaître (۱۸۵۳ـ۱۹۱۴). نویسنده و منتقد فرانسوی ← بخش اول از جلد چهارم همین *تاریخ*، ص ۳۸ـ۴۲.

37. *Spanish Character and Other Essays*

۳۸. Nicholas Boileau (۱۶۳۷ـ۱۷۱۱). شاعر و منتقد فرانسوی. در هنر شاعری (*Art Poétique*) خود (۱۶۷۴) اصولی را ضابطه‌مند کرد که در سراسر قرن هجدهم بر ادبیات فرانسه حکم‌فرما بود. George Saintsbury (۱۸۴۵ـ۱۹۳۳). منتقد انگلیسی و مؤلف *تاریخ نقد* در سه جلد (۱۹۰۰ـ۱۹۰۴)؛ ← بخش دوم از جلد چهارم همین *تاریخ*، ص ۲۳۴ـ۲۴۹. Blaise Pascal (۱۶۲۳ـ۱۶۶۲). فیلسوف و عالم و ریاضی‌دان و نویسندهٔ فرانسوی.

۳۹. Désiré Nisard (۱۸۰۶ـ۱۸۸۶). منتقد دانشگاهی و روزنامه‌نگار فرانسوی ← جلد سوم این *تاریخ*، ص ۴۶ـ۴۹.

40. *The New Laokoon*

۴۱. نوع ادبی مشخّص.

42. *Le Romantisme Français*

۴۳. Charles Maurras (۱۸۶۸ـ۱۹۵۲). روزنامه‌نگار و منتقد فرانسوی، سردبیر نشریهٔ دست‌راستی *L'Action française*، ارگان جنبشی دست‌راستی به همین نام با گرایش‌های سلطنت‌طلبانه، کاتولیکی و ضد یهود. در مورد مورّا و جنبش ← فصل اول از جلد هشتم این *تاریخ*.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

با این‌ها بسیار صمیمانه است ولی، با وجود این، او را برونتیر امریکایی شمردن کاری خطاست.

ببیت با جنبهٔ دیگر برونتیر، یعنی نظریهٔ تکاملی و کوشش او برای مقایسهٔ تاریخ ادبی با تعبیر زیست‌شناختی (← *لانوکون جدید*، ص ۲۱۵)، موافق نیست. با رجعت او به کلیسای کاتولیکی رم (*خلق و خو*، ص ۱۴۵ـ۱۴۶، و *استادان*، ص ۳۳۰، ۳۳۴) و «بدبینیِ طبیعت‌گرایانه» و «گرفتگی رواقی مشربانهٔ» او (*استادان*، ص ۳۳۳، ۳۳۵) مخالف است.

ببیت، علی‌رغم موافقت با مجادلات ضدرمانتیکی گروه فرانسویان پیرامونِ *Action française* (جنبش فرانسوی)، در نهایت امر از مفهوم قدرت‌گرایانه و پیامدهای سیاسی مواضع آن‌ها دوری جست. اگرچه در ۱۹۲۴ لحظه‌ای فرارسید که «معادل امریکایی موسولینی» را به «معادل امریکایی لنین» ترجیح داد (*مردم‌سالاری و رهبری*، ص ۳۱۲)، با شکل‌های فاشیستی یا پیش‌فاشیستی جنبش ضدرمانتیکی در فرانسه مخالف بود. در ۱۹۰۹ گفته است که «حدود یک سال پیش از این گذارم به یکی از خیابان‌های تنگ پیرامون محلهٔ سن ژرمن افتاد و به یک کتابفروشی رسیدم که همهٔ کتاب‌هایش تألیفات ارتجاعی بود؛ در ویترین این مغازه، در کنار کتاب‌هایی که مبلّغ بازگشت نظام سلطنتی بودند، کتابی از آقای لاسر و دیگر نشریات ضدرمانتیکی قرار گرفته بود» (*خلق و خو*، ص ۹۰؛ عین همین مطلب در *لانوکون جدید*، دوازده ـ سیزده). مارکوس سلدن گولدمن[۴۴] زمانی را در اوایل سال ۱۹۲۳ به یاد دارد که در پاریس از «عمق مخالفت [ببیت] با درآمیختن اهداف سیاسی و دینی و ادبی در برنامهٔ واحدی مانند *L'Action française*» تعجب کرده است.(۴) در غایت امر به این نتیجه می‌رسیم که، صرف‌نظر از میزان اهمیتی که برای نقش کلیسای کاتولیکی رم قایل بود و آمادگی نداشت که به هیچ‌یک از نحله‌های پروتستانی یا حتی به کیش مسیحی بپیوندد، ببیت امریکاییِ جمهوری‌خواه و پروتستان باقی ماند.

فروکاستن ببیت به نسخه بدل سنت کلاسیکی فرانسه فایده‌ای ندارد. او همواره از بیرون به آن می‌نگرد و فقط در مقام متحد آن را می‌پذیرد. اما صحبت از ببیت به عنوان کسی که در احیای نقد انگلیسی کلاسیکی نقش داشته و پیرو متیو آرنولد بوده بیجا نیست. آرنولد در اوان کار حرفه‌ای خویش، به ویژه در پیش‌گفتاری که در ۱۸۵۳ بر چاپ اشعار خود نوشت و به نقد ارسطو استناد کرد، خود را کلاسیسیست شمرد: انتقاد آرنولد از شاعران رمانتیکی بی‌تردید بر نگرش ببیت اثری مهم برجا گذاشته است. هردو سنت‌بُو و ادمون

44. Markus Selden Goldman

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شرر[۴۵] را تحسین می‌کنند، ولی با انگیزه‌های متفاوت. علاقهٔ شدید ببیت به ژوبر[۴۶] ناشی از آرنولد و سرمشق او سنت‌بو است. نظر ببیت دربارهٔ گوته و تأکید بر فرزانگی او به صورتی که اکرمان[۴۷] معرفی کرده با نظر آرنولد شباهت تام دارد. ببیت در تدوین اهداف تعلیماتی خویش مفهوم فرهنگ، *paideia*[۴۸]، نزد آرنولد و پیشینهٔ آن، و نیز کمال مطلوب آدم تمام‌عیار، همراه با «خرد خلاق» او، را در نظر داشت. ببیت، در نقدی که بر کتاب استوارت شرمن دربارهٔ آرنولد نوشت (۱۹۱۷ در *خلق و خو*)، با نظر آرنولد دربارهٔ «اقلیت حافظ ارزش‌ها»[۴۹] مردم‌سالاری کیفی او، موافق است، لکن مباحث عمدهٔ نقد ادبی را نادیده می‌گیرد و در مورد امید آرنولد به این‌که روزی شعر جانشین دین گردد اظهار تردید می‌کند، و از این‌که آرنولد «از سطح طبیعت‌گرایانه، که در مورد او به معنای سطح اجتماعی است، چندان فراتر نمی‌رود» شکایت دارد (*خلق و خو*، ص ۵۶).

ببیت، برخلاف نظر رایج، دوست‌دار سنت نئوکلاسیکی نیست. شرح نقد نئوکلاسیکی در *لائوکون* جدید به عنوان قالب‌گرایی صرف، انکار نیروی خیال و «امر ناخودآگاه و خودانگیخته» (ص ۵۲)، به حدّی تند و گزنده است که مطلوب طبع مروّجان بدترین شعارهای رمانتیکی است. نئوکلاسیسیسم فرانسوی را «آمیزهٔ ارسطو و معلّم رقص»[۵۰] تعریف می‌کند (ص ۶۶). «توهّم شعر را به صورت نوعی دروغ برازنده درآوردند» (ص ۶۳). تردیدی نیست که ببیت رمانتیسم را محکوم می‌کند. *روسو و رمانتیسم* کتابی است فاضلانه و سخت مستند، و در عین حال غالباً حاوی حملات تند و حتی شوخ‌طبعانه به برخی از جنبه‌های رمانتیسم، مانند بدوی‌پسندی و ستایش نبوغ ناپرورده، اشتیاق به آرکادی و الوسیوم[۵۱]، و

۴۵. Edmond Scherer (۱۸۱۵ـ۱۸۸۹)، روزنامه‌نگار و منتقد فرانسوی ← بخش اول از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۱۱۶ـ۱۲۱.

۴۶. Joseph Joubert (۱۷۵۴ـ۱۸۲۴)، مؤلف فرانسوی.

۴۷. Johann Peter Eckermann (۱۷۹۲ـ۱۸۵۴)، نویسندهٔ آلمانی و دوست و دستیار ادبی گوته و مؤلف *مکالمات با گوته* در ۳ جلد.

۴۸. در یونان باستان نخست به معنی «پرورش کودکان» به‌کار می‌رفته و سپس به تدریج تمام وسایل تربیت انسان را شامل شده است. در این باره ← ورنر یگر، *پایدیا*، ترجمهٔ محمدحسن لطفی ۳ جلد (تهران: خوارزمی، ۱۳۷۶).

۴۹. saving remnant. تعبیری که آرنولد در توصیف اقلیت فرهیختگانی به کار برده که حافظ فرهنگ جامعه‌اند.

۵۰. «معلم رقص» ظاهراً اشاره به وزن مشخص و تکرارشوندهٔ شعر نئوکلاسیکی است و منظور از ارسطو سوء تعبیر جزم‌اندیشانهٔ بوطیقای اوست به‌ویژه در مورد قاعدهٔ وحدت‌های سه‌گانهٔ منسوب به او. دربارهٔ مورد اخیر ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۲۶ـ۴۲۷.

۵۱. Arcadia. سرزمین افسانه‌ای طبیعت زیبا و آرامش ← بخش اول از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۴۰۱؛ Elysium یا Elysian Plains، جایگاه متبرکان در اساطیر یونان ـ elysian در زبان یونانی به معنی شاد و طرب‌انگیز است

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به خصوص اخلاقیات رمانتیکی که به زعم او «انکار وجود کشمکش میان خیر و شر در دل آدمی» است (*روسو و رمانتیسم*، ص ۱۳۰). بیت از پرستش پرسوز و گداز جانوران و دوران کودکی، تجلیل از سودایی‌مزاجی، و میهن‌پرستیِ عنان‌گسیخته‌ای که در آن زمان پدید آمده بود بیزار است و نمونه‌های فاحش آن را گردآوری می‌کند: شعر «سلطان‌مرادِ» هوگو[۵۲] دربارهٔ کسی که مظهر قساوت قلب است ولی چون یک بار به خوکی مهربانی می‌کند رستگار می‌شود (*روسو و رمانتیسم*، ص ۱۴۳)؛ هوگو که در «ایبو»[۵۳] تهدید می‌کند که «از تندر رساتر بغُرّد و دُمِ ستاره‌های دنباله‌دار را بگیرد و آن‌ها را دور سرش بگرداند» (ص ۳۹۲)؛ وردزورت که کودکی را «پیامبر قدرت‌مند و رازبین فرخنده» خطاب می‌کند و گفته‌اش به نظر بیت «مهملات متظاهرانه» (*لائوکون جدید*، ص ۹۳) و «چاه ویل یاوه‌سرایی» می‌آید (*روسو و رمانتیسم*، ص ۵۲)، یا گفتهٔ وردزورت را که «با یک لرزش بیشهٔ بهاری، آدمی و خیر و شرّ اخلاقی را بهتر می‌شناسیم تا از تعلیمات همهٔ حکیمان» به این عنوان محکوم می‌کند که «کامل‌ترین انکار فرهنگ به مفهوم مورد نظر آرنولد است که در ادبیات یافت می‌شود» (در *خلاقیت*، ص ۶۰). دریانورد کهن‌سالِ شعر کولریج[۵۴] را که چون رنگ مارهای آبی را تحسین کرده رستگار شده مسخره می‌کند و آن را راهی سهل و ساده برای رستگاری می‌شمارد: «در سطح مادونِ عقل و ناخودآگاه ("*نادانسته* آن‌ها را تبرک کردم") به مرتبهٔ معادل مهر مسیحی به همنوع می‌رسد» (در *خلاقیت*، ص ۱۲۰). دربارهٔ شعر براونینگ با عنوان «خیرِ برین»[۵۵] و پایانش («درخشنده‌ترین حقیقت، پاک‌ترین حقیقت در جهان ــ برایم جملگی / در بوسهٔ دختری گرد آمده بود») چنین اظهار نظر می‌کند: «خیر برین ظاهراً با هیجانِ برین مساوی است» (*روسو و رمانتیسم*، ص ۱۲۷). نمونه‌های متعددی از این قبیل، مانند «زنبور»[۵۶] امرسن، «فیلسوف سُرین‌زردِ» «به مراتب داناتر از انسان رازبین» (در *خلاقیت*، ص ۷۶)، را گرد آورده است. بیت، غالباً با نادیده گرفتن موقعیت و مضمون کلام، همواره این پرسش را مطرح می‌کند که آیا این یا آن گفته امروز درست یا حقیقی است. گفتهٔ بی‌معنی، تفننی، وهم‌آمیز، اغراق‌آمیز یا باطل‌نما را برنمی‌تابد. رها کردن موقّت خود در عالم رؤیا و خیالات خام را «حداکثر به صورت تسلی و استراحت

۵۲. Victor Hugo (۱۸۰۲ـ۱۸۸۵)، شاعر و رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی و رهبر جنبش رمانتیسم در فرانسه ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۲۹۶ـ۳۰۳، «Sultan Mourad».

53. «Ibo»

۵۴. Samuel Taylor Coleridge (۱۷۷۲ـ۱۸۳۴)، شاعر و منتقد و نظریه‌پرداز انگلیسی ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۱۸۳ـ۲۲۲، اشاره به شعر معروف او، *دریانورد کهن‌سال* (*The Ancient Mariner*)، است.

55. «Sommum Bonum» 56. «The Humble Bee»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

[آدمی] در کار خطیر زیستن» مجاز می‌داند (*روسو و رمانتیسم*، ص ۹۱). برداشت‌های فضل‌فروشانهٔ ببیت و لحن خرده‌گیرش باعث شده که او را به پندآموزی و کُندذهنی و فقدان احساس هنری متهم کنند ولی، به نظر من، بخش اعظم آن را باید ناشی از نگرانی شدید او نسبت به وجود افکار گمراه و فاسدکننده و نیز مناسبت بیان آن‌ها دانست که در اصل به مناسبت بحث دربارهٔ کتاب‌ها در کلاس درس بوده است. او بر آن بود که مخاطبان را منقلب و درمان کند، دانشجویان و خوانندگان را به مشاهدهٔ پیامدهای عملی بیانات نامعقول وادارد و مشرب تاریخ‌مداری را، که در آن زمان بدون توجه به این مسایل حاکم بود، تضعیف کند.

اما این جار و جنجال‌های انتقادآمیز بر ضد رمانتیسم از یک لحاظ گمراه‌کننده است، زیرا می‌توان استدلال کرد که نگرش ببیت به هنر و شعر و خیال در واقع رمانتیکی است. او از نمایشنامهٔ *طوفان* این گفته را نقل می‌کند که «ما آن متاعی هستیم که رؤیا بر آن ساخته می‌شود»[۵۷] (*روسو و رمانتیسم*، پانزده)، و معتقد است که آدمی در محیط پندار و توهم زندگی می‌کند. «پندار عنصر اصلی هنر است» (ص ۱۰۳)؛ «هنر موجد پندار واقعیتِ برتری است که فقط از طریق پوشش پنداری خیال‌انگیز می‌توان به آن دست یافت» (ص ۲۷، نیز ۱۰۲). «توهمِ هنر راستین» را «رؤیای بیداری» وصف می‌کند (*لائوکون جدید*، ص ۵۱) و قوهٔ خیال را به این سبب تحسین می‌کند که «بوششی از پنداری الوهی را بر حقیقتی بنیادین می‌کِشد» (ص ۱۰۰). هنگام بیان نکتهٔ زیر پیداست که کاملاً مسحور ضوابط رمانتیکی است: «قوهٔ خیال باید آزاد و خودانگیخته باشد. امتزاج حیاتیِ توهم و بصیرت با احساس بی‌کرانگی در نماد راستین یافت می‌شود» (*روسو و رمانتیسم*، ص ۱۰۱). ببیت با نظریهٔ سمبولیستی هم‌سخن می‌شود و می‌گوید که «نیروی خیال می‌تواند کلمات را دگرگون کند و نیرویی تازه و پویا در آن‌ها بدمد» (ص ۱۱۶). اگرچه معتقد است که کار زمانهٔ ما «بر سر نیروی القا[۵۸] به جنون کشیده» (ص ۱۷۸)، با این حال با «نیروی القا» موافق است (ص ۱۲۹).

درست است که کتاب *لائوکون جدید* در اصل بحثی است بر ضد تخلیط هنرها، لکن ببیت در موارد مهمی از این موضع عقب‌نشینی می‌کند. هرگز در ضرورت خلوص نوع‌های هنری تردید نمی‌کند، لکن متوجه است که، مثلاً، «لازم نیست موسیقیْ ناب [و عاری از هر عنصر دیگر] باشد» (*روسو و رمانتیسم*، ص ۱۷۱) و در آن نوع موسیقی که هدفش القای تأثیر مجموعه‌ای از اشیاء یا صحنه‌ها یا رویدادهاست[۵۹] محسناتی مشاهده می‌کند.

57. «We are such stuff as dreams are made on» 58. suggestion

59. program music

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اریوستو را از تاسو[۶۰] برتر می‌داند زیرا بر مبنای معیار روان‌شناختی، «تنها معیاری که در چنین مواردی ارزش‌مند است.» «قرابت اریوستو به نویسندگان باستان به مراتب بیش‌تر است» (*لانوکون جدید*، ص ۱۹۲)؛ به این ترتیب پافشاری خود را بر صحت اصول کلاسیکیِ وحدت و تناسب[۶۱] نفی می‌کند. او حتی به وجود «رمانتیسم عادی ــ یعنی گرایش به امر داستانی، اعجاب، حادثه‌جویی، غافلگیر شدن» (ص ۲۰۳) مذعن است. تأکید همیشگی او بر ضرورت اعتدال ــ تناسب ــ او را به تقبیح نابهنجاری، افراط، زیاده‌روی به هر شکلی که باشد وامی‌دارد. او همیشه به اخلاق نیکوماخوسی[۶۲] متکی است که به ما می‌آموزد «معتدل و معقول و مبادی آداب» باشیم (ص ۳۸۱). اما در زیر این عقل سلیمِ ظاهری، رشتهٔ عمیق سودایی‌مزاجی و شکاکیت و لاادری‌گری یا چیزی که آن را «تحصّلی‌مشربی»[۶۳] می‌نامد و احساس شدید جهل آدمی در جهانی اسرارآمیز جریان دارد که باعث می‌شود ببیت از غرور دانشمندی چون هِکِل[۶۴] که مدعی بود معماهای جهان هستی را حل کرده (ص ۲۱۱)، یا از رئالیست‌های جدید که «در برابر علم آبرویشان ریخته است» (*روسو و رمانتیسم*، ص ۳۷۱)، سلب اعتماد کند. ببیت به فلسفهٔ فنی ــ شناخت‌شناسی و حکمت عقلی[۶۵] ــ اعتقاد ندارد. اگرچه اذعان می‌کند که «انسان‌مداری بدون دین کاری از پیش نمی‌برد» (ص ۳۸۰)، اساساً پیرو مشرب اصالت تجربه است. اما ماهیت دقیق دین را مشخص نمی‌کند. گه‌گاه چنین می‌نماید که چیزی بیش از احساس حقارت به مناسبت پوچی وبی‌دست و پایی آدمی و احساس اتکای او به قدرتی برتر نیست (ص ۳۰۲). در موارد دیگر ببیت خواستار نگاهی گذرا به واقعیتی برتر است، ولی معلوم نیست که پندار است یا کسب بصیرت نسبت به قلمروی موجود. پال المر مور، که به کیش مسیحیِ مشخصی ایمانی محکم داشت، این تردید را در مکالمات و نامه‌هایش به وضوح نشان داده

۶۰. Lodovico Ariosto (۱۴۷۴ـ۱۵۳۳)، شاعر حماسی ایتالیایی و سرایندهٔ *Orlando Furioso* («اورلاندوی خشمگین»)، Torquato Tasso (۱۵۴۴ـ۱۵۹۵)، شاعر حماسی ایتالیایی، شاهکارش *Jerusalemme Liberata* («آزادی اورشلیم») است.

۶۱. unity ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۵۲ـ۴۵۳: proportion ← decorum; bienséance; propriety، جلد اول، ص ۴۲۰ـ۴۲۱.

۶۲. Nichomachian Ethics. اشاره به کتابی است که ارسطو در اخلاق نوشت و آن را به نام پدرش نیکوماخوس «اخلاق نیکوماخوسی» نامید.

63. positivism

۶۴. Ernest Haeckel (۱۸۳۴ـ۱۹۱۹)، جانورشناس و فیلسوف آلمانی که آرای داروین را به زبانی ساده منتشر و در کتاب *معمای جهان هستی* (*Die Welträtsel*؛ ۱۸۹۹) نظریهٔ تکامل را در دین و فلسفه اعمال کرد.

65. technical philosophy; epistemology; rational metaphysics

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است (دیکین، مور، ص ۳۱۷ـ۳۱۸، ۳۴۱). این دودلی در نگرش بیبت به شعر تأثیر داشت. در انتقاد از آرنولد، به فقدان عنصری اشاره می‌کند که نزد تنیسن یافته است، «دست‌کم، نشانی ضمنی از نور نابِ فوق‌طبیعی» (*خلق و خو*، ص ۵۶).

این «نور ناب فوق‌طبیعی» را ــ عاری از هرگونه عنصر «قرون وسطایی و صرفاً خداشناختی» که بیبت در نگرش پاسکال مشاهده کرد و با آن مخالف بود (*خلق و خو*، ص ۸۸) ــ در سنت مشرب استعلایی[۶۶] امریکایی یافت. مشرب استعلایی در دوران جوانی بیبت همه جا را فراگرفته بود. لکن پیداست که نمی‌توان او را صرفاً از اخلاف استعلاییان امریکایی دانست، و او را، به تقلید از آستن وارن[۶۷]، قدّیسِ نیوانگلندی خواندنْ لودگیِ شیطنت‌آمیزی بیش نیست. حتی می‌توان گفت که بیبت از لحاظ فکری مظهر غایت انزجار از مکتب استعلایی است. تعارض بارز میان او و پدرش مؤید این نظر است. ادوین دی. بیبت را آستن وارن طبیبی توصیف کرده «دارای ذهنی که سر و ته آن باز باشد، نوعی استعلایی‌مشربِ ساده‌لوح و دیر از راه رسیده» (*قدّیسان نیوانگلندی*[۶۸]، ص ۱۴۴) و حدس می‌زند که پسرش او را شیاد می‌شمرده است. هری لوین[۶۹] اشتغال او به طبابت را «اشتغال به هیپنوتیسم، مراوده با ارواح، جمجمه‌شناسی، نهان‌بینی، انواع "ماساژ"، حمام آفتاب، برق‌درمانی، سیّارات مسکون، و سوسیالیسم‌آرمانی» وصف می‌کند. لوین عناوین جزوه‌های او را ذکر کرده است ــ *راهنمای تندرستی*، *کشش زندگی‌بخش*، *چشمهٔ حیات*، *و ازدواج، با تقویت جنسی و ارتقای اجتماعی* (در *اروینگ بیبت و آموزش ادبیات*[۷۰]، ص ۱۳). آدمی وسوسه می‌شود و به این فکر می‌افتد که اروینگ بیبت همهٔ معتقدات پدرش را رد می‌کند، و حتی بدون توسل به فروید می‌تواند گرایش‌های آغازین بیبت را نه تنها «فاصلهٔ عمیق عاطفی و فکری میان پدر و پسر» (وارن، ص ۱۴۵) بلکه پدرکشیِ کلامی به‌شمار آورد. اما چنین برداشتی گمراه‌کننده است. آستن وارن متذکر این نکته شده که بیبت نظرهای پدرش را کاملاً رد نکرد و «همیشه نسبت به امرسن احترامِ همراه با برخی استثناها قایل بود» (ص ۱۴۵). رابطهٔ بیبت با امرسن صرفاً احترام‌آمیز نیست. امری است مستمر، و چنان‌که در پایان کتاب *استادان نقد جدید فرانسوی* می‌بینیم حاکی از نوعی رابطهٔ مرید و مرادی: در آن‌جا امرسن را به صورت عامل تعدیل‌کننده در برابر سنت‌بُو به کار برده: مطلق‌اندیش در برابر «حکیم نسبیت‌مدار.» منتقد آرمانی را ترکیبی از سنت‌بو و امرسن می‌داند.

66. Transcendentalism 67. Austin Warren 68. *New England Saints*

69. Harry Levin

70. *Babbitt's Health Guide*; *Vital Magnetism*; *The Fountain of Life*; *Marriage, with Sexual and Social Up-building*; *Irving Babbitt and the Teaching of Literature*.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بی‌تردید بیبت با آن‌چه به نظرش نمونهٔ انحطاط مکتب استعلایی می‌آمد مخالف بود: خوش‌بینی ساده‌اندیشانهٔ کلیسای معرفت مسیحی یا طبابت شیادانهٔ پدرش و حتی مکتب اصالت عمل[۷۱] همکار پرصلابتش، ویلیام جیمز، که او را مبلّغ بی‌هدفی و تزلزل، وانهادن انفعالی خویش در اختیار حرکت، مدّاح سرمستی ــ اعم از این‌که ناشی از باده‌گساری باشد یا معنویت ــ می‌شمرد (*روسو و رمانتیسم*، ص ۱۸۳ـ۱۸۴). به رجال کهتر استعلاییان هم علاقه‌ای ندارد: اگرچه مور عمیقاً به تورو[۷۲] علاقه داشت، بیبت هرگز به بحث دربارهٔ او نمی‌پردازد. اما امرسن را سخت بزرگ می‌دارد و نه تنها برخی از شعارهای مورد علاقه‌اش بلکه بخش نظرگیری از طرح بنیادین او را دربارهٔ ذهن و روان آدمی اقتباس می‌کند. اصطلاح «بازدارندهٔ باطنی» را از امرسن و او نیز از *جستار دربارهٔ وداهای* کولبروک[۷۳] وام گرفته است (← وارن، ص ۱۶۲). پیش از آن‌که بیبت در *لائوکون* جدید بر آن تکیه کند (ص ۲۰۱) مور آن را به کار برده بود، لکن بیبت قبلاً از «خویشتن‌داری»[۷۴] سخن گفته بود (*خلق و خو*، ص ۱۴۵) که مطمئناً مکمّل «اتکای به نفس»[۷۵] امرسن و با آن قابل مقایسه است. تعابیر «قانون برای آدمی» و «قانون برای شیء» برگرفته از شعری که امرسن به دبلیو. ایچ. چنینگ[۷۶] تقدیم کرده (*لائوکون جدید*، ص ۲۰۰؛ *روسو و رمانتیسم*، ده؛ *ادبیات*، پنج) قولی مهم در تأیید ثنویت در اختیارش می‌گذارد. اما گذشته از این تعابیر نظرگیر، طرح کلی و ابتکارآمیز امرسن ــ سازش میان امر مطلق و نسبی، دوام و تغییر، وحدت و کثرت ــ برای بیبت به مراتب مهم‌تر بود. او نیز، مانند امرسن، وجود نوعی «الگو»ی ذهن آدمی را مسلّم می‌انگارد، نوعی قشربندی که در آن ادراک همان عمل و تجلّی اراده است و فرد به خلق و خو تبدیل می‌گردد و در غایت کار با امر فوق طبیعی رویارو می‌شود. بیبت به آن‌چه به صورت انتزاعی می‌توان «اراده‌باوریِ غریزی»[۷۷] نامید اعتقاد دارد. بصیرتْ ابزار و هدف اصلی آدمی است، بصیرت به سرشت بشری، بصیرتی که نزد بیبت در سنت متجلی است. این سنت به اَبَروح[۷۸] شباهت بسیار دارد. مثلاً امرسن را از این رو تحسین می‌کند

71. Pragmatism

۷۲. Henry David Thoreau (۱۸۱۷ـ۱۸۶۲). شاعر و جستارنویس امریکایی که به طبیعت و مظاهر آن عشقی پرشور داشت. دوست امرسن و عضو محفل استعلاییان بود. رساله‌ای در باب *نافرمانی مدنی* (*Civil Disobedience*) نوشت که بر گاندی و فلسفه‌اش مؤثر بود.

73. Henry Thomas Colebrooke, *Essay on the Vedas*

74. self-discipline

75. self-reliance

۷۶. William Henry Channing (۱۸۱۰ـ۱۸۴۴). روحانی امریکایی و علاقه‌مند به اصلاحات اجتماعی.

77. instinctive voluntarism

۷۸. over-soul. توضیحات پایان کتاب.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که به «وحدت سرشت بشری معنایی تازه» بخشیده است، «وحدتی که به سنت متکی نیست، بلکه بر بصیرت مبتنی است» (*استادان*، ص ۳۴۶). نظر امرسن را حاکی از این‌که «آدمی معیار همه‌چیز است» نظری به راستی سقراطی می‌شمارد و آن را تأیید می‌کند. بیبت معتقد است «اَبَرروحی که امرسن در مسعودترین لحظات خویش دریافته اَبَرروح حقیقی است» (ص ۳۶۲)، ظاهراً ساحت ارزش‌های معنوی، نه صرفاً روح مشترک همهٔ آدمیان که بیبت آن را در نقیضهٔ طنزآمیز این همانیِ انسانی «فروروح» می‌خواند. امرسن را «دارای بصیرت معنوی،» «مرد دانا» و «فرزانهٔ تمام‌عیار» وصف می‌کند (ص ۳۷۵، ۳۶۱)، زیرا «در تلاش برای دست یافتن به معیارهای درونی یاور نقد است» و «به آن کمک می‌کند تا استعدادهای بالقوهٔ نظمی برتر را در هرج و مرج کنونی مشاهده کند.» امرسن از «احساس وحدت» برخوردار است (ص ۳۹۱ـ۳۹۲)، احساسی نسبت به امر مطلق که بیبت آن را «ادراک مطلقاً روحانی نورِ ورای عقل» تعریف می‌کند، ادراکی که «به ایمان به این یا آن کیش و ضابطه و دستور ربطی ندارد» (*خلق و خو*، ص ۱۴۴). بیبت آن را با فلسفهٔ هند سازگار می‌یابد. اگر شرق‌شناسی استعلاییان امریکایی و توجه شخص امرسن در سراسر حیاتش به «حکمت برهمن‌ها» در آغاز کار منبع الهام بیبت نمی‌شد، بسا که خود او نیز در فلسفهٔ هند (عمدتاً بودایی) به تتبع نمی‌پرداخت.

اگرچه تعیین ماهیت دقیق «ادراک روحانیِ» شخص بیبت دشوار است، در این‌جا با یک نکتهٔ توافق اساسی سر و کار داریم. گه‌گاه لحن او صرفاً یادآورِ پیوریتن‌هایی است که به ندای وجدان معتقدند، ندای وجدانی که صرفاً نور باطن نیست بلکه تکلیفی فوق فردی[۷۹] است. اما آن‌چه معمولاً نزد امرسن «احساس اخلاقی» است نزد بیبت نیرویی منفی به شمار می‌آید، «*frein vital*» (*لائوکون جدید*، ص ۲۱۲)، تعبیری که در برابر «*élan vital*»[۸۰] برگسون ساخت. این به منزلهٔ شناخت معیارها و هنجارها و «ارادهٔ برتر»ی است که در آن «برتر» به معنای خواست بی‌چون و چرای فردی است، نه ارادهٔ وجودی برتر. بیبت با هر اقدامی که به تثبیت این معیارها بینجامد مخالف است: فرض را بر این قرار داده که ثمرات دین مولود عمل است، انضباطی درونی که هدفش رضایت باطن و حتی شادی شخصی است. اما در موارد دیگر «بازدارندهٔ باطنی» را با ندای خداوند یک‌سان می‌داند و می‌انگارد که وسیلهٔ دستیابی به امر فوق طبیعی، الوهی، مینوی است. هدف خاص بیبت این است که

79. superindividual

۸۰. «وسیلهٔ بازدارندهٔ حیاتی.» بیبت آن را به معنی مانعی در برابر غرایز نازل انسانی به‌کار می‌برد. دربارهٔ «نیروی حیاتی» برگسون ← بخش دوم از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۴۰۶، زیر عنوان vitalist.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آن‌چه را سخت‌گیری اخلاقی، حتی ریاضت و انکار نفس، به نظر می‌آید با نگاهی گذرا، با شهود آمیخته به تردیدِ ساحت الوهیِ فراسو و فوقِ خرد درآمیزد.

ببیت از موارد اختلاف نظر خود با امرسن به خوبی آگاه است و در همهٔ زمینه‌ها او را به گرایش به آرای روسو، خوش‌بینی مفرط، اعتماد بیجا به نیکی آدمیان و به خصوص مردمان عادی متهم می‌کند و یکی از «مداحان چاپلوس سرشت بشری» می‌نامد (*استادان*، ص ۳۶۱). به «اعتلای نبوغ» از جانب او مظنون است (*روسو و رمانتیسم*، ص ۶۷) و با مفهوم «جبران»[۸۱] به صورتی که امرسن به کار برده کاملاً مخالف است و معتقد نیست که قوانین معنوی با قوانین مادی موازی‌اند. ببیت در فضای علم مکانیکی قرن نوزدهم رشد کرده بود و هرگونه اثری از *Naturphilosophie*[۸۲] یا حتی نظر کهن‌تر نمادنگاری طبیعت[۸۳] را در آرای امرسن «نامعقول» می‌خواند و رد می‌کند. علاقهٔ امرسن به برق و خاصت مغناطیسی و زمین‌شناسی و جز آن را ترفندبازی صرف می‌داند زیرا با مبنای رمانتیکی آن ــ سازش آدمی و طبیعت و پل زدن بر ورطهٔ میان عالم و معلوم ــ مخالف است. این را در برخورد خشونت‌آمیز ببیت با کولریج و وردزورث نیز که از جمله مهم‌ترین معلمان امرسن بودند مشاهده می‌کنیم.

ببیت با نگرش نمادین امرسن به جهان موافق نیست: در او هیچ اثری از لحن قویاً عرفانی و تفننی ذهن امرسن یافت نمی‌شود. به هیچ‌یک از آبای معنوی امرسن ــ نوافلاطونیان اعم از یونانی و انگلیسی، سوئدنبورگ[۸۴] و پیروان او ــ معتقد نیست. ببیت نگرش نمادین به جهان را اصلاً درک نمی‌کند و این گفتهٔ امرسن برایش بی‌معنی است که «هر جسم جامدی در جهان هستی آماده است تا به مجرد نزدیک شدن ذهن به سَیَلان درآید» (*کلیات آثار*[۸۵]، ج ۷، ص ۴۳).

چنان‌که استدلال قانع‌کنندهٔ آستن وارن هم نشان می‌دهد (*قدیسان نیوانگلندی*، ص ۱۵۹)، در غایت امر ببیت را باید بودایی‌مسلکی شمرد که، بدون پیوستن به آن آیین، در نگرش لاادری‌گرانه و حتی ملحدانهٔ بودا و احساس وهمی بودن دنیا شریک است. مور

۸۱. compensation. عنوان جستاری از امرسن که شعری هم با همین عنوان دارد. این مفهوم در کلّ اندیشهٔ امرسن و نظریهٔ او دربارهٔ آبَرروح (← over-soul) یافت می‌شود و حاکی از این است که «طبیعت دست‌خوش دوگانگی ناگزیری است. چیزها نیمه‌تمام‌اند و تمامیت یافتن آن‌ها مستلزم وجود چیز دیگری است.» در این باره نیز ← polarity، ص ۷۳، پ ۴۱.

۸۲. فلسفهٔ طبیعت

83. hieroglyphics of nature

۸۴. Emanuel Swedenborg (۱۶۸۸ـ۱۷۷۲). حکیم متأله و دانشمند و فیلسوف سوئدی.

85. *Complete Works*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

معتقد است که «در فلسفهٔ او جایی برای خدا، به معنای درست آن، یا برای رحمت الهی وجود ندارد» (نامهٔ منقول در دیکین، مور، ص ۳۴۱).

ذهنیت مور منشأ و فرجامی بسیار متفاوت داشت. خود او گفته است که در جوانی «سراپا در افراطی‌ترین آثار رمانتیک‌های آلمان مستغرق» بوده (دیکین، مور، ص ۳۱۳) و مقالهٔ «یادداشت‌های روزانهٔ تورو»[۸۶] (*جستارهای شلبرن*، ج ۵، ص ۱۰۶ـ۱۳۱) دال بر آشنایی دست اول او با فیشته و شلینگ و نووالیس و فریدریش شلگل و به ویژه با *گفتارهایی دربارهٔ دینِ* شلایرماخر است.[۸۷] در آن زمان (۱۹۰۸) مدت‌ها بود که از گرایش‌های رمانتیکی پیشین خود دست کشیده بود. انتقاد او از رمانتیک‌های آلمانی عمدتاً بر تعارض میان مفهوم *Gemüt*[۸۸] نزد آن‌ها و خُلق و خو و وجدان نیوانگلندی مبتنی است. مور با تمام سخت‌کوشی خود غالباً طنز رمانتیکی آلمانی‌ها و تعبیرات و زمینهٔ جدلی نوشته‌های آن‌ها را درست درک نمی‌کند، لکن، در قیاس با بیت، سنت رمانتیکی را به مراتب درست‌تر و با همدلی بیش‌تر می‌فهمد. در اواخر عمر خود دربارهٔ رشد فکری خویش با غلوّ بسیار گفته است که «کثرت تغییر [در او] به اندازهٔ حرباء» است (دیکین، مور، ص ۳۲۳). مجموعهٔ *جستارهای شلبرن* ذهنی را برایش تداعی می‌کند که «سرگردان است و نمی‌داند مقصدش کدام است. عرصه بسیار گسترده و تأثیر پراکنده است. گویی موجودی هوش‌مند نیستم بلکه کوله‌بار انگیزه‌های ناگهانی و کنجکاوی‌ها هستم» (همان، ص ۳۷۱). چنین نگرشی از چشم‌انداز موضع نهایی مور ممکن است موجه باشد. و تنوع موضوع در *جستارهای شلبرن* مؤید آن است. اما نسبت به انسجام ذهنی که به چنین مجموعهٔ ادبی و فکری متنوع پرداخته منصفانه نیست. چنان‌که دنیل ارن[۸۹] در مقدمهٔ *مجموعهٔ جستارهای شلبرن دربارهٔ ادبیات امریکا*[۹۰] با بصیرت بسیار نشان داده، این امر به ویژه در مورد سنت امریکایی صحیح است. تأکید نظرگیر مور بر آن‌چه «نیروی تاریکی»

86. «Thoreau's Journal»

۸۷. Johann Gottlieb Fichte (۱۷۶۲ـ۱۸۱۴). فیلسوف و متفکر سیاسی آلمانی. Friedrich Wilhelm Schelling (۱۷۷۵ـ۱۸۵۴). فیلسوف و زیباشناس آلمانی ← فصل سوم از جلد دوم این *تاریخ*. Novalis، نام مستعارِ Friedrich von Hardenberg (۱۷۷۲ـ۱۸۰۱). شاعر و رمان‌نویس آلمانی ← جلد دوم همین *تاریخ*، ص ۱۰۲ـ ۱۰۹. Friedrich Schlegel (۱۷۷۲ـ۱۸۲۹). شاعر و منتقد آلمانی ← جلد دوم همین *تاریخ*، ص ۱۳ـ۵۱. Friedrich Schleiermacher (۱۷۶۸ـ۱۸۳۴). فیلسوف متأله آلمانی ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۳۵۵ـ۳۶۰، مؤلف *Reden über Religion*.

۸۸. ذهن

89. Daniel Aaron

90. *Shelburne Essays on American Literature*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در ادبیات امریکا خوانده‌اند، «یأس، آن اشتغال خاطر معهود به اهمیت فوق طبیعی حیات» در مقام «جوّ فکری مسلط بر کشور» (*جستارهای شلبرن*، ج ۱، ص ۶۴)، پافشاری بر تداوم از قدیم‌ترین نظم‌سرایان نیوانگلند تا جاناتان ادواردز و بالاخره گروه استعلاییان ــ همهٔ این‌ها حاکی از درکی نسبت به سنت امریکایی است که به نظر من نزد ببیت یافت نمی‌شود. طی ستایش همه‌جانبه‌ای که ــ تا حدودی غیرانتقادی ــ شامل ویتیر[۹۱] و لانگفلو و لوئل هم می‌شود، مور آثار امرسن و همگنان او را والاترین و متجانس‌ترین مجموعهٔ فرهنگی شمرده که تاکنون در این کشور پدید آمده است (*جستارهای شلبرن*، ج ۱۱، ص ۱۰۵). نخستین بار مقالهٔ «تقدیر»[۹۲] امرسن بود که در ۱۸۹۴ نظر مور را جلب کرد. این نوشته، به گفتهٔ او، «حاوی چنان "خرد و اخلاق و قدرت و تسلّایی" است که "همهٔ پیامبران و روشن‌بینان جهان" مشکل بتوانند از آن فراتر بروند.»(۵) در مقاله‌ای که در ۱۹۲۱ دربارهٔ امرسن نوشت نظرش چندان تغییر نکرده است. امرسن «رجل طراز اول ادب امریکاست» (*جستارهای شلبرن*، ج ۱۱، ص ۶۹). موضع او را به درستی «رمانتیسمی که در الهیات پیوریتن‌ها ریشه دارد» (ص ۸۳) و فلسفه‌اش را «نوعی دوگانه‌مداریِ رو به زوال» (ص ۸۷) وصف می‌کند. سال‌ها پیش از این، در مقالهٔ «تأثیر امرسن»[۹۳] که در جلد نخست *جستارهای شلبرن* (۱۹۰۴) منتشر شد، با این نظر که امرسن دچار آشفته‌گویی و تناقض بوده مخالفت می‌کند. «سطح مقاله‌های او موج‌دار است و پس و پیش می‌رود، اما در عمق، ثابت و استوار، به سوی نقطه‌ای واحد جریان دارد» (*جستارهای شلبرن*، ج ۱، ص ۷۳).

مور در تأیید وحدت سنت امریکایی از هیچ کوششی دریغ نمی‌کند. ریشه‌های آن را در انگلستان قرن هفدهم می‌داند: «حیات معنوی ملت ما از آن نشئت گرفت، و حتی فقر هنری و ادبی امروز ما تا حدودی معلول این واقعیت است که نیرومندترین مهاجران ما فقط یک جناح از نزاع پایان‌ناپذیر» میان حقیقت و زیبایی، نهضت اصلاح دین[۹۴] و رنسانس، «را به همراه آوردند» (*جستارهای شلبرن*، ج ۱، ص ۲۰۳). گسترهٔ ادبیات امریکایی شامل پو نیز می‌شود که نوعی برادر برای هاتورن به حساب می‌آید. نگرش هاتورن و پو نسبت به امر شر، همراه با هیبت و وحشتِ آن را با *Waldeinsamkeit*[۹۵] محبوب آلمانی‌ها، با «بافندگان فراموش‌شدهٔ مهتاب و عرفان» مقایسه کرده است (ص ۵۲، ۵۷)، اما اگر آثار ای. تی. اِی.

۹۱. John Greenleaf Whittier (۱۸۰۷ـ۱۸۹۲)، شاعر و ویراستار امریکایی.

92. «Fate» 93. «The Influence of Emerson»

۹۴. Reformation. در این باره ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۳۵ـ۴۳۶.

۹۵. «احساس تنهایی در جنگل». واژه‌ای که لودویگ تیک ساخته و مورد علاقهٔ رمانتیک‌های آلمانی بوده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هوفمان و آرنیم یا حتی تیک و برخی از بخش‌های آثار ژان پل[۹۶] را مدّ نظر قرار دهیم، کار را بیش از اندازه ساده گرفته است. در تعالیم جاناتان ادواردز، مسلک پاک‌دینی در نیوانگلندی‌ها «مفهوم مبالغه‌آمیزی دربارهٔ وجود فرد» پدید آورد (ص ۴۸) و به این ترتیب زمینه را برای انزوای تمام و کمال هاتورن فراهم کرد. ایمان خود را به مسیحیت از دست داده بود، و «خرافات نفس‌گیر» او را به «سمبولیسم موهوم و آزارنده» (ص ۶۵) کشانیده بود. مور گفتهٔ زیر را از هاتورن نقل می‌کند: «"ما شبحی بیش نیستیم، و آن‌چه دربارهٔ ما واقعی‌تر از هرچیز دیگر می‌نماید چیزی نیست مگر نازک‌ترین مایه رؤیا. ــ تا این‌که دلمان متأثر شود. آن تأثر ما را می‌آفریند ــ پس از آن وجودمان آغاز می‌یابد ــ در نتیجه ما موجودات واقعیت و وارثان ابدیت هستیم"» (ص ۳۴). در این‌جا مور، با نقل قولی، تجربهٔ بنیادین خویش را به بهترین وجه به ضابطه درمی‌آورد: وهمی بودن دنیا و مایهٔ اخلاقی آدمی. موضوع اصلی مقاله‌هایش دربارهٔ تورو نیز همین است. مور، ضمن انتقاد از سانتایانا، بی‌پرده می‌گوید که «هرگز شعر بزرگی سروده نشده که سراینده‌اش... به واقعیت جهان مثالی ایمان نداشته است.»[۹۷] و در اواخر حیاتش «هنر ارزش‌مند» را «تشرّف عرفانی» توصیف می‌کند (*مذهب کاتولیکی*[۹۸]، ۱۹۳۱، ص ۲۱۵).

اگرچه علایق مور به ادبیات انگلیسی متنوع‌تر از آن بود که بتوان آن را به وضوح به این سنت نمادانگارانه (به مفهوم قدیم آن) محدود کرد، بررسی دقیق مقالات متعدد او دربارهٔ ادبیات انگلیسی مؤید چنین برداشتی است. او دربارهٔ شاعران نکته‌سنج قرن هجدهم، شاعرانی نظیر کُرَب، و نیز رمان‌نویسان ویکتوریایی از قبیل گیسینگ[۹۹] مقالات متعددی نوشته است. اما به رجالی مانند جرج هربرت و هنری وان[۱۰۰] ژرف‌ترین دلبستگی را دارد. وان را از آن رو به تورو ترجیح می‌دهد که «هرگز پیوندش را با کلیسا و حکومت قطع نکرد، بلکه در جریان‌های وسیع‌تر سنت ره سپرد» (*جستارهای شلبرن*، ج ۵، ص ۱۳۱). و

۹۶. E. T. A. Hoffmann (۱۷۷۶ـ۱۸۲۲). نویسنده و آهنگ‌ساز آلمانی. Ludwig Joachim ("Achim") von Arnim (۱۷۸۱ـ۱۸۳۱). شاعر رمانتیکی آلمانی. Ludwig Tieck (۱۷۷۳ـ۱۸۵۳). نویسندهٔ آلمانی که از نمایندگان برجستهٔ رمانتیسم در آلمان بود ولی بعداً به رئالیسم روی آورد ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۱۱۳ـ۱۲۲. Jean Paul، نام مستعار Jean Paul Friedrich Richter (۱۷۶۳ـ۱۸۲۵). رمان‌نویس و زیباشناس آلمانی ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۱۲۲ـ۱۳۳.

97. *Harvard Graduates' Magazine* 9 [1909]: 21

98. *The Catholic Faith*

۹۹. George Crabbe (۱۷۵۴ـ۱۸۳۲). شاعر انگلیسی. George Gissing (۱۸۵۷ـ۱۹۰۳). رمان‌نویس و منتقد و جستارنویس انگلیسی.

۱۰۰. George Herbert (۱۵۹۳ـ۱۶۳۳). شاعر انگلیسی وابسته به مکتب شعر متافیزیکی. Henry Vaughan (۱۶۲۲ـ۱۶۹۵). شاعر انگلیسی. او را آخرین نمایندهٔ مکتب شعر متافیزیکی می‌دانند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نیز به سر تامس براون[۱۰۱] که از او به سبب «قوهٔ خیال دینی‌اش» تجلیل می‌کند و آن را ملکه‌ای می‌نامد «که با آن می‌توان تصویرهای شکسته و پراکندهٔ جهان را به نماد شاعرانهٔ هماهنگ تبدیل کرد و به آن‌ها وحدت بخشید» (جلد ۶، ص ۱۶۷). از آن دسته از نویسندگان دورهٔ ویکتوریا که این سنت معنوی را دنبال می‌کنند سخت تمجید می‌کند: از آن‌چه تنیسن در «جام مقدس»[۱۰۲] به چشم دل می‌بیند و «نیست مگر احساس ناگهانی و کورکنندهٔ دوگانه‌مداریِ دنیا و روان آدمی که زمینِ به ظاهر مستحکم در زیر آن به دَوَران درمی‌آید و زایل می‌شود» (ج ۷، ص ۹۰)، و از شاعرِ اکنون فراموش‌شده، ریچارد اس. هاکر، کشیش روستای مورونستو (که تنیسن در کورنوال[۱۰۳] ملاقات کرده بود) به مناسبت شعر او، آن هم با عنوان «جام مقدس،» که به عقیدهٔ مور «ناب‌ترین شعر روحانی در زبان [انگلیسی] است (ج ۶، ص ۳۳). علاقه‌اش به رمانس تاریخی شورتهاوس، *جان اینگلسانت*[۱۰۴]، و نیز تحسین کارلایل ناشی از همین نگرش است. البته کارلایل با شورتهاوس تفاوت بسیار دارد و احساسش نسبت به وهمی بودن جهان از او در آنِ واحد «رازبینی هندو» و «پیامبری عبرانی»[۱۰۵] می‌سازد (ج ۱، ص ۹۸، ۱۰۱). در مقاله‌اش دربارهٔ نیومن[۱۰۶] از تغییر مسلک دادن او سخت انتقاد می‌کند و آن را «قصور در ادای وظیفه، خیانت ورزیدن به اراده» می‌خواند (ج ۸، ص ۷۷) و، با اشاره به وهم‌گرایی نیومن، مقاله را با نقل قول از نامه‌ای بسیار متقدم مورخ ۱۸۲۸ آغاز می‌کند: «"چه پوشش و پرده‌ای است این دنیای حواس: زیبا ولی با وجود این یک پرده"» (ج ۸، ص ۴۵).

حتی وقتی که نویسنده‌ای را رد می‌کند ذهنش متوجه معیار نمادانگاری معنوی است. مثلاً می‌گوید که «نظریهٔ عشق» براونینگ، «برخلاف نظریهٔ دانته، به آن بینش نظرگیر حیات توسع نمی‌یابد که در آن نماد و واقعیت با هم درآمیخته‌اند» (*جستارهای شلبرن*، ج ۳، ص ۱۶۰ـ۱۶۱)، و نیز وهم در نوشته‌های آرتر سیمنز[۱۰۷]. اگرچه در مقام هرگونه حسّ توهمی برای مور جالب توجه است، به نظرش وهم کاذب و سرخوردگی کاذب می‌آید

۱۰۱. Sir Thomas Browne (۱۶۰۵ـ۱۶۸۲). نویسنده و عالم انگلیسی.

۱۰۲. Alfred Tennyson (۱۸۰۹ـ۱۸۹۲). شاعر نام‌دار انگلیسی؛ «The Holy Grail».

103. Richard S. Hawker; Morwenstow, Cornwall.

۱۰۴. Henry Joseph Shorthouse (۱۸۳۴ـ۱۹۰۳). رمان‌نویسی انگلیسی که شهرتش را بیش‌تر مدیون رمان تاریخی و دینی *John Inglesant* (۱۸۸۱) است.

105. «Hindu Seer»; «Hebrew prophet»

۱۰۶. John Henry, Cardinal Newman (۱۸۰۱ـ۱۸۹۰). روحانی و مؤلف انگلیسی که شغل کشیشی در کلیسای پروتستان را رها کرد (۱۸۴۵) و به کلیسای کاتولیکی گروید.

۱۰۷. Arthur Symons (۱۸۶۵ـ۱۹۴۵). شاعر و منتقد انگلیسی ← جلد پنجم این *تاریخ*، ص ۵۰ـ۵۹.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

(ج ۱، ص ۱۲۷). مور به شدتی غیرمعمول به والتر پیتر[۱۰۸] می‌تازد زیرا او را لذت‌طلبی می‌شمارد که کارش به «ملالت و اشباع و عجز» انجامیده است (ج ـ [۱۰۹]، ص ۱۱۴). با تفسیر پیتر از افلاطون مخالف است و *ماریوسِ اپیکوری‌مشرب*[۱۱۰] را «صرفاً نمونهٔ دیگری از آن مشرب زیباپرستی» می‌شمارد «که پیتر از مکتب رمانتیکی قرن خود جذب کرد و آن را در پس تعابیر مربوط به معتقدات باستان پنهان ساخت» (ج ۸، ص ۹۶). اما مور اقرار می‌کند که در گذشته، «من نمی‌توانستم اپیکوری‌مشربی او را از آن تلاشیِ اخلاقی و فکری جدا کنم که از آغاز موذیانه در مکتب رمانتیسم در کار بوده و خود من از آن، به گمان خودم، به زحمت گریخته بودم» (ج ۸، ص ۸۳). چنین می‌نماید که هنوز هم خطر را احساس می‌کند و می‌خواهد، حتی به بهای بی‌عدالتی، آن را از خود دور کند. به گمان من درست نیست بگوییم «پیتر به هیچ معنای صحیح کلمه منتقد نبوده» (ج ۸، ص ۹۹) و او را صرفاً پدر معنوی اسکار وایلد و زیباپرستی منحط به شمار آوریم (← فصل مربوط به پیتر در این *تاریخ*، بخش دوم از جلد چهارم، ص ۱۹۱ به بعد).

برخلاف ایرادهای معمول بر ضد اومانیست‌ها، حاکی از این‌که ادبیات را به معدودی نام‌های بزرگان تقلیل داده‌اند، مطالعات مور همهٔ انواع و ادوار را شامل می‌شد و ذوقِ فراگیرش به هیچ وجه منحصر به موضوع یا دورهٔ خاصی نبود. او از احساس تاریخی اصیل و از توانایی «دریافت خط سیر طویل نوع بشر... در تصویری واحد و استوار» برخوردار بود (*جستارهای شلبرن*، ج ۹، ص ۳۶). مور می‌توانست از آثار نویسندگانی لذت ببرد که با مبانی فکری او به هیچ وجه سازگار نبودند. در دفاع از ولپول[۱۱۱] در برابر بدگویی‌های مکالی، اقرار می‌کند که «نسبت به رجال ماضی که زندگی خود را وقف سرگرمی من کرده‌اند شیفتگی خلل‌ناپذیری احساس می‌کنم» (ج ۴، ص ۲۷۷). از چسترفیلد[۱۱۲] و

۱۰۸. Walter Pater (۱۸۳۹ـ۱۸۹۴). جستارنویس و منتقد انگلیسی ← بخش دوم از جلد چهارم همین *تاریخ*، ص ۱۹۱ـ۲۱۵.

۱۰۹. در متن انگلیسی چنین آمده و شمارهٔ جلد ذکر نشده است.

۱۱۰. *Marius the Epicurean* (۱۸۸۵). رمانس فلسفی. پیتر در این رمان، دوران کودکی و تحصیل و جوانی ماریوس را که اهل رم و سرشار از نوعی آرمان‌مداری دینی است وصف می‌کند. ماریوس نظریات فلاسفهٔ گوناگون را مطالعه می‌کند تا به مسیحیت می‌رسد و بالاخره جان خود را بر سر نجات دوستی مسیحی از دست می‌دهد. پیتر از این طرح داستانی برای مطرح ساختن تأملات خویش دربارهٔ دین و هنر مشرکان و مسیحیان استفاده کرده است.

۱۱۱. Horace Walpole (۱۷۱۷ـ۱۷۹۷). مؤلف و مورخ انگلیسی.

۱۱۲. Philip Dormer Stanhope, Lord Chesterfield (۱۶۹۴ـ۱۷۷۳). دولتمرد و ادیب انگلیسی. *Letters to his Son* (۱۷۷۴) چهرهٔ آرمانی اصیل‌زادهٔ قرن هجدهم را ترسیم می‌کنند، ولی در عین حال دکتر سمیوئل جانسن، شاعر و منتقد معاصر، نیز گفته است که «اخلاقیات یک فاحشه را تعلیم می‌دهند و رفتار و کردار معلم رقص را.»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اندرزی که به پسرش می‌دهد دفاع می‌کند (ج ۵، ص ۲۱۴) و نوشته‌های رابله[۱۱۳] و لارنس استرن را می‌پسندد و نظر تحقیرآمیز تکری[۱۱۴] را رد می‌کند (ج ۳، ص ۱۷۹ـ۱۸۰)، و بایرون، به ویژه *دان‌خوان*[۱۱۵]، را تحسین می‌کند. به نظر او، بایرون در طلب «آرامش و احساس آزادیِ به اهتزاز درآمده است. آرمان پهلوانی از دست رفته بود، زاویهٔ امن دین از دست رفته بود؛ اما با رفتن به منتهاالیه طرف مقابل و با نشان دادن توانایی دل آدمی در مسخره کردن همه چیز، هنوز قادر است امکان ایستادن بر فراز همهٔ چیزها و جدایی از آن‌ها را عرضه کند» (ج ۳، ص ۱۷۶). بند آخر مقاله، حاکی از امید به این‌که، با «آشنایی با اهمیت بیش‌تری که حیات بشری به تازگی یافته،» نظرگاه بایرون منسوخ گردد(ج ۳، ص ۱۷۶)، چیزی بیش از لفّاظی به نظر نمی‌آید.

بر روی هم رفته، مور از معیارهای کلاسیکی پیروی می‌کند. در مقاله‌ای دربارهٔ سنت‌بُو، از او، «به جهت علاقهٔ پرشورش به وضوح و خویشتن‌داری» (*جستارهای شلبرن*، ج ۳، ص ۶۲) و تخطئه افراط (ص ۶۳) و «شیفتگی‌اش به اعتدال» (ص ۷۴)، تجلیل می‌کند. با استفاده از این فرصت، از این‌که انگلیسیان در دوران ملکه الیزابت اول فاقد کسی چون بوالو بودند اظهار تأسف می‌کند، زیرا بوالو می‌توانست به شکسپیر بیاموزد که «حشو و زواید را از آثارش بپیراید، عقدهٔ گه‌گاهی را از کلامش بگشاید، و ته‌مانده‌های توحش را از فرجام نمایشنامه‌های خویش بزداید» (ص ۷۱ـ۷۲). مور در این گفته که «مایهٔ سربلندی ادبیات انگلیسی درست در آن زمینه است که ضعیف‌ترین جنبهٔ فرانسویان در حیاتِ تنها و عزلت‌گزین روح، و کمبودهای انگلیسیان ناشی از فقدان انضباط و تلوّن ذوق است» (ص ۸۱) قاعدتاً مقالهٔ آرنولد دربارهٔ فرهنگستان فرانسه را مدّ نظر داشته است. طی انتقادی شدیداللحن از احساساتی‌گری عنان‌گسیختهٔ دیکنز و رجحان ذوق دهقانان بی‌سواد روس در آثار تالستوی، گفته‌هایش نمونهٔ خوبی از کلاسیسیسم آرنولدی است: «تمایزی که بیش‌تر به شکل مربوط می‌شود تا به محتوا، قریحهٔ باریک‌اندیشی که غرق تفکر در مسایل اخلاق است، روحیه پرسش‌گر که عرصه را بر خودجوشی تنگ می‌کند، میل وافر به موشکافی که اثرات کلی و وسیع را می‌پالاید و اختلافات جزئی را تقلیل می‌دهد، نیروی وهم که هیجان را به فکر تغییر شکل می‌دهد. خلاصهٔ کلام، عنصر اشرافی بر خویشتن‌داری

۱۱۳. François Rabelais (۱۴۹۴ـ۱۵۵۳). نویسنده و عالم و اومانیست فرانسوی.

۱۱۴. William Makepeace Thackeray (۱۸۱۱ـ۱۸۶۳). رمان و هجویه‌نویس انگلیسی.

۱۱۵. George Gordon, Lord Byron (۱۷۸۸ـ۱۸۲۴). شاعر انگلیسی وابسته به مکتب رمانتیسم. *Don Juan*، داستان هجایی منظوم و ناتمامی است که در آن بایرون، با استفاده از شهرت دون ژوان اسپانیایی، کمابیش داستان ماجراهای عشقی خودش را نیز روایت کرده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و انضباط و کتمان دلالت می‌کند» (ج ۵، ص ۲۹). گرایش به کلاسیسیسم در مقاله‌ای نیز که در آن لاینل جانسن[۱۱۶] را به بیتس ترجیح داده مشهود است (ج ۱، ص ۱۷۷)، گو این‌که باید متذکر شد که تاریخ نگارش مقاله ۱۹۰۴ و پیش از زمانی است که بیتس از آن‌چه مور «خواب و خیال‌های بی‌ثمر» می‌شمرد (ج ۱، ص ۱۸۷) رهایی یافت. «قاطعیت و استحکام و صراحت حاکی از سلامت» لاینل جانسن و «حزن [او] که سخت‌گیرانه آرمانی شده» بیش‌تر باب طبع او بود. از طرف دیگر، مور با «برکشیدن مافوق رمانتیکیِ قوبیلای *قاآن*[۱۱۷] و آن را مَثَل اعلای شعر شمردن» مخالف است. زیرا مستلزم آن است که «الهامِ شاعرِ نابغه را بیش از اندازه به فرآورده‌های ماشین‌وار عالم رؤیا متکی بدانیم» (ج ۱۱، ص ۱۶۱). بر همین اساس، روش بلیک[۱۱۸] را «برای شعر از انعطاف‌ناپذیرترین عرف‌های قرن [هجدهم] فاجعه‌بارتر» می‌داند (ج ۴، ص ۲۲۹). سپس به اشتغال خاطر به «نیروهای پراکنده»ای می‌تازد که «کورانه در کار بودند و تیشه به ریشهٔ ساختار حیات و شعر قرن هجدهم می‌زدند» (ج ۴، ص ۲۱۶).

مور گاهی نئوکلاسیسیستِ اُمَّل و جزم‌اندیشی می‌شود و ایبسن را به اتهام «نقض قاعدهٔ تراژدی و تن در دادن به مطالب پیش‌پاافتاده و نثر یکنواخت» تقبیح می‌کند (*جستارهای شلبرن*، ج ۲، ص ۱۶۰). زیرا هنوز به «قواعد نهادین این رسانهٔ بیانی»[۱۱۹] اعتقاد دارد (ص ۱۶۴)، و به کاربرد تک‌گویی نمایشی[۱۲۰] از جانب براونینگ معترض است زیرا «توجه را به شخص یا موضوع واحد منحصر می‌کند» و به این ترتیب مانع «گریز به بینش موسّع‌تر و کلی‌تری [می‌شود] که انتقال از نثر به شعر را ممکن می‌سازد» (ج ۳، ص ۱۵۳). تک‌گویی نمایشی و دیدگاهِ[۱۲۱] جیمزی و جریان سیّال ذهنِ[۱۲۲] جویسی، به دلیلی که مطرح ننموده، مانع نیل به کلیّتی شمرده شده‌اند که در نظر او معیار شعر و هنر اصیل است.

شاید مور در این گفتهٔ خود به بیت اغراق کرده که «چنان‌که می‌دانید، جهت‌گیری ذهن خود را کلاً مدیون مکالمات با شما هستم» (نامهٔ مورخ ۱۹۱۷ در دیکین، مور، ص ۱۷۰.

۱۱۶. Lionel Johnson (۱۸۶۷ـ۱۹۰۲)، شاعر و منتقد انگلیسی. از مریدان والتر پیتر بود.

۱۱۷. *Kubla Khan* (۱۷۹۷)، شعری ناتمام از سروده‌های کولریج. بنا به گفتهٔ خود او، شعر را در حالت خلسهٔ مولود استعمال افیون سروده و پس از هشیار شدن بلافاصله به تحریر آن پرداخته است. در این حین، مهمانی بر او وارد می‌شود. پس از این‌که میهمان او را ترک می‌کند، متوجه می‌شود که باقی‌ماندهٔ شعر از ذهنش کاملاً رخت بربسته است.

۱۱۸. William Blake (۱۷۵۷ـ۱۸۲۷)، شاعر و حکاک و نقاش و عارف انگلیسی.

119. medium

۱۲۰. dramatic monologue. در این باره ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

121. point of view

122. stream of consciousness

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پانوشت)، لکن اظهارات حاکی از پیروی از کیش اومانیسم پیش از ۱۹۰۸، پیش از دیباچهٔ هشتمین مجلد *جستارهای شلبرن* و مقالهٔ «تعاریف دوگانه‌انگاری»[۱۲۳] در آن مجلّد، بسیار نادر است. اما مدت‌ها پیش از آن به براونینگ تاخته است که چرا متوجه «شکاف میان سرشت فروتر و برترِ آدمی» نیست (*جستارهای شلبرن*، ج ۳، ص ۱۶۳) و شهرت و محبوبیت او را تا حدی ناشی از «مرام شور انسانی» او دانسته است. پایانِ *فیفین در بازار مکاره*[۱۲۴]، که «عشق همه چیز است و مرگ هیچ ــ در حد شعور دختران مدرسه‌رو است» (ص ۱۶۴). خلاصهٔ کلام، براونینگ «پیامبری کاذب» است (ص ۱۶۵). مردیت[۱۲۵] را هم به جهت «گرایش به خلط امور جسمانی و روحانی» آماج انتقاد قرار داده است (ج ۲، ص ۱۶۷). از وردزورت به مناسبت سرودن «چند شعر عاشقانه که از لحاظ زیباییِ مهارشدهٔ خود تقریباً کامل» (ج ۷، ص ۲۷) و «موفقیتی عظیم، ولی نه یک‌دست» به شمار می‌آیند (ص ۴۵) تجلیل می‌کند، لکن تفاوت میان «آثار بزرگ او، که از فرط طبیعی بودن امری محتوم می‌نمایند، با بسیاری از آثار دیگر، که به تمرین‌های غم‌انگیز و ماشینی می‌مانند،» (ص ۴۶) مور را نیز همانند بسیاری از پیشینیان و پسینیان متعجب می‌کند، و وردزورت را به این سبب شماتت می‌کند که «سراسر زندگی خود را وقف طبیعت کرده» (ص ۴۲) تا به ما بگوید که «سرنوشت بشر مهم‌تر از سنگ و چوب است» (ص ۴۷).

از شلی به جرم هیجان‌گرایی انتقاد می‌کند، و نیز به جرم فقدان «عامل بازدارندهٔ درونی» (*جستارهای شلبرن*، ۱۳:۷)، و هم‌چنین «ساده‌لوحی کودکانه‌اش که معتقد است سرکوب دینی و سیاسی بر افراد پرهیزکار و معصوم مؤثر واقع می‌شود.» مور بر آن است تا ثابت کند که اعتقادات سیاسی شلی پیامد ادبی دارد، و «تباه‌کنندهٔ آن معرفت به نفسی است که آثار خلّاقهٔ بزرگ و لذّات خیره‌کنندهٔ ادبیات از آن نشئت می‌گیرند» (ص ۸). مور دست آخر می‌پذیرد که بعضی قطعات آثار شلی از «جذبهٔ غنایی» برخوردار است و اذعان می‌کند که «می‌توان [آثار شلی را] به وجهی بسیار متفاوت با نوشتهٔ من وصف کرد» (ص ۲۲). اگرچه نظر مور نسبت به روسوگراییِ مستتر در ایمان شاعران رمانتیکیِ انگلیس به طبیعت و نهاد آدمی خصومت‌آمیزتر از نظر آرنولد است، توافق بنیادین میان آن دو در مورد جایگاه آن‌ها آشکار است. اما اِشرافِ مور به تاریخ فکری به مراتب بیش از آن است که روسو را منبع همهٔ شرور بداند. آرای مربوط به آزادی و پیشرفت و دین طبیعی و نیکی

123. «Definitions of Dualism»

۱۲۴. *Fifine at the Fair*، شعری روایی سرودهٔ رابرت براونینگ (۱۸۷۲).

۱۲۵. George Meredith (۱۸۲۸ـ۱۹۰۹)، رمان‌نویس و شاعر و منتقد انگلیسی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نهادین آدمی بسیار قدیم‌تر و در انگلستان، در مشرب خداشناسی طبیعی[۱۲۶] و در معتقدات الجرنن سیدنی[۱۲۷] و بسیاری از دیگر متفکران، رواج داشته است. مور از همهٔ فیلسوفان قرن هجدهم به این جرم انتقاد می‌کند که «آن ورطهٔ عمیق موجود در روح آدمی را که از استشعار دردناک به شر ناشی می‌شود نادیده گرفتند» (ج ۶، ص ۲۲۳).

مقالهٔ تنیسن بهترین نمونهٔ نظرگاه اوست. اعتقاد سهل و سادهٔ او به «رویداد الوهی واحد و دوردست» را نکوهش می‌کند (*جستارهای شلبرن*، ج ۷، ص ۸۳) لکن از او به سبب بروز نشانه‌هایی از عرفان و این‌که «خود را موجودی مجزّا از جریان زمان می‌داند» تجلیل می‌کند (ص ۸۸). با «مصالحهٔ رسمی در شعر *یادبود*[۱۲۸] و این‌که «او ــ نه تنها او، بلکه خود خدا ــ با مجموعهٔ امور در سیر زمانیِ مبهمِ خود یگانه است» مخالف است. «اگر تفاوت [میان آن دو] را درست دریابیم، تفاوت میان ایمان و طبیعت‌مداری را نیز دریافته‌ایم» (ص ۸۸). مور آن را «انکار وجود دو اصل متضاد در درون ما» می‌داند، «یکی حاکی از وحدت و آرامش و حیات بی‌کران، و دیگر آن‌که ما را به تغییر و تفرقه و نزاع بی‌پایان می‌خواند» (ص ۸۶). دشمن، در نظر او، تغییر است. تکامل، تبار آدمی، کابوس مور است. ضمن تأملاتی شگفت‌انگیز دربارهٔ مشاهدهٔ موجودات عجیب‌الخلقهٔ ماقبل تاریخی در یک موزه، انزجارش از بهیمیّت انسان به وجهی تقریباً مضحک پدیدار می‌شود.

همهٔ این‌ها به علاقهٔ اصلی مور، یعنی باورها و نظرهایش دربارهٔ ادبیات، مربوط می‌شود. اما مسایل مربوط به شکل و قالب اثر ادبی را نیز به هیچ وجه نادیده نگرفته است. در مقاله‌ای درخشان دربارهٔ وزن شعر، «علم نظم انگلیسی»[۱۲۹] (*جستارهای شلبرن*، ج ۱، ص ۱۰۳)، به *Tonempfindungen* تألیف هلمهولتس[۱۳۰] استناد و معقول استدلال می‌کند که

126. deism

۱۲۷. Algernon Sidney (۱۶۲۲ـ۱۶۸۳). سیاست‌مدار انگلیسی که در جنگ داخلی شرکت کرد و در زمان حکومت کرامول از رهبران مجلس عوام شد.

۱۲۸. *In Memoriam*. شعری بلند که تنیسن میان سال‌های ۱۸۳۳ و ۱۸۵۰ در گرامی‌داشت خاطرهٔ دوستش آرتر هَلِم (Arthur Hallam)، متوفی در ۱۸۳۳، سرود. آن را یکی از بزرگ‌ترین مرثیه‌های زبان انگلیسی و، بر روی هم رفته، بهترین شعر تنیسن می‌دانند.

129. «The Science of English Verse»

۱۳۰. Hermann Helmholtz (۱۸۲۱ـ۱۸۹۴). فیزیکدان، آناتومیست و فیزیولژیست آلمانی و یکی از بنیان‌گذاران اصل بقای انرژی و منشأ خدمات بی‌شمار دیگر به عالم علم، از جمله تعیین سرعت تکانهٔ عصبی، اختراع اوفتالموسکوپ، تحقیق در سازوکارهای بینایی، طرح نظریه‌ای دربارهٔ تشخیص رنگ‌ها در بینایی، بررسی سازوکارهای شنوایی، تبیین ادراک کیفیت لحن، بررسی حرکات گردشاری مایعات، کاربرد اصل کمترین عمل در روانبرق (الکترودینامیک)، طرح نظریه مربوط به برق، بررسی حرکت برق در هادی‌ها؛ نیز دربارهٔ نظریهٔ ←

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نظم در واقع «سازش میان گرایش غریزی ما به ضرباهنگ و شیوهٔ معمولی ادای نثر» است (ص ۱۲۰). برخی از اظهار نظرهای پراکندهٔ او را می‌توان «خوانش دقیق متن»[۱۳۱] نامید. مثلاً نشان می‌دهد که بند چهل و پنجم منظومهٔ *ادونئیسِ*[۱۳۲] شلی ترکیبی از ویرژیل و میلتن است. مور عبارت بی‌روح «در اعماقِ [قلمرو] ناپیدا»[۱۳۳] را تقبیح می‌کند و به تضاد میان مصراع درخشان او دربارهٔ لوکانوس[۱۳۴] با مصراع بعدی اشاره می‌کند که در آن «فراموشی، تمثیلی آمیخته به ابهام، بی هیچ سرزنشی از صحنه خارج می‌شود» (ج ۷، ص ۲۳ـ۲۴).

اگر به یازده مجلد *جستارهای شلبرن* (و سه جلد مجموعهٔ جدید) بنگریم و محدودیت‌های نظریهٔ مور را بپذیریم، ناگزیر وسعت موضوعات و ارائهٔ استادانه و فضل مشهود در آن‌ها را تحسین خواهیم کرد. درست است که مقالات غالباً نقد کتاب بوده‌اند، ولی این امر دربارهٔ *مقالات دوشنبه*[۱۳۵] هم صادق است. اگرچه کسانی نظیر نورمن فورستر[۱۳۶] مصرّانه مقالات او را «سرآمد دستاوردهای نقد ادبی در کلّ ادبیات امریکایی» توصیف کرده‌اند (۶) یا مور را «بزرگ‌ترین منتقد امریکایی، برتر از نسخهٔ بدل ماورای بحار منتقدی فرانسوی» دانسته‌اند و معتقدند که او «در کنار کولریج و سنت‌بُو و سمیوئل جانسن و سه یا چهار نفر دیگر در صف مقدّم هنر نقد قرار دارد.»(۷) مقایسهٔ مجموعهٔ مقالات او با مجموعهٔ سنت‌بُو برای برآورد درست دستاورد او به سودش تمام نمی‌شود. مور فاقد جاذبه و روانی و ویژگی‌های فردیِ بی‌نظیرِ سنت‌بو است. او شخصیت و مرجعیت معتنابه جانسن را ندارد و در فراست فلسفی و تیزبینی روانی به پاکی کولریج نمی‌رسد. اما حایز این امتیاز درخشان است که، در زمانی که نقد یا بر مدار ذوق منتقد می‌گردیده و یا در باتلاق داده‌باوری و نسبیت‌گراییِ دانشگاهی فرورفته بود، از آرمان نقد بی‌طرفانه و سنجیده پیروی کرد و شخصاً با عقایدی درگیر گردید که با عزم جزم به آن‌ها اعتقاد داشت.

در نوشته‌های انتقادی مور کاستی‌های مهمی مشاهده می‌شود: امروزه نوعی لحن نخوت‌آمیز و «حساسیت» در امور جنسی برای ما قابل قبول نیست. اما در برابر آن‌چه در واقع مجموعه‌های مقالاتی است که به مناسبت‌های مختلف نوشته شده و غالب آن‌ها

ـ دانش و اصول هندسه و جز آن نیز به تحقیق پرداخت. کتاب *Tonempfindungen* دربارهٔ پیوند میان علم اکوستیک و اصول نظری و عملی موسیقی است.

131. «close reading» 132. *Adonais* 133. «far in the Unapparent»

۱۳۴. Lucan، نام لاتینی کامل او Marcus Annaeus Lucanus (۳۹ـ۶۵ بعد از میلاد)، شاعر و نثرنویس رومی، سرایندهٔ *Pharsalia* دربارهٔ جنگ داخلی میان قیصر و پومپئی.

۱۳۵. *Causeries du Lundi* (۱۸۵۱ـ۱۸۶۲)، مجموعهٔ مقالات انتقادی سنت‌بُو که نخست به صورت هفتگی منتشر شده بودند.

136. Norman Foerster (1887-1972)

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کتاب‌گزاری‌های[۱۳۷] مفصل است و کلّ آن‌ها با هم ذوقی مشخص و موضعی فکری را تعریف می‌کنند، چنین کمبودها چندان مهم نیست. *جستار شلبرن* را می‌توان تمهیدی دانست برای تتبعات بعدی در سنت افلاطونی، که در نظر مور نزد افلاطونیان کیمبریج در قرن هفدهم مجدداً شکوفا می‌شود. از آن‌ها با اشاره به نیومن[۱۳۸] تجلیل می‌کند زیرا «این متکلّمان متقدم، به رغم جزم‌اندیشی ظاهریشان، در واقع با عارفانی سنخیت داشتند که در همهٔ اعصار قرار و آرامش را در معتقداتی یافتند که مستلزم دست شستن [از صداقت ذهنی آن‌ها] نبود» (*جستار شلبرن*، جلد ۸، ص ۷۶). در دو مورد که در ۱۹۲۹ در پرینستن به دیدار او رفتم، کتاب *مواعظ* جان اسمیت و نیز *شمع خداوند* تألیف ناتانیل کالدرْوِل[۱۳۹] را به من امانت داد. او نوافلاطونی‌ای بود مستغرق در همان سنت نمادینی که امرسن نیز از آن نشئت گرفته بود. بیبت ذوق لازم را برای چنین معنویت والایی نداشت. همهٔ نوشته‌های انتقادی مور حاکی از آن است که معلّم اخلاقی است که، در نهایت امر، به درک بی‌واسطهٔ حقیقت فوق‌طبیعی روی آورده است.

کاستی‌های بیبت در مقام منتقد *ادبی* در احساس زیباشناختی و کنجکاوی معمولی اوست. او نیز اساساً معلم اخلاق است. اما باید تأکید کرد که مورّخ نافذ و فاضل تطوّر آراء و اندیشه‌های انتقادی و اخلاقی و سیاسی است. اگرچه بسیاری از تتبعات او بر اثر گسترش سریع پژوهش‌های نوین منسوخ شده، طی مدت کوتاهی توانسته است تاریخ نقد در فرانسه و تاریخ مناسبات متقابل میان هنرها و تاریخ مفهوم نیروی خیال و تاریخ بدوی‌پسندی[۱۴۰] و مشرب اصالت احساس[۱۴۱] و بسیاری از موضع‌های مشابه دیگر را ترسیم کند. بی‌تردید نظرهای قاطع بیبت در جهت‌گیری همهٔ این تألیفات مؤثر بوده و گاهی آن‌ها را به انحراف کشانده است ــ مانند کوشش او در بدوی‌پسند نمایاندن شیلر[۱۴۲] (←

137. book reviews

۱۳۸. منظور از «اشاره به نیومن» ظاهراً مجموعهٔ ۹۰ رساله در زمینه‌های عبادی و حکمت الهی است که به رسالات آکسفرد هم مشهورند (۱۸۳۳ـ۱۸۴۱)، و مشتمل بر گزیده‌هایی از تألیفات آباء کلیسا و الهیّون قرن هفدهم و نیز نوشته‌هایی از کاردینال نیومن و دیگران است. نگرانی از «پیشرفت مشرب آزاداندیشی [لیبرالیسم] در تفکرات دینی» و قصد متوقف کردن آن و احیای «مفهوم درست رابطهٔ کلیسای انگلستان با کلیسای کاتولیکی» موجب انتشار این رسالات شد. به دنبال توقف انتشار رسالات و مباحث حول و حوش آن‌ها چند تن از مؤلفان رساله‌ها، از جمله نیومن، به کلیسای کاتولیکی پیوستند.

139. John Smith, *Sermons*; Nathaniel Calderwell, *The Candle of the Lord*

140. primitivism 141. sentimentalism

۱۴۲. Friedrich Schiller (۱۷۵۹ـ۱۸۰۵)، نمایشنامه‌نویس و شاعر و منتقد آلمانی ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۲۹۴ـ۳۱۸.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نقد لاوجوی بر کتاب *روسو و رمانتیسم*[۱۴۳] ــ اما مزیّت بزرگ او در این بود که در زمانی آراء و اندیشه‌ها را مهم تلقی کرد که تتبعات امریکایی تقریباً منحصراً در خدمت کهن‌پژوهیِ مبتنی بر امرِ واقع[۱۴۴] بود. منظر بیت، که شامل دوران باستان، ادبیات انگلیس و فرانسه و آلمان همراه با نگاهی اجمالی به خاور دور می‌شد، در ترویج امر ادبیات تطبیقی مؤثر بود. او با علم به مشکلات موجود، دنبال کردن این موضوع را مؤکداً توصیه می‌کرد (*ادبیات و دانشگاه‌های امریکا*، ص ۱۲۳ـ ۱۲۵). به همین مناسبت یکی از کرسی‌های ادبیات تطبیقی در دانشگاه هاروارد به نام اوست. بیت در کلاس درس وجودی احترام‌انگیز بود و حتی بر دانشجویانی که با او مخالف بودند اثری عمیق داشت. در این مورد کافی است به تی. اس. الیوت اشاره کنیم. ولی تأثیر او بر گروه دانشجویانی مانند استوارت شرمن و نورمن فورستر و جی. ای. الیوت[۱۴۵] و نیوتن آروین و آستن وارن و هری لوین یا «مرتد»هایی نظیر ون وایک بروکس و والتر لیپمن[۱۴۶] را نیز نمی‌توان کم‌اهمیت دانست. بیت، تقریباً یک‌تنه، در دانشگاه‌های آن زمان تفسیر و نقد را رسالت تتبعات ادبی شمرد و بر آن پای فشرد. صرف‌نظر از کاستی‌هایش، دفاع او از حق داوری ــ ضرورت نقد ــ سزاوار تمجید است.

143. Arthur O. Lovejoy's review of *Rousseau and Romanticism* in *Modern Language Review*.

144. factual antiquarianism 145. G. E. Elliott

۱۴۶. Walter Lippman (۱۸۸۹ـ۱۹۷۴). روزنامه‌نگار و مؤلف معروف امریکایی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل سوم

غریبه‌ها[1]

هانیکر و منکن و ون وایک بروکس درواقع مطبوعاتی بودند و تا زمان بحران اقتصادی ۱۹۲۹[2] بر صحنهٔ نقد حکم‌روایی می‌کردند. اما در همین ایام منتقدان بسیار در دانشگاه‌ها و یا حواشی آن‌ها وجود داشتند و نظریاتی مطرح می‌کردند که با گرایش‌های رایج و یا با نظریات یک‌دیگر معارض بودند. برخی مانند جان جِی چپمن[3] و جرج سانتایانا غریب افتاده بودند، جول ای. اسپینگارنِ نظریه‌پرداز نیز بود که به نگارش نقد عملی دست نزد، و گروه اومانیست‌ها هم بودند: پال المر مور و اروینگ بیبیت و مریدِ جوان‌تر آن‌ها نورمن فورستر.

جان جِی چپمن (۱۸۶۲ـ۱۹۳۳)

جان جی چپمن بازماندهٔ دورانی سپری‌شده است: پیرو کامل‌عیار امرسن، فردمدار و دون‌کیشوت‌وار، که، همانند قهرمان مورد تحسینش ویلیام لوید گریسن[4] که کتابی پراحساس درباره‌اش نوشت (۱۹۱۳)، زندگانی خود را وقف «اصلاحات جهانی» کرد: در صحنهٔ سیاست ایالت نیویورک، دربارهٔ مهاجرت خارجیان به امریکا، ایذای سیاه‌پوستان، و

1. Outsiders

۲. The Great Depression. بحران اقتصادی در ایالات متحد و کشورهای دیگر که کمابیش با سقوط بازار سهام نیویورک در اکتبر ۱۹۲۹ آغاز شد و در بیش‌تر دههٔ ۱۹۳۰ ادامه داشت.

3. John Jay Chapman

۴. William Lloyd Garrison (۱۸۰۵ـ۱۸۷۹). از فعالان نهضت مبارزه با بردگی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جز آن‌ها. تألیفاتش متنوع بود، از جمله نمایشنامه‌هایی برای کودکان، نمایشنامهٔ مجلسی[۵] و رساله‌هایی بر ضد آلمانی‌ها. نقد ادبی بخش اندکی از آثار او را تشکیل می‌دهد. داعیهٔ پیروی از نظام خاصی را ندارد ولی نوشته‌هایش حاوی نکات بصیرت‌آمیز است. به ویژه در مقاله‌اش دربارهٔ امرسن (*امرسن و مقالات دیگر*[۶]، ۱۸۹۸) مشرب فردمداری را با بیانی محکم و رسا مطرح کرده است. امرسن طاغیِ طراز اول و «ستیهندهٔ اصلی» (ص ۱۰۷) بر ضد حکومت عوام است. «اگر مردم‌سالاری گریبان روح را بگیرد و آن را چنان بفشارد تا فریاد از نهادش برآید، بسا که آن فریاد از نهاد امرسن برآمده باشد» (ص ۱۰۶). امرسن «شلیِ ینگه‌دنیایی» است (ص ۱۵)، که «آثارش جملگی یورش واحدی بر ندای زمان، یعنی جُبنِ اخلاقی است» (ص ۲۹). چپمن ایمان امرسن را به مردم‌سالاری نادیده می‌گیرد زیرا مشاهده می‌کند که واقعیتِ زمان خودش حکایت از مردمانی دارد «کوته‌فکر، با روحی هراسیده» (ص ۱۰۳)، سخت‌کوش، تنگ‌نظر، مبتذل و ملال‌آور، «چنان یکدست که مشکل بتوان یکی را از دیگری بازشناخت، مطیع قانون، بزدل و دنباله‌روِ سنت» (ص ۱۱۴). امرسن چونان رجلی غول‌پیکر بر فراز عصر خویش ایستاده است. لکن چپمن از کاستی‌های امرسن نیز آگاه است. امرسن فیلسوف نیست؛ منتقد نیست زیرا با «مفهوم رشد و تحوّل» آشنا نیست (ص ۴۳) و فاقد شعور تاریخی است. «هنر نزد او نامی بیش نیست؛ موسیقی همین‌طور؛ عشق نیز» (ص ۷۸). با شور و امر جنسی ناآشناست. شعرش بیش از اندازه آگنده از تفکر و استدلال است. «شخصیت امرسن دچار نقص کم‌خونی» است (ص ۷۲).

از چپمن انتظار می‌رود که ویتمن را تحسین کند. اما منتقدان بریتانیایی (لابد جان ادینگتن سیمنز) را به باد تمسخر می‌گیرد زیرا ویتمن را مثال بارز شاعر امریکایی شمرده‌اند. اصلاً جنین نبوده است: ممکن است ویتمن را نقطهٔ مقابل امریکایی معمولی دانست، لکن او صرفاً «خودنما، شیاد مزخرف و دیوانهٔ خودپسند»ی بوده (*امرسن و مقالات دیگر*، ص ۱۲۱) که زبان گویای «روح آدم بی‌خانمان» شده است (ص ۱۱۹). ویتمن را تنها می‌توان به مناسبتِ «به مبارزه طلبیدن همهٔ مردم» تحسین کرد (ص ۱۲۸)، امّا لذت بردنش از «زندگی در هوای آزاد و شادمانی‌اش از این‌که بدنام و بی‌شرم است» (ص ۱۱۷) با نظر چپمن دربارهٔ فردمداری سازگار نیست، زیرا فردمداریِ او دغدغهٔ ارکان جامعه را دارد (*آشوب سیاسی و تربیت سیاسی*[۷] از جمله عناوین تألیفات اوست).

علایق ادبی چپمن به تناوب دایرهٔ وسیعی را دربرگرفت ــ از جمله به ادبیات ایتالیا،

۵. closet drama. دراین باره ← جلد دوم همین *تاریخ*، ص ۵۰۵.

6. *Emerson and Other Essays*

7. *Political Agitation; Political Nursery*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

چنان‌که وصف تحسین‌آمیز سانت[۸]های میکل‌آنژ و ترجمهٔ کانتوی چهارم دوزخ[۹] به شعر سپید شاهد آن است. در بازپسین سال‌های عمرش به گوته علاقه‌مند شد و رساله‌ای دربارهٔ او نوشت که تنها بخشی از آن منتشر شد و در آن ادعای قدیمی را دنبال کرد که «میل شدید توتونی[۱۰] [او] نسبت به اعتلای نفس» به قیمت هتک حرمت زنانی تمام شد که به آن‌ها عشق می‌ورزید (هاو[۱۱]، ص ۴۴۵ـ۴۵۶). چپمن به یونان نیز علاقه‌مند بود. ترجیح لوکیانوس[۱۲] بر افلاطون کاری قابل دفاع نیست. او پیش از تی. اس. الیوت به ترجمه‌های گیلبرت مری[۱۳] از تراژدی‌های یونانی حمله کرده است. چپمن حتی مقاله‌ای دربارهٔ بالزاک[۱۴] نوشته و در آن با تأکید بر «خیراندیشی مطلق» بالزاک به نکتهٔ مهمی اشاره کرده، لکن مقالاتش دربارهٔ شکسپیر و براونینگ و کیپلینگ[۱۵] و استیونسن[۱۶] مبتذل و پیش‌پاافتاده است. به تعصبات نژادی کیپلینگ حمله کرده و آثار استیونسن را دست دوم خوانده و «خزعبلات سرهم‌بندی‌شده» وصف کرده است (برنستاین[۱۷]، ص ۹۷).

حُسن چپمن در مقام نویسنده ابداع تصاویر نظرگیر است. مثلاً می‌گوید: «امرسن را نمی‌توانید به وضوح مشاهده کنید: دیواری بلند او را پنهان کرده است اما همیشه می‌دانید دقیقاً در چه نقطه‌ای ایستاده است. این را از مسیر اشیایی تشخیص می‌دهید که به این سوی دیوار پرتاب می‌کند ــ یک باشنه‌کش، یک سیب، یک تاج، یک تیغ. یک دیوان شعر» (*امرسن و مقالات دیگر*، ص ۳۰ـ۳۱). چنین توصیفی را می‌توان «انطباعی»[۱۸] خواند و رد کرد، لکن به شیوه‌ای خیال‌انگیز جنبهٔ بیان‌ناپذیر شخصیت امرسن، ثبات موضع او و برابری «مردم‌سالارانهٔ» مضمون تألیفات او را دقیقاً تعریف می‌کند. اتکای استیونسن به ادبیات متقدم را نیز به وجه نظرگیری مطرح می‌کند: «او گیاهی است که انگل‌وار بر تنهٔ ادبیات انگلیسی آویخته و ریشه‌اش در خاک نیست، بر درخت است» (ص ۲۴۳). بسا که چپمن

۸. sonnet. دربارهٔ این قالب شعری ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۴۴.

۹. *Inferno*. یکی از سه بخش *کمدی الهی* دانته.

۱۰. Teutonic. منسوب به توتون‌ها، یکی از اهم قبایل ژرمن‌ها، قبایلی که اهالی بومی سوئد و نروژ و دانمارک و آلمان و اتریش و هلند و سوئیس و ایسلند و اسکاتلند و انگلستان بازماندگان آن‌ها هستند.

11. Howe

۱۲. Lucian (Loukianos، حدود ۱۲۰ـ۲۰۰). هجونویس یونانی، و برجسته‌ترین ادیب یونانی دوران امپراتوری روم.

۱۳. Gilbert Murray. پژوهندهٔ انگلیسی ادبیات باستان.

۱۴. Honoré de Balzac (۱۷۹۹ـ۱۸۵۰). دربارهٔ او ← بخش اول، جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۱۴ـ۱۸.

۱۵. Rudyard Kipling (۱۸۶۵ـ۱۹۳۶). رمان‌نویس و شاعر انگلیسی. از هواداران پر و پاقرص استعمار بود.

۱۶. Robert Louis Stevenson (۱۸۵۰ـ۱۸۹۴). رمان‌نویس، شاعر، جستارنویس اسکاتلندی.

17. Bernstein

18. «impressionistic»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

این شیوه را از امرسن فرا گرفته باشد: حیات او و نامه‌های سرزنده و متعصبانهٔ او حاکی از استقلال خلل‌ناپذیر و نیز چیزی است که آن را می‌توان غرابت، با هالهٔ معنایی منفی، یا حتی خُل‌وضعی خواند. به گفتهٔ خودش، مایل نبود «سَنت‌بُو ثانی بشود. دست‌خطِ او از اول تا آخر به یک اندازه است. او حکم آسیاب را دارد. منفعل است. مطلوب ما نقدی است که زمان حال را برانگیزد. نه آن‌که گذشته را ارزیابی کند» (هاو، ص ۱۴۳). اما چیمن، در مقام منتقد، زمان حال را برنینگیخت. او غریبه‌ای بود که تنها در اواخر عمرش دوستارانی نظیر ادمند ویلسن یافت.

دبلیو. سی. براونل (۱۸۵۱ـ ۱۹۲۸)

امروزه کسی به ویلیام کرری براونل[1] توجه نمی‌کند؛ حتی می‌توان گفت که به دست فراموشی سپرده شده و در کتاب‌هایی نظیر *بر خاک وطن* تألیف الفرد کیزین و *بینش مجهز* نوشتهٔ استنلی ادگار هایمن[2]، که زمان تألیف آن‌ها چندان فاصله‌ای با دوران حیات او ندارد، از او ذکری به میان نیامده است. رابرت ای. اسپیلر نیز در بحث مختصر خود در کتاب معتبر *تاریخ ادبی ایالات متحد*[3] تنها به مقالهٔ مربوط به متیو آرنولد اشاره می‌کند. پس از آن سکوت مطلق برقرار بوده است. در گلچین دوجلدی و بسیار جامع *ادبیات امریکایی: آفرینندگان و عمل آفرینش*، ویراستهٔ بروکس و لوئیس و وارن[4]، از او نوشته‌ای نقل نشده است. این بی‌اعتنایی تا حدودی معلول عدم وابستگی او به یکی از دو جریان اصلی نقد در امریکای آن زمان است: او نه مانند بیبت استاد دانشگاه بود و نه مانند منکن روزنامه‌نگار. حیات حرفه‌ای را در هجده‌سالگی با روزنامه‌نگاری آغاز کرد، لکن بیش‌تر عمرش (از ۱۸۸۸ به بعد) به کار ویراستاری و مشاور ادبی شرکت انتشاراتی چارلز اسکریبنرز[5] در نیویورک مشغول بود. ایدیت وارتن[6]، یکی از نویسندگانی که براونل

1. William Crary Brownell

۲. Alfred Kazin نوشتهٔ *On Native Grounds* (۱۹۱۵ـ۱۹۹۸). Stanley Edgar Hyman نوشتهٔ *The Armed Vision* (۱۹۱۹ـ۱۹۷۰)، هر دو از منتقدان امریکایی.

۳. Robert E. Spiller در *Literary History of the United States*.

4. *American Literature: The Makers and the Making*, eds. Cleanth Brooks, R. W. B. Lewis, and R. P. Warren.

5. Charles Scribner's

۶. Edith Wharton (۱۸۶۲ـ۱۹۳۷)، نویسندهٔ امریکایی رمان و داستان کوتاه.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ویراستاری آثارشان را عهده‌دار بود، او را «بصیرترین منتقد ادبی عصر ما» خوانده است. استوارت پی. شرمن از هواداران او بود و برای ویراست جدیدی از کتاب *نثرنویسان برجستهٔ امریکا*[۷] (۱۹۲۳) مقدمه‌ای تحسین‌آمیز نوشت. جی. ام. هارپر، مؤلف زندگینامهٔ وردزورت، نیز در کتاب *جان مورلی و مقالات دیگر*[۸] مقالهٔ تُنُک‌مایه‌ای دربارهٔ او نوشته است. اما گذشته از این‌ها دیگر چندان چیزی وجود ندارد.

براونل با تألیف دو کتاب دربارهٔ فرانسه شهرت یافت. مدت سه سال (۱۸۸۱ـ۱۸۸۴) فارغ‌البال در پاریس زیست و دو کتاب مزبور حاصل این تجربهٔ سازنده بود. *خصوصیات فرانسویان: جستار در نقد تطبیقی*[۹] (۱۸۸۸) پژوهشی جامعه‌شناختی است، تا حدودی مانند *خصوصیات انگلیسیان*[۱۰] نوشتهٔ امرسن یا *نکاتی دربارهٔ انگلستان*[۱۱] تألیف ایپولیت تن، و در آن پیوند اجتماعی فرانسویان و احترام آن‌ها نسبت به نهادها و عقلانیت و ذوق و آداب و مردم‌سالاریِ همراه با انضباط ایشان را با فردمداری امریکاییان و کیش زشتی[۱۲] و ناپختگی عاطفیِ آن‌ها مقایسه کرده است. کفّهٔ ترازو به سمت فرانسویان متمایل است، لکن براونل در پایان کتاب بر آن است که «شور»ی را نیز نباید نادیده گرفت که امریکاییان در «حرکت به قلب آشوب و تاریکی» بروز می‌دهند (ص ۴۱۱). کتاب دوم، *مجسمه‌سازی و نقاشیِ دورهٔ کلاسیکی و معاصر در فرانسه*[۱۳] (۱۸۹۲)، تاریخ ارزندهٔ هنر فرانسویان از قرن شانزدهم تا زمان تألیف این کتاب است. آن را باید با در نظر گرفتن تاریخ تألیف کتاب ارزش‌یابی کرد. براونل رئالیست‌ها و امپرسیونیست‌ها را دوست می‌دارد. مونه[۱۴] جدیدترین نقاش است، اما براونل قلباً به رودن[۱۵] که شخصاً او را می‌شناخت راغب است. کتاب را به رودن تقدیم کرده است و در مؤخرهٔ ویراست مصور کتاب (۱۹۰۱) به جز در مورد همو به هیچ‌یک از رویدادهای اخیر اشاره نکرده است. کتاب ظاهراً بر مشاهدات براونل طی سال‌های ۱۸۸۱ـ۱۸۸۴ مبتنی است؛ از این رو اگر به سزان و وان‌گوگ[۱۶]

7. *American Prose Masters* 8. G. M. Harper, *John Morley and Other Essays*

9. *French Traits: An Essay in Comparative Criticism* 10. *English Traits*

11. *Notes sur l'Angleterre* 12. cult of ugliness

13. *French Art: Classic and Contemporary Painting and Sculpture*

۱۴. Claude Monet (۱۸۴۰ـ۱۹۲۶). نقاش فرانسوی. یکی از بنیان‌گذاران و نمایندگان برجستهٔ مکتب امپرسیونیسم.

۱۵. Auguste Rodin (۱۸۴۰ـ۱۹۱۷). مجسمه‌ساز فرانسوی.

۱۶. Paul Cézanne (۱۸۳۹ـ۱۹۰۶). نقاش فرانسوی و استاد بزرگ نقاشیِ پساامپرسیونیستی. Vincent Van Gogh (۱۸۵۳ـ۱۸۹۰). نقاش هلندی که، با سزان و گوگن، معمولاً به عنوان نقاشان مکتب پساامپرسیونیستی معروف‌اند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

این شیوه را از امرسن فرا گرفته باشد: حیات او و نامه‌های سرزنده و متعصبانهٔ او حاکی از استقلال خلل‌ناپذیر و نیز چیزی است که آن را می‌توان غرابت، با هالهٔ معنایی منفی، یا حتی خُل‌وضعی خواند. به گفتهٔ خودش، مایل نبود «سَنت‌بُوِ ثانی بشود. دست‌خطِ او از اول تا آخر به یک اندازه است. او حکم آسیاب را دارد. منفعل است. مطلوب ما نقدی است که زمان حال را برانگیزد. نه آن‌که گذشته را ارزیابی کند» (هاو، ص ۱۴۳). اما جبمن، در مقام منتقد، زمان حال را برنینگیخت. او غریبه‌ای بود که تنها در اواخر عمرش دوستارانی نظیر ادمند ویلسن یافت.

دبلیو. سی. براونل (۱۸۵۱ـ ۱۹۲۸)

امروزه کسی به ویلیام کرری براونل[1] توجه نمی‌کند؛ حتی می‌توان گفت که به دست فراموشی سپرده شده و در کتاب‌هایی نظیر *بر خاک وطن* تألیف الفرد کیزین و *بینش مجهز* نوشتهٔ استنلی ادگار هایمن[2]، که زمان تألیف آن‌ها چندان فاصله‌ای با دوران حیات او ندارد، از او ذکری به میان نیامده است. رابرت ای. اسپیلر نیز در بحث مختصر خود در کتاب معتبر *تاریخ ادبی ایالات متحد*[3] تنها به مقالهٔ مربوط به متیو آرنولد اشاره می‌کند. پس از آن سکوت مطلق برقرار بوده است. در گلچین دوجلدی و بسیار جامع *ادبیات امریکایی: آفرینندگان و عمل آفرینش*، ویراستهٔ بروکس و لوئیس و وارن[4]، از او نوشته‌ای نقل نشده است. این بی‌اعتنایی تا حدودی معلول عدم وابستگی او به یکی از دو جریان اصلی نقد در امریکای آن زمان است: او نه مانند بیبت استاد دانشگاه بود و نه مانند منکن روزنامه‌نگار. حیات حرفه‌ای را در هجده‌سالگی با روزنامه‌نگاری آغاز کرد. لکن بیش‌تر عمرش (از ۱۸۸۸ به بعد) به کار ویراستاری و مشاور ادبی شرکت انتشاراتی چارلز اسکریبنرز[5] در نیویورک مشغول بود. ایدیت وارتن[6]، یکی از نویسندگانی که براونل

1. William Crary Brownell

۲. Alfred Kazin نوشتهٔ *On Native Grounds* (۱۹۱۵ـ۱۹۹۸). Stanley Edgar نوشتهٔ *The Armed Vision* Hyman (۱۹۱۹ـ۱۹۷۰)، هر دو از منتقدان امریکایی.

۳. Robert E. Spiller در *Literary History of the United States*.

4. *American Literature: The Makers and the Making*, eds. Cleanth Brooks, R. W. B. Lewis, and R. P. Warren.

5. Charles Scribner's

۶. Edith Wharton (۱۸۶۲ـ۱۹۳۷)، نویسندهٔ امریکایی رمان و داستان کوتاه.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ویراستاری آثارشان را عهده‌دار بود، او را «بصیرترین منتقد ادبی عصر ما» خوانده است. استوارت پی. شرمن از هواداران او بود و برای ویراست جدیدی از کتاب *نثرنویسان برجستهٔ امریکا*[۷] (۱۹۲۳) مقدمه‌ای تحسین‌آمیز نوشت. جی. ام. هارپر، مؤلف زندگینامهٔ وردزورت، نیز در کتاب *جان مورلی و مقالات دیگر*[۸] مقالهٔ تُنُک‌مایه‌ای دربارهٔ او نوشته است. اما گذشته از این‌ها دیگر چندان چیزی وجود ندارد.

براونل با تألیف دو کتاب دربارهٔ فرانسه شهرت یافت. مدت سه سال (۱۸۸۱ـ۱۸۸۴) فارغ‌البال در پاریس زیست و دو کتاب مزبور حاصل این تجربهٔ سازنده بود. *خصوصیات فرانسویان: جستار در نقد تطبیقی*[۹] (۱۸۸۸) پژوهشی جامعه‌شناختی است، تا حدودی مانند *خصوصیات انگلیسیان*[۱۰] نوشتهٔ امرسن یا *نکاتی دربارهٔ انگلستان*[۱۱] تألیف ایپولیت تن، و در آن پیوند اجتماعی فرانسویان و احترام آن‌ها نسبت به نهادها و عقلانیت و ذوق و آداب و مردم‌سالاریِ همراه با انضباط ایشان را با فردمداری امریکاییان و کیش زشتی[۱۲] و ناپختگی عاطفیِ آن‌ها مقایسه کرده است. کفّهٔ ترازو به سمت فرانسویان متمایل است، لکن براونل در پایان کتاب بر آن است که «شور»ی را نیز نباید نادیده گرفت که امریکاییان در «حرکت به قلب آشوب و تاریکی» بروز می‌دهند (ص ۴۱۱). کتاب دوم، *مجسمه‌سازی و نقاشیِ دورهٔ کلاسیکی و معاصر در فرانسه*[۱۳] (۱۸۹۲)، تاریخ ارزندهٔ هنر فرانسویان از قرن شانزدهم تا زمان تألیف این کتاب است. آن را باید با در نظر گرفتن تاریخ تألیف کتاب ارزش‌یابی کرد. براونل رئالیست‌ها و امپرسیونیست‌ها را دوست می‌دارد. مونه[۱۴] جدیدترین نقاش است، اما براونل قلباً به رودن[۱۵] که شخصاً او را می‌شناخت راغب است. کتاب را به رودن تقدیم کرده است و در مؤخرهٔ ویراست مصور کتاب (۱۹۰۱) به جز در مورد همو به هیچ‌یک از رویدادهای اخیر اشاره نکرده است. کتاب ظاهراً بر مشاهدات براونل طی سال‌های ۱۸۸۱ـ۱۸۸۴ مبتنی است؛ از این رو اگر به سزان و وان‌گوگ[۱۶]

7. *American Prose Masters* 8. G. M. Harper, *John Morley and Other Essays*

9. *French Traits: An Essay in Comparative Criticism* 10. *English Traits*

11. *Notes sur l'Angleterre* 12. cult of ugliness

13. *French Art: Classic and Contemporary Painting and Sculpture*

۱۴. Claude Monet (۱۸۴۰ـ۱۹۲۶). نقاش فرانسوی. یکی از بنیان‌گذاران و نمایندگان برجستهٔ مکتب امپرسیونیسم.

۱۵. Auguste Rodin (۱۸۴۰ـ۱۹۱۷). مجسمه‌ساز فرانسوی.

۱۶. Paul Cézanne (۱۸۳۹ـ۱۹۰۶). نقاش فرانسوی و استاد بزرگ نقاشیِ پساامپرسیونیستی. Vincent Van Gogh (۱۸۵۳ـ۱۸۹۰). نقاش هلندی که، با سزان و گوگن، معمولاً به عنوان نقاشان مکتب پساامپرسیونیستی معروف‌اند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

توجهی نکرده، نمی‌توان بر او خرده گرفت. آن‌ها هنوز سرشناس نشده بودند. اگرچه براونل در مشاجره با انستیتو جانب رودن را گرفت، به نظر من تهمت عطف توجه بیش از اندازه به مجسمه‌سازان سنتی[۱۷] و علاقهٔ وافر به پووی دو شاوان[۱۸] اهمیت بیش‌تری دارد. یکی از نقاشی‌های کُورو[۱۹] که در صفحهٔ آغازین کتاب آورده در نظر براونل نمونهٔ اعلای نقاشی است.

داعیهٔ براونل در زمینهٔ نقد ادبی بر دو کتاب مبتنی است: *استادان نثر دورهٔ ویکتوریا* (۱۹۰۱؛ پس از این: *استادان نثر*) و *استادان نثر در امریکا*[۲۰] (۱۹۰۹؛ پس از این: *نثر امریکایی*)، هریک شامل شش مقاله؛ سه مجلّد مختصر را نیز باید به آن‌ها افزود: *نقد* (۱۹۱۴)، *معیارها* (۱۹۱۷)، و *ویژگی سبک*[۲۱] (۱۹۲۴).

استادان نثر دورهٔ ویکتوریا را ممکن است امروزه پرت و نامعقول بشماریم زیرا در آن در ستایش از تکری و آرنولد غلوّ کرده، به جرج الیوت[۲۲] و مردیت کم‌اعتنایی کرده و بی‌رحمانه به کارلایل و راسکین[۲۳] تاخته است. اما استدلال‌های به هم فشرده، جمع‌بندی‌های غالباً شوخ‌طبعانه و موجز، ترتیب دلایل و شواهد در تأیید مفهوم کلّی و لحن بی‌طرفانه و خردمندانهٔ کتاب آن را از امتیازی نادر برخوردار می‌سازند. مثلاً در باب دفاع او از گفته‌های تکری بر ضد حکم جزم‌اندیشانهٔ «خروج مؤلف از صحنه»[۲۴]، که آن روزها از فرانسه وارد شده و هنری جیمز به تعریف مجدّد آن پرداخته بود، مطالب بسیار می‌توان گفت. براونل معتقد است که رمان صرفاً اثر هنری نیست، حتی تصویر اجتماع نیز نیست، بلکه تأثیر آن بر شخصیت نویسنده مبتنی است. «تکری داستان خود را در فلسفهٔ

17. academic

۱۸. Pierre Puvis de Chavannes (۱۸۲۴ـ۱۸۹۸). نقاش فرانسوی که کارهای تزئینی او، از جمله نقاشی‌های دیواری‌اش، در تالار دانشگاه سوربن و کتابخانهٔ عمومی باستن، معروف است.

۱۹. Jean Baptiste Camille Corot (۱۷۹۶ـ۱۸۷۵). نقاش منظره‌پرداز فرانسوی.

20. *Victorian Prose Masters*; *American Prose Masters*

21. *Criticism*; *Standards*; *Genius of Style*

۲۲. George Eliot. نام مستعار Mary Ann Evans (۱۸۱۹ـ۱۸۸۰). رمان‌نویس انگلیسی و از برجسته‌ترین نویسندگان دورهٔ ملکهٔ ویکتوریا: دربارهٔ او ← بخش اول از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۲۰۱ـ۲۰۵.

۲۳. John Ruskin (۱۸۱۹ـ۱۹۰۰). نویسنده و منتقد انگلیسی. دربارهٔ او ← جلد سوم این *تاریخ*، ص ۱۸۹ـ۲۰۵.

۲۴. «exit author»، با رواج مکتب رئالیسم و به‌ویژه رمان رئالیستی، نخست در فرانسه و سپس در دیگر کشورهای مغرب‌زمین، به منظور کسب حداکثر «واقع‌نمایی»، نویسندگان کوشیدند تا با استفاده از شگردهای مختلف از وقوف خواننده به وجود نویسنده یا آفریننده در پشت اثر ادبی بکاهند. قاعدهٔ معروف هنری جیمز، «نشان‌دادن، نه گفتن یا روایت کردن» (showing, not telling)، از جمله همین شگردهاست.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شخصی خویش می‌پیچد و به آن شاخ و برگ می‌دهد» (ص ۷)، و این مداخله را موجب کاهش یافتن عینیت، و لاجرم وهم، دانستن کاری به خطاست. برعکس، ذهنیت تکری جنبهٔ وهمی داستان را تقویت می‌کند، خواننده را با ضرباهنگ موضوع سازگار می‌کند، و میان نویسنده و خواننده «رابطهٔ متقابل» برقرار می‌سازد. اظهار نظر نویسنده باعث می‌شود که شخص از زمینهٔ داستان و خالق آن منفصل گردد. ذهنیت تکری به عینیت آثاری که خلق کرده می‌افزاید. «آن آثار به این ترتیب محققاً "عینیت یافته‌اند"» (ص ۱۰). بسا که ماهیت اظهار نظر تکری را نپسندیم و مثلاً روش استرن را در *تریسترام شندی* ترجیح دهیم که آدم‌های داستانی را با وضوحی به مراتب بیش‌تر از زمان‌هایی می‌نمایاند که در آن‌ها عالماً عامداً از روش عینی پیروی شده است، لکن به نظر من دفاع کلی او از این روش درست است و وین بوت نیز در *ریطور یقای داستان‌نویسی*[۲۵] کم و بیش همین را گفته است.

آرای آرنولد ــ کمال مطلوب او در فرهنگ، مفهوم نقد نزد آرنولد، حتی شعار او که ادبیات را «نقد زندگی» تعریف می‌کند، تعادل فکری او، خلق و خوی او، نزاکت و آداب‌دانی و آراستگی و متانت او، و نیز گرایش فطری او به رواقی‌مشربی شدید ــ بر براونل تأثیری عمیق داشته است. لکن کمبودهای او را به هیچ وجه نادیده نمی‌گیرد. او را صرفاً آرنولدی خواندن درست نیست. براونل تألیفات تِن و برونتیر را خوانده بود و به آرنولد معترض است که چرا به خاستگاه‌ها و مناسبات توجه نمی‌کند (*استادان نثر*، ص ۱۶۴). آرنولد به تاریخ یا روان‌شناسی علاقه‌ای ندارد (ص ۱۶۵). فاقد «حساسیت زیباشناختی» است. در ایتالیا که بود، ذهنش متوجه مسایل مربوط به گیاه‌شناسی بود (ص ۱۵۵). براونل از خود می‌پرسد که آیا آرنولد هرگز به کمال مطلوبش، یعنی «خود را کنار کشیدن و به نوع بشر اجازهٔ داوری دادن،» عمل کرده است. آرنولد بی‌تردید «به فرایند[۲۶] علاقهٔ وافر داشت» (ص ۱۵۸). انگیزه‌اش پندآموزی بود، و فقط شیوه‌اش را می‌توان عاری از غرض شخصی[۲۷] وصف کرد (ص ۱۶۰). براونل فرض رایج برتریِ اثر هنری بر هر نوع نقد را رد می‌کند. نقد به شرح و تفسیر محدود نیست. «همان‌گونه که هنر توصیف ویژگی‌های طبیعت است، [نقد نیز] توصیف ویژگی‌های هنر است» (ص ۱۶۹).

براونل در توصیف خصوصیات ید طولایی داشت. جستارش دربارهٔ جرج الیوت را، که ضمناً در مقام سندی دالّ بر مورد بی‌اعتنایی قرار گرفتنش در ابتدای قرن جالب است،

۲۵. Wayne Booth. یکی از ارسطوییان شیکاگو که کتاب *The Rhetoric of Fiction* او در نقد داستان تأثیری بسزا داشته است.

26. process

۲۷. disinterested. در این باره ← بخش دوم از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۳۹۸ـ۴۰۰.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نمی‌توان دقیقاً اعادهٔ حیثیت به او شمرد. اما به بررسی سنجیدهٔ نکات مثبت و منفی می‌پردازد و، به نظر من، بر جنبهٔ عقلی بیش از حدّ تأکید می‌کند. براونل که خود، دست‌کم در کار انتقاد، خردگراست، در داستان‌نویسی خلق و خو را مهم می‌داند، نه تفکر را. فکرْ امری کلی و غیرشخصی است، و جرج الیوت غالباً «نشان می‌دهد که برخی از اذهان ارزش بررسی ندارند» (*استادان نثر*، ص۱۰۵). دنیای جرج الیوت به اندازهٔ افکار اخلاقی‌اش ملموس و انضمامی به نظر نمی‌آید. «آدم‌های داستانی جرج الیوت به حدّ کافی احساس ما را برنمی‌انگیزند» (ص ۱۱۰). براونل کتاب‌ها را خوب از هم متمایز می‌کند، و آثار متقدم را به مراتب ترجیح می‌دهد. به رغم کاستی‌هایی که در هنر رمان‌نویسی او مشاهده می‌کند ــ یعنی فقدان صرافت طبع، نوعی جمود، و حتی فقدان حسّ زیباشناختی ــ نوشته‌اش را با تجلیل وافر از او به پایان می‌برد و معتقد است که به خواننده «احساس بسیار شدید، گاهی احساس بسیار توان‌فرسایی منتقل می‌کند که زندگی امری به غایت جدّی است» (ص۱۴۵). براونل به احیای شهرت او امیدوار است، امیدی که بعد از آن به خوبی تحقق یافت.

امّا امروزه ابری بر مردیت سایه افکنده است. براونل نیروی خیال او، برجستگی فکری و پرداخت تحلیلی او را در زمینهٔ سرشت آدمی تحسین می‌کند (*استادان نثر*، ص۲۸۸). محبوبیت مردیت نزد خوانندگان زن را، همراه با مقداری شیطنت، به اعتقاد او به تساوی حقوق زن و مرد نسبت می‌دهد ولی، با پافشاری بیش‌تری در قیاس با جرج الیوت، سیاههٔ طویل اعتراضات خود را مرور می‌کند: فقدان اعتدال، خودرأیی در زمینه‌های فنی، طرح و توطئه‌های احساساتیِ تند، شیوهٔ غیرمستقیم و گوشه و کنایه‌هایش. طنزش نخ‌نما شده است. لودگی‌اش «برطول و تفصیل و همواره ناشیانه و ساختگی» است (ص ۲۶۱). از همه جالب‌تر، براونل معتقد است که آدم‌های داستانی خود را، به رغم اصالت شوخ‌طبعانه‌شان، به صورت شخصیت نوعی عرضه کرده است. «روان‌شناسی آن‌ها فردیتشان را تعریف نمی‌کند، آن را محو می‌کند» (ص ۲۴۷). مردیت یک موضوع[۲۸] ندارد: ده تا دارد، بیست تا دارد ــ به عدد هر کتابش موضوع دارد (ص ۲۸۹). خلاصه، فاقد چیزی است که براونل از رمان‌نویس انتظار دارد، «ضرباهنگی پردامنه، موضع پایدار هدفی روشنگر، طنین ژرف لایهٔ درونی وحدت‌بخش» (ص ۲۸۸). عجیب این‌که براونل به نگرش طبیعت‌گرایانهٔ مردیت و کمال مطلوب هماهنگی میان خون و مغز و روح حتی اشاره نمی‌کند، کما این‌که از شعر او نیز، به استثنای اشارهٔ تحقیرآمیزی به عشق عصر جدید[۲۹]، ذکری به میان نمی‌آورد.

28. theme

۲۹. *Modern Love* (۱۸۶۲)، مجموعهٔ پنجاه شعر سرودهٔ جرج مردیت، هر شعر دارای شانزده مصراع. در این ←

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جستارهایش دربارهٔ کارلایل و راسکین به شدت تحقیرآمیز است. در آن‌ها نکات متعددی که می‌توان در تأیید این دو نویسنده گفت، نادیده گرفته شده، ولی در موارد بسیار آن‌ها را به باد انتقاد گرفته است. این گفته حقیقت دارد که «تنها جنبهٔ انقلاب فرانسه که کارلایل را خرسند کرد تنبیه اشراف بود، نه طلوع مردم‌سالاری. برای اندیشه‌های مربوط به آن تره هم خرد نمی‌کرد» (*استادان نثر*، ص ۷۱). براونل فقط اعادهٔ حیثیت به کرامول و پیوریتن‌ها را تحسین می‌کند، ولی نظرهای سیاسی کارلایل، خصومتش نسبت به علم، نگرش غیرانتقادی او به ادبیات آلمان، و کلّ ظلم وجدان را که مظهرِ آن بود تقبیح می‌کند. راسکین به نظر براونل «احساسات‌گرای ناب» می‌آید (ص ۲۰۸). نقد نقاشی او پاک بد است. «یک ذرّه گیاه‌شناسی در کار یک نقاش بزرگ بیش‌تر نظرش را جلب می‌کرد تا زیباترین نتیجه‌گیری‌ها» (ص ۲۱۹). براونل به آرای اقتصادی او هم بی‌علاقه است زیرا هرگز از آرمان صنعتی انتقاد نکرد، و تمایل راسکین به قرون وسطی را هم صرفاً عجیب و غریب می‌پنداشت. رفتار احترام‌آمیز و پرهیزگارِ صنعت‌گری در اعصار ایمان به ارزش «مجسمهٔ بدوی و مسخره‌ای که در میدان مارکوس قدیس است»[۳۰] چیزی نمی‌افزاید و این‌که بنوِنوتو چلینی آدم حقّه‌بازی است چیزی از ارزش «پرسئوس» نمی‌کاهد[۳۱] (ص ۲۱۸).

براونل در تحریر *استادان نثر امریکایی* به تمایز میان گفته و گوینده وفادار نماند. آیا حق با او بود که عمدهٔ توجه‌اش بر خصوصیت اخلاقی و آن ذهنی متمرکز بود که آفرینندهٔ اثر هنری است، نه تحلیل اثر؟ گذشته از همه چیز، اثر هنری مدرک و منبع عمدهٔ قضاوتی است که نمی‌توان از منابع صرفاً مربوط به شرح احوال کسب کرد. براونل در بحث دربارهٔ پو زندگی و مرگ فلاکت‌بار او را نمی‌تواند فراموش کند، ولی جستارش عمدتاً نقد ادبی است. براونل به اهمیت تاریخی پو واقف است لکن شهرتش در فرانسه بر او تأثیری ندارد.

← شعرها افکار و احساسات گوناگون زن و شوهری را مطرح کرده که عشق خود را نسبت به یک‌دیگر رو به زوال می‌بینند، برخی این شعر را بر مشکلات خود مردیت با همسر نخست او، Mary Ellen Nicolls، مبتنی می‌دانند.

30. Saint Mark's

۳۱. Benvenuto Cellini (۱۵۰۰ـ۱۵۷۱)، مجسمه‌ساز و زرگر ایتالیایی. شهرتش را، بیش از هرچیز، به زندگی‌نامهٔ خودنوشت خویش (۱۵۵۸ـ۱۵۶۲) مدیون است که نه تنها حاوی نشانه‌هایی از فرایند آفرینش اثر هنری، بلکه شامل اطلاعات ارزش‌مند دربارهٔ ایتالیای آن زمان و نیز زندگی خصوصی خود چلینی و به ویژه جزییات مربوط به روابط عشقی اوست. در ذکر همهٔ جزئیات راه اغراق پیموده و نقش خویش را در امور به مراتب مهم‌تر از آن نموده که در واقع بوده است. «Perseus» یکی از مجسمه‌های معروف اوست (۱۵۴۵ـ۱۵۵۴) که در فلورانس، در کنار آثاری از هنرمندان محبوب چلینی (*داوید*، شاهکار میکل‌آنژ، و جودیت، اثر دوناتلّو) قرار دارد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نظریات انتقادی و شعرش را خوار و نمایش صرف می‌شمارد. حکایات پو «هیچ نیستند مگر لحن» (*نثر امریکایی*، ص ۱۸۱)، فاقد محتوا، نیروی خیال و واقعیت‌اند. مقایسهٔ او با ای. تی. اِی. هوفمان درست نیست، زیرا امر غریب و وهم‌انگیز در آثار هوفمان همواره «در ملازمت مشفقانه با احساس و فکاهه» بود، دو عاملی که اصلاً در نوشته‌های پو یافت نمی‌شوند (ص ۴۰۶ـ۴۰۷). براونل معتقد بود که «در [آثار] پو چیزی شریرانه نیست، مگر میل او به تولید حالات شریرانه» (ص ۲۱۵)، چیزی شیطانی، جنسی یا حتی شهوانی نیست، مگر «زرق و برق» (ص ۲۰۱). بی‌محتواییِ نوشته‌های پو مولود فقدان مختیّلهٔ اخلاقی است (ص ۲۰۵). براونل تیزبینانه متذکر می‌شود که او را نمی‌توان قلندر و بیعار و خیال‌باف نامید. آدمی سخت‌کوش بود که ده جلد نوشته بر جای گذاشت و بر اثر افراط در مسکرات از پا درآمد. از آن رو جلب نظر می‌کند که ادبیات امریکا پیشینه‌ای ندارد. «محروم از نیاکان و سنن، ما فاقد نفوذ محدودکنندهٔ "گرایشِ جاری،" و تکامل منظم‌ایم» (ص ۲۲۰). براونل با هنری جیمز و دیگران هم‌عقیده است که امریکا فاقد چنان تمدن متراکمی است که بتواند ادبیاتی بزرگ به وجود آورد.

انتظار می‌رود، در نظر براونل، هاتورن دومین نمونهٔ هنرمند منزوی باشد. در مورد او نیز، مانند پو، معتقد است که نوشته‌هایش «سراسر بدیع و بدون اصل و نسب ادبی است» (*نثر امریکایی*، ص ۵۱)، فاقد محتواست، و این «صفت را ندانسته حُسن شمرده است» (ص ۷۳). اما براونل نظر جیمز را، که از فقدان جوّ لازم برای تحریک قوهٔ ابتکار، پرورش استعداد، و تعلیم ذوق شاکی است، رد می‌کند و معتقد است که «هنر در پرداخت[۳۲] است، نه در مواد» (ص ۷۹). در واقع «محیط [هاتورن] موادی در اختیار او گذاشت که دقیقاً، کاملاً، با نبوغ او متناسب بود. موضوع مورد نظرش روان آدمی بود، و برای به صحنه آوردن نمایشنامه‌های روان آدمی سِیلِم[۳۳] همان اندازه مناسب است که تِب[۳۴]» (ص ۸۰). هاتورن

32. treatment

۳۳. Salem. شهری در ایالت ماساچوستس. در سال ۱۶۹۲، به دنبال ادعای چندین دختر جوان که برخی زنان کهن‌سال آن‌ها را جادوکرده‌اند، آن‌چه بعداً به «شکار جادوگران در سیلم» (Salem witch-hunt) معروف شد آغاز گردید و صدها تن دستگیر و محاکمه و نوزده تن از آنان به مرگ محکوم شدند. این واقعه بعدها موضوع کتاب‌ها و داستان‌های فراوان، از جمله نمایشنامهٔ *بوتهٔ آزمایش* (*The Crucible*، ۱۹۵۳) نوشتهٔ آرتر میلر، بوده است. اجداد هاتورن، رمان‌نویس معروف، نیز در این کار دست داشته‌اند و از این رو هاتورن همواره در عذاب وجدان بوده و رخدادهای مزبور را یکی از درونمایه‌های آثار خویش ساخته است.

۳۴. Thebes. به یونانی Thívai، واقع در نزدیکی آتن، شهری باستانی که با بسیاری از افسانه‌های متقدم یونان، به ویژه اودیپ و خاندانش، که بر آن‌جا سلطنت می‌کردند، و نیز تراژدی‌های اودیپ و آنتیگونه و جز آن‌ها، ارتباط ←

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در تاریخ نیوانگلند غوطه‌ور بود و شاهکارش، *داغ ننگ*[۳۵]، از آن منبع سیراب می‌شود. *داغ ننگ* داستانِ زنای مُحصنه نیست، حتی داستان گناه یا عشق نامشروع نیست؛ داستان پنهان‌کاری است (ص۹۸). گذشته از *داغ ننگ*، براونل فقط عشق *در بلایتدیل*[۳۶] را می‌پسندد و آن را «از لحاظ هنری رساترین و طبیعت‌گراترین رمان او» وصف کرده است، حال آن‌که *خانهٔ هفت شیروانی*[۳۷] «در تُنُک‌مایگی کم‌نظیر و [دارای] انبساطی تقریباً بخارمانند» (ص ۷۲) است و *بت مرمرین*[۳۸] را با اطلاعات بی‌ربطی به هم بافته که از بدکر[۳۹] گرفته است.

در جستار دربارهٔ امرسن هم تزلزلی مشابه مشاهده می‌شود. امرسن سرچشمهٔ خردِ اخلاقی است، روان زیبایی است که خود را «جزئی از الوهیت» احساس می‌کرد، نه «فرستادهٔ آن» (*اثر امریکایی*، ص۱۱۵). ولی در عین حال «فرشته‌ای باوقار[۴۰]» (ص۱۲۶)، «بیش از هرکس دیگر عاری از امیال شخصی» و «غرقه در نور» است (ص ۱۲۲)، اما از لحاظ خُلق و خو، فاقد گرما. فلسفهٔ او ــ دوایر، قطبیت، جبران[۴۱] ــ را خیال‌بافی صرف می‌خواند و توجیه کردن مردم‌سالاری را از طریق پرورش آرمانیِ فرد بی‌علاقگی صرف نسبت به «مفاهیم سلطه، فرمان‌روایی مستبدانه، نظام حمایت، نظام طبقاتی، و برتری مادی» (ص۱۳۳) می‌شمارد. توجه امرسن تنها معطوف به ذهن در ساحت خلاق آن است، نه ساحت زیاده‌خواهانهٔ آن (ص۱۳۹). او ابزار ذهن، حسّ تاریخی، فرهنگ به مفهوم مورد نظرِ آرنولد یعنی انضباط، در مقام تلاش و سنت، را نادیده می‌گیرد. امرسن می‌خواست فقط به غریزه و مکاشفه تسلیم شود (ص۱۳۷). براونل با

← دارد. این شهر را با تبِ مصری (طیوه یا طیبه؛ یونانی: تِبای و بعد دیوسپولیس) نباید خلط کرد (در این باره ← *دایرةالمعارف فارسی*، مدخل «طیوه»).

۳۵. *The Scarlet Letter*. رمان مشهور هاتورن که با همین عنوان به فارسی ترجمه شده است.

36. *The Blithedale Romance* 37. *The House with Seven Gables*

38. *The Marble Faun*

۳۹. Karl Baedeker (۱۸۰۱ـ۱۸۵۹). ناشر آلمانی که مجموعهٔ کتاب‌هایی که برای راهنمایی سیاحان دربارهٔ بیش‌تر کشورهای اروپایی و امریکای شمالی و مشرق‌زمین منتشرکرد، شهرت جهانی یافت.

۴۰. bland، که به معنی «بی‌روح» و «بی‌بو و خاصیت» هم هست.

۴۱. circles. امرسن در طبیعت به هرکجا می‌نگرد دایره ـ نمادِ کمال می‌بیند. چشم نخستین و افقی که تشکیل می‌دهد دومین دایره است. با استناد به گفتهٔ اوگوستین قدیس، خدا را دایره‌ای وصف می‌کند که مرکزش همه‌جاست و محیطش هیچ‌جا. هیچ چیزی را نهایت نیست و هر قانون کلّی دادهٔ جزئیِ قانون کلّیِ دیگری است که در راه است. polarity. امرسن معتقد بود که طبیعت و وضعیت بشری دست‌خوش دوگانگی و قطبیت‌ناگزیری است. هیچ چیز تمام نیست و تمامین یافتن هر چیزی مستلزم وجود چیز دیگری است و این روند همین‌طور ادامه می‌یابد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خوش‌بینی او موافق نیست و نظرش «زیاده از حد بی‌غم و آرام و خاطرجمع» می‌آید (ص ۱۵۱). براونل، در داوریِ نوشته‌های امرسن، می‌گوید که جستارها انسجام ندارند. کار امرسن «سنگ‌چین است، ساختار نیست» (ص ۱۶۷). شعرش در حالت انتزاعی باقی می‌ماند در حالی که «جنبهٔ انضمامی است که شعر را به صورت هنر درمی‌آورد» (ص ۱۶۴). اما سرانجام براونل به این نتیجه می‌رسد که امرسن به گروه اپیکتتوس، مارکوس آورلیوس، مونتنی[۴۲]، پاسکال، و سر تامس براون تعلق دارد، و این‌ها، راستش، اصلاً مصاحبان بدی نیستند.

مشکل پو و هاتورن و امرسن منحصر به فرد و منزوی بودن آن‌ها در جامعه است. جیمز راسل لوئل، از طرف دیگر، نمونهٔ نوعی و معمولی و بالاخره متوسط‌الحال است. «آن‌چه را دیگران می‌اندیشند بیان می‌کرد. ولی با توانایی بیش‌تر» (*نثر امریکایی*، ص ۲۲۶). براونل به او «ارمیای شاد و شنگول»[۴۳] لقب داده (ص ۲۲۴) و پیوسته به ملانُقطی بودنش اشاره کرده است. اما، به نظر براونل، هنری جیمز به اشتباه لوئل را در تاریخ غرقه می‌دانسته است. براونل این گفتهٔ لوئل را نقل می‌کند که «به قول دانته، فرانسیس قدیس فقر را به همسری گرفت» و سپس، همراه با طنزی غلیظ، اضافه می‌کند، «او واقعاً چنین می‌کند. خودِ فرانسیس هم همین کار را می‌کند. جوّتو هم همین کار را می‌کند»[۴۴] (ص ۲۳۸). لوئل متخصص فقه‌اللغة است، و نقدش فاقد مبانی فرهنگ ادبی ــ تاریخ و زیباشناسی ــ است (ص ۲۴۹). جستارهای لوئل فاقد آن عنصری‌اند که به نظر براونل منبع قوّت خود اوست. فاقد مفهومی محوری‌اند. به «یک مجموعهٔ به هم پیوسته» نمی‌انجامند (ص ۲۳۳). کارهای انتقادی او «فاقد وحدت مجموعه‌ای از تعالیم و حتی

۴۲. Epictetus (حدود ۱۰۰ میلادی می‌زیسته است). فیلسوف رواقی‌مشرب یونانی، بردهٔ آزادشده‌ای بود که تا سال ۹۴، که امپراتور نیکوپولیس فیلسوفان را از رم نفی بلد کرد، در آن‌جا به تدریس اشتغال داشت. Marcus Aurelius (۱۲۱ـ۱۸۰)، امپراتور روم (۱۶۱ـ۱۸۰)، فیلسوف رواقی، و مؤلف *تفکرات مارکوس آورلیوس* که شاید بهترین شرح اجمالی فلسفهٔ رواقی باشد. Michel de Montaigne (۱۵۳۳ـ۱۵۹۲). فیلسوف اخلاقی فرانسوی که مجموعهٔ جستارهای او معروف است.

۴۳. Jeremiah. شاید به این جهت که ارمیای نبی «جز پیش‌گویی درباره‌ی شکستی که به سیاست خارجی یهودا وارد می‌شود پیش‌گویی دیگری نکرد، و اصرار داشت که مردم از مقاومت بیهوده در برابر بابل دست بردارند.» (*دانرةالمعارف فارسی*، به کوشش غلامحسین مصاحب، جلد اول، مدخل «ارمیای نبی، کتاب»، ص ۱۵۳).

۴۴. طنز براونل مبتنی بر معنای تحت‌اللفظی این عبارت است: «St.Francis took poverty for his bride» که این معنی را نیز دارد: «فرانسیس قدیس فقر را برای همسرش به ارمغان آورد.» Giotto (۱۲۶۶/۷ـ۱۳۳۷). نقاش فلورانسی و یکی از دو نفر نقاشی که آن‌ها را بنیان‌گذاران نقاشی عصر جدید خوانده‌اند. تنها دلیلی که مترجم توانست برای آوردن نام او در این‌جا بیابد این است که جو تو چندین دیوارنگارهٔ معروف دربارهٔ زندگی فرانسیس قدیس کشیده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نظرگاهی شخصی است» (ص ۲۶۲). ارزش عمدهٔ آن‌ها جنبهٔ تشریحی[۴۵] آن‌هاست. بنابراین، براونل او را پیشاهنگ اومانیسم نمی‌شمارد. باعث تعجب است که براونل، پس از این حملات شدید و پیاپی، از شعر لوئل تمجید می‌کند. «اود در یادبود»[۴۶] را «شعری درخشان» وصف کرده (ص ۲۷۹) که «به بلندای جذبه و درخشش امر شکوه‌مند» می‌رسد. اما بندهایی از شعر را که نقل می‌کند اقتباس صرف از کالینز یا گری[۴۷] می‌نمایند.

برخلاف لوئل، کوپر[۴۸]، ملانُقطی‌ترینِ مؤلفان، «حتی نشانه‌ای از ملانقطی‌گری نداشت. از هنرِ ادبیات شاید هرگز چیزی به گوشش نخورده بود» (*نثر امریکایی*، ص ۴). «غیرادبی‌ترین آثاری را به وجود آورد که نویسندهٔ برجسته‌ای در ادبیات هر قومی ممکن است به وجود آورده باشد» (ص ۶)، زیرا او «اول انسان بود و پس از آن نویسنده، هیچ معیار ادبی نداشت. مسئولیتی احساس نمی‌کرد. هرگز به خواننده نمی‌اندیشید» (ص ۸). در کتاب‌هایش زیاد پرگویی می‌کند و خسته‌کننده می‌شود. در مقایسه با والتر اسکات کم می‌آورَد زیرا به تاریخ چندان وارد نبود و از طبیعتی فاقد خاطره سخن گفته است. «بدون آن‌که چیزی وحدت وجودی یا وردزورتی در احساساتش نسبت به آن وجود داشته باشد» (ص ۲۰). اما قدرت داستان‌سرایی و شخصیت‌پردازی کوپر همهٔ این کاستی‌ها را جبران می‌کند. براونل معتقد است که فقط آفرینش آدم داستانیِ لدراستاکینگ[۴۹] «کافی است تا او را در ردیف اول رمان‌نویسان دنیا قرار دهد» (ص ۲۷). او بیش از هر نویسندهٔ دیگری «رمانس و رئالیسم» را درهم آمیخت (ص ۳). آدم‌های داستانی او «کاملاً واقعی و در عین حال نمونه و خیال‌انگیزند» (ص ۳۱). حتی از زنان داستان‌های کوپر، که معمولاً بی‌روح وصف شده‌اند، دفاع می‌کند و خلق آن‌ها را بر دانش موثق دربارهٔ سنخ وابسته‌ای می‌داند که وجود داشته است. برخلاف آن‌چه ممکن است به نظر بیاید، علاقهٔ براونل به کوپر فقط از خاطرات کودکی دربارهٔ حکایات لدراستاکینگ ملهم نیست. او با بسیاری از رمان‌های مربوط به دریا یا تاریخ اروپا و زندگی اخیر در امریکا آشناست و آن‌ها را تحسین می‌کند. ظاهراً با انتقادهای غالباً شدیداللحن کوپر از مردم‌سالاری در امریکا، کیفیت ولایتیِ نیوانگلند، و ناهمرنگی با اجتماع موافق است. در آخرین کتاب خود، *امتیاز و مردم‌سالاری*

45. exegetical　　46. «Commemoration Ode»

۴۷. William Collins (۱۷۲۱ـ۱۷۵۹)، شاعر انگلیسی و یکی از شاعران پیش‌رمانتیکی قرن هجدهم. Thomas Gray (۱۷۱۶ـ۱۷۷۱)، شاعر انگلیسی و نامه‌نگار معروف، یکی از پیشاهنگان جنبش رمانتیسم در انگلستان.

۴۸. James Fenimore Cooper (۱۷۸۹ـ۱۸۵۱)، رمان‌نویس امریکایی.

۴۹. Leatherstocking، به معنای «جوراب چرمی.» نام قهرمان پنج رمان به همین نام تألیف کوپر.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در امریکا[۵۰] (۱۹۲۷). نیز نظر کوپر را که «حمایت از مردم‌سالاری در خارج از کشور و انتقاد در داخل است،» تأیید می‌کند (ص ۴۴). او نیز، مانند کوپر، مردم‌سالاری و اختلاف طبقاتی را با هم سازگار می‌دانست و به مردم‌سالاری یا نخبه‌پروری بر مبنای ارزش اعتقاد داشت.

آخرین جستار کتاب، دربارهٔ هنری جیمز، همانند نخستین جستار در *استادان نثر دورهٔ ویکتوریا* دربارهٔ تکری، به مسایل رمان‌نویسی اختصاص یافته است. براونل نسبت به هنری جیمز نظری دوگانه دارد. جیمزِ منتقد را تحسین می‌کند و با اشاره به *پیش‌گفتارهای* ویراست نیویورکِ رمان‌هایش، که در آن زمان نسبتاً ناشناخته بود، آن‌ها را «در مجموع، دانشنامهٔ انتقادی» وصف می‌کند (*نثر امریکایی*، ص ۲۹۲). براونل به صنعت‌گری آگاهانهٔ جیمز توجه دارد، او را مبدع «مضمون بین‌المللی» و «فرانتس بوپ[۵۱] روش تطبیقی در زمینهٔ داستان‌نویسی» می‌خواند (ص ۳۲۵)، لکن در بیش‌تر موارد بر ضد نظریهٔ غیبت نویسنده و دیدگاه بحث می‌کند. براونل در این موضع همان استدلال جستارِ تکری را دنبال می‌کند. «او [جیمز] را می‌بینیم که سخت در کار کنار کشیدن خویش است، آشکارا به پشت پردهٔ داستانش عقب‌نشینی می‌کند... و، خلاصه، کارش را به نوعی تدارک استحکامات مفصل و پیچیده میان ما و شخصیت خویش تبدیل می‌کند» (ص ۲۹۷). براونل به کارآییِ نگرش غیرمستقیم از طریق ابزار راوی یا گزارش‌گر اطمینان ندارد. به نظر نمی‌آید که آدم‌های داستانی در رمان‌های جیمز آدم‌های داستانی *او* باشند. «*میلِ وافر* و ترجیح و شخصیتِ خود رمان‌نویس به قدر کفایت آدم‌های داستانی او را وحدت‌مند نکرده‌اند تا جماعت افراد متنوع ــ همانند آدم‌های داستانی رمان‌نویسان بزرگ ــ از یک دیدگاه خاص و مشخص دیده و ترسیم شده باشند» (ص ۲۹۹). تعجب‌آور است که براونل، در مجموعهٔ آثار جیمز، از مشاهدهٔ همان وحدتی عاجز است که در مورد مردیت هم نتوانست ببیند. او معتقد است که جیمز در درونمایه‌های آثار خود بیش‌تر به «وضعیت ــ یا به تعبیر درست خودش "وضع ناگوار"[۵۲]ــ‌ی که آدم‌های داستانی را در آن قرار می‌دهد می‌اندیشد» تا به موجودات انسانی (ص ۳۰۷). «آیا دِنشر[۵۳] مسئلهٔ غامض ترکیب خصلت‌های یک ولگرد بی‌سر و پا و یک آدم اصیل‌زاده را به وجهی معقول حل خواهد کرد؟ آیا میزی به نفع

50. *Democratic Distinction in America*

۵۱. Franz Bopp (۱۷۹۱ـ۱۸۶۷). فیلولوژیست آلمانی و مؤسس رشتهٔ فیلولوژی تطبیقی که تشابهات میان زبان‌های هند و اروپایی را متذکر شد.

52. predicament

۵۳. Denscher Morton. نامزد Kate Croy در رمان *بال‌های کبوتر*.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سِر کلود[۵۴] تصمیم خواهد گرفت یا بر ضد او؟... آیا چَد نیوسم نزد ووِلت[۵۵] بازخواهد گشت؟» (ص ۳۰۸). براونل جنبه‌های شخصی و غیرمتعارف و اسلوبی‌شدهٔ آثار جیمز را مؤکّد می‌سازد و زوال «امر سنخی و نمونه را که شالودهٔ وهمِ مؤثر و حقیقتِ معنی‌انگیز است» تقبیح می‌کند (ص ۳۰۵ـ۳۰۶). و بالاخره، محدودیت جیمز را در این می‌بیند که «روی هم رفته به زمان حال تعلق دارد؛ به اکنون.» تصویری که از جامعهٔ انگلستان ترسیم می‌کند، عاری از احساس نسبت به گذشته است (ص ۳۷۵). همانند دیگران، پیش و پس از او، براونل هم از این‌که جیمز «به وجهی کنایه‌آمیز قلمرو دل را نادیده می‌گیرد» شکایت دارد (۳۱۰)، و می‌پرسد: «آیا قرار است از هنر بدون احساس عاطفی لذت ببریم؟» (ص ۳۱۰). نوعی سردمزاجی در جیمز گزارش او را از سرشت بشری ناتمام می‌سازد. علاقهٔ غالب او کنجکاوی‌است. علاقه‌اش عاری از غرض شخصی‌است، بی‌طرفانه است، ولی «بی‌طرفی‌اش پرشور است. می‌توان گفت که او پرشورْ سردمزاج است» (ص ۳۱۷). بسیاری از این گفته‌ها درست و با عباراتی نغز بیان شده است و در زمان نگارش تیزبینانه‌ترین نقد جیمز و روش او بود. ولی به نظر هواداران امروزی جیمز بسیار نامساعد خواهد آمد.

هر یک از دوازده جستاری که در دو کتاب مورد بحث آمده در توصیف یک نفر است. دورنما و منظر کلّی وجود ندارد. تأملاتِ نظریِ پیوسته در آن‌ها یافت نمی‌شود. فقط گریز است و از این شاخه به آن شاخه پریدن. براونل به نیاز به تعریف اصول خویش آگاه بود و در سه کتاب کوتاه، خطابه‌های طولانی دربارهٔ *نقد* (۱۹۱۴) و *معیارها* (۱۹۱۷) و ویژگی سبک (۱۹۲۴)، چنین کرد. در کتاب نخستین دلایل خوبی برای شأن و مقام نقد ارائه می‌کند و آن را از «قلمرو ادبیات متمایز» می‌شمارد (ص ۱۸). زیرا «آثار ماندگارِ نقدِ زیباشناختی مجموعهٔ نظرگیری را تشکیل می‌دهند» (ص ۱۳). دربارهٔ جریان‌های عمدهٔ نقد، عمدتاً در فرانسه، به اختصار اظهار نظر می‌کند. مشرب اصالت ذوق و «توجه بیش از حد به علل» را در نظریهٔ تِن رد می‌کند. ستایش او متوجه سنت‌بُوْ و ادمون شرر است. براونل نظرش را چنین خلاصه می‌کند: «هنر و ادبیات از یک طرف نه پدیده‌های تصادفی‌اند، که ذوق‌مداران صرفاً با حواسّ تنز خود بچشند و از آن‌ها لذت ببرند. و نه، از طرف دیگر، گونه‌های فنی سیر تکاملی مجزا از چیزهای دیگر» (ص ۲۳)؛ شقّ اخیر به تکامل‌مداریِ برونتیر اشاره دارد. در غایت امر، براونل به نقدی معتقد است که رابطهٔ هنر را

۵۴. Maisie. قهرمان رمان *What Maisie Knew* Sir Claude یکی از آدم‌های داستانی در این رمان.
۵۵. Chad Newsome و Woollett. از آدم‌های داستانی رمان *سفیران (The Ambassadors)*.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

با زندگی با معیارهای واقع‌گرایانه می‌سنجد و نسبت به امر موهوم بدبین است، اما با وجود این امر آرمانی، ارزش‌های بنیادین اخلاقی و اجتماعی، در کانون توجّه اوست. به گفتهٔ او، روش عبارت است از «بیان امر انضمامی در چارچوب امر انتزاعی» (ص ۱۶). چون صناعت و شکل برونی را رد می‌کند یا به آن توجهی ندارد، فرایند نقد را تجسّس برای دسترسی به ذهنی می‌داند که آفرینندهٔ اثر هنری است. «جون کار [منتقد] جدا کردن ارزش اخلاقی از بیان مادی آن است. *خصال* نویسنده و نقاش و مجسمه‌ساز است که برایش اهمیت بسیار دارد، نه *خواصِ* فرآورده‌های آن‌ها» (ص ۱۷). چنین موضعی به پیام‌جوییِ قدیم می‌نماید، اما منظور براونل جست‌وجو برای یافتن رازِ شخصیت است. حل کردن آن «سرگلِ دستاوردهای انتقادی،» و «طرح ترکیبیِ سیمایی [خواهد بود] که جزءجزء آن به اندازهٔ کلّی که به وجود می‌آورند مشخص‌اند ــ و برآوردی ارزشی مبتنی بر معیار عقل با کل این فرایند درهم تنیده است» (ص ۸۲). براونل تأکید می‌کند که ابزار منتقد باید وسیع‌تر از جنبهٔ ادبیِ تنها باشد: او به مساعدت تاریخ، زیباشناسی، فلسفه و به طور کلی دانش به سرشت بشری نیازمند است. براونل توسل به امر «تقدس‌یافته و سنت جاافتاده و معتبر» را رد می‌کند، زیرا «نقدْ هنری زنده است، و عصری بودن از ملزومات آن است» (ص ۴۴). نقد باید متقاعدکننده باشد و به این سبب مستلزم توسّل به معیاری قبول عام یافته است (ص ۴۲).

در کتابِ *معیارها* براونل بر آن است تا به این پرسش پاسخ دهد، اما موفق نمی‌شود. او فقط از «زوال کلی معیارها» شکایت (ص ۴) و دلایلی برای آن ارائه می‌کند: نظام انتخاب واحد در دانشگاه‌ها، گسترش آموزش و پرورش، عزت نفس ناگهانی که میان‌مایگی کسب کرده است (ص ۶۵)، «شکاف کامل میان نسل‌ها» (ص ۷۴). براونل به هنر عصر جدید حمله می‌کند زیرا قادر به تفهیم و تفهم نیست. «اگر هنرمند آن را درنیافته، از کجا بدانیم که آن را بیان کرده است؟ شاید خودش پالایش شده، ولی در خفا. وانگهی، ما [پالایش] خودمان را می‌خواهیم. در حقیقت [پالایش] ما بود که ارسطو مطرح می‌کرد» (ص ۱۲۶). براونل در اعتقاد به مردم‌سالاری راسخ‌تر از آن بود که داعیهٔ «بازمانده،»[۵۶] تعبیر آرنولدی برای فرهنگ اقلیت، را تأییدکند. «اشاعهٔ معیارها تنها راه افزودن به عدد اقلیت است» (ص ۳۸). این فکری بلندپروازانه است، لکن وسیلهٔ نیل به آن و نیز ماهیت دقیق معیارها را روشن نمی‌کند. پیداست که براونل مایل نیست آن را در چارچوب نظرهای اومانیست‌های نو، بیبت و مور، تعریف کند که با مفهوم «عصری بودن» در هنرها و مردم‌سالاری جامعهٔ

۵۶. remnant ، یا saving remnant. اقلیتی که آرنولد امیدوار است، به رغم اکثریت بی‌فرهنگ، حافظ ارزش‌ها باشند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

امریکا قطع رابطه کرده بودند. براونل، در آخرین تألیف انتقادی خویش، ویژگی سبک، مسایل را روشن‌تر نمی‌کند. کتاب دعوتِ به سبک است، همراه با های و هوی بسیار و غالباً آمیخته به انواع اشارات تلویحی که در آن نظم و تحرّک را با هم ترکیب می‌کند. شامل طرح اجمالی تاریخ سبک انگلیسی است با تأکید بر آن‌چه می‌توان نثر شاعرانه یا متصنّع‌اش خواند، و تأملاتی دربارهٔ گرایش کنونی به سادگیِ رُک و سرراست. به «هیجان‌گرایی پوشیده در فلسفهٔ طبیعت‌مدار» (ص ۱۸۳). این کتاب مختصر عاری از مرکز و قدرت تأثیر، و حاکی از افول قوای ذهنی مؤلف است.

با وجود این، دو کتاب اصلی او، که خطابهٔ نقد را نیز می‌توان به آن‌ها افزود، به نظر من حاکی از دستاوردی معتبر است، و، به عقیدهٔ من، از لحاظ کیفیت ذهنی که در آن‌ها منعکس شده قطعاً بر کتاب‌های نویسندگانی که معمولاً با او در یک گروه قرار داده می‌شوند ــ نویسندگانی مانند جی. ای. وودبری، بِرت وندل، برندر متیوز[۵۷]، استوارت شرمن، و حتی ببیت و مور ــ برتری دارد گو این‌که قلمرو آن‌ها بسیار گسترده‌تر بود. براونل در جستارهای خود، به بینشی محوری پای‌بند، و همواره بر آن است تا *faculté maîtresse*[۵۸]، هیجان حاکم بر نویسنده، را تعریف کند. لکن تفاوتش با سنت‌بُو در فقدان حیات ملموسِ نمایش مجلل جزئیات، و با ابولت تِن در الوانِ هیجان‌انگیز زبان‌آوری تِن است. براونل غالباً بر سطح کلیّتی انتزاعی حرکت می‌کند و دنبال کردن سخن او مستلزم آشنایی عمیق با نویسندهٔ مورد بحث است. براونل از این دانش برخوردار است: او با اطمینان خاطر به تک‌تک کتاب‌ها و آدم‌ها و صحنه‌ها اشاره می‌کند. لکن همیشه آن‌ها را به مثابهٔ نمونه‌هایی برای پیشبرد هدف اصلی خود، توصیف ویژگی‌ها در چارچوب عقلی، هنر چهره‌پردازیِ نسبتاً انتزاعی به کار می‌برد. سبکش نیز با آن همراهی می‌کند: سنجیده، و غالباً پیچ در پیچ، و با کاربرد واژه‌های لاتینی مشکل (lacustrine, titurate)[۵۹]، حتی ثقیل. من، به گمانم، بیش از بسیاری از افراد دیگر نقد قرن نوزدهم را به زبان‌های انگلیسی و فرانسوی خوانده باشم. هیچ الگو یا نظیری به جز امیل اِنکِن[۶۰] به ذهنم خطور نمی‌کند و نام

۵۷. George Edward Woodbery (۱۸۵۵ـ۱۹۳۰)، منتقد و شاعر امریکایی. Barrett Wendell (۱۸۵۵ـ۱۹۲۱)، پژوهنده و منتقد و نویسندهٔ امریکایی، نخستین کسی که در هاروارد به تدریس ادبیات امریکا پرداخت. Brander Matthews (۱۸۵۲ـ۱۹۲۹)، منتقد و مؤلف امریکایی.

۵۸. ملکهٔ حاکم. در این‌باره ← بخش اول از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۶۸ به بعد.

۵۹. مترجم واژهٔ titurate را در هیچ‌یک از فرهنگ‌های معتبری که در دسترس داشت، از جمله فرهنگ بزرگ انگلیسی آکسفرد (*OED*)، نیافت؛ lacustrine به همهٔ آن چیزهایی اطلاق می‌شود که به دریاچه‌ها مربوط‌اند.

۶۰. Emile Hennequin (۱۸۵۹ـ۱۸۸۸). دربارهٔ او ← بخش اول از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۱۲۷ـ۱۳۳.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

او را نیز گمان نمی‌کنم براونل ذکر کرده باشد. به متیو آرنولد و سنت‌بُو و شررِ تلخ‌مزاج علاقه‌مند بود. امروزه ممکن است ابهام در اصول را مهم‌ترین نقطهٔ ضعف او به شمار آوریم، اصولی که ظاهراً به سه‌گانهٔ قدیمِ درست و خوب و زیبا[61] بالغ می‌شود. این سنت است، عرف قرن نوزدهم است که چنان‌که شاید و باید تعریف نشده یا به بیان نیامده است. براونل به زمانی تعلق دارد که اکنون گذشته‌ای دور است. لکن، به رغم نوعی وقار دنیای قدیم و تحجّری که ما را واپس می‌راند، وقار و تحجری که تا ابد از میان رفته، ولی در تصویری نیز مشهود است که بیوه‌اش در ابتدای ویراست گزیدهٔ آثارش قرار داده است (۱۹۳۳). براونل، در میان ابتذال نفس‌گیر، با تندی ذهن، متانت آراء، عمق تحلیل، و سلامتِ نفس رجلی برجسته است. اما برخلاف جستارِ شدیداً انتقادیِ برنارد بندلر در *هاوند اند هورن*[62] (۱۹۲۹)، براونل را نمی‌توان «محافظه‌کار» و نمایندهٔ «سنت پیراسته و باب روز» و کسی دانست که «در دنیایی کامل و آرام بیش از اندازه احساس راحتی می‌کند» و به این ترتیب او را کنار گذاشت. چنان‌که نقدش از آثار ماندگار امریکایی و انگلیسی قرن نوزدهم نشان می‌دهد، او در زمان خود سنت‌شکن بوده است و، با استفاده از برهان‌ها و معیارهای عقلانی، اصولی نادر در زمان او و در هر زمانی، به کمال مطلوب نقدی سنجیده، اعمّ از نظری و عملی، پای‌بند مانده است.

جرج سانتایانا (۱۸۶۳ـ۱۹۵۲)

سانتایانا موردی غریب است. در اسپانیا به دنیا آمد، ولی در باستن بزرگ شد و هرگز نوشته‌ای به زبانی جز انگلیسی ننوشت. خود او گفته است: «اگر اصلاً بخواهند مرا به حساب آورند، باید نویسنده‌ای امریکایی به حساب آیم» (شیلپ[1]، ص ۶۰۳). ولی تا زمانی که در ۱۹۵۲ در رم درگذشت شهروند اسپانیا باقی ماند، و در ۱۹۱۲ ایالات متحد را ترک کرد و تا پایان عمر، دیگر حتی سفری کوتاه هم به آن‌جا نکرد. او تأکید می‌کند که طی تمام سال‌هایی که در امریکا بوده است، از هشت تا پنجاه سالگی، «با عمقِ اقشار و جریان‌های وسیع‌تر زندگی امریکایی هرگز تماس نداشته است» (همان، ص ۶۰۲). باوجود این، کتاب

61. true, good, beautiful

62. Bernard Bandler, II; *Hound and Horn*

1. Schilpp

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خلق و خو و عقیده در ایالات متحد[۲] (۱۹۲۰)، خطابه‌ای که نخستین بار در برکلی، کالیفرنیا، در باب *سنت پیراسته و باب روز در فلسفهٔ امریکایی*[۳] (۱۹۱۱) ایراد کرد، و تکملهٔ آن، *سنت پیراسته و باب روز در تنگنا* (۱۹۳۱)، رمان *آخرین پیوریتن*[۴] (۱۹۳۶)، که در باستن اتفاق می‌افتد، و نیز جستارهای او دربارهٔ امرسن و ویتمن، خلاف این کناره‌گیری کامل را ثابت می‌کنند. «عمقِ اقشار و جریان‌های وسیع‌تر» ظاهراً شامل سنت شعری و فکری نیوانگلند، که سانتایانا با آن آشنایی عمیق داشت، نمی‌شود. سانتایانا، از همان آغاز عضویت در گروه فلسفهٔ دانشگاه هاروارد، تحت تأثیر جوزایا رویس و ویلیام جیمز[۵]، از جوّ پروتستانی پیرامون خود منزجر شده بود. در ۱۹۱۱ به خواهر ناتنی‌اش گفته است که «میزان نفرتم از همه چیز» در این‌جا (باستن) «تقریباً غیرارادی شده است»، و بدتر از آن کالیفرنیا و کاناداست که به نظرش «در معنویات از صحرای افریقا هم بدترند» (*نامه‌ها*، ص ۱۱۰).

اگرچه تمایلات کاتولیکی و خودآگاهی او به قومیت لاتینی با انگیزه‌های معمول تبعید تفاوت دارد، بیزاری از امریکا (یا دقیق‌تر بگوییم نیوانگلند) سانتایانا را در شمار امریکاییان دیگری قرار می‌دهد که در آن زمان جلای وطن کرده بودند. ترکیب جنبه‌های فنی فلسفه با نقد ادبی سانتایانا را در تاریخ نقد امریکایی رجلی منحصر به فرد می‌سازد. کروچه و برگسون را می‌توان نظایر احتمالی ذکر کرد ولی کاری گمراه‌کننده است. فلسفهٔ خاص سانتایانا تنها پس از بازگشت به اروپا تکوین یافت. اگرچه منتقدان و شاعران گوناگون مانند جان کرو رنسم و آر. پی. بلکمر، والاس استیونز و رابرت لوئل[۶] او را بزرگ می‌داشتند، نظام پیچیدهٔ *قلمرو وجود*[۷] و آموزهٔ ذات، بر نقد ادبی او و نیز بر تحولات بعدی در امریکا اثری نداشت. سانتایانا دریافت که «پروست نظریهٔ ذات را به خوبی تشریح

۲. *Character and Opinion in the United States*. این عنوان سهواً در کتاب‌شناسی سانتایانا نیامده ولی در Chronological Table of Books زیر سال ۱۹۲۰ ذکر شده است.

3. *The Genteel Tradition in American Philosophy*

4. *The Genteel Tradition at Bay*; *The Last Puritan*

۵. Josiah Royce (۱۸۵۵ـ۱۹۱۶). فیلسوف امریکایی، استاد دانشگاه هاروارد و رهبر مکتب ایدئالیسم پساکانتی در ایالات متحد. William James (۱۸۴۲ـ۱۹۲۰). فیلسوف و روان‌شناس و فیزیولوژیست امریکایی و استاد دانشگاه هاروارد و یکی از نمایندگان برجستهٔ مکتب اصالت عمل، و برادر هنری جیمز، رمان‌نویس معروف.

۶. John Crowe Ransom. دربارهٔ او ← فصل نهم همین کتاب. R. P. Blackmur. دربارهٔ او ← فصل سیزدهم همین کتاب. Wallace Stevens (۱۸۷۹ـ۱۹۵۵) و Robert Lowell (۱۹۱۷ـ۱۹۷۷)، هر دو از شاعران برجستهٔ امریکا.

7. *Realm of Being*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کرده» (*نامه‌ها*، ص ۲۲۹)، اما در جستاری، «پروست در باب ذوات» (*زندگانی و نامه‌ها*، ۱۹۲۹، تجدید چاپ در *نوشته‌های اتفاقی*)[8] تفاوت بارز میان خودش و پروست را به درستی متذکر شد: ذات به معنایی که سانتایانا در نظر دارد بازیافتن چیزی در گذشته نیست (چنین چیزی به نظرش همان «پندار باطلِ *déjà vu*[9]» می‌آید [*جستارهایی در نقد ادبی*[10]، پس از این *جستارها*، ص ۲۴۴]. ذات مورد نظر او جاودانه. آرمانی، و بنابراین خارج از بُعدِ زمان است (← شیلپ، ص ۵۴۴). در نامه‌ای مورخ ۱۹۲۸ حتی پروست را به تندی تقبیح می‌کند و او را «به غایت غیرانسانی، دیوانه‌وار زیباپرست، و به صورتی ملال‌آور غیرعادی» توصیف می‌کند (*نامه‌ها*، ص ۲۳۲). بنابراین، خاتمه دادن به پژوهشی با عنوان *پروست و سانتایانا* با چنین گفته‌ای بی‌معنی است: «نتیجهٔ درخورِ کارِ پروست این بود که سانتایانا آن را بخواند.»(۱)

آن بخش از نقد ادبی سانتایانا که شایان توجه است زمینه‌ای فلسفی دارد، ولی زمینه‌ای صرفاً طبیعت‌محور که به دین امکان می‌دهد تا به صورت اسطورهٔ ثمربخشِ قوهٔ خیال عمل کند. *حسّ زیبایی*[11] (۱۸۹۶) کتابی دربارهٔ زیباشناسی عمومی است که، در چارچوب امریکایی آن زمان، از لحاظ نثرِ خوش‌ساخت آن احیاناً نظرگیر بوده است. لکن از منظر امروزی، بررسی صرفاً روان‌شناختی احساس و شعور هنری است که اصالتش محلّ تردید و انسجام نظری‌اش ناچیز است. با هیچ پژوهشی دربارهٔ منابع آن آشنا نیستم، ولی بدون این‌که بخواهم با یقین بگویم، کل کتاب به وضوح به زیباشناسی روان‌شناختی آلمانی، به لوتسه (که رسالهٔ دکترای سانتایانا درباره‌اش بود)، به فشنر (گرچه کارهای تجربی او را نادیده گرفته) و احتمالاً به یک مرحله از تطوّر فکری دیلتای[12] متکی است. سانتایانا با مفروضات مشرب اصالت لذت[13] آغاز می‌کند. زیبایی را «لذتِ عینیت‌یافته»[14] تعریف می‌کند (*حس زیبایی*، ص ۵۲). بنابراین مسئلهٔ امر تراژیکی و کمیکی و شکوه‌مند ناگزیر سبک و سنگین کردن بی‌معنی لذت و درد می‌شود زیرا «باید کاری کرد که کفّهٔ عنصر لذت بر کفّهٔ عنصر درد بچربد» (ص ۲۲۵). تأثیر هنر را چنین وصف کرده که «قدرت ترکیب و

8. «Proust on Essences» (*Life and Letters*, reprinted in *Obiter Scripta*)

۹. چیزی قبلاً دیده شده؛ قدیمی.

10. *Essays in Literary Criticism* 11. *The Sense of Beauty*

۱۲. Rudolf Hermann Lotze (۱۸۱۷ـ۱۸۸۱)، فیلسوف آلمانی. Gustav Theodor Fechner (۱۸۰۱ـ۱۸۸۷)، فیلسوف و روان‌شناس تجربی آلمانی. Wilhelm Dilthey (۱۸۳۳ـ۱۹۱۱)، دربارهٔ او ← بخش دوم از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۱۱۱ـ۱۲۹.

13. hedonism 14. objectified

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تمرکز انگیزه‌های گوناگونِ نفس است به چنان وجهی که آن‌ها را به تصویری واحد بیاویزیم، تا قطعهٔ بزرگی بر آن سرزمینِ آشفته فروافتد.» دو روش دسترسی یافتن به این هماهنگی روانی را ذکر کرده است: یکی وحدت بخشیدن به تمام عناصر موجود و دیگری طرد همهٔ عناصری که از وحدت یافتن سر باز می‌زنند. «وحدت ناشی از شمول[15] امر زیبا را پدید می‌آورد؛ وحدت حاصل از استثنا و ضدیت و تک‌افتادگی[16] به امر شکوه‌مند می‌انجامد (ص ۲۳۵). در این قطعه فضل تقدم سانتایانا بر آموزهٔ آی. اِی. ریچاردز واضح است زیرا حتی تعبیرهای «شعرِ شمول» در برابر «شعر استثناء» قاعدتاً از این منبع نشئت گرفته‌اند، گواین‌که ریچاردز آن‌ها را به مفهومی متفاوت به کار برده است. نزد ریچاردز «استثناء» به معنای شعری است محدود به عاطفه یا حالتی مشخص، و شعرشمول به شعر پیچیده راجع است و ناهمگنی و رقابت و تعارض میان احساسات را میسّر می‌سازد. کلینت بروکس نیز این دو تعبیر را به وجهی بارز به کار برده است.

ولی قطعات تأثیرگذار از این قبیل نادر است: مطالب بخش اعظم کتاب مبهم و تُنُک است. تمییز سه بخش اصلی زیبایی ــ مواد (شامل صدا و رنگ)، شکل، و بیان ــ از یک‌دیگر غیرممکن است. بیان را، به صورتی بسیار غیرعادی، «کیفیتی» دانسته که «اعیان از طریق تداعی کسب می‌کنند» (حس زیبایی، ص ۱۹۳) و در عمل صرفاً مرادف با محتواست. ادبیات را قلمرو میانی، بین هنرهای تجسمی و موسیقی، وصف کرده است. نزد سانتایانا، ادبیات به آفرینش سنخ ختم می‌شود، اما حتی «بزرگ‌ترین آدم‌های داستانی، در قیاس با مفهوم خدایان، جالب توجه و واقعی نیستند» (ص ۱۹۰). با اشاراتی به زیبایی به عنوان امر «بیان‌ناپذیر،» در مقام «استشعار به شادی و امنیت، دردِ ناگهانی، رؤیا، لذت ناب،» (ص ۲۶۷ـ ۲۶۸)، و به مفهوم رمانتیکیِ زیبایی، یعنی «نشانهٔ امکان سازگاری میان روان و طبیعت، و در نتیجه مبنای ایمان به برتری نیکی» (ص ۲۷۰) کتاب را به پایان می‌برد. مندرجات کتاب زمینه را برای چنین خاتمه‌ای فراهم نکرده است.

در جستار بلندی با عنوان «عناصر و کارکرد شعر» که در کتاب بعدی سانتایانا، *تفسیرهای شعر و دین*[17] (۱۹۰۰ [پس از این *تفسیرها*])، آمده شعر را در قلمرو میان صدا و معنا قرار داده و به پرورش این مفهوم پرداخته است. این جستار حاکی از وقوف کامل او به نقش وزن و زبان در شعر است. «شعر، مانند شیشه‌بند منقوش، نظر را بر ریزه‌کاری‌های خود متوقف می‌کند» (*تفسیرها*، ص ۲۵۷). این گفته استعارهٔ مفیدی است برای نشان دادن

15. inclusion 16. exclusion, opposition, isolation

17. «The Elements and Function of Poetry» in *Interpretations of Poetry and Religion*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به خود معطوف بودنِ[۱۸] شعر، گو این‌که، البته، سانتایانا منکر آن نیست که می‌توانیم دنیای خارج را هم در آن سوی شیشه‌بند منقوش ببینیم. سانتایانا به تکرار آرای کهنه می‌پردازد و، مانند وردزورت، می‌گوید که شاعر «اوهام ادراک عامه را متلاشی می‌کند» (ص ۲۶۰) یا «ما را از گفتار تقلیدی و فقر تخیل با تکانی به در می‌آورد» و «آزادی احساس و تخیل» را احیا می‌کند (ص ۲۶۶). با وجود این، در نظر او شعر فقط برای سرگرمی نیست. بلکه مایل است که شعر، به تعبیری برگرفته از *رباعیاتِ* فیتس جرالد[۱۹]، «طرح دنیایی را دراندازد که به آرزوی قلبی ما نزدیک‌تر باشد» (ص ۲۷۰). اما دین یا، دست‌کم، شعر آینده‌بینان، والاترینِ شعرهاست (ص ۲۱۴)، آینده‌بینانی که شامل کسانی از این قبیل نیز می‌شوند: همر و دانته که از دین‌های موجود سخن می‌گویند، و لوکرتیوس[۲۰] و وردزورت که منادی «آن [دین]اند که وجودش را ممکن می‌دانند» (ص ۲۸۶). شعر را که به بالاترین توانِ آن برکشیم، با دین یک‌سان است. در آن صورت، دین «اوهام خود را رها می‌کند و از فریب دادن بازمی‌ایستد» (ص ۲۹۰). این‌ها یادآور امیدی است که آرنولد به شعر بسته بود، لکن به وجهی به مراتب سرراست‌تر با اصول اعتقادی مشخص مرتبط است. مثلاً در آموزهٔ استحالهٔ جوهری[۲۱]، دین قرابتش را با شعر مجدداً بازیافته است، زیرا در شعر «هرچیزی که مرئی است مقدس است، آیتی برونی از آن طمأنینهٔ درونی است که روح تشنهٔ آن است» (ص ۲۸۶). چرب‌زبانی در عبارت‌پردازی دریافت این امر را مشکل می‌کند که سانتایانا حتی در آن زمان خود را ماتریالیستی تمام‌عیار می‌دانست.

در جریان هم‌سان‌سازی شعر و دین، سانتایانا ضمناً می‌گوید که خلق آدمِ داستانی وظیفهٔ اصلی شعر نیست (*تفسیرها*، ص ۲۷۴) و ذات شعر عاطفه است. قطعه‌ای که آن را منبع «معادل عینی»[۲۲] الیوت دانسته‌اند. از این قرار است که «عواطف پرشکوهی که در درون [شاعر] در غلیان‌اند باید، به رغم همهٔ خطرهای ممکن، اعیان معادل خود را بیابند یا بسازند» (ص ۲۷۷).

۱۸. self-reflexivity نیز: خوداندیشی.

۱۹. البته در اصل، خیام سرایندهٔ رباعیات است. ولی چون فیتس‌جرالد آن‌ها را، به معنای دقیق کلمه، ترجمه نکرده، بلکه هر «رباعی» او یا اقتباسی است از یک رباعی یا حتی تلفیق چند رباعی حیام، تسامحاً آن‌ها را به فیتس‌جرالد نسبت داده است.

۲۰. Titus Lucretius Carus (؟۹۸ـ۵۵ پیش از میلاد). شاعر رومی و مؤلف *دربارهٔ طبیعت چیزها (De Rerum Natura)*، اثری پندآموز در تشریح فلسفهٔ اپیکورو دموکریتوس، که گرچه ناتمام ماند، نام او را در شمار شاعران بلندآوازه ثبت کرد.

21. transubstantiation

۲۲. objective correlative. در این باره ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۲۹ و جلد پنجم، فصل ششم.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

انتظار می‌رفت که سانتایانا در کتاب خرد در هنر[۲۳] (۱۹۰۵)، جلد چهارمِ نظامِ فلسفهٔ سال‌های امریکایی او، *حیات خرد*[۲۴]، نظریهٔ ادبی خویش را به ضابطه درآورد، ولی بخشی که به این موضوع اختصاص یافته دون انتظار است. در آن‌جا این نظر را تکرار کرده که «ادبیات میان دو منتهاالیه موسیقی و معنای تحت‌اللفظی در نوسان است» (*خرد در هنر*، ص ۲۶۰). جادوی شعر «در غوطه‌ور بودن پیام در رسانهٔ بیانی[۲۵] است» (ص ۲۶۱). اما سانتایانا «زبان مطلق را هنری ممکن ولی ابلهانه» می‌شمارد (ص ۲۶۸). سپس به تفصیل به تفاوت میان شعر و نثر می‌پردازد. «شعر دارای وجودی مستقل است؛ [شعر] هم حجم تجربه و هم شکل آن را بازنمایی می‌کند» (ص ۲۷۱)، ولی نثر «به خودیِ خود ناچیز و فاقد حجم و صرفاً حاکی از غنای دنیاست» (ص ۲۷۹). سانتایانا نثر را، دل‌بخواهی، به مجموعهٔ نشانه‌ها، به چیزی صرفاً سودمند، مانند منطقِ نمادین، محدود کرده است. «چنین نظریه‌ای زبان را امری ناگزیر تلقّی می‌کند و به انقراض ادبیات امید بسته است» (ص ۲۸۱). برداشتی که ضمن آن گونه‌های متعدد نثر را نادیده می‌گیرد. سانتایانا با تشریح آرمان «شعر عقلانی»[۲۶] بحث را به پایان می‌برد. در چنان وضعیتی شاعر کارآمد می‌شود و می‌تواند «اعیان را چنان‌که هستند ببیند، و جرئت کند و آن‌ها را بی‌پرده و بدون آلایش وصف کند: آرمانی‌سازی، با برگزیدن آن‌چه از این واقعیت با علایق غایی ذی‌ربط است و می‌تواند شیوا با روح به تکلم بپردازد» (ص ۲۸۹). این شعر عقلانی تمام «زواید» را دور خواهد ریخت. «زواید» تعبیری است برای آن‌چه سانتایانا به ضرورتش برای شاعران مذعن است: «همر اساطیر خود را دارد؛ دانته تمثیل‌ها و علم ساختگی‌اش را؛ شکسپیر رمانتیسم‌اش را؛ گوته آدم‌های داستانی نمادین و سازوکارهای مصنوعی‌اش را» (ص ۲۸۰). آرمانی ملال‌آور می‌نماید، چیزی مانند «شعر علمی.» در کتاب سه *شاعر فیلسوف: لوکرتیوس، دانته و گوته*[۲۷] (۱۹۱۰ [پس از این سه *شاعر*]) آن را توضیح داده است.

آشکارا پیداست که سانتایانا به لوکرتیوس با نظری به مراتب مساعدتر از شاعران دیگر می‌نگرد. «برداشت طبیعت‌مدارانه از اعیانْ کارِ بزرگ قوّهٔ خیال است... برداشتی از اعیان است تا الهام‌بخش شعرهای بزرگ گردد، و در نهایت، شاید، تنها برداشتی از آب درآید که می‌تواند منبع الهام ما باشد» (*سه شاعر*، ص ۲۱). سودایی‌مزاجی لوکرتیوس، نظرش دربارهٔ مرگ و عشق، و کیهان‌شناسی جزءنگرانه‌اش[۲۸] مورد تأیید سانتایاناست. اگرچه دانته را

23. *Reason in Art*
24. *The Life of Reason*
25. medium
26. rational poetry
27. *Three Philosopher Poets: Lucretius, Dante and Goethe*
28. atomistic

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بسیار می‌پسندد و او را «شاعر تمام‌عیار» وصف می‌کند. شارح «امر فوق طبیعی» و از این‌رو «بیش از اندازه متعلق به زمان خویش» است (ص ۱۲۸) «و نمی‌تواند سخن‌گوی منصف یا اساسی نوع بشر باشد» (ص ۱۳۱). در جستار مربوط به *فاوست* گوته (مابقی آثار گوته را نادیده گرفته) در مفهوم واژه و موضوع «رمانتیسم» تغییراتی می‌دهد و بدون هیچ مناسبتی ادعا می‌کند که گوته «در سراسر عمر خویش پیرو اسپینوزا[۲۹]». در فلسفه طبیعت‌گرا و معتقد به وحدت وجود» بوده است (ص ۱۳۹). اما متوجه است که با اسپینوزا تفاوت داشته است: تفسیر مکانیکی او را از طبیعت قبول نداشت؛ به خلودِ به مراتب شخصی‌تری معتقد بود؛ دنیا را ترجمانِ مجاهدتی معنوی می‌شمرد ــ این آراء به کل با اسپینوزا بیگانه‌اند (ص ۱۴۰). به جای این استنتاج که گوته (با وجود مقداری علاقهٔ گذرا و متقدم) پیرو اسپینوزا نبوده، سانتایانا شاکی است که گوته فیلسوفی روشن‌مند نبوده است (ص ۱۴۰). سانتایانا این نوع ذهن را به ذهن شاعر بسیار ترجیح می‌دهد. «فیلسوفان از این

می‌توانند زاد و ولد کنند. نفوذشان کمتر ولی بذرافشانی آن‌ها بیش‌تر است» (ص ۱۴۰).

با وجود این، معتقد است که «نتیجهٔ اخلاقی فاوست را باید نزد اسپینوزا یافت ــ در منبع آن‌چه در فلسفهٔ گوته جدّی است» (*سه شاعر*، ص ۱۸۹). نیز «نیت شاعرانهٔ آخرین صحنه بر روی هم اسپینوزایی است» (ص ۱۹۳). رستگاری فاوست را با تأکید بیش از حد به معنای *sub specie aeternitatis*[۳۰] اسپینوزا تفسیر کرده است: «شرح حال کامل فاوست، فاوست از منظر صورت ابدیت، رستگاری او را متجلی می‌کند... احساس چنین نارضایی دائمی به واقع رضایت‌بخش است... بدین وسیله ارزش‌مندیِ شخص در قالب صورت ابدیت تثبیت می‌شود» (ص ۱۹۰). ولی سانتایانا در عین حال معتقد است که فاوست «علاقهٔ پرشورش را به زندگیِ طوفانی، مشکل و بی‌پایان حفظ کرده است. او به فلسفهٔ رمانتیکیِ خویش وفادار مانده است» (ص ۱۸۷). در شرط‌بندی با شیطان پیروز شده است. آخرین صحنه با مادر مقدس، فرشتگان، پسران، پدران روحانی، و راهبان، به استثنای نام‌ها و عنوان‌های اشخاص، «هیچ ربطی به مذهب کاتولیکی ندارد.» گفته‌هایشان کلاً منظره‌سازیِ احساساتی یا عرفان مبهم برگرفته از سوندنبورگ است. سانتایانا، که می‌داند *فاوست* رساله‌ای فلسفی نیست، می‌گوید که گوته این حکایت را «نوشت تا به نبوغی شاد و بارور مجال عرض اندام بدهد، با کاروان شادیِ تصویرها دل‌ها را به اهتزاز درآورد، ذهن‌ها

۲۹. Baruch Spinoza (۱۶۳۲ـ۱۶۷۷)، فیلسوف هلندی و برجسته‌ترین شارح مکتب وحدت وجود در اروپا.
۳۰. از منظری کلّی: اگر در چارچوب امر جاودانی به آن بنگریم.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

را حیران کند، سرگرم کند، به وجد آورد، انسانی کند» (ص ۱۴۱). ضمناً منتقد ادبی خوبی هم هست: *فاوستِ* گوته را با نمایشنامه‌ای با همین عنوان از مارلو و *جادوگر شگفت‌انگیزِ* کالدرون[۳۱] مقایسه کنید، به رابطهٔ میان روح زمینی[۳۲] و شیطان بیندیشید، بر صحنهٔ نخست بخش دوم انگشت بگذارید،«جایی که گوته به بالاترین مرتبهٔ توانایی شعری و فلسفی خود می‌رسد» (ص ۱۶۰). و دربارهٔ کلاسیسیسمِ رمانتیکی گوته اظهار نظر کنید.

سرانجام به دفاع از مفهوم شاعر فیلسوف می‌پردازد: «نظریه، تأمل در همهٔ چیزها کاری خیال‌انگیز است.» «فیلسوفی که به آن دست یابد، در آن لحظه، شاعر است؛ و شاعری که نیروی خیالِ ورزیده و پرشورِ خود را متوجه نظام همهٔ اعیان، یا هر عینی در پرتوِ کل کند، در آن لحظه فیلسوف است» (*سه شاعر*، ص ۱۱). سانتایانا وجود تعارض میان فکر انتزاعی و شعر انضمامی را نمی‌پذیرد: فقط نظر پو را رد می‌کند که گفته است شعر ناگزیر به صورت فوران، در لحظه‌های فرّار، می‌آید و باید موجز یا تصادفی باشد. شعر می*تواند* بلند باشد. پس از مقایسهٔ میان سه شاعر، سانتایانا طالب شاعر جامع‌الاطراف و جدیدی می‌شود که نگرش واقع‌گرایانهٔ لوکرتیوسی به طبیعت، و احساس گوته‌وار به بلاواسطگی تجربه داشته باشد، و بدون حکمت الهی دانته با نمایش شگرف نیکی و بدی آشنا باشد. «تصحیح خطای دانته مستلزم استقرار دینی نو و هنری نو، مبتنی بر آزادی اخلاقی و شجاعت اخلاقی است. لکن این شاعرِ برتر هنوز در برزخ است» (ص ۲۱۴). حتی امروزه وضع از همین قرار است زیرا آرمان طرح‌شده از جانب سانتایانا، گذشته از این‌ها، خیال‌بافی نظری است و در حیطهٔ تاریخ و واقعیت تاریخی قرار ندارد.

کمال مطلوب شعر عقلانی را سانتایانا ظاهراً مدت مدیدی در ذهن خود می‌پرورده است. دو جستار او دربارهٔ ویتمن و براونینگ بر همین مبنا استوارند. در «شعر بربریت»[۳۳] (در *تفسیرهای شعر و دین*)، ظاهراً بربریت به هر چیزی اطلاق می‌شود که فاقد «انضباطِ» «ضروری برای هنر» است (*تفسیرها*، ص ۲۰۹)، هر «شکست عقل» که «شکست هنر و ذوق» است (ص ۲۱۰). «علاقه‌مندی به شکل [هنری] مِن حیث خود آن، که رمز ارضای معنوی است،» در براونینگ نیست (ص ۱۹۴). او فروشندهٔ عاطفهٔ خام، و چهره‌پرداز هیجان است. در آثار براونینگ، «هریک [از عشاق] قدرت بینایی و گفتار را از یک‌دیگر

۳۱. Christopher Marlowe (۱۵۶۴ـ۱۵۹۳)، نمایشنامه‌نویس و شاعر برجستهٔ انگلیسی که بر سر اختلافی جزئی در جوانی به قتل رسید. *The Tragical History of Dr. Faustus* یکی از بهترین آثار اوست. Pedro Calderón de la Barca (۱۶۰۰ـ۱۶۸۱)، نمایشنامه‌نویس اسپانیایی و رجل بزرگ ادبی موطن خویش: *Mágico prodigioso* از آثار اوست.

32. Earth Spirit 33. «Poetry of Barbarism»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سلب می‌کنند: و، چنان‌که در موضع دیگری می‌گوید، روح در حسّ مستغرق می‌شود» (ص ۲۰۰). سانتایانا، با استفاده از معیاری برگرفته از شوپنهاور[۳۴]، که مدت‌زمانی فیلسوف محبوب او بود، اعلام می‌کند که هنر براونینگ «هنوز در خدمت اراده است» (ص ۱۹۴). کار ویتمن از این هم زارتر است. آثار او «جملگی سطح است بدون هیچ زیرساختی» (ص ۱۷۹). «او به سبک پاک و پاکیزهٔ آدم رجعت کرده که جانوران یک به یک از پیش رویش رژه می‌رفتند و هریک از آن‌ها را به نام صدا می‌کرد»[۳۵] (ص ۱۷۸). او بدوی‌پسند[۳۶] است و به همین سبب هرگز نخواهد توانست «شاعرِ مردم» بشود، زیرا «نزد عوام مردم چیزی از میلِ منحرفِ بدوی بودن دورتر نیست» (ص ۱۸۵). تجلیل احساساتی ویتمن از برادری نوع بشر به نظر سانتایانا قدیمی و منسوخ می‌نمود. «والت ویتمن را نوید آینده دانستن درواقع زنده نگاه داشتن گذشته است» (ص ۱۸۳). اما، از سوی دیگر، سانتایانا نسبت به کل سنت امریکایی که از فرهنگ پیوریتن‌ها آغاز می‌شود و از طریق امرسن و ویتمن به آرمان‌گرایی فلسفی وارداتی از آلمان می‌رسد، نظری انتقادی پیدا کرده بود. درواقع به امرسن نظری دوگانه داشت. در جستاری متقدم (۱۸۸۶) که به منظور شرکت در مسابقه‌ای نوشت، امرسن را «عارفی که متفنن شده» وصف کرد، ولی در ضمن اذعان کرد که «این همه حلاوت و متانت» مسحورش می‌کند.(۲) جای تعجب نیست که جایزه را به او ندادند. در جستار کتاب *تفسیرهای شعر و دین* حیرت خود را نسبت به «روان زیبا»ی امرسن تکرار می‌کند (ص ۲۱۷) و سپس می‌گوید که امرسن «اساساً فاقد مشرب خاصی بود» (ص ۲۱۸). «واقعیت از چنگش می‌گریخت. نیروی خیال موضوع واحد او بود» (ص ۲۲۰). «همهٔ عالم طبیعت را تجسّمِ وهمِ جبلّی ما شمرده است» (ص ۲۲۵). همهٔ اذهان «در روان واحدِ جهان هستی» وحدت یافته‌اند، «بر اثر هماهنگی فراگیر همهٔ چیزها، شرّ زایل می‌شود» ــ سانتایانا چنین افکاری را خزعبلات خیال‌بافانهٔ محض می‌داند. ناراحتی سانتایانا از این است که اتکای وسواس‌آمیز امرسن به نمایشِ تکاملِ ضروری مستلزمِ کنار گذاشتن «مقولهٔ بهتر و بدتر، ژرف‌ترین شالودهٔ حیات و عقل» است (ص ۲۲۸). این خوش‌بینی میراث سنت پرهیزکارانه است. امرسن «عارفی پیوریتن» است، «برخوردار از

۳۴. Arthur Schopenhauer (۱۷۸۸ـ۱۸۶۰). فیلسوف آلمانی. دربارهٔ او ← فصل دوازدهم از جلد دوم این *تاریخ*.

۳۵. در روایات آمده است که در آغاز خلقت، خداوند همهٔ مخلوقات را حاضر کرد و از حضرت آدم خواست تا نام هریک را تعیین کند. اشارهٔ سانتایانا در این‌جا به مواردی است که بخشی از یک شعر والت ویتمن صرفاً از فهرستی از نام گیاهان و درختان و جانوران تشکیل شده است.

36. primitivist

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

وهم شاعرانه و موهبت نیروی مشاهده و ابراز نظر و کلمات قصار» (ص ۲۳۰). اگرچه امرسن آرمان ملّی مردم‌سالاری و آزادی را کلاً تأیید می‌کرد، اما کُنهِ وجودش متوجه امور جاودانی بود. به این جهت، او را به هیچ وجه نمی‌توان «پیامبر زمان و مملکت خویش» نامید (ص ۲۳۳). در خطابه‌ای که به مناسبت گرامی‌داشت صدمین سال‌روز تولد امرسن ایراد کرد (۱۹۰۳) با لحنی بسیار مساعدتر از او یاد کرده است.(۳) تألیف ایمان و عقل از جانب امرسن، و فرافکنیِ «زیبایی و ذهن» به همهٔ اَشکالِ ماده، را ظاهراً پذیرفته است لکن بسا که به مناسبت مجلس، بر نظرهای انتقادی خود سرپوش گذاشته باشد.

با گذشت زمان، انتقاد سانتایانا از سنت نیوانگلندی که ناگزیر امرسن را هم شامل می‌شد لحنی تندتر یافت. در ۱۹۱۱ در خطابه‌ای با عنوان «سنت پیراسته و باب روز در فلسفهٔ امریکایی» (نخست در *یونیورسیتی آو کالیفرنیا کرانیکل* و سپس در *حیات معنوی و جریانات اعتقادی و مشرب افلاطونی*[۳۷] [پس از این: *حیات معنوی*] منتشر شد) عنوان ضرربازی برای مکتب استعلایی[۳۸] یافت و آن را کالون‌مذهبیِ[۳۹] رقیق‌شده خواند. در این‌جا، موضع استعلاییان، از جمله امرسن، را «ذهن‌مداریِ محض» می‌خواند و آن را تقبیح می‌کند (*حیات معنوی*، ص ۱۹۴). امرسن را با تعبیرات جستار پیشین «سرزنده، آدمی بی‌آلایش، بی‌اعتنا به شواهد بدی» (ص ۱۹۷)، هموارکنندهٔ راه برای ویتمن و ویلیام جیمز، و کسی می‌خواند که سنت پیراسته و باب روز را پشت سر گذاشته است. ویتمن را نیز پیرو «مشرب وحدت وجود»ی وصف کرده که «نابخردانه، کاهلانه و بی‌بند و بار» است (ص ۲۰۳). در پایان خطابه، از مخاطبان کالیفرنیایی خود دعوت می‌کند که خود را از شرِّ یوغ سنت پیراسته و باب روز، که انزوای بدوی نقاط دنج ایالات غربی استقرار آن را تسهیل می‌کند، رها کنند، و، طیّ تغییر جهتی شگفت‌انگیز، از آن‌ها می‌خواهد که «در عالمِ خیال زندگی کنند، در چشم‌اندازی باطنی، در ذهنی که شادی را تنها در آن می‌توان یافت» (ص ۲۱۴ـ ۲۱۵).

بازگشت به اروپا و اقامت طولانی در انگلستان پس از شروع جنگ جهانی اول به وقوع تغییراتی در علایق سانتایانا منجر شد. کتاب مختصری با عنوان *خودمداری در فلسفهٔ آلمانی*[۴۰] (۱۹۱۵ [پس از این: *خودمداری*]) تألیف کرد و در آن ضمن حمله‌ای

37 «The Genteel Tradition in American Philosophy» in *University of California Chronicle; Winds of Doctrine, Platonism and the Spiritual Life* 38. transcendentalism

۳۹. Calvinism. مسلک منسوب به Jean Calvin (۱۵۰۹ـ۱۵۶۴). مصلح پروتستان‌مذهب فرانسوی، که آموزه‌های خداشناختی‌اش به ویژه در میان پیوریتن‌های ایالات متحد نفوذ بسزا داشت.

40. *Egotism in German Philosophy*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

همه‌جانبه به ایدئالیسم آلمانی، آن را خودانگاری[41] محض و خودمداری اخلاقی وصف کرد. در فصلی با عنوان «نشانه‌هایی از خودمداری گوته»[42] تصویری از گوته ترسیم می‌کند که او را «نظاره‌گر و سیّاح و آدمی خبره و زن‌باره‌ای متفرعن» نشان می‌دهد، نمونهٔ یک زیباشناس فاسدالاخلاق. «گوته، چنان‌که امرسن نیز، با خودمداری مطلق خویش از کل طبیعت انتظار داشتند که در خدمت نفس باشد» (*خودمداری*، ص ۱۸۲). «ایمان به ارادهٔ مطلق» را «عاملی ژرف در نبوغ او» و نیز نبوغ مملکتش دانسته است (ص ۱۸۵). سانتایانا معتقد است که جنگ این استنتاج را ثابت می‌کند و حتی با نکته‌سنجی شیطنت‌آمیز آن را با ماجراهای عشقی گوته مقایسه می‌کند. «هریک از معشوقه‌های رقت‌انگیزش برای او نوعی حالت یک بلژیک را داشت: آهو می‌کشید و به بی‌طرفی‌اش تجاوز می‌کرد؛ رنج‌هایش جگر [گوته] را کباب می‌کرد، و بعداً در دفاع از خود هرگز، مانند صدراعظم آلمان، نگفت بهتر از آن که انتظار می‌رفت نبود. اما [گوته] باید به کارش برسد» (ص ۱۸۳). سانتایانا در دیباچه‌ای که بر چاپ جدیدی (اوت ۱۹۳۹) نوشت، در مقابل این اتهام که «از رنجش همگانی بر ضد اقدامات خاص دولت آلمان استفادهٔ ناشایست [کرده] تا تعصب خود را بر ضد فلسفهٔ آلمانی توجیه کند» به این ترتیب از کتاب دفاع کرد که هدف حملهٔ او «استیلای کلّی اراده و زیاده‌طلبی در آدمی [بوده]، نه چیزی منحصراً آلمانی.» او به وجود «خصومتی آشکار در سراسر این صفحات» اذعان می‌کند و می‌افزاید «که با شادمانی آن را ابراز کردم. سالیان متمادی تحت فشار ایدئالیسم دانشگاهیِ عصاقورت‌داده‌ای خون دل خوردم که ریشهٔ آلمانی داشت» (شش ـ هفت).

سانتایانا، پس از جنگ جهانی اول و با حالتی آرام‌تر، به توصیف *خلق و خو و عقیده در ایالات متحد* (۱۹۲۰)، زمینهٔ اخلاقی، محیط علمی، و فیلسوفان هار وارد پرداخت و بار دیگر در برابر جوّ اخلاق‌مدارانه و آرمان‌گرایی گنگ و ماده‌پرستی تجاری عنان خشم خویش را رها کرد. با وجود این، تصویری که از دو معلّم و بعداً همکار خود، ویلیام جیمز و جوزایا رویس، به دست داده، در عین این‌که در مورد عقاید آن‌ها سخت انتقادی است، ولی احساس لطیف همدلی انسانی آن را تعدیل کرده است. سانتایانا سرانجام در رساله‌ای، *سنت پیراسته و باب روز در تنگنا* (۱۹۳۱)، به این موضوع بازگشت. محرّک او جنبش جدید اومانیستی بود که آن را در حکم احیای سنت پیراسته و باب روز تلقی می‌کرد. اما از هیچ‌یک از اومانیست‌های جدید نام نبرده و تنها در یک قسمت پرسشی خطاب به آن‌ها مطرح کرده بود: «بر مبنای کدام جواز فراطبیعی عمل می‌کنند؟» و پاسخی دریافت نمی‌کند.

41. solipsism 42. «Hints of Egotism in Goethe»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«در توصیه‌هایشان چیزی نمی‌یابم مگر سرسپاری احتیاط‌آمیز به سنت پیراسته و باب روز. ولی آیا راه متیو آرنولد و پروفسور نورتن[۴۳] می‌تواند تا دنیا دنیاست راه زندگی همگان باشد؟» (ص ۶۹). در این رساله با هیچ‌یک از مسایل مشخص که ببیت یا مور مطرح کرده بودند درگیر نشده، بلکه به وجهی بی‌حاصل به کلی‌گویی‌هایی نامنسجم دربارهٔ رنسانس و نهضت اصلاح دین و انقلاب و رومانس پرداخته و، به منظور حملهٔ شدید به مطلق‌گرایی در اخلاقیات که «از آن بوی نا و نیز کباب[۴۴] به مشام می‌رسد» (ص ۷۴)، از اومانیسم سنتی دفاع کرده است.

اگرچه رمان سانتایانا، *آخرین پیوریتن* (۱۹۳۶)، پر از بحث‌ها و آرای ادبی است، می‌توان درک کرد که چرا طی بازپسین سال‌های اقامت در ایتالیا ادبیات امریکا از نظرش دور شده است. ولی هر اندازه که این عقاید به دیگر گفته‌های او نزدیک باشند، چون از آدم‌های داستانی شنیده می‌شوند نباید آن‌ها را متعلق به خود سانتایانا دانست. سانتایانا گاهی در نامه‌هایش نسبت به آثاری که به تازگی خوانده واکنش نشان می‌دهد. در این مرحله معتقد بود که امرسن «در اصل آدمی خشک‌مغز، فردمداری متعصب» و حتی «افلاطونیِ طبیعت‌مدارِ سنگ‌دلی» بوده است (کوری[۴۵]، ص ۱۸۶). *حریمِ فاکنر* و *قصر لرد وِریِ*[۴۶] رابرت لوئل را خواند و با مقداری حیرت دربارهٔ آن‌ها به اظهار نظر پرداخت. اما موبی دیک را هرگز نتوانست به پایان برساند (*نامه‌ها*، ص ۳۱۲ـ۳۱۳، ۳۶۶، ۲۲۹).

ادبیات انگلیسی یکی از میراث‌های آموزشی سانتایانا بود. غالباً به وردزورت، کیتس، شلی، بایرون، فیتس‌جرالد و تنیسن اشاره یا از آن‌ها نقل قول کرده است. در میان بزرگان، همر و لوکرتیوس و ویرژیل و دانته و سروانتس و گوته، از ابتدا به شکسپیر مقامی نازل داد. در جستاری با عنوان «فقدان دین در آثار شکسپیر»[۴۷] (در اصل در *نیوورلد* ۵ [۱۸۹۶] و تجدید چاپ در *تفسیرها*) به این نکته پرداخت که «در موضوع دین، گزینه‌های شکسپیر یا مسیحیت و یا هیچ بود. او هیچ را برگزید» (*تفسیرها*، ص ۱۵۲). این قیاسی است دوحدّی که نادرست مطرح شده و در آن اوضاع تئاتر غیردینی دورهٔ ملکه الیزابت اول نادیده گرفته

۴۳. Charles Eliot Norton (۱۸۲۷ـ۱۹۰۸). استاد دانشگاه و ادیب امریکایی؛ در دانشگاه هاروارد، استاد هنرهای زیبا بود و در کار ترجمه و ویرایش و زندگی‌نامه‌نویسی و تهیهٔ کتاب‌شناسی فعّال بود.

۴۴. واژهٔ «کباب» با توسّع بسیار در ترجمهٔ faggots به کار رفته است. یکی از معانی آن «دستهٔ هیزم» و توسعاً «زنده در آتش سوختن به اتهام بدعت در دین» است و ظاهراً در اشاره به پیوریتن‌ها و به ویژه محاکمات شهر سیلم و زنده سوزاندن کسانی است که به جادوگری متهم شده بودند ← پانوشت ۳۳، ص ۷۲.

45. Cory

۴۶. *Sanctuary* (ترجمهٔ فرهاد غبرایی، تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۶۷)؛ *Lord Weary's Castle*

47. «The Absence of Religion in Shakespeare» *(New World)*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شده است. این گفتهٔ او را نیز نمی‌توان معتبر دانست که شکسپیر «زندگی را عاری از زمینه و درنتیجه بی‌معنا رها می‌کند» و «جهان هستی از او می‌گریزد» (ص ۱۵۴ـ ۱۵۵). از آن‌جایی که سانتایانا گفتار «فردا و فردا»ی مکبت را چکیدهٔ خرد شکسپیر شمرده، البته می‌تواند او را دست‌خوش «تشتت فلسفی» و «هنوز کافرکیش» و حتی «ترش‌رو و وحشی در نهانی‌ترین بطن آن» بداند (ص ۱۵۶). نزد سانتایانا، «امتیازِ زیباشناختیِ وحدتِ برداشت کم از ضرورت اخلاقی آن نیست» (ص ۱۶۴). این استدلال پیش‌درآمدِ نظر الیوت در این باره است که «فلسفهٔ [شکسپیر همچون] چنتهٔ درویش» است.

در جستاری دربارهٔ *هملت* (در اصل مقدمهٔ ویراست هارپر، ۱۹۰۸، تجدید چاپ در *نوشته‌های اتفاقی*) نظر رایج را تکرار می‌کند که جِی. ام. رابرتسن[۴۸] تشریح کرده است: میان داستانی که به دست شکسپیر رسید و شخصیت‌پردازی شکسپیر اختلاف وجود دارد زیرا شکسپیر می‌خواسته است که در شخصیت هملت «خرد و شجاعت» او را، از سویی، و عاری بودن او را از «اعتقاد عملی و ادراک واقعیت،» از سوی دیگر، مقابل یک‌دیگر قرار دهد (*نوشته‌های اتفاقی*، ص ۶۵؛ *جستارهایی در نقد ادبی* [۱۹۵۶]، ص ۱۳۴). در خاتمه، سانتایانا به موضوع فقدان دین در آثار شکسپیر بازگشته است. در این‌جا [یعنی در *هملت*] با «قانون الهی یا تقدیر فراگیر یا تراژدی انسانی اجتناب‌ناپذیر» سروکار نداریم. تصویر بی‌تناسبِ اتفاقی و نبوغی است که به هرز رفته زیرا نارسیده از جاهای آفتابی دنیا کنده شده است» (*نوشته‌های اتفاقی*، ص ۶۷؛ *جستارها*، ص ۱۳۵). انتظار دریافت پاسخ صریح، حتی از نظام فلسفی منسجم، بار دیگر در این گفته به طور ضمنی مطرح شده که «چه کورند [شکسپیر] و هملت نسبت به مسایل غایی، و چه دور از دسترس‌اند جمع کلِّ امور» (*نوشته‌های اتفاقی*، ص ۵۷؛ *جستارها*، ص ۱۳۰).

جستاری متأخر، «فلسفهٔ تراژیکی» (*اسکروتینی*[۴۹] ۴ [۱۹۳۶]، نیز در *جستارها*) حاکی از تغییری در عقیدهٔ اوست. در آن‌جا سانتایانا به بحث دربارهٔ مقایسه‌ای می‌پردازد که تی. اس. الیوت میان گفتار نومیدانهٔ مکبت و گفتهٔ پیکاردا در پذیرش ارادهٔ الهی کرده است: «E' la sua voluntade è nostra pace»[۵۰] (کتاب *بهشت* در *کمدی الهی* دانته، باب سوم، سطر ۸۵). به درستی آن‌ها را «غیر قابل مقایسه» می‌داند (*جستارها*، ص ۲۷۰)، ولی پس از آن «هیئت پربار و متراکمِ» گفتار مکبت را با استدلال ساده و روشنی که گفتهٔ دانته خیال‌پرورانه القا می‌کند در مقابل هم قرار می‌دهد. «هر واژه، هر بیت، مطیع و سربه‌راه، به

48. J. M. Robertson

49. «Tragic Philosophy» in *Scrutiny*

۵۰. «آرامش ما در مشیّت اوست» (*Paradiso*, III, 85)

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ردیف رژه می‌روند، شعرهای سپید، سه‌به سه،[۵۱] به سان گروه سرودخوانان، که هریک شمعی در دست دارند و هر یک به نوبت نغمهٔ مقرر را سرمی‌دهند» (ص ۲۷۲). پس از آن، در عین این‌که می‌گوید «فلسفهٔ مکبت این است که فلسفه ندارد، زیرا در واقع فاقد توانایی لازم است» (ص ۲۶۸)، کلّ جهان دانته را «کودکانه و غیرواقعی» وصف می‌کند و می‌افزاید: «می‌توان درک کرد که چرا آقای الیوت فلسفهٔ او را "بربر" می‌داند؛ ولی چه‌گونه متوجه نمی‌شود که فلسفه‌ای کاذب است؟» (ص ۲۷۴). سنکا[۵۲]، کسی که الیوت منبع اصلی نظرهای شکسپیر معرفی می‌کرد، و خودِ شکسپیر «به واقعیات زندگی سخت چسبیده بودند» (ص ۲۷۵). سانتایانا با بیان حقیقت موافق است، و حقیقت را در تعارض با الهام ــ واژه‌ای که به معنای خیال به کار می‌برد ــ مشاهده می‌کند. در نظر او تراژدی این است و تراژدیِ دین در شکست خوردن از حقیقت است (ص ۲۷۶). حقیقتْ شکاکیت خودِ سانتایاناست که ایمان بهیمی آن را تعدیل کرده است. مشکل بتوان آن را فلسفهٔ تراژدی یا حتی فلسفهٔ تراژیکی شمرد.

مسئلهٔ «ارزش شعری اصول انقلابی» را در جستاری دربارهٔ شلی مطرح کرده است (۱۹۱۳، در *حیات معنوی*، نیز در *جستارها*). سانتایانا با انقلاب موافق نیست. «حیاتِ عقلْ نوعی میراث است و تنها از طریق سنت برپا می‌ماند» (*حیات معنوی*، ص ۱۵۶؛ *جستارها*، ص ۱۸۷). «ویرانگریِ نظری» و «پوچیِ پرخاش‌های شلی» را دوست نمی‌دارد (*حیات معنوی*، ص ۱۶۴؛ *جستارها*، ص ۱۹۳) و او را به ناتوانی در درک «ساختار واقعی طبیعت،» «جهل نسبت به این دنیا،» و داشتن «نظر بسیار نابخردانه نسبت به امر شرّ» متهم می‌کند (*حیات معنوی*، ص ۱۶۸، ۱۷۴، ۱۷۳؛ *جستارها*، ص ۱۹۵، ۱۹۹، ۱۹۸). «چون نگرش او به سیاست خیال‌بافانه است. لاجرم دلبستگی‌هایش نیز محدودند، به وجهی که در شور و حرارت اخلاقی او نوعی عدم صلاحیت اخلاقی وجود دارد» (*حیات معنوی*، ص ۱۷۲؛ *جستارها*، ص ۱۹۷). با وجود این، شلی را تحسین و از او دفاع می‌کند. «به راستی موضوع بزرگی انتخاب کرده است ــ اوضاع چه‌گونه باید باشد: نسبت به بی‌عدالتی احساسی بی‌امان» دارد و «نسبت به نیکیِ آرمانی عشقی پرشور» (*حیات معنوی*، ص ۱۵۸، ۱۶۴،

۵۱. منظور سانتایانا از استعمال صفت «سپید» (white) برای مترجم روشن نشد. حتماً به نوع عروضی شعر نظر ندارد زیرا در آن صورت واژهٔ blank را به کار می‌برد. وانگهی دانته *کمدی الهی* را در قالب بندهای موزون و مقفای سه مصراعی، «سه به سهٔ» متن، سروده است (*Terza rima*، در این باره ← بخش اول از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۴۱۱).

۵۲. Lucius Annaeus Seneca (۴ پیش از میلاد ـ ۶۵ میلادی). فیلسوف رواقی و نمایشنامه‌نویس رومی و آموزگار نرو. به دستور همین امپراتور، که او را در توطئهٔ ناموفق قتل خود دخیل می‌دانست، خودکشی کرد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱۶۵؛ *جستارها*، ص ۱۸۸، ۱۹۳، ۱۹۲). طبیعت در شعر او «ناب‌ترین، لطیف‌ترین، غنی‌ترین، خردمندانه‌ترین طبیعتی است که تاکنون به نظم درآمده است» (*حیات معنوی*، ص ۱۷۵؛ *جستارها*، ص ۱۹۹)، ولی آرمان‌گرایی شلی و انتظارِ یافتن بهشت موعود بر روی زمین و در همین نزدیکی‌ها، پیروی از ماورای طبیعتِ مشرب افلاطونی، اعتقاد به وحدت وجود، و لاادری‌گری او «در شکوهِ خود بیش از حدّ [به نظرش] گنگ» می‌آید (*حیات معنوی*، ص ۱۸۱؛ *جستارها*، ص ۲۰۴). بنابراین، شعرش فاقد استحکام، غنایی و رؤیایی و«در این دنیای خون و منجلاب، کلاً غیرواقعی است.» «قلمرو ذوات جاودانی، ژوپیتروار، آذرخشی فرونمی‌بارد، ولی فقط آرامش شبح‌سانِ اورانوسی بر آن حاکم است»[۵۳] (*حیات معنوی*، ص ۱۸۵؛ *جستارها*، ص ۲۰۷). به رغم این‌که از ضابطهٔ آرنولد مقداری انتقاد می‌کند، سانتایانا به طور ضمنی نظر او را تأیید می‌کند: شلی «فرشته‌ای زیبا ولی ناتوان است.»

سانتایانا دوران جنگ جهانی اول را در انگلستان سپری کرد و، برای تسلای خاطر و به عنوان نوعی مفرّ، آثار دیکنز را می‌خواند، و آن را مؤید علاقهٔ شدید خود به زبان انگلیسی یافت. اما جستارش دربارهٔ دیکنز (در *دایل* ۷۱ [۱۹۲۱]، سپس در حدیث *نفس در انگلستان*،[۵۴] ۱۹۲۲) به هیچ وجه خالی از انتقاد نیست. دیکنز فاقد احساس نسبت به «دین و علم و سیاست و هنر [است]. او خود بی‌خانمان و کاملاً بی‌کس بوده است» (*جستارها*، ص ۲۱۱). «دربارهٔ هیچ موضوعی عقیده‌ای نداشت؛ تنها علاقهٔ شدید سیاسی او نوع‌دوستی بود.» در رمان‌هایش «تقریباً می‌توان گفت نه نیروی زمینی هست، نه نیروی دریایی، نه کلیسا، نه ورزش، نه سفر دور و دراز، نه ماجرای تهورآمیز.» متأسفانه، او «وحشتناک‌ترین نکات منفی را به ارث برده است. دین، همانند فشار جو، بر او سنگینی می‌کند، یک کیلوگرم نیرو بر هر سانتیمتر مربع، ولی هرگز به آن توجه نمی‌شود یا از آن ذکری به میان نمی‌آید. او تحت‌الشعاع مزخرف‌ترین منهیّات می‌زیست و به نوشتن اشتغال داشت» (ص ۲۱۲). آن‌گاه سانتایانا به توصیف دنیایی می‌پردازد که دیکنز عرضه کرده است، زندگانی ساده‌ای که فی‌نفسه ارزش دارد، گرمی کانون خانواده، جذابیت چیزهای کم‌ارزش، شرافت مردمان ساده، نگرانی‌اش دربارهٔ افراد ناقص‌الخلقه، کم‌عقل، رهاشده فی امان‌الله، که همهٔ آن‌ها به سبب «احساس شادمانهٔ آزادی در کوچکی [خود]» رستگارند (ص ۲۱۶).

۵۳. Jupiter. در دین رومیان، یکی از خدایان که پس از وارد شدن عناصر یونانی با زئوس یکی گرفته شد و سرآمد خدایان رومی به شمار آمد؛ از جمله، رعد و برق و آذرخش در ید قدرت اوست. Uranus. از اساطیر یونان، خدای آسمان است.

54. *Dial; Soliloquies in England*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آن‌گاه سانتایانا به دفاع از مضحک‌قلمی‌های دیکنز می‌پردازد. چنین مردمانی وجود *دارند*. «مضحک‌ترین مخلوقات دیکنز تصویر اغراق‌آمیز یا تقلید مسخرهٔ چیزی جز خودشان نیستند، از این رو هستند که طبیعت، همچون قارچ سمّی، تولیدشان می‌کند» (ص ۲۲۰). سانتایانا اخلاقیات دیکنز را می‌پسندد، احساس او نسبت به تمایز میان خوبی و بدی، و بی‌اعتمادی‌اش به آرمان‌مدارانی که «مایل نیستند آدمی‌زادگان به نحوی که خود دوست می‌دارند، بلکه به شیوهٔ مورد علاقهٔ آن‌ها، شاد باشند.» «عشق به خیر و صلاح دیگران امری است که در هر صفحهٔ دیکنز با شکوهِ به راستی ملکوتی می‌درخشد» (ص ۲۲۲). دیکنز «یکی از بهترین دوستانی است که نوع بشر تاکنون داشته است.» در خاتمه سانتایانا «والدین و کودکان را در هر خانه‌ای که در آن به زبان انگلیسی تکلّم می‌کنند، در چهار گوشهٔ کرهٔ زمین» تشویق می‌کند که «در شب‌های زمستانی آثار دیکنز را به صدای بلند بخوانند» (ص ۲۲۳)، تذکری نوع‌دوستانه و احساساتی که با فاصله‌گیری و تفرعن معمول سانتایانا سازگار نیست.

اقرار می‌کنم که این مرور اجمالی بر آرای سانتایانا دربارهٔ نظریهٔ شعری و تک‌تک شاعران و نویسندگان، شخصیت او را، اعم از شخص یا فیلسوف، به آن زیبایی معرفی نمی‌کند که خود او در سه جلد شرح حال بررسی کرده و با زبانی رسا در «Apologia pro mente sua»[۵۵] از آن دفاع کرده است. جذابیت سبک دقیق او را که تکلّف ابتدایی را وانهاد یا احساس طمأنینه و حقانیّت ذهن او را منتقل نمی‌کند. لکن گمان نمی‌کنم در نقد تک‌تک نظریات و آرای او بی‌انصافی کرده باشم. قطعاً این‌ها فقط جزء کوچکی از فعالیت ذهنی او بودند، زیرا نقد، دست‌کم نقد ادبی، نزد او فقط فعالیتی حاشیه‌ای یا حتی نازل به شمار می‌آمد. طی نامه‌ای به جرج لاتن[۵۶] (۱۹۲۲)، که او را تشویق کرده بود مابعدطبیعت را رها کند و تمام وقت خویش را صرف نقد ادبی کند، پاسخ داد: «نقد امری است فرعی ــ گفت‌وگو دربارهٔ گفت‌وگو ــ و به نظر من ارزشی ندارد مگر شاید به عنوان بیان *فلسفه* در [نوشتهٔ] منتقد. هرگاه که به نقدنویسی کشیده شده‌ام، هیچ دلیل دیگری نداشته است» (*نامه‌ها*، ص ۱۹۵ـ۱۹۶). سپس با توسل به «بیزاری [افلاطون] از خیالِ یک خیال[۵۷]،» نقد

۵۵. «در دفاع از ذهنیّت خود»

56. George Lawton

۵۷. image of an image. اشاره به مُثُل افلاطونی و این‌که اعیان محسوس یا غیرمحسوس عالم وجود نسخه بدل («خیالِ») مثال خود در عالم بالایند، پس اثر هنری که تقلید اعیان این عالم باشد، «خیالِ خیالِ» آن‌ها می‌شود. هنری پنجمِ نمایشنامهٔ شکسپیر نسخه بدل («خیالِ») هنری پنجم است که زمانی می‌زیسته ــ یا نمی‌زیسته و ←

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

را «پنجمین باری که آب داغ بر روی تفاله‌های بی‌رمق چای بریزند» دانسته است. «این فاضلاب است که می‌آشامید.»

سانتایانا هنگامی که آرام‌تر بود، و در زمینه‌ای که خصوصاً به نقد ادبی محدود نشده بود، کارکرد نقد را تأیید می‌کرد. او حتی اذعان کرده است که «شاید در من خوی انتقادی از خوی سازنده خودجوش‌تر باشد. دوست دارم آثار و عقاید دیگران را تحت فشار قرار دهم... مقام ثانوی نقد، همانند تفکر به طور کلی، امتیاز خاصّی دارد. منتقد به گونه‌ای جامعیت دست می‌یابد، و خودجوشیِ ذوق را، بی‌آن‌که سرکوبش کند، به مبارزه می‌طلبد و به آن آگاهی می‌دهد. تعهدات ما را روشن می‌کند» (شیلپ، ص ۵۴۹). «بنابراین، نقد، به اقتضای ضرورتی والا، ذاتیِ هر سازوارهٔ منطقی یا ذهن معقول است.» لکن نتیجه می‌گیرد که «نقد لزوماً به پیش‌فرض‌هایی مربوط می‌شود که باید آن‌ها را به اعتبار گفتهٔ دیگری پذیرفت» (ص ۵۵۱، ۵۵۳). متأسفانه، گسترهٔ بینش انتقادی او همین است: توسل به شخصیت و حجیّت منتقدی که تألیفات سالیان متمادیْ او را معتبر ساخته است. اگرچه نقدِ صرفاً ادبیِ سانتایانا فرعی و فاقد یکپارچگی است و غالباً از فروغ فلسفهٔ او برخوردار نشده است، در هر داوری کلّی مقامی شامخ خواهد داشت.

← ساختهٔ خیال نویسنده است ــ و هنری پنجم اخیر نسخه بدلِ («خیالِ») مثال خویش است در عالم بالا و در نتیجه، «خیالِ خیال» است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل چهارم

نقد دانشگاهی

داستان یورش نقد به آموزش ادبیات در مدارس عالی و دانشگاه‌های ایالات متحد و گاهی حتی استیلا یافتن آن بر تعلیمات عالی با وضع انگلستان تفاوت بسیار دارد. در انگلستان درگیری عمدتاً میان تعلیمات کلاسیکی سنتی و رشتهٔ جدید، یعنی ادبیات انگلیسی، بود. غالباً به دلایل اجتماعی و قوم‌دوستانه از این رشته دفاع می‌کردند. می‌گفتند احساس غرور نسبت به گذشته و امپراتوری بریتانیا را تقویت می‌کند؛ و تودهٔ مردمی را که به زبان‌ها و فرهنگ لاتینی و یونانی دسترسی ندارند تعلیم می‌دهد. اصحاب رشتهٔ انگلیسی با پذیرفتن موضوع‌ها و روش‌هایی که مستلزم مطالعهٔ دقیق و عمیق بود سعی کردند موجودیت این رشته را توجیه کنند: در سراسر قرن نوزدهم، مطالعهٔ زبان انگلوساکسون، فیلولژی ژرمنی[1]؛ تتبعات کتاب‌شناختی و تحقیق دربارهٔ شرح حال نویسندگان و ویراست‌های مختلف کتاب‌ها بسیار مهم شمرده می‌شد. در نیمهٔ اول قرن بیستم بود که نقد در دانشگاه‌ها جاافتاد. اگرچه شبح متیو آرنولد در پس‌زمینه نمایان بود، نخست او را نادیده گرفتند و سپس منتقدان متأخر، مانند آی. اِی. ریچاردز و اف. آر. لیوس، از او نه به عنوان سرمشق، بلکه منبع الهام، استفاده کردند.

وضعیت در ایالات متحد بسیار متفاوت بود. در مدارس عالی، نقد در چارچوب معانی و بیان و سخن‌وری قرن هجدهم ادامه داشت. *خطابه‌هایی در علم بدیع و ادب* تألیف هیو بلر[2] (۱۷۸۲) را دانشگاه ییل در ۱۷۸۵ و هاروارد در ۱۷۸۸ به عنوان کتاب درسی برگزیدند، و

۱. Germanic philology. دربارهٔ philology ← بخش اول از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۴۰۷. Germanic. شاخه‌ای از زبان‌های هند و اروپایی، از جمله شامل زبان‌های آلمانی و هلندی و انگلیسی و زبان‌های کشورهای اسکاندیناوی است.

۲. Hugh Blair نوشتهٔ *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (۱۷۱۸ـ۱۸۰۰)، روحانی اسکاتلندی و استاد معانی و بیان. در مواضع مختلف جلد اول این تاریخ به او اشاره شده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در نیمهٔ اول قرن نوزدهم بارها تجدید چاپ شد. به استثنای هاروارد، تتبع در ادبیات انگلیسی و زبان‌های نوین تقریباً وجود نداشت. جرج تیکنور (۱۷۹۱ـ۱۸۷۱)، که اصلاً دیپلمات بود و مدتی در هاروارد تدریس می‌کرد، *تاریخ ادبیات اسپانیا*[۳] را در سه جلد (۱۸۴۹) تألیف کرد. این کتابْ مستند و دست اول، و از کتاب‌های متقدم فریدریش بوتروک و سیسموندی[۴] و تألیفات جدّی اسپانیایی که پیش از آن آمده برتر است. فرنسیس جیمز چایلد (۱۸۲۵ـ۱۸۹۶) *ترانه‌های مردم‌پسند انگلیسی و اسکاتلندی*[۵] (۱۸۵۷ـ۱۸۵۸، ویراست جدید در پنج جلد) را ویراست و همهٔ روایت‌های آن‌ها را برای نخستین بار برمبنای اصول درستِ ویرایش گرد آورد. پس از تأسیس دانشگاه جانز هاپکینز[۶] (۱۸۷۶)، که آموزش در سطح کارشناسی ارشد را براساس سرمشق آلمانی آغاز کرد، و با تأسیس انجمن زبان‌های نوین[۷] (۱۸۸۳) وضعیت به سرعت تغییر کرد. اما رشد ناگهانی تتبعات در زمینهٔ ادبیات انگلیسی و، در حدّی محدودتر، فرانسوی و آلمانی، که معلول این تغییرات بود به امر نقد کمکی نکرد. این تتبعات عمدتاً کهن‌پژوهانه[۸] و مربوط به فقه‌اللغه با تأکید بر انگلیسی کهن و میانه و آثار شکسپیر بود. این پدیده، دست‌کم بخشی از آن، منتج از تمایل حسرت‌ناک نسبت به ریشه‌های توتونی[۹] و قرون وسطی و نیز علاقهٔ تاحدی متغایر به تقلید علوم طبیعی در واقعیت‌جویی و علت‌یابیِ منابع ادبی و تاریخی است. تعصب قومیِ توتونی، منبع اصلی *Germanistik*[۱۰] که شامل انگلیسی کهن می‌شد، به دلایل بارز در امریکا به صورتی مصنوعی رشد کرد. قرون وسطی‌پسندیِ رمانتیکی نیز، که در جامعهٔ عمدتاً پروتستان‌مذهب و تاجرپیشه ریشه‌ای نداشت، به همین ترتیب رشد کرد. دانشگاه‌ها و مدارس عالی امریکا به مراتب بیش از دانشگاه‌های شهرهای بزرگ برّ اروپا (پاریس، برلین، وین) از محیط فرهنگی پیرامون خود دور افتاده بودند. آن‌ها گوشه‌گیری در برج

3. George Ticknor, *History of Spanish Literature*

۴. Friedrich Bouterwek (۱۷۶۶ـ ۱۸۲۸). مؤلف آلمانی آثاری در فلسفه و تاریخ ادبیات است. Jean-Charlies-Léonard Sismondi (۱۷۷۳ـ۱۸۴۲). مورخ و اقتصاددان سوئیسیِ ایتالیایی‌تبار و مؤلف *Histoires des Républiques Italien au Moyen Âge* (در ۱۶ جلد، ۱۸۰۳ـ ۱۸۱۸)، *Nouveaux Principes d'Économie Politique* (۱۸۱۹)، *Histoire des Français* (در ۳۱ جلد، ۱۸۲۱ـ۱۸۲۴)، و جز این‌ها.

5. Francis James Child, *The English and Scottish Popular Ballads*

6. Johns Hopkins University 7. Modern Language Association

8. antiquarian

۹. Teutonic. در اصل منسوب به توتون‌ها، اقوام باستانی، احتمالاً دارای اصل ژرمنی و سلتی که نخستین اشارهٔ موجود به آن‌ها از قرن چهارم پیش از میلاد است. بعداً در اشاره به اقوام و زبان‌هایی که ژرمنی نیز خوانده می‌شود ← پانوشت شماره ۱.

۱۰. مطالعات مربوط به ژرمن‌ها

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

عاج دانشگاهی و ارتقاء اعتماد به نفس و منزلت اجتماعی استادار را با دامن زدن به «معماها»ی نامفهوم و بی‌فایده در بیرون دانشگاه تشویق می‌کردند ــ بی‌فایده حتی برای اکثر دانشجویانی که برای تدریس انشاء و زبان و ادبیات به مدارس عالی کوچک و دانشگاه‌های بزرگ ایالتی می‌رفتند و کار سنتی تعلیمات معانی و بیان و بدیع را برعهده می‌گرفتند. جدایی میان تتبعات دانشگاهی و کارِ آفرینش آثار ادبی هنگامی حتی بیش‌تر شد که سنت پیراسته و باب روز جای خود را به طبیعت‌مداری و گرایش به ناحیهٔ جغرافیایی خاص[۱۱] داد، و نویسندگان امریکایی به زاغه‌ها و طویله‌های کشتارگاه‌ها، مزارع و معدن‌ها سرازیر شدند، و بی‌اعتمادی به «اروپا،» به فرزانگی و سنت و فضل به طور کلی، افزایش یافت.

تتبعات کهن‌پژوهانهٔ دانشگاه‌های امریکا در قرن بیستم نیز تا مدتی مدید ادامه داشت و دستاوردهای بسیار، مانند ویراست‌ها و شرح حال‌ها و بررسی‌های تاریخی و منبع‌کاوی و جز آن هم به ارمغان آورد. لکن از عهدهٔ تحقق بخشیدن به کمال مطلوب دانش انسان‌ساز و نیز خواست‌های عملی معلّمان برنیامد. ملاقاتی را با شادروان کارلتن گرین[۱۲]، استاد دانشگاه هاوایی، به یاد دارم که با لحنی طیبت‌آمیز می‌گفت چه گونه رسالهٔ هاروارد او، «نام امکنه در [کتابِ] بیدِ معزّز،»[۱۳] او را آماده ساخت تا به مدت چهل سال به تعلیم دانشجویان بپردازد. با وجود این، دست‌کم در بهترین دانشگاه‌ها، که امروزه به کتابخانه‌های عالی مجهّزند، باید جایی برای حفظ و گسترش دورترین زوایای تاریخ ادبی و نیز برای تتبعات کلاسیکی و خاورشناختی، حتی از مرموزترین نوع آن، وجود داشته باشد. لکن تحمیل این تعلیمات تخصصی به یکایک افرادی که به ادبیات همچون نیرویی زنده علاقه‌مند بودند طاقت‌فرسا شد.

شورش را نخست معلمانی آغاز کردند که، متأثر از جنبش زیباشناختی در انگلستان، «ارزیابی ذوقی»[۱۴] را مطرح کردند. شور و شوق رمانتیکی نسبت به آن‌چه خوب و زیباست، حلاوت بی‌نور[۱۵]. خاطرات کسانی که دوران تحصیل خود را در حدود آغاز قرن

۱۱. regionalism. در این باره ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

12. Carlton Green

۱۳. «Placenames in the Venerable Bede»، Bede، ملقب به The Venerable (حدود ۶۷۳ـ۷۳۵)، کشیش و مورخ و پژوهش‌گر انگلیسی که معروف‌ترین اثر او *Ecclesiastical History of the English People* (۷۳۱) به زبان لاتینی و یکی از منابع عمدهٔ تاریخ آن کشور از زمان حملهٔ رومی‌ها تا ۷۳۱ است.

14. appreciation

۱۵. اشاره است به عبارت «حلاوت و نور» (sweetness and light) متیو آرنولد که او هم احتمالاً آن را از سوئیفت گرفته است ← بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۲۲۸، پ ۹۸.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بیستم وصف کرده‌اند ــ و *شادمانه بیاموز* (۱۹۳۵) تألیف بلیس پری، و *شرح حال همراه با نامه‌ها* (۱۹۳۹) نوشتهٔ ویلیام لاین فلپس، *مادر رضاعی* (۱۹۳۶) نوشتهٔ هنری سایدل کنبی[16] حاکی از نارضایی عمیق از نظام رایج است. فلپس نخستین استادی بود که در دانشگاه ییل درسی با عنوان رمان معاصر (۱۸۹۵ـ۱۸۹۶) عرضه کرد، ولی بلافاصله، به اصرار مقامات مافوق که او را به اخراج تهدید کردند، آن را کنار گذاشت. او ضمناً نخستین پژوهندهٔ امریکایی بود که کتابی دربارهٔ *رمان‌نویسان روس*[17] (۱۹۱۱) تألیف کرد. کتاب را با این جمله شروع می‌کند: «داستان‌سرایی روس‌ها مانند موسیقی آلمانی‌هاست ــ بهترین نوع آن در دنیا.» اما عشق به ادبیات که فلپس و استادانی نظیر او در دانشگاه‌های دیگر در دانشجویان خود ایجاد می‌کردند فاقد معیارهای انتقادی و موشکافی فکری بود. فلپس بیش از پیش به کار نقد کتاب کشانده شد که آن هم چندان چیزی بیش از تبلیغات برآب و تاب برای کتاب‌ها نبود. لوئیس ای. گیتز (۱۸۶۰ـ۱۹۲۴) را می‌توان مستثنا کرد، زیرا در کتاب *بررسی‌ها و ارزیابی‌های ذوقی*[18] (۱۹۰۰) به دفاع مستدل از «مشرب اصالت ذوق»[19] و «بهجت شخصی شنونده» پرداخت. «منتقد باید از بخش اعظم بی‌مسئولیتی مطبوع متفننان و شاید حتی بی‌اعتنایی لذت‌بخش کلیّون نسبت به هم‌چشمی‌های گزندهٔ زندگی روزمرّه برخوردار باشد» (ص ۲۳۲). اگرچه این قطعه و نظایر آن حاکی از تأکید بر عامل لذت در برابر تبیین و داوری است، گیتز کراراً گفته است که «در اثر هنری چیزی عینی وجود دارد» (ص ۲۱۴)، و منتقد «باید حساس باشد و اثر هنری را نمونهٔ شفاف و ظریف قانون زیباشناسی به شمار آورد» (ص ۲۳۳). گیتز به دیلتای علاقه داشت، امری که برای آن زمان و مکان منحصر به فرد بود. به *قدرت خلاق شاعران*[20] اشاره می‌کند (ص ۲۱۵) و طی مقاله‌ای، «تأثیر تِن در مقام منتقد»[21] (۱۸۹۳)، حتی ماده‌باوری او را «چون نسیمی که از دریا بوزد طبیعی و سالم» وصف می‌کند (ص ۲۰۴). متأسفانه تألیفات گیتز اندک است. گزیده‌هایش از آثار جفری[22] و آرنولد و نیومن، همراه با مقدمه‌های

16. Bliss Perry, *And Gladly Teach*; William Lion Phelps, *Autobiography with Letters*; Henry Seidel Canby, *Alma Mater*.

(تعبیر «مادر رضاعی» را امروزه منحصراً با توسّع معنایی در اشاره به دانشگاهی به کار می‌برند که شخص در آن تحصیل کرده است.)

17. *The Russian Novelists*

18. Lewis E. Gates, *Studies and Appreciations*

19. impressionism

20. *Die Einbildungskraft des Dichters*

21. «Taine's Influence as a Critic»

۲۲. Francis, Lord Jeffrey (۱۷۷۳ـ۱۸۵۰). منتقد و قاضی اسکاتلندی. دربارهٔ او ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۱۳۵ـ۱۴۸.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خوب، اصالت چندان ندارد.

آن‌گاه جول الایس اسپینگارن بر آن شد که زیباشناسی و اصول انتقادی بندتو کروچه را مطرح کند.

جول الایس اسپینگارن (۱۸۷۵ـ۱۹۳۹)

در سال ۱۹۱۰، جِی. ای. اسپینگارن، که در آن زمان استاد ادبیات تطبیقی در دانشگاه کلمبیا بود، خطابه‌ای با عنوان «نقد نو»[1] ایراد کرد که توجه بسیار برانگیخت. این تعبیر را اسپینگارن به همان مفهومی به کار برد که کروچه در اشاره به نظریات خویش به کار می‌برد. خطابه (۱) چیزی بیش از شرح برخی از عواملی نیست که کروچه در کتاب *زیباشناسی*[2] خود رد کرده است. اسپینگارن تکلیف مشرب اصالت ذوق و «گشت و گذار در میان شاهکارها،»[3] نقد تاریخی به معنای بررسی زمینهٔ آثار و نقد روان‌شناختی و نقد جزمی[4] (داوری بر اساس قواعد) و نقد زیباشناختی (نظرورزی دربارهٔ هنر و زیبایی) را به سرعت تعیین می‌کند و می‌گوید که جملگی «توجه را از اثر هنری به چیز دیگری معطوف می‌کنند» (*نقد خلاق*[5]، ص ۷). اسپینگارن با مقایسهٔ اسکالیژر با آرِتینو[6]، و بوالو با سَنتِبوزمُون[7]، می‌گوید که تعارض میان جزمیّون و ذوق‌گرایان کلّ تاریخ نقد را درنوردیده، تاریخی که، به نظر او، از زمان مادام دوستال[8] مفهوم «بیان»[9] بر آن مستولی بوده است.

1. «New Criticism» 2. *Estetica*

۳. عبارتی برگرفته از آناتول فرانس. دربارهٔ او و این عبارت ← بخش اول از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۴۲ـ۴۵.

4. dogmatic criticism 5. *Creative Criticism*

۶. یا اسکالیجر، در اصل اسکالیجرو (Giulio Cesare Scaligero، معروف به Julius Caesar Scaliger [۱۴۸۴ـ۱۵۵۸])، منتقد ادبی ایتالیایی که در ۱۵۲۵ به فرانسه رفت و در آن‌جا از هواداران برجستهٔ رهیافت اخلاقی به ادبیات شد. Pietro Aretino (۱۴۹۲ـ۱۵۵۶). نویسندهٔ ایتالیایی که از لحاظ حجم آثار و شهامتی که در آن‌ها یافت می‌شود شهرت دارد. معروف‌ترین کتاب او *La cortigiana* («درباری») است.

۷. Charles de St. Denis Saint-Évermond (۱۶۱۶ـ۱۷۰۳). نویسنده و منتقد فرانسوی (در جلد اول این *تاریخ*، نام او «سنت اورمون» آمده است).

۸. Madame de Staël (نام اصلی او Germaine Necker؛ ۱۷۶۶ـ۱۸۱۷). دربارهٔ او ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۲۵۹ـ۲۷۲.

9. expression

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اسپینگارن نظر خود را، با استفاده از تعبیر گوته در نقدی که بر مانتسونی[۱۰] نوشت، چنین بیان می‌کند: «شاعر در پی چه کاری بوده، و چه‌گونه به نیّت خود جامهٔ عمل پوشانیده است؟ سعی در بیان چه دارد و چه‌گونه آن را بیان کرده است؟» آن‌گاه به سادگی عواملی را که کروچه رد کرده شرح می‌دهد، و به وصف نظر بنیادین او که «بیانْ همان هنر» است قناعت می‌کند بی‌آن‌که بکوشد معنای بسیار ویژهٔ آن را در چارچوب کلّ نظام لحظه‌های روح[۱۱] کروچه توضیح دهد. نتیجهٔ کار فهرست اموری است که منتقد نو را «با آن‌ها کاری نیست»: قواعد، نوع‌های ادبی،[۱۲] مفاهیمی مانند کمیکی و تراژیکی و شکوه‌مند[۱۳]؛ سبک و همهٔ تعابیر ریطوریقایی مانند استعاره و تشبیه؛ خلط درام و تئاتر، صناعت و عروض و تاریخ و نقد موضوع‌های شاعرانه، نگرانی در باب نژاد و زمان و محیط، تطور ادبیات، و سرانجام شکاف قدیم میان نبوغ و ذوق. چیرگی بر این امور را «بازیسین دستاورد اندیشهٔ نوین در موضوع هنر» شمرده است (ص ۳۷).

تعجبی ندارد که رد کردن صریح این عوامل به نگرانی‌ها و اعتراضاتی دامن زد. برخی از این نکات را اسپینگارن بعداً در مقالات خود بسط داد: در «نکاتی دربارهٔ نقد نمایش»[۱۴](۲) بر استقلال نمایش و تئاتر پا فشرد و تاریخ تئاتر را در کار نقد بی‌ربط دانست. «همهٔ اوضاع بیرونی صرفاً مادهٔ مرده است و بیرون از روان شاعر هیچ اهمیت زیباشناختی ندارد» (*نقد خلاق*، ص ۸۷). ذوق را با نبوغ یک‌سان دانستن و تکیه کردن بر «نقد خلاق» شبح اسکار وایلد را برانگیخت و مؤیّد اتهام «زیبایی‌پرستی» و «پیروی از مشرب اصالت ذوق» شد. ایچ. ال. منکن، که از حملات ضد نقد دانشگاهی اسپینگارن خرسند شده بود، دربارهٔ مفهوم «نقد خلاق» مردد بود و می‌خواست نقد «کاتالیزوری»(۳) را جانشین آن کند. پال المرمور او را به ذوق‌مداری متهم کرد و بعدها اسپینگارن با ارووینگ بیبت درافتاد. دربارهٔ کتاب بیبت، *استادان نقد فرانسوی*، نقدی شدیداللحن نوشت و بیبت را «اخلاق‌مدارِ دارای قدرت قابل توجه» وصف کرد ولی افزود که «منتقد یا دانشجوی نقد» نیست (*نقد خلاق*، ص ۱۸۹). در چاپ نخست این نقد[۱۵]، بیبت را «برونتیرِ انگلیسی‌زبان»

۱۰. Alessandro Manzoni (۱۷۸۵ـ۱۷۷۳). منتقد ایتالیایی. دربارهٔ او ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۳۰۷ـ۳۱۲.

۱۱. moments of spirit. دوُری بودنِ روح در زمان تاریخی یکی از دو جنبهٔ فکری متمایز و در عین حال مرتبط فلسفهٔ روح کروچه است. در این نظام، مراحل یا لحظات روح یا نظری‌اند و یا عملی؛ از لحاظ نظری به زیباشناختی و منطقی و از لحاظ عملی به اقتصادی و اخلاقی رده‌بندی شده‌اند.

۱۲. Rules و Literary Genres ← جلد اول این *تاریخ*، به ترتیب ص ۴۴۰ـ۴۴۱ و ص ۴۲۵ـ۴۲۷.

۱۳. sublime ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۴۴ـ۴۴۵.

14. «Notes on Dramatic Criticism»

15. *Journal of Philosophy* 10 [1913]: 693-95.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

معرفی کرد ولی در تجدید چاپ (*نقد خلاق*، ۱۹۳۱) گفته است که در بیست «شباهت بسیار بیش‌تری با تامس رایمر[۱۶]» مشاهده می‌کند (رایمر منتقدی است که مکالی او را «بدترین منتقد همهٔ ادوار» نامیده بود). در مقالهٔ «تتبع و نقد،»[۱۷] که برای کتاب عرف‌شکن هرولد ای. استرنز (*تمدن در ایالات متحد*[۱۸]، ۱۹۲۲) نوشت، چنین اظهار نظر کرد که دانشگاه‌های امریکا «به نیت خاص نادیده گرفتن یا نابود کردن پژوهش» به وجود آمده‌اند (ص ۹۵). *تاریخ ادبیات اسپانیای* تیکنور و برخی پژوهش‌ها دربارهٔ دانته تنها دستاوردهایی هستند که نظر مساعد اسپینگارن را جلب می‌کنند. «دربارهٔ سطح عمومی مطالعات فرانسوی و آلمانیِ خودمان ترجیح می‌دهم چیزی نگویم و در مورد مطالعات انگلیسی نیز سکوت از هر کار دیگری عاقلانه‌تر است» (ص ۹۶). وضعیت نقد را نیز اسف‌ناک می‌داند. سلطهٔ معیارهای اخلاق‌مدارانه و بی‌اعتنایی به زیباشناسی ایرادهای اصلی اسپینگارن است: حساسیت و پرورش ذوق و «نگرش بین‌المللی فراخ‌تر» از آمال اوست.

اما اسپینگارن واعظ غیرمتعظ بود. او دانشجوی برجستهٔ تاریخ نقد بوده است. *تاریخ نقد ادبی در رنسانس*[۱۹] (۱۸۹۹) او را کروچه ستوده و هنوز اثر معیار است. اسپینگارن این موضوع را با ویراست *جستارهای انتقادی [انگلیسی] قرن هفدهم*[۲۰] (سه جلد، ۱۹۰۸ـ۱۹۰۹) همراه با مقدمه‌ای مفصل دنبال کرد. به تأسیس *نشریهٔ ادبیات تطبیقی*[۲۱] کمک کرد و نگرش تطبیقی را همیشه مدّ نظر داشت. با نقدی که بر رسالهٔ فرانسوی حجیمی (*نزاکت اشرافی و نظریه‌های پاکدامنی در فرانسهٔ قرن هفدهم* تألیف ماژندی[۲۲]) نوشت و نشان داد که بی‌توجهی به منابع و سوابق ایتالیایی موجب تضعیف کلّ موضوع شده است. سر و صدایی برپا کرد. تاریخچهٔ مفهوم رادمرد[۲۳] یکی از طرح‌های تحقیقاتی خود اسپینگارن بوده است. پس از این‌که دانشگاه کلمبیا او را در سال ۱۹۱۱ از کار برکنار کرد. پژوهش تاریخی را نیز کنار گذاشت (علت برکناری او دفاعش از همکاری بود که به سبب درگیری در مرافعهٔ نقض عهد اخراج شده بود). اسپینگارن زندگی دانشگاهی را ناگزیر ترک

۱۶. Thomas Rymer (۱۶۴۱ـ۱۷۱۳). منتقد و کهن‌پژوه انگلیسی که از شکسپیر به سبب مراعات نکردن قاعدهٔ وحدت‌ها انتقاد کرد.

17. «Scholarship and Criticism»

18. Harold E. Stearns, *Civilization in the United States*

19. *History of Literary Criticism in the Renaissance*

20. *Critical Essays of the Seventeenth Century*

21. *Journal of Comparative Literature*

22. Magendie's *La Politesse mondaine et les théories de honnêteté en France au XVIIe siècle*

23. gentleman

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کرد و مابقی عمر را صرف تأسیس انجمن ملّی ارتقاء رنگین‌پوستان[۲۴]، که تا پایان عمر ریاست آن را بر عهده داشت، سازماندهی بنگاه انتشاراتی هارکورت، بریس اند کامپنی[۲۵]، و کار باغبانی کرد و در پرورش کلماتیس[۲۶] صاحب‌نظر شد. ذکر این جزئیات مربوط به شرح حال اسپینگارن از آن رو ضرورت دارد که معلوم شود چرا کار او در مقام نظریه‌پرداز ادبیات چندان به طول نینجامید. هیچ شاهدی دال بر این گفتهٔ رابرت اسپیلر در *تاریخ ادبی ایالات متحد* (ص ۱۱۵۵) وجود ندارد که اسپینگارن «بیش از هریک از هم‌نسلان خویش شالودهٔ منطقی و روش نقد تحلیلی الیوت و منتقدان دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰» را فراهم کرد. اشاره به اسپینگارن بسیار نادر است و اگر جان کرو رنسم حتی از خطابهٔ او خبردار بود، هرگز عنوان کتاب خود را *نقد نو*[۲۷] (۱۹۴۱) نمی‌گذاشت. اسپینگارن در مقام مورخ آرای انتقادی منبع خدمتی ارزشمند بوده و در جلب توجه به کروچه نیز مؤثر بوده است. اما کروچه به صافیِ اسپینگارن نیاز نداشت: کتاب متقدم *زیباشناسی* او را خوانندگان در ترجمهٔ ناشیانهٔ داگلس اینزلی[۲۸] می‌خواندند و به بخش عمدهٔ آثارش توجهی نمی‌شد و هنوز هم نمی‌شود.

ارسطوئیان شیکاگو

جان لیوینگستن لوز[۱]، یکی از استادان هاروارد و مؤلف تحقیقِ به حق مورد تحسینی دربارهٔ منابع *دریانورد کهن‌سال* و *قوبیلای‌قاآنِ* کولریج که با عنوان *جادهٔ زَنَدو* منتشر شد (۱۹۲۶)، ضمن خطابهٔ آغاز دوران ریاستش بر انجمن زبان‌های نوین اعلام کرد که «هدف غایی تحقیقات ما نقد به کامل‌ترین معنای این واژه است که غالباً درست به کار نمی‌رود» (*پی.ام.ال.ای.*[۲] ۴۸ [۱۹۳۳]: ۱۳۹۹ـ ۱۴۰۸). با این خطابه بحث دربارهٔ نقش نقد در دانشگاه‌ها احیا شد. هاورد ممفرد جونز، مؤلف کتاب درخشان *امریکا و فرهنگ فرانسوی*،

24. National Association for the Advancement of Colored People

25. Harcourt, Brace and Company

۲۶. Clematis، نوعی گل.

27. *The New Criticism* 28. Douglas Ainsely

۱. John Livingston Lowes (۱۸۶۷ـ ۱۹۴۵)، پژوهش‌گر امریکایی که در کتاب *راه زَنَدو* (*The Road to Xanadu*، ۱۹۲۷)، با بررسی تمام کتاب‌هایی که کولریج خوانده بود، به تحلیل و تفسیر دو شعر معروف او، *دریانورد کهن‌سال* و *قوبیلای قاآن*، پرداخت.

2. *P[ublications] of the M[odern] L[anguages] A[ssociation]*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱۷۵۰ـ۱۸۴۸[۳] (۱۹۲۷)، پاسخ داد که پژوهش ادبی باید «تاریخی [باشد]، نه زیباشناختی» (*اینگلیش جرنال*[۴] ۲۳ [۱۹۳۴]: ۷۴۰ـ ۷۵۸). این پاسخ به رانلد سَمِن کرین[۵] (۱۸۸۶ـ۱۹۶۷)، مورّخ فاضل و تیزبین تطوّر اندیشه‌ها، عمدتاً مربوط به قرن هجدهم، و منتقد سخت‌گیر پژوهش‌های کم‌ارزش، فرصت داد تا تمایز واضح «تاریخ در مقابل نقد در مطالعهٔ ادبیات» را مطرح سازد (*اینگلیش جرنال* ۲۴ [۱۹۳۵]: ۶۴۵ـ۶۶۷، تجدید چاپ در *مفهوم علوم انسانی و جستارهای دیگر*[۶] [پس از این: *مفهوم علوم انسانی*]، ۲:۳ـ۲۴). نظرش این بود که تاریخ را باید حفظ کرد و حتی از تجاوزات نقد در امان داشت. «متون تاریخ ادبی باید به مسایل ارزش ادبی توجه نکنند» (۸:۲) ولی نقد ادبی «صرفاً بررسی منضبط و در عین حال تحلیلی و ارزشی آثار ادبی در مقام اثر هنری است» (۱۲:۲). کرین بر ضرورت متمرکز ساختن توجه بر تحلیل اثر هنری، فارغ از خاستگاهش در ذهن مؤلف و موجبات پیدایش آن در جامعه و تاریخ، پای فشرد. و بالاخره، تدریس نقد در دانشگاه‌ها را قویاً تأیید کرد. در آن زمان، کرین در مقاله‌اش خود را به روش انتقادی خاصی متعهد نکرد، اما در سال‌های بعد از آن، متأثر از ریچارد مکون[۷]، استاد فلسفه در دانشگاه شیکاگو، نظریه‌ای را عمل آورد که به «ارسطومداری شیکاگو»[۸] معروف شده است. گذشته از گروه دانشگاه شیکاگو ــ الدر اولسن، نرمن مکلین، آر. دبلیو. کیست، برنارد واینبرگ[۹] ــ این آموزه تنها چند پیرو دیگر یافته و هرگز به بیرون از محدودهٔ دانشگاه شیکاگو و نشریهٔ آن[۱۰] گسترش نیافته است. اما در ۱۹۵۲ اعضای گروه مجلد حجیمی، *منتقدان و نقد*[۱۱]، فراهم آوردند مشتمل بر شرح نظریه، نقد نظریه‌های رقیبان، بررسی‌های تاریخی، و برخی تفسیرها دربارهٔ متون که طی چندین سال نوشته شده بود.

این نکته نیاز به تأکید دارد که اعضای این گروه به تکثّر روش‌های انتقادی مشخص معتقدند (*منتقدان و نقد*، ص ۹) وتعهد خود به ارسطو را «مشروط» می‌نامند «نه جزمی»[۱۲] (ص ۱۱). ظاهراً سخن از نوعی نسبیت‌باوری، حتی رواداری فراگیر، در میان است اما در واقع متقاعد شده بودند که روش آن‌ها تنها روش درست و مشروع تحلیل ادبیات است

۳. Howard Mumford Jones (۱۸۹۲ـ۱۹۸۰)، استاد دانشگاه و نویسندهٔ امریکایی. *America and the French Culture, 1750-1848.*

4. *English Journal* 5. R[onald] S[almon] Crane

6. «History Versus Criticism in the Study of Literature»; Reprinted in *The Idea of Humanities and Other Essays* 7. Richard McKeon 8. «Chicago Aristotelianism»

9. Elder Olsen, Norman Maclean, R. W. Keast, Bernard Weinberg

10. *Modern Philology* 11. *Critics and Criticism*

12. «hypothetical, and not dogmatic»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و، غالباً با شدیدترین لحن، همهٔ رهیافت‌های دیگر را تقبیح می‌کردند. حتی می‌توان گفت که مؤثرترین اقدام آن‌ها مقالات ویران‌گر دربارهٔ آی. اِی. ریچاردز (آر. اس. کرین)، کلینت بروکس (آر. اس. کرین)، ویلیام امپسن[۱۳] (الدر اولسن)، آر. پی. وارن (الدر اولسن)، و رابرت هایلمن[۱۴] (دبلیو. آر. کیست) بود؛ تقبیح کلّی نقد نو در مجموعهٔ سخنرانی‌های کرین، *زبان نقد و ساختار شعر*[۱۵] (۱۹۵۳ [پس از این: *زبان نقد*])، را نیز باید به آن‌ها افزود. اگرچه اعلام رواداریِ همه‌جانبه ریاکاریِ غیرضروری است، اعتقاد به درستی روش خویش امری ناگزیر است. اذعان باید کرد که این گروه در برابر منتقدانِ مُتَّهَم امتیازات متعدد کسب کرد: ریچاردز از لحاظ روان‌شناسی‌گری مقصّر است؛ مفهوم شعر در مقام کنایه و طنز نزد کلینت بروکس بیش از اندازه محدود است؛ رابرت هایلمن *لیرشاه* را صرفاً انگارهٔ تصاویر تلقی می‌کند؛ امپسن با انواع ابهام‌هایش تردستی می‌کند؛ آر. پی. وارن بر نمادپردازی در *دریانورد کهن‌سال* بیش از حد تأکید می‌کند. برخی از نقدهای گروه صرفاً توسل به عقل سلیم و قوانینِ ادلّه و مدارک است، اما همهٔ آن‌ها بر این مبنا استوارند که نظریهٔ انتقادی از آن زمانی که تعالیم ارسطو را کنار گذاشتند به انحراف کشیده شد. نظریهٔ انتقادی «جدلی» (دیالکتیکی) شده است؛ جدلی تعبیری تحقیرآمیز دربارهٔ هر نظریه‌ای است که به آن ظنّ افلاطونی بودن ببرند. ارسطو را تنها نظریه‌پردازی می‌دانند که طرحی فراهم آورد تا شعر را به صورت ردهٔ موضوع‌های شناسایی[۱۶]، کُلّ‌هایِ هنریِ انضمامی[۱۷] بررسی کند (*منتقدان و نقد*، ص۱۴)، حال آن‌که همهٔ آثار انتقادی پس از او، از لونگینوس[۱۸] به بعد، شعر را یک وجه گفتار[۱۹] شمرده‌اند. منتقدان، به جای بررسی آثار انضمامی، همّ خود را صرف کیفیات شاعرانهٔ عام یا به تعبیر گروه شیکاگو «جدل» کردند؛ به عبارت دیگر، صرف تفاوت‌های موجود میان شعر به طور کلی و دیگر فعالیت‌های آدمی: هنرهای دیگر و به ویژه علوم. روشی که توصیه می‌کنند استفاده از «اجزا»یی است که ارسطو تراژدی یونانی را به آن‌ها تقسیم کرده است: به ترتیب، طرح و توطئه، تقلید

۱۳. William Empson (۱۹۰۶ـ۱۹۸۴)، منتقد انگلیسی. دربارهٔ او ← فصل دهم از جلد پنجم این *تاریخ*.

۱۴. Robert Heilman (۱۹۰۶ـ۲۰۰۴)، منتقد امریکایی.

15. *The Language of Criticism and the Structure of Poetry*

16. class of objects

17. concrete artistic wholes

۱۸. Dionysius Cassius Longinus، فیلسوف و ادیب و منتقد یونانی قرن سوم میلادی که تألیف رسالهٔ *در باب امر شکوهمند* (*On the Sublime*) به او منسوب بود ولی امروزه این انتساب تقریباً به کل رد شده است. با وجود این، در متون امروزی مراد از ذکر نام لونگینوس اشاره به رسالهٔ مزبور است.

19. discourse

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کنش انسانی؛ خلق و خو، اندیشه، بیان، جنبه‌های نمایشی[۲۰]. با تأکید بر طرح و توطئه و احساس لذت، یا غایت تزکیه، که هدف هنر است. معلوم نیست چرا روش‌های نوین از تحلیل اثر انضمامی به صورت یک کل عاجز بوده‌اند و چرا «طرح و توطئه» و «لذت» را باید مسایل محوری بوطیقا شمرد. منتقدان رمانتیکی آلمان و کولریج نظریهٔ تقلید را رد کردند. در شرح بسیار فاضلانه و همه‌جانبهٔ نظریه‌های ادبی، مکون تقریباً به همهٔ نام‌های موجود در تاریخ نقد اشاره می‌کند، مگر به فریدریش شلگل و شلینگ. «لذت» توصیف بی‌معنای تأثیر شعر است. حق با کروچه بود که می‌گفت تعریف هنر بر مبنای لذت مانند تعریف ماهی بر اساس آبی است که در آن شنا می‌کند. لذت و عدم لذت و تزکیه، پالایشِ رحم و ترس، مسایلی مبهم‌اند و مشکل بتوان میان آن‌ها و اکثر شعرها ربطی یافت. اشتغال خاطر گروه شیکاگو به تمایزات دقیق میان نوع‌های ادبی نیز درست نیست. نوع‌های ادبی با هم تداخل دارند: هنر نمایش دارای جنبهٔ حماسی نیز هست، در حماسه جنبهٔ نمایشی وجود دارد، جنبهٔ حماسی در شعر غنایی، جنبهٔ غنایی در شعر حماسی و نمایشی و جز آن‌ها به تمام گونه‌های ممکن. رسیدن به این نتیجه که اعتقاد گروه شیکاگو به تمایزات دقیق میان نوع‌های ادبی به محذورات بی‌حاصل می‌انجامد نه مستلزم پذیرفتن نظر کروچه در ردّ کامل این مفهوم و نه انکار نقش نوع ادبی در مقام الگویی صوری در پهنهٔ تاریخ است. مثلاً می‌گویند میان شعر تخییلی و پندآموز[۲۱] تفاوت بارز وجود دارد، و چنین نتیجه می‌گیرند که *کمدی الهی* دانته پندآموز است، نه تخییلی (*منتقدان و نقد*، ص ۵۹۰). به سیر وقایع[۲۲] و نماد در *کمدی الهی* چنان نگریستن که گویی این شعر فاقد وقایع بسیار و آگنده از نماد و در ضمن مدافع آیینی عقیدتی است درست نیست. ترتیب «اجزاء»[۲۳] در بحث ارسطو دربارهٔ تراژدی یونانی مستلزم آن اسب که گروه شیکاگو از اهمیت زبان شعر بکاهند. آن‌ها درواقع زبان شعر را، با نزدیکی بیش‌تری به نظر اسکالیجر تا ارسطو، مادهٔ خنثایی تلقی می‌کردند که شاعر صورت[۲۴] مورد نظر خود را بر آن منقوش می‌کند. از همین روست که کرین کلینت بروکس را «یکتانگر ماده‌باور»[۲۵] خوانده است (ص ۹۳) و اعضای گروه به زبان‌شناسی نوین یا خوانش دقیق متن[۲۶]، به مفهوم بذل توجه به معناشناسی زمینهٔ متن، به ابهام، باطل‌نما و کنایهٔ طنزآمیز[۲۷] علاقه‌مند نبودند.

گروه شیکاگو مورخان فاضل نقد بودند با آرمان غیرعملیِ نیل به عینیت کامل و

20. plot, imitation of human action, character, thought, diction, spectacle.
21. mimetic and didactic 22. action 23. parts 24. form
25. materialist monist 26. close reading
27. contextual semantics, ambiguity, paradox, irony

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جامعیت مستندات. خدمات متعدد مکون به تاریخ نقد باستان و قرون وسطی و تبحّر و تیزبینی تحلیلی اظهارات کرین دربارهٔ نقد قرن هجدهم و نیز رده‌بندی جریان‌های انتقادی اخیر را در خطابه‌های الگزندر[۲۸] باید متذکر شد و قدر شناخت. او بررسی اجمالی ارزش‌مندی دربارهٔ «اصول تاریخی و انتقادی تاریخ ادبی» (*مفهوم علوم انسانی*[۲۹] ۲: ۲۵ـ۱۵۶) نیز به عمل آورد که، به اعتقاد من، به آن به کل بی‌اعتنایی شده، و نیز تاریخ «مفهوم علوم انسانی» (۱: ۳ـ۱۷۰) که در آن ارزیابی‌ها و تعاریف متغیّر علوم انسانی را از رنسانس تا آرای قرون هفدهم و هجدهم دنبال کرده ولی دارای شکافی بارز است: نام گوته را حتی ذکر نکرده است، و کلّ جبههٔ آلمانی‌ها (وینکلمان، هردر، شیلر، ویلهلم فون هومبولت)[۳۰] که در احیای مفهوم انسانیت و علوم انسانی منشأ خدمات بسیار بودند نادیده گرفته شده‌اند. تنها توضیح ممکن برای این از قلم افتادگی تاریخِ ایراد خطابه‌هاست (۱۹۴۳)[۳۱]. برنارد واینبرگ را نیز باید ستود که با فضل بسیار، در *تاریخ نقد ادبی در دوران رنسانسِ ایتالیا*[۳۲] (۲ جلد، ۱۹۶۱)، گره مجادلات آن زمان را گشود و پیش از آن هم در *رئالیسم در فرانسه: واکنش انتقادی: ۱۸۳۰ـ۱۸۷۰*[۳۳] (۱۹۳۷) همه شواهد و مستندات را بررسی کرد.

ضمن تأیید همهٔ فضلی که در آثار گروه شیکاگو به کار رفته، باید پرسد آیا توانسته‌اند با بررسی خودِ متون ادبیات فایدهٔ نظریهٔ خود را نشان دهند. چندین بار به این کار دست زدند ولی به نظر من نتیجه‌ای که گرفتند ناچیز بود. نخستین نمونه تحلیلِ شعرِ «سفربیزنطهٔ» ییتس بود که در آن اُولسن «مضمون»[۳۴] شعر غنایی را به جای «طرح و توطئه» ارسطویی به کار برد و آن را به زبانی ساده گام به گام دنبال کرد.[۳۵] کرین طرح و توطئه‌های رمان *اقناع*[۳۶] جین آستن و دو داستان کوتاه از همینگوی. «آدم‌کش‌ها» و «زندگی خوش و کوتاه

28. Alexander lectures

29. «Critical and Historical Principles of Literary History» in *The Idea of Humanities*

۳۰. Johann Joachim Winkelmann (۱۷۱۷ـ۱۷۶۸). پژوهنده و صاحب‌نظر برجستهٔ دوران باستان (دربارهٔ او ← جلد اول این تاریخ، ص ۲۰۶ به بعد). Johann-Gottfried Herder (۱۷۴۴ـ۱۸۰۳). منتقد آلمانی (دربارهٔ او ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۲۴۰ به بعد). Wilhelm von Humboldt (۱۷۶۷ـ۱۸۳۵). زبان‌شناس آلمانی.

۳۱. منظور ولک این است که خطابه‌ها در زمان جنگ جهانی دوم ایراد شده‌اند و شاید از لحاظ مراعات احساسات ملّی به آلمانی‌ها اشاره نشده است.

32. *History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*

33. *French Realism: The Critical Reaction: 1830-1870*

۳۴. argument. در این باره ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

35. *Kansas City University Review* 8[1942]: 209-219. 36. *Persuasion*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فرنسیس مکومبر،»[۳۷] را تحلیل کرد. در هر مورد کوشیده است تا درونمایهٔ غالب داستان را تعیین کند. مثلاً در بحث دربارهٔ «آدم‌کش‌ها» معتقد است که درونمایهٔ داستان اُوله اندرسن[۳۸] است که بی‌اعتنا منتظر آدم‌کش‌هاست و نه نخستین آشنایی نیک ادمز[۳۹] با واقعیت امرِ شر، چنان‌که بروکس و وارن در *درک داستان*[۴۰] گفته بودند. در رمان *اقناع* کرین به وجود «طرح و توطئهٔ وقایع درونی،» معرفت یافتن آن الیوت به ذکاوت و نیک‌دلیِ وِنت‌وُرت، اعتقاد دارد و مابقی امور را در لایم و با خانوادهٔ مَسْگرُوْ[۴۱] «موقعیتِ» صرف، «پرداخت»[۴۲] محض به شمار می‌آورد.

کرین در طولانی‌ترین و پرتفصیل‌ترین جستار خود، «مفهوم طرح و توطئه و طرح و توطئهٔ *تام‌جونز*»[۴۳] (*مفهوم علوم انسانی*، ۲: ۶۱۶ـ۶۴۷)، برداشتی را دربارهٔ طرح و توطئه ارائه می‌کند که بیش از مجموعهٔ رویدادهاست بلکه مشتمل بر ملاحظاتی دربارهٔ خلق و خو و اندیشه و تأثیر کلّی است. کرین طی پانوشتی اذعان می‌کند که «برای قاعده‌ای که درصدد تعریف آن بوده‌ام واژه‌ای غیر از "طرح و توطئه" باید یافت» (*منتقدان و نقد*، ص ۶۳۲ پانوشت). این «طرح و توطئه» تابعی است از سه متغیر: ماهیت رویدادها، منش اخلاقی و شایستگی قهرمان، و درجهٔ مسئولیت او در آن‌چه به سرش می‌آید (ص ۶۳۲). کرین سپس، براساس این فرض که نزکیه و لذتِ حاصل از آن غایت هنر است، می‌گوید [در *تام جونز*] رویدادها خلق و روایت شده‌اند تا ما احساس «لذت کمدیایی» کنیم (ص ۶۳۵)، زیرا رفتار مؤدبانهٔ تام نسبت به زنان و گشاده‌دستی غریزی او و لحن همواره کنایی گزارش آن موجب تخفیف نظرگیر حس ترس و ترحّم در ما شده است. کرین برخی از ابزار طرح و توطئه را جزء به جزء بررسی و چند انتقاد کم‌اهمیت مطرح می‌کند. ولی، در پایان، به اقتضای درست‌کاری و صداقتی که در او هست، اذعان می‌کند که، «اگر بخواهیم خصال عامِ خرد و احساس را در *تام‌جونز* با دقتِ ناشی از قوهٔ تمیز بازشناسیم» (ص ۶۴۶) و به این ترتیب در مقابل «داوریِ نه‌چندان آمیخته به حساسیّت» لیوس از فیلدینگ دفاع کنیم (ص ۶۴۶)، لازم است از این نوع نقدِ «صوری»[۴۴] فراتر رویم و به تعبیرها و تمایزات دیگری نیازمندیم. در این‌جا و نیز در جاهای دیگر، مثلاً در اظهاراتش دربارهٔ شعر گری، «مرثیه‌ای که در گورستانی روستایی سروده شد»[۴۵] (*زبان نقد*،

37. «The Killers»; «The Short Happy Life of Francis Macomber»
38. Ole Anderson
39. Nick Adams
40. *Understanding Fiction*
41. Anne Eliot; Wentworth; Lyme; Musgrove
42. treatment
43. «Concept of Plot and the Plot of *Tom Jones*»
44. formal
45. «Elegy Written in a Country Churchyard»

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ص ۱۷۵ـ۱۷۶)، آشکار می‌شود که در نظام کرین هر شعر باید کامل باشد، زیرا معیاری برای داوری آن وجود ندارد. به گفتهٔ آیْور وینترز در *کارکرد نقد*[۴۶]، «از همان آغاز کار، راه نقد مسدود شده است» (ص ۲۱).

ارسطوگرایی گروه شیکاگو امری مشخصاً محلّی و دانشگاهی باقی ماند و آثار معدودی برجای گذاشت، مگر در مورد مرد جوان‌تری، وین بوت، که به گروه پیوست و بعداً زیر عنوان *ریطوریقای داستان‌نویسی* (۱۹۶۱) بر حکمِ جزمیِ داستان «عینی»[۴۷] ردیّه‌ای مقبول نوشت. اما پیروزی نقد در دانشگاه‌ها فقط از طریق نقد نو جامهٔ عمل پوشید و آن هم برای مطرح شدن به تلاش نیاز داشت. عاملی که به توفیق نقد نو منجر شد ابزار تعلیمی آن، «خوانش دقیق متن،» بود که عمدتاً بروکس و وارن با کتاب *درک شعر*[۴۸] (۱۹۳۸) آن را رواج دادند، و در دههٔ ۱۹۴۰ در همه جا منتشر شد. دانشگاه ییل آن را در ۱۹۴۰ به عنوان کتاب درسی انتخاب کرد و در ۱۹۴۶ بروکس را از دانشگاه لوئیزیانا به ییل منتقل کرد. در هاروارد، اف. اُ. متیسن[۴۹] به تشریح *دستاورد تی. اس. الیوت* (۱۹۳۵) و *رنسانس امریکا*[۵۰] (۱۹۴۱) پرداخت. در دانشگاه پرینستن، الن تیت[۵۱] را برای ادارهٔ برنامهٔ نویسندگی دعوت کردند، و جانشین او، آر. پی. بلکمر، گرچه دبیرستان را هم تمام نکرده بود، به گروه ادبیات انگلیسی منتقل و به مقام استادی منصوب شد. در دانشگاه استنفرد، وینترز سال‌های زیاد کوشید تا سری در میان سرها درآورد. جان کرو رنسم در کالج کوچکی در اوهایو ماند، ولی در مقام سردبیر *کنیون ریویو*[۵۲] نفوذ زیادی داشت. رابرت هایلمن در ۱۹۴۸ از دانشگاه لوئیزیانا به دانشگاه واشینگتن در سیاتل رفت. حتی رابرت پن وارن، که در اصل رمان‌نویس و شاعر بود، از ۱۹۵۰ چندین سال با دانشگاه ییل کم و بیش ارتباط داشته است. و کنت‌برک[۵۳] که از جمله منتقدانی است که از دانشگاه‌ها دوری گزیدند، به تناوب در کالج بنینگتن[۵۴] در ورمانت تدریس کرده و در جاهای دیگر نیز سخنران و استاد مدعو بوده است. سرنوشت اعضای اصیل جنبش نقد نو به سال‌های نخست

۴۶. *The Function of Criticism* نوشتهٔ Yvor Winters، منتقد امریکایی. دربارهٔ او ← فصل پانزدهم همین کتاب.

47. objective

48. *Understanding Poetry*

۴۹. F. O. Matthiessen. دربارهٔ او و کتاب‌هایش ← صفحات بعد در همین فصل.

50. *The Achievement of T. S. Eliot: American Renaissance*

۵۱. Allen Tate. منتقد امریکایی ← فصل دهم همین کتاب.

52. *Kenyon Review*

۵۳. Kenneth Burke. دربارهٔ او ← فصل چهاردهم همین کتاب.

54. Bennigton College

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و دانشگاه‌های معدود محدود می‌شود. استقرار نقد نو در دانشگاه‌ها جریانی بسیار طولانی‌تر بود و به کُندی همهٔ کشور را در برگرفت. تعارض شدید و کهنه میان تاریخ و نقد تقریباً به کل از میان رفت، اما قاعدتاً آتش زیر خاکستر است و بسا که در آینده باز شعله‌ور شود.

چند منتقد ـ پژوهندهٔ دیگر

تنها ارسطوئیان شیکاگو و بعداً برخی از منتقدان نو نبودند که پژوهش و نقد را درآمیختند. بلکه مورخان ادبی سنت‌گرا نیز در دههٔ ۱۹۲۰ از حیطهٔ پژوهشِ دقیقاً پوزیتیویستی دانشگاهی فراتر رفتند. در ۱۹۲۷ـ ۱۹۲۸ که دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات انگلیسی در دانشگاه پرینستن بودم، کتاب جان لیوینگستن لوز، *جادهٔ زندو* (۱۹۲۷)، مانند دَمی از هوای تازه وزید. در این کتاب، استاد دانشگاه هاروارد (۱۸۶۷ـ ۱۹۴۵) مطالبی را که کولریج خوانده و به *دریانورد کهن‌سال* و *قوبیلای قاآن* شکل داده بود با فضل حیرت‌انگیز و مهارت کارآگاهان بررسی کرده است. با نثری غامض و غالباً متصنّع تلاش خود در پی منابع را به صورت داستانی مهیّج وصف کرده و کلّ آن را در قالب بلندپروازانهٔ روان‌شناسیِ روندِ آفرینش قرار داده است. اما راستش نگاهی دوباره به موضوع نشان می‌دهد که روان‌شناسی فقط مشتمل بر معدودی استعارهٔ دست‌کاری‌شده دربارهٔ چاه عمیق و دُرّات قلّاب‌شکل و «تغییر دریایی،» یعنی تصویری است از ترانهٔ اری‌یل در نمایشنامهٔ *طوفان*[1] شکسپیر، که از آن زمان به بعد بر اثر کثرت استعمال پیش پا افتاده و ملال‌آور شده است. کتاب را می‌توان تلخیص کرد و سیاهه‌ای از قطعه‌های قرینه به وجود آورد و آن را در ویراستی از این شعرها ادغام کرد.

تعارض میان روان‌شناسیِ تداعی‌بنیادی[2] که لوز در سراسر کتاب به کار می‌برد و اصحاب آن این شعرها را نمونه‌های «وهمِ»[3] محض تلقی می‌کنند از سویی، و اشارات مدام به رازی غایی، از سوی دیگر، کتاب را دو پارهٔ ناهمگن کرده است. «فقط حیرت می‌کنیم و

۱. Ariel: *The Tempest*. تغییر دریایی (sea-change) در ترانه‌ای از این نمایشنامه آمده که سه سطر آخر آن بر سنگ گور شلی حک شده است: «پدرت در عمق ده زرعی غنوده است؛/ و استخوان‌هایش به مرجان تبدیل شده‌اند:/ آن مرواریدها چشمان او بودند:/ هیچ جزئی از او رنگ نمی‌بازد./ بلکه تغییر دریایی در آن حادث می‌شود/ و به چیزی گران‌بها و نادر تبدیل می‌گردد.» *طوفان*، پردهٔ اول، صحنهٔ دوم.

2. associationist psychology 3. fancy

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سر فرود می‌آوریم» (ص ۴۲۸) نمونه‌ای از شقّ اخیر است. در عین حال، لوز «افاضات غامض و تصنع‌آمیز و انتزاعی» و «نظریات مغشوش» کولریج را دربارهٔ خیال و وهم رد و در صحّت این تمایز تردید می‌کند (ص ۱۰۳) و لاجرم *قوبیلای قاآن* را به رؤیایی نامنسجم تقلیل می‌دهد «که در آن "تفکّر" زمام کار را رها کرده است» (ص ۴۱۳) و به این ترتیب مانع درک شعر می‌شود. به رغم پژوهش درخشان و بیان جذابش. کتاب نمونهٔ آشفتگی نظری است.

پژوهندگانِ ابزارها و نوع‌های ادبی نیز کوشیدند تا به ادبیات نه به عنوان تصویر اجتماع بلکه در مقام هنر بنگرند. المر ادگار استول (۱۸۷۴ـ ۱۹۵۹) در کتاب‌های متعدد، به ویژه در *بررسی‌هایی دربارهٔ شکسپیر* (۱۹۲۷)، *شاعران و نمایشنامه‌نویسان* (۱۹۳۰)، *هنر و ابتکار در آثار شکسپیر* (۱۹۳۲)، *شکسپیر و دیگر استادان* (۱۹۴۰)، و *از شکسپیر تا جویس*[۴] (۱۹۴۴)، با نگریستن به نمایش به صورت رونوشت زندگی مخالف است و اهمیت عرف‌های صحنه، شخصیت‌های قالبی و موقعیت‌ها[۵] را در تفسیرهای انتقادی گوشزد می‌کند. استول در کار بازگردانیدن شکسپیر به صحنه و رد کردن مسایل کاذبِ تتبعات شکسپیری نوین، مانند «بدخواهی عاری از انگیزهٔ» ایاگو یا «شجاعت» فالستف، منبع خدمات بسیار بوده است. او مدلّل داشته است که شگردهای کهنه در آثار شکسپیر فراوان است، و او را نباید با معیارهای ایبسن یا جرج برنارد شا سنجید. براهین او در این مورد قانع‌کننده است که کمدی دوران بازگشت[۶] نمایندهٔ «یک "جامعهٔ واقعی" یا حتی تصویر دقیق "محافل اشرافی" نیست؛ ظاهراً انگلستان، حتی "در زمان سلطنت خاندان استوارت،" اعمّ از پیش یا پس از انقلاب یا شورش بزرگ هم نیست»[۷] (*از شکسپیر تا جویس*، ص ۶۳). با این همه، تأکید سودمند استول بر آداب و سنن نمی‌تواند روابط ادبیات و اجتماع را کاملاً منتفی کند. حتی مبهم‌ترین تمثیل، خیالی‌ترین شعر شبانی، زننده‌ترین "فارس"[۸] را اگر درست بررسی کنیم، چیزی از جامعهٔ زمان خود به ما می‌گوید. درواقع، محدودیتی که استول در مورد تفسیر آثار شکسپیر قایل می‌شود و می‌گوید که هرآن‌چه

4. Elmer Edgar Stoll, *Shakespearean Studies*; *Poets and Playwrights*; *Art and Artifice in Shakespeare*; *Shakespeare and Other Masters*; *From Shakespeare to Joyce*.

5. stage conventions; stock figures; situations

۶. Restoration. به دوران پس از ۱۶۶۰ (بازگشت نظام سلطنتی به انگلستان) تا ۱۷۰۰ اطلاق می‌شود.

۷. Stuart، نیز Stewart. نام خاندانی که بر اسکاتلند (۱۳۷۱ـ۱۷۰۷)، انگلستان (۱۶۰۳ـ۱۷۰۷)، و بریتانیای کبیر (۱۷۰۷ـ۱۷۱۴) سلطنت کردند. مراد از «شورش بزرگ» دوران جنگ داخلی و حکومت کرامول (۱۶۴۸ـ ۱۶۶۰) است.

۸. farce. در این‌باره ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۱۸.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

برای مخاطبان معاصر او قابل درک نبود باید از معنای آثار مستتنا شود، او را به نوعی تاریخ‌گرایی می‌کشاند که وظیفه‌ای ناممکن برعهدهٔ پژوهنده می‌گذارد، و آن بازسازی واکنش‌های تماشاگرانی است که مرده و رفته‌اند و نیز بازداشتن او از یافتن (و نه فقط ابداع) آن ذخایر ارزش‌مند در متن که شاید نظر یکی از معاصران شکسپیر را جلب نکرده باشد. می‌خواهد سیصد سال تاریخ را فراموش کنیم؛ معناهایی را که آثار از زمان پیدایش خود جذب کرده و انباشته‌اند از آن‌ها می‌گیرد و ضعیفشان می‌کند. همان‌طوری که خود استول تفاسیر تمثیلی و نمادی و روان‌کاوانه را یک‌سره تقبیح کرد، ما نیز نمی‌توانیم از داوری از موضع نظرگاه امروزی خود پرهیز کنیم.

همکار جوان‌تر استول در دانشگاه مینه‌سوتا، جوزف وارن‌بیچ (۱۸۸۰ـ۱۹۵۷)، نخستین پژوهندهٔ امریکایی است که به بررسی صناعت رمان پرداخت. با الهام از هنری جیمز، که کتاب بصیرت‌آمیزی دربارهٔ او نوشت (*روش هنری جیمز*[9]، ۱۹۱۸)، و بعداً تحت تأثیر کتاب *صناعت داستان‌نویسی*[10] تطور صناعت در داستان‌نویسی امریکایی و اروپایی را (*بررسی صناعت در رمان قرن بیستم*، ۱۹۳۲، و *داستان‌سرایی در امریکا*، ۱۹۲۰ـ۱۹۴۰[11]، ۱۹۴۱) از زمان دورهٔ ملکه ویکتوریا تا زمانی پی گرفت که آن را «خوش‌ساخت»[12] می‌خواند، یعنی از فلوبر که مفهوم «خروج نویسنده از صحنه»[13] را اِعمال کرد تا آثار کسانی چون ژید[14] و دوس پسوس و جویس و دی. ایچ. لارنس، یعنی آن‌چه بیچ رمان اکسپرسیونیستی نامیده است. آن‌چه امروزه «روایت‌شناسی»[15]اش می‌خوانند، از آن زمان تاکنون در چارچوب نقد و پژوهش تاریخی به صورت یک صنعت درآمده است. پیشاهنگ امریکایی آن را نباید از خاطر برد.

حتی سبک‌شناسی نیز. پیش از این‌که *Stilforschung*[16] آلمانی را لئو اشپیتسر و اریش

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

۱۰. *Craft of Fiction* تألیف Percy Lubbock (۱۸۷۹ـ ۱۹۶۵). منتقد انگلیسی که در کتاب *صناعت داستان‌نویسی* (۱۹۲۱) به تحلیل صناعات و شگردهای ادبی رمان‌نویسان نام‌داری مانند تالستوی و فلوبر و هنری جیمز پرداخت.

11. *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique; American Fiction: 1920-40.*

۱۲. well-made» novel»، در این باره ← جمال میرصادقی، میمنت میرصادقی (ذوالقدر)، *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی* (تهران، ۱۳۷۷)، ص ۱۳۴. ۱۳. exit author. در این باره ← ص ۶۸، پ ۲۵.

۱۴. André Gide (۱۸۶۹ـ۱۹۵۱). رمان‌نویس فرانسوی.

۱۵. narratology. در این باره ← «روایت‌شناسی» در: بهرام مقدادی، *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی* (تهران، ۱۳۷۸)، ص ۲۸۰ به بعد؛ و «روایت‌شناسی» در ایرناریما مکاریک، ویراستار، *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی (تهران، ۱۳۸۴)، ص ۱۴۹ به بعد.

۱۶. «سبک‌پژوهی»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آوئرباخ[۱۷] وارد کنند، در میان پژوهندگان امریکایی دست‌کم یک نفر عامل داشت. ماریس دبلیو. کرول[۱۸] (۱۸۷۲ـ۱۹۴۷) مجموعهٔ جستارهای تحلیلی تیزبینانه‌ای دربارهٔ سبک نثرنویسی لاتینی و فرانسوی و انگلیسی از یوفیوئیز نوشتهٔ لیلی[۱۹] گرفته تا سرتامس براون نوشت. جستار «سبک نثر باروکی»[۲۰] (۱۹۲۹) به ویژه شاهکار مشاهده و رده‌بندی است: گرایش‌های یوفیوئیزی، سنکایی، تاکیتوسی و به غایت آزاد[۲۱] را به وضوح از یک‌دیگر متمایز و با دقت تحلیل کرده است. متأسفانه، گردآوری جستارهای کرول تا سال‌ها پس از مرگ او به تعویق افتاد.(۱)

اشاره به این سه پژوهنده (ممکن است افراد دیگری هم باشند) که پیش از رواج نقد نو و جدا از تأثیر و تأثر «تاریخ تطوّر اندیشه‌ها»[۲۲] بنا به تعریف آرتر اُ. لاوجوی (۱۸۷۳ـ۱۹۶۲)، مورخ فلسفه و فیلسوف برجسته، به بررسی عمیق آثار هنری دست زدند، به‌منظورِ حق‌شناسی است. لاوجوی مفهومی را دربارهٔ تاریخ اندیشگی به ضابطه درآورد که با تاریخ معمولی فلسفه و *Geistesgeschichte*[۲۳] آلمانی تفاوت دارد. تفاوتش با تاریخ فلسفه در این است که به بررسی «تبعات اندیشه‌ها وَرایِ نظام‌های فنی بزرگ» (*جستارهایی در تاریخ تطور اندیشه‌ها*[۲۴] [پس از این: *جستارها*]، ص۸)، به ویژه در ادبیات، می‌پردازد. چنان‌که لاوجوی معلم‌وار در کتاب *زنجیرهٔ بزرگ وجود*[۲۵] (۱۹۳۶ [پس از این: *زنجیره*])

۱۷. Leo Spitzer و Erich Auerbach. هر دو از متتبعان فاضل آلمانی که در زمان جنگ جهانی دوم به امریکا مهاجرت کردند. دربارهٔ آن‌ها ← فصل پنجم از جلد هفتم همین *تاریخ*.

18. Morris W. Croll

۱۹. *Euphues* . عنوان دو کتاب تألیف John Lyly (?۱۵۵۴ـ۱۶۰۶)، نثرنویس و شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی؛ بخش اول آن *Euphues, the Anatomy of Wit* در ۱۵۷۹ منتشر و بلافاصله موجب شهرت فراوان او شد. لیلی بخش دوم، *Eupheues and His England* ، را سال بعد منتشر کرد. euphuism، برگرفته از سبک کتاب لیلی، به سبک متکلف و متصنع و مطنطن اطلاق می‌شود.

20. «The Baroque Style in Prose»

۲۱. Euphuistic ← یانوشت ۱۹؛ Senecan، منسوب به Seneca (۴ پیش از میلاد ـ ۶۵ میلادی)، فیلسوف و نمایشنامه‌نویس رومی که خشونت و خون‌ریزی از مختصات نمایشنامه‌های اوست. Tacitean، منسوب به Tacitus (?۵۵ـ?۱۱۷ میلادی)، مورخ رومی که در گزارش امور با دقت بسیار بی‌طرفی خود را حفظ می‌کرد، مدام در پی یافتن علل وقایع بود، و نوشته‌اش حاکی از دقت و انضباط وافر است. Libertine، در این‌جا ظاهراً به معنی به غایت آزاد و بی‌قید و بند است.

22. History of Ideas

۲۳. معنای لفظی آن "تاریخ روح" است و کسانی آن را به کار می‌برند که معتقدند هنر و ادبیات و علم و دین هر عصری نمایانگر روح و روحیه‌ای واحدند و هر عصر کلّ واحدی تشکیل می‌دهد.

24. *Essays in the History of Ideas*

25. *The Great Chain of Being*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نشان داد، نظام‌های فلسفی متشکل از «واحدهای اندیشگی»[۲۶] است ـ آن‌ها را می‌توان در فروعشان در رشته‌های گوناگون دنبال کرد. نظام‌های فلسفی از لحاظ تناقضات و تنش‌های درونی خود بررسی می‌شوند. لاوجوی *Geistesgeschichte* آلمانی‌ها را رد کرد، زیرا در این نگرش *Zeitgeist*[۲۷]های واحد نامعقول شمرده می‌شود، و واژه‌های کلیدی، واژه‌ها و عبارات رایج مانند طبیعت یا رمانتیسم، با نظر بدبینانهٔ اصحاب مشرب تسمیه[۲۸] وارسی می‌شود. در نظریه و روش عملی لاوجوی، «پیشینهٔ معناشناختی»[۲۹] امری محوری است. پیوستی که در پایان کتاب *بدوی‌مداری و اندیشه‌های وابسته در عصر عتیق*[۳۰] (۱۹۳۵) تألیف او و جرج بوَس[۳۱] آمده، مشتمل بر فهرست شصت و پنج معنای واژهٔ «طبیعت» است، و واژهٔ «رمانتیکی» به نظرش چنان مبهم و متناقض آمده که می‌گوید «از فرط کثرت معانی، به خودی خود، معنایی ندارد» (*جستارها*، ص ۲۳۲). پیشنهاد می‌کند که واژهٔ «رمانتیسم» را به صورت جمع به کار بریم و «رمانتیسم یک کشور با رمانتیسم کشور دیگر چندان وجه اشتراکی ندارد.» رمانتیسم را حفظ «اندیشه‌های عمدتاً ناهمگن، از لحاظ منطقی مستقل و گاهی از لحاظ پیامدهایشان ذاتاً متناقض با دیگری» وصف کرده است.[۳۲] در موضع دیگری سعی کرده‌ام نشان بدهم(۲) که این شکاکیتِ افراطی بی‌مورد است، و همهٔ جنبش‌های رمانتیکیِ اصلی با هم قرابت‌هایی دارند. و اندیشه‌های رمانتیکی کلّ منسجمی تشکیل می‌دهند. مفاهیم رمانتیکیِ خیال و نماد و اسطوره و طبیعتِ سازمند لازم و ملزوم یک‌دیگرند. در عین این‌که لاوجوی کنار گذاشتن مفهوم و واژه را توصیه می‌کند، در چندین جستار ذهنش به توصیف تغییر تاریخی عظیم از دوران روشنگری به رمانتیسم مشغول است. در چندین فقره از *جستارهایی در تاریخ تطور اندیشه‌ها* (۱۹۴۸) تک‌تک مرحله‌های این روند را دنبال کرده است. در «خاستگاه‌های چینی یک نوع رمانتیسم» و «نخستین احیای مکتب گوتیکی و رجعت به طبیعت،»[۳۳] و در جستارهای دیگر دربارهٔ هردر و شیلر و فریدریش شلگل و کولریج و کانت با تعابیری سازگار با مفاهیم قدیمی‌تر به این تغییرات توجه کرده است. لاوجوی، هم در *زنجیرهٔ بزرگ وجود* و نیز در جستارهای

26. unit-ideas

۲۷. «روح زمان» یا «روح دوران،» به معنی اقدام به تشخیص لُبّ و چکیدهٔ وجه فکری و احساسی دورانی خاص است.

۲۸. nominalists. کسانی که منکر وجود واقعیِ ذوات انتزاعی، یعنی کلیات، هستند.

29. semantic history

30. *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*

31. George Boas

32. *Journal of the History of Ideas* 2[1941]: 261.

33. «The Chinese Origins of a Romanticism»; «The First Gothic Revival and the Return to Nature»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

متأخر بر آن، از مفاهیمی چون اندام‌واره، پویایی و آن‌چه خودش «تنوع‌گرایی»[۳۴] نامیده استفاده کرده است، و جملگی این مفاهیم توصیف چیزی هستند که معمولاً رمانتیکی خوانده می‌شود. در یک جستار، «همانندی خداشناسی عقلی و کلاسیسیسم،»[۳۵] مسئلهٔ محوریِ *Geistesgeschichte* آلمانی را پیش می‌کشد. لاوجوی ثابت می‌کند که خداشناسی عقلی، که بدعتی تمام‌عیار است، و نئوکلاسیسیسم، که نظریه ادبی درست‌آیینی است، در مفروضات متعدد مشترک‌اند. همانندی را چنان محتاطانه و قانع‌کننده مطرح کرده که ناگزیر می‌پذیریم که به «روحِ زمانِ»[۳۶] قرن هجدهم نزدیک می‌شویم، مفهومی که لاوجوی ترجیح می‌دهد آن را «عادات ذهنی ناخودآگاه» یا «انواع گوناگون کیفیت اثربخش[۳۷] متافیزیکیِ» رایج در آن زمان بنامد. از اقدام جسارت‌آمیز لاوجوی باید استقبال کرد: فضل بسیار زیادش، منظر فراخ تاریخی او، که دوران باستان و دورهٔ کلاسیکی آلمان را شامل است، و تیزبینی تحلیلی‌اش از او رجل بزرگی می‌سازد که به تتبعات امریکایی محدود نیست. با وجود این، نگرانی‌هایی هم وجود دارد. مفهوم «واحدهای اندیشگی» جزءنگرانه[۳۸] است: آن‌ها را به صورت اعیان تقریباً ثابتی دیده که با نظام‌های مختلف یا حوزه‌های اندیشه فقط ارتباط بیرونی برقرار می‌کنند. تغییر آن‌ها ناشی از مکان آن‌ها در نظام است، نه در طبیعت باطنی آن‌ها. به صورتی مقدّم بر برچسب‌های کلامیِ متغیری هستند که در طول تاریخ به آن‌ها چسبانده شده است. این مسیر، جدا از زمینهٔ تاریخ سیاسی و تغییر اجتماعی، به صورت فرایند تقریباً خودبسای نقل و انتقال اندیشه‌ها شمرده می‌شود. گذاشتن «تاریخ تطوّر اندیشه‌ها» به جای تاریخ ادبی، این خردورزی افراطی را کاری خطرناک می‌کند. خودِ لاوجوی معیارهای خویش را به تاریخ ادبیات تحمیل نمی‌کند. در جستار «میلتن و باطل‌نمای هبوط مسعود»[۳۹] قطعه‌ای از *بهشت از دست شده* را روشن و در چارچوب زمینهٔ خداشناختی کتاب تشریح می‌کند، ولی آن را نقد ادبی نمی‌خواند. قطعه‌های منقول از سروده‌های پوپ و اکنساید[۴۰] و دیگران در *زنجیرهٔ بزرگ* وجود را نیز نمونه‌هایی از اشاعهٔ آرای فلسفی به حوزهٔ شعر پندآموز شمرده است و بس. اما در فصل مقدماتی *زنجیرهٔ بزرگ* وجود، لاوجوی مطالعهٔ ادبیات را، عمدتاً به جهت محتوای اندیشگی آن، از التذاذ از جنبهٔ هنری ادبیات متمایز کرده است. «گرایش تاریخ ادبیات عمدتاً به گزارش نقل و انتقال اندیشه‌هاست... و البته بخش اعظم اندیشه‌ها، در ادبیاتِ ژرف‌اندیش و جدی، اندیشه‌های

34. organism; dynamism; diversificationism

35. «The Parallel of Deism and Classicism» 36. time spirit 37. pathos

38. atomistic 39. «Milton and the Paradox of the Fortunate Fall»

۴۰. Mark Akenside (۱۷۲۱ـ۱۷۷۰)، شاعر و پزشک انگلیسی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

رقیق‌شدهٔ فلسفی‌اند» (زنجیره، ص ۱۶ـ۱۷). اگر قید «عمدتاً» و «بخش اعظم» را نادیده بگیریم، باید نتیجه گرفت که در نظر لاوجوی ادبیات فلسفهٔ آبکی‌شده است. پس همگان باید مطالعهٔ فرآوردهٔ آبکی را کنار بگذاریم و به کالای اصیل که فلسفه باشد بپردازیم. تحمیل معیارهای فلسفی بر دنیای خیال، که فقط منبع لذت نیست بلکه باید در آن تأمل و تحقیق کرد، مستلزم تقلیل‌گرایی[۴۱] دیگری مانند مورد آموزه‌های مارکسیسم و روان‌کاوی است.

این امر، غالباً مستقل از لاوجوی، به ویژه در ادبیات امریکا، که در مراحل نخست خود چیزی درخور ذوق هنرجو نداشت، رخ داده است. *جریان‌های اصلی اندیشه در امریکا* (۱۹۲۷ـ۱۹۳۰ [پس از این: *جریان‌ها*])، نوشتهٔ ورنن ال. پرینگتن[۴۲]، روایت مورد وثوق تاریخ ادبی امریکا شد. واژهٔ «اندیشه» در عنوان کتاب را با عنوان فرعی، «تفسیر ادبیات امریکا از آغاز تا ۱۹۲۰»، تعدیل کرده است. درواقع، بخش اعظم این کتاب‌ها[۴۳] دربارهٔ بازتاب تاریخ اندیشهٔ سیاسی امریکایی در ادبیات است. پرینگتن به سازشی بی‌ثبات دست یافته است: چنان‌که در مقدمهٔ کتاب می‌گوید، اندیشه‌های سیاسی «مقدم بر جنبش‌ها و مکتب‌های ادبی‌اند، و مجموعهٔ اندیشه‌هایی را به وجود می‌آورند که سرانجام فرهنگ ادبی از آن‌ها نشئت می‌گیرد» (*جریان‌ها*، ۱:۱۱۱). این نظر ممکن است در مورد دوران اولیهٔ ایالات متحد درست باشد، لکن در مورد ادبیات بسیاری از اقوام دیگر به اثبات نرسیده است. با توجهی که به اندیشه‌های اقتصادی و اجتماعی و خداشناختی کرده، تأکید بر اندیشه‌های سیاسی تاحدودی تعدیل شده، لکن پرینگتن، در عمل، چندان مطلب گفتنیِ ملموسی دربارهٔ اوضاع و اندیشه‌های اقتصادی و اجتماعی ندارد. پرینگتن را مارکسیست خوانده‌اند و تردیدی نیست که در سال‌های رکود اقتصادی او را به عنوان مارکسیست پذیرفته بودند، لکن قرینه یا شاهدی دالّ بر این‌که از روش یا رهیافت مارکسیستی استفاده کرده باشد موجود نیست. او دارای گرایش‌های سوسیالیستی بوده، آثار ویلیام ماریس[۴۴] را خوانده، تفسیر اقتصادی انقلاب و قانون اساسی امریکا را از چارلز اِی. بیرد[۴۵] آموخته است، اما در تأکید بر این نکته حق با اوست که «اعتقادی به طرح جزمی و انعطاف‌ناپذیر جبر اقتصادی ندارد» (ج ۳: بیست). او مورخ صاف و سادهٔ تطور اندیشه‌هاست، و برای

41. reductionism

42. Vernon L. Parrington, *Main Currents of American Thought*

۴۳. کتاب پرینگتن در سه جلد است.

۴۴. William Morris (۱۸۳۴ـ۱۸۹۶). شاعر و نقاش انگلیسی که در مبارزات اجتماعی فعال بود و سوسیالیست شد و مجمع سوسیالیست‌ها و نشریاتی را در حمایت از این مرام بنیان گذاشت.

45. Charles A. Beard

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تبیین خاستگاه‌های آن‌ها چندان کوششی نمی‌کند. نزدیک‌ترین رجل قابل قیاس با او تِن نیست، بلکه گئورگ براندس است که عنوان کتاب خود را از او گرفت و در شور آزادمنشی با او هم‌عقیده بود. به استثنای یک مورد که به تأثیر اختلاط اصل و نسب انگلیسی و هلندیِ ملویل مربوط می‌شود (۲:۲۱۰)، نشانی از هگلی‌مشربی تِن یا توجه پرینگتن به اقلیم و قوم در نوشته‌اش به چشم نمی‌خورد.

پرینگتن از مردم‌سالاری جفرسنی[۴۶] آشکارا هواداری کرده است. ساخت ذهن او قرن هجدهمی، خردمدار و فایده‌باور و واقع‌گرا بود و بنابراین علاقه‌ای به پیوریتن‌های قدیم یا حکمت الهی نداشت. در شهر اورورا واقع در ایالت ایلینوی[۴۷] به دنیا آمده بود، آدمی خجالتی و اهل ایالات غربی امریکا بود که سال‌ها در کانزاس و اوکلاهما به تدریس ادبیات انگلیسی اشتغال داشت و فقط پس از انتصاب به مقام استادی ادبیات انگلیسی در دانشگاه واشینگتن واقع در سیاتل سرشناس شد. پس از اقامت ناگوار یک‌ساله‌ای در هاروارد، همیشه از آن‌چه به نظرش تفاخر تفقدآمیز اهالی نیوانگلند می‌آمد بیزار بود. اما، به قول خودش، با «ذهنیت دوران قدیم جنوب» همدلی شگفت‌انگیزی داشت. توصیف دست اول و جان‌دار بسیاری از رجال کهتر، مهارت او در ترسیم ویژگی‌های اشخاص، و رقّت غالباً بلاغیِ تعهد سیاسی او، که قویاً ضدانگلیسی و تساوی‌طلب و «آزادیخواه» به معنی خاص امریکایی آن است، به تأثیر این کتاب‌ها افزوده‌اند.

اما در مقام تاریخ ادبی، کتاب‌ها دون انتظارند. اگرچه پرینگتن گه‌گاه نیاز به کاربرد معیارهای ادبی را می‌پذیرد، اما آن‌چه را خودش «ادبی‌کاری»[۴۸] می‌خواند خوار می‌دارد. بر این مبنا متذکر می‌شود که *از مزایای مقام*[۴۹] نوشتهٔ هملن گارلند «رساله‌ای اجتماعی است، نه اثری هنری» (*جریان‌ها* ۳:۲۹۸). با اعلام این نکته کار خود را تسهیل می‌کند که «مشکل پو، با وجود جذابیتش، به جریان اصلی اندیشهٔ امریکایی ربطی ندارد،» و باید آن را «به روان‌شناسان و ادبی‌کارانی» سپرد که «این‌کاره‌اند» (۲:۵۰). هنری جیمز را بدین سبب خوار می‌دارد که «از واقعیات سادهٔ زندگی به دور است،» و «در جمجمهٔ خودش محبوس است» و «فقط به *ظرایف* معنایی[۵۰] می‌اندیشد» (۳:۲۴۱). هاتورن را نیز، به همین ترتیب، به دنیایی گسیل کرده «که همواره با تاریکی سر و کار دارد» (۲:۴۴۶). «از علاقهٔ

۴۶. Jeffersonian ، منسوب به Thomas Jefferson (۱۷۴۳ـ۱۸۴۶)، سومین رئیس جمهور ایالات متحد (۱۸۰۱ـ۱۸۰۹)؛ ایمان او به شایستگی مردم برای حکومت کردن بر خویش از طریق نهادهای منتخب از جانب خود آن‌ها فراموش‌نشدنی است.

47. Aurora, Illinois 48. belletristic 49. *A Spoil of Office*

50. nuances

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

[هاتورن] به افکار خلّاق زمان، به مابعدطبیعت یا سیاست یا اقتصاد یا نوع‌دوستی هیچ نشانی وجود ندارد» (۴۴۷:۲). چنین اتهامی را دربارهٔ نویسندهٔ شرح حالی که مختص مبارزات انتخاباتی پرزیدنت فرانکلین پیرس تألیف شد مشکل بتوان پذیرفت. نوشته‌های هاتورن «به قلمرو نمادپردازی و تمثیل کشانده می‌شوند» (۴۴۶:۲). پرینگتن نماد و تمثیل را به صورت مترادف و با هالهٔ معنایی منفی به کار می‌برد. او به این نتیجه می‌رسد که هاتورن «بهترین و افراطی‌ترین نمونهٔ آن بیگانگی با واقعیت است که سرانجام ذهن آفرینندهٔ نیوانگلند را از کار انداخت» (۴۵۰:۲). پرینگتن به کرّات جیمز راسل لوئل را «ادیب متفنن و فضل‌فروشی» وصف کرده که «در تاریخ اثری از خود برجای نگذاشت» (۴۶۱:۲). «مدت بیست و پنج سال به اتفاق نورتن و لانگفلو و چایلد در بیابان قفرِ تحقیقات قرون وسطی سرگردان بود» (۴۶۵:۲). نیز، لانگفلو «در را محکم به روی مزاحمان بسته است. بادهای اصول عقیدتی و سیاست ممکن بود در سراسر کشور بیداد کنند، اما پنجره‌های اتاق کار او را تکان نمی‌دادند و آرامش فکرش را که بر متن دانته متمرکز کرده بود برهم نمی‌زدند» (۴۴۰:۲). اگرچه بخش‌های مربوط به امرسن و تورو و ملویل را با نظر مساعدتری نوشته، در آن‌ها نیز رازورزی استعلاییان و بدبینی ملویل را تقبیح کرده است. با وجود این، بغتتاً، در خاتمه امرسن را که «پیوریتنِ پیوریتن‌ها» بود «روانِ آزاد» و «شکوفا شدن دو قرن آمال معنوی» و «کمال به ثمر رسیدگی راجر ویلیامز[۵۱] و جاناتان ادواردز» وصف می‌کند (۳۹۹:۲)، و تورو را نیز به صورتی مبهم «یونانی‌ای» خوانده که «اقتصاددان استعلایی‌مشرب» شده است (۴۰۱:۲). تعجبی ندارد که ویتمن را «رجلی بزرگ، بی‌تردید بزرگ‌ترین رجل ادبیات ما» (۸۶:۳) و «کامل‌ترین مظهر جنبش روشن‌گری» می‌شمارد، «شاعر و پیامبر آن مردم‌سالاری که امریکاییِ عصر زرین هر روزه به آرمانش خیانت می‌کند» (۶۹:۳). انتظار می‌رفت که پرینگتن از گسترش رئالیسم استقبال کند، اما تجلیلش از هاولز چندان گرم نیست. او را «کارشناس اعصاب زنان، تحلیل‌گر وجدان ظریف نیوانگلند، استاد وراجی‌های بی‌معنیِ باستن» وصف می‌کند (۲۵۰:۳). آخرین مجلّد *جریان‌های اصلی* پرینگتن، «سرچشمه‌های رئالیسم انتقادی در امریکا،»[۵۲] ناتمام ماند و تجدید چاپ

۵۱. Roger Williams (حدود ۱۶۰۳ـ۱۶۸۳). رهبر دینی که در انگلستان به دنیا آمد، در ۱۶۳۱ به امریکا مهاجرت کرد، در ماساچوستس سکونت اختیار کرد، لکن اعتقادات دینی نامتعارف و دفاع او از سرخ‌پوستان موجب نفی بلد او شد. به اتفاق تنی چند از پیروان خود در پراویدنس، رودآیلند، در ۱۶۳۶ مهاجرنشینی بنیان گذاشتند، با سرخ‌پوستان پیوند دوستی برقرار کردند و شیوهٔ حکومتی مردم‌سالارانه‌ای پی‌افکندند. او نخستین هوادار رواداری کامل دینی در امریکا بود.

52. «Beginnings of Critical Realism in America»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آن با افزودن جستاری قدیمی دربارهٔ «آقای کبلِ بی‌همتا»[۵۳] (۱۹۲۱) هم وضع را بهتر نکرد. در گرایش پرینگتن به سوی کبل و هرگسهایمر آثاری از زیباپرستی مشاهده می‌شود که با اشتغالات مکتبی او تعارض دارد. *جریان‌های اصلی اندیشه در امریکا* با وجود تمام اهمیتی که دارد، بررسی‌های مربوط به ادبیات امریکا را به سوی معتقدات سیاسی منحرف کرد.

کتاب *رنسانس امریکا* (۱۹۴۱) نوشتهٔ اف. اُ. متیسن مشکل را رفع کرد. این نخستین کتابی است که در آن آثار نویسندگان بزرگ امریکاییِ حدود ۱۸۵۰، امرسن و تورو و هاتورن و ملویل و ویتمن، با دقت تحلیل و از نظرگاه هنری ارزش‌یابی شده‌اند. کتابِ بسیار بلندپروازانه و طولانی متیسن (۶۷۲ صفحه) از مطالعاتی که دربارهٔ هنری جیمز و تی. اس. الیوت کرده بود نشئت گرفت، لکن آن هم از تأثیر معتقدات سیاسی برکنار نبود. متیسن سوسیالیست بود و متوجه شد که پنج نویسنده‌ای را که با حساسیت و دقت به مطالعهٔ آن‌ها پرداخته، در غایت امر می‌توان به وجه مشترک واحدی تقلیل داد، و آن «وفاداری ایشان به توان‌مندی‌های مردم‌سالاری است» (نُه). این استنتاج پیش‌پاافتاده و تاحدی وسواس‌آمیز را بارها تکرار کرده است. اما کتاب متیسن ماحصل نهایی فعالیت‌های درخشان یک پژوهنده و منتقد است.

فرنسیس آتو متیسن (۱۹۰۲ـ۱۹۵۰) در ایالت کالیفرنیا به دنیا آمد، دورهٔ کارشناسی ادبیات را در دانشگاه ییل به پایان برد. با بورس تحصیلی رودز به دانشگاه آکسفرد رفت، سپس دورهٔ عالی این رشته را زیر نظر جان لیوینگستن لوز در هاروارد به اتمام رسانید. رسالهٔ دکترایش، ترجمه: *هنری در دورهٔ الیزابت اول*[۵۴] (۱۹۳۱)، بررسی دقیق ترجمه‌هایی از کاستیلیونه و پلوتارک و مونتنی و لیوی و سوئتونیوس[۵۵] است. با استفاده از تعبیراتی که آشکارا از مفهوم «شعور وحدت‌مند» تی. اس. الیوت برگرفته، از فیلمون هالند[۵۶] به‌مناسبت

53. «The Incomparable Mr. Cabell»

54. *Translation: An Elizabethan Art*

۵۵. Baldassare Castiglione (۱۴۷۸ـ۱۵۲۹). نویسنده و دیپلمات و درباری ایتالیایی، از جمله مهم‌ترین نویسندگان دوران رنسانس در ایتالیا، نویسندهٔ کتاب *درباری* (*Il Cortegiano*). Plutarch (حدود ۴۶ ـ حدود ۱۲۰ میلادی). زندگی‌نامه‌نویس یونانی، مؤلف کتاب معروف *زندگی‌های مقایسه‌شده*، شامل شرح حال چهل و شش تن که زوج زوج ترتیب‌یافته و در هر زوج یکی یونانی و دیگری رومی است. Livy، نام کامل او Titus Livius (۵۹ پیش از میلاد ـ ۱۷ میلادی). مورخ رومی که تاریخ روم خود را در ۱۴۲ کتاب تألیف کرد و از آن تنها حدود ۳۶ کتاب باقی است. Suetonius (؟۷۵ـ؟ ۱۵۰ میلادی). زندگی‌نامه‌نویس و مورخ رومی که *زندگانی قیصرها*، شرح حال تفصیلی دوازده قیصر، تألیف او مشهور است.

۵۶. Philemon Holland (۱۵۵۲ـ۱۶۳۷). پژوهندهٔ انگلیسی دوران باستان که به عنوان «مترجم کل» معروف و آثار مهم آن دوران را ترجمه کرده بود. دربارهٔ مفهوم شعور وحدت‌مند ← dissociation of sensibility، جلد اول *این تاریخ*، ص ۲۱۵.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ترجمهٔ آثاری از لیوی و سوئتونیوس بیش از همه تجلیل می‌کند. هالند «فکر را به صورت بی‌واسطه و حسّی درمی‌یافت.» این گفته که فکر را «با همان بی‌واسطگی رایحهٔ گل سرخ درمی‌یافت» (ص ۲۲۶) بازتاب دقیقی از عبارت الیوت است. اما نه فقط از دقّت و سهولت سبک هالند به تشخص و مزیت او پی برده، بلکه انگیزهٔ میهن‌دوستانه‌اش را نیز تحسین می‌کند. لیوی و سوئتونیوس در نظر هالند بزرگان ماندگار از دوران باستان نبودند، بلکه «مردانی بودند با سخنانی که، چه‌بسا، در سرنوشت انگلستان نقش حیاتی داشت» (ص ۱۸۱). حتی در این‌جا، در این تکلیف دانشگاهی، میلِ متیسن به استفاده از گذشته برای خدمت به هدفی حاضر مشهود است. آرزو می‌کرد که *رنسانس امریکا* در سرنوشت امریکا نقش اساسی داشته باشد. پیش از انتشار این رساله (۱۹۲۹)، تک‌نگاری او دربارهٔ سارا اورن جوئت[۵۷] (۱۸۴۹ـ ۱۹۰۹)، نویسندهٔ اهل ایالت مِین، منتشر شد. نوشتهٔ متیسن در این تک‌نگاری با حسرت نسبت به دنیایی سپری‌شده همراه است. اما درست نیست که او را به احساساتی‌گری متهم کنیم. نقاط ضعف این نویسنده را به وضوح مشاهده می‌کند و صریحاً می‌گوید: «نیوانگلندِ بی‌روح و ناخوشایندی وجود دارد که سارا جوئت نشانش نمی‌دهد، نیوانگلندی نفرت‌انگیز، غم‌بار، و خبیث» (ص ۱۴۹).

اما متیسنِ به کمال‌رسیده با کتاب *دستاورد تی اس. الیوت*[۵۸] (۱۹۳۵) ظاهر شد. پیداست که درس نقد نو را آموخته بود که شکل و محتوا جدایی‌ناپذیرند و مهم «این نیست که شعر چه می‌گوید بلکه چه هست» (هفت). متیسن نظریهٔ ادبی الیوت را می‌پذیرد و آن را تشریح می‌کند: نفی فردیت مؤلف در اثر، معادل عینی، گسست شعور و احساس، تأکید بر تخیل بصری و زبان محاوره[۵۹] به این منظور که نشان دهد «نقد او [الیوت] پیوسته اهداف شعرش را روشن می‌کند و در عین حال شعرش نمایندهٔ جنبه‌های متعدد نظریهٔ انتقادی اوست» (ص ۹۹) و نیز به این منظور که «نظر نادرست حاکی از فقدان هماهنگی میان کار "انقلابی آفرینندهٔ" او و "نقد سنّت‌بنیاد"ش» را رد کند (ص ۱۷۸). متیسن پس از ملاقات با الیوت، که برای ایراد خطابه‌هایی با عنوان *فایدهٔ شعر و کاربرد نقد*[۶۰] (سال تحصیلی

۵۷. Sarah Orne Jewett. نویسندهٔ امریکایی رمان و داستان کوتاه که به دلیل آشنایی‌اش با نواحی روستایی ایالتِ مِین توانست یکی از موفق‌ترین نویسندگان نوشته‌های دارای صبغهٔ محلی شود.

58. *The Achievement of T. S. Eliot*

۵۹. impersonality of the author ← disinterestedness ص ۴۱۰، بخش اول از جلد چهارم این *تاریخ*؛ objective correlative ← ص ۴۲۹، جلد اول این *تاریخ*؛ dissociation of sensibility ← ص ۴۱۵، جلد اول این *تاریخ*؛ visual imagination و colloquial language، و نیز موارد قبلی ← فصل ششم از جلد پنجم این *تاریخ*.

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

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱۹۳۳ـ۱۹۳۴) به هاروارد رفته بود، به نوشتن این کتاب پرداخت. خطابه‌ها دون انتظار متیسن از کار درآمدند زیرا به نظر او الیوت در زمینهٔ «روش تاریخی استعداد چندان ندارد» (ص ۱۵۳). و اگرچه حتی در آن زمان فاصله‌اش را با گرایش الیوت به سنت‌مداری و محافظه‌کاری در سیاست به دقت حفظ کرد، به شخص الیوت و شعر و نظریات ادبی او علاقه‌مند شد. متیسن، با استناد به بحث آی. إی. ریچاردز دربارهٔ باور، این نظر را پذیرفت که «درک شعر الیوت و لذت بردن از آن مستلزم قبول یا رد معتقدات او نیست» (ص ۱۰۹). فصل‌هایی دربارهٔ نمایشنامه‌های الیوت و *چهارکوارتت* به ویراست دوم (۱۹۴۷) افزود و طی پیش‌گفتاری بر «فاصله‌ی متزاید خود از نگرش الیوت به زندگی» تأکید کرد و اعلام داشت که «از لحاظ سیاسی تندرو» است (نه).

رنسانس امریکا نمونهٔ درخشان سازش میان نقد و تاریخ ادبی در تتبعات ادبی امریکایی است. جنبهٔ پژوهشی آن نظرگیر است. فقط می‌توانیم به موارد معدودی لبخند بزنیم که، مثلاً خطای حروف‌چین، «soiled fish» به جای «coiled fish»، متیسن را می‌فریبد و او را به دنبال «مضمون متافیزیکی» (ص ۳۹۲)، *discordia concors*، می‌فرستد.[۶۱] ممکن است حیرت کنیم که چرا ضابطهٔ هگل، «آزادیْ شناختِ ضرورت است.» را به انگلس نسبت داده است (ص ۵۹۱)، و آیا درست است که بگوییم کافکا «ناب‌ترین نمونهٔ رمان‌نویسِ فرویدی است» (ص ۳۱۳). ولی این‌ها جزئیاتی است که شرح پنج نویسندهٔ موضوع کتاب را مخدوش نمی‌کند: سبک آن‌ها، «برداشت [ایشان] دربارهٔ کارکرد و ماهیت ادبیات و میزان عملی شدن نظریات آن‌ها در نوشته‌هایشان» (شش)، خلق و خویشان، نظرهای سیاسی و فلسفی آن‌ها و نیز هرآن‌چه به نظر نویسندگانِ شرح حالشان ذی‌ربط آمده و مناسباتشان با معاصران خود، مانند دوستی میان هاتورن و ملویل، یا با سرمشق‌ها و پیشینیان. استفادهٔ ملویل از شکسپیر نظرگیرترین نمونه است، ولی احتمالاً در آن مقداری زیاده‌روی کرده است.

در این کتاب نشانه‌هایی از نظام یا دست‌کم طرحی انتقادی مشهود است. متیسن به

۶۱. soiled به معنای آلودگی به کثافت، از جمله مدفوع است؛ coiled حلقه‌زده، چنبره‌زده است. بنابراین، متیسن، براثر خطای حروف‌چین، «ماهیِ چنبره‌زده» را «ماهیِ آلوده به کثافت» خوانده و به فکر «مضمون متافیزیکی» (metaphysical conceit) (در این باره ← conceit و metaphysical poets، به ترتیب، ص ۴۱۲ـ۴۱۳ و ۴۲۸، جلد اول این *تاریخ*) و *discordia concors* (لاتینی، به معنی "ناسازگاریِ هماهنگ") می‌افتد. این عبارت که قلب عبارت *concordia discors* هوراس به معنی هماهنگی در ناسازگاری است، در اصل در اشاره به هماهنگی کلّی خلقت، به رغم جزئیات گوناگون و غالباً متناقض آن، به کار می‌رفته است. دکتر سمیوئل جانسن آن را دربارهٔ مضامین بعید شاعران متافیزیکی قرن هفدهم به کار برده و این مضامین را این‌چنین تعریف کرده است: «ترکیب خیال‌بندی‌های نامشابه، یا کشف شباهت‌های نهفته در چیزهای ظاهراً نامشابه.»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یگانگی شکل و محتوا و نظریهٔ سازمندی[۶۲] اثر هنری اعتقاد راسخ دارد. در ضابطه‌مند کردن آن به منابع آلمانی نظر ندارد، بلکه به کروچه متوسل می‌شود که او هم مفهوم «شکل» را بنا به‌تعریفِ دِ سانکتیس تأیید کرده است. متیسن مقدمهٔ کوتاه کروچه بر *تاریخ ادبیات ایتالیای* دِ سانکتیس (۱۹۳۱) را خوانده بود. وحدت شکل و محتوا به او امکان داد تا هم زبان و هم اندیشه‌ها را بررسی کند و گاهی به نتایج شگفت‌انگیز برسد. «امرسن و تورو و ویتمن جملگی خود را شاعر می‌شمردند، ولی اگر از نظر شکلِ محض به آثارشان بنگریم، هیچ‌یک شاعر نبوده‌اند» (*رنسانس امریکا*، ص ۵۵). چنین استنتاجی با نگرش کلّی کتاب، که به بحث دربارهٔ ویتمن می‌انجامد و از تجربیات زبانی و نیز کلّ نگرش او به زندگی تجلیل می‌کند، در تضاد است. هدف هنر «درآمیختن کلمه و شیء» است: متیسن از ویتمن نقل می‌کند که «طبیعتِ زبان مالامال از شعر من خواهد بود ــ تمام طبیعت *داستان‌سرایی* خواهد کرد، و هر پدیدهٔ طبیعی اسطوره‌ای خواهد بود» (ص ۶۲۸). نزد متیسن، شکل سازمند به استعاره و به تصویر ــ عمدتاً بصری ــ و نهایتاً به نماد و اسطوره می‌انجامد. در نظر او، تفاوت میان نماد و تمثیل معیار انتقادی اصلی است. باز به کروچه استناد و از کتاب *زیباشناسی* نقل قول می‌کند (ص ۲۴۹)، اما بار دیگر منابع گوته و کولریج را نادیده می‌گیرد. با تأسی به کروچه، تمثیل را تخطئه کرده و نماد را برکشیده است. خط فارق مشخصی میان آن دو کشیده است: تمثیل تعقلی است و ارزش زیباشناختی ندارد. نماد و نمادپردازی حاکی از امتزاج اندیشه و هیجان به نسبت مناسب است (ص ۲۴۸). این تمایز را بر ضد هاتورن به کار برده «که در نوشته‌هایش آمیزش حس و اندیشه‌ای که به ملویل و تورو صبغهٔ متافیزیکی می‌بخشد وجود ندارد» (ص ۲۳۲). در این‌جا «متافیزیکی» را به دو مفهوم متفاوت به کار برده است: یکی حاکی از تداوم شعر مافیزیکی و سبک قرن هفدهم است. در آثار تورو و ملویل نشانه‌های قرابت با قرن هفدهم مشهود است؛ هر دو «با نوشتهٔ سرتامس براون احساس قرابت می‌کردند» (ص ۹۸). هاتورن، در قیاس با آن‌ها، ذهن و ذوق قرن هجدهمی دارد. «در میان پنج نویسنده‌ای که موضوع این کتاب‌اند، هاتورن تنها کسی است که میان کار خود و اسطوره هیچ رابطه‌ای ندید» (ص ۶۳۰). متیسن در تأیید نظر خود، فهرستی از آثاری که هاتورن مطالعه کرده آورده (ص ۲۳۰ پانوشت) و بر بی‌اعتمادی او نسبت به پرستش طبیعت تأکید کرده است. برخلاف او، تورو «به این‌که آدمی می‌تواند با مطالعهٔ طبیعت به خویشتنِ خویش دست یابد ایمانی راسخ» داشته است (ص ۲۳۸). اما «متافیزیکی» می‌تواند به معنای بسیار وسیع‌تر و نامنسجم‌تر تی. اس. الیوت نیز باشد که

۶۲. organicity. ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مثلاً هنری جیمز را «رمان‌نویس متافیزیکی» وصف کرده است (ص ۲۳۲). کمال مطلوبْ همیشه شعور وحدت‌مند و انسان کاملاً یکپارچه است. بازپسین جملهٔ کتاب متیسن گفته‌ای از کولریج است، که «معتقد بود رسالت اصلی هنرمند» این است که «کلّ روان آدمی را به فعالیت درآورده باشد» (ص ۶۳۶). این آرمانی بسیار کهن است. حتی اَدیسن[۶۳] آرزو داشت که آدمی از کلیّت برخوردار باشد؛ شیلر و ژان پل و بسیاری از کسان دیگر این فکر را ستوده‌اند. متیسن، با استفاده از آن، میان عقل و دل در آثار هاتورن شکافی عمیق مشاهده و «ضمیر دوگانهٔ»[۶۴] امرسن را رد می‌کند. از امرسن نقل می‌کند که «دو شیوهٔ زیستی فهم و روان[۶۵] که ما از آن برخورداریم، درواقع رابطهٔ بسیار ناچیزی با یک‌دیگر دارند» (ص ۳۰)، و آن‌گاه از ملویل تجلیل می‌کند که «خواهان چیزی کمتر از کلّ زندگی نبود.» در این‌جا کل زندگی به معنای «سرشت ابتدایی و پایدار آدمی است.» «آثار قدیم در زیر هتل دو کلونی» است که در سفری به پاریس «ساحت تاریک و عمیق» اِیْهَب[۶۶] را به یاد ملویل آورد (ص ۴۶۶). متیسن در نمادِ نهنگ ــ که حاضر نیست آن را به تمثیل امر شر محدود کند ــ پیروزی تخیّل اسطوره‌سازی را می‌بیند که به جویس و کوه جادوی توماس مان می‌رسد و، واپس، به ژان پل و ای. تی. اِی. هوفمان بازنمی‌گردد (ص ۲۹۱). یگانگی شکل و محتوا، مجموعه‌ای که از استعاره تا تصویر و تا نماد رو به صعود دارد، و شأن نازل تمثیل و هرگونه دوگانگی در انسان، همهٔ این مفاهیم دست به دست هم می‌دهند و جنبهٔ عملی نظریهٔ سازمند را تشکیل می‌دهند.

مفهوم تراژدی نزد متیسن این برداشت انتقادی را تکمیل می‌کند و، به عقیدهٔ من، با آن در تضاد است. امرسن البته تراژیکی نیست: او «فاقد بینش امرِ شر است» (*رنسانس امریکا*، ص ۱۸۱). امرسن باوقار است، متکبّرانه با خودش در آشتی است، فروتن نیست (ص ۷۵). ویتمن هم تراژیکی نیست؛ او حتی می‌گوید «درواقع، بدی وجود ندارد» (ص ۶۲۵). تورو هم با تراژدی کاری ندارد. تنها هاتورن و ملویل با آن سر و کار دارند. متیسن شناخت بدی در جهان را ذاتِ نگرش تراژیکی می‌داند، و گاهی آن را با استفاده از تعبیر کیتس «عشق به نیکی و بدی» تعریف می‌کند (ص ۳۴۹). در *داغ ننگ*[۶۷]، پذیرش سرنوشت و نیز شناخت گناه امری حیاتی است. «شخصیت‌های اصلی [هاتورن] سرانجام با بدیِ خود مواجه می‌شوند و می‌دانند که سزاوار خشن‌ترین مکافات‌اند، و از این رو در

۶۳. Joseph Addison (۱۶۷۲ـ۱۷۱۹). شاعر و جستارنویس و منتقد انگلیسی.

64. double consciousness

65. understanding and soul

۶۶. Ahab. قهرمان رمان موبی‌دیکِ ملویل. Hotel de Cluny.

۶۷. *The Scarlet Letter*. رمانی نوشتهٔ هاتورن

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فرایند تطهیر، حرکت به سوی احیای مجدد، شرکت می‌کنند» (ص ۳۵۰). متیسن بر آن است که پاک‌سازی از طریق تحمّل مصایب (مانند مورد لیر یا شمشون[۶۸])، تزکیه[۶۹]، نه فقط تزکیهٔ تماشاگران بلکه تطهیر قهرمان نیز، از ضروریات بنیادین تراژدی است. اما متیسن موبی دیک را به مراتب به نوشتهٔ هاتورن ترجیح می‌دهد و بدین ترتیب مفهوم دیگری از تراژدی را تأیید می‌کند که آن را خاصّ شکسپیر می‌داند. ولی به نظر من بیش‌تر به شورش رمانتیکی بر ضد سنت‌ها و نظام دیرپای جامعه می‌ماند که نخستین بار به وسیلهٔ شیلر قاعده‌مند شد. متحیرم که چرا متیسن یک سطر از «چکامه‌های نبرد»[۷۰] ملویل را، دربارهٔ «تصویر سیمای دوگانهٔ حیات» (ص ۵۱۲)، «یکی از فهیمانه‌ترین دریافت‌های ماهیت تراژدی» می‌شناسد (ص ۵۱۳). ایهب، قهرمان تراژیکی مورد تحسین متیسن، غولی است، پرومته‌ای است که بر ضد خدا یا نظام جهان هستی شوریده است. شناخت گناه و پالایش در کار نیست، و متیسن ناگزیر اذعان می‌کند که «تزکیه بی‌نتیجه است» (ص ۴۵۶)، یا، به عقیدهٔ من، اصلاً وجود ندارد. «تراژدی او، تراژدیِ اراده‌ای است که پشیمانی نمی‌شناسد و استغفار نمی‌کند.» او متحمل عذاب می‌شود، ولی «عذاب او را تطهیر نمی‌کند.» او، همانند ایتن برند[۷۱]، لعنت شده است (ص ۴۵۷). بنابراین، تشابهاتی که متیسن پیوسته میان ایهب و لیر می‌یابد ــ صرف نظر از قوّت بازتاب‌های کلامی آن ــ قانع‌کننده نیست. معلوم نیست متیسن چه‌گونه می‌تواند ادعا کند که «برداشت شکسپیر از تراژدی در تار و پود اندیشهٔ ملویل رخنه کرده بود» (ص ۴۳۵). «تراژدی ایهب را،» به درستی، «نماد دهشت‌ناک خردمداریِ محصور در خود» وصف می‌کند (ص ۴۵۹). آخرین دور تعقیب موبی دیک ممکن است «زیباترین نوشتهٔ دراماتیکی در ادبیات امریکا باشد» (ص ۴۲۱)، لکن تراژدی نیست، زیرا فاقد تعارض اخلاقی است. ایهب در حالی به کام مرگ می‌رود که غرورش دست‌نخورده است؛ اما دربارهٔ او نمی‌توان چیزی را گفت که متیسن دربارهٔ ملویل می‌گوید: «اگرچه نیکی به شکست و مرگ می‌انجامد، درخشش‌اش می‌تواند منجی حیات باشد» (ص ۵۱۴). ایهب مظهر نیکی نیست، و در پایان کارش درخششی وجود ندارد. در پیر[۷۲]

۶۸. Samson. شخصیتی توراتی که از قدرت فوق‌طبیعی برخوردار بود و اعتماد نابه‌جایش به دلیله باعث نابودی‌اش شد.

۶۹. catharsis. در این باره ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۰۹ـ۴۱۲.

70. «Battle Pieces»

۷۱. Ethan Brand. قهرمان داستان کوتاهی به همین نام (۱۸۵۱) نوشتهٔ هاتورن. برند در صدد کسب معرفت به گناه نابخشودنی (Unpardonable Sin) برمی‌آید و سرانجام آن را در قلب خویش می‌یابد و خود را می‌کشد.

۷۲. *Pierre* (۱۸۵۲). رمانی نوشتهٔ ملویل که در آن قهرمان رمان می‌خواهد حقیقت امری را کشف کند. ولی کار به خودکشی خود او و مرگ مادر و خواهر و نامزدش می‌انجامد

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نیز، به گفتهٔ متیسن، پالایش صورت نمی‌گیرد. «اگر آدمی که مقدّر است شکست بخورد به رغم همهٔ تلاش خود شکست بخورد، تراژدی از تزکیه عاری می‌شود» (ص ۴۱۷). اما تراژدیِ عاری از تزکیه تراژدی نیست. به رغم کوشش متیسن، ملویل را نمی‌توان به مقام تراژدی‌نویس ارتقاء داد.

«سرسپردگیِ» این نویسندگان «به امکانات بالقوّهٔ مردم‌سالاری» همهٔ این معیارهای ادبی را در برگرفته است (*رنسانس امریکا*، نُه). اگرچه فقط هاتورن دمکرات پروپا قرص بود و به این مناسبت به او شغل دولتی داده شد، بی‌تردید، همهٔ این نویسندگان و درواقع همهٔ امریکایی‌های نیمهٔ قرن نوزدهم دمکرات بودند (دیگر چه می‌توانستند باشند؟ سلطنت‌طلب؟). اما ضابطهٔ «فرصت‌های مردم‌سالاری» به متیسن امکان می‌دهد که هر نوع انتقاد از نظام صنعتی و طرح اصلاحات اجتماعی را در آن بگنجاند و این آمال را با آن «روح مردم‌سالارانه و از بند رستهٔ مسیحیت در همهٔ چیزها» (ص ۲۷۰)، که ملویل در کُنهِ عظمت هاتورن یافت، یک‌سان مشاهده کند. سپس متیسن سخت می‌کوشد تا به هر ترتیبِ ممکن پیوستن هاتورن به بروک فارم[۷۳] را به معنای گریز از «کلیهٔ کلاه کج نهادن‌ها و زبان‌بازی‌هایی» متجلی کند که «از وضعیت کاذب اجتماعی ناشی شده‌اند» (ص ۲۴۰) و رابطهٔ عشق در *بلاتیدیل*[۷۴] را با تجارب هاتورن در زمان اقامتش در بروک فارم به حداقل برساند. عجیب این‌که، حتی خاتمهٔ *خانهٔ هفت‌شیروانی*[۷۵] را نیز بیان موضع ضد مالکیت تحلیل کرده و آن را با نقل قولی از انگلس تحکیم بخشیده است (ص ۳۳۶). ازدواج فیبی و هولگریو[۷۶] «پشت سر گذاشتنِ جدایی قدیمی و ظالمانهٔ طبقاتی است،» ولی با این حال متیسن به این‌که «با سهولتی بیش از حد انتظار آشتی کرده‌اند» معترض است. هاتورن متوجه نیست که «بار دیگر بذر بدی را می‌کارد» (ص ۳۲۲). متیسن به رسمِ رمانِ خوش‌فرجام، رایج در آن زمان، وقعی نمی‌گذارد و، با حالتی جدّی، موقعیتی داستانی را از لحاظ پیامدهای اقتصادی آن در آینده‌ای دور بررسی می‌کند. با وجود این، متیسن بحث را چنین به پایان می‌برد: «رمان‌نویس، با اشاره به نیاز به جامعهٔ فرهنگی و اخلاقی جدید، ما را از فردمحوریِ بی‌محابای خویش آزاد کرده است» (ص ۳۴۳). فصل مربوط به فقر در انگلستان در *یادداشت‌های سفر انگلیس*[۷۷] حاکی از «دست‌کم درک خفیفِ نیاز به نظام اشتراکی است» (ص ۳۳۶)، گو این‌که متیسن در موضع دیگری از هاتورن نقل می‌کند که

۷۳. Brook Farm ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

74. *Blithedale Romance*

75. *The House with Seven Gables*

۷۶. Phoebe و Holgrave. هردو از آدم‌های داستانی رمان *خانهٔ هفت‌شیروانی*.

77. *English Notebooks*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«منِ واقعی هرگز وابسته به جامعه نبوده است» (ص ۲۴۱). هاتورن آدمی منزوی و غریبه است، و او را مبلّغ جامعه‌ای جدید شمردن مستلزم انتساب معنایی فراتر از آن است که متن افاده می‌کند.

گفتهٔ ملویل، «روح مردم‌سالارانه و از بند رستهٔ مسیحیت در همهٔ چیزها،» قول مورد علاقهٔ متیسن شد که دست‌کم سه بار آن را نقل (*رنسانس امریکا*، ص ۳۷۶، ۴۱۴، ۴۴۲)، و، در فصل «شهسواران و شاگردان» در موبی دیک، با این سخن غرّا خطاب به خدا آن را تحکیم بخشید: «مرکز و محیط مردم‌سالاری... روح برابری... ای خدای بزرگ و مردمی!» (ص ۴۴۴). ملویل از جمع ناهمگن بان‌ین و سروانتس و اندرو جکسن[۷۸] مدد می‌طلبد و آن‌ها را قهرمانان خویش می‌نامد و تنوّع نژادی کارکنان پیکواد[۷۹] هم آن‌قدر هست که نشان از برابری نوع بشر داشته باشد. ولی مشکل بتوان دریافت که نزاع ملویل با خدا و نظام طبیعت به کدام امید اجتماعی راجع است.

ویتمن را سوسیالیست شمردن کار سهلی است؛ تردید ندارد که نسبت به سوسیالیسم مورد نظر پیر لورو[۸۰] که از طریق ژرژ ساند به او رسیده بود نظر مساعد داشت. متیسن از ویتمن دربارهٔ آیندهٔ تیره و تار امریکا نقل می‌کند که مشغول تولید «گروه‌های پرجمعیت مستمندان و مستأصلان و ناراضیان و خانه به دوشان با دستمزدهای ناچیز» است (*رنسانس امریکا*، ص ۵۸۹) و این را با گفتهٔ جرالد منلی هاپکینز[۸۱]، شاعر یسوعی‌مذهب انگلیسی، مقایسه می‌کند که «متأسفانه انقلاب عظیمی نزدیک است. گفتنش موی را بر تن آدمی راست می‌کند، ولی به تعبیری من کمونیستم» (ص ۵۸۸). متیسن این را موضوع روز می‌داند و درایسر (موضوع آخرین کتابش) را «وارث عمدهٔ صفات همدلی و اتحاد [می‌داند که] طرح کردن آن‌ها برای شاعر [ویتمن] از هر چیز دیگر عزیزتر بود» (ص ۶۲۵).

این درونمایهٔ عمدهٔ سیاسی آن‌گاه ادبی می‌شود که متیسن کتاب خود را با امید به پدید

۷۸. John Bunyan (۱۶۲۸ـ۱۶۸۸). نویسنده و واعظ انگلیسی و مؤلف کتاب معروف *سلوک زایر* (*Pilgrim's Progress*، بخش اول، ۱۶۷۸؛ بخش دوم، ۱۶۸۴). Miguel de Cervantes (۱۵۴۷ـ۱۶۱۶). رمان و نمایشنامه‌نویس و شاعر شهیر اسپانیایی و نویسندهٔ رمان دون کیشوت. Andrew Jackson (۱۷۶۷ـ ۱۸۴۵). هفتمین رئیس‌جمهور ایالات متحد امریکا (۱۸۲۹ـ۱۸۳۷).

۷۹. Pequod. نام کشتیِ ناخدا ایهب در رمان موبی دیک.

۸۰. Pierre Leroux (۱۷۹۷ـ۱۸۷۱). فیلسوف و مبلغ سوسیالیست فرانسوی؛ معروف‌ترین تألیف او *در انسانیت* (*De l'humanité*، ۱۸۴۰) است که در آن به شرح کیش رمانتیکی مبتنی بر ایمان به نوع بشر و پیشرفت آن در تاریخ می‌پردازد.

۸۱. Gerald Manley Hopkins (۱۸۴۴ـ۱۸۸۹). شاعر انگلیسی؛ دربارهٔ نوآوری‌های عروضی او ← بخش اول از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۲۰۴ـ۲۰۵.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آمدن اساطیری به پایان می‌برد که وظیفهٔ اصلی آن نمادینه ساختن حقایق اساسی موجود در اعتقاد مسیحی ملویل به برادری و برابری است، اعتقادی که در ستایش او خطاب به «خدای بزرگ، مطلق، مرکز و محیط مردم‌سالاری» به بیان آمده است. متیسن معتقد است که ملویل «مظهر ماندگار عصر خویش را آفرید» (*رنسانس امریکا*، ص ۶۵۶)، ولی این نظر را تأثیر ملویل در زمان خودش یا حتی شهرت مجدد او توجیه نمی‌کند و خود متیسن نیز با این گفته آن را تعدیل کرده است که «ملویل در موبی دیک به حدِّ *بهشت از دست‌شده* یا *فاوست* نرسید» (ص ۶۵۶).

گو این‌که نفس داعیهٔ «رنسانس» قابل دفاع نیست، اما *رنسانس امریکا* نگرشی را دربارهٔ تاریخ ادبیات آن کشور تثبیت کرد که ظاهراً پذیرفته شده است. می‌توان پرسید: چه زایش دوباره‌ای و زایش چه چیزی؟ این تعبیر به صورتی مبهم و مرادف با شکوفایی و اوج و قلّه یا چیزی مانند آن‌ها به کار رفته است. کتاب از لحاظ دامنه و عمق نگرش بی‌تردید دستاوردی عظیم است، ولی کثرت و تنوّع مطالب آن از حدّ گذشته است؛ اختلاط رقت اجتماعی و خوانش دقیق متون و نظریات انتقادی دربارهٔ تراژدی و تمثیل و نمادپردازی به تبعیت از سنت کولریجیِ زیباشناسیِ شکلِ هنریِ سازمند را به دشواری هماهنگ کرده است. گریزهای کوتاه به قلمرو هنرهای به اصطلاح خواهرخوانده غالباً به بیراهه می‌رود. نقاشی‌های متعارف صحنه‌های خودمانی زندگی به تبیین متون کمکی نمی‌کنند، و شرح نظریات هُریشیو گرینو[۸۲]، مجسمه‌ساز امریکایی، گرچه تازه و جالب است، سنت نظری متفاوتِ کاربردگراییِ[۸۳] برگرفته از گوتفرید زمپر[۸۴] را پیش می‌کشد.

درست در بازپسین سال‌های جنگ و پس از آن، در زمانی که متیسن در جناح چپ به فعالیت سیاسی مشغول بود، به بررسی عمیق هنری جیمز و آثارش پرداخت. در ۱۹۴۳، *داستان‌های نویسندگان و نقاشان*[۸۵] را ویراست و همراه با مقدمه‌ای دربارهٔ درونمایهٔ هنرمند در آثار جیمز و نیز جستاری با عنوان «جیمز و هنرهای تجسمی»[۸۶] (در *کنیون ریویو* ۵:۵۳۳ ـ ۵۵۰) منتشر کرد. در ۱۹۴۴، طی بررسی تجدیدنظرهای جیمز در رمان *تصویر*

۸۲. Horatio Greenough (۱۸۰۵ـ۱۸۵۲). مجسمه‌ساز معروف امریکایی که آثارش در موزه‌های مهم موجود است.

۸۳. functionalism. در معماری، نظریه‌ای که بهترین تعریف آن گفتهٔ لویی سالیوان است: «شکل از کاربرد پیروی می‌کند.» به عبارت دیگر، شکل یک بنا ماحصل معرفت کامل به نیازهایی است که باید برآورده سازد.

۸۴. Gottfried Semper (۱۸۰۳ـ۱۸۷۹). معمار آلمانی که از جنبه‌هایی از معماری ایتالیا در دوران رنسانس در آثارش استفاده کرد.

85. *Stories of Writers and Artists*

86. «James and the Plastic Arts»

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یک زن[۸۷](۳) قانع‌کننده استدلال کرد که «ابهام [جیمز] غیرارادی،» یا «تاریک‌بینی مردی که نمی‌توانست عزمش را دربارهٔ چیزی جزم کند» نبوده است. (*دوران پرثمر هنری جیمز*[۸۸] [پس از این: هنری جیمز]، ص ۱۶۹). در این جستار تفسیر قانع‌کننده‌ای از پایان رمان عرضه شده: ایزابل[۸۹] با بازگشت به رم خود را به «نظم و تأدب رنج» تسلیم می‌کند (ص ۱۸۳) و «انکار نفس را معنی‌دار و ارزش‌مند» می‌سازد (ص ۱۸۶). کتاب *دوران پرثمر هنری جیمز* (۱۹۴۴) بر این استدلال مبتنی است که هنری جیمز «اخلاق‌مداری بسیار متأمّل و عاری از تشویش» بوده است (*رنسانس امریکا*، ص ۴۷۶). متیسن بر آن است تا مقام درخور سه رمان طولانی را که جیمز در اواخر عمرش نوشت به آن‌ها اعاده کند؛ نظر منفی لیوس را نسبت به آن‌ها با سکوت رد می‌کند و از ون وایک بروکس، که زندگی جیمز را در انگلستان «گریز و سرخوردگی و افول» توصیف کرده، انتقاد می‌کند (*هنری جیمز*، سیزده). متیسن معتقد است که در *سفیران* احساس کلاً جدیدی نسبت به زندگی در استرتر بیدار می‌شود. «اما برای تحقق بخشیدن به آن احساس هیچ اقدامی نمی‌کند» (*هنری جیمز*، ص ۳۸۹)، حال آن‌که «زندگی [به مادام ویونه[۹۰]] آموخته است که گرفتنْ منبعِ هیچ‌گونه شادی راستین نیست. تنها کار درست ایثار است» (ص ۴۱). وضعیت رقت‌انگیز مرگ زنی زیبا، «درونمایه‌ای که کثرت تکرار آن خاص ادبیات امریکاست» (ص ۵۰)، بر *بال‌های کبوتر*، که در نظر متیسن شاهکار هنری جیمز است، سایه افکنده است. اما «مشکل اصلی» دِنْشِر[۹۱] است. «حضور دخترِ درگذشته در بالای سر آن‌ها [او را] دست‌خوش تغییر کرده است. مانند قهرمان هر تراژدی بزرگ، به درک اخلاقی معنای چیزی که بر او حادث شده رسیده است» (ص ۷۷). متیسن، پیروِ نظرش که «اگر نقد زیباشناختی را به اندازهٔ کافی پیش بریم، ناگزیر نقد اجتماعی می‌شود» (چهارده)، در این رمان رگه‌های آشنای «انکار نفس و تسلیم و پیروزی باطن در مواجهه با شکست ظاهر» را مشاهده می‌کند که به عقیدهٔ او «با تاریخ معنوی امریکای زمان او مطابقت ندارد» (ص ۸۰). مرثیه‌ای برای گذشتهٔ هنری جیمز و امریکاست که متیسن در سارا اورن جوئت و امیلی دیکینسن[۹۲] و هکلبری فینِ

87. *The Portrait of a Lady* 88. *Henry James: The Major Phase*

۸۹. Isabel Archer. زن امریکایی ثروت‌مندی که در رمان *تصویر یک بانو* با گیلبرت آزمند ازدواج می‌کند.

۹۰. Lambert Strether. یکی از آدم‌های داستانی رمان *The Ambassadors*؛ Madame Vionnet، کنتسی که رفیقهٔ چَد نیوسم است.

۹۱. Merton Densher، نامزد کیت کروی (Kate Croy) در رمان *بال‌های کبوتر* (*The Wings of the Dove*).

۹۲. Emily Dickinson (۱۸۳۰ـ۱۸۸۶). شاعر امریکایی که تمام عمرش را در عزلت گذراند و از حدود ۲۰۰۰ شعری که سرود تنها دو شعر در زمان حیاتش به چاپ رسید.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مارک تواین نیز مشاهده می‌کند. *بال‌های کبوتر*، گذشته از موضوع و شکل و لحن، حتی از لحاظ زمانی نیز از آن‌ها بسیار دور است و به این جهت تداعی کردنش با آن‌ها کاری طبیعی به نظر نمی‌آید. *جام زرین*[۹۳] با مشکلات جدّیِ اجتماعی و اخلاقی و روان‌شناختی مواجه است. پاکی آقای وِروِر[۹۴] باعث نگرانی شدید متیسن می‌شود زیرا با توفیق اخیر او در کسب ثروتِ بسیار تناقض دارد. سلطهٔ ورور بر شارلوت شرم‌آور است (ص ۱۰۰)، و «به مجرد این‌که [مگی] دامن خود را از گناه پاک نگاه می‌دارد، معرفتی غیرعادی نسبت به امر شرّ کسب می‌کند» (ص ۱۰۱). سرانجام متیسن کتاب را «منحط» یا به عبارت دیگر صرفاً رمانسی وصف می‌کند که «درخشندگی آن عاری از زندگی واقعی است» (ص ۱۰۲، ۱۰۴). سپس دربارهٔ داستان‌های متأخر و رمان ناتمام، *برج عاج*[۹۵]، اظهار نظر می‌کند، و بحث را با تأمّل دربارهٔ مفهوم درجات شعور یا وقوف نزد جیمز، هم از لحاظ مقیاس ارزش انسانی و، هم در مقام ضامن ماندگاری نام ــ که قانع‌کننده نیست ــ (ص ۱۴۶)، به پایان می‌برد. اما متیسن به رشد معنوی فردی راضی نمی‌شود و امیدوار است بتواند درجات شعور را به شعوری اجتماعی تبدیل کند که در ترکیب خاص خود او، مسیحیت و مردم‌سالاری و سوسیالیسم، مطرح است (ص ۱۵۱). توجه به آدم‌های داستانی و رفتارشان جنان‌که گویی افرادی از زندگی واقعی‌اند بر این کتاب سایه افکنده، لکن ناگفته نباید گذاشت که متیسن به کاربرد تصویرهای تکرارشونده[۹۶]، که در این سه رمان آشکار است، و به *دفترهای یادداشت* جیمز (۱۹۴۷)، که متیسن (همراه با کنت مرداک)[۹۷] آن‌ها را ویراست، نیز توجه می‌کند.

گلچین حجیمِ *خانوادهٔ جیمز، مشتمل بر منتخباتی از نوشته‌های هنری جیمز، پدر، ویلیام و هنری و الیس جیمز*[۹۸] (۱۹۴۷) پس از آن منتشر شد. متیسن، با اظهار نظرهای وافر و تیزبینانهٔ خود، تفاوت‌ها و تنش‌های محفل خانوادگی را آشکار می‌سازد، ویلیام و هنری جیمز را با هم مقایسه می‌کند، و به بحث در موضوع «امریکایی در اروپا» می‌پردازد. خود او هم بعداً در نخستین همایش مطالعات امریکایی در سالزبورگ و در مقام استاد

۹۳. *The Golden Bowl*، رمان دیگری نوشتهٔ هنری جیمز.

۹۴. Adam Verver. ثروتمند امریکایی و پدر مگی ورور، قهرمان اصلی رمان *جام زرین*، و شوهر شارلوت استنت (Charlotte Stant).

95. *The Ivory Tower*

96. iterative images

97. *Notebooks*; Kenneth Murdock

98. *The James Family, including Selections from the Writings of Henry James, Senior, William, Henry and Alice James.*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مدعو در دانشگاه پراگ در ۱۹۴۷ آن را شخصاً تجربه کرد. گزارش خوش‌بینانهٔ او در کتاب *از قلب اروپا*[۹۹] (۱۹۴۸) آمده است.

در ادبیات امریکا، علاقهٔ متیسن به چند نویسندهٔ مطرح‌شده در *رنسانس امریکا* و به دلبستگی‌های دیرپایش به تی. اس. الیوت و هنری جیمز محدود نبود. از او دعوت شد که در تهیهٔ *تاریخ ادبی ایالات متحد*، زیر نظر رابرت اسپیلر و ویلیام تورپ و تامس ایچ. جانسن و ایچ. اس. کنبی[۱۰۰]، در سه جلد و با تشریک مساعی پنجاه‌وپنج مؤلف، همکاری کند. این تألیف، ناگزیر، مجموعهٔ جستارهای عالی و خوب و، در چند مورد معدود، میان‌مایه از کار درآمد که طرح جامع بحث دربارهٔ هر تألیفی که در خاک ایالات متحد صورت گرفته، مشتمل بر فلسفه و حکمت الهی و اندیشه سیاسی و علمی، و نیز چکیدهٔ تاریخ سیاسی و اجتماعی کشور را در بر می‌گیرد. از این تاریخ همان را می‌توان آموخت که آر. جی. کالینگ‌وُود[۱۰۱] گفته است: تاریخ دسته‌جمعی چیزی جز فهرست مواد موجود نیست، زیرا تخیل تاریخی و داوری امری واحد و شخصی است. آن‌چه متیسن برای این تاریخ تألیف کرده دقیقاً چنین است، گو این‌که سعی کرده است تا فصل مربوط به ادگار الن‌پو وصف بی‌طرفانه و هوشیارانهٔ زندگی و فعالیت ادبی پو باشد. تعجب‌آور است که متیسن تصمیم در این مورد را که آیا «کارهای پو سرهم‌بندیِ غلط‌اندازِ صرف است» یا «آفرینش کاملاً خیال‌انگیز» به خواننده وامی‌گذارد (۱: ۳۳۰). پیداست که متیسن شخصاً به شِقِ نخست مایل است ولی به نفوذ پو در فرانسه اهمیت بسیار می‌دهد و از این رو می‌کوشد تا نظر پرینگتن را رد کند که معتقد بود پو «از جریانات اندیشهٔ امریکایی دور [بوده است]. می‌توان استدلال کرد که پو، در قیاس با امرسن یا ویتمن، از لحاظ علایقِ غالباً ماده‌پرستانه‌اش و دل‌بستگی به داستان‌های مجعول و دوز و کلک‌ها، و استعداد خاص در زمینهٔ روزنامه‌نگاری، "نمونهٔ گویا" تری از عوام امریکایی است.» حتی از آن مهم‌تر، پو گرایش به ادبیات تحلیلی و عقلانی را پر و بال داد، و «پژوهش‌های او دربارهٔ ریشه‌های وحشت گوتیکی در حالات بیمارگونهٔ ذهن، از براکدن براون و پو گرفته تا امبروز بیرس[۱۰۲]

99. *From the Heart of Europe*

100. *The Literary History of the United States*, eds. Robert Spiller, William Thorp, Thomas H. Johnson, and H. S. Canby.

۱۰۱. R. G. Collingwood (۱۸۸۹ـ۱۹۴۳). فیلسوف انگلیسی که در موضوعات هنری و تاریخی و دینی و علمی تألیفاتی دارد.

۱۰۲. Charles Brockden Brown (۱۷۷۱ـ۱۸۱۰). رمان‌نویس امریکایی که معروف‌ترین آثارش شش رومانس گوتیکی است و در ترسیم امر وحشت‌ناک بر پو فضل تقدم دارد. Ambrose Bierce (۱۸۴۲ـ۱۹۱۴). شاعر و ←

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و ویلیام فاکنر، بخشی از داستان‌سرایی در امریکا بوده است.» متیسن چنین نتیجه می‌گیرد: «او از جمله معدود نوآوران بزرگ ادبیات امریکاست» (۳۴۲:۱).

فصل مربوط به «شعر» اخیر نیز عمدتاً توضیحی است. در آن از جمله به ازرا پاوند پرداخته و به نوعی «خلأ انسانی» اشاره می‌کند (۱۳۳۸:۲) و اعتقادات سیاسی او را «مورد فاجعه‌بار زمانی» وصف می‌کند «که پیوند شاعر از جامعه‌اش قطع می‌شود» (۱۳۴۰:۲). اما وصف گروه همکاران نشریهٔ فیوجیتیو[۱۰۳]، به ویژه جان کرو رنسم، که نقد کتاب تجلیل‌آمیزی به او اختصاص داده بود (تجدید چاپ در *مسئولیت‌های منتقد: جستارها و کتاب‌گزاری‌ها*[۱۰۴] [پس از این: *مسئولیت‌های منتقد*]، ص ۴۰ـ ۴۹)، و نیز توصیف‌های کوتاه دربارهٔ هارت کرین و ای. ای. کمینگز و ویلیام کارلوس ویلیامز و والاس استیونز و کانرد ایکن[۱۰۵] و دیگران، جملگی به کل همدلانه است. تنها اثری که با اعتراض ملایم مواجه می‌شود تنِ *جان براون* سرودهٔ استیون بنه[۱۰۶] است. از لحاظ اجتماعی، اشتغال خاطر اصلی متیسن در نظری منعکس است که دربارهٔ «اود برای دریا» سرودهٔ هاورد بیکر[۱۰۷] ابراز داشته است: «آن‌گاه که اعلام می‌کند، "آدمی موجودی اشتراکی است. تغییرْ مسلّم است،" بر لُبِّ مطلب عصر ما انگشت نهاده است» (۱۳۵۳:۲). با وجود این، فصل را با تجلیل از *چهار کوارتت* الیوت به پایان می‌برد.

با مراجعه به *گلچین آکسفرد شعر امریکایی*[۱۰۸] (۱۹۴۸) که متیسن گردآوری و با مقدمهٔ کوتاهی منتشر کرد، از نظرش دربارهٔ شعر امریکایی می‌توان اطلاعات بیش‌تری کسب کرد. جنبهٔ خطابه‌وار شعر قرن نوزدهم را، به ویژه در شعرهای لوئل و لانگفلو، تقبیح می‌کند، لکن از این که بگذریم، نه تنها شعرهایی که برای گلچین انتخاب کرده، بلکه چندین

← روزنامه‌نگار و نویسندهٔ امریکایی داستان‌های کوتاه که پس از زندگانی نسبتاً پرماجرایی در ۱۹۱۳ از زندگی خسته شد، به مکزیک رفت و ناپدید شد.

۱۰۳. *Fugitives* . در این باره ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

104. *Responsibilities of the Critic: Essays and Reviews*

۱۰۵. Hart Crane (۱۸۹۹ـ۱۹۳۲). شاعر امریکایی که شاعران نوگرایی مانند آرتر رمبو و تی. اس. الیوت بر او تأثیر بسیار داشتند، ولی در عین حال توانست سبک شعری ویژه‌ای بیافریند. E. E. Cummings (۱۸۹۴ـ۱۹۶۲). شاعر امریکایی و یکی از پراستعدادترین شاعران زمان خود. William Carlos Williams (۱۸۸۳ـ۱۹۶۳). شاعر امریکایی که به سبب ترسیم جزئیات زودگذر زندگی به صورتی زنده و واقعی در شعرش شهرت دارد. Conrad Aiken (۱۸۸۹ـ۱۹۷۳). شاعر و رمان‌نویس و منتقد امریکایی که در آثارش تأثیر فروید و ویلیام جیمز و نیز ادگار الن پو مشهود است.

۱۰۶. *John Brown's Body* نوشتهٔ Stephen Benét (۱۸۹۸ـ۱۹۴۳). شاعر و نویسندهٔ امریکایی داستان‌های کوتاه.

107. Howard Baker, «Ode to the Sea»

108. *Oxford Anthology of American Verse*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کتاب‌گزاری بسیار مساعد (تجدید چاپ در *مسئولیت‌های منتقد*) و اظهار نظرها و توصیفاتی که ضمن خطابه‌ها و جلسات شعرخوانی در سالزبورگ و پراگ عرضه کرده، حاکی از ذوقی به غایت روادار و شامل است. در همایشی که در آلپباخ برگزار شد، متیسن شعرهایی از سندبرگ و فراست و الیوت برگزید تا دو منتهاالیه طیف شعر را در امریکا نشان دهد و، درست به همان دلیل که در گذار از جیمز به تئودور درایسر مشکلی نداشت و آخرین کتاب ناتمام خود (منتشر شده در ۱۹۵۱) را دربارهٔ او نوشت، ظاهراً احساس می‌کرد که علاقهٔ شدید به الیوت با تحسین از شعر کارل شاپیرو[۱۰۹] مغایرت ندارد. انگیزهٔ متیسن در اصل سیاسی است. او حتی از پیوستن همراه با تأخیر درایسر (تابستان ۱۹۴۵) به حزب کمونیست دفاع می‌کند و آن را «عملی نمادین به منظور تأیید هواداری‌اش از همبستگی بین‌المللی» می‌شمارد (ص ۲۰۲، ۲۵۰). درایسر این کار را با شرکت در مراسم عشای ربّانی کلیسای مستقل و مداقه دربارهٔ «آفریدگار من» مغایر نمی‌دید (ص ۲۴۹، ۲۴۱). متیسن رمان‌های او را نیز تحسین و همیشه نکات مثبتی هم در آن‌ها پیدا می‌کند، ولی متوجه کاستی‌های آن‌ها نیز هست ــ نثر ناپخته، نکته‌های نامعقول در طرح و توطئه‌هایش، بی‌مزگی بسیاری از گفت‌وگوها، استنتاج‌های بدوی تفسیرهایی آگنده از «انواع جاذبه‌ها و قرابت‌های شیمیایی»[۱۱۰] و دیگر ابزار ماتریالیسم قرن نوزدهم. توجیه عنوان رمان *تراژدی امریکایی* مستلزم کوشش بسیار است. متیسن اذعان می‌کند که چیزی جز «داستان رقت‌انگیز جانوری در تنگنا افتاده نیست... تراژدی نیست ولی از احساس عمیقاً تراژیکی سرنوشت بشر نشئت گرفته است» (ص ۲۰۷). اگرچه رمان‌ها را غالباً تیزبینانه و با دید انتقادی توصیف کرده، با این حال، در قیاس با دیگر کارهای متیسن، این کتاب حاکی از نوعی تنزّل و به وجه عجیبی یکنواخت است، نه تنها در توجه فلسفه و گرایش سیاسی درایسر، که دربارهٔ خود متیسن هم، و تعهدات و تغییرهایی که در او حادث شده دفاعیه‌ای تصنّعی است. خطابهٔ «مسئولیت‌های منتقد» که در دانشگاه میشیگان ایراد کرد (مه ۱۹۴۹)، بازپسین و بهترین دفاعیهٔ اوست. منتقدان نو (یا دقیق‌تر بگوییم، مقلدان آن‌ها) را شماتت می‌کند که چرا «ادبیات را صرفاً معمایی می‌شمارند که باید حل شود» (*مسئولیت‌های منتقد*، ص ۵) و سپس توجه خود را بر ترس از افزایش شکاف میان «فرهنگ اقلیت و تمدن توده‌ها» متمرکز می‌کند. منتقد باید گذشته را بشناسد. نکتهٔ الن تیت

۱۰۹. Karl Shapiro (۱۹۱۳ـ۲۰۰۰). شاعر و منتقد امریکایی که شهرتش را بیش‌تر مدیون شعرهایی است که طی جنگ جهانی دوم سرود.

۱۱۰. chemisms. جاذبه‌ها و قرابت‌های شیمیایی که آن را نوعی نیرو تلقّی می‌کردند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

را تکرار می‌کند که «منتقد خوبِ گوته باید توماس مان را نیز بشناسد، منتقد دان یا درایدن، الیوت را» (ص ۶). اگرچه متیسن منکر مارکسیست بودن است، از نظر پرینگتن که «در اولویّت عوامل اقتصادی در جامعه مصرّ است» دفاع می‌کند. او معتقد است که «اصول مارکسیسم در نگرش ما به ادبیات و درک آن فوق‌العاده ارزش‌مند است» (ص ۱۱) و به نمونهٔ کریستوفر کادول[۱۱۱] در انگلستان استناد می‌کند و نتیجه می‌گیرد که «هنوز میان امریکا و اروپا فاصلهٔ زیادی وجود دارد» (ص ۱۲). ولی پس از آن خطابه را متوجه دعوت دیرین می‌کند که منتقد «باید اثر را در مقام اثر هنری داوری کند: داوری اثر هنری ناگزیر هم زیباشناختی است و هم جامعه‌شناختی» (ص ۱۵۰). استنتاج نهایی الیوت‌وار او این است که منتقد باید از «خصلت مضاعف تجربه و احساس زمان خودِ ما به بیش‌ترین درجه و در عین حال از توانایی سنجش آن در قیاس با دوران‌های دیگر» برخوردار باشد (ص ۱۸). پس می‌بینیم که متیسن، با وجود تعهّد پرشور به آن‌چه «امکانات مردم‌سالاری»اش می‌نامید، ولی درواقع نظرهای سیاسی هنری والاس[۱۱۲] بود، به عقیده‌اش دربارهٔ ماهیت هنر وفادار ماند و داوری زیباشناختی صحیح خود را حفظ کرد. متیسن از همهٔ پژوهندگان منتقد این دهه در امریکا برجسته‌تر است.

در ۱۹۴۲، یک سال پس از انتشار *رنسانس امریکا*، الفرد کیزین (متولد ۱۹۱۵) کتاب *بر خاک وطن* را منتشر کرد. این کتاب تاریخ ادبیات منثور امریکا از زمان آغاز رئالیسم در دههٔ ۱۸۹۰ و، مانند کتاب متیسن، انگیزهٔ تألیف آن ایمان به توان‌مندی‌های دمکراسی در امریکا و پیگیری «بیگانه شدن ما» از تمدن کاسب‌کارانه «در خاک وطن» است (نُه). اگرچه کیزین متوجه است که نقد با «مهارت و استعداد و فن» آغاز می‌شود (یازده)، او نیز مانند متیسن رهیافت زیباشناختی محض را رد می‌کند. تاریخ او «تاریخ اخلاقی، و بزرگ‌تر از تاریخ ادبی است» (ده). در عین این‌که اصول انتقادی متیسن و کیزین به هم نزدیک‌اند، کیزین پیشینهٔ بسیار متفاوتی داشت. همان‌طوری که زندگی‌نامه‌های خودنوشت بسیار متأخرتر او، *راه‌پیمایی در شهر* (۱۹۵۲)، *آغاز کار در دههٔ ۱۹۳۰* (۱۹۶۶)، و *یهودی نیویورکی*[۱۱۳] (۱۹۷۸)، حاکی است، اگرچه هرگز به حزب کمونیست نپیوسته است، در میان مهاجران یهودیِ لهستانی در نیویورک بزرگ شده و در سال‌های رکود اقتصادی به

۱۱۱. Christopher Caudwell (۱۹۰۷ـ۱۹۳۷). منتقد مارکسیست انگلیسی؛ دربارهٔ او ← جلد پنجم این *تاریخ*، ص ۲۴۲ـ۲۴۴.

۱۱۲. Henry Wallace (۱۸۸۸ـ۱۹۶۵). سیاست‌مدار امریکایی که در سال ۱۹۴۷ حزب ترقی‌خواه را بنیان نهاد ولی دیر نپایید.

113. *A Walker in the City*; *Starting Out in the Thirties*; *New York Jew*.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

محافل مارکسیست‌ها یا دست‌کم تندروها رفت و آمد می‌کرده است. در این کتاب، ادبیات امریکا را «زادهٔ اعتراض و شورش» معرفی کرده است (ص ۳۱). کتاب دارای طرح روشنِ دوره‌بندی سه‌گانه است: پیش از جنگ جهانی اول (۱۸۹۰ـ۱۹۱۴)، دوران پیش از سقوط بازار سهام نیویورک و رکود اقتصادی (۱۹۱۸ـ۱۹۲۹)، و بالاخره سال‌های رکود اقتصادی تقریباً تا حمله به پرل هاربر[۱۱۴] (۱۹۳۰ـ۱۹۴۰). بدین ترتیب، کیزین سه موج رئالیسم را از هم بازمی‌شناسد: موج نخست (امروزه موسوم به ناتورالیسم) شامل درایسر، ناریس، اپتن سینکلر، و دیگران. رئالیسم دورهٔ دوم خفیف‌تر است: شروود اندرسن[۱۱۵] و سینکلر لوئیس رمان‌نویسان برجستهٔ این دوره بودند. سرانجام ناتورالیسم جدید دههٔ ۱۹۳۰ است، به ویژه دوس پسوس و فَرِل[۱۱۶]، و آدم‌های چموشی مانند فاکنر و تامس وولف[۱۱۷] که اسباب زحمتشان بودند. نوشتهٔ کیزین هیجانی شتاب‌ناک و نسنجیده دارد، غالباً ترکیبی است از کلیات مبهم و اثبات‌ناپذیر، گاهی به صورت مجموعه‌هایی از جملات استفهامی، همراه با اشاراتی به جزئیات مشخص در کتاب‌های مورد بحث. در توصیف ید طولایی دارد. مثلاً، دیدگاه تاریک‌اندیشانهٔ تورستین وبلن[۱۱۸] یا هجویه‌ای که دربارهٔ تمدن کاسب‌کارانهٔ امریکا نوشته است یا شوخ‌طبعی عجیب و غریب او یا انزجارش نسبت به مارکسیسم که با شرح‌حالی مجمل و توصیف سبک «یرطمطراق و بذله‌گویانه»اش (ص ۱۳۲) درهم آمیخته است و «زبان مرسوم دانشگاهی را چنان می‌پیچد تا جانش درآید» (ص ۱۳۸). در فصل خصمانه‌اش دربارهٔ فاکنر، که رابرت پن وارن اذعان کرد «کامل‌ترین و مؤثرترین بحث بر ضد فاکنر است.»(۴) تقابل شیوهٔ بیانی خشمگین و پرخروش او را با محتوای ملال‌آور و پیش‌پاافتاده‌اش متذکر می‌شود ولی در عین حال به برخورداری فاکنر از «هنرنمایی به واقع اعجاب‌انگیز ذهن و قدرت ابداع مهارت‌آمیز و خودجوش» «که در میان نویسندگان عصر جدید امریکایی بی‌نظیر است» (ص ۴۵۶)

۱۱۴. Pearl Harbor. بندرگاهی در جزایر هاوایی که ژاپنی‌ها با حملهٔ هوایی به آن امریکا را به جنگ با خود واداشتند.

۱۱۵. Sherwood Anderson (۱۸۷۶ـ۱۹۴۱). نویسندهٔ امریکایی رمان و داستان کوتاه؛ رمان *Winesburg, Ohio* شاهکار اوست.

۱۱۶. James T. Farrell (۱۹۰۴ـ ۱۹۷۹). رمان‌نویس امریکایی که بررسی‌های مفصل او دربارهٔ زندگانی قشر متوسط به پایین کاتولیک‌های ایرلندی مشهور است.

۱۱۷. Thomas Wolfe (۱۹۰۰ـ ۱۹۳۸). رمان‌نویس امریکایی که آثارش حاکی از استقلال فردی و شور و حرارت شدید است.

۱۱۸. Thorstein Veblen (۱۸۵۷ـ ۱۹۲۹). اقتصاددان امریکایی و فیلسوف اجتماعی که نقد گزنده‌اش از نظام سرمایه‌داری قرن نوزدهم معروف است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مذعن است. کیزین آن را «قدرتی» می‌شمارد که «از لحاظ فقدان تناسب با موقعیت یا آدم داستانی تقریباً بی‌معنی است... عظمتی است که در خلأ حرکت می‌کند» (ص ۴۵۹). تردیدی ندارد که کیزین، به سبب خوش‌بینی خویش، در بیان «یأس یکنواخت» (ص ۴۶۹) فاکنر غلوّ می‌کند. کیزین معمولاً نسبت به همهٔ شیوه‌های نویسندگی، اعم از شیوهٔ ویلا کتر[۱۱۹] یا دوس پسوس یا تامس وولف، با سعهٔ صدر بسیار، همدلی نشان می‌دهد. لکن سراسر فصل مربوط به فاکنر حاکی از ارزش‌داوری نادر و صریح است. گذشته از خصلت‌های مربوط به نقد که مستقیماً به معتقدات فکری کیزین مربوط می‌شود، گفته‌هایش دربارهٔ ساده‌لوحی استاین‌بک یا تحقیر *زنگ‌ها برای که به صدا درمی‌آید*[۱۲۰] (ص ۳۳۸) از استثناهای نادرند. این نظرها در فصلی با عنوان «نقد در دو نقطهٔ متضاد[۱۲۱]» بر رویارویی میان لیبرال‌ها با اومانیست‌های جدید و مارکسیست‌ها با منتقدان نو مبتنی است. تقبیح بیت بسیار خشونت‌آمیز است. او را «تنگ‌نظر و خرده‌گیر و بزرگ‌مآبانه مبتذل» (ص ۲۹۵) خواندن قابل بحث است، اما این‌که «بیت از لحاظ معنوی برتر از مارک هَنّه[۱۲۲] نبوده» (ص ۲۹۷) یا از «فقدان اعتقاد اخلاقی در او» سخن گفتن (ص ۲۹۹) کذب محض است. مارکسیستی مانند گرنویل هیکس[۱۲۳] را به «اخلاق‌گرایی پیرزنانه» (ص ۴۲۱) و «ساده‌لوحی خارق‌العاده» (ص ۴۲۰) متهم کردن، یا منتقدان نو را یک‌کاسه کردن و آن‌ها را به «نفرت و خشم و تندخویی» متهم کردن (ص ۴۳۳) بی‌تردید به افراد مطبوع و دلپذیری چون جان کرو رنسم یا کلینت بروکس قابل اطلاق نیست. بلکمر را به «علاقهٔ سیری‌ناپذیر به نَفْسِ فرایند انتقاد» متهم کرده است. فرایندی «که نفرت‌انگیز می‌شود ــ اشتغال خاطر وسواس‌آمیز به مهارت، به نقدی که به بصیرت صناعی سوق داده شده است» (ص ۴۴۰). اما قولی که در تأیید این اتهام آورده دربارهٔ چیزی جز تأثیر افول دین بر شلی و سوئینبرن و هاردی نیست. این فصل با تأکیدش بر ترکیب فرمالیسم با «علم‌گرایی»[۱۲۴] از جانب اصحاب نقد نو (ص ۴۳۲) علی‌القاعده به تثبیت افسانهٔ موجود دربارهٔ نقد نو، که نه شکل‌گراست و نه علم‌گرا، کمک کرده است. کیزین در آخرین فصل کتاب با عنوان «امریکا! امریکا!» از ملیت‌خواهی جدید، عمدتاً از تجلیل ون وایک بروکس از گذشتهٔ

۱۱۹. Willa Cather (۱۸۷۶ـ۱۹۴۷). رمان‌نویس امریکایی.

۱۲۰. *For Whom the Bell Tolls*. رمان معروف ارنست همینگوی.

121. «Criticism at the Poles»

۱۲۲. Mark Hanna (۱۸۳۷ـ۱۹۰۴). بازرگان و سیاست‌پیشهٔ امریکایی.

۱۲۳. Granville Hicks (۱۹۰۱ـ۱۹۸۲). منتقد مارکسیست امریکایی؛ دربارهٔ او ← فصل بعد.

124. scientism

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

امریکا و تقبیح همه‌جانبهٔ ادبیات عصر جدید در *آرای آلیور آلستن*[۱۲۵]. با اندکی بی‌علاقگی و در ضمن تسلیم سخن می‌گوید. «فشار زمانه بیش از حد است؛ بر همهٔ ما وارد می‌شود» (ص ۵۱۷).

برنارد اسمیت[۱۲۶] (متولد ۱۹۰۹) پیشاهنگ کیزین در نوع فکری است که در فصول مربوط به نقد آورده است. کتاب اسمیت، *عوامل مؤثر در نقد امریکایی: بررسی تاریخ اندیشهٔ ادبی در امریکا* (۱۹۳۹) توصیفی یک‌سره مارکسیستی است. «هیچ‌انگاران زیباشناس»[۱۲۷] را تقبیح کرده است. از این‌که انتشار نشریهٔ *کرایتیریون*[۱۲۸] الیوت متوقف شده اظهار مسرّت می‌کند: الیوت دیگر چیزی نداشت که برایش بجنگد. آخرین کلمات اسمیت از این قرار است: «امّا آن‌هایی که به روش‌های علمی و رئالیسم و برابری اجتماعی و مردم‌سالاری معتقدند، امیدوارند و در جنگ‌اند» (ص ۳۸۷). اما فروکاستن کتاب به جدل چند صفحهٔ آخر آن منصفانه نیست. در واقع توصیف استوار و آگاهانه و معتدلِ تاریخ نقد امریکایی با تمایل به مؤلفان «مترقی» و آگاه به مسایل جامعه و توجه به نگرش‌ها و موقعیت‌های طبقاتی است. فصل‌های به دقت متوازن‌شده دربارهٔ امرسن و پو و هنری جیمز در طرد صرف زیبایی‌پرستی نیست. نوشته‌هایش دربارهٔ پرینگتن و گرنویل هیکس اختلافات و تناقضات ذهن آن‌ها را نشان می‌دهد. لغزش‌های نادری نیز در این تاریخ سنجیده و معقول وجود دارد. اسپینگارن را «اشرافیِ جهان‌میهنیِ بی‌ریشه» وصف کردن (ص ۲۸۵) یا از «عرفان بی‌شرمانهٔ» کروچه سخن گفتن (ص ۲۸۳) خطاست.

آن‌گاه، در ۱۹۴۸، استنلی ادگار هایمن (۱۹۱۹ـ۱۹۷۰) نمایی کلّی و شاداب از نقد جدید، عمدتاً امریکایی و انگلیسی، در *بینش مجهز: پژوهشی در روش‌های نقد ادبی جدید*[۱۲۹] به دست داد. تکیهٔ او نقطهٔ مقابل تکیهٔ من است: من نقد جدید را اقدام در بررسی ذات زیباشناختی و اخلاقی و اجتماعی ادبیات می‌دانم، ولی هایمن وارد کردن مفاهیم و روش‌های علوم اجتماعی ــ روان‌کاوی، جامعه‌شناسی، عمدتاً مارکسیسم، و انسان‌شناسی ــ را دستاورد نقد جدید می‌شناسد. نمونه‌های بزرگ عبارت‌اند از مارکس و فریزر[۱۳۰] و

125. *The Opinions of Oliver Allston*

126. Bernard Smith, *Forces in American Criticism. A Study of the History of American Literary Thought* 127. «esthetic nihilists»

۱۲۸. *The Criterion*. فصلنامه‌ای که به سردبیری تی. اس. الیوت از ۱۹۲۲ تا ۱۹۳۹ در لندن منتشر می‌شد و منعکس‌کنندهٔ نظرهای ادبی او بود.

129. *Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism*

۱۳۰. Sir James Frazer (۱۸۵۴ـ۱۹۴۱)، پژوهندهٔ انسان‌شناس اسکاتلندی که تألیف معروف و بسیار تأثیرگذار او، *شاخ زرین* (*The Golden Bough*)، دربارهٔ اساطیر و آیین‌ها و مناسک ادیان کهن است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فروید و هدف غایی دست‌یابی به علمی است «با روش‌شناسیِ بقاعده و نظام رِوال‌هایی [که] هرکسی که از علاقه و توانایی لازم برخوردار باشد بتواند آن‌ها را تکرار کند» (ص ۹). ارزش‌یابی و نقد و بررسی به حوزهٔ ذهنیِ محض گسیل شده‌اند. امّا خوشبختانه متن کتاب بر این آرمان علمیِ ملال‌آور خط بطلان می‌کشد. کتاب را در واقع با تجلیل از کنت برک به انجام رسانده و او را ترکیب‌کنندهٔ بزرگی می‌شناسد که «تقریباً همهٔ امکانات نقد جدید را به کار برده» (ص ۴۶۱) و با پیروی از اندرز خودش، «هرچه هست به کار ببرید» (ص ۳۷۵)، «فراگیرترین نظام انتقادی را که تاکنون برپا شده» (ص ۳۹۴) ساخته است. برک منتقد آرمانی است، و صرف‌نظر از شکایت از موضوعِ «این روزها کهنه‌شدهٔ مقاومت در برابر پیشرفت» (ص ۳۹۷)، از هر نظر مورد قبول است.

همهٔ فصول دیگر، هریک با نامی در عنوان فصل به صورت نمونهٔ یک جریان یا روش، بر مقیاسی از مخالفت گرفته تا تأیید مختصر و تحسین نیایش‌وار ترتیب داده شده است. هایمن با فصلی دربارهٔ «ادمند ویلسن و ترجمه در نقد»[۱۳۱] شروع می‌کند. ویلسن را «منتقدی معرّف» وصف کرده که «از یافته‌ها و پژوهش‌های دیگران، گاهی بدون ذکر منبع، استفاده می‌کند» (ص ۲۱) و او را به اتهام تاجرمآبی و اعتقاد به مردسالاری و گرایش‌های جنسیِ افراطی تقبیح کرده است. تنها بخشی از کار ویلسن که مورد تأیید هایمن قرار می‌گیرد روان‌کاوی کتاب زخم و کمان است. این بخش بسیار غیرمنصفانه را خردمندانه در ویراست‌های بعدی حذف کرد. در فصل بعدی، «آیور وینترز و ارزش‌یابی در نقد،»[۱۳۲] برخی از آرای افراطی و حتی مضحک او را تکرار می‌کند تا بتواند او را «منتقد به غایت آزارنده و بد»ی وصف کند که ضمناً دارای «مقداری اهمیت» (ص ۷۲) است. اگر بیزاری هایمن از عقاید دینی و سیاسی الیوت آشکار است، در «تی. اس. الیوت و سنت در نقد»[۱۳۳] دست‌کم او را جدّی گرفته است. در پایان نتیجه می‌گیرد که «به رغم انکارهای مکرر الیوت، شخص الیوت البته مفتاح شعر و نیز نقد اوست، چنان‌که در تحلیل نهایی "سنت" را می‌توان به نیاز شخصی فروکاست» (ص ۱۰۳). بدین ترتیب، هایمن با سهولتی به مراتب بیش از آن‌چه سزاوار است تکلیف اعتبار برداشت‌های الیوت را روشن می‌کند و از شرّ آن‌ها خلاص می‌شود. در فصل بعدی، «ون وایک بروکس و نقد بر مبنای شرح حال،»[۱۳۴] نکته‌های آشنا بر ضد سوءاستفاده از این نوع نقد را متذکر می‌شود، و پس از آن، در

131. «Edmund Wilson and Translation in Criticism»

132. «Yvor Winters and Evaluation in Criticism»

133. «T. S. Eliot and Tradition in Criticism»

134. «Van Wyck Brooks and Biographical Criticism»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«کانستنس رورک و نقد قومی،»[۱۳۵] از کتاب *ریشه‌های فرهنگ امریکا*[۱۳۶] (۱۹۴۲) که به هنر قومی اختصاص یافته تجلیل بسیار می‌کند. در فصل ششم، «ماد بادکین و نقد روان‌شناختی،» کتاب *انگاره‌های کهن‌الگویی در شعر*[۱۳۷] (۱۹۳۴) را تحسین کرده و گفته است که «احتمالاً بهترین استفاده‌ای است که از روان‌کاوی در نقد ادبی شده است» (ص ۱۴۲). اما، چنان‌که هایمن نیز متوجه است، کتاب بادکین دقیقاً به پیروی از نظریات یونگ نوشته شده است، و رابطهٔ فروید با یونگ به بحثی دربارهٔ روان‌کاوی فروید و روان‌شناسی گشتالت[۱۳۸] منجر می‌شود که از ارزش انتقادی عاری نیست. هایمن از روایت خاص (موضع‌شناسی) کرت لوین[۱۳۹] انتظار بیش‌تری دارد: «نقد ادبی می‌تواند در انتظار بزرگ‌ترین عنصر نیرودهنده پس از کولریج و نخستین اقدام او برای اِعمال معرفت علمی در شعر باشد» (ص ۱۶۳)؛ این پیش‌گویی عجیبی است که بر اطلاع تاریخی نادرست مبتنی است: کولریج هرگز علم را به کار نبرد مگر به معنای *Naturphilosophie*[۱۴۰] شلینگ ولی در عین حال از روان‌شناسی تداعی‌بنیاد[۱۴۱] زمان خویش سخت انتقاد کرده است، وانگهی، کسی از کرت لوین یا پیروانش چیزی دربارهٔ نقد ادبی ندیده است.

فصل بعد، «کریستوفر کادول و نقد مارکسیستی،» بر کتاب *پندار و واقعیت*[۱۴۲] (۱۹۳۷) متمرکز است. این کتاب را، که آمیزهٔ ناشیانهٔ انسان‌شناسی و مارکسیسم عامیانه و آبکی است، «برجسته‌ترین تألیف نقد ادبی مارکسیستی» وصف کرده است (ص ۱۶۸). کادول، انگلیسی جوانی که در جنگ بر ضد فرانکو در اسپانیا کشته شد، «اصیل‌ترین متفکر مهم فرهنگی مارکسیست در زمان ما»ست (ص ۱۷۴). هایمن نظریهٔ او را دربارهٔ خاستگاه‌های شعر در آیین‌های کشت و زرع می‌پذیرد و آن را وحدت آرمانی شعر و تولیدی می‌داند که به‌شکل‌های مختلف در نظام اشتراکی پدید خواهد آمد. او نموداری را تحسین می‌کند که در آن با عنوان «نهضت شعر طبقهٔ متوسط،» به شیوه‌ای کلاً غیرحرفه‌ای و غالباً نادرست، مشابهت‌های اوضاع اقتصادی را با جنبش‌های ادبی فهرست کرده است. «کارولاین اسپرجن و پژوهش در نقد»[۱۴۳] پس از آن آمده است. هایمن از پیامدهای خنده‌آور

135. «Constance Rourke and Folk Criticism» 136. *Roots of American Culture*

137. «Maud Bodkin and Psychological Criticism»; *Archetypal Patterns in Poetry*

۱۳۸. Gestalt. در این باره ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۱۹.

139. Kurt Levin; topology

۱۴۰. «فلسفهٔ طبیعت»

141. associationist psychology

142. «Christopher Caudwell and Marxist Criticism»; *Illusion and Reality*

143. «Caroline Spurgeon and Scholarship in Criticism»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

استنتاج‌هایی که اسپرجن از صورت‌های خیالی دربارهٔ شرح حال شکسپیر می‌کند آگاه است. ولی با وجود این از کتاب *خیال‌بندی در آثار شکسپیر و معنای آن*[۱۴۴] (۱۹۳۵) تجلیل بسیار می‌کند. در فصل بعد، «آر. پی. بلکمر و تاوان نقد،»[۱۴۵] او را «شاید تیزبین‌ترین و برجسته‌ترین خوانندهٔ دقیق متون در نقد امریکا» (ص ۲۴۴) وصف کرده است. اما تجلیل از مهارت‌های زبانی و فضل بسیار و صداقت فروتنانهٔ او (ص ۲۴۴) برداشت درستی دربارهٔ شخصیت و توانایی‌های او به نظر نمی‌آید. در فصل «ویلیام امپسن و نقد نوعی» توجه هایمن بر کتاب *برخی روایات شعر شبانی*[۱۴۶] متمرکز بوده است. «نوعی» در این‌جا صرفاً به معنای نقد نوع ادبی[۱۴۷] است. قطعهٔ مربوط به *آلیس در سرزمین عجایب* را «احتمالاً کامل‌ترین تحلیل مختصر و موفق فرویدی [خوانده است] که تاکنون دربارهٔ ادبیات نوشته شده است» (ص ۲۸۳). فصل ماقبل آخر، «آی. إی. ریچاردز و نقدِ تفسیر،»[۱۴۸] نیایش‌نامهٔ تمام‌عیاری است در تجلیل از «اِشراف او بر تقریباً هر حوزهٔ دانش.» ریچاردز «بزرگ‌ترین و مهم‌ترین منتقد ادبی حرفه‌ای است که [در حال حاضر] به کار نقد اشتغال دارد. ریچاردز، شاید بیش از هر کس دیگر از زمان بیکن، همهٔ انواع دانش را قلمرو خویش ساخته است، و حوزهٔ فعالیتش کلّ ذهن آدمی است» (ص ۳۱۹). به اعتقاد هایمن، ریچاردز، «به دقیق‌ترین معنی کلمه، نقد جدید را آفریده است.» (ص ۳۱۷). «نقد عینی»[۱۴۹] با او آغاز می‌شود.

سپس تحسین پرشور برک است و بخش پایانی شگفت‌انگیزی که طی آن به کار گروهی در نقد امید می‌بندد و بذل توجه به «فیلم و داستان‌های جنایی و رادیو و داستان‌های خنده‌دار» را تشویق می‌کند (ص ۴۰۷). هریک از این فصول آگنده از ارجاعات به مباحث جدلی و مقالات در نشریات پراکنده و نیز حاوی گریزهایی به تاریخ و زمینهٔ رهیافت‌های مختلف است که این‌جا و آن‌جای هر مقاله آورده است. این اضافات ــ تاریخ مجمل نقدِ مبتنی بر شرح حال از کتاب والتن[۱۵۰] به بعد، شرح مربوط به انسان‌شناسان انگلیسی که پس از فریزر آمده‌اند، تواریخ نقد روان‌کاوانه و مارکسیستی، که شامل روسیه نیز می‌شود ــ به نظر

144. *Shakespearean Imagery and What It Tells Us*

145. «R. P. Blackmur and the Expense of Criticism»

146. «William Empson and Categorical Criticism»; *Some Versions of Pastoral*

147. genre criticism

148. «I. A. Richards and the Criticism of Interpretation»

149. objective criticism

۱۵۰. *Lives* نوشتهٔ Isaac Walton (۱۵۹۳ـ۱۶۸۳)، نویسندهٔ انگلیسی که زندگی‌نامه‌هایی که دربارهٔ رجال ادبی برجسته چون جان دان و جرج هربرت تألیف کرد معروف است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

من سست‌ترین بخش‌های کتاب‌اند و غالباً حاکی از خلأهای شگفت‌انگیز علمی، به ویژه در زمینه‌های مربوط به مسایل ماورای امریکا و انگلیس. مِن باب مثال، دِ سانکتیس را از پیروان تِن شمردن (ص ۱۸۰) یا نقد شوروی را به مناسبت پیشرفت‌هایش ستودن، آن هم درست مقارن با اعلام رسمی حکم جزمی رئالیسم سوسیالیستی، خطای محض است، و یا، در گریز به پس‌زمینه‌ها، نقد نو و اف. آر. لیوس را به اشارات پراکنده محدود کردن کاری شگفت‌انگیز است. به نظر من این کتاب فاقد موضع محوری مشخصی است یا، بهتر بگوییم، محور آن عمدتاً مواضع روان‌کاوی و مارکسیسم است با گرایش به معناشناسی ریچاردزیِ جدید: منتقد محبوب هایمن، کنت برک، بهترین نمونهٔ این ترکیب نادر است.

صرف نظر از کاستی‌های کتاب‌های پرینگتن و متیسن و کیزین و برنارد اسمیت و اس. ای. هایمن، همین آثار بودند که به کشف مجدد ادبیات و نقد امریکایی جامهٔ عمل پوشاندند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل پنجم

نقد مارکسیستی

نقد مارکسیستی را بر سال‌های رکود اقتصادی، «دههٔ سرخ»،[1] مستولی دانسته‌اند. اما، حتی در مواردی که مؤلف را مارکسیست می‌شمردند، «مارکسیست» اسمی بی‌مسمّا بود. مارکسیسم معمولاً نه به معنای درک عملی اصول مارکسیستی، که به معنای کلّی ضدیت با نظام سرمایه‌داری، همدلی با طبقات کارگران و تحسین انقلاب روسیه بود. گذشته از مباحثات مربوط به مقولات کهنه‌ای چون ادبیات و تبلیغات، بخش اعظم آن‌چه نقد ادبی نامیده می‌شد به مسایل دقیقاً ادبی ربط چندان نداشت. غالب مطالبی که پیش می‌کشیدند به تاریخ جنبش کارگری تندرو و تاریخ حزب کمونیست و مبارزات درون‌حزبی میان جناح سنتی که از دستورالعمل‌های مسکو پیروی می‌کردند و آن‌هایی که خود را پیرو تروتسکی[2] می‌دانستند مربوط می‌شد. پاک‌سازی‌ها و پیمان مولوتف-ریبن‌تروپ[3] باعث شد که برخی کناره‌گیری کنند، و پس از پرل هاربر و جنگ حتی می‌توان از اضمحلال نهضت سخن گفت. اما مایه‌های مارکسیستی در نقد ادبیِ منتقدان گوناگونی چون ادمند ویلسن و کنت برک و لاینل تریلینگ[4] و اف. اُ. متیسن، که نمی‌توان برچسب مارکسیستی به آن‌ها زد، باقی ماند. من قصد ندارم پیچ و تاب‌های خط حزب را دنبال کنم یا رابطهٔ دقیق نویسندگان را با

۱. «Red Decade». بازار بورس نیویورک در ۱۹۲۹ سقوط کرد و «دههٔ سرخ» از آن تاریخ تا ده سال بعد را در بر می‌گیرد.

۲. Leo Trotsky (۱۸۷۹ـ۱۹۴۰). یکی از رهبران کمونیست روس که، پس از درگذشت لنین، جنگ قدرت را به استالین باخت، از اتحاد شوروی تبعید شد و سرانجام در مکزیک، ظاهراً به دستور استالین، به قتل رسید. تروتسکی هوشی درخشان داشت و کتاب‌های مهمی تألیف کرد که *ادبیات و انقلاب* (۱۹۲۵) از آن جمله است.

۳. Molotov-Ribbentrop Pact. پیمان عدم تجاوز میان روسیهٔ شوروی و آلمان هیتلری که در ۱۹۳۹ به امضای مولوتف و ریبن‌تروپ، وزرای خارجهٔ دو کشور، رسید.

۴. Lionel Trilling. دربارهٔ او ← فصل هفتم همین کتاب.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حزب یا شور و شر تعهدشان را در حالی که آن‌ها صرفاً "سمپات"[۵] بودند تعریف کنم. کتاب *نویسندگان جناح چپ* (۱۹۶۱)، تألیف درخشان دنیل آرِن[۶]، شرح مفصّلی است که باید هر پژوهندهٔ مسایل آن زمان را راضی کند. مطابق معمول به کسانی می‌پردازم که در زمینهٔ نقدِ انضمامی جالب‌اند و اهل جدل را کنار می‌گذارم.

مکس ایستمن[۷] (۱۸۹۳ـ۱۹۶۷) کهن‌سال‌ترین عضو گروه تندرو است: مدتی در دانشگاه کلمبیا دستیار جان دیویی بود، سپس سردبیر نشریات مَسیز («توده‌ها،» ۱۹۱۲ـ۱۹۱۷) و *لیبریتر*[۸] («*رهایی‌بخش*،» ۱۹۱۸) شد، به روسیه رفت و دو سال در آن‌جا ماند، بعداً از تروتسکیِ تبعیدی حمایت کرد، و سرانجام کمونیسم را به کل کنار گذاشت و در نشریهٔ *ریدرز دایجست*[۹] به نویسندگی پرداخت. ایستمن آدمی چندشخصیتی بود: ایمان پرشور به انقلاب روسیه در کنار سرودن شعرهای احساساتی و علاقهٔ نظری به منزلت و صناعت شعر. نخستین کتاب خود، *لذّت شعر*[۱۰]، را که براساس خطابه‌هایی است که در کلمبیا ادا کرده و آن را خدمتی در زمینهٔ روان‌شناسی دانسته، در ۱۹۱۳ منتشر کرد. در آن کتاب، امر شعری را در مقابل امر عملی و مفید قرار داده است. شعردوستان «دوست‌داران کیفیت‌اند» (*لذت شعر*، ص ۴). آن‌ها مسحور غریزهٔ بازنمایی‌اند (ص ۵). شعر، بنا بر عبارتی که ایستمن از کتاب *شعر و نقد* ایدیت سیتول[۱۱] گرفته است، «شعور را تشحیذ می‌کند» (ص ۱۴۴). به عقیدهٔ او، اگرچه شعر در مقام شعر را با رفتار و انتقال معنی کاری نیست، برای «رفتار هدف‌مند و انطباق با آینده» ممکن است ارزش‌مند باشد (ص ۱۳۰). این‌ها جملگی برگسونی و شاید، از لحاظ تأکید بر تقابل میان علم و تجربهٔ انضمامی، صرفاً در پیروی از مشرب اصالت عمل و تجربه است که با مدد گرفتن از مجموعهٔ گوناگون ابزارهای کلامی در شعر بسط یافته است: ایستمن نخست نمونه‌هایی از نام‌ها و تشابهات و صناعات ادبی را گرد می‌آورد، و سپس همراه با تفسیر نمونه‌های بازنمایی اعمال و اشیاء و عواطف در قالب شعر و، بالاخره، شعر ناب، یعنی شعر آهنگین و نام‌آوایی مبتنی بر ضرباهنگ و نظم، گلچین شعر انگلیسی را عرضه می‌کند. حتی دربارهٔ راه سرودن شعر با

۵. fellow-traveller. به معنی کسی که به مرام یک حزب سیاسی، به خصوص حزب کمونیست، متمایل باشد و یا از آن حمایت کند، بی‌آن‌که رسماً به عضویت آن حزب درآمده باشد. تنها معادلی که مترجم برای این مفهوم در زبان فارسی می‌شناسد "سَمپات" و اصل فرانسوی آن "سمپاتیزان" (sympathisant) است.

6. Daniel Aaron, *Writers on the Left*
7. Max Eastman
8. *The Masses*; *The Liberator*
9. *Reader's Digest*
10. *The Enjoyment of Poetry*
۱۱. *Poetry and Criticism* نوشتهٔ Edith Sitwell (۱۸۸۷ـ۱۹۶۴)، شاعر و نویسندهٔ انگلیسی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تسلیم کردن خویش به «جریان امواج» ذهن به خواننده اندرز می‌دهد (ص ۱۲۷). این‌ها همه سطحی، و به منظور ترغیب خواننده به «لذت بردن از شعر» است.

در کتاب *ذهنیت ادبی و جایگاه آن در عصر علم*[۱۲] (۱۹۳۲ [پس از این: *ذهنیت*])، ایستمن تکیهٔ بحث را تغییر داده، ولی مفهوم شعر در مقام «بازنمایی» پابرجاست. در این کتاب، علم، با پیشرفت ظفرنمون خود، شعر را کاملاً در تنگنا قرار داده است. اومانیست‌های جدید را پژوهندگان اشراف‌منش خوانده و به آن‌ها حمله کرده است. ادبیات عصر جدید را به مناسبت کیش نامفهوم‌گویی در آثار کمینگز و جویس و الیوت، تلاش برای دست‌یابی به شعر ناب، و تمامِ تفرعنِ نهان‌روشانهٔ آن‌ها شماتت کرده است. «گفت‌وگوی شاعران با خودشان»[۱۳] عنوان یکی از فصل‌های کتاب است. از ایستمن که معتقد بود «اظهارنظرهای انتقادی صرفاً شاخه‌ای از اظهارنظرهای روان‌شناختی است» (*ذهنیت*، ص ۲۹۷) انتظار می‌رفت که از رهیافت روان‌شناختی آی. اِی. ریچاردز استقبال کند، ولی راه حل او را رد می‌کند و می‌گوید: «اگرچه ریچاردز تقسیم کار ناگزیر میان شعر و علم را می‌پذیرد، با وجود این بر آن است تا استقلال شعر را به آن بازگرداند. هدفِ *کودتای* آگدن[۱۴] و ریچاردز این است که پیوند دانش را با زندگی قطع کنند و آن‌گاه بار دیگر شعر را بانوی محبوب زندگی بخوانند» (ص ۳۰۱) خطای اساسی در این است که «می‌کوشند تا سازمان و زمام فعالیت عملی را از علم بگیرند و آن را به دست شعر بسپارند» (ص ۳۰۳). ایستمن مفهوم شبه‌گزاره[۱۵] و امید به شعر و این نظر را رد می‌کند که شعر می‌تواند منجی ما باشد و وسیلهٔ استیلا بر هرج و مرج است. اگرچه چندی نگذشت که ایستمن با سیاست‌های فرهنگی اتحاد شوروی به مخالفت برخاست، مدت مدیدی به پیشرفت علم و آن‌چه در روسیه در حال تکوین بود عقیده داشت. کتاب *هنرمندان در لباسِ متحدالشکل: تحقیقی در باب ادبیات و دیوان‌سالاری*[۱۶] (۱۹۳۴) شرح دست اول سرکوب نواندیشان روسیه، و برای آن زمان حاوی اطلاعات دقیق است. خودکشی اِسِنین[۱۷] و مایاکوفسکی[۱۸]، تحقیر باریس پیلنیاک[۱۹]، پرونده‌سازی برای اوگنی زامیاتین[۲۰]، خاموش

12. *Literary Mind: Its Place in an Age of Science*
13. «Poets Talking to Themselves»
۱۴. C. K. Ogden (۱۸۸۹ـ۱۹۵۷). به اتفاق ریچاردز، انگلیسیِ پایه (Basic English) را شامل ۸۵۰ کلمه پدید آوردند و معتقد بودند که با این تعداد واژه می‌توان تمام نیازهای روزمرّه را برطرف کرد. در تألیف کتاب *معنای معنی* (*The Meaning of Meaning*) نیز با ریچاردز همکاری کرد.
15. pseudo-statement
16. *Artists in Uniform: A Study of Literature and Bureaucratism*
۱۷. Sergei Aleksandrovich Esenin (۱۸۹۵ـ۱۹۲۵). شاعر روس، بنیان‌گذار گروه شاعران «ایماژیست» در روسیه (۱۹۱۹)؛ معروف به «ملک‌الشعرای انقلاب». دیوانه شد و خودکشی کرد.
۱۸. Vladimir Mayakovski (۱۸۹۳ـ۱۹۳۰). شاعر روس، از فعّالان مکتب «فوتوریست» و عضو حزب

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کردن صدای اِسکُ بابل[۲۱]، تحمیل عقاید جزم‌اندیشانهٔ جدید بنا بر اوامر مقامات بالا، همهٔ این‌ها را به خوبی مستند ساخته است. ایستمن به چیزی که آن را خزعبلات دیالکتیک آلمانی می‌شمرد علاقه‌ای نداشت و سراسر عمرش اهل عمل و تجربه باقی ماند و سرانجام اعتقاد به مدینهٔ فاضلهٔ کمونیستی را رها کرد.

اگر منظور از نقد مارکسیستی پذیرش مبارزهٔ طبقاتی، امید به انقلاب عمیق اجتماعی و هنر جدید کارگری است، فقط از اوایل دههٔ ۱۹۲۰ می‌توان از نقد مارکسیستی صحبت کرد. نخستین بیانیهٔ «پیش به سوی هنر کارگری» در *لیبریتر* (فوریهٔ ۱۹۲۱) از فرط خوش‌بینی رقت‌انگیز است. «آن‌گاه که در هر خیابان امریکا نوای موسیقی و آواز به آسمان بلند باشد، آن‌گاه که گروه نمایشی متشکل از کارگران در هر کارخانهٔ امریکا به وجود آمده باشد، آن‌گاه که مکانیک‌ها در ایام فراغت نقاشی و کشاورزان غزل‌سرایی کنند، آن‌گاه، و فقط آن‌گاه، هنرِ بزرگ خواهد بالید» (*مایک گُلد: گلچین ادبی*[۲۲] [پس از این: *مایک گلد*]، ص ۷۰). این تخیّلات احساساتی به امضای اروین گُرَنیچ[۲۳] (۱۸۹۳ـ۱۹۶۷) بود که به تازگی از نام مایکل گُلد استفاده می‌کرد. او به تبلیغ الگوی *Proletkult*[۲۴] ادامه داد و در نشریهٔ *نیومَسیز*[۲۵] (۱۹۲۶) کتاب *ادبیات و انقلاب* تروتسکی را ریاکارانه ستود. تروتسکی، در نظر او، لئوناردو داوینچی جدید است (*مایک گلد*، ص ۱۳۱). منکن و ون وایک بروکس و امثال آن‌ها را کنار گذاشته و بی‌صبرانه خواستار منتقد ادبی بزرگی شده است. «ای زندگی! منتقد ادبی بزرگی برای امریکا بفرست... هنرمند بفرست، دانش‌مند بفرست.

← بولشویک از ۱۴ سالگی؛ مایاکوفسکی استعداد شعری خود را در خدمت انقلاب نو پا گذاشت، ولی اندک اندک فشار رقیبان و دشمنان ادبی به حدی رسید که در آوریل ۱۹۳۰ خودکشی کرد. حال آن‌که درست پنج سال پیش از آن خودکشی اسنین را به شدت تقبیح کرده بود.

۱۹. Boris Pilniak، نام مستعارِ Boris Andereyevich Vogau (۱۸۹۴ـ؟۱۹۳۷). رمان‌نویس روس و یکی از عاملان سبک پرزیب و زینت نویسندگان شوروی در دههٔ ۱۹۲۰ که در دههٔ ۱۹۳۰ قربانی جریان پاک‌سازی‌های استالین شد.

۲۰. Evgeny Zamyatin (۱۸۸۴ـ۱۹۳۷). نویسندهٔ روس که چون رمان خویش را پیش از انتشار در شوروی در خارج منتشر کرد مورد غضب مقامات حکومتی واقع شد و، احتمالاً به توصیهٔ ماکسیم گورکی، استالین با مهاجرت او به فرانسه موافقت کرد.

۲۱. Isaac Babel (۱۸۹۴ـ؟۱۹۳۹)، نویسندهٔ روس داستان‌های کوتاه که در ۱۹۳۸ ناپدید و احتمالاً یکی دیگر از قربانیان پاک‌سازی‌های استالین شد. از داستان‌های کوتاه بابل نخست استقبال می‌کردند، ولی به تدریج به سبب فقدان درونمایه‌های سیاسی شهرت او کاهش یافت.

22. *Mike Gold: A Literary Anthology*

23. Erwin Granich

۲۴. «فرهنگ پرولتاریا»

25. *The New Masses*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بلشویک بفرست، آدم بفرست» (ص ۱۳۹). اما «منجی» نیامد. تنها کاری که از گُلد برمی‌آمد این بود که با حملات گستاخانه به تورنتن وایلدر[۲۶] (در *نیوریپابلیک*[۲۷]، ۱۹۳۰)، که «مبشّر مسیح اشراف‌منش»اش نامید، و به جرم «بی‌محتوایی مطالعات اندکش در زمینهٔ تاریخ» (*مایک گُلد*، ص ۱۹۹) محکوم کرد، یا بعداً، در ۱۹۳۵، با ردیّهٔ غضب‌آلودش در جواب بیانات نامعقول دراسر بر ضد یهودیان (*مایک گلد*، ص ۲۲۳) واکنش‌های تند ایجاد کند. مایک گلد در ۱۹۴۱ سراسر یک کتاب، *آدم‌های درون‌تهی*[۲۸]، را به حمله به «خیانت‌کاران» به کمونیسم اختصاص داد. در این کتاب هیچ‌کس را بی‌نصیب نگذاشت: همینگوی، استاین‌بک، دوس پسوس، و منتقدان همپالکی‌اش ایستمن و گرنویل هیکس. گلد تا پایان عمر به مرامش وفادار ماند.

پس از امضای پیمان رِیبن‌تروپ ـ مولوتف، گرنویل هیکس (۱۹۰۱ـ۱۹۸۲) از حزب کناره گرفت و به تدریج به فاصله‌اش با اصول انتقادی پیشین افزود. در پی‌گفتاری که به چاپ ۱۹۶۹ معروف‌ترین کتاب خود، *سنت بزرگ: تفسیر ادبیات امریکا از زمان جنگ داخلی*[۲۹] (۱۹۳۳ [پس از این: *سنت بزرگ*]) افزود، متذکر این انتقاد محتوم شد: «حرفم این بود که اگر هنرمندان نوشته‌های مارکس را بخوانند یا به حزب کمونیست بپیوندند یا دست‌کم از آن حمایت کنند، هنرمندان بهتری خواهند بود. چه خزعبلاتی!» (ص ۳۱۸). او درمی‌یابد که «مارکسیسم برای تبیین پدیده‌های ادبی ابزار سودمندی است اما با ارزش‌یابی آن‌ها هیچ کاری ندارد» (ص ۳۰۹). از کاستی‌های شخصی دوران جوانی‌اش آگاه است: فقدان علاقه «به مسایل متافیزیکی یا روان‌شناختی» (ص ۳۱۰) و بی‌علاقگی به شعر. اما در داوری‌های موردی خود چندان چیزی نمی‌یابد که نیازمند اصلاح باشد. *واینزبرگ، اوهایو* «کتابی است که به ذهنش شکل بخشید» و «البته، دوس پسوس» را هم نباید فراموش کرد (ص ۳۱۷، ۳۲۰). *سنت بزرگ*، به صورتی که در ۱۹۳۳ به چاپ رسید، نظریهٔ ساده‌ای را مطرح می‌کند: طیّ دوران افزون‌خواهی[۳۰]، ادبیات امریکا به ضرورتْ واقعیت‌گریز، دور از زندگی مردم، مانند هاتورن و ملویل و تورو و امیلی دیکینسن بی‌جان،

۲۶. Thornton Wilder (۱۸۹۷ـ۱۹۷۵). نمایشنامه و رمان‌نویس امریکایی، که کارهای تجربی‌اش در تئاتر معروف است. *شهر ما* (*Our Town*) معروف‌ترین نمایشنامهٔ اوست.

27. *New Republic*

28. *Hollow Men*

29. *The Great Tradition: An Interpretation of American Literature since the Civil War*

۳۰. «the acquisitive age». منظور دوران گسترش جغرافیایی امریکاست به سوی آن‌چه امروزه ایالات غرب میانه و غرب است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یا چون لوئل و برهمن‌ها[۳۱] همرنگِ جماعت و از این رو درجه دوم بوده است. ویتمن «بنیان‌گذار ادبیات نوین امریکا بود» (ص ۳۰) ولی او نیز در چنگ تناقضات فردمداری و جمع‌گرایی گرفتار بود و از حلّ آن‌ها عاجز. مارک تواین را «صرفاً عامل سرگرمی» دانسته و رد کرده است (ص ۴۱). فقط هاولز را تحسین می‌کند، گو این‌که نه تنها زهدفروشی او بلکه «تأکید نکردن بر جنبش اساسی در حیات ملت» (ص ۸۸) را از ضعف‌های او می‌داند. او «کانون زندگی امریکا را هدف قرار نداد.» این عبارت حسن تعبیر هیکس است به این معنی که تألیفاتش دربارهٔ زحمت‌کشان نبود. به سهولت می‌توان حدس زد که هیکس دربارهٔ هنری جیمز، «فراری» از امریکا، چه خواهد گفت. با وجود این، نکته‌سنجی او را تحسین می‌کند و به اظهار نظرهای اخلاقی دربارهٔ او می‌پردازد. از *جام زرین* انتقاد می‌کند زیرا «به پذیرش فرض جیمز از جانب خواننده متکی است که مگی به وجهی خارق‌العاده ساده و پاک است، در حالی که هر فکر و عمل او حاکی از چنان نادرستی و خیانتی است که، در قیاس با آن، ریاکاری مفروض شارلوت[۳۲] قطعاً قابل تحسین است» (ص ۱۱۹). معیاری که در مورد این نویسندگان متقدم به کار می‌برد همیشه یک‌سان است: آن‌ها مظهر آن هنرمند آرمانی نیستند «که برایش بیان مافی‌الضمیر همانا بیان جامعه‌ای است که جزئی از آن است» (ص ۱۳۰).

با پیدایش افشاگران[۳۳] و ناتورالیست‌ها امیدش به ادبیات امریکا بالا گرفت. اپتن سینکلر را نویسندهٔ عمده‌ای می‌داند و «شش رمان حجیم» درایسر، به رغم نقایص بی‌شمار، «بر صخره‌های صداقت و شفقت برپا شده‌اند» (*سنت بزرگ*، ص ۲۲۹). «اگر خواستار گزارش تفصیلی و دقیق شیوهٔ زندگی مردم باشیم،» به نظر هیکس، سینکلر لوئیس «از هر نویسندهٔ دیگری ارضاکننده‌تر است» (ص ۲۳۰). هیکس با جیمز برنچ کبل با خشونت بسیار برخورد می‌کند و او را «دغل‌کار، خوش‌ظاهر، و خودخواه و متفرعن» وصف می‌کند (ص ۲۲۱) و نسبت به ویلا کَتِر بی‌اعتناست و به «احساسات پرحلاوت و غم غربت گنگ» (ص ۲۲۵) او معترض است. وقتی که به ادوین آرلینگتن رابینسن به سبب نگرانی‌اش دربارهٔ مسایل جاودانی موعظه می‌کند، به نازل‌ترین حدّ خود رسیده است. «تنها مسایلی که واقعاً می‌شناسیم آن‌هایی هستند که عصر خود ما مطرح کرده است. مسئلهٔ جاودانی وجود ندارد؛ هر عصری معضلات خاص خویش را دارد، و، اگرچه برخی از آن‌ها

۳۱. the Brahmins. در اصل عضو بالاترین طبقه در آیین هندوان که، مجازاً و گاهی به طیبت، به اقشار بالای جامعهٔ نیوانگلند اطلاق می‌شود.

۳۲. Maggie و Charlotte در *The Golden Bowl*.

۳۳. muckrakers. در این باره ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تکرار می‌شوند، ویژگی خود را مدیون موقعیت خاص‌اند» (ص ۲۴۴). کار هیچ‌یک از نویسندگان اخیر رضایت‌بخش نیست: همینگوی به باده‌خواری پناه برده (ص ۲۷۷)، و فاکنر «با خطر هیجان‌آفرینی به شیوهٔ "گران گینیول"[۳۴] روبه‌رو است» (ص ۲۷۷). کتاب به این جمع‌بندی غرّا ختم می‌شود که «مبارزهٔ طبقاتی واقعیت اصلی زندگی در امریکاست» و از نویسندگان می‌خواهد که «از طبقه‌ای حمایت کنند که قادر است نظام سرمایه‌داری را براندازد» (ص ۳۰۶). اگر ایضاح اجتماعی یا مارکسیسم این است، آن را می‌توان به سرعت خلاصه کرد. دشمنْ نظامِ سرمایه‌داری است: نویسندگانِ امریکا را یا به انزوا و ازخودبیگانگی کشانیده یا به مخالفت واداشته است، یعنی می‌توانند یا ملایم و بزدل باشند یا مصمّم و رُک و راست. وضعیت رک و راست بودن مرجّح است. کتابی صاف و ساده، حتی ساده‌لوحانه است و از آثار ماندگار مارکسیسم در امریکا شمرده شده است. دست‌کم شهامت داوری کردن را دارد: نقد است.

کتاب جیمز تی. فَرِل، *یادداشتی دربارهٔ نقد ادبی*[۳۵] (۱۹۳۶ [پس از این: *یادداشت*])
ناقوس مرگ جزم‌اندیشی مارکسیستی را به صدا درآورد، ولی پای‌بندی به این آرمان را مردود نشناخت. فرل، با پشتوانهٔ رمان پرولتاریایی خود، *استدز لانِگن*[۳۶]، به سادگی اظهار داشت که ادبیات شاخه‌ای از هنرهای زیبا و یکی از ابزارهای نفوذ اجتماعی است (*یادداشت*، ص ۱۱). فرل نقد امپرسیونیستی و اومانیستی و مارکسیستی اخیر را به اجمال بررسی و از هیکس و دیگران انتقاد می‌کند زیرا گفته‌اند «نویسندگان گذشته دست‌اندرکار تبلیغات بودند» (ص ۴۱)، یا فرض کرده‌اند که ادبیات همیشه پیرو اقتصاد است (ص ۶۰)، و یا چون عمل گُلد در مورد تورنتن وایلدر (ص ۹۸ـ۹۹) هر نوشته‌ای دربارهٔ گذشته و تاریخ را تحریم کرده‌اند. فرل بخش‌هایی از نوشته‌های مارکس را نقل می‌کند که در آن‌ها وجود رابطهٔ غیرمستقیم میان ادبیات و جامعه را تأیید کرده است. او نتیجه می‌گیرد که «افراط‌گرایی کاربردی[۳۷] [تعبیر او برای هنر تبلیغاتی] همه‌گیر و به قواعد یک‌جانبه، به توجیه تعصبات و سرهم کردن دستورالعمل‌های بی‌معنی برای رمان‌نویسان جامعهٔ بی‌طبقهٔ آینده منجر می‌شود» (ص ۸۵). فرل معتقد است که اقدام به ایجاد هنر پرولتاریایی که پیوند

۳۴. Grand Guignol. نمایشنامه‌ای کوتاه که در آن بر امری دهشتناک یا هیجان‌انگیز تأکید شده باشد، یا هر چیزی که به چنین نمایشنامه‌ای شباهت داشته باشد؛ در اصل، *Le Grand Guignol*، تماشاخانهٔ کوچکی بود در پاریس که چنین نمایشنامه‌هایی در آن اجرا می‌شد.

35. *A Note on Literary Criticism*

۳۶. رمانی سه‌گانه: *Young Lonigan*؛ *The Young Manhood of Studs Lonigan*؛ و *Judgment Day*.

37. functional extremism

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آن با گذشته قطع شده باشد، به معنی نادیده گرفتن آن چیزی است که ناگزیر از سنت به آن منتقل می‌شود. ضمناً در امکان خلق رمان اشتراکی[۳۸] تردید می‌کند و، از لحاظ شیوه‌ای که دوس پسوس برای آفرینش آدم‌های داستانی به کار می‌برد، میان *مدار چهل و دوم*[۳۹] او و رمان‌های فردمحور تفاوتی نمی‌بیند (ص ۱۱۴). طی بحثی دربارهٔ *شوریدگانِ* داستایفسکی، این دیدگاه را روشن می‌کند. نظر داستایفسکی را می‌توانیم رد کنیم (کاری که فرل آن را به سادگی عملی می‌بیند)، با نقل داستان زندگی‌اش می‌توانیم به ایضاح نظرهای او بپردازیم و به این ترتیب داستایفسکی را چون نادره‌ای تاریخی در موزه بگذاریم، یا می‌توانیم «به وظیفهٔ واقعی منتقد ادبی [اقدام کنیم] ــ خود را وقفِ جذب ارزش‌های داستایفسکی در زمان خود و برای زمان خود کنیم» (ص ۲۰۸). به نظر فرل، نگرش مارکس در ارزیابی بالزاک، و لنین در مقاله‌اش دربارهٔ تالستوی، همین بوده است. اما «این رهیافت کاربردی، اگرچه در دوران بحران اجتماعی ضرورت دارد، نباید سدّ راه ارزش‌ها و معنی‌های دیگر شود.» فرل بر آن است که «وجود کثرت‌گرایی را در ادبیات» تثبیت کند (ص ۲۸۹) و درس رواداری بدهد.

یک سال پس از کتاب سنجیدهٔ فرل، *پارتیزان ریویو* را به صورت نشریهٔ ادواریِ مستقلی احیا کردند. این نشریه را ویلیام فیلیپس و فیلیپ راو[۴۰] در ۱۹۳۴ در سایهٔ حمایت حزب کمونیست بنیان گذاشته بودند اما به سبب مشاجرات داخلی متوقف شده بود. سیاست اعلام‌شدهٔ نشریهٔ جدید ترکیب مارکسیسم با هواداری از نوگرایی بود. انقلاب در جامعه مستلزم انقلاب در ادبیات است، حال آن‌که در روسیه، به قدرت رسیدن انقلاب به محکومیت هنر و ایذای هنرمندان نویرداز منجر شد. این ترکیب الهام‌بخش فیلیپ راو (۱۹۰۸ـ۱۹۷۳)، منتقد برجسته‌ای شد که از این گروه سربرآورد؛ راو متولد اوکرائین و نام اصلی‌اش ایوان گرینبرگ[۴۱] بود. در آغاز کار، جدلیِ تندروی بود که در نشریات *نیومَسیز* و *دیلی ورکر*[۴۲] مقاله می‌نوشت. گورکی[۴۳] را «رهبر بزرگ انقلاب فرهنگی،» و جویس و دی. ایچ. لارنس را، با استفاده از تعبیرات به قاعدهٔ مارکسیستی، «انحراف از مسیر ملموس تاریخ» وصف کرده است (*جستارهایی دربارهٔ ادبیات و سیاست*[۴۴] [پس از این: *جستارها*]. دوازده). علی‌رغم

38 collective novel 39. *42nd Parallel*

۴۰. William Phillips. سال‌ها سردبیر *پارتیزان ریویو* بود و در دانشگاه راتگرز، نیویرانزویک، نیوجرزی، نقد ادبی تدریس می‌کرد؛ Philip Rahv. دربارهٔ او ← صفحات بعد در همین فصل.

41. Ivan Greenberg 42. *New Masses*; *Daily Worker*

۴۳. Maxim Gorky (۱۸۶۸ـ۱۹۳۶). نویسندهٔ روس و نخستین نویسندهٔ بزرگ آن کشور که از قشر زحمت‌کشان سربرآورد.

44. *Essays on Literature and Politics*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بیزاری از استالینیسم، راو همهٔ عمرش کمونیست ثابت‌قدمی باقی ماند. به شدت ضد دین بود و به مفهومِ مارکسیستیِ تاریخ اعتقاد کامل داشت.

راو نظریه‌پرداز نبود مگر این‌که قاعدهٔ دو سنت ادبیات امریکایی او را که در «پریده‌رنگ و سرخ‌پوست»[۴۵] (در کنیون ریویو، ۱۹۳۹) آمده چیزی بیش از درک نکته‌ای ذکاوت‌آمیز بدانیم. هنری جیمز را روباروی ویتمن قرار می‌دهد، ملویل را با مارک تواین، اعیان‌زاده را با عامی، تمثیل و نمادپردازی را با ناتورالیسم، فرهیخته را با بی‌فرهنگ. این نظر را بعداً در «کیش تجربه در آثار نویسندگان امریکایی»[۴۶] (*پارتیزان ریویو*، ۱۹۴۰) بسط داد و جرح و تعدیل کرد. از اندرزِ لمبرت استرتر در *سفیران* که به گیلم[۴۷] کوچولو می‌گوید «زندگی کن!» استفاده می‌کند تا نشان دهد که حتی جیمز از پیروان این کیش است و به این ترتیب «نمایندهٔ گسست سرنوشت‌ساز با اخلاقیاتِ امریکاییِ پرهیز است» (*جستارها*، ص ۹) که در آن ایام غالب بود. نزد راو، کیش تجربه «درونمایهٔ بنیادین و اصل وحدت‌بخشِ» یک «مجموعهٔ به واقع ملّی تجربه» (ص ۱۰)، و پلی است بر روی شکاف میان دو سنت. از همه چیز گذشته، آن‌ها «از لحاظ تاریخی با کارِ بنیادستیزِ برانداختن اصول پیوریتنیِ سودمندیِ محض در ادارهٔ زندگی مرتبط بودند.» «ویتمن و جیمز آغازکنندگان راستین نوگرایی در امریکا هستند» (ص ۱۴). کوپر و هاتورن و ملویل بیش‌تر «رومانس‌نویس»[۴۸] بودند تا رمان‌نویس. همینگوی و شروود اندرسن و فاکنر مظاهر کیش تجربه و سنت ضدروشنفکری در ادبیات امریکا هستند. راو این موضوع را با معیار مارکسیستی چنین تعریف می‌کند: «نویسندهٔ نوعیِ امریکایی در عصر جدید به ندرت به چنین سطحِ روبنایی می‌رسد» (ص ۱۹). احساس تأسف روشنفکری که نیویورک را مهاجرنشینِ دورافتادهٔ اروپا به شمار می‌آورد آشکار است.

جنبهٔ قویّ دورهٔ طولانی فعالیت انتقادی راو در بحث‌هایی است که دربارهٔ تک‌تک آثار کرده است. او توصیف و داوری می‌کند. کاری که منتقدان می‌کنند و باید بکنند. برخلاف سبک غالباً بی‌رنگ و ثقیل همفکرانش، راو نویسندهٔ خوبی است و با حساسیت زیباشناختی خود بر موانعی فایق می‌آید که برای دیگران میسر نیست. اقرار باید کرد که ذوق و دامنهٔ اطلاعات تاریخی او محدود است. ادبیات در امریکا با هاتورن و در روسیه با گوگول[۴۹] آغاز می‌شود و با کشفیات امریکایی خود او، سال بِلّو و رندل جَرِل و جان بِریمن

۴۵. «Paleface and Redskin»، تعبیراتی که سرخ‌پوستان و سفیدپوستان در اشاره به یک‌دیگر به کار می‌بردند.

46. «The Cult of Experience in American Writing» 47. Gilham

48. romancer

۴۹. Nikolai Gogol (۱۸۰۹ـ۱۸۵۲). نویسندهٔ روس داستان کوتاه و رمان و نمایشنامه.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و برنارد مَلَمُد[۵۰]، به پایان می‌رسد. درک خوبی از شعر ندارد ولی مفسر تیزبین نقد معاصر است. دربارهٔ الیوت، که در نظر او «بهترین منتقد ادبی انگلیسی‌زبان این قرن است» (*جستارها*، ص ۸۲)، محتاطانه عمل می‌کند، ولی پیداست که در مورد دین و عقاید سیاسی او حرف‌ها دارد. «قوّت و قاطعیت و صراحت» اف. آر. لیوس را تحسین می‌کند (ص ۲۶۴) اما به سبب تجلیلش از دی. ایچ. لارنس به او سخت می‌تازد. لیوس «لارنسی خلق کرد که هرگز وجود نداشته است» (ص ۲۷۰). معتقدات خود لیوس «قطعاً مانع اتفاق نظر با لارنس است» (ص ۲۷۱) و لیوس با تحسینِ لارنسِ منتقد مرتکب اشتباه می‌شود. *مطالعاتی دربارهٔ ادبیات کلاسیکی امریکا*[۵۱] «شاهکاری که شهرت دارد نیست» (ص ۲۶۷). نقد نو را به مناسبت «یکنواختی خودخواستهٔ نظرِ محدود به متن و شکلِ اثر هنری» و «پای‌بندی آن‌ها به معتقدات تاریک‌اندیشانهٔ تاریخی و اجتماعیِ هرگز اعلام و تحلیل نشده» پیوسته نفی می‌کند (*اسطوره و منشأ قدرت*[۵۲]، ص ۶۶). راو به ویژه با نظر رنسم که به داستان همچون شعر می‌نگرد و نیز با ارزش‌یابی اغراق‌آمیز سبک و واژه‌گزینی مخالف است. راو داستان را «شخصیت‌آفرینی» می‌داند. «ژرفای حیات است که احساس اخلاقی رمان‌نویس از آن سربرمی‌آورد. توانایی ساختن طرح و توطئه است تا بتوان توان‌مندی‌های تجربه را به نیروی امر ناگزیر مجهز ساخت» (ص ۵۰). راو نقد اسطوره‌ای را نیز که در دههٔ ۱۹۵۰ رواج یافت رد می‌کند. به نظر من، این گفتهٔ او صحت دارد که «تلقی این واقعیت که اسطوره منبع مشترک بسیاری از قالب‌های ادبی است، بدین معنی که اسطوره ادبیات است یا ادبیات اسطوره است، نمونهٔ سادهٔ مغالطهٔ تکوینی[۵۳] است» (ص ۹)، اما این استنتاج مارکسیستی محل تردید است که «آن‌چه شیفتگی جنون‌آسا نسبت به اسطوره بیش از هر چیز نشان می‌دهد، ترس از تاریخ است» (ص ۷). در این نکته حق با اوست که «تشخیص صورت‌بندیِ اسطوره‌ای در رمان یا شعر در حکم نمایان ساختن ارزش آن نیست ــ کذب این فرض آشکار است، زیرا همان صورت‌بندی را به سهولت می‌توان در آثار کلّاً بی‌ارزش نیز یافت» (ص ۲۱).

راو در اعادهٔ شهرت هنری جیمز مؤثر بود. در «نگرش‌های متفاوت به هنری جیمز»[۵۴] (۱۹۴۳)، ضمن پرهیز از موضع افراطی دیگرِ کیش هنری جیمز که در حال تکوین بود، به

۵۰. Saul Bellow (۱۹۱۵ـ۲۰۰۵). رمان‌نویس امریکایی؛ در ۱۹۷۶ جایزه نوبل در ادبیات به او اهدا شد. Randall Jarrell (۱۹۱۴ـ۱۹۶۵). شاعر و منتقد امریکایی. John Berryman (۱۹۱۴ـ۱۹۷۲). شاعر امریکایی. Bernard Malamud (۱۹۱۴ـ۱۹۸۶). رمان‌نویس امریکایی.

51. *Studies in Classic American Literature* 52. *The Myth and the Powerhouse*

53. genetic fallacy 54. «Attitudes toward Henry James»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خوبی نگرش‌های منفی رایج در آن زمان را رد می‌کند. *جام زرین* را «از جمله پنج یا شش رمان بزرگ ادبیات امریکا» می‌شمارد (*تصویر و اندیشه*[55]، ص ۶۷) و تناقض موجود در کار هنری جیمز را به خوبی توضیح می‌دهد: «کاوش دقیق و مشتاقانه است در پی "تجربه" و، در آنِ واحد، پرهیز از آن، یا، به عبارت دیگر، ترس از نزدیک شدن به آن در حالت طبیعی‌اش» (ص ۶۹). این گفته نیز بی‌تردید درست است که «هیچ نویسنده‌ای این‌چنین در مناسبات شخصی غوطه‌ور نبوده است، و ثبات قدم او در این مورد به معنای نگرش ضدتاریخی است.» «اروپا رُمانس و واقعیت و تمدن است، ولی روح در امریکا سکونت دارد» (ص ۷۰). این جستار را با بررسی زنان داستان‌های جیمز، «وارث همهٔ اعصار»[56] (۱۹۴۳) (*جستارها*، ص ۴۳ـ۶۱)، تقویت کرده است. مدت‌ها بعد، در «هنری جیمز و کشِ او»[57] (۱۹۷۲؛ در *جستارها*) نظر راو تا حدودی تغییر کرده است. به چیزی که در زندگی‌نامهٔ لیان ایدل[58] به نظرش تجلیل و تکریم می‌آید معترض است و، ضمن مقایسهٔ سرنوشت او با سرنوشت نیکولای لسکوف و آدالبرت اشتیفتر و گوتفرید کلر[59]، و با دست‌کم گرفتن مشکلاتِ حتی ترجمهٔ جیمز، می‌گوید که او «از رجال قدر اول ادبیات دنیا نیست» (ص ۹۷). راو نتیجه می‌گیرد که به رغم «نوعی جنبهٔ غنایی روان‌شناختی، جیمز را نمی‌توان [مانند کافکا، که راو مقدمهٔ خوبی بر آثارش نوشت] نویسنده‌ای واقعاً نوگرا شمرد» (ص ۱۰۳؛ نوشته‌اش دربارهٔ کافکا، ص ۲۵۰ـ۲۶۲).

اما بهترین نقدهای راو دربارهٔ ادبیات روسی است که آن را به زبان اصلی می‌خواند. مقالاتش دربارهٔ داستایفسکی تمهید مقدمه بود برای کتابی که هرگز نوشته نشد. دو جستارش دربارهٔ تالستوی به نظر من دونِ انتظارند.

در جستاری متقدم، «مرگ ایوان‌ایلیچ و یُوسِف ک.»[60] (۱۹۴۰) با فشار بسیار تشابهی میان داستان تالستوی و *محاکمهٔ* کافکا برقرار می‌کند. داستان تالستوی را در قالبی مارکسیستی تمثیلی کرده است: «و امّا دربارهٔ فاجعهٔ اسرارآمیزی که ایلیچ را نابود می‌کند، از لحاظ واقعیت تاریخی چیست مگر شبحِ آرمان‌مداریِ قدیمیِ منزلت اجتماعی که به کین‌خواهی از قاتل بازگشته است؟ بر اثر مرگ ایلیچ مصادره‌کنندگان مصادره می‌شوند»

55. *Image and Idea* 56. «The Heiress of All the Ages»

57. «Henry James and His Cult» 58. Leon Edel

۵۹. Nikolai Leskov (۱۸۳۱ـ۱۸۹۵)، رمان‌نویس روس و نویسندهٔ داستان‌های کوتاه. Adalbert Stifter (۱۸۰۵ـ۱۸۶۸)، رمان‌نویس اتریشی. Gottfried Keller (۱۸۱۹ـ۱۸۹۰)، شاعر و رمان‌نویس سوئیسی.

60. «The Death of Ivan Ilych and Joseph K.»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

(*ادبیات و حس ششم*[۶۱] [پس از این: *ادبیات*]، ص ۴۶، ۵۰). خوشبختانه چندی نگذشت که راو این نوع مارکسیسم را بشت سر گذاشت. در جستاری که بعداً دربارهٔ تالستوی نوشت، «تالستوی: سرشاخهٔ سبز و تنهٔ سیاه درخت»[۶۲] (۱۹۴۶)، گرایش مارکسیستی هنوز موجود است: «حملهٔ [تالستوی] به تمدن اساساً حمله به اوضاعی است که موجد ازخودبیگانگی‌اند» (*جستارها*، ص ۲۱۲). آموزهٔ هرج و مرج‌طلبیِ مسیحی او محتوای دینی چندانی ندارد بلکه نوعی «قاعده‌مند کردن آرمانی اجتماعی و برنامه‌ای آرمانی است» (ص ۲۲۱).

جستارهایش دربارهٔ داستایفسکی به مراتب تیزبینانه‌ترند. در جستار مربوط به *شوریدگان* (۱۹۳۸) مسایل اعتقادی را به خوبی تحلیل کرده و آن‌چه را که قبلاً گفته شده قاعده‌مند ساخته است: «هنر داستایفسکی، که از لحاظ محتوای انتزاعی آن ارتجاعی است... از لحاظ شعور و احساس بنیادستیز و در عمل ویرانگر است» (*جستارها*، ص ۱۲۸). راو این نکتهٔ جالب را مطرح می‌کند که «داستایفسکی نسبت به آدم‌ها اشتهای حیرت‌انگیزی داشته، اما نسبت به مضمون و اشیاء سرد و بی‌اعتنا بوده است... همین کیفیت است که چنین سرعت سرسام‌آوری به روایت‌های او می‌دهد ــ وقتی که چیزی نیست که به آن نگاه کنیم، به درنگ کردن هم نیازی نیست» (ص ۱۲۶).

موضوع را در «افسانهٔ مفتش اعظم»[۶۳] (۱۹۵۴) با وضوح بسیار مطرح کرده است. «داستایفسکی حقیقت تاریخ را چنان بازنمایی می‌کند... که آن را آشکارا در کفهٔ مفتش می‌بینیم، نه مسیح. با وجود این، داستایفسکی جانب مسیح را می‌گیرد»[۶۴] (*جستارها*،

61. *Literature and the Sixth Sense*

62. «Tolstoi: The Green Twig and the Black Trunk»

63. «The Legend of the Grand Inquisitor»

۶۴. «افسانهٔ مفتش اعظم» داستانی تمثیلی است در رمان *برادران کارامازوف* که ایوان به منظور ابراز تردیدهای دینی خویش برای الیوشا (Alyosha) نقل می‌کند. داستان به اختصار از این قرار است: در زمان اوج جریان تفتیش عقاید، عیسی مسیح به سویل در اسپانیا می‌رود، همگان او را می‌شناسند، ولی مقامات دستگاه تفتیش عقاید بلافاصله دستگیرش می‌کنند. مفتش اعظم، که کشیش سالخورده و رعب‌انگیزی است، به زندان می‌رود و عیسی را شماتت می‌کند که چرا بازگشته است، و می‌گوید که کلیسا دیگر به وجود او نیازی ندارد. او طبیعت آدمی را به درستی درنیافته و بار سنگین آزادیِ بیش از توان او بر وی تحمیل کرده است. مفتش می‌گوید که کلیسا دریافته که آدمی خواهان بار آزادی انتخاب نیست، بلکه خواستار هدایت است. اکنون کلیسا با آن دیگری، با شیطان، بیعت کرده، و عیسی چیزی جز اسباب آشفتگی خاطر نخواهد بود. از این به بعد، معدود رهبران کلیسا که تاب تحمل بار سنگین آزادی انتخاب را دارند به تمشیت امور توده‌های ناتوان و هدایت آن‌ها خواهند پرداخت. سپس مفتش اعظم درِ زندان را باز می‌کند و به عیسی مسیح فرمان می‌دهد که آن‌جا را ترک کند و هرگز بازنگردد. عیسی که در این مدت سکوت کرده بود با بوسه‌ای که بر گونهٔ پیرمرد می‌زند و نشانهٔ مهرش حتی به بی‌دینان است به او پاسخ می‌دهد. مفسران این بخش را بازتابی از شکوک اعتقادی خود داستایفسکی دانسته‌اند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ص ۱۴۷). «اگر داستایفسکی قدرت تشخیص مفتش را رد می‌کند، تنها به لحاظ تناقض چاره‌ناپذیر ایمانش به مسیح است» (ص ۱۴۸).

در بحث دربارهٔ *جنایت و مکافات*[۶۵] (۱۹۶۰)، راو هرگونه انگیزهٔ ساده برای ارتکاب جنایت را رد می‌کند، و داستایفسکی را نخستین رمان‌نویسی می‌شمارد که «اصل عدم اطمینان یا عدم قطعیت[۶۶] را در ارائهٔ آدم داستانی پذیرفت و به مرحلهٔ عمل درآورد» (*جستارها*، ص ۱۵۵). راو با هرگونه تمثیلی کردن داستان که بنابر آن سویدریگایلوف همزاد راسکالنیکوف بشود[۶۷] مخالف و معتقد است که او شخصیتی است مستقل بدون «هیچ قرابتی از نوع عرفانی» با شخصیت اصلی داستان (ص ۱۶۰). سخن پایانی رمان را «ناموجه و ناهماهنگ با کل داستان» وصف و تخطئه می‌کند (ص ۱۷۲). راو بر ضعف جدل کتاب در ضدیت با بنیادستیزی[۶۸] انگشت می‌گذارد. «رمان منکی به نرفند استقرار جنایتی بی‌معنا به جای جنایتی معنی‌دار است» (ص ۱۷۳).

در جستار «داستایفسکی: نزول به دنیای زیرین»[۶۹] (۱۹۷۲) به دفاع تناقض‌آمیز از حذف قطعهٔ مربوط به «دین و مسیح» در فصل دهم *یادداشت‌های زیرزمینی*[۷۰] توسط مفتشان می‌پردازد (*جستارها*، ص ۱۷۷). «مانند منتقدان ادبیِ واقعی عمل کرده‌اند» (ص ۱۸۰)، و داستایفسکی هم به طور ضمنی آن را پذیرفته، زیرا هرگز این قطعه را به چاپ‌های بعدی نیفزوده است. داستایفسکی «آزادی‌های سیاسی و اجتماعی کلاً ملموسی را محکوم کرده است که معاصران تندرو او به نام "آزادی مطلق" خواستار آن‌اند ولی [این آزادی‌ها] عاری از هرگونه مبنای تجربی در زندگی عملی آدمیان‌اند ــ آن‌گونه آزادی که بر مبانی ماورای طبیعی سرهم‌بندی‌شده، موهومِ محض است، مفتضحانه آرمانی است، و از نظر تاریخی باورنکردنی است» (ص ۱۸۲).

65. *Crime and Punishment*

۶۶. principle of uncertainty or indeterminacy. نظریهٔ فیزیک کوانتومی عدم قطعیت برخی از اصول فیزیک نیوتنی را نشان داد و کارل ورنر هایزنبرگ (K. W. Heisenberg, 1901-1976)، فیزیک‌دان آلمانی و برندهٔ جایزهٔ نوبل (۱۹۳۲) نشان داد که اندازه‌گیری دقیق یک یا دو کمیّت قابل رؤیت و مرتبط به یک‌دیگر، مانند موضع و شتاب یا انرژی و زمان، در اندازه‌گیری آن دیگری عدم اطمینان پدید می‌آورد. هایزنبرگ این پدیده را «اصل عدم اطمینان» یا «عدم قطعیت» نامید.

۶۷. Svidrigailov. در رمان *جنایت و مکافات*، آدم داستانی فاسدی که پس از فریب دادن و تجاوز به چندین دختر جوان و قتل یکی از آن‌ها، سرانجام خودکشی می‌کند. Raskalnikov. قهرمان این رمان که پیرزنی را به قتل می‌رساند تا با پول او زندگی خود و مادر و خواهرش را بهبود بخشد. برای این کار توجیه‌های متعدد دارد که یکی بعد از دیگری نادرست از آب درمی‌آید.

68. antiradical polemics

69. «Dostoevsky: The Descent into the Underground»

70. *Notes from the Underground*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

راو درواقع در آخرین جستار خویش، «آن داستایفسکی دیگر»[۷۱] (۱۹۷۲)، دربارهٔ داستایفسکیِ آرمانیِ مستغرق در رؤیای عصر زرینی داد سخن می‌دهد که، از لحاظ الحاد ضمنی و مشرب دنیادارانهٔ خود، با بینش مسیحی تناقض دارد. راو دربارهٔ تعارض میان «شکِ بی‌نهایت و ایمانِ بی‌نهایت» (*جستارها*، ص ۱۸۹)، که دربرگیرندهٔ تناقضات آن لحظهٔ تاریخی است که داستایفسکی در آن می‌زیست، مصرّ است. بخش پایانی «رؤیای آدم مضحک»[۷۲] را تصنعی می‌داند و می‌خواهد نشان دهد که داستایفسکی به هدفی دوگانه دست یافته است. «شکوه عصر زرینِ مُنْتَظَر و، هم‌زمان، شرِ جبلّی سرشت ما را که به تلاشی آن می‌انجامد به معرض تماشا گذاشته است. این فرایند مبیّن دوگانگی بنیادین خود او نیز هست» (ص ۱۹۰). داستایفسکی، به سبب بدبینی به طبیعت بشری، نمی‌تواند خود را کاملاً وقف بینش ناکجاآبادی‌اش کند. با استفاده از تصویرهای شعر والاس استیونز، «بامداد یکشنبه،» راو نتیجه می‌گیرد که «داستایفسکی "سلطهٔ خون و گور" را هرگز از ذهنش بیرون نکرد، ولی گه‌گاه، هرچند به صورتی آمیخته با تردید، به کشف بهشت خود در "سکون آرام‌بخش و زیباییِ زمین" نزدیک شد» (ص ۲۰۲). راو در این‌جا داستایفسکی را قویاً در مقام سرایندهٔ شعرهای تقریباً شهوانی مشاهده می‌کند که، چنان‌که منتقد مشهور چک، اف. اِکس. شالدا،[۷۳] در ۱۹۲۹ گفته است، این کرهٔ خاکی و برادری نوع بشر را گرامی می‌دارد.[۷۴]

به نقد مارکسیستی که می‌نگریم، توجهی که به منابع و پیامدهای اجتماعی ادبیات شده و پیش از آن غالباً مورد غفلت قرار گرفته بود حس تحسین ما را برمی‌انگیزد، لکن نقد مارکسیستی درواقع به ندرت این رهیافت را به صورتی روش‌مند دنبال کرده است. بهترین نقد آن‌گاه نوشته شده که منتقدی چون راو، حتی اگر هنوز به اصول اعتقادی ابراز وفاداری می‌کرده، خود را از قید جزم‌اندیشی آزاد ساخته است.

71. «The Other Dostoevsky»

72. «The Dream of the Ridiculous Man»

۷۳. F. X. Šalda (۱۸۶۷ـ۱۹۳۷). دربارهٔ او ← فصل هجدهم از جلد هفتم این *تاریخ*.

74. *Šaldvu Zapisník* 3 (1929): 337 ff.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل ششم

ادمند ویلسن (۱۸۹۵ـ۱۹۷۲)

ادمند ویلسن تنها منتقد امریکایی است که در اروپا شهرت بسیار دارد و خوانندگان آثارش از دیگران بیش‌ترند. در ایالات متحد رجلی متنفذ و ادیب و منتقد همهٔ جنبه‌های اجتماع است (یا بهتر بگوییم، بود). دامنهٔ بسیاری از تألیفاتش، مانند *دلهرهٔ امریکایی* (۱۹۳۲)، *به‌سوی ایستگاه فنلاند* (۱۹۴۰)، *طومارهای بحرالمیّت* (۱۹۵۵)، *پوزش‌خواهی از قبیلهٔ ایرکوُی* (۱۹۵۹)، و *ای کانادا*[1] (۱۹۶۵)، از ادبیات به مراتب فراتر می‌رود. ویلسن داستان و نمایشنامه و شعر هم نوشته، برداشت‌های خود را دربارهٔ سفرهایش به روسیه شوروی و اسرائیل و هائیتی و کشورهای مهم اروپا ضبط کرده، و گزارش کاملی از پرورش ذهنی و نظرهای خود در مورد همهٔ موضوعات ممکن در چندین نوشته در شرح احوال خویش بر جای گذاشته است. یادداشت‌های روزانه‌اش، که لیان ایدل[2] آن‌ها را ویراسته، و مجموعهٔ نامه‌هایش حاوی شرح خصوصی‌ترین احساسات یک شخص و وقایع‌نامهٔ تعامل او با زمان خویش از نخستین سفرش به اروپا در ۱۹۰۷ گرفته تا آخرین بیماری اوست.

بدین ترتیب عادلانه نیست که خودم را منحصراً به نقد ادبی محدود کنم. با تمرکز حواس بر این امر، بلافاصله با دو مشکل مواجه می‌شویم. خودِ ویلسن منکر آن بود که منتقد ادبی است. در ۱۹۵۹ گفته است که «من خودم را صرفاً نویسنده و روزنامه‌نگار می‌شمارم. به همان اندازه به تاریخ علاقه‌مندم که به ادبیات.»(۱) از این گذشته، در مقام تجربه‌مدارِ وارد، ویلسن از این‌که به نظریه‌ای محدود شود اجتناب می‌کرد. در مقدمهٔ

1. *American Jitters*; *To the Finland Station*; *The Scrolls from the Dead Sea*; *Apologies to the Iroquois*; *O Canada*

«ایرکوُی» یکی از قبایل سرخ‌پوستی بودند که در ایالت نیویورک کنونی سکونت داشتند.

2. Leon Edel

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

منتخب جستارهای خود، *ضربهٔ بازشناسی*[3] (۱۹۴۳)، ویلسن صریحاً می‌گوید که «بهترین راهِ دریافت امر کلی بررسی امر انضمامی است» (پیش‌گفتار). در میان شمار زیاد آثار ویلسن، تنها دو جستار وجود دارد که آن‌ها را می‌توان بیاناتی شمرد که عالماً عامداً به نظریهٔ نقد و ادبیات مربوط‌اند. این دو عبارت‌اند از «مارکسیسم و ادبیات» (۱۹۳۷) و «تفسیر تاریخی ادبیات» (۱۹۴۱) (در *متفکران*[4]. ص۱۹۷ـ۲۱۲، ۲۵۷ـ۲۷۰). کشف نظریات و معیارهایی که مبنای فعالیت انتقادی او بودند مستلزم مراجعه به گفته‌های موردی و پیامدهای آرا و اظهار نظرهای اوست. باید به تغییرات یا دست‌کم تغییر تأکید در اشتغالات انتقادی او آگاه بود. اشتغالاتی که به موازات تعهدات سیاسی‌اش جریان داشتند و همراه با تحولات اجتماعی ایالات متحد تغییر می‌کردند.

بد نیست نخست موضع ویلسن را در تاریخ نقد امریکا تعریف کنیم. اگرچه دوران فعالیتش با اوج نفوذ نقد نو هم‌زمان است، پیداست که او از لحاظ زمانی مقدم بر آن‌هاست. ویلسن هیچ‌یک از منتقدان نو را به تفصیل مورد بحث قرار نداده است. فقط اشاراتی سطحی دارد، مثلاً، به الن تیت و «عیب‌جویی او از کیتس به مناسبت تسلیم شدنش به نظرهای زمان خود دربارهٔ آزادی بردگان» (دههٔ ۱۹۲۰، ص۴۲۶)، یا به پرسش رنسم دربارهٔ اشارهٔ شکسپیر به «مرگ خاک‌آلوده» (*آثار ماندگار و آگهی‌های تبلیغاتی*[5]، ص۵۱۸)، که در آن حتی از رنسم نام برده نشده است، یا «بررسی جالب کتاب‌های آلیس» امپسن (*کرانه‌های نور*[6]، ص۵۴۶). در ۱۹۶۲ دربارهٔ لیوس اظهار نظر کرد. می‌گوید که کتاب‌هایش را نخوانده است، «و هر وقت هم که خوانده‌ام، مشغول ناسزاگویی به کسی بوده است. او از آن نوع آدم‌های جزم‌اندیش است که خواهی‌نخواهی مرا از خود منزجر می‌کنند.» «چرا حکم تکفیر کسی را صادر کنیم که جرج الیوت را نمی‌پسندد؟ در مدرسه که مجبور بودم *سایلس مارنر* و *آدَم بید*[7] را بخوانم از آن‌ها متنفر بودم، و تا به حال فرصت نکرده‌ام *میدل مارچ*[8] را بخوانم. وانگهی چرا باید مکس بیربام را سطحی شمرد؟» با این همه، ویلسن متوجه بود که «علاقه‌مندی [لیوس] به ادبیات پرشور و اخلاقی است»

3. *The Shock of Recognition*

۴. "Marxism and Literature" و "The Historical Interpretation of Literature" در *The Triple Thinkers*. مراد ویلسن از این عنوان برای مترجم معلوم نشد: متفکران سه‌گانه / سه‌جانبه / سه...؟ از این پس: *متفکران*.

۵. *Classics and Commercials*؛ «dusty death» توضیحات مترجم در پایان کتاب.

6. *Shores of Light*

۷. *Silas Marner* (۱۸۶۱) و *Adam Bede* (۱۸۵۹). هر دو از رمان‌های جرج الیوت، رمان‌نویس انگلیسی.

۸. *Middlemarch* (۱۸۷۱ـ۱۸۷۲). رمان دیگری نوشتهٔ جرج الیوت.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

(*دندان‌ها*[۹] ص ۵۳۵ـ۵۳۶).

ویلسن در مصاحبه‌ای، با اشاره به مشاجرهٔ لیوس و اسنو دربارهٔ دو فرهنگ[۱۰] بی‌آن‌که موضعی اختیار کند، به قصد خود دربارهٔ نوشتن «نوعی "فارس‌ـ ملودرام دربارهٔ زندگی دانشگاهیان"» اشاره می‌کند. «ناقهرمان[۱۱] یکی از اصحاب نقد نو است، که مدام بند از بند شعرهای ییتس جدا می‌کند و در شعر "قوهای وحشی در کول" همجنس‌خواهی کشف می‌کند ــ توجهتان را به قوهای "وایلد" جلب می‌کنم[۱۲]، و صد البته که قوها در واقع مردان جوان‌اند» (*دندان‌ها*، ص ۵۴۶). ویلسن در موضع دیگری، بی‌آن‌که نام کسی را ذکر کند، مخالفت خود را با «داعیهٔ پیدا کردن تمثیل‌ها و نمادهای دینی حتی در آثار نویسندگانی به غایت غیردینی چون هنری جیمز و استیون کرین[۱۳]» اعلام کرده، و در انتقاد از این فرض که «روابط جنسی وصف‌شده در رمان امریکایی فقط در امریکا می‌تواند اتفاق بیفتد» حتماً لزلی فیدلر و کتاب او، *عشق و مرگ در رمان امریکایی*[۱۴] (۱۹۶۰)، را در نظر داشته است. در قطعهٔ مشابهی به «کویر وسیع دانشگاهیِ ساختار خشم و هیاهو، نسخه بدل‌های متن *داغ ننگ* و اهمیت دینی‌گتسبی بزرگ» اشاره می‌کند (ص ۵۷۶). اسلوب کنونی تفسیر را با «فن *pilpul*[۱۵] یهودی» مقایسه می‌کند. «آن تمرین فکریِ محض که عبارت است از ایضاح قطعه‌ای از کتاب مقدس به شیوهٔ فوق‌العاده مستبعد و باورنکردنی» (ص ۵۵۳). اما این گفته‌ها بی‌ربط می‌نمایند. تمثیل‌پردازی دینی یا روان‌کاوانه، هیچ‌کدام، از ویژگی‌های رجال اصلی نقد نو نبودند و البته که آن‌ها به ریزه‌کاری‌های فضل‌فروشانهٔ نقد متون که در جزوهٔ

۹. *The Bit Between My Teeth*. معنی تحت‌اللفظی این عنوان «خردهٔ میان دندان‌هایم» است. علی‌القاعده اصطلاحی است که متأسفانه معنی دقیق آن را نیافتم. شاید چیزی نظیر «استخوان لای زخم» باشد. پس از این در متن: *دندان‌ها*.

۱۰. The Leavis-Snow Controversy در این باره ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

11. villain

۱۲. «The Wild Swans at Coole». واژهٔ wild به معنای وحشی و Wilde (یعنی اسکار وایلد) یک‌سان تلفظ می‌شوند. منظور ویلسن این است که چون اسکار وایلد گرایش‌های همجنس‌خواهانه داشته، منتقد تیزبین به نیت شاعر پی برده و متوجه شده که «wild» در عنوان شعر صرفاً به معنای «وحشی» نیست، بلکه، از طریق تداعی نام اسکار وایلد، اشاره به همجنس‌خواه بودن قوها نیز هست!

۱۳. Stephen Crane (۱۸۷۱ـ۱۹۰۰). نویسندهٔ امریکایی رمان و داستان کوتاه و شاعر و خبرنگار جنگی که رمان *نشان سرخ شجاعت (Red Badge of Courage)* معروف‌ترین اثر اوست.

۱۴. *Love and Death in the American Novel*، نوشتهٔ Leslie Fiedler (۱۹۱۷ـ۲۰۰۳)، استاد دانشگاه و منتقد امریکایی که نوشته‌هایش «انسان‌شناسی ادبی» وصف شده است.

۱۵. شیوهٔ مباحثه میان فضلای دینی یهود در زمینهٔ تفسیر قواعد و اصول تلمود یا کتاب مقدس که متضمن تمهید تمایزات دقیق و غالباً به غایت ظریف است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ثمرات انجمن زبان‌های نوین[16] (۱۹۶۸) آماج حملات ویلسن قرار گرفته علاقه‌ای نداشتند. در سکوت کامل ویلسن دربارهٔ آی. اِی. ریچاردز و کنت برک و آیور وینترز و آر. پی. بلکمر و کلینت بروکس و اف. اُ. متیسن ــ اگر بخواهیم به چند اسم بسیار واضح بسنده کنیم ــ نوعی دوری گزیدن سنجیده و محتاطانه به چشم می‌خورد. فقط دربارهٔ نخستین کتاب تریلینگ، *متیو آرنولد*[17]، نقدی نوشت و آن را تحسین کرد ولی از بحث در موضوع نقد ادبی اجتناب کرد (*نیو ریپابلیک*[18] ۹۸ [۱۹۳۹]: ۱۹۹ـ۲۰۰).

تنها یک استثنا وجود دارد و آن تی. اس. الیوت است ــ البته اگر او را منتقد نو به شمار آوریم. ویلسن زود متوجه شد که الیوت «هم‌اکنون [۱۹۲۹] شاید مهم‌ترین منتقد ادبی دنیای انگلیسی‌زبان باشد» (*کرانه‌های نور*، ص ۴۳۶) و دربارهٔ وسعت نفوذ الیوت ابراز شگفتی کرد. «این روزها، در میان جوانان، ذکر کلمه‌ای حاکی از تأیید شلی یا تردید دربارهٔ دان می‌تواند به قیمت جان گوینده تمام شود.» ویلسن، به نظر من به خطا، از «بررسی علمی ارزش‌های هنری» به وسیلهٔ الیوت صحبت می‌کند (*قصر اکسل*[19]، ۱۱۵، ۱۱۶ـ۱۱۷) و معتقد است که نقد الیوت «کاملاً ناتاریخی[20] است. چنین می‌نماید که نوشته‌های آن دوره را از زمان و مکان منتزع کرده و به صورت نمایشگاه عظیمی پیش رو گسترده، و از آن، با طمأنینهٔ خلل‌ناپذیر، به ارزش‌یابی تطبیقی دست زده است» (*کرانه‌های نور*، ص ۷۱۳ـ۷۱۴). در *قصر اکسل* یک صفحهٔ تمام را به نظیرهٔ هجوآمیز روش انتقادی الیوت اختصاص داده، و طی آن اسم‌پرانی و آن‌چه را که به نظر ویلسن رابطه‌ها و مقایسه‌های بی‌ربط می‌آید مسخره کرده است (*قصر اکسل*، ص ۱۲۴). ویلسن معتقد بود آن واکنش ضدرمانتیکی که الیوت برانگیخت «سرانجام به ملانقطی‌گری و زیبا‌پرستی بی‌ثمر می‌انجامد» (ص ۱۲۲).

مدت‌ها بعد (در ۱۹۵۸) در نقدی که بر *سوئینی‌نامه* ــ هجویه‌ای دربارهٔ الیوت نوشتهٔ «مایرا باتل،»[21] نام مستعار ویکتور پرسل، استاد زبان‌های باستان در دانشگاه کیمبریج ــ نوشت از الیوت دفاع کرد. «به خشم آمدن از نقد او از شکسپیر و میلتن و شلی ابلهانه

16. *The Fruits of MLA* 17. *Matthew Arnold* 18. *New Republic*
19. *Axel's Castle* 20. non-historical

۲۱. *The Sweeniad*. نوشتهٔ Myra Buttle (Victor Purcell). *سوئینی‌نامه* اشاره به آدمی شعری به همین نام است در چندین شعر تی. اس. الیوت. سوئینی نماد آدم شهوت‌پرست و بی‌رحم و مادّی قرن بیستم است. در شعرهای نیمه‌فکاهی *Sweeney Erect* و *Sweeny among the Nightingales*، الیوت او را رویاروی منزلت و زیبایی دوران باستان قرار داده است. در *Sweeney Agonistes* و *Fragments of an Aristophanic Melodrama* کاربرد گفتار عامیانه و نواهای تماشاخانه‌های مخصوص عوام قابل توجه است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است.» با نظر الیوت موافق است که *کمدی الهی* دانته «از هر نمایشنامهٔ شکسپیر برتر است» و نیروی خیال میلتن بیش‌تر سماعی است تا بصری، و نوشته‌های شلی انسجام ندارد (*دندان‌ها*، ص ۳۷۲ـ۳۷۳)، اما از این موضوع بدش می‌آید که الیوت قیافهٔ «استاد جلالت‌مآب» یا دکتر جانسنِ ثانی را به خود می‌گیرد و می‌خواهد به ما بیاموزد که «آثار کدام شاعران گذشته را، و تا چه حد، مجازیم بخوانیم و بپسندیم.» نظر الیوت، که از «سنت اصلی» شعری صحبت می‌کند که ظاهراً آدن و حتی ییتس را در آن جایی نیست، او را خشمگین می‌کند (ص ۳۸۴ـ۳۸۶). بیزاری از این‌که الیوت حالت حکم‌گذار ادبی به خود می‌گیرد البته جزء لاینفک مخالفت ویلسن با نظرهای سیاسی و اعتقادات دینی اوست.

انزجار ویلسن از ارونگ بیت و پال المرمور، اومانیست‌های جدید امریکایی، حتی از این هم شدیدتر است. اومانیست‌ها حدود ۱۹۲۹ توجه عام را به خود جلب کردند ولی آموزه‌هایشان مدت مدیدی پیش از این، حتی در دههٔ ۱۸۹۰ و نخستین دههٔ قرن بیستم، قاعده‌مند شده بود. ویلسن، در «نکاتی دربارهٔ بیت و مور» (۱۹۳۰) و مقالهٔ «سوفوکل، بیت و فروید»[۲۲] (۱۹۳۰)، با تفسیر بیت دربارهٔ *آنتیگونه*[۲۳] با لحنی تند مخالفت می‌کند. ویلسن نظری دربارهٔ تراژدی یونانی اتخاذ کرده که برخلاف نظر معمول دربارهٔ آرامش و سکون سوفوکل، تأکیدش بر دهشت و خشونت طرح و توطئه‌های اوست. و به ویژه با مساعی افرادی مخالف است که، از گوته به بعد، بر آن بوده‌اند تا دل‌بستگی غیرعادی آنتیگونه به برادرش را کم‌اهمیت جلوه دهند (*کرانه‌های نور*، ص ۴۵۱ـ۴۶۷، ۴۶۸ـ۴۷۵).(۲) ویلسن، در جدل با بیت و مور، حتی از مکتب «هنر برای هنر»[۲۴] دفاع می کند و آن را برای زمانی که در آن پدید آمد موجه می‌شمارد و، در مقابل استهزاهای حاکی از بی‌اطلاعی مور، از آزادی کارهای تجربی با شگردهای تازه مانند «جریان سیّال ذهن»[۲۵] در نوشتهٔ جویس حمایت می‌کند. او چنین نتیجه می‌گیرد که مور «در واقع پیوریتنِ اُمُلی است که الهیات پیوریتنی را رها کرده بی‌آن‌که جزم‌اندیشی آن‌ها را کنار بگذارد» (ص ۴۶۰، ۴۶۳، ۴۶۶)، و بیت را «فضل‌فروش و متفاخر اُمُل،» و «اخلاق‌مدار ادبی خشک‌مغز»ی می‌خواند که مروج «فلسفهٔ هنری ابلهانه‌ای است» (*دندان‌ها*، ص ۳۸۴، ۵۳۵، ۳۹۷). ویلسن پیش از حملهٔ علنی به مور، در دسامبر ۱۹۲۹ در پرینستن به

22. «Notes on Babbitt and More»; «Sophocles, Babbitt and Freud»

۲۳. *Antigone*. نمایشنامه‌ای نوشتهٔ سوفوکل، بخشی از نمایشنامه‌های سه‌گانهٔ *ادیپ شهریار*، *ادیپ در کلونوس* و *آنتیگونه*.

۲۴. art for art's sake. در این باره ← aestheticism، جلد دوم این *تاریخ*، ص ۵۰۱ـ۵۰۲.

25. stream of consciousness

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دیدارش رفته و از این دیدار وصف نسبتاً هجوآمیزی تهیه کرده بود که روایت تاحدودی ملایم‌تر آن را پس از مرگ مور (۱۹۳۷) منتشر کرد. (*متفکران*، ص ۳ـ۱۴)

پس می‌بینیم که ویلسن از دو جریان اصلی نقد امریکایی در نیمهٔ اول قرن بیستم آشکارا متمایز است. او با ایچ. ال. منکن و ون وایک بروکس، یعنی گروه منتقدانی قرابت دارد که، حدود ۱۹۲۰، بر ضد «سنت پیراسته و باب روز» شوریدند. ویلسن نقل می‌کند که چه‌گونه، در ۱۹۱۲، در هفده‌سالگی، با نشریهٔ *اسمارت ست* آشنا شد، و «از مشاهدهٔ مقالات انتقادیِ بی‌نهایت سرگرم‌کننده و جسورانه نوشتهٔ کسانی موسوم به منکن و نیتن[۲۶]، که اسمشان هم به گوشم نخورده بود، شگفت‌زده شدم» (*شیاطین و کشیش بَرَم*[۲۷] [پس از این: *شیاطین*]، ص ۹۲). بعداً منکن را با تعبیرهایی اغراق‌آمیز ستوده است: «او شعور فرهیختهٔ امریکا، فضل آن، خرد آن، و ذوق آن است که فضاحت آداب و ذهن آن را دریافته و از دهشت و تکدّرِ خاطر فریادش به آسمان بلند شده است.»(۳) به یُمنِ وجود او، «منظر ادبیات در ایالات متحد کلاً تغییر کرد» (*دندان‌ها*، ص ۳۰). اما ویلسن جنبه‌های نامطبوع منکن را نیز دریافت: خوار داشتن مردم عادی، «بَبوهای بزرگ امریکا»[۲۸] پرستش شبه‌نیچه‌ایِ اَبَرانسان و بعداً «عطوفت [او] نسبت به نازی‌ها.» ویلسن اذعان می‌کند که منکن گاهی «سبع و ابله» و در تفکر «بی‌پروا، دمدمی و خام» می‌شود، اما باز هم او را «بزرگ‌ترین روزنامه‌نگار شاغل ما» از زمان پو می‌شمارد و کار او را «در زدن چماق بر سر جامعه‌ای که چیزی جز چماق نمی‌فهمد» تأیید می‌کند. ویلسن کتاب *زبان امریکایی* را به ویژه ارج می‌نهاد و به مناسبت سبک نثر و «رنگ و ضرباهنگ خاص» آن می‌ستود. او را «شاعر نثرنویس و فکاهی‌نویس» می‌شمرد (*کرانه‌های نور*، ص ۲۹۶؛ *دندان‌ها*، ص ۳۱، ۳۲، ۳۳؛ *کرانه‌های نور*، ص ۱۵۹؛ *شیاطین*، ص ۱۰۴).

در گفت‌وگویی خیالی میان اسکات فیتس‌جرالد و ون وایک بروکس، ویلسن فیتس‌جرالد را وامی‌دارد که به بروکس بگوید: «وقتی شروع به نوشتن کردی، تقریباً تنها کسی بودی که ادبیات امریکا را جدّی گرفتی.... تو از جمله نخستین کسانی بودی که از آموزهٔ رمانتیکیِ تجربه برای خودِ تجربه حمایت کردی و بر اهمیت تأثیر اجتماعی و سیاسی ادبیات پافشردی.» بروکس دریافته بود که ضعف ادبیات ما ناشی از «بزدلی اصحاب "سنت پیراسته و باب روز"» بود (*کرانه‌های نور*، ص ۱۴۳). «جهت‌گیری جدید امریکا در زمینهٔ حیات هنری‌اش در ۱۹۱۵ با کتاب *امریکا به سن بلوغ می‌رسد* بروکس

۲۶. George Nathan (۱۸۸۲ـ۱۹۵۸)، ویراستار و منتقد امریکایی نمایشنامه و تئاتر.

27. *The Devils and Canon Barham*

28. «the great American boob»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آغاز و دو سال پس از آن، با *کتاب پیش‌گفتارهای* منکن با شدت بیش‌تر ترویج شد (ص ۱۶۴). بعداً که بروکس با نوشتن مجموعهٔ کتاب‌هایی که نخستینِ آن‌ها *امریکا به سن بلوغ می‌رسد* (۱۹۳۶) بود به وقایع‌نگار بی‌تمیز و احساساتی تاریخ ادبی امریکا تبدیل شد، ویلسن باز هم به ستایش تقریباً بی‌دریغ از او ادامه داد، گو این‌که نظر خود او نسبت به گذشتهٔ ادبیات امریکا به مراتب انتقادی‌تر بود. حتی در ۱۹۶۳ بروکس را «یکی از نویسندگان امریکایی طراز اول زمان ما» خواند، «نخستین مورخ ادبی عصر جدید که از ابتدا تا انتهای آثار ادب[۲۹] امریکا را خوانده است»، و او را، به نظر من با غُلُوّ فاحش، با مهم‌ترین مورخان ادبی، فرانچسکو دِ سانکتیس و ایپولیت تِن، مقایسه کرد (*دندان‌ها*، ص ۵۵۴ـ۵۵۵). ویلسن تک‌تک کتاب‌های بروکس را با نظر مساعد بررسی کرد، گو این‌که کم‌کم متوجه شد که بروکس «فی‌الواقع منتقد ادبی [نیست] زیرا به ادبیات در مقام هنر علاقه‌مند نیست و مورد این سوءظنِّ جدی است که دوغ را از دوشاب تشخیص نمی‌دهد... توجه ون وایک بروکس به ادبیات عمدتاً از دیدگاه اهمیت اجتماعی بلاواسطهٔ آن است.» با وجود این، از «تخیل تاریخی» برخوردار است، و می‌تواند «جنبش‌ها و کتاب‌ها را در حالی به ما نشان بدهد که بر فراز سر مردم ظاهر شدند و برایشان تازگی داشتند» (*آثار ماندگار*، ص ۱۳، ۱۵). ویلسن حتی با *عقاید آلیور آلستن* (۱۹۴۱)، کتاب تأسف‌انگیزی که در آن نویسندگان به دستهٔ «اصلی،» نویسندگان خوش‌بین و گروه کم‌اهمیتِ بدبینان تقسیم شده‌اند، با ملایمت بسیار رفتار می‌کند. کتاب «نشان می‌دهد که معیارهای ارجحیت نزد خود [بروکس] هنوز کم و بیش معیارهای جوان پرشور بیست‌وچندساله‌ای است در زمان اوج شهرتِ ایچ. جی. ولز، مرد جوانی که در نظرش تالستوی و ایبسن، از یک سو، و ویکتور هوگو و براونینگ، از سوی دیگر، همگی ساکنان عرش اعلای عظمتِ واحدی هستند» (ص ۲۲۷). ویلسن تغییر بروکس را از «گرفتگی و یأس» نوشته‌های متقدم به «قهقاه خندیدن‌ها و دِل اِی دِل کردن‌ها»ی *شکوفایی نیوانگلند* (ص ۱۰ـ۱۱) و اخلاف آن مشاهده می‌کند، اما طاقت آن ندارد که خودفروشی بروکس را به قوم‌پرستی تفرعن‌آمیز، به «بومی‌گرایی،» به گرایشی که از آن زمان مطالعهٔ ادبیات امریکا را متورّم کرده، بپذیرد.

ویلسن از این منتقدان تمدن سوداگرانهٔ امریکا در دههٔ ۱۹۲۰ جانبداری کرد، ولی در مقام منتقد از دو جنبهٔ خطیر با آن‌ها تفاوت داشت: او ذوق قابل اعتماد و روشن داشت و ابزارهای تحلیل ادبیات را از مشرب اصالت تاریخ قرن نوزدهم، به ویژه مارکسیسم، و نیز از فروید کسب کرده بود. خیلی زود، در مدرسه‌اش، دبیرستانی در پاتس‌تاون[۳۰] واقع در

۲۹. *belles-lettres*. در این باره ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

30. Pottstown, Pennsylvania

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ایالت پنسیلوانیا، سنجش کیفیت را فراگرفت (اگر اصلاً چنین چیزی را بتوان فراگرفت). از تعلیماتی که دربارهٔ ادبیات کلاسیکی دریافت کرده خشنود است و، به خصوص از یک آموزگار، الفرد رولفی[۳۱]، با حق‌شناسی یاد می‌کند (*متفکران*، ص ۲۳۳ـ۲۵۶)، و نیز از آشنایی با نوشته‌های جیمز هانیکر، که *خودمحورانِ*[۳۲] او (۱۹۰۹) حاوی «وصف جذاب هیجانی است که از نوشته‌های استاندال و فلوبر و اویسمانس[۳۳] و بودلر نصب خواننده می‌شود.»(۴) در دورهٔ کارشناسی، در دانشگاه پرینستن (۱۹۱۲ـ۱۹۱۶)، ویلسن ادبیات فرانسوی را نزد کریسچن گاس[۳۴] (۱۸۷۸ـ۱۹۵۱) آموخت و با او رابطهٔ تقریباً پدر و فرزندی برقرار کرد و این رابطه تا پایان عمرِ گاس ادامه داشت. به عقیدهٔ ویلسن (که به نظر من فاقد سند انتشاریافته است)، گاس «منتقد درخشانی [بود] ــ تا آن‌جا که من می‌دانم به مراتب بهترین منتقد در محیط دانشگاهی آن دوران» (*کرانه‌های نور*، ص ۳۶).(۵) در اهدانامهٔ نخستین کتاب انتقادی خود، *قصر اکسل* (۱۹۳۱)، ویلسن می‌گوید که «در اصل از شما بود که من دریافتم نقد ادبی چه باید باشد ــ تاریخ اندیشه‌ها و تخیلات آدمی در زمینهٔ اوضاعی که به آن‌ها شکل بخشیده‌اند.» مکاتبات منتشر شده در *نوشته‌های کریسچن گاس*[۳۵] نشان می‌دهد که چه‌گونه ویلسن به اندرز گاس تمکین می‌کرده و چه‌گونه ذوقش با غرقه شدن در ادبیات فرانسوی در اوان جوانی شکل گرفته است. ویلسن تقریباً دو سال (از نوامبر ۱۹۱۷ تا ژوئیه ۱۹۱۹) در فرانسه اقامت داشت، نخست با شغل زخم‌بندی و سپس در اطلاعات. جنگ حس زیباپرستی و آن‌چه را که می‌توان ذهنیت اعیانی او خواند تکان داد. (پدرش وکیل دعاوی و اندک مدتی دادستان کل ایالت نیوجرزی بود.) ویلسن دریافت که «هرگز نمی‌توانستم به ریاکاری و احوال کسالت‌بار زندگی پیش از جنگ بازگردم. سوگند یاد کردم که پس از پایان جنگ به کل از اجتماع دوری کنم.»(۶) پس از اعلام آتش‌بس، بیانیه‌ای برای دوستانش فرستاد و «ضمن محکوم کردن نهادهای دنیای غرب پیشنهاد کردم که، یک راه رهایی، رفتن به سوی سوسیالیسم است» (*پیش‌درآمد*[۳۶]، ص ۲۶۸). پس از بازگشت، خود را در قیل و قالِ گرینیچ ویلج[۳۷] و روزنامه‌نگاری غرق

31. Alfred Rolfe 32. *Egoists: A Book of Supermen*

۳۳. Joris Karl Huysmans (۱۸۴۸ـ۱۹۰۷)، تلفظ هلندی: هُویسمانس. رمان‌نویس فرانسوی هلندی‌تبار.

34. Christian Gauss 35. *The Papers of Christian Gauss* 36. *A Prelude*

۳۷. Greenwich Village. محلّه‌ای در منهتن، یکی از بخش‌های پنج‌گانهٔ شهر نیویورک، که سالیان دراز مرکز تجمّع هنرمندان و نویسندگان و شاعران جوان و گروه‌هایی بود که از عرف‌ها و ارزش‌های مرسوم دل خوشی نداشتند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کرد. نخست به عنوان دبیر اجرایی نشریهٔ *ونیتی فِر*[۳۸] و بعداً منتقد تئاتر و نایب سردبیر *نیو ریپابلیک*. او معترضی شناخته شده، «تندرو،» قلندرمآب، و با حال و هوای غالب بر کسب و کار آن زمان به شدت مخالف بود. از این رو از سقوط بازار سهام در ۱۹۲۹ با خشنودی استقبال کرد و آن را برملا شدن «دغل‌کاری احمقانهٔ» نظام سرمایه‌داری وصف کرد (*کرانه‌های نور*، ص ۲۲۹). طی سخت‌ترین زمستان دوران رکود اقتصادی (۱۹۳۰ـ۱۹۳۱) ویلسن به سفرهای دور و دراز به سراسر مملکت رفت تا دربارهٔ فقر و اعتصاب‌ها و تعصّبات نژادی، مانند قضیهٔ اسکاتس بورو[۳۹] که آن را به وضوح در *دلهرهٔ امریکایی* (۱۹۳۲) وصف کرده، تحقیق کند. در اوایل سال ۱۹۳۱ برای نخستین بار به مطالعهٔ جدی آثار مارکس پرداخت و بیش از پیش به کمونیسم نزدیک شد و، مثلاً، در ۱۹۳۲ بیانیه‌ای را در تأسد نامزدی ویلیام زی. فاستر[۴۰] برای مقام ریاست جمهوری امضا کرد. در ۱۹۳۵ ویلسن سفری چندین ماهه به روسیه کرد و شرحی دربارهٔ آن نوشت که، در عین این‌که نشانه‌هایی از سرخوردگی در آن هویداست، هنوز هم در این زمینه مصرّ است که «در اتحاد شوروی آدمی احساس می‌کند که در قلّهٔ اخلاقی دنیا زندگی می‌کند» (سرخ، سیاه، بور و زیتونی[۴۱] [پس از این: *سرخ*]، ص ۳۷۵). اما چندی نگذشت که ویلسن با کمونیست‌های بر اریکهٔ قدرت نشسته درگیر شد، زیرا پاک‌سازی‌های گسترده او را منقلب کرده بود. با وجود این، در ۱۹۴۰،کتاب *به سوی ایستگاه فنلاند* [پس از این: *فنلاند*] را منتشر کرد که

38. *Vanity Fair*

۳۹. Scottsboro case. قضیه‌ای که زبانزد همگان شد و به ۹ مرد سیاه‌پوست مربوط می‌شد که به اتهام تجاوز به دو زن سفیدپوست در ایالت آلاباما محاکمه شدند. نخستین محاکمهٔ آن‌ها در اسکاتس بورو، آلاباما (۱۹۳۱)، به صدور حکم مرگ هشت تن از آن‌ها منجر شد. پس از آن‌که گروه‌های آزادی‌خواه به کمک متهمان رفتند و ادعا کردند که حکم صادر شده مولود تعصب نژادی است، پرونده برای اظهار نظر به دیوان عالی ایالات متحد ارسال شد و آن دیوان در ۱۹۳۲ اعلام کرد که حق متهمان به برخورداری از وکیل مدافع زیر پا گذاشته شده است. در محاکمهٔ مجدّدگروه، با وجود این‌که یکی از دختران ادعای خود را پس گرفت، یکی از مردان به مرگ محکوم شد. پرونده بار دیگر به دیوان عالی رفت و آن دیوان در ۱۹۳۵ رأی به تجدید محاکمه داد زیرا با ممانعت از عضویت سیاه‌پوستان در هیئت منصفه، حق متهمان به برخورداری از محاکمه با حضور همگنان که در قانون اساسی تضمین شده نادیده گرفته شده بود. متعاقباً چهار تن از متهمان به حبس ابد محکوم شدند، و دادگاه محلّی، بدون اقدام به محاکمهٔ پنج تن باقی مانده، اتهام زنا را نسبت به آن‌ها مسکوت گذاشت. ذکر این قضیه بارها در آثار ادبی آمده و موضوع نمایشنامهٔ *اسکاتس بورو یا مسئولیت محدود* (۱۹۳۲) نوشتهٔ لنگستن هیوز، و *آن‌ها نخواهند مرد* (۱۹۳۴) نوشتهٔ جان وکسلی بوده است.

۴۰. William Z. Foster (۱۸۸۱ـ۱۹۶۱). یکی از رهبران جنبش کارگری امریکا که در حدود ۱۹۲۱ به حزب کمونیست پیوست و از جانب آن حزب در سال‌های ۱۹۲۴ و ۱۹۲۸ و ۱۹۳۲ نامزد احراز مقام ریاست جمهوری شد.

41. *Red, Black, Blond and Olive*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شرح پرتب و تاب طلوع سوسیالیسم و کمونیسم و حیات و تعالیم مارکس و انگلس و تروتسکی و لنین است. لنین مورد تحسین خاص قرار گرفته زیرا مطرح‌کنندهٔ «یکی از عوامل مؤثر و بزرگ و خلّاق عصر ماست ــ جهان‌بینی‌ای که به زندگی معنی می‌دهد و در آن هر انسان شأن و مکانی دارد.» امّا در این موضع استالین را «سیاستمدارِ راهزن» می‌خواند (*فنلاند*، ص ۴۵۲). ویلسن در آن سال *نو ربابلیک* را ترک کرد زیرا با سیاست صاحبان نشریه در حمایت از متفقین موافق نبود. جنگ در نظر او صرفاً مبارزه میان دو نظام استعماری طمّاع بود، و بنابراین فعالیت‌های اجتماعی را تقریباً به کل رها کرد. در تابستان ۱۹۴۵ با شغل خبرنگاری سفری به اروپا کرد و نتایج آن را در *اروپا بدون بدکر: طرح‌های اجمالی در میان ویرانه‌های ایتالیا، یونان و انگلستان*[۴۲] (۱۹۴۷) آورد. این کتاب نمایش‌دهندهٔ شگفت‌انگیز قوم‌پرستی امریکاییِ ویلسن و احساس تفوق بر ملت‌های کوچک اروپا (از جمله انگلستان و فرانسه) است. به رغم تمام انتقادهایش از سیاست‌های دولت امریکا، ویلسن هنوز میهن‌پرستی دوآتشه بود. در ۱۹۲۸ گفته بود که «چنین مقدّر شده که قدم پیش گذاریم و کلمات پیشگویانهٔ واقعی را به گوش اروپای رو به افول برسانیم» (*دههٔ ۱۹۲۰*، ص ۲۴۵). حتی در ۱۹۵۶ ویلسن تأکید می‌کند که «در مورد خودم، به عنوان یک امریکایی، هیچ تردیدی ندارم که فواید تمدن‌بخش و الهام‌آوری که از دست‌شویی‌های قابل‌تحسین امریکایی عاید من شده بسیار بیش از کلیساهای جامع اروپا بوده است.» گو این‌که در همان کتاب، *برخی از فکرهای من*[۴۳]، ضمناً می‌گوید: «هروقت که، مثلاً، مجلهٔ *لایف*[۴۴] را ورق می‌زنم، احساس می‌کنم اهل کشوری که در آن‌جا توصیف شده نیستم، حتی در آن کشور زندگی نمی‌کنم.» (۷) ویلسن از ۱۹۴۶ تا ۱۹۵۵ از رعایت مقررات ادارهٔ مالیات بر درآمد خودداری کرد و در جزوه‌ای با عنوان *جنگ سرد و مالیات بر درآمد*[۴۵] (۱۹۶۳)، ضمن حملهٔ شدید به مشی سیاسی و نظام اداری امریکا، از عمل خود دفاع کرد. او همهٔ شعارهای جبههٔ مخالف را پذیرفته بود: روزولت ایالات متحد را فریب داد و به دام جنگ کشید، امریکاییان جنگ سرد را آغاز کردند، جنگ نزاعی میان دو خیار

۴۲. *Europe without Baedeker: Sketches among the Ruins of Italy, Greece and England*. «بدکر» اشاره به چاپ‌خانه‌دار آلمانی (۱۸۰۱ـ۱۸۵۹) است که به انتشار مجموعهٔ کتاب‌هایی دربارهٔ جاهای دیدنی کشورهای اروپایی دست زد. این مجموعه چنان شهرتی پیدا کرد که نام «بدکر» با کتاب راهنمای گردش‌گران مترادف گردید.

۴۳. *A Piece of My Mind*. معنای تحت‌اللفظی آن «تکه‌ای از ذهن من» و توسعاً «برخی از فکرهای من» است. اگر با فعل «give» بیاید، اصطلاحی می‌شود به معنی «سخت شماتت کردن، گوشمال دادن.»

۴۴. *Life*. مجله‌ای که انتشار آن متوقف شده ولی در زمان انتشار از آن گونه نشریات بود که جلال آل‌احمد به آن‌ها عنوان «رنگین‌نامه» داده بود.

45. *The Cold War and the Income Tax*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دریایی[۴۶] یا گوریل حریص بود. درست هنگامی که مخالفتش با مشی سیاسی امریکا از همیشه بیش‌تر بود و از اظهار نظر دربارهٔ ادبیات معاصر امریکا خودداری می‌کرد، مورد تکریم واقع شد. در ۱۹۶۳ نخست نشان آزادی را از رئیس جمهور و بعداً نشان ملیِ ادبیات را دریافت کرد. هم از امتیازات ارباب قدرت و هم از موهبت شوریدن بر ضد آن برخوردار بود. از زمان انتشار فصل غیرمنصفانهٔ استنلی ادگار هایمن در *بینش مجهز* (۱۹۴۸)، در محافل دانشگاهی شهرتش نقصان یافته بود، لکن در واپسین سال‌های عمرش، با تک‌نگاری‌هایی که شرمن پال و چارلز پی. فرانک و لنرد کریگل با نظر مساعد دربارهٔ او منتشر کردند و مقالات تحسین‌آمیز فرنک کرمود و جان وین و الفرد کیزین و نورمن پادورتس[۴۷] و دیگران، بار دیگر شهرتش بالا گرفت.

دنبال کردن خط سیر آرای سیاسی ویلسن از آن رو ضرورت داشت که نقد او این تغییرات را به دقت منعکس می‌کند. ویلسن، مدت‌ها پیش از اهدانامهٔ خطاب به گاس، حتماً به زمینهٔ تاریخی و حتی تعیین‌کنندهٔ ادبیات توجه داشته است. خود او می‌گوید که در پانزده‌سالگی ترجمهٔ *تاریخ ادبیات انگلیسی* ایپولیت تِن را خوانده و «روش‌های تن در ارائه و تفسیر مطالب بر دیدگاه او دربارهٔ ادبیات تأثیر کلّی کرده است.» بعداً کتاب را به زبان اصلی (فرانسوی) خوانده و مقایسهٔ میان تنیسن و موسه[۴۸] را به ویژه بسیار بسندیده است (*دندان‌ها*، ص ۲). ایپولیت تِن در این قطعه مخاطبان تنیسن ــ محفل خانوادگی، جهانگردان، خبرگان دوران باستان، ورزشکاران، دوست‌داران طبیعت، کاسب‌کاران ثروتمند دورهٔ ملکه ویکتوریا و بانوانشان ــ را با مخاطبان موسه ــ روشنفکران و هنرمندانِ قلندرمسلک و متخصصان سخت‌کوش، زنان بی‌آرام و لذت‌طلب ــ رویاروی هم قرار داده است. حتی پس از برودتی که در فصل مربوط به تِن در به سوی *ایستگاه فنلاند* احساس می‌کنیم و طی آن ویلسن با نظر خصمانهٔ تن نسبت به انقلاب فرانسه مخالفت می‌کند، حسّ تمجید او نسبت به تن برجای می‌ماند. ویلسن در این‌جا «تأثیر کسل‌کنندهٔ» سبک و «لحن ازخودراضی و تفرعن‌آمیز» او را تقبیح می‌کند. تِن «به نحوی مشقّات کارگران کارخانه را با رویه‌دوزی مبلمان و تزئینات یک *سالن* قرن نوزدهم ترکیب می‌کند.» اما هنوز هم برنامهٔ علمی تن را می‌پسندد و معتقد است که «گرایش‌های

۴۶. seaslugs. نوعی صدف دریایی از خانوادهٔ خارپوستان، دارای خرطوم‌های مکنده روی سطح شکم؛ در کف همهٔ دریاها یافت می‌شود.

47. Sherman Paul; Charles P. Frank; Leonard Kriegel; Frank Kermode; John Wain; Norman Podhoretz

۴۸. Alfred de Musset (۱۸۱۰ـ۱۸۵۷). شاعر و رمان و نمایشنامه‌نویس رمانتیک فرانسوی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اخلاقی نیرومندی» در آن در کار بوده است. ویلسن مفاهیم عام مشرب جبر، یا دست‌کم علّیت تکوینی[۴۹]، را از تِن و، گمان می‌کنم، از مورّخان متعدد دیگر، برگرفت (*فنلاند*، ص ۴۴ـ۴۵، ۴۹؛ ← *متفکران*، ص ۲۶۰ـ۲۶۱). کراراً به اصل و نسب نژادی نویسندگان اشاره کرده است، به این ترتیب که، مثلاً «در بررسی گرایش‌های غریزی [اسکاروایلد] به کارهای نمایشی و میل شدیدش به اشیای یرزرق و برق» باید خون ایتالیایی او را به حساب آوریم (*آثار ماندگار*، ص ۳۳۳). ویلسن عُلُوّ اخلاقی یهودیان را بسیار بزرگ می‌دارد. «احتمالاً نیمهٔ یهودی پروست او را از این‌که آناتول فرانسِ مرحلهٔ ناپایدارترِ سنت ادبی فرانسه شود نجات داد» (*فنلاند*، ص ۳۰۶ـ۳۰۷). ویلسن حتی به میراث فرّار شخصیت پدربزرگ متوسّل می‌شود و میل شدید رانلد فربنک[۵۰] به کمال را با استفاده از شعار پدربزرگش، یک پیمانکار بزرگ در کار ساختن راه‌آهن، تبیین می‌کند: «چیزی که رایگان به دستم برسد برایم ارزشی ندارد» (*آثار ماندگار*، ص ۴۹۲، ۴۸۷). او نیز گاهی مانند تن وضع اقلیمی و آب و هوا را بسیار مهم می‌شمارد: می‌گوید که جنویو تگرد[۵۱] در ایالت واشینگتن به دنیا آمده و در طفولیت او را به هونولولو برده‌اند و می‌پرسد «آیا حالات و عواطف شعر غنایی، به حدّ قابل ملاحظه، مولود آب و هوای متغیر نیست. در کشورهایی که در آن‌ها فصول تغییر می‌کنند، احساسات ما به منتها درجه می‌رسند.» در کالیفرنیا حتی شعر نیز چون اوضاع اقلیمی روشن و بی‌تغییر از آب درمی‌آید (*کرانه‌های نور*، ص ۳۴۶ـ۳۴۷). ویلسن ظاهراً به جبرِ زبانی معتقد است زیرا می‌گوید «ناتوانی ما در ایالات متحد در خلق نمونه‌های متعدد شعر غنایی تا حدی مولود هموار کردن و لحن کشدار تلفظ مصوّت‌ها و شلختگیِ جویده جویده ادا کردن صامت‌هاست» (ص ۷۴۹) و نیز وجود جنبه[۵۲] را در افعال زبان روسی مهم می‌شمارد و نتیجه می‌گیرد که زبان روسی فاقد مفهوم زمان است و طول رمان‌ها و نمایشنامه‌های آن‌ها را می‌توان بر همین اساس توجیه کرد (*سرخ*، ص ۴۱۳ـ ۴۱۸). او حتی میان فن‌آوری و نوع ادبی پیوند مشاهده می‌کند. داستان ارواح را نور برق از بین برد. «شکوفایی واقعی داستان ارواح به دوران استفاده از نور شمع محدود است» (*آثار ماندگار*، ص ۱۷۲). یک بار این نکتهٔ عجیب را مطرح می‌کند که تقاضا تعیین‌کنندهٔ ارزش است: «اگر مانه را نمی‌توان نقاشی به بزرگی تیسیان[۵۳] شمرد، تا

49. determinism, genetic causation

۵۰. Ronald Firbank (۱۸۸۶ـ۱۹۲۶)، رمان‌نویس انگلیسی.

۵۱. Genevieve Taggard (۱۸۹۴ـ۱۹۴۸)، شاعر امریکایی.

۵۲. aspect. گروه شکل‌های یک فعل که برای بیان شروع و طول عمل و پایان آن صرف می‌شوند.

۵۳. Edouard Manet (۱۸۳۲ـ۱۸۸۳)، نقاش فرانسوی که معمولاً بنیان‌گذار سبک امپرسیونیسم در نقاشی‌اش ←

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حدودی بدین علت است که در زمان حیاتش تقاضا برای آثارش بسیار کمتر بود» (*دندان‌ها*، ص ۱۴۶).

اما در مواردی قانع‌کننده‌تر از این‌ها، ویلسن در سراسر دوران نویسندگی خود به خاستگاه اجتماعی نویسندگانی چون بن جانسن و مکس بیربام اشاره کرده است (*آثار ماندگار*، ص ۴۳۱). (۸) مثلاً، با بازسازی زمینهٔ سیاسی بخش علیای ایالت نیویورک در زمان جنگ داخلی می‌کوشد تا داستان‌های هرلد فردریک[۵۴] را تشریح کند (*شیاطین*، ص ۵۹ به بعد) یا با استفاده از ادبیاتْ تصویر اجتماعی آن زمان را ترسیم کند و نشان دهد که رمان‌های هریت بیچراستو[۵۵] «منبع عظیمی است حاوی قطعه‌های درست و حسابی تاریخ.» (۹) با جسارت بیش‌تر، گاهی روح یک عصر یا زمان را نیز جمع‌بندی می‌کند. شعر دوروتی پارکر[۵۶] به «لحن عام، به فضای روانی و ادبی دوران،» به دههٔ ۱۹۲۰. «مربوط می‌شد، به زمانی که مردم بسیار آزادتر» از دههٔ ۱۹۳۰ بودند، زیرا در دههٔ ۱۹۳۰ «کم‌کم ناچار شدند مواظب خرج کردن» و نظرهای سیاسی خود باشند. او به دههٔ ۱۹۲۰ بازمی‌نگرد، به زمانی که «اندیشهٔ زوال یک جامعه هنوز در مردم ریشه ندوانیده بود تا واکنش آن‌ها نسبت به تجربه را فلج کند» (*آثار ماندگار*، ص ۱۶۹ـ۱۷۰). نخستین کتاب نقد ویلسن، *قصر اکسل*، متضمن چنین جمع‌بندی‌هایی دربارهٔ روح ـ زمان‌های[۵۷] متوالی است. ویلسن اذعان می‌کند که طرح کتاب خود را از *علم و دنیای نوین* (۱۹۲۶) نوشتهٔ الفرد نورت وایتهد[۵۸] گرفته است (قصر اکسل، ص ۳، ۵). چنان که رمانتیسم، بنا به تفسیر وایتهد، بر ضد علم نیوتنیِ قرن هجدهم واکنش نشان داد، سمبولیسم نیز واکنشی بود بر ضد ناتورالیسم، داروینیسم و مشرب تحصّلی قرن نوزدهم. ویلسن حتی در ۱۹۲۶ به فکر وجود جنبش سمبولیستی بین‌المللی افتاد، و این اندیشه، به اعتقاد من، در آن زمان تازگی داشته است. (۱۰) ییتس و والری و الیوت و پروست و جویس و گرترود استاین را در یک

← می‌شمارند. Titian، نام اصلی‌اش تیتسیانو وِچلّی (حدود ۱۴۷۷ـ۱۵۷۶). نقاش ایتالیایی، بزرگ‌ترین استاد مکتب ونیز و یکی از تأثیرگذارترین نقاشان تاریخ.

۵۴. Harold Frederic (۱۸۵۶ـ۱۸۹۸). رورنامه‌نگار و رمان‌نویس امریکایی.

۵۵. Harriet Beecher Stowe (۱۸۱۱ـ۱۸۹۶). رمان‌نویس امریکایی. معروف‌ترین رمان اوکلبهٔ عمو تام است.

۵۶. Dorothy Parker (۱۸۹۳ـ۱۹۶۷). شاعر، نویسندهٔ داستان‌های کوتاه و منتقد امریکایی.

۵۷. time-spirits. مراد گرایش‌های اخلاقی و فکری رایج در هر دوره‌ای است. مرادف با *Zeitgeist* آلمانی که در این *تاریخ* بارها آمده است.

۵۸. *Science and the Modern World*، نوشتهٔ Alfred North Whitehead (۱۸۶۱ـ۱۹۴۷). فیلسوف و ریاضیدان انگلیسی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گروه جمع آوردن نظر بصیرت‌آمیزی است که مدت‌ها بعد آن را پروراندند. والری لاربو[۵۹] در ۱۹۳۳ پروست را سمبولیست خواند. (۱۱) مفهوم وحدت و تداوم جنبش بین‌المللی و گزینش نام بزرگان کار ویلسن بود. البته می‌توان دربارهٔ گنجاندن نام گرترود استاین در این فهرست ابراز تردید کرد و نقطهٔ کور ویلسن، یعنی نادیده گرفتن آلمانی‌ها ــ گئورگه و ریلکه[۶۰] و توماس مان ــ را متذکر شد. در این‌که ویلسن توانسته باشد مفاهیم روح ـ زمان و نسبیتی را که از آثار پروست و جویس مستفاد می‌شود معادل متافیزیک وایتهد به شمار آورَد می‌توان تردید کرد. «درست همانند جهان هستی وایتهد، "رویدادها،" که می‌توان آن‌ها را به طور دل‌بخواهی بی‌نهایت کوچک یا بی‌نهایت جامع تلقّی کرد، ساختار سازمندی پدید می‌آورند که در آن همهٔ اجزاء به یک‌دیگر وابستگی متقابل دارند. هریک مستلزم تک‌تک دیگران و همگان؛ بنابراین کتاب پروست شبکهٔ عظیم و متراکم روابط پیچیده است.» جویس را نیز با این تعبیرات در پروست ادغام کرده است: «مانند دنیای پروست یا وایتهد یا اینشتاین، دنیای جویس به صورتی که ناظران گوناگون آن را درک می‌کنند و به صورتی که در مواقع مختلف درک می‌کنند همواره در تغییر است» (*قصر اکسل*، ص ۱۵۸، ۲۲۱ـ۲۲۲). لکن این ادعا را نمی‌توان تأیید کرد که این سمبولیست‌ها (به مفهوم مورد نظر ویلسن) پیشرفته‌ترین دریافت‌های علوم فیزیکی نوین را منعکس می‌کنند یا در خود جذب کرده‌اند، و یا حتی حاکی از وحدت غایی هنر و علم‌اند. عجیب این‌که، ویلسن، به جای تأیید امید مشابهی که والری ابراز کرده، او را فیلسوف می‌نامد و تحقیر می‌کند. «بخش اعظم شهرت والری به ژرف‌اندیشی، به نظر من، ناشی از این واقعیت است که او نخستین ادب‌پیشه‌ای است که اندک‌مایه‌ای از نظریهٔ فیزیک و ریاضیات جدید را کسب کرده است.» «ظاهراً هرگز نتوانسته است بر هیجان نخستین قرائت آثار یوانکاره[۶۱] فایق آید» (ص ۷۹).

این برداشت با آن جنبهٔ سمبولیسم که ویلسن نمی‌تواند بر آن پافشاری نکند کلاً تعارض دارد: «نوعی ترش‌رویی، خمودگی، احساس نیروهایی درون‌سو و گاهی عفونی‌شده.» ویلسن در *جست‌وجوی زمان از دست رفته* را «یکی از تیره‌ترین کتاب‌هایی

۵۹. Valery Larbaud (۱۸۸۱ـ۱۹۵۷). رمان‌نویس و شاعر و جستارنویس و مترجم فرانسوی.

۶۰. Stefan George (۱۸۶۸ـ۱۹۳۳). شاعر آلمانی که در پاریس با بودلر و مالارمه و در لندن با گروه دوست‌داران هنر قبل از رافائل مرتبط، و رهبر گروه «هنر برای هنر» آلمان بود. Rainer Maria Rilke (۱۸۷۵ـ۱۹۲۶). شاعر و نویسندهٔ آلمانی، زادهٔ پراگ و وابسته به اقلیت آلمانی‌زبان آن شهر.

۶۱. Henri Poincaré (۱۸۵۴ـ۱۹۱۲). ریاضی‌دان فرانسوی که در رشته‌های ریاضی و فیزیک و نجوم و مکانیک تحقیق کرده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که تاکنون نوشته شده» وصف می‌کند، به خشکی و ملالت سرزمین هرز الیوت اشاره می‌کند، و حتی دربارهٔ ییتس می‌گوید که شعر او «به‌رغم خلوص و بی‌ریایی‌اش، با تسلیم سرب‌سان خویش به شکست، کسالت‌بار و ثقیل است.» اما جویس را مستثنا کرده است. «جای تعجب است که تعدادی منتقد... معتقدند که جویس مردم‌ستیز است» (*قصر اکسل*، ص ۲۸۳، ۱۶۴، ۲۱۸ـ ۲۱۹).

اما، بُنمایه‌های دیگری در *قصر اکسل* نقش اصلی را دارند: بُنمایه‌هایی حاکی از این‌که شعر صناعتی رو به مرگ است، شعر به گذشته‌ها تعلق دارد، و نوع تازه‌ای از ناتورالیسم جای سمبولیسم را خواهد گرفت یا باید بگیرد. ظاهراً در طول مدتی که ویلسن به نوشتن این کتاب اشتغال داشته، تغییری در نگرش او حادث می‌شود. فصل نخست، با عنوان «سمبولیسم،» که در اصل با عنوان «دیباچه‌ای بر ادبیات نوین»[۶۲] در مارس ۱۹۲۹ منتشر شد، حاوی توصیف مساعد جنبش سمبولیستی فرانسه است، اما فصل آخر کتاب، «آکِیل و رمبو،»[۶۳] که اولین بار در فوریه و مارس ۱۹۳۰، پس از سقوط بازار سهام، منتشر شد، لحنی نکوهش‌آمیز دارد. (۱۲) ویلسن می‌گوید «تنها جنبهٔ بدیع سمبولیست‌ها یادآوری ماهیت و کاربرد واقعی واژه‌ها به مردم» (*قصر اکسل*، ص ۲۴۵)، یا به عبارت دیگر، قدرت القایی واژه‌ها بود. سپس دو کس را مقابل هم قرار می‌دهد: یکی اکسل، آدم داستانی (در تراژدی ویلیه دولیل ادم[۶۴]) که می‌گوید «زندگی کنیم؟ نوکرانمان این کار را به جای ما می‌کنند» (ص ۲۶۳) و دیگری، داستان زندگی رمبو، همراه با شاخ و برگ‌هایی که در آن روزها رواج داشت، و چنین نتیجه می‌گیرد که «زندگی رمبو از آثار معاصران سمبولیست او رضایت‌بخش‌تر می‌نماید» (ص ۲۸۳). اکنون اظهار امیدواری می‌کند که زنده باشیم و ببینیم که والری و الیوت و ییتس جای خود را به دیگران داده‌اند و ناگهان به روسیه اشاره می‌کند، به «کشوری که در آن آرمان‌مداریِ سیاسی ـ اجتماعیِ متمرکز توانسته است هنرمندان و نیز مهندسان را به کار گیرد و الهام‌بخش آن‌ها گردد» (ص ۲۹۳). ویلسن به کیش مارکسیسم گرویده است.

اما آیا منتقد ادبی مارکسیستی شده است؟ به این پرسش نمی‌توان با «آری» یا «نه» ساده پاسخ داد. ویلسن مسلّماً نسبت به مفهوم طبقات و شرایط اقتصادی ادبیات آگاهی

62. «A Preface to Modern Literature» 63. «Axel and Rimbaud»

۶۴. Villiers de l'Isle-Adam (۱۸۳۸ـ۱۸۸۹). شاعر فرانسوی. مالارمه او را نمونهٔ بارز شاعر سمبولیست خوانده است. در نمایشنامهٔ *اکسل* او (۱۸۸۶)، پرنس اکسل سارای بی‌نهایت زیبا را در آغوش می‌کشد و به او پیشنهاد می‌کند که، به نشانهٔ تحقیر ابتذال حیات، به اتفاق خودکشی کنند. در پاسخ سارا که به عشقشان اشاره می‌کند و می‌گوید که باید زندگی کنند، اکسل می‌گوید: «زندگی کنیم؟ نوکرانمان این کار را به جای ما می‌کنند.»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌یابد. وقتی که مایکل گُلد، منتقد مارکسیست، تورنتن وایلدر را نمونه‌ای از قشر بورژوا خواند و به او حمله کرد، ویلسن، اگرچه دوست وایلدر بود، از گلد به مناسبت مطرح کردن مسئلهٔ طبقه، در جستار «جنگ طبقاتی ادبی»[۶۵] (۱۹۳۲) دفاع کرد (*کرانه‌های نور*، ص ۵۳۵). ویلسن گه‌گاه به تمثیل‌پردازی مارکسیستی پرداخته است. مثلاً، با اشاره به این‌که در پایان رمان گفته می‌شود که دختر مادام بُواری را پس از خودکشی مادرش به کارخانهٔ نخ‌ریسی فرستاده‌اند، می‌گوید: «سوسیالیست معاصر فلوبر به احتمال زیاد این امر را تأیید می‌کرده است: آدم فردمحور رمانتیک‌مشرب خود را با خیالات غیرعملی فریب می‌دهد و می‌خواهد خود را از شرّ جامعهٔ کاسبکاران خلاص کند، ولی کاری که از دستش برمی‌آید نابود کردن خویش و قربانی کردن انسانیت در خدمت فعالیت‌های صنعتی ـ تجاری است که، بی‌اعتنا به رؤیاهای او، به کار مرگبار خویش ادامه می‌دهند» (ص ۷۷). اما حتی این‌جا نیز ویلسن این تفسیر را که از زبان یک سوسیالیست زمان فلوبر نقل شده کلاً تأیید نمی‌کند: ویلسن حتماً توجه داشته که سرنوشت برت[۶۶] بیچاره فرع بر معنای کتاب است. دست بالا، یک نکتهٔ ظالمانهٔ دیگر به آن می‌افزاید. در همین مقاله، «عقاید سیاسی فلوبر»[۶۷] (۱۹۳۷)، رابطهٔ میان رُزانت، دختر کارگران تنگدست کارخانهٔ ابریشم‌ریسی، را با فردریک مورو، قهرمان رمان مکتب عشق[۶۸]، «نماد پیوند نایایا و فاجعه‌آمیز میان طبقات کارگر و سوداگر» شمرده «که کارل مارکس نیز در هجدهم برومر[۶۹] از آن صحبت کرده است» (ص ۸۰). اما این مقاله یک استثناء است.

ویلسن در ۱۹۳۸ به بحث دربارهٔ «مارکسیسم و ادبیات»[۷۰] پرداخت و به خصوص از برخی متون معیار نقل قول کرد: نامهٔ انگلس به اشتارکنبورگ[۷۱] در ۱۸۹۰ که ضمن آن به کنش متقابل میان شالودهٔ اقتصادی و روساخت اذعان می‌کند، نامهٔ انگلس به مینّا کاوتسکی[۷۲] در مخالفت با رمان‌های بیش از حدّ جهت‌دار، بحث میان زیکینگن و لاسال[۷۳]

65. «The Literary Class War»

۶۶. Berthe. دختر مادام بُواری، "انسانیتی" که مادام بواری با کشتن خود قربانی فعالیت‌های صنعتی ـ تجاری می‌کند.

67. «The Politics of Flaubert»

۶۸. Rosanette: Frédéric Moreau: *L'Education Sentimentale*، یکی دیگر از رمان‌های فلوبر.

۶۹. *The Eighteenth Brumaire*. برومر ماه دوم تقویم انقلابیون فرانسوی است و کودتای هجدهم برومر به براندازی دیرکتوار و استقرار کنسولا زیر فرمان ناپلئون منجر شد.

70. «Marxism and Literature» 71. Hans Starkenburg 72. Minna Kautsky

۷۳. Feridinand Lassale (۱۸۲۵ـ۱۸۶۴). سوسیالیست آلمانی که مارکس از برنامهٔ سوسیالیسم دولتی او، یا همکاری میان کارگران و دولت، انتقاد کرد. Sickingen

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که ویلسن آن را به نکوهش کردن لاسال از جانب مارکس به سبب خطای او دربارهٔ نقش قهرمان خود تقلیل می‌دهد. و قطعه‌ای که در آن از هنر یونان تمجید و اذعان می‌کند که «برخی دوره‌های عالی‌ترین ترقی هنر با رشد کلّی جامعه یا با شالودهٔ مادی و ساختار استخوان‌بندی سازمان آن ربط مستقیم ندارند» (*متفکران*، ص ۱۹۹). (۱۳) ویلسن این قطعه را صرفاً نوعی تغایر تلقّی می‌کند و بدون بحث دربارهٔ خود موضوع، اجمالاً به توضیح جستارهای لنین دربارهٔ تالستوی می‌پردازد و نظر لنین را حاکی از این‌که تالستوی مظهر روان‌شناسی پدرسالاریِ دهقانی است می‌پذیرد. *ادبیات و انقلاب* تروتسکی (۱۹۲۴) بر ویلسن اثری عمیق داشته و با او در این نکته موافق است که ادبیات کارگری نمی‌تواند پدید بیاید و اثر هنری را نخست باید در مقام اثر هنری داوری کرد. ویلسن آگاه است که یکی کردن ادبیات با سیاست می‌تواند به سوء استفاده‌های وحشتناک منجر شود و رویدادهایی نظیر محکوم کردن آثار شاستاکویچ[۷۴]، آهنگ‌ساز روس، را که به دستور استالین صورت گرفت تقبیح می‌کند. او نتیجه می‌گیرد که «مارکسیسم به خودی خود نمی‌تواند در خوبی یا بدی اثر هنری چیزی بگوید»: این نتیجه‌گیری همهٔ مساعی مارکسیست‌هایی مانند لوکاچ[۷۵] را، که بر آن بودند تا نظریهٔ زیباشناسی مارکسیستی مشخصی ایجاد کنند، در اساس رد می‌کند. «اما آن‌چه از مارکسیسم برمی‌آید این است که خاستگاه‌ها و ارزش اجتماعی آثار هنری را روشن کند» (ص ۲۰۴). با انکار این نظر که «اثر هنری [باید] متضمن تعارضی نمایانگرِ تعارض‌های بزرگ‌تر اجتماع باشد.» چنین می‌نماید که ویلسن به نگرش کسانی چون لوکاچ اشاره می‌کند (ولی من از وجود هیچ مدرکی دال بر این‌که ویلسن در آن زمان آثار لوکاچ را خوانده یا امکان خواندن آن‌ها را داشته است مطلع نیستم). مهم بینش اخلاقی است. ویلسن مرگ برگوت[۷۶] در رمان پروست و. تا حدی نابجا. *بهشت مقصد من است* نوشتهٔ تورنتن وایلدر و داستان «شکست‌نخورده»[۷۷] نوشتهٔ همینگوی، را به عنوان نمونهٔ موضوع‌های پیش‌پاافتاده‌ای ذکر می‌کند که وسعت پیدا می‌کنند و اهمیت فراگیر می‌یابند. الزامات تجویزی متعصبانه‌ای نظیر عقیدهٔ گرنویل هیکس را رد می‌کند که می‌گوید

۷۴. Dmitri Shostakovich (۱۹۰۶ـ۱۹۷۵). آهنگ‌ساز روس. از نخستین سمفونی او (۱۹۲۶) استقبال بسیار کردند، ولی کارهای بعدی‌اش را متأثر از «انحطاط غرب» دانستند و مورد انتقاد قرار دادند. سمفونی شـ.ارهٔ ۷ او دربارهٔ محاصرهٔ لنینگراد موردتوجه عامه قرار گرفت و بارها در زمان جنگ اجرا شد.

۷۵. Georg Lukács (۱۸۸۵ـ۱۹۷۱). منتقد مارکسیست مجار. دربارهٔ او ← بحث مفصّل ولک در فصل هفتم از جلد هفتم این *تاریخ*.

۷۶. Bergotte. رمان‌نویس نابغه در رمان *در جست‌وجوی زمان از دست رفته*.

77. *Heaven's My Destination*; «Undefeated»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مؤلف باید «دیدگاه پیشگامان طبقهٔ کارگر» را دیدگاه خویش سازد، و نیز آموزهٔ «رئالیسم سوسیالیستی» را کوشش بی‌ثمری می‌داند که اصحاب آن می‌خواهند «با قانونگذاری شاهکار [هنری] پدید بیاورند» (ص ۲۰۵ـ۲۰۷). ویلسن ادبیاتِ «کوتاه‌بُرد و بلندبُرد»[۷۸] را از هم متمایز می‌کند (مانند «کتاب برای زمان حال» و «کتاب برای اعصارِ» راسکین) و متوجه است که هنر می‌تواند سلاح سیاسی باشد و در گذشته هم بوده است. اما آن‌چه از دانته یا شکسپیر برجا مانده تعهد آن به امپراتور هنری[۷۹] یا این به «نظام استعماری دورهٔ ملکه الیزابت» نیست. نظر ویلسن به طور کلی بر این است که دوره‌های انقلابی ادوارِ غلیان عظیم خلاقیت در ادبیات نبوده‌اند. تنها کسانی که به فکر ویلسن متبادر می‌شوند شنیه و بلوک هستند، و آن‌ها مشکل بتوانند ضد آن را ثابت کنند، زیرا شنیه را با گیوتین گردن زدند و بلوک در حالی مرد که از انقلاب روسیه سرخورده و مأیوس شده بود.[۸۰] اما در پایان مقاله ویلسن خیال‌پردازانه‌ترین جنبهٔ تعالیم مارکسیستی را می‌پذیرد. «به گفتهٔ تروتسکی، خودِ جامعه است که در نظام کمونیستی اثر هنری می‌شود.» ویلسن آگاه است که «در این‌جا صحبت از قرن‌ها و اعصار است؛ اما در کار ادبیات و ارج نهادن به آن، نباید از نخستین مساعی روح آدمی برای فراتر رفتن از خودِ ادبیات غافل بود» (*متفکران*، ص ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۲). کمال مطلوب عجیب نوع بشر را که می‌تواند و باید از هنر درگذرد ــ و ظاهراً کم‌کم در روسیهٔ شوروی تحقق می‌یابد ــ با مقداری تردید پیش کشیده است. به عقیدهٔ من، این قطعه، با این‌که پیش‌درآمد آن را در دفترهای یادداشت او نیز که اخیراً منتشر شده می‌توان یافت (دههٔ ۱۹۲۰، ص ۴۲۱، ۱۲۹)، در نوشته‌هایی که برای چاپ تألیف کرده منحصر به فرد است.

در خطابه‌ای که سه سال بعد از مقالهٔ مارکسیسم زیر عنوان «تفسیر تاریخی ادبیات»

78. short-range; long-range

۷۹. دانته در جوانی در سیاست‌بازی‌ها و نیز عملاً در منازعات میان دو گروه متخاصم شرکت کرد و با به قدرت رسیدن گروه رقیب در اواخر ۱۳۰۱، دانته از جمله افراد متعددی بود که برای ابد نفی بلد شدند و در صورت تخطی از این حکم و بازگشت به فلورانس آنها را در آتش می‌سوزاندند. اعضای این گروه چندین بار کوشیدند که باز زمام امور را به دست گیرند ولی با مرگ امپراتور هنری هفتم امیدهایشان نقش بر آب شد. از آن زمان بود که دانته بیشتر اوقات خود را صرف تصنیف *کمدی الهی* کرد. شاید اگر حضرت امپراتور نمرده بود و منازعات ادامه یافته بود، *کمدی الهی* نوشته نمی‌شد!

۸۰. André Chénier (۱۷۶۲ـ۱۷۹۴). شاعر فرانسوی که غالباً او را بزرگ‌ترین شاعر آن کشور در قرن هجدهم خوانده‌اند؛ در آغاز به انقلاب نظری مساعد داشت، لکن زیاده‌روی‌های ژاکوبن‌ها موجب شد که به نوشتن جزوه‌های انتقادی بپردازد. سرانجام به دستور روبسپیر دستگیر و با گیوتین اعدام شد. Aleksandr Blok (۱۸۸۰ـ۱۹۲۱). شاعر روس و بزرگ‌ترین شاعر سمبولیست آن کشور.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

(۱۹۴۰) در پرینستن ایراد کرد، همان موضوع‌ها را زیر عنوانی متفاوت و با لحنی آشکارا ملایم‌تر تکرار کرده است. ویلسن خاستگاه‌های رهیافت تاریخی را در آثار ویکو[۸۱] و هردر و هگل و تِن مرور می‌کند و متذکر می‌شود که، پیش از مارکس، تِن و میشله[۸۲] به تأثیر طبقات اجتماعی توجه کرده‌اند (ضمناً در کتاب به سوی *ایستگاه فنلاند* هم، در بحث دربارهٔ میشله، کسی که ویکو را از بوتهٔ فراموشی به در آورد، اجمالاً به ویکو اشاره کرده است). مارکس و انگلس در کار نقد ادبی «محتاط و سردرگم و متوسط‌الحال بودند.» بار دیگر به قطعهٔ مربوط به هنر یونان اشاره کرده و گفته است که «دشواری بسیار» برای مارکس به وجود آورد. برنارد شا و فرانتس مِرینگ[۸۳] را «منتقدان بزرگی [می‌داند] که با نوشته‌های مارکس پرورش یافته بودند:» و *ادبیات و انقلاب* تروتسکی را «درخشان و ارزش‌مند» می‌خواند (*متفکران*، ص ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۵). اما در این موضع موضوع دیگری را پیش می‌کشد: روان‌کاوی، یا ساده‌تر، «تفسیر آثار ادبیات در پرتوِ شخصیت‌هایی که در پس آن آثارند.» در نظر ویلسن، روان‌کاوی فروید صرفاً ادامهٔ تفسیر مبتنی بر شرح حال است به شیوه‌ای که دکتر جانسن و سنت‌بُوْ اعمال می‌کردند. *آزمون دشوار مارک تواین* (۱۹۲۰) نوشتهٔ ون وایک بروکس را الگوی این کار می‌داند و از آن تجلیل می‌کند. «حالات، وسواس‌ها، "انگاره‌ها"[۸۴]ی عاطفی که در کار نویسنده تکرار می‌شوند برای منتقد تاریخی اهمیت بسزا دارند.» روان‌شناسی فردیِ فرویدی در روش تاریخی ادغام شده و آن نیز رهیافت مارکسیستی را به خود جذب کرده است. ویلسن با چنین ترکیبی موافق است لکن متوجه است که رهیافت تاریخی، یا بهتر بگوییم رهیافت تکوینی، مسئلهٔ نقد به معنای ارزش‌داوری را حلّ نمی‌کند. او استدلالی را که در مقالهٔ مربوط به مارکسیسم مطرح کرده بود تکرار می‌کند. «آثار ادبی را هرقدر دقیق و موشکافانه از منظر تاریخی و

۸۱. Giambattista Vico (۱۶۶۸ـ۱۷۴۴)، فیلسوف و حقوقدان ایتالیایی که مطالعاتش در تاریخ تطبیقی حقوق به قاعده‌مند کردن مفهوم نسبیت و تکامل دستاوردهای انسانی انجامید و سپس این مفهوم را در مورد تمام علوم و هنرها و آراء به طور کلی اعمال کرد. ویکو، در کتاب *دانش جدید* خود (*La Scienza Nuova*؛ ۱۷۲۵ـ۱۷۳۰) نظریهٔ قانون طبیعی رشد و افول و رشد مجدّدی را مطرح می‌کند که برای همهٔ ملت‌ها و تمدّن‌ها اتفاق می‌افتد. رشد و تکامل تمدن موازی فرایندی است که طی آن کودک با گسترش یافتن تجارب خویش کسب دانش می‌کند. آدمی، همانند کودک، از مراحل صعودی حواس و نیروی خیال و خرد به سوی معرفت پیش می‌رود. در این شاکله، شعر به قدرت تخیلی تعلق دارد که با فاصله‌ای یک‌سان در وسط راه میان حواس جسمانی و خرد قرار گرفته است. ویکو، از طریق هگل، بر نظریات زیباشناختی دِ سانکتیس و دیگر منتقدان ادبی مکتب رمانتیکی تأثیر داشت.

۸۲. Jules Michelet (۱۷۹۸ـ۱۸۷۴)، مورخ فرانسوی.

۸۳. Franz Mehring (۱۸۴۶ـ۱۹۱۹)، مورخ سوسیالیست‌مشرب آلمانی.

84. patterns

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شرح حال نویسنده بررسی کنیم، باید آمادهٔ تخمین زدنِ ...درجات نسبی توفیقی باشیم که فرآورده‌های دوره‌های مختلف و شخصیت‌های گوناگون کسب کرده‌اند. باید بتوانیم خوب را از بد و درجه یک را از درجه دو تمیز دهیم. در غیر این صورت کارمان نقد ادبی نیست، بلکه صرفاً تاریخ اجتماعی یا سیاسیِ منعکس در متون ادبی، یا پیشینهٔ روان‌شناختی ادوار گذشته است» (ص ۲۶۶ـ۲۶۷).

ویلسن مشکل ارزش‌داوری را موافق میل خود با توسّل به واکنشی عاطفی حل می‌کند که به پیروی از نورمن کمپ اسمیت[۸۵]، استاد خود در پرینستن، آن را راه‌حل کانتی می‌شمارد. کارهایی چون تعریف معیارهایی مانند «وحدت، تقارن، نوآوری، بصیرت، الهام، غرابت، القاکنندگی[۸۶]، بهبود اخلاقیات، رئالیسم سوسیالیستی،» او را تحت تأثیر قرار نمی‌دهند: «واکنش عاطفی را به شناخت عامل یا عوامل تغییر می‌دهید» و هنوز هم ممکن است نمایشنامه یا رمان یا شعر خوبی نداشته باشید. اتکا به ذوق باعث می‌شود که ویلسن گروه نخبگان خودگمارده‌ای را تصوّر کند که تداوم‌بخش خویش‌اند و «کارشناسان اصیلی که معیارهای ذوق را تثبیت می‌کنند» و «شما را به پذیرش مرجعیت خویش وامی‌دارند.» ویلسن، باید گفت با سهولت بیش از حد، اطمینان دارد که «شیادان ممکن است سعی کنند خودشان را قالب کنند، لکن این عوضی‌ها نخواهند پایید» (*متفکران*، ص ۲۶۷ـ۲۷۰). او به حکم اعصار ایمان دارد.

توسل به ذوق تازگی ندارد. مثلاً، در ۱۹۲۷ به این گفته راضی است: «من ادعا نمی‌کنم که داوری‌های اولیهٔ خود من در این مورد که چه شعری خوب است و چه شعری خوب نیست، در تحلیل نهایی، چیزی جز واکنش‌های عاطفی ابهام‌آمیز باشد» (*کرانه‌های نور*، ص ۲۱۰)، و حتی معیار ابلهانهٔ پیش‌نهاده از جانب اِی. ای. هاوسمن را، به شوخی، تأیید می‌کند که «پرشورترین، ژرف‌ترین، زیباترین ترکیب‌بندی و جامع‌ترین آثار ادبی... ضمناً هیجان‌انگیزترین آنارند و هنگام تراشیدن ریش بیش‌ترین احساس خارش را ایجاد می‌کنند»[۸۷] (*متفکران*، ص ۲۸ـ۲۹). ویلسن «حرارت پرشور» سینتسبری و شدّت تأثیر شاعرانه‌ای را که ادگار الن پو بروز می‌داد تحسین می‌کند. سینتسبری را «تنها منتقد سراپا حرفه‌ای» وصف می‌کند «که از اعتبارِ به واقع درجه اول برخوردار است،» «غذاشناس و نوعی شکم‌باره» است که برایش «لذت بردن از ادبیات موضوعی تا حدودی اخلاقی» است

85. Norman Kemp Smith 86. suggestiveness

۸۷. A. E. Housman (۱۸۵۹ـ۱۹۳۶)، شاعر انگلیسی و پژوهندهٔ ادبیات لاتینی. اشاره به این است که هاوسمن ارتعاش ستون فقرات و لرزش محاسن و حرکت چیزی در قعر شکم را محک اصالت شعر دانسته است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

(*آثار ماندگار*، ص ۳۰۶، ۳۶۸ـ۳۶۹). در این‌جا ظاهراً ویلسن نگرش و روال کار خودش را تعریف می‌کند: انتقال لذت ادبیات با توصیف و القاء و یا حتی صرفاً خلاصه کردن کتاب‌هایی که خوانده است. چنان‌که خود او گفته است: «معدود اموری برای من لذت‌بخش‌تر از این هستند که دربارهٔ کتاب‌هایی که خوانده‌ام و مخاطبانم نخوانده‌اند با آن‌ها صحبت کنم و این میل را در آن‌ها به وجود آورم که کاش آن کتاب را خوانده بودند ـ به‌خصوص کتابی که دسترسی به آن سهل نباشد یا به زبانی باشد که با آن آشنا نباشند» (*کرانه‌های نور*، ص ۳۷۶). ویلسن از افول «مطالعهٔ ذوقی» و رواج پژوهش جامعه‌شناختی یا فلسفی یا فنیِ محض بارها ابراز تأسف کرده است. (*دندان‌ها*، ص ۴۹). بخش اعظم نقد او بی‌تردید از نوع کار «منتقدِ معرّف[۸۸]»، یک واسطه، یک توضیح‌دهنده و وقایع‌نگار روی‌دادهای ادبی است، نقشی که با در نظر گرفتن تأثیرش بر چندین نسل خواننده، یا صِرفِ توانایی‌هایی که می‌طلبد، مثلاً مهارت در بازگویی مجموعهٔ رمان‌های پروست یا خاطرات بی‌شمار جنگ داخلی در *خون‌ریزی میهن‌دوستانه*[۸۹]، نباید آن را دست‌کم گرفت. اما منتقد آرمانی ویلسن البته از این کارکرد فراتر می‌رود. منتقدِ کتابگزار باید با «آثار گذشتهٔ هر نویسندهٔ مهمّی که به او می‌پردازد آشنا باشد و بتواند با در نظر گرفتن نسبت و پرورش کلی آن نویسنده دربارهٔ کتاب جدیدش اظهار نظر کند. او هم‌چنین باید بتواند نویسنده را در مقیاس با ادبیات ملی او و ادبیات ملی را در قیاس با ادبیات دیگر ملت‌ها بسنجد» (*کرانه‌های نور*، ص ۶۰۳). ویلسن در جستار «تعریف فروتنانه از خود» (۱۹۵۲) به حق می‌گوید «سعی کرده‌ام تا به تأثیر و تأثر عام اندک خدمتی بکنم، و درک و ارزش‌یابی و لذت بردن از فرهنگ امریکایی ـ انگلیسی خودمان و نیز فرهنگ کشورهای اروپایی را در قیاس با یک‌دیگر برای مردم فرهیخته ممکن سازم» (*دندان‌ها*، ص ۵).

اگرچه از اومانیست‌های امریکا بیزار بود، به نوعی اومانیسم خاص خودش رسید: «ایمان به شرافت و زیبایی آن‌چه آدمی با آدمیت خود متحقق ساخته و تکریم ادبیات، یعنی سند این دستاورد.» از دوران تحصیل، «هروقت دین به نظرم ساختگی آمد، اومانیسم به کارم آمد. آن‌چه از درون صفحات گزنوفون[۹۰] و همر در آن کلاس‌های سی سال پیش

88. «introductory critic» 89. *Patriotic Gore*

۹۰. Xenophon (حدود ۴۳۰ ـ حدود ۳۵۵ پیش از میلاد). نویسندهٔ آتنی که در ۴۰۱ پیش از میلاد به سپاه مزدورانی پیوست که کورش دوم، پسر داریوش دوم، برای گرفتن تاج و تخت ایران از برادرش اردشیر فراهم آورد. کوروش در جنگ کشته شد و گزنوفون رهبری ده‌هزار سرباز مزدور یونانی را در راه بازگشت برعهده ←

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در نظرم درخشیده بود، هنوز هم می‌درخشد» (*متفکران*، ص ۲۵۴ـ۲۵۵).

مارکسیسم در موضع تنزل مقام‌یافتهٔ خود، یعنی گونه‌ای رهیافت تاریخی، استوار برجاست. چنان‌که بحث مارکس در *به سوی ایستگاه فنلاند* نشان می‌دهد، با این‌که شخصیت و پای‌بندی و شور اخلاقی مارکس در انتقاد از جامعهٔ صنعتی زمان خویش بر ویلسن تأثیر عمیق داشته است، اما پس از مطالعهٔ نوشته‌هایش، دو آموزهٔ مارکسیسم، ارزش اضافی و دیالکتیک، او را به هیچ وجه متقاعد نکرده بود. نظریهٔ مارکس را در مورد کار «ساخته و پرداختهٔ حکیم متافیزیکی» و متضمن برداشت تنگ‌نظرانه از انگیزش انسانی وصف و رد کرده است. دیالکتیک را نیز «اسطوره‌ای دینی» دانسته «که خصوصیت الوهی را از آن گرفته‌اند و آن را به تاریخ نوع بشر پیوسته‌اند» و به همین جهت آن را نیز رد می‌کند. دیالکتیک صرفاً همان «تثلیث قدیم» است: «مثلث اسطوره‌ای و جادویی... که اهمیتش احتمالاً منبعث از تناظر با آلت رجولیت است.» طیبتی قدیمی بر ضد مبحث آب و ابن و روح‌القدس (*فنلاند*، ص ۲۹۸، ۱۹۴، ۱۹۰). در مارکسیسم، تاریخ «جانشین مفهوم قدیم مشیت الهی است» (ص ۴۳۶). ویلسن پیوسته از هنرِ آشکارا تبلیغاتی انتقاد کرده است. در بحث دربارهٔ «نقد کمونیستی» (۱۹۳۷) می‌گوید «معنی ندارد با این تصوّر که خلبان هواپیمای بمب‌افکن هستیم به کار ادبی بپردازیم» (*کرانه‌های نور*، ص ۶۵۰). نقد مارکسیستی به این امر توجه ندارد که «گروه‌هایی وجود دارند که مرزهای طبقات اجتماعی را درمی‌نوردند، و این‌ها معمولاً موجودیتی مستقل دارند. نویسندگان گروه خودشان را تشکیل می‌دهند؛ نقاشان گروه خودشان را دارند؛ دانشمندان گروه خودشان را. و هر یک از این گروه‌ها سنت خاص خویش را دارند، و فن و مجموعهٔ تعالیمی که عاملان آن هنر، برخاسته از انواع طبقات و انواع جوامع، دست به دست داده‌اند تا به امروز رسیده است... منتقد کمونیستی که، در بررسی یک کتاب، شأن مؤلف را در مقام استادکار نادیده می‌گیرد در حقیقت، از لحاظ اهداف تبلیغات، منکر منزلت دسترنج انسانی شده است» (ص ۵۰۱). ویلسن در تأیید این نظر از زمینه‌ای کاملاً متفاوت مثالی آورده و می‌گوید که ویرژیل بدون اوگوستوس قیصر[۹۱] نمی‌توانست پدید بیاید: و نیز بدون اپولونیوس رودیوس،

← گرفت. کتاب معروف *آناباز (Anabasis)* او شرح همین سفر است (Anabasis در یونانی به معنی سفر از دریاکنار به درون خاک کشور است).

۹۱. قیصر اوگوستوس (۶۳ پیش از میلاد ـ ۱۴ میلادی). نخستین امپراتور روم که از ۲۷ پیش از میلاد تا ۱۴ میلادی حکم‌فرمایی می‌کرد. این دوران با پیشرفت‌های شگرف در همهٔ شئون، از جمله ادبیات و هنرها، مقارن بود به حدی که عبارت عصر اوگوستوس توسعاً معنای «عصر طلایی» هم یافته و به هر دوران شکوفایی در تاریخ ملت‌های غربی اطلاق شده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سَلَفِ اسکندرانی او و سرایندهٔ *آرگوناوتیکا*[۹۲] (*فنلاند*، ص ۱۸۷). ویلسن از مارکسیسم آموخته بود که «در شکل دادن به آرمان‌های مردم، و نتیجتاً رنگ‌آمیزی ادبیات آن‌ها، عوامل اقتصادی و اجتماعی نقشی به مراتب بزرگ‌تر از آن دارند که بیش‌تر افراد آماده‌اند بپذیرند» (*کرانه‌های نور*، ص ۵۰۱)، لکن او مفهوم تاریخ و تعهد به امر ادبیاتی را که بخواهد اهداف مارکسیسم را به پیش برد نپذیرفت. ادبیات کارگری وجود ندارد و نمی‌تواند وجود داشته باشد، کما این‌که «شیمی کارگری یا مهندسی کارگری نیز نمی‌تواند وجود داشته باشد.» «وقتی که افراد طبقهٔ کارگر درک و التذاذ از هنرها را فراگیرند... درک و التذاذشان همانند هرکس دیگر خواهد بود.» «هم‌اکنون نام کارگران بزرگ در میان هنرها و علوم یافت می‌شود، لکن آن‌ها نام بزرگان هنر و علم‌اند، نه کارگران.» (۱۴) دخالت هنر در اصول عقیدتی و طبقاتی را منکر شده است: در این‌جا هنرْ کلّی و حتی سرشت بشریْ کلّی فرض شده است. مارکسیسم را رد کرده است.

علاقهٔ ویلسن به روان‌کاوی افزایش یافت، و کتاب *زخم و کمان*[۹۳] (۱۹۴۱) را به این موضوع اختصاص داده است. نه این‌که ویلسن پیش از آن از روان‌کاوی بی‌اطلاع بوده باشد. یکی از نخستین مقالاتش، «سیرِ روان‌کاوی،»[۹۴] در ۱۹۲۰ نوشته شده است. (۱۵) علاقهٔ ویلسن به مسایل روانی نویسندگان صرفاً به شرح حال آن‌ها محدود نمی‌شد. در بحث دربارهٔ پروست، فرض را بر این می‌گیرد که «البته عناصر واقعی هر اثر ادبیات داستانی عناصر شخصیت نویسنده‌اند: نیروی تخیّل او، در تصویرهای آدم‌های داستانی و موقعیت‌ها و صحنه‌ها، تعارضات بنیادین سرشت او یا چرخهٔ مراحلی را دربر می‌گیرد که بنا به عادت از میان آن‌ها می‌گذرد. آدم‌های داستانیِ نویسنده سائقه‌ها و عواطف گوناگون او هستند که آن‌ها را به هیئت آدمیان درآورده است» (*قصر اکسل*، ص ۱۷۶). اما رابطهٔ میان بیماری روانی و دستاورد هنری را فقط در *زخم و کمان* به صورت نظریه مطرح کرده است. در جستاری که عنوان کتاب هم از آن گرفته شده و آخرین جستار کتاب است از داستان فیلوکتتیس[۹۵] در نمایشنامهٔ سوفوکل استفاده کرده است. «گرفتار مرضی با بوی عفن... در عین حال استاد هنری فوق‌بشری است» (*زخم و کمان*، ص ۲۹۴). اما می‌توان به

۹۲. Apollonius Rhodius. رجل ادبی برجستهٔ اسکندرانی در قرن سوم پیش از میلاد و سرایندهٔ *Argonautica*، تنها حماسهٔ دوازده هجایی موجود به زبان یونانی از زمان هم‌ر تا دورهٔ امپراتوری روم. این حماسه را دارای تأثیری خطیر بر *انئید* ویرژیل دانسته‌اند و به ویژه معتقدند که روایت داستان دیدو در *انئید* تقلیدی از وصف عشق جیسن و مدیاست.

93. *The Wound and the Bow* 94. «The Progress of Psychoanalysis»

۹۵. Philoctetes. قهرمان اسطوره‌ایِ یونان؛ دربارهٔ او و زخم و کمان او ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آن‌چه ظاهراً ادعای ویلسن است اعتراض کرد و گفت که داستان فیلوکتتیس الگوی مناسب این «برداشت [نیست که] قدرت برتر از ناتوانی جدایی‌ناپذیر است» یا این فکر «که نبوغ و بیماری، همانند قدرت و مُثله کردن، پیوندی جدایی‌ناپذیر دارند» (ص ۲۸۷ـ۲۸۹). پیش از آن‌که مار فیلوکتتیس را بگزد، کمان معجزه‌گر در اختیارش بود. داستانْ افادهٔ چنین معنایی نمی‌کند که کمان را بدون زخم نمی‌توان صاحب بود یا کشید. اما در مورد این تناظر نباید پافشاری کرد: بهتر است به همین قناعت کنیم که داستان فیلوکتتیس تمثیل سادهٔ موقعیت‌هایی است که در چندین جستار کتاب وصف شده است. در «دیکنز: داستان دو آدم خسیس»[۹۶] بر تکان ناشی از شش ماهی تأکید کرده که پسربچهٔ دوازده ساله به کار در انبار واکس‌سازی مشغول بوده است؛ در «کیپلینگی که کسی داستانش را نشنید»[۹۷] از تجارب خفت‌آمیز کیپلینگ در زمانی صحبت می‌کند که پسربچهٔ کوچکی بوده و نزد خانواده‌ای در انگلستان می‌زیسته و سپس این تجارب را با اندک تغییری به صورت داستان «بع‌بع گوسفند سیاه»[۹۸] درآورده، و نیز رفتار سبعانه‌ای که در یونایتد سرویسیز کالج[۹۹] با او شده و عجیب این‌که کیپلینگ آن تجارب را در داستان *استاکی و شرکا*[۱۰۰] خوب و زیبا جلوه داده است. جستارهای دیگر این کتاب را مشکل بتوان با قاعدهٔ عنوان آن تطبیق داد. اما حتی نوشته‌های مربوط به دیکنز و کیپلینگ را نیز نمی‌توان به نمونه‌های سادهٔ این نظریه فروکاست. در این جستارها از روش‌های سنتی نقد استفاده شده است. ویلسن، در جستار مربوط به دیکنز، به جنبهٔ تاریک‌تر او پرداخته و این به قیمت از دست رفتن طنز دیکنز تمام شده است. توجه دیکنز را به جانیان و متمرّدان، دزدان و قاتلان، به صحنه‌های خشونت‌آمیزی چون دار زدن‌ها یا آتش‌سوزیِ زندان نیوگیت در رمان *بارنابی رَج*[۱۰۱]، انزجار همه‌جانبهٔ او از نهادها و حال و هوای زمان و نمایندهٔ آن، ملکه ویکتوریا، که دیکنز عمداً از ملاقات با او پرهیز کرد، همهٔ این‌ها را ویلسن با مهارت بسیار شرح داده است. ویلسن معتقد است که دیکنز در آخرین رمان ناتمام خود، *معمّای ادوین درود*[۱۰۲]، «اعتراض به زمانه را به اعتراض به خویش تبدیل

96. «Dickens: The Two Scrooges»

97 «The Kipling Nobody Read»

۹۸. «Baa Baa Black Sheep». گوسفند سیاه کنایه از کسی است که خانواده یا همگنانش او را نامطلوب یا موجب شرمندگی خویش می‌دانند.

99. United Services College

100. *Stalkey and Co.*

۱۰۱. Newgate. زندان بدنام لندن که در داستان‌های بسیار، به ویژه مربوط به قرن نوزدهم، به آن اشاره شده است. این زندان را در ۱۹۰۲ خراب کردند؛ *Barnaby Rudge* یکی از رمان‌های دیکنز است.

102. *The Mystery of Edwin Drood*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کرده است.» در نظر ویلسن، دیکنز «خود را موجودی [می‌بیند] که ملکوک شده است و راه چاره‌ای هم ندارد» (ص ۱۰۲ـ۱۰۳). این استنتاج در صورتی صحت خواهد داشت که فرض کنیم جَسپر[۱۰۳] قاتل به وجهی تجسّم ضمیرِ مکنونِ خودِ دیکنز است. (۱۶) اما این جستار در تغییر تصویر رایج دیکنزِ شاد و شنگول حقاً مؤثر بود، گو این‌که تصویری که خود ویلسن کشیده متضمن افراط در جهت دیگر است.

در جستار مربوط به کیپلینگ نیز، با این‌که از مصائب پسربچه استفادهٔ بسیار کرده تا نشان دهد «نتیجهٔ کار تمام عمر [او] مالامال از نفرت است،» طولی نمی‌کشد که جستارْ نقد ادبی متعارف می‌شود. *استاکی و شرکا* را بدترین کتاب کیپلینگ می‌داند، «نوشته‌ای ناپخته و از لحاظ احساسی مبتذل،» حال آن‌که *کیم*[۱۰۴] تقریباً کتابی درجه یک است (*زخم و کمان*، ص ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۲۳). اما گاهی از معیارهای روان‌شناختی نیز استفاده کرده است. وقتی می‌گوید که «افراط کیپلینگ در تجلیل پرسر و صدا» از مام وطن «دلیل کمرویی و ضعف اوست» ظاهراً از مفهوم جبران مفرط[۱۰۵] استفاده کرده است. اما معلوم نیست چرا «خصومت ددمنشانه با مردم‌سالاری که سرانجام بر او حاکم می‌شود، باید از ترس از آن خانواده در ساوت‌سی[۱۰۶] که سعی کردند نبوغ او را در نطفه خفه کنند سیراب شده باشد» (ص ۱۳۸، ۱۴۳). چنین نظری بر این فرض مبتنی است که کیپلینگِ نوجوان اصل مردم‌سالاری را در ظلم ددمنشانهٔ قیّم‌های خویش منعکس دیده و در آن زمان از نبوغ خویش آگاه بوده است. ویلسن معتقد است که حتی *نوری که نپایید*[۱۰۷] نشان می‌دهد که «درونمایهٔ هراسِ نابه‌حق متحمل‌شده [یعنی، نابینا شدن قهرمان] ظاهراً از احساس مستمر و بیمارگونهٔ گزندی سرچشمه گرفته که از تجربهٔ زندگی در ساوت‌سی به او رسیده است.» ویلسن بر آن است تا تجارب دوران کودکی کیپلینگ را منبع درونمایهٔ آثار او بنمایاند و این کار غالباً غیرطبیعی است: مثلاً، «مری پست‌گیت[۱۰۸]،» داستان سربازی که در هواپیمایی کشته می‌شود، را مثال «درونمایهٔ مادرِ وانهاده» تلقی می‌کند (درواقع مصاحبِ ساده و ملال‌آوری است که برای سرباز نقش مادر را دارد) و آن را «بازتاب معکوس

۱۰۳. John Jasper. عموی ادوین درود.

۱۰۴. *Kim*. رمان دیگری نوشتهٔ کیپلینگ.

۱۰۵. overcompensation. در روان‌کاوی، تلاش بارز جهت خنثی و پنهان کردن جنبهٔ شخصیتی نامطلوب از طریق جانشین کردن خصلتی متضاد با آن.

۱۰۶. Southsea. ناحیهٔ مسکونی در قسمت جنوبی پورتسموت، انگلستان، محلّ سکونت خانواده‌ای که از کیپلینگ در سال‌های نوجوانی نگهداری می‌کردند.

107. *The Light That Failed*

108. «Mary Postgate»

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

درونمایهٔ کودکِ وانهاده» می‌شمارد (ص ۱۶۶). چنان‌که غالباً در روان‌کاوی اتفاق می‌افتد، موضوع از این قرار است که «چه شیر بیاید، چه خط، تو بازنده‌ای».

برای یافتن نکته‌های بصیرت‌آمیز ویلسن در روان‌کاوی باید به ورای *زخم و کمان* نگریست. «ابهام هنری جیمز»[۱۰۹] در *متفکران* معروف‌ترین جستاری است که در آن کوشیده است چرخش پیچ را «مورد روان‌نژندیِ حاصل از سرکوب غرایز جنسی» تعبیر کند. اشباحِ ارواحِ واقعی نیستند، زاییدهٔ اوهام معلّمه‌اند (*متفکران*، ص ۸۸). اما نظر ویلسن را می‌توان به سهولت رد کرد، نه تنها با بیان صریح خود هنری جیمز در *یادداشت‌های روزانه* (که پس از جستار ویلسن به چاپ رسید) بلکه بر اساس این واقعیت بارز (که البته ویلسن می‌کوشد آن را رد کند): «خانم گروز، کدبانوی خانه، که پیش از آن هرگز نام پیتر کوئینت[۱۱۰] هم به گوشش نخورده بود، در توصیفِ به غایت دقیقی که معلّمه از مزاحم منحوس عرضه می‌کند، هویت مستخدم مرده را تشخیص می‌دهد.» (۱۷) اگرچه ویلسن در تحلیل روانی داستان ارواح جیمز به خطا رفته، معهذا اشتغال خاطر جیمز به «مفهوم آدمی محروم از عشق، محکوم به دزدانه تماشا کردن فعالیت دیگران،» و «دوچندان نمودن ناکامی‌های زندگی خود» را تیزبینانه تحلیل کرده است (ص ۱۰۰ـ۱۰۱). ویلسن در پی‌نوشتی که در ۱۹۴۸ به این جستار افزود، با تفسیر روان‌کاوانهٔ دکتر ساؤل روزنتسوایگ[۱۱۱] دربارهٔ حادثه‌ای که طی یک آتش‌سوزی در نیوپورت، رود آیلند، در ۱۸۶۱ (هنگام هجده‌سالگی جیمز) اتفاق افتاد موافق است، ولی از این‌که «با استنباط دردسرهای نویسنده از این داستان‌ها از اصالت آن‌ها بکاهد» (ص ۱۲۹، ۱۳۰پ) خودداری می‌کند و بدین ترتیب همهٔ پی‌آمدهای نظر روزنتسوایگ را نمی‌پذیرد. بخش اعظم این نوشته نقد ادبیِ سرراست است. ویلسن جلد نخست *الههٔ غم‌انگیز هنر*[۱۱۲] را «استخواندار و پویا» و «بهترین رمان» جیمز می‌نامد. و سنِ *دشوار*[۱۱۳] را به این سبب که در آن «حقّهٔ بی‌روحِ منطق با جنبهٔ ذهنی و قابل تردید یک کابوس درآمیخته است» (ص ۱۰۶ـ۱۱۱) تقبیح می‌کند. ویلسن در زمان تحصیل در دورهٔ کارشناسی در دانشگاه پرینستن، جستاری دربارهٔ هنری جیمز نوشت و جایزه‌ای دریافت کرد (۱۸) و در تمام عمر خود او را با علاقه و نگرشی نه‌چندان غیرانتقادی تحسین می‌کرد. ویلسن، برخلاف ون

109. «The Ambiguity of Henry James»

۱۱۰. Mrs. Grose و Peter Quint، مستخدم درگذشته در رمان پیچش جرخ.

111. Saul Rosenzweig

۱۱۲. *The Tragic Muse*. یکی دیگر از رمان‌های هنری جیمز.

۱۱۳. *The Awkward Age*. رمان دیگری نوشتهٔ هنری جیمز.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

وایک بروکس (و اِف. آر. لیوس)، آخرین رمان‌های هنری جیمز را ارج می‌نهد. آن‌ها، برخلاف «گفتهٔ آقای لیوس، در بنیاد غیرواقعی و سست [نیستند]. در میان داستان‌های او، از لحاظ فکری شاید پویاترین، و از لحاظ پرورش نطفهٔ اولیه متهورانه‌ترین آثار اویند» (*کرانه‌های نور*، ص ۲۲۰).

ویلسن تنها زمانی به معنای فنی آن به روان‌کاوی دست زد که به منظور توصیف ویژگی‌های بن جانسن از مقالهٔ «شخصیت و شهوت مقعدی»[۱۱۴] فروید (۱۹۰۸) یا برخی نوشته‌های مبتنی بر آن استفاده کرد. سه خصلتی که در جانسن می‌یابد فضل‌فروشی و آزمندی و لجاجت است، خصالی که فروید با حالات دوران کودکی نسبت به امر دفع غایط مرتبط می‌داند. آزمندی در ادبیات به صورت احتکار کلمات ظاهر می‌شود. اما ویلسن ناگهان از دنباله‌روی از رهیافت فرویدی خودداری می‌کند. «من صلاحیت "تحلیل" جانسن را براساس این مفهوم فرویدی ندارم، و به گنجانیدن او در هیچ‌یک از قاعده‌های آن علاقه‌مند نیستم. حتی مطمئن نیستم که رابطهٔ میان دستگاه گوارش و پدیده‌های دیگر شخصیت، به صورتی که فروید فرض می‌کند، رابطهٔ علت و معلولی باشد؛ اما مطمئنم که فروید در این موضوع واقعاً بر واسطةالعقد خصال انسانی انگشت نهاده است، خصالی که در کنش و واکنش با یک‌دیگرند و بنابراین سنخ مشخصی را بازشناخته است» (*متفکران*، ص ۲۱۹). بر این اساس، «شهوت مقعدی»[۱۱۵] را ویلسن صرفاً به معنای یک سنخ روان‌شناختی، انگارهٔ ویژگی‌های شخصیتی، دانسته که در زندگانی و نوشته‌های بن جانسن و ظاهراً ایضاً در گوگول و جویس خودنمایی کرده است (*آثار ماندگار*، ص ۲۱۶ـ۲۱۷). ولی من نمی‌فهمم چرا درونمایه‌های مکرر در نمایشنامه‌های بن جانسن، «خسّت، مردم‌گریزی، خُبثِ مستمر و صرفاً به منظور خبث‌ورزی،» چیزی را دربارهٔ شخصِ جانسن به اثبات می‌رسانند یا چرا آدمی داستانی مانند موروز (آدمی که در *زن ساکت*[۱۱۶] از صدا هراسی موهوم و مضحک دارد) حاکی از آن است که بن جانسن «به سبب آن‌چه در سرشت او منفی و نهفته است به خود عذاب می‌دهد» (*متفکران*، ص ۲۲۱). به نظر من، بن جانسن آدمی خسیس را دست انداخته و از این کار لذت می‌برده و مایل بوده که تماشاچیان هم به وضع فلاکت‌بار او بخندند و از این‌که دارد به تله می‌افتد به وجد بیایند. ویلسن نقش نوع ادبی و شخصیت‌های قالبیِ تئاتر و عرف‌های نمایشی را دست‌کم می‌گیرد.

ویلسن علاقه‌مندی به روان‌شناسی فردی را با روش تاریخی و مارکسیسم سازگار

114. «Charakter und Analerotik» 115. anal eroticism

۱۱۶. Morose [در انگلیسی به معنیِ عبوث و بدخلق] آدمی داستانی در نمایشنامهٔ *The Silent Woman*.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌داند. «حالات و وسواس‌ها و "انگاره"های عاطفی که در اثر یک نویسنده تکرار می‌شوند، نزد منتقد تاریخی اهمیتی بسزا دارند. جامعه و لحظهٔ تاریخی دربرگیرندهٔ این حالات و انگاره‌هاست و، چنان‌که یاخته نشان‌دهندهٔ وضع بافت است، این حالات و انگاره‌ها نیز حاکی از آرمان‌ها و بیماری‌های جامعه‌اند. در نقد نیز شاهد تحولات مشابهی مانند کارهای تجربی اخیر [من نمی‌دانم ویلسن به چه کارهایی اشاره می‌کند] در زمینهٔ ترکیب روش فرویدی با مارکسیستی، یا روان‌کاوی با انسان‌شناسی، بوده‌ایم.» ویلسن از این ترکیب استقبال می‌کند ولی ضمناً همواره به محدودیت‌های رهیافت‌های تکوینی توجه دارد. «خودِ فروید در بررسی لئوناردو به تأکید گفته است که روش او به هیچ وجه نمی‌تواند نبوغ لئوناردو را توجیه کند. پس از در نظر گرفتن عامل روان‌شناختی فرویدی، مسایلِ ارزش مقایسه‌ای هنر باقی‌اند، درست همان‌طوری که پس از در نظر گرفتن عامل اقتصادیِ مارکسیستی و عوامل نژادی و جغرافیایی هم این مسایل باقی خواهند بود» (*متفکران*، ص ۲۶۶ـ۲۶۷).

به ندرت می‌توان معیارهای ویلسن را در مورد ارزش هنری دریافت. پیداست که مبنایش برای داوری شعر کافی نیست: در تمایز میان "فُرم" و محتوا، که احتمالاً از سینتسبری به ارث برده، "فُرم" به طور کلی به معنای عروض متعارف و جلوه‌های آواییِ خوش‌نواست. شعر، نزد او، «یک صناعت»[۱۱۷] است. آن هم «صناعتی در حال مرگ.» (۱۹) محدود کردن مفهوم شعر به شعر غنایی را رد می‌کند، و به نظر والری معترض است که می‌گوید «تفاوت [شعر] با نثرِ مطلق و ذاتی» است، شعر «کلاً القاء است، در حالی که نثر کلاً مفهوم است» (*قصر اکسل*، ص ۸۲). ویلسن معتقد است که شعر در طول تاریخ به انواع منظورها به کار رفته است. در دوران باستان، لوکرتیوس و ویرژیل آن را به منظور بحث فلسفی یا تعلیم کشاورزی به کار بردند[۱۱۸]؛ شاعران ویکتوریایی مانند براونینگ رمان منظوم سرودند[۱۱۹]؛ در ایام اخیر کاربرد شعر به توصیف یا بیان عاطفه محدود شده است (*قصر اکسل*، ص ۱۱۸ـ۱۲۰؛ *متفکران*، ص ۱۶ـ ۱۸). اما ویلسن از تخصصی شدن مفهوم

117. technique

۱۱۸. اشاره‌اش به *دربارهٔ طبیعت چیزها (De rerum natura)* سرودهٔ لوکرتیوس است که در واقع شرح فلسفهٔ اپیکور، فیلسوف یونانی، است، و نیز به «اشعار مربوط به زندگی روستایی» *(Georgica)* سرودهٔ ویرژیل که منظومه‌ای است آموزنده دربارهٔ کشاورزی.

۱۱۹. *حلقهٔ انگشتری و کتاب (The Ring and the Book)* داستان منظوم قتلی است که در دوازده باب و در هر باب از منظر یکی از آدم‌های داستانی روایت شده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شعر، که نظیر «پالایش»[۱۲۰] در دیگر هنرهاست، این نتیجهٔ نادرست را می‌گیرد که سرنوشت شعر نابودی است و آن را با نظریه‌ای توجیه می‌کند که شعر، «که صناعتی ابتدایی‌تر از نثر است،» پیوند کهن خود را با موسیقی از دست داده و جنبهٔ «بصری» پیدا کرده است. بیزاری ویلسن از شعر سپید مکسول اندرسن[۱۲۱] (*متفکران*، ص ۲۶ـ ۲۸) و تردیدش را دربارهٔ توفیق نمایشنامهٔ منظوم عصر جدید که الیوت هوادار آن بوده می‌توان توجیه کرد، اما، گذشته از کشورها و زبان‌هایی که در آن‌ها شعر هنوز رواج دارد، با در نظر گرفتن حجم عظیم شعرهایی که حتی در کشورهای صنعتی سروده می‌شود، بی‌تردید از بین رفتن شعر امری است که صورت نخواهد گرفت. ویلسن بر آثار شاعران متعدد نقد نوشت و خودش نیز شعرهای غالباً فکاهی و تقلیدی و تمسخرآمیز می‌سرود، لکن رابطه‌اش با آن متزلزل و ناراحت و حتی خصمانه بود، و واژگانی که در مورد آن به کار برده غالباً مبهم و غیردقیق است. بحث را به سرعت به درونمایه و اصول اعتقادی می‌کشاند و در ارزش‌یابی‌هایش مرتکب خطاهای متعدد و فاحش شده است.

در ارزش‌یابی شعر امیلی دیکینسن، به نظر ویلسن، «اندکی زیاده‌روی» شده (*خون‌ریزی میهن‌دوستانه*، ص ۴۸۹)، رابرت فراست «بیش از اندازه یکنواخت است و بی‌تردید در سرودن شعر ضعیف است» (*کرانه‌های نور*، ص ۲۴۰). ای. ای. کمینگز «نوجوانِ جاوید» است، «مانند شاگردمدرسه‌ها، نیم‌پخته،» «عواطف آشنا و ساده» را بیان می‌کند، ولی دست‌کم مانند والاس استیونز «منزوی یا یخ‌زده نیست؛ به زندگی بی‌اعتنا نیست.» استیونز به «نوعی خشکی» مبتلاست اما «آثار تزئینی جذابی خلق می‌کند» (ص ۵۰، ۵۳، ۴۹، ۲۴۱). آدن[۱۲۲] «در مرحلهٔ ذهنیِ شاگرد مدرسه‌ای نوجوان متوقف شده،» ولی بعداً ویلسن او را «استادی شگفت‌انگیز» وصف می‌کند (*کرانه‌های نور*، ص ۶۶۹؛ *دندان‌ها*، ص ۳۶۲). شعرهای پاوند «انبوهی از تکه‌پاره‌های شعر است.» «به رغم نمایش فرهنگ و تظاهرات فضل‌فروشانه، ازرا پاوند، در واقع، در کُنهِ وجودش کودک و آدم ولایتیِ لاعلاج است» (*کرانه‌های نور*، ص ۴۵). در این طعنه‌ها، بی‌شک، اندک مایه‌ای از حقیقت هم هست، اما حتی در بررسی همدلانهٔ ویلسن هم، محدودیت‌هایش در کار انتقاد شعر آشکار است. در فصل مربوط به *پیتس* در *قصر اکسل*، شعرهایی مانند

۱۲۰. purification یا catharsis.

۱۲۱. Maxwell Anderson (۱۸۸۸ـ۱۹۵۹). نمایشنامه‌نویس امریکایی که کارهای تجربی او در زمینهٔ نمایشنامهٔ منظوم معروف است.

۱۲۲. W. H. Auden (۱۹۰۷ـ۱۹۷۳). شاعر انگلیسی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«رستاخیز» (۱۹۲۱) یا «سفر به بیزنطه»[۱۲۳] (۱۹۲۸) را نادیده گرفته است. از بیتس به جرم آن‌چه در اصطلاحات اخیر «نخبه‌گرایی»[۱۲۴] نامیده‌اند انتقاد کرده است؛ به سبب گوشه‌گیری او از «دنیای مردم‌سالاری و علمی و نواندیش،» «از اندیشهٔ عام و آگاه زمان خود.» «شأن و تمایز» او «در اجتماع مردم‌سالار و نوگرای ما بیش از پیش ناپذیرفتنی می‌شود.» ناگفته پیدا خواهد بود که ویلسن شهود[۱۲۵] بیتس را نخواهد پسندید؛ آن را با نوشتهٔ به مراتب عقلانی‌تر برنارد شا، *راهنمای نظام‌های سوسیالیستی و سرمایه‌داری برای زنان هوشمند*[۱۲۶]، مقایسه می‌کند (*قصر اکسل*، ص ۳۹، ۴۰، ۴۷، ۵۹). در جستاری که در همین کتاب دربارهٔ تی. اس. الیوت نوشته، از لحاظ منابع شخصی که برای نظرهای الیوت پیشنهاد می‌کند، کار را از حدّ می‌گذراند. سرزمین هرز مظهر «تعارضات خاص آدم بیوریتن‌مسلکی است که هنرمند شده است، وحشت از ابتذال و همدلی خجولانه نسبت به زندگی همگانی، پرهیز زاهدانه از رابطهٔ جنسی و تألم ناشی از خشکیدن چشمه‌های عاطفهٔ جنسی، همراه با فشار مولود از تلاش در پیروی از عاطفه‌ای دینی که شاید بتواند جای آن را بگیرد» (ص ۱۰۵). در یک مدخل از یادداشت‌های روزانه‌اش این گفته حتی تیزبینانه‌تر است که سرزمین هرز «چیزی بیش‌تر یا کم‌تر از وصف تأثرانگیز وضعیت ذهنیِ دردناک خود الیوت طی سال‌های پیش از آشفتگی روانی او نیست.» «مسلماً از هر فریادِ *de profundis*[۱۲۷]ی بلندتر است ــ تقریباً فریاد کسی است که در مرز جنون قرار دارد» (*دههٔ ۱۹۲۰*، ص ۲۴۷ـ ۲۴۸). اما ویلسن هرگز چیزی دربارهٔ *چهار کوارتت* نگفت. از لحاظ ذوق شعری ایمازیست پروپاقرصی باقی مانده بود که موسیقی شعرهای آرام و پویایی استعاره‌های بصری ادنا سینت وینسنت میلی، الینور وایلی[۱۲۸]، یا جنویو تگرد را تحسین می‌کرد. در ارزش کار این شاعران غلوّ بسیار کرد، آن هم نه فقط به دلایل شخصی. کمال مطلوب او در شعر، موسیقی و تصویری است که به نحوی ترکیب یا ممزوج شده باشند.

از رمان که صحبت می‌کند گفته‌هایش به مراتب رضایت‌بخش‌تر و ملموس‌تر است. رمان‌نویس بزرگ «باید نیروهای اجتماعی بزرگ، یا طرح‌های کلی و مهارنشدنی سرنوشت، یا انگیزه‌های متخاصم روح آدمی را در تنازع با یک‌دیگر به ما نشان بدهد» (*زخم و کمان*، ص ۱۲۶ـ۱۲۷). اندیشهٔ بسیار کهن ضرورت اضداد در هنر را تقریباً به

123. «Sailing to Byzantium,» «The Second Coming» 124. elitism

125. *A Vision* 126. *Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism*

۱۲۷. «از اعماق»، مزمور صد و سی‌ام: «ای خداوند از عمق‌ها نزد تو فریاد برآوردم.» عنوان نامه‌ای که اسکار وایلد از زندان نوشت نیز *De Profundis* است (۱۹۰۵).

۱۲۸. Elinor Wylie (۱۸۸۵ـ۱۹۲۵)، شاعر و رمان‌نویس امریکایی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

صورت استدلالی بر ضد هنر تبلیغاتی مطرح کرده است. «یکی از خطاهای عمدهٔ نقدِ تندروِ اخیر این فرض بوده است که رمان‌ها و نمایشنامه‌های بزرگ لزوماً باید به دست کسانی نوشته شوند که همه چیز را به وضوح در ذهن آماده دارند، کسانی که همه چیز در ذهنشان به وضوح روشن است، که نمی‌توانند با دیدگاه‌ها و عواطف متضاد یگانگی خلّاقانه ایجاد کنند و آن‌ها را عملاً مجسم کنند. اصلاً رمان یا نمایشنامه نمی‌نویسند ــ یا، دست‌کم، خوبش را نمی‌نویسند. و ــ اگر نابغه باشند ــ هرچه ضدیتِ اضداد بیش‌تر باشد، اثر هنری بزرگ‌تری به وجود خواهد آمد» (*متفکران*، ص ۱۸۰). جای تعجب است که از معیار شدت اضدادی که ظاهراً سازش داده نشده‌اند، به منظور تنزل اهمیت *جنگ و صلح* استفاده کرده و، به دلیل «گرایش بی‌پیرایهٔ دهقانی»اش به «نوعی عنصر آرمانی‌سازی که معمولاً همهٔ ما را به خیال‌پردازی دربارهٔ زندگانی اجدادمان متمایل می‌کند،» آن را «یکی از مرتفع‌ترین قلّه‌های ادبیات ندانسته است» (*آثار ماندگار*، ص ۴۴۸). می‌توان استدلال کرد که *جنگ و صلح* حاوی اضدادی شدیدتر از بیش‌تر رمان‌هاست: جنگ و صلح، پیری و جوانی، نیکی و بدی، و جز آن‌ها، ولی در مورد احساس حسرتی که بسیاری از صحنه‌ها را فراگرفته حق با ویلسن است. در همهٔ این قطعه‌ها چیزی جز برخورد اضداد القا نشده است. اما به *اوگنی اُنگین*[۱۲۹] پوشکین که می‌رسد، اثری که تقریباً بیش از هر اثر ادبی می‌پسندد، احساس می‌کند که گویی ناظر روندی است که «ضمن آن عناصر چندگانهٔ شخصیت [پوشکین]، رشته‌های چندگانهٔ تجربه‌اش، پیرامون کانون‌های آدم‌های داستانیِ مشخص متوازن شده‌اند.» «صفای [پوشکین]، تعادل کامل عطوفت او نسبت به آدمیان با احترامی بی‌قید و شرط نسبت به واقعیتِ حاکی از کیفیت ذهنی، نادرتر از آنِ استاندال است» (*متفکران*، ص ۴۶).

تعادل و توازن دقیقاً معادل عقده‌گشایی و سازش دادن نیستند. اما ویلسن در مواضع معدود در این قالب‌ها به هنر می‌نگرد. «امر معمّاگونهٔ ادبیات همین بود: به تحریک نابهنجاری‌های خرد، ناسازگاری آن، هرج و مرجش، دردش، از شعر گرفته تا متافیزیک، بر آن شد تا نظمی بر آن هرج و مرج حاکم کند، تا گشایشی برای آن ناسازگاری بیابد، تا درد را قابل قبول کند» (*کرانه‌های نور*، ص ۲۷۱). ویلسن گاهی در قالب تعابیر فایده‌گرایانهٔ محض به این جنبهٔ نظم‌آفرین و تسلّابخش ادبیات می‌اندیشد: «همهٔ فعالیت‌های فکری ما، اعم از این‌که در چه زمینه‌ای باشد، کوششی است به منظور معنا

۱۲۹. *Evgeny Onegin* (۱۸۳۱). رمانی منظوم که از لحاظ تأثیری که بر ادبیات روسی داشته مهم‌ترین اثر پوشکین است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بخشیدن به تجربهٔ ما ــ به عبارت دیگر، به این منظور که زندگی را عملی‌تر کنیم: زیرا با درک امور، کار دوام بقا و هم‌زیستی با این امور را آسان‌تر خواهیم ساخت.» بلافاصله پس از این، بار دیگر کار ادبیات را درمانی تعریف کرده است: «ما از درد بی‌نظمی شفا یافته‌ایم، از فشار طاقت‌فرسای روی‌دادهای درک‌نشده رها شده‌ایم» (*متفکران*، ص ۲۶۹ـ۲۷۰). بی‌شباهت به گفتهٔ وردزورث، «سبک شدن بار معما،» نیست. در غایت امر، ویلسن ظاهراً از نویسنده اساساً انتظار نوعی خوش‌بینی دارد. استاین‌بک را به این جهت به آلدوس هکسلی ترجیح می‌دهد که استاین‌بک «به زندگی ایمانی کاستی‌ناپذیر» دارد. ویلسن، با اشاره به *قو پس از تابستان‌های بسیار می‌میرد*[۱۳۰]، می‌گوید: «با بررسی رفتار آدمی در این حال و هوا بهتر می‌توان به یافتن چیزی ارزش‌مند جهت مهار کردن و بزرگداشت زندگی امید بست تا از طریق رمزگان در خود نگریستنی که چنین بی‌ریشه و رنگ‌باخته در افول نوعی سنت عملی رشد می‌کند که این بازپسین کار هکسلی نمایندهٔ آن است» (*آثار ماندگار*، ص ۴۴). ویلسن دربارهٔ داستان‌های انگس ویلسن، *جماعت عوضی*[۱۳۱]، هم همین شکایت را دارد و می‌گوید: «دل‌زده به پایان کار می‌رسیم و احساس می‌کنیم که لذت بردن از این همه زشتی و تحقیر شایسته نیست. باید در یک جای کار ارزشی اصیل وجود داشته باشد» (*دندان‌ها*، ص ۲۷۲). اما گه‌گاه ویلسن این کارکرد آرمانی‌ساز ادبیات را صرفاً دغل‌کاری می‌شمارد. مثلاً می‌گوید: «منشأ هنر در نیاز به تظاهر به این امر است که زندگی آدمی چیزی جز آن است که هست، و، به معنایی، با تظاهر به این امر، تا حدی در تغییر شکل دادن به آن موفق می‌شود» (*کرانه‌های نور*، ص ۶۲). اما در بحثی دربارهٔ داستایفسکی، می‌گوید که «اثر هنری همان شأنی را داراست که هر جنبشی با هدف صیانت نفس.» داستایفسکی «در زندگی دست برده است، زیرا مدعی است که جیزی را هماهنگ می‌کند.» «بنابراین، اثرِ هنری نوعی فریب است.» (۲۰) اما این فریب، این دروغ زیبا، را در غایت امر ضرورتی اصیل شمرده است. ویلسن جستاری خام و ابلهانه با عنوان «نظری مخالف نظرها دربارهٔ کافکا»[۱۳۲] (۱۹۴۷) نوشت و در آن استدلال کرد که «نمی‌توان او را نویسنده‌ای بزرگ دانست.» اما مخالفت با رازورزی دینی و بدبینی مفروض کافکا از اعماق

۱۳۰. *After Many a Summer Dies the Swan* (۱۹۳۹). یکی از رمان‌های هکسلی. نوشته‌ای طنزآمیز دربارهٔ کسانی که از مرگ هراسان‌اند و به هر قیمتی خواهان طول عمرند.

۱۳۱. *The Wrong Set*. مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه Angus Wilson (۱۹۱۳ـ۱۹۹۱)، نویسندهٔ انگلیسی رمان و داستان‌های کوتاه که تقریباً تمام جنبه‌های زندگی خیل عظیم آدم‌های داستانی خود را با طنزی تلخ و گزنده و حتی مغرضانه مطرح می‌کند.

132. «A Dissenting Opinion on Kafka»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

وجود ویلسن نشئت گرفته است. در خاتمه، این گفتهٔ کافکا را نقل می‌کند: «نباید هیچ کس را فریب داد، حتی دنیا را نباید فریب داد و پیروزی‌اش را از آن گرفت.» و به آن معترض است که «اگر هدفمان گرفتن پیروزی دنیا از آن نیست پس ما نویسندگان در این‌جا به چه کار آمده‌ایم؟» (*آثار ماندگار*، ص ۳۹۲). از همین رو کتاب *آواهای سکوت* آندره مالرو[۱۳۳] بر او چنان تأثیری داشت که آن را «حقیقتاً یکی از کتاب‌های بزرگ زمان ما» وصف کرد: مالرو معتقد است که هنر نوین غربی «از اهمیت اخلاقی و فلسفی عظیمی برخوردار است، زیرا، برای نخستین بار، مبیّن اعلام سنجیدهٔ ارادهٔ آدمی است که بر آن است تا بر دنیا مسلط شود و آن را سازگار با آرمان‌های خویش خلق کند» (*دندان‌ها*، ص ۱۳۷، ۱۳۹). ویلسن هم همین نظر را داشت. هنرْ تسلّاست، و بیانِ ایمان به زندگی. شگفت این‌که به آرنولد یا کیپل[۱۳۴] شباهت پیدا می‌کند که از شعر به عنوان *vis medica*، نیروی شفابخش، در زمان بی‌ایمانی صحبت می‌کند.

خواسته‌ام نشان بدهم که ویلسن را نمی‌توان به سبب فقدان دیدگاه منسجم به سادگی رد کرد. در اوان فعالیت حرفه‌ای خویش برداشتی از جبراندیشی تِن را اقتباس کرد و به مارکسیسم که گروید رهیافت مارکسیستی را، عاری از جنبهٔ دیالکتیکی آن، در نگرش تاریخیِ عام به ادبیات و بررسی ادبی ادغام کرد. مارکسیسم، به موازات روان‌کاوی، گونه‌ای از تبیین تکوینی شد. نقد حُکْمی، تصمیم حاکی از این‌که در هنر کدام خوب است و کدام بد، مختص داوری ذوقِ مستقل از تاریخ شد.

متوجهم که ویلسن را نمی‌توان صرفاً نظریه‌پرداز شمرد. در مسایل بسیار حرفی گفتنی ندارد، زیرا آن‌ها را لایق بذل توجه ندانسته است. او منتقد عملی است، و هرگز جز این ادعایی نکرده، که به اهداف خود در گزارش و داوری کتاب‌ها و مؤلفان از کشورهای متعدد

۱۳۳. André Malraux (۱۹۰۱ـ۱۹۷۶). رمان‌نویس و منتقد و هنرشناس فرانسوی، در کارزارهای انقلابی چین و اسپانیا شرکت کرد. طی دوران اشغال کشورش در جنگ جهانی دوم از اعضای فعال نهضت مقاومت بود، و در دولت ژنرال دوگل به وزارت فرهنگ منصوب شد. برخی از اهم آثارش به فارسی ترجمه شده‌اند که *ضد خاطرات* (ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و رضا سیدحسینی، تهران، خوارزمی، ۱۳۶۳) از آن جمله است. در *The Voices of Silence* (۳ جلد، ۱۹۴۷ـ۱۹۵۰) مالرو هنر را یکی از راه‌هایی توصیف می‌کند که به آدمی امکان می‌دهد تا خود را به ورای سرنوشت فانی خویش برکشد.

۱۳۴. John Keble (۱۷۹۲ـ۱۸۶۶). شاعر و روحانی انگلیسی، استاد کرسی شعر در دانشگاه آکسفرد (۱۸۳۱ـ۱۸۴۱). کیبل با وعظی که دربارهٔ ارتداد ملی کرد (۱۸۳۳) پایه‌گذار نهضت موسوم به آکسفرد شد. هدف این نهضت استقرار مجدّد آیین‌ها و مناسکی بود که در زمان نهضت اصلاح دینی حذف شده بودند. برخی از پیروان این نهضت، مانند کاردینال نیومن، عاقبت‌الامر به کلیسای کاتولیکی رم گرویدند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دربارهٔ انواع بسیار متعدد موضوع‌ها جامهٔ عمل پوشانده است. او روزنه‌هایی باز کرده، و این روزنه‌ها تنها به روسیه منحصر نیست. شفقت انسانی او تقریباً بی‌پایان است. چنان‌که گفته است، این شفقت «حتی آن [تجلیات جنبش ادبی امریکا] را که، از لحاظ هنری، با آن‌ها مخالف است» شامل می‌شود (*کرانه‌های نور*، ص ۲۲۹) زیرا بر آن بود تا منزلت حرفهٔ ادبیات را در امریکا مستحکم کند. گه‌گاه که به ضعف او در مورد مؤلفان بی‌مایه‌ای چون رالند فربنک یا نقّالان خوش‌صحبت ولی کم‌عمقی چون کاسانووا[۱۳۵]، که ویلسن از روسو برترش می‌داند (*زخم و کمان*، ص ۱۹۲)، (۲۱) یا به افراد غیرعادی مانند جان. جِی. چیمن می‌اندیشیم، این شفقت فاقد هدف می‌نماید. با وجود این، احساسات مهرآمیز او نسبت به معلمانی چون آقای رولفی یا کریسجن گاس قابل تقدیر است، و من یکی که در مورد تحقیر کردن داستان‌های پلیسی و رمانس‌های تاریخی هیچ اعتراضی ندارم.

با این حال، دامنهٔ ذهن او محدودیت‌های مشخصی دارد. منظورم فقط فقدان بارز مهارت فنی در تحلیل وجوه روایی یا ساختارهای شعری نیست. نگران‌کننده‌تر بی‌نزاکتی و حتی ابتذال احساساتیِ علاقهٔ غالب او به امور جنسی است که در برخی از داستان‌هایش و، با شدت وسواس‌آمیز، در دفترهای یادداشت‌های او به نمایش درآمده است. به هنرهای زیبا یا موسیقی تقریباً هیچ علاقه‌ای ابراز نمی‌کند. نه تنها از دین، که آن را «خیال باطل» می‌شمارد، که از فلسفه هم اطلاعی ندارد. علاقهٔ شورانگیز اوّلیهٔ او نسبت به وایتهد و «اندیشهٔ انتزاعی شفاف» او (دههٔ ۱۹۲۰، ص ۲۹۰) ظاهراً مبتنی بر سوء تفاهم بوده است. ولی در علایق محدود ویلسن به سمبولیسم به کارش آمد و او را واداشت تا به «تقسیمات دوگانهٔ ذهن و ماده، جسم و روح» اهمیت ندهد (۲۲)، و در جدل بر ضد نئواومانیست‌ها نیز برایش کارساز بود. اما نمی‌توانست در اعتقاد وایتهد به آرمان‌مداری نوافلاطونی یا نظرش نسبت به خدا با او هم‌رأی باشد و چندی نگذشت که او را رها کرد و به مارکسیسم گروید. اما از آن‌جایی که در مارکسیسمِ خود دیالکتیک را کنار گذاشت، معنای آن بیش‌تر بازگشت به مبانی اثبات‌گرایی و عمل‌گرایی، به نگرش مبتنی بر عقل سلیم نسبت به واقعیت بود. این را در اظهار نظرش دربارهٔ اگزیستانسیالیسم نیز می‌توان دید. ویلسن

۱۳۵. Giovanni Jacopo Casanova (۱۷۲۵ـ۱۷۹۸). ماجراجوی ایتالیایی که پس از اخراج از مدرسهٔ علوم دینی زندگی پرماجرایی را آغاز کرد که طی متجاوز از بیست سال او را به بیش‌تر پایتخت‌های اروپا کشاند، با بزرگانی مانند لویی پانزدهم و مادام دو پومپادور و پاپ و ملکه کاترین روسیه و ولتر حشر و نشر کرد. شارلاتان و قمارباز و کیمیاگر و نوازندهٔ ویولن و واعظ بود و کتاب خاطرات او *Mémoires Écrits par Lui-Même* (۱۲ جلد، ۱۸۲۶ـ۱۸۳۸) حاوی وصف دغل‌کاری‌های او و نیز مطالب ارزنده‌ای دربارهٔ اروپای آن روزهاست.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اگزیستانسیالیسم را به مناسبت این پیش‌فرض به باد استهزا گرفت که «وضعیت مشکل فرانسویانِ میهن‌دوستی که در زمان اشغال آلمانی‌ها تحت ستم قرار داشتند نمایندهٔ وضعیت همهٔ نوع بشر است» (*آثار ماندگار*، ص ۳۹۹). ظاهراً ویلسن نمی‌داند که نظر سارتر حوالی ۱۹۳۶ شکل گرفته بود و اگزیستانسیالیسم به هایدگر[۱۳۶] و نهایتاً به زمان کیرکه‌گور[۱۳۷] بازمی‌گردد. بدین ترتیب، ویلسن، صرف‌نظر از این‌که تا چه حد از بینش ولایتی استادان پیشین خود، برنارد شا و ایچ. جی. ولز، فاصله گرفت، قادر نبود از محدودیت‌های جهان‌بینیِ اساساً همتای با آن‌ها رهایی یابد. با وجود مشرب جهان‌میهنی و دامنهٔ وسیع علایق او، در اعتماد به نفس و حالت تحکّم‌آمیزش نوعی محدودیت و حتی ناپختگی محسوس است. اما در مقام منتقدی در خدمت جامعه، ویلسن با طنینی بر نیمهٔ اول قرن بیستم مستولی است که نظیرش در هیچ‌یک از منتقدان نو دیده نمی‌شود.

tarikhema.org

۱۳۶. Martin Heidegger (۱۸۸۹ـ۱۹۷۶). فیلسوف آلمانی، متأثر از کیرکه‌گور، که عقایدش شالودهٔ نهضت اگزیستانسیالیسم را تشکیل می‌دهد: او دو گونه وجود را از هم متمایز می‌کند: وجود انسانی (*Dasein*) و حضور غیرانسانی (*Vorhandensein*)، مانند اشیاء. ویژگی وجود انسانی استشعار به خود و با احساس عدم امنیت و هراس (*Angst*) همراه است. *Angst* هراس از چیزی مشخص نیست، بلکه هراس عام از هیچی است.

۱۳۷. Søren Kierkegaard (۱۸۱۳ـ۱۸۵۵). فیلسوف دانمارکی. برخلاف فلسفهٔ عینی هگل، کیرکه‌گور نظامی مبتنی بر ایمان و معرفت و اندیشه و واقعیت مطرح کرد. در دوران حیاتش به اهمیت افکار او پی نبردند تا این‌که در قرن بیستم هایدگر و یاسپرس، فیلسوفان آلمانی، و پس از آن‌ها، پیروان جنبش اگزیستانسیالیستی در فرانسه، به ویژه ژان پل سارتر، به معرفی او پرداختند.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل هفتم

لاینل تریلینگ (۱۹۰۵ـ۱۹۷۵)

اگر نقد ادبی را دقیقاً به مفهوم اظهارنظر دربارهٔ ادبیات و نظریات مربوط به آن و اصول و متون مشخص بدانیم، غور در نقد ادبیِ لاینل تریلینگ کار سهلی نیست. تریلینگ، همراه با ادمند ویلسن، به گروه منتقدان فرهنگ تعلق دارد، به خصوص فرهنگ امریکا، و غالباً توجهش به مسایل مربوط به سیاست و تعلیم و تربیت و روان‌شناسی و روشن کردن موضع خود معطوف بوده است، و ارتباط این مسایل با ادبیات ارتباطی بعید است. با این حال، همهٔ این موضوعات دست‌کم پیوندی فرعی با ادبیات دارند، به نقد ادبی او روشنی می‌بخشند، و بنابراین مستلزم مقداری بررسی‌اند.

حتی تحولات مربوط به نظرهای سیاسی او را نیز باید به اجمال مطرح کرد. تریلینگ در ۱۹۲۵ به نوشتن داستان و نقد ادبی برای *منورا جرنال*[1] آغاز کرد. در این نشریه به «موضوع هویّت یهودیان»ی می‌پرداختند که نه متدین بودند و نه صهیونیست (← «جوانی در دههٔ ۱۹۳۰.» *کامنتری*[2] ۴۱ [۱۹۶۶]: ۴۷). اما، بعدها، تریلینگ به این نتیجه رسید که یهودیت به کار او ربطی ندارد. اذعان می‌کند که «برای یهودی هم‌نسل من "گریز" از اصل یهودی خود هرگز میسر نیست.» لکن، «در زندگی حرفه‌ای و فکری خود چیزی نمی‌یابم که آن را بتوانم مشخصاً به اصل و نسب و پرورش یهودی خویش نسبت دهم. من خودم را "نویسندهٔ یهودی" نمی‌دانم. در نظر ندارم که با نوشته‌هایم به هیچ هدف یهودی خدمت کنم. اگر یک منتقد تألیفات من در آن‌ها معایب یا محاسنی پیدا کند و آن‌ها را یهودیانه وصف کند آزرده‌خاطر خواهم شد.»[3] از او دعوت کردند که عضویت هیئت مشاوران

1. *Menorah Journal* 2. «Young in the Thirties,» *Commentary*
3. *Contemporary Jewish Record* 7 [1944]: 15.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نشریهٔ *کامنتری* را بپذیرد، ولی به این دلیل دعوت را رد کرد که پیوستن به چنین نشریه‌ای «در این زمان» «حرکتی بی‌معنی و ریاکارانه خواهد بود.»(۱) این انکارها صادقانه است. در «وردزورت و خاخام‌ها»[۴] (۱۹۵۰) مطالعهٔ *اخلاق پدران*[۵]، رسالهٔ خاخامی قرن دوم میلادی، را در اوان جوانی به یاد می‌آورد و این کار او صرفاً عملی در زمینهٔ تاریخ تطوّر اندیشه‌هاست. تریلینگ می‌خواهد نشان بدهد که «خصلت یهودیت» (*نفس مخالف*[۶] [پس از این: *نفس*]، ص ۱۲۳) نزد وردزورت رواقی‌گری و برخی بُنمایه‌های عرفانی و تسلیم و رضا می‌شود که با آرای آبای یهود شباهت اندک دارد. تریلینگ ادعایی بیش از این ندارد. او در خدمت هدفی یهودی نیست.

در ۱۹۳۰ به مقاله‌نویسی برای نشریات *نیشن* و *نیوریپابلیک*[۷] آغاز کرد و طی سال‌های رکود اقتصادی به روشنفکران جناح چپ پیوست. خود او گفته است: «ما گروهی بودیم که مدت کوتاهی در ۱۹۳۲ و حتی ۱۹۳۳ از طریق برخی از به اصطلاح فعالیت‌های حاشیه‌ای حزب کمونیست با آن اندک ارتباطی داشتیم.»(۲) ظاهراً طولی نکشیده که نه تنها از حزبی که هرگز به آن نپیوست، بلکه از کمونیسم نیز سرخورده شده است. در نوشته‌هایش چندان اثری از مارکسیسم نیست، مگر این‌که صرفاً تاریخیّت و جبر یا علاقهٔ شدید به روابط طبقاتی و موضوع «ازخودبیگانگی» را مارکسیستی بدانیم. لکن همهٔ این آراء مقدم بر مارکس‌اند و تریلینگ هم آن‌ها را در چارچوب مشخصاً مارکسیستی به کار نبرده است. از لحاظ سیاسی، تریلینگ به «لیبرالیسم» وفادار ماند. این تعبیر را در ایالات متحد به معنای عجیبی به کار می‌برند زیرا، در عقاید اقتصادی، به معنای ضد اقتصاد آزاد و تجارت آزاد است که لیبرالیسم در انگلستان و برّ اروپا بوده است. در این‌جا [ایالات متحد] تا حدودی متمایل به سوسیالیسم یا دولت رفاه اجتماعی است. اما لیبرالیسم در نظر تریلینگ به معنای اعتقاد به پیشرفت، نوع‌دوستی، حقوق انسانی و مدنی، تساوی حقوق برای سیاهان و، البتّه، یهودیان نیز هست که، چنان‌که کُندیِ ارتقاء مقامِ خود او در دانشگاه کلمبیا بعداً نشان داد، هنوز در دانشگاه‌ها مورد تبعیض بودند. اما تریلینگ خیلی زود به جنبهٔ آرمانی تمایلات هم‌کیشان لیبرال خود پی برد. مدت‌ها بعد به «ذهن سراسر ضد ناکجاآبادی خود» اشاره کرده («در آرزوی بهشت،» *میدسنچری ریویو*[۸] ۵ [۱۹۵۹]: ۲۱)، و امیدش را به انعطاف‌پذیری

4. «Wordsworth and the Rabbis»

۵. *Pirke Aboth*. به زبان عبری به معنی «فصول پدران،» رساله‌ای مشتمل بر شش فصل، عمدتاً حاوی ضرب‌المثل‌ها و کلمات قصار و اصول اخلاق و شریعت و دین.

6. *The Opposing Self* 7. *Nation*; *New Republic*

8. «Paradise Reached For,» *Midcentury Review*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سرشت بشری به کل از دست داده است. اگرچه تریلینگ پیش از ۱۹۴۰ صریحاً چیزی دربارهٔ فروید ننوشته است، تأثیر فروید را قاعدتاً باید تأثیر سرنوشت‌ساز شمرد. (در کتابش دربارهٔ آرنولد [۱۹۳۹] تنها اشاره مختصری به یک تفسیر فرویدی یافت می‌شد. ← ص ۱۳۰.) از فروید تأکید بر یک «امر مسلّمِ زیست‌شناختی، مبیّن سرشت بشری،» یعنی «تسکین‌ناپذیری ذاتی وضعیت بشر،» را آموخت (*صداقت و اصالت*[9]، ص ۱۵۶). آن چیزهایی که در دههٔ ۱۹۳۰ به نام داروی همهٔ دردها مطرح شد به نظرش ساده‌لوحی آمد. در تنها رمان خود، *میانهٔ سفر*[10] (۱۹۴۷)، نوشته‌ای زیبا ولی طرح‌گونه و پرجرّ و بحث‌تر از آن‌که بتواند رمان خوبی باشد، این تعارض میان قشر روشنفکر را عرضه کرده است. پس از جنگ جهانی دوم که خطر کمونیسم رو به افزایش بود، تریلینگ خود را «ضدکمونیست» وصف کرد (*کامنتری* ۴۴ [۱۹۶۷]: ۷۶)، و در دوران ناآرامی‌های دانشجویی در اواخر دههٔ ۱۹۶۰، اندک اندک شورش دانشجویان را بر مبنای این فرض آن‌ها خطا دانست که «با دانشگاه چنان رفتار می‌کردند که گویی کاملاً متّصل به جامعه است، یا این‌که نمونهٔ کوچک جامعه است» (*پارتیزان ریویو*[11] ۳۵ [۱۹۶۸]:۳۹۲). در *ذهن در دنیای نوین*[12] (۱۹۷۲) ناراحتی خود را دربارهٔ «گرایشی عقیدتی که خودِ مفهوم ذهن را رد می‌کند و بر آن است تا آن را بی‌اعتبار سازد» (ص ۳۰) و خردستیزی افراطی جددی که هوادارِ از خود بی‌خودشدگی و خشونت و جنون است (ص ۳۵) اظهار می‌کند. اما اگر «محافظه‌کاری» را به معنی سیاسی رایج آن در انگلستان یا ایالات متحد بگیریم، برخلاف نظر جوزف فرنک در جستار معروفش «لاینل تریلینگ و تخیل محافظه‌کارانه،»[13] حتی در این مرحلهٔ متأخر هم نمی‌توان او را محافظه‌کار دانست. تریلینگ بدون شک به اصول لیبرالیسم و نقد آن از تمدن تجاری امریکا و نیز به آرمان‌های مساوات و عدالت و حریّت وفادار ماند. دست‌بالا، از سیاست دل‌زده شد و امید به این را که ادبیات بتواند در سیاست مؤثر واقع شود از دست داد (*فراسوی فرهنگ*[14]، ص ۸۳). او نگرش اتحاد شوروی به «پیشرفت» و هرگونه هزاره‌باوری[15] دیگر را رد کرد، لکن به این سبب نباید برچسب «مرتجع» یا «وابسته به مراجع قدرت» یا حتی «محافظه‌کار» به او زد.

اگر سیر تحولات سیاسی تریلینگ، که نمونهٔ نوعی آن زمان و مکان است ــ مثلاً

9. *Sincerity and Authenticity* 10. *The Middle of the Journey*

11. *Partisan Review* 12. *Mind in the Modern World*

۱۳. «Lionel Trilling and the Conservative Imagination»، نوشتهٔ Joseph Frank، منتقد امریکایی و نویسندهٔ جستار بسیار مهم «شکل حجمی در ادبیات نوین» («Spatial Form in Modern Literature»).

14. *Beyond Culture* 15. millenianism

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گرایش ابتدایی به تندروی و حتی "سمپات" شدن، یا سرخوردگی از روسیهٔ شوروی و ترس روزافزون از خطرهای نظام استبدادی جدید، یا انزجار از ویرانگری ابلهانهٔ شورش‌های دانشجویی ــ یکی از مایه‌های نقد ادبی او نمی‌بود. طرح آن در این‌جا موضوعیت چندان نمی‌داشت. درگیری میان هنرمند و اجتماع بی‌تردید بر بخش اعظم افکار تریلینگ مستولی است. همواره «نیّت خصمانه، درواقع نیت خراب‌کارانه»ای را مفروض می‌داند «که ویژگی نویسندگی نوین» است. اعتقاد به این‌که «یک کارکرد عمدهٔ هنر و اندیشه رها ساختن فرد از خودکامگی فرهنگ است» (*فراسوی فرهنگ*، دوازده ـ سیزده)، و شاعر ناگزیر است دنیای «نیکیِ ظاهرفریب» را ویران کند (منقول از والاس فاولی، در «رمبودلر،» *میدسنچری ریویو*[16] ۳۴ [۱۹۶۱]: ۴). برای یکی از درس‌های خود دربارهٔ پیشینهٔ ادبیات نوین، تریلینگ فقط متونی را برگزید که مظهر تخریب نگرش‌های سنتی‌اند: *شاخ زرینِ* فریزر، که «پلی برای درک و قبول حالات ذهنی بی‌اندازه شدید، جذبه و وجد و خرق عادت است، و به واسطهٔ مواد مخدّر و خلسه و موسیقی و رقص و مجالس عیش و نوش و اختلال شخصیت» پدید می‌آید (*فراسوی فرهنگ*، ص ۱۸)، *تولد تراژدیِ*[17] نیچه که از حالت مولود از افراط در عیش و نوش تجلیل می‌کند، *دل تاریکیِ*[18] کانرد که در آن جاذبهٔ گیرای زندگی سبعانه وصف شده، *یادداشت‌های زیرزمینیِ* داستایفسکی، که در آن همهٔ مفروضات تمدن عصر جدید رد شده، و متون دیگر. جملگی مظهر گسترش خردستیزی. حتی مرگ در *ونیزِ* توماس مان را به سبب رؤیای عیش و عشرت و کامجویی جمعی[19] انتخاب کرده، و *کوه جادو* را، اگر هانس کاستورپ و یوآخیم[20] را در نظر آوریم، به صورتی بسیار حساب‌شده در پرتو اظهار نظرِ توماس مان تفسیر کرده که «همهٔ کار او را می‌توان کوشش به منظور آزاد کردن خودش از طبقهٔ متوسط دانست.» تریلینگ این را کافی نمی‌داند: هدف صرفاً آزادی از طبقهٔ متوسط نیست، بلکه آزادی از «خودِ جامعه» است. آن چیزی است که تریلینگ «فراسوی فرهنگ،» عنوان آخرین مجموعهٔ جستارهایش (۱۹۶۵)، می‌نامد. موضوع ازخودبیگانگی، که تریلینگ در قالب مارکسیستی

16. Wallace Fowlie as quoted in « Rimbaudelaire.» *Midcentury Review*

17. *Birth of Tragedy* 18. *Heart of Darkness*

۱۹. *Death in Venice*. رؤیای آشنباخ، قهرمان رمان، در آخر داستان، رؤیایی حاکی از عشرت و کام‌جویی آدمیان و جانوران، یادآور مراسم آیینی برخی گروه‌ها در دوران باستان. اشنباخ، که نخست از مشاهدهٔ اعمال حیوان‌صفتانه منزجر شده است، سرانجام خود نیز در آن اعمال شرکت می‌کند.

20. *The Magic Mountain*; Hans Castorp; Joachim

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تعریف می‌کند (*تجربهٔ ادبیات*[۲۱]، ص ۴۶۷). برایش «عمل انتقادی» است (*فراسوی فرهنگ*، ص ۲۳۰).

آن‌چه باعث نگرانی تریلینگ می‌شود این است که این رابطهٔ خصمانهٔ هنرمند (که پیداست مورد تأیید اوست) از جانب نویسندگانی به موفق‌ترین وجه مطرح شده که از منظر مردم‌سالاری لیبرال امریکایی به نقد جامعهٔ خویش نمی‌پردازند بلکه غالباً دارای اعتقادات ارتجاعی و ضد لیبرالی‌اند. «تفاوت موجود میان باورهای سیاسی قشر فرهیختهٔ ما و ادبیاتی که، به مناسبت مزیتش، باید علی‌القاعده به آن قشر تعلق داشته باشد» (*تخیل آزاداندیش*[۲۲] [پس از این: *تخیل*]، ص ۹۷)، صرف‌نظر از معنای «تعلق داشتن» در این موضع، او را ناراحت می‌کند. از این شاکی است که «میان قشری که برمبنای اصول آزادمنشی پرورش یافته با بهترین اذهان ادبی زمان ما پیوندی وجود ندارد» (ص ۹۸ـ۹۹). تریلینگ، در تأیید نظر خود، از پروست و جویس و لارنس و الیوت و مان («در آثار خلاق او») و کافکا و ریلکه و ژید (ص ۹۸) نام می‌برد، حال آن‌که عقاید سیاسی این نویسندگان بسیار متفاوت و غالباً با وضعیت امریکا بی‌ارتباط بود. مثلاً در این‌که پروست، که از هواداران دریفوس[۲۳] است، و جویس و ژید به آرای آزادمنشانه بی‌اعتنا بوده باشند محل تردید است.(۳) تریلینگ به غالب این نویسندگان، به ویژه جویس، علاقه داشت، ولی علاقهٔ اصلی او متوجه جین آستن و نویسندگان دورهٔ ویکتوریا و هنری جیمز و ای. ام. فورستر بود. گرایش کلی نخستین مجموعهٔ جستارهای او، *تخیل آزاداندیش*، به درخواست از قشر آزادمنش است که با ادبیات نوین از در سازش درآیند. این همان برنامهٔ *پارتیزان ریویو* است پس از تجدید نظری که در ۱۹۳۷ در خط‌مشی آن به عمل آمد: ترکیب تندروی سیاسی با نوگرایی در زمانی که نوگرایی را در روسیه به نفع رئالیسم سوسیالیستی طرد کرده بودند. تریلینگ خواستار پیوند «میان آرای سیاسی قشرهای تحصیل‌کردهٔ ما و ژرفناهای خیال» بود. این پیوند را در عبارت غریب «تخیل آزاداندیش» یافت که مسلّماً آن را به معنای «تحقیرآمیز»(۴) به کار نبرده بلکه آرمانی است که بدان امید بسته بود. چنان‌که از مباحثه‌ای با ویلیام بَرِت[۲۴] پیداست، تریلینگ در واقع می‌خواست که آرمان‌های مشرب آزاداندیشی (که آن را از جنبش روشنگری[۲۵] ناشی می‌دانست) مورد نقد و جرح و تعدیل و تجدید نظرِ آن سنتی قرار گیرد که می‌توان کم و بیش رمانتیکی‌اش

21. *The Experience of Literature* 22. *The Liberal Imagination*

۲۳. dreyfusard. دربارهٔ قضیهٔ دریفوس [درِفوس] ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

24. William Barrett

۲۵. The Enlightement. در این باره ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۱۷ـ۴۱۸.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نامید: روسو و بلیک و برک و وردزورت. تریلینگ معتقد است که «مشرب آزاداندیشی معاصر به ارزش‌های واقع‌مدارانهٔ رمانتیسم که، به اتفاقِ ارزش‌های "ایدئالیستیِ" روشنگری، بخشی از میراث آن‌اند، اعتنا نکرده است» (*پارتیزان ریویو* ۱۶ [۱۹۴۹]: ۶۵۴)؛ در این‌جا «ایدئالیستی» به معنای «آرمانی» است، نه «آرمان‌مداری» به مفهوم فلسفی آن. به جستارهای جان استوارت میل[۲۶] دربارهٔ کولریج و بنتم[۲۷] اشاره می‌کند. در این جستارها میل می‌خواست با استفاده از کولریج موضع بنتم، یا با ایدئالیسم مشرب اصالت فایده، را تصحیح کند. تریلینگ آن‌گاه به فروید درود می‌فرستد که به ترکیب درست دست یافت.

فروید شخصیت کلیدیِ تفکر تریلینگ است. اگرچه واقف است که نظام فروید شدیداً عقل‌بنیاد و تحصّلی است (*تخیل*. ص ۴۰)، او را فرجام «ادبیات رمانتیکی» می‌شمارد (ص ۳۵). نظر فروید را دربارهٔ نفس و کل موضع‌نگاری ذهن (خود، فراخود، نهاد)[۲۸] و نقش خطیر عقدهٔ اودیپی[۲۹] می‌پذیرد و، مثلاً، اینید استارکی[۳۰] را شماتت می‌کند که چرا عقدهٔ اودیپ را در شرح حال بودلر رد کرده است («رمبودلر» در *مید سنچری ریویو* ۳۴ : [۱۹۶۱]۵)، و به ویژه از نوشته‌های متأخر فروید تجلیل می‌کند. *تمدن و مایه‌های نارضایتی از آن*[۳۱] را از همه بیش‌تر دوست می‌دارد، و از *فراسوی اصل لذت*[۳۲] نظریه‌ای دربارهٔ تراژدی اقتباس می‌کند و معتقد است نظر ارسطو را که به «رنجْ ظاهری معقول» می‌دهد تصحیح می‌کند (*مجموعهٔ نوشته‌های پراکنده*[۳۳] [پس از این: *مجموعه*]، ص ۳۵). تریلینگ از نوشتهٔ فروید نظریه‌ای در زمینهٔ «کارکرد "میتریداتیک"» [مهردادی][۳۴] تراژدی استنباط می‌کند: «ایجاد درد بر مبنای تداوی به مثل[۳۵] به منظور عادت دادن ما به درد

۲۶. John Stuart Mill (۱۸۰۶ـ۱۸۷۳). فیلسوف و اقتصاددان انگلیسی؛ دربارهٔ آراء ادبی او ← جلد سوم این *تاریخ*، ص ۱۸۴ـ۱۸۹.

۲۷. Jeremy Bentham (۱۷۴۸ـ۱۸۳۲). بنیان‌گذار مشرب اصالت فایده که «هنرها را در مقولات "بی‌بازده" و "مربوط به حسیات صرف" رده‌بندی کرد. در محاسبات او در مقولهٔ لذت، شعر مقامی بس نازل دارد. "اگر مقدار لذت مساوی باشد، آلک دو لَک کم از شعر نیست". وانگهی، ناگفته پیداست که شعرْ واقعیت ندارد، تحریف و غلوّ است» (جلد سوم این *تاریخ*، ص ۱۸۵).

28. self; ego; super-ego; id　　29. Oedipus complex　　30. Enid Starkie

31. *Civilization and Its Discontents*　　32. *Beyond the Pleasure Principle*

33. *Gathering of Fugitives*

۳۴. mithridatic و نیز Mithridatic. منسوب به Mithridates (مهرداد ششم، پادشاه اشکانی؛ وفات در ۶۳ پیش از میلاد) که گفته شده روزانه اندکی پادزهر می‌خورده تا خود را از خطر تأثیر زهر ایمن سازد. mithridate: دارویی که مدعی بودند پادزهر یا حافظ شخص مقابل سم و بیماری است.

۳۵. homeopathy (ترکیب homeo [شبیه] + pathy [درد؛ احساس])، روشی در طب که اساس آن قانون ←

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شدیدتری است که زندگی به ما تحمیل خواهد کرد» (*تخیّل*، ص ۵۶). این نظریه احیای عقیدهٔ معمولی و کهنی است که، از جمله، کُرنی[۳۶] به ضابطه درآورده و تراژدی را تمرین خویشتن‌داری و شکیبایی دانسته است. لکن در موضع دیگری، طی بحث دربارهٔ *لیرشاه*، تریلینگ منکر این نظر می‌شود که مصایب لیرو گلاستر[۳۷] «موجب رستگاری» است، و به این ترتیب *لیرشاه* را، مانند *پایان بازی*[۳۸]، بی‌معنی و یوچ و صرفاً دهشتناک می‌نمایاند. تریلینگ متوجه است که درونمایهٔ *لیرشاه* تنها «افول و سقوط دنیا» و هیچ‌انگاری صرف نیست. بلکه شکسپیر «وجود جهان هستیِ مبتنی بر عقل و اخلاق را مفروض دانسته ولی این نظر را مطرح کرده که شرّ انسانی می‌تواند این نظم جهانی را به هرج و مرج تبدیل کند» (*تجربهٔ ادبیات*، ص ۱۳۳). تریلینگ با نظر شکسپیر موافق نیست. تراژدی ما را دعوت می‌کند که در آن غایتی آموزشی بیابیم، لکن در نظر تریلینگ «واقعاً نمی‌توان گفت که این دعوت با حسن نیت به عمل آمده است» (*صداقت و اصالت*، ص ۸۳). به اعتقاد او، تراژدی نفی‌کنندهٔ زندگی است. «بزرگداشت رازی است که خرد و دوراندیشی و اخلاق از آن محروم‌اند» (ص ۸۴). بنابراین چندان عجیب نیست که تِرتَن، مرد جوانی را که در داستان او، «از این زمان، از آن مکان،»[۳۹] کارش به دیوانگی می‌کشد «چنان شخصیت نظرگیر و حتی قهرمانانه‌ای» به شمار می‌آورد که «مرا واداشت تا جایی که برایم مقدور بود به تراژدی نزدیک شوم» (*تجربهٔ ادبیات*، ص ۷۸۳). می‌توان مانند رابرت بُویِرز[۴۰] استدلال

← مشابهات است، یعنی درمان مشابه با مشابه. این روش در آغاز قرن نوزدهم در لایپزیگ، آلمان، بر این مبنا شروع شد که مشاهده کردند با دادن گنه‌گنه به اشخاص سالم علائم بیماری مالاریا در آن‌ها بروز می‌کند و به همین جهت تجویز گنه‌گنه وسیلهٔ درمان مالاریا شد. این رشتهٔ پزشکی امروزه در مغرب‌زمین به رسمیت شناخته شده است. (*دایرةالمعارف فارسی*، جلد دوم، بخش دوم، ص ۳۳۲۳).

۳۶. Piere Corneille (۱۶۰۶-۱۶۸۴). نمایشنامه‌نویس فرانسوی.

۳۷. Earl of Gloucester. در نمایش *لیرشاه*، اشرافی کهن‌سالی که لیرشاه را از خطر طوفان نجات می‌دهد و در قصر خود جای می‌دهد. پسر حرام‌زاده‌اش، ادمند، این راز را برملا می‌کند و ریگن، دختر لیر، و همسرش چشمان او را از حدقه بیرون می‌آورند و از قصر بیرونش می‌کنند. پسر وفادارش، ادگار، که قبلاً از ارث محروم شده بود، به داد او می‌رسد. داستان گلاستر با داستان لیرشاه شباهت تام دارد.

۳۸. *Endgame* (۱۹۵۷). نمایشنامه‌ای تألیف سمیوئل بکت (۱۹۰۶-۱۹۸۹)، نمایشنامه و رمان‌نویس ایرلندی‌تبار فرانسوی که بیش‌تر آثار خود را نخست به زبان فرانسوی نوشته و سپس آن‌ها را به انگلیسی برگردانده است. از برجستگان مکتب تئاتر پوچی (Absurd) است. *پایان بازی* دربارهٔ شخصیت خودکامهٔ نابینایی است که والدینش در دو سطل آشغال گذاشته شده‌اند و در طول نمایشنامه به استماع گزارش مستخدمش دربارهٔ مفقود شدن اشیاء و مرگ مردم در دنیایی که در حال فروپاشیدن است اشتغال دارد.

39. Terthan in «Of this Time, Of That Place»

۴۰. Robert Boyers. مؤلف کتابی دربارهٔ تریلینگ.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کرد که تریلینگ در این کار موفق نشده است، لکن مشکل بتوان انکار کرد که این مفهوم تراژدی، که در اساس با نظریهٔ شوپنهاور یک‌سان است، ذهن تریلینگ را سخت به خود مشغول داشته و با پذیرش غریزهٔ مرگ[۴۱] نزد فروید مطابقت می‌کند. گو این‌که می‌داند وجود آن از لحاظ بالینی به اثبات نرسیده است. بدبینی شخصی و فرهنگی و «مفهوم جبر را در میراث زیست‌شناختی و تاریخ فرهنگی طولانی ما» (مجموعه، ص ۵۸)، که فقط «شکوه و شجاعت غایی تراژیکی در تسلیم شدن به سرنوشت» تسکین می‌دهد (*تخیل*، ص ۵۶)، فروید برای تریلینگ به ضابطه درآورد. تریلینگ شخص فروید را به عنوان قهرمان خود بزرگ می‌دارد: افکارش را سوء تعبیر کردند، در آغاز کار به او بی‌اعتنایی کردند، طردش کردند، عذابش دادند، تبعیدش کردند، و سرانجام در حال مرگ از بیماری سرطان، بردبارانه از قبول دواهایی اجتناب کرد که استقلال رأیش را مختل می‌کردند.

اما برکشیدن فروید به مقام «یکی از بزرگ‌ترین رجال انسان‌دوست» (*فراسوی فرهنگ*، ص ۹۱) و حتی این داعیه که «در غایت امر، از زمان ارسطو به بعد، فروید بیش از هر نویسندهٔ دیگری در درک هنر به ما کمک کرده» (*تخیل*، ص ۱۶۱) نباید این واقعیت را تحت‌الشعاع قرار دهد که تریلینگ از آرای خود فروید دربارهٔ ادبیات و هنر به شدت انتقاد می‌کند. «طرز صحبت فروید را دربارهٔ هنر باید تحقیرآمیز نامید. می‌گوید که هنر "ارضای بدلی"[۴۲] است و در این صورت "در تقابل با واقعیت است، توهم است"» (ص ۴۲). فروید هنر را «امری تقریباً منحصراً لذت‌جویانه[۴۳]» می‌شمارد (ص ۴۵). نوعی مخدّر است، «در واقع هنرمند و روان‌نژند[۴۴] از یک قماش‌اند.» حال آن‌که تریلینگ ترجیح می‌دهد به جستار *لَم* دربارهٔ «عقلانیت هنر»[۴۵] متوسل شود. از فروید گفته‌ای نقل می‌کند حاوی پذیرش این نکته که از روش روان‌کاوی «در ایضاح موهبت هنری، یا تبیین ابزارهای هنرمند ــ صناعت هنری[۴۶] ــ کاری ساخته نیست» (ص ۴۷). تریلینگ تفسیر *هملت* بر اساس عقدهٔ اودیپ و حتی تفسیر سه صندوق[۴۷] را می‌پذیرد. روش جست‌وجوی معانی

۴۱. death instinct. در نظریهٔ روان‌کاوی، آن انگیزه‌هایی در هر فرد که به نابودی و مرگ او می‌انجامند. ضد غریزهٔ حیات (life instinct).

42. substitute gratification 43. hedonistic 44. neurotic

45. «The Sanity of Art» 46. artistic technique

۴۷. three caskets. آزمون سه صندوق در آثار متعدد در شرق و غرب آمده است. یکی از آن‌ها نمایشنامهٔ *تاجر ونیزی* شکسپیر که در آن پُرشیا (Portia)، بنابر وصیت پدر خود، باید خواستگاران خود را وادارد تا از سه صندوق ــ یکی از طلا، دیگری نقره، و سومی قلع ــ یکی را انتخاب کنند. فروید، با استفاده از این داستان‌ها و ←

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بالقوّه را تحسین می‌کند اما عالی‌ترین تجلیل را، گذشته از مفهوم تراژدی، به این جنبهٔ کار فروید مختص می‌کند که «شعر را، در ساختار ذهن، بومی[۴۸] کرده است.» نزد فروید، ذهن «دقیقاً آلتی شعرساز» است (ص ۵۲)، و این تفسیری از تأکید فروید است بر نمادسازی که او را، به نظرم به خطا، به ویکو یا هامان یا برادران شلگل[۴۹]، که جملگی از اعمال استعاری ذهن آگاه بودند، نزدیک می‌کند. اما چنان‌که در مورد مارکس و مارکسیسم، از شگردهای فرویدی نیز در نقد ادبی خود استفاده نمی‌کند. اگرچه مفاهیم کلّی فرویدی گه‌گاه در آثار او دیده می‌شوند، حتی یک مورد تفسیر روان‌کاوانه را در نقد او به یاد ندارم. استفاده از «اقیانوسی»[۵۰] در توضیح سطوری از بند ۹ شعر «اودِ جاودانگی»[۵۱] وردزورت یک استثنای احتمالی است. تریلینگ در این باره از فروید نقل قول می‌کند (ص ۱۴۴)، اما این نکته را ذکر نمی‌کند که فروید تعبیر مذکور را از رومن رولان[۵۲] گرفته و گفته است که «من این "احساس اقیانوسی" را در خود نمی‌یابم»[۵۳]. تریلینگ به طور ضمنی از جستار فرانتس الکساندر دربارهٔ هنری پنجم (ص ۵۱)، *تالاسهٔ* فرنتسی (ص ۱۷۴پ)، و فصل‌های نورمن اُ. براون[۵۴] دربارهٔ سوئیفت و لوتر تجلیل می‌کند (میدسنچری ریویو ۵ [۱۹۵۹]: ۲۱)، اما با قرائتی روان‌کاوانه مانند ساول روزنتسوایگ دربارهٔ هنری جیمز که مواجه می‌شود آن را قاطعانه رد می‌کند (*تخیل*، ص ۱۶۵ـ۱۶۶). دربارهٔ استفادهٔ ادمند ویلسن از داستان فیلوکتتیس نیز ابراز تردید می‌کند. «به هیچ وجه اسطورهٔ ایضاحی[۵۵] نیست» (ص ۱۸۰). تریلینگ را نمی‌توان منتقد مارکسیستی یا فرویدی نامید.

بهترین راه تعریف نقد ادبی تریلینگ مقایسهٔ آن با نقد نو است. تریلینگ البته به مفهوم وابستگی به گروه به هیچ وجه منتقد نو به شمار نمی‌آمد، لکن نقد نو در شکل‌گیری دیدگاه

← اصول علم روان‌کاوی، خواسته است به معنی این قبیل داستان‌ها پی ببرد. برای موارد مشابه ← مجتبی مینوی، *پانزده گفتار* (تهران، ۱۳۴۶)، ص ۲۱۵ـ۲۲۴.

48. indigenous

۴۹. Johann Georg Hamann (۱۷۳۰ـ۱۷۸۸)، دربارهٔ او ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۲۳۷ـ۲۴۰. August Wilhelm Schlegel (۱۷۶۷ـ ۱۸۴۵) و برادر کهتر او، Friedrich Schlegel (۱۷۷۲ـ۱۸۲۹). هر دو از نظریه‌پردازان رمانتیسم در آلمان. دربارهٔ آن‌ها ← به ترتیب، فصل دوم و فصل اول از جلد دوم این *تاریخ*.

۵۰. «oceanic». فروید معتقد بود که نوزاد، پیش از آن که بتواند «من» را از «جز من» بازشناسد، خود را با محیط پیرامون خود یگانه می‌پندارد. این احساس را «اقیانوسی» نامید.

۵۱. «The Immortality Ode». عنوان مختصرشدهٔ شعر معروف وردزورت:

«Intimations of Immortality from Recollections of early childhood.»

۵۲. Romain Rolland (۱۸۶۶ـ۱۹۴۴)، رمان و نمایشنامه و جستارنویس و موسیقی‌شناس فرانسوی.

53. "oceanic feeling" (*Studienausgabe* 4:198).

54. Franz Alexander; Sandor Ferenczi; Norman O. Brown

55. explanatory myth

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

او تأثیر عمیق داشته و، برخلاف برداشت‌های رایج، به دلایل بسیار چندان بی‌شباهت به آن‌ها نبوده است. تریلینگ با منتقدان نو تماس‌های شخصی و حتی سازمانی داشت: او یکی از اعضای ارشد دانشکدهٔ ادبیات کنیون[۵۶] بود (ولی هرگز در آن‌جا تدریس نکرد)، در امور انستیتوی ادبیات انگلیسی[۵۷]، که در سال‌های اول فعالیتش در دست منتقدان نو بود، نقش فعال داشت، و عضو هیئت دبیران و از نویسندگان *کنیون ریویو* بود که به سردبیری جان کرو رنسم منتشر می‌شد. جنگِ *نقد ادبی*[۵۸] (۱۹۷۰)، فراهم‌آوردهٔ خود او، شامل منتخبات متعدد از منتقدان نو است. تریلینگ از واکنش بر ضد مطالعهٔ اثباتی‌مشرب و شبه‌علمیِ ادبیات استقبال می‌کند. این واکنش به نظر او نخست در ۱۹۲۷ به وسیلهٔ جان چی چپمن قاعده‌مند شد (گو این‌که بحث محکم اروینگ بیبیت در *ادبیات و دانشگاه‌های امریکا* در ۱۹۰۸ منتشر شد و چی. ای. اسپینگارن مبارزه را در ۱۹۰۴ آغاز کرده بود). تریلینگ در خطابه‌ای در دانشگاه کرنل با عنوان *حزم پژوهنده و شجاعت او*[۵۹] (۱۹۶۲) تأیید کرد که «آموزش ادبیات در سطح عالی فقط به پیروزی بر استیلای بالقوهٔ دیدگاه تاریخی توانسته است به سوی واقعیت انسان‌مدارانهٔ مطلوب پیش برود... و بی‌تردید درست است که تاریخ ادبیات می‌تواند مانند شیر راهی را سد کند که به خود ادبیات منتهی می‌شود ــ و تا همین دو سه دههٔ پیش هم چنین بود تا این‌که جنبشی انتقادی آن را به مبارزه طلبید... که مؤید علاقهٔ مستقل به خودِ ادبیات بود» (ص ۱۳). در مقاله‌ای با عنوان «کشاورز و گاوچران دوست می‌شوند» (*گریفین*[۶۰] ۵ [۱۹۵۶]: ۴ـ۱۲)، تریلینگ حکایت یکی از استادان دانشگاه ییل را نقل می‌کند که تمام ساعت درس را صرف شرح حال و فعالیت‌های سیاسی اندرو مارول کرده بود و در پایان دربارهٔ موضوع درس، شعرِ «خطاب به محبوبهٔ طناز خویش،»[۶۱] فقط توانسته بود بگوید: «و امّا خودِ شعر، آقایان ــ جواهر است ــ جواهر!» (ص ۷) تریلینگ نکتهٔ اصلی نقد نو را با این گفته تأیید می‌کند: «می‌دانیم که نقد همیشه باید به خودِ شعر بپردازد» (*تخیل*، ص ۱۲۹؛ *نقد ادبی*، ص ۱۱). او معتقد است که هدف نقد فرا رفتن از تشابهات ناچیز، یعنی، تفسیرهای نادرست و افسانه‌هایی

56. Kenyon School of Letters
57. The English Institute
58. *Literary Criticism*
59. *The Scholar's Caution and the Scholar's Courage*
60. «The Farmer and the Cowboy Make Friends» (*Griffin*).

اشاره به خصومت سنتی میان این دو گروه است: دام‌های گاوچرانان، در سفر و حضر، به مزارع کشاورزان وارد می‌شدند و به آن‌ها خسارت وارد می‌کردند و حصاری که کشاورزان بر گرد اراضی خود می‌کشیدند آزادی حرکت گاوچرانان را مختل می‌کرد.

۶۱. Andrew Marvell (۱۶۲۱ـ۱۶۷۸)، شاعر انگلیسی وابسته به مکتب شعر متافیزیکی (در این باره ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۲۸). شعر «To His Coy Mistress» معروف‌ترین شعر مارول است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است که پیرامون آن گرد آمده، و رسیدن به «شعر است چنان‌که واقعاً هست» (*تخیل*، ص ۱۲۹). در بحث دربارهٔ *قوبیلای قاآن* می‌گوید: «امکان وجود اثر هنری را، به خودیِ خود، بدون ارجاع به ما، همانند یک درخت یا کوه یا جانور، تصدیق می‌کنیم» (*تجربهٔ ادبیات*، ص ۸۷۴). او حتی گفته است که «تتبع ادبی، اگر قرار باشد امیدهایی را که برانگیخته برآورد، باید دیر یا زود به تتبع در زبان تبدیل شود» (*سیوانی ریویو* ۶۶ [۱۹۵۸]: ۳۷۹). ظاهراً با اشاره به خطابهٔ تی. اس. الیوت در مینه‌سوتا و مکتب نقد آب‌لیموگیر[۶۲]، تریلینگ می‌گوید که «شاید لازم نباشد از حق سخت فشردن یک اثر هنری به صورتی که همهٔ معنی‌اش را بیرون بریزد چشم‌پوشی کنیم» (*فراسوی فرهنگ*، ص ۱۹۳). ولی در زمینهٔ دیگری، با اشارهٔ صریح به خطابهٔ الیوت و با توجه به واکنش بر ضد نقد نو، موضع محتاطانه و معتدلی انتخاب می‌کند. «مایل نیستم در موضوع این واکنش درگیر شوم. متوجهم که کار نقد نوگرا گاهی در تفسیر به افراط فاحش کشیده شده است، اما با این حال می‌بینم که در ادبیات باید بر مشکلات فراوان، آن هم غالباً در جاهایی که اصلاً انتظار نمی‌رود، فایق شویم، و به نظرم مفید و جالب می‌آید که بر اثر ادبی فشاری سخت‌تر از آن وارد کنیم که من، طبعاً، بدان مایلم. خلاصه کنم، نه مایلم به نقد نوگرا حمله کنم و نه به دفاع از آن بپردازم» (*سیوانی ریویو* ۶۶ [۱۹۵۸]: ۳۷۵ـ۳۷۶). تریلینگ به طور کلی از همکاری میان نقد و تاریخ ادبی استقبال می‌کند. تعارض میان این دو را، «اگر به نقد و تاریخ ادبی به صورت‌های آرمانی آن‌ها بنگریم، کلاً ساختگی» می‌شمارد (*گریفین* ۵ [۱۹۵۶]: ۷). در ۱۹۶۲ به عقب می‌نگرد و می‌گوید که نقد نو «امروزه برازندگی‌اش را از دست داده، و قدرتش کم شده است» اما این امر «بدین سبب است که بخش اعظم آن در نظام تحصلات عالی جذب شده،» و «تردید نمی‌توان کرد که در باز کردن اذهان ــ و حتی آزاد کردن آن‌ها ــ مؤثر بوده است» (*حزم پژوهنده*، ص ۶).

اما تریلینگ در چند مورد خطیر با موضع نقد نو مخالف بود. در جستاری با عنوان «مفهوم گذشته»[۶۳] (۱۹۴۲) می‌گوید: منتقدان نو، «در واکنش به روش تاریخی، فراموش می‌کنند که اثر ادبی، خواهی نخواهی، واقعیتی تاریخی است، و مهم‌تر از آن، تاریخیت آن واقعیتی است که در تجربهٔ هنری ما به حساب می‌آید» (*تخیل*، ص ۱۸۴). تریلینگ اذعان می‌کند که «انگیزهٔ منتقدان نو در پرهیز از بذل توجه انتقادی به تاریخیت اثر» این است که

۶۲. lemon-squeezer school of criticism (← جلد پنجم این *تاریخ*، ص ۲۹۹ و ۲۹۹ب). منظور آن نقدی است که دل و رودهٔ شعر را درآورد، آخرین قطرهٔ خونش را بگیرد.

63. «The Sense of the Past»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌خواهند «اثر متعلق به گذشته را بی‌واسطه‌تر و واقعی‌تر بکنند» اما، با نقل به معنای نظر الیوت، بنیانگذار مزعوم نقد نو، می‌گوید «تنها در صورتی گذشته را حیّ و حاضر احساس خواهیم کرد که بر واقعیت گذشته واقف باشیم» (ص ۱۸۶). از کلینت بروکس و رابرت پن‌وارن انتقاد می‌کند که چرا در جُنگ خود، درک شعر (۱۹۳۸)، این پرسش را مطرح نکرده‌اند: «معرفت ما بر این‌که زبان یک شعر خاص چنان نیست که شاعری امروزی به‌کار بَرَد دارای چه تأثیری است؟» (ص ۱۸۷)، و تا جایی پیش می‌رود که می‌گوید اگر شعرِ «جاودانگی» وردزورت را «امروز به نام اثری معاصر به ما عرضه می‌کردند، آن را نمی‌پسندیدیم» (ص ۱۸۶). اما تریلینگ سپس به این نکته می‌پردازد که علاقهٔ منتقدان نو به شعر قرن هفدهم بدان معنی است که «حس زیباشناختی خود را با برخی اولویت‌های فرهنگی می‌آمیختند و این کار آن‌ها حاکی از برگزیدن جنبه‌هایی از دین و مابعدطبیعت و سیاست و آداب و رسوم بود» و بنابراین «حسّ تاریخی خود را به کار می‌بردند» (ص ۱۸۷). تریلینگ تهمت فقدان احساس نسبت به گذشته را پس گرفته یا دست‌کم آن را جرح و تعدیل کرده است.

ضمناً با نظر نقد نو، یا دقیق‌تر بگوییم، تی. اس. الیوت، دربارهٔ نقش شخصیت در ادبیات به شدت مخالف بود. او این نظر را رد می‌کند که «شاعر اصلاً شخص نیست، منِ شعری[۶۴] است» و این‌که «نسبت دادن وجود شخصی به او خلاف نزاکت ادبی است» (*صداقت و اصالت*، ص ۸). منع کردن او «از مشاهدهٔ شباهت میان استیون دِدالس[۶۵] و جیمز جویس» ناراحتش می‌کند و معتقد است «قهرمان رمانِ پروست را مارسل نامیدن[۶۶]» نمی‌تواند «به کل اتفاقی» باشد (ص ۸). دعوت دانلد دیوی[۶۷] را به «نمایش مستقیم و بی‌واسطهٔ نفس» در شعر اخیر تأیید می‌کند (ص ۹). شرح حال و رابطهٔ میان زندگی و کارهای نویسنده همیشه یکی از علایق تریلینگ بود. رساله‌اش دربارهٔ متیو آرنولد (۱۹۳۹) اساساً زندگی‌نامهٔ فکری است، و در کتاب مختصرتر دربارهٔ ای. اِم. فورستر[۶۸] (۱۹۴۳)، اگرچه در آن زمان ناگزیر از لحاظ اطلاعات مربوط به شرح حال فورستر ناقص بود، پیوسته رابطهٔ نوشته‌هایش را با شخص نویسنده مدّ نظر داشته است. تریلینگ بر آن است که هنگام

۶۴. persona. منظور متمایز کردن شخصِ شاعر یا نویسنده از راوی شعر یا داستان است، متمایز کردن شخص تاریخی (خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی) است از «منِ در شعر» حتی اگر خود را حافظ بخواند.

۶۵. Stephen Dedalus، راوی رمان *یولیسیز*، نوشتهٔ جیمز جویس.

۶۶. اشاره به رمان *در جست‌وجوی زمان از دست رفته* نوشتهٔ مارسل پروست است که نام راوی آن نیز مارسل است.

67. Donald Davie 68. *Matthew Arnold*; *E. M. Forster*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خواندن «لیسیداس»[۶۹] «نمی‌توانیم این واقعیت را فراموش کنیم که شاعر جوانی که چنین با غرور از حرفهٔ شاعری و شوق اصیل خود به کسب شهرت سخن می‌راند یکی از شاعران بزرگ دنیا خواهد شد و به شهرتی که آرزو می‌کند خواهد رسید.» این واقعیت را نمی‌توان نادیده گرفت که شعری سرودهٔ امیلی دیکینسن «مبتنی بر زنانگی شاعر است»: هیچ مردی نمی‌توانست از «ترموپولایِ دل‌انگیز»[۷۰] سخن بگوید (*تجربهٔ ادبیات*، ص ۹۱۸ـ۹۱۹). اگرچه تریلینگ قبول دارد که وجود الگوی واقعی برای آدم‌های داستانی از لحاظ انتقادی موضوعیت ندارد ــ «وقوف به وجود رابطه میان شخص حقیقی و آدم داستانی نمی‌تواند در ارزیابی اثر داستانی نقشی داشته باشد» ــ با این حال دربارهٔ الگوهای واقعی دو دانشجو در داستان خودش، «از این زمان، از آن مکان،» چیزهایی می‌گوید و اضافه می‌کند که این اطلاعات «در درک تعامل میان واقعیت و خیال سودمند است» (ص ۷۸۱). در بحث دربارهٔ *شاهدخت کاساماسیما*[۷۱]ی هنری جیمز، میان رمان و شرح حال جیمز و خانواده‌اش شباهت بسیار مشاهده می‌کند (*تخیل*، ص ۷۸) و میان پال میونیمنت و ویلیام جیمز، و رُزی خواهر پال و الیس جیمز[۷۲] به زور شباهت برقرار می‌کند. معتقد است *باستنی‌ها*[۷۳] نیز «با مسایل زندگی خودِ هنری جیمز ارتباطی خطیر دارند. مسایلی که، ناگزیر باید تصور کرد، ناشی از نگرانی‌های رنسم[۷۴] است» (*نفس*، ص ۱۵۱). اما تریلینگ در موارد دیگر توضیحات مبتنی بر شرح حال را رد کرده است: با فروکاستن افول نیروی شاعری وردزورت در آخر حیاتش به یک علت واحد، اعم از ندامت از رفتارش با آنِت والون[۷۵]، یا سرخوردگی از انقلاب فرانسه، یا نزاع با کولریج، مخالف است (*تخیل*، ص ۱۳۰).

اما اختلاف اساسی تریلینگ با نقد نو بر سر نقش اندیشه‌ها و اهداف اخلاقی و سیاسی در ادبیات بود. اختلاف به برداشت متفاوت از ماهیت ادبیات مربوط می‌شد. تریلینگ از جمله کسانی بود که معتقد نیستند ادبیات در بنیادْ هنری قابل قیاس با نقاشی یا موسیقی

۶۹. «Lycidas» (۱۶۳۷). مرثیه‌ای که جان میلتن دربارهٔ دوست دوران تحصیل خود در دانشگاه کیمبریج، ادوارد کینگ (Edward King؛ ۱۶۱۲ـ۱۶۳۷) سرود. کینگ در سفر دریایی به ایرلند غرق شد. «لیسیداس» یکی از معروف‌ترین مرثیه‌های زبان انگلیسی است.

۷۰. «Sweet Thermopylae». اشاره به تنگهٔ سوق‌الجیشی مهمی که در آن‌جا سپاهیان یونان طی دو جنگ، یکی با ایرانیان (۴۸۰ پیش از میلاد) و دیگری با رومیان (۱۹۱ پیش از میلاد) سخت شکست خوردند و شمار زیادی از آن‌ها اسیر یا کشته شدند.

71. *Princess Casamassima*

72. Paul Muniment; Rosy; Alice James

73. *The Bostonians*

۷۴. Basil Ransom. یکی از آدم‌های داستانی در رمان *باستنی‌ها*.

۷۵. Annette Vallon. وردزورت در فرانسه با آو آشنا شد و از او فرزندی پیدا کرد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است. «ادبیات،» بنا به استدلال او، «به سهولت به مقولهٔ فارغ از غرض شخصی بودن[۷۶] تن درنمی‌دهد ــ بخش چشمگیری از آن مصرّ است که "*De te fabula*"[۷۷] ــ این به معنای شماست" و غالباً به دنبال آن می‌گوید، "و بهتر است خیلی زود در این باره *کاری* بکنی."» بر این مبنا ادبیات وسیلهٔ اقناع و سخنوری و تبلیغات است، و «مستلزم ملاحظات مهم در امور عملی و لاجرم انسجام و موضوعیت و تناسب و منطق و حقیقت خواهد بود» (مجموعه، ص ۱۳۶). او تأکید می‌کند که «هنر [و این‌جا منظورش ادبیات است] دربارهٔ موضوعی منحصربه‌فرد نیست.» «ما نباید فقط به عنصر ناب هنری آن اشاره کنیم و انتظار داشته باشیم که هر اثر هنری، با خودبسندگی کامل و بدون ارتباط با عمل، در خدمت تأمّلات ما باشد» (*تخیل*، ص ۲۸۹). اگر بخواهم به زبان خودم بگویم، تریلینگ به این نگرش پای‌بند است که اثر ادبی مجموعهٔ ارزش‌هاست، برخی زیباشناختی، دیگران اخلاقی و معنوی، و به این منظور خلق شده که در زندگی واقعی تأثیرهایی داشته باشد: اطلاعات منتقل کند، به نگرش‌های اخلاقی و فکری شکل بدهد، به عمل وادارد. به همین دلیل، با نقل بیانات معروف تی. اس. الیوت حاکی از این‌که «دانته و شکسپیر، هیچ‌کدام، مستقلاً به تفکر نپرداختند»[۷۸] و این‌که هنری جیمز «طبعی چنان لطیف داشت که هیچ عقیده‌ای نمی‌توانست به حریم آن تجاوز کند» (ص ۲۸۴)، از آن‌جه نگرش ضد فکری و ضد فلسفی بخش مهمی از نقد نوگرا می‌شمارد برآشفته شده است. با من و آستن وارن بر سر این نکته در *نظریهٔ ادبیات* (۱۹۴۸) به مباحثه پرداخته است: ما کوشیده بودیم نشان دهیم که اندیشه‌ها در ادبیات فقط در صورتی مؤثر واقع می‌شوند که «به معنی معمولی اندیشه نباشند و به صورت نماد یا حتی اسطوره درآیند» (ص ۲۸۳). تریلینگ این را رد می‌کند. دست‌کم در مورد رمان، یعنی زمینه‌ای که برای آن «حق و ضرورت پرداختن به آراء به طریقی جز "معادل عینی،"[۷۹] و پرداختن مستقیم به آن‌ها» را قایل است، زیرا آراء در این موارد «با مردم یا سرزمین یا محیط اجتماعی سر و کار دارند» (ص ۲۷۴). تریلینگ آثار همینگوی و فاکنر را نمونه‌های رمان عقاید[۸۰] در امریکا معرفی می‌کند، دو نویسندهٔ آن زمان که مطمئناً صدور بیانات صریح فلسفی از جانب آن‌ها از هرکس دیگر بعیدتر بود؛ و

۷۶. disinterestedness. در این باره ← بخش دوم از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۳۹۸ـ۴۰۰.

۷۷. «داستان دربارهٔ توست،» از گفته‌های هوراس.

۷۸. منظور الیوت این است که نظام فکری خاص خود نداشتند و هریک از نظام فکری موجود در زمان خود استفاده می‌کرد.

۷۹. objective correlative. در این باره ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۲۹.

۸۰. novel of ideas. رمانی که در آن توجه نویسنده به پیشبرد عقاید خاصی معطوف است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

وقتی که به استاندال، شاهد دیگری برای رمان عقاید، متوسل می‌شود، خود او می‌گوید که استاندال اندیشه‌ها را «در قالب زندان و نردبان‌های طنابی و هفت‌تیر و دشنه» بیان می‌کند و این واقعیت را می‌پذیرد که «به بیان درآمدن در ماهیت اندیشه‌هاست» (ص ۲۷۴). او به تفاوت میان گزارهٔ فلسفی و کاربرد آن در اثر ادبی به خوبی آگاه است. «نوشتهٔ کافکا بازْ نمودِ افکار کیرکه‌گور نیست، پروست اندیشه‌های برگسون را تجسم نمی‌بخشد» (ص ۲۹۲). آن‌چه آستن وارن و من می‌گفتیم این بود که عقاید در محیط هنر دستخوش تغییر می‌شوند.[۸۱] حتی اغراق‌های طنزآمیز تی. اس. الیوت به منظور بیان چیزی جز این امر بدیهی نیست که دانته و شکسپیر فیلسوف نبودند و هنری جیمز به اصول عقیدتی خاصی سر نسپرده بود.

این اختلافات بیش‌تر ناشی از توجه تقریباً انحصاری تریلینگ به رمان است. او همیشه به رمان در چارچوب تعارض میان رئالیسم و رمانس، نفسِ مقید[۸۲] و آزاد، امر تخییلی و پندآموز[۸۳] می‌نگریست. او غالباً تأکید کرده است که رمانْ ارجاعی[۸۴] و گزارش‌وار است. «هنوز هم واقعیت یکی از تأثیرات مهمی است که هدف ادبیات است» (گریفین ۲ [۱۹۵۳]: ۵). «رمان‌نویس هنرمندی است که در آتش میل به دانستن چگونگی واقعی امور می‌سوزد، کسی است که با واقعیت نرد عشق می‌بازد. او هنرمندِ گرفتاران است. هنرمند تجاوز چیزها به حریم روح و روح به حریم چیزهاست، و موفقیت در این اقدام همان اندازه موکول به آگاهی از چیزهاست که به آگاهی از روح» (مجموعه، ص ۹۳). بر همین مبناست که تریلینگ گه‌گاه از رئالیسمِ امر پیش‌پاافتاده، که مثلاً در آثار هاولز مشهود است، از «واقعیت وجود گرفتاران و حقیقت ماده، و حجیت و اصالت شگفت‌انگیز امر صرفاً مصداقی»[۸۵] دفاع می‌کند (نفس، ص ۹۳). با تفسیر نمادین پول در رمان‌های داستایفسکی مخالف است: «گویی کسی هرگز به این متاع نیاز نداشته یا آن را خرج نکرده یا قمار نکرده یا به هدر نداده است ــ و گویی به وجود واقعی آن اندیشیدن عملی دونِ شأن ادبیات است» (ص ۹۳پ). صرفِ لذت بردن از واقعیت، حتی از مطالب جزئی و مبتذلی که

۸۱. اشارهٔ ولک به مفهومی است که در فیزیک refraction (شکست نور) نامیده می‌شود. برخی از منتقدان نو از این مفهوم برای توصیف تفاوت میان بیان شعری و غیرشعری استفاده کرده‌اند. در این باره ← توضیحات مترجم در پایان کتاب زیر عنوان refraction.

۸۲. conditioned self. در روان‌شناسی، شرطی یا شرطی‌شده.

83. mimetic; didactic

۸۴. referential. منظور دارای مصداقی بیرون از خود و به آن راجع است.

85. denotative

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هاولز فهرست می‌کند ــ «هزینه‌های خانوادگی، زن‌های غرغرو، دخترهایی که می‌خواهند با آدم‌های ابله ازدواج کنند، و مشکلات تصمیم‌گیری دربارهٔ این‌که چه کسانی را به شام دعوت کنند» (ص ۹۲) ــ این‌ها به آن‌چه تریلینگ «تراکم» در رمان رئالیستی عصر جدیدش می‌خواند می‌افزایند. اما البته از محدودیت‌ها و مخالفتی که امروزه با «واقعیت به معنای لفظی آن» می‌شود آگاه است: «پس از اقرار به وجود واقعیت به معنای لفظی آن، در داوری‌های هنری خود برای آن مقامی نازل در نظر می‌گیریم. ناتورالیسم، آن نوع هنری که با گردآوری جزئیاتِ واقعیت به معنای لفظی آن مؤثر واقع می‌شود، امروزه میان ما ارج و منزلت بالایی ندارد» (ص ۹۴). اگرچه تریلینگ شباهت و عکس‌برداری دقیق اجتماعی را می‌پذیرد و حتی تحسین می‌کند، آن را در اصل وسیله‌ای برای نیل به هدفی اجتماعی یا اخلاقی می‌داند. رمان فقط تخییلی نیست، آموزنده و انتقادی و برانگیزاننده نیز هست و برای زندگی آرمان و سرمشق فراهم می‌کند. تریلینگ رمان را «مؤثرترین عامل تخیل اخلاقی» وصف و از آن تجلیل می‌کند. «بزرگی و فایدهٔ عملی آن در کارِ پی‌گیر درگیر کردن خودِ خواننده با حیات اخلاقی است.» «بیش از هر نوع ادبی دیگر دامنهٔ تنوع انسانی و ارزش این تنوع را به ما آموخته است. نوعی قالب ادبی است که، گویی بنا بر تعریفِ خودِ قالب، عواطف تفاهم و بخشندگی در ذات آن‌اند» (*تخیل*، ص ۲۲۲). رمانی که تریلینگ در نظر داشت در اصل رمان انگلیسی قرن نوزدهم بود، رمان آداب[۸۶]، مبتنی بر «تنش میان طبقهٔ متوسط و اشرافیت» (ص ۲۶۰)، و به صورتی عام‌تر «شمار چشم‌گیر و پرازدحام آدم‌ها در رمان اروپایی» (ص ۲۶۲)، «مولود وجود نظامی طبقاتی» (ص ۲۶۲)، که لابد تالستوی و رمان‌نویسان بزرگ فرانسوی، به ویژه فلوبر، را شامل می‌شد.

رمان اروپایی را همواره به رمان امریکایی ترجیح می‌داد. تریلینگ حتی از «نزاع [خود] با ادبیات امریکایی» (*ای. ام. فورستر* [پس از این: *فورستر*]، ص ۳) صحبت کرده، و در زمینه‌های متعدد به تفصیل به مقایسهٔ رمان انگلیسی و امریکایی پرداخته و کار به زیان فاحش این یکی انجامیده است. تعارض طبقاتی و مبارزهٔ اجتماعی در رمان امریکایی وجود ندارد. شکایت مشهور هاتورن و هنری جیمز دربارهٔ «وضعیت نامطلوب رمان‌نویس امریکایی به سبب فقدان گذشتهٔ تاریخی و جامعهٔ به دقت سامان‌یافته را عموماً به گلایه از فقدان جزئیات جالبِ توجه و تنوع و رنگ و آب در زندگی امریکایی تعبیر کرده‌اند،» و مسلّماً منظورشان دقیقاً همین بوده است. لکن تریلینگ معتقد است، «اساسی‌تر از آن احساسِ مشکل ــ یا بالقوه محال ــ در این مهم بود که نمی‌توانستند، چنان‌که در

۸۶. novel of manners. در این باره ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۵۱۰.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

رمان اروپایی صورت گرفته، رمان امریکایی را بیان اراده سازند، آن را بر ضد چیزی سوق دهند. در خدمت نیت سیاسی ـ اخلاقیِ ژرف یا ناشناخته‌ای قرار دهند» (میدسنچری ریویو، ۱۰ [۱۹۶۰]: ۱۰). تنها رمان متقدم امریکایی که انتظارات تریلینگ را برآورد *هکلبری فینِ* مارک تواین بود، «یکی از کتاب‌های بزرگ دنیا و یکی از سندهای بنیادین فرهنگ امریکا» (*تخیل*، ص ۱۰۵). از «قدرت حقیقت‌گویی» برخوردار است. دارای «حقیقتِ شور اخلاقی است: صریحاً به فضیلت و رذیلت دلِ آدمی می‌پردازد.» «سرود نیایشی است در تکریم امریکای کهن‌تری که به ابدیت پیوسته است... که هنوز مسحور ثروت نشده بود» (ص ۱۰۶، ۱۱۴). اگرچه اذعان می‌کند که زندگی در امریکا، نسبت به زمان بیانات هاتورن و جیمز، «پیچیده‌تر» شده، ولی رمان اجتماعی امریکای عصر جدید را تقریباً به کل ناموفق می‌داند. در نخستین جستار *تخیل آزاداندیش*، با عنوان «واقعیت در امریکا،»[87] منتقدان جامعهٔ امریکا، وی. اِل. پرینگتن و چارلز بیرد و گرنویل هیکسِ مارکسیست را به برداشت ناپخته از واقعیت متهم می‌کند و از درایسر به مناسبت «واژگان فاضل‌مآبانه» و «نظرورزی تیره و نابهنجار و خودْ توجیه کردنش و شهوت "زیبایی" و "امور جنسی" و "زندگی کردن" و "خودِ زندگی."» و «هیچ انگاری متظاهرانه»ای که سرانجام، مقارن با پیوستن به حزب کمونیست، به «زاهدمآبی توخالی» مبدل شد انتقاد می‌کند (ص ۱۸ـ۱۹). تریلینگ معتقد است که پس از رمان ببیت نوشتهٔ سینکلر لوئیس هیچ رمان امریکایی «مطلب تازه‌ای دربارهٔ زندگی اجتماعی ما» مطرح نکرده است (ص ۲۶۳). شروود اندرسن هم با درایسر از یک قماش است. قدرت تفکر ندارد. «می‌خواست زندگی را با عشق و شور و آزادی تکریم کند ولی، برعکس، اثرش نفی زندگی بود، زندگی تیره و توخالی و عاری از معنی شد» (ص ۲۸). در کارش «هیچ تجربهٔ اجتماعی و حسّی» مشهود نیست (ص ۲۹)، فاقد طنز است، سبک بیان مشخص ندارد. آدم‌های داستانی‌اش اصلاً هوش و حواس ندارند. عرفانش ناپخته و مردم‌گرایی‌اش سطحی است. فقط در رمان *واینزبرگ، اوهایو* «یک ذرّه بزرگی» مشاهده می‌شود (ص ۲۵). جدیدترین نویسندگان هم ابداً انتظارات او را برنمی‌آورند. دوس پسوس «فاقد فروتنی و خردمندی است» (ص ۲۹۹). همینگوی نابالغ است: «وفاداری بسیار بابرجا به آرمان‌ها و دل‌بستگی‌های نوجوانی و هوا و هوس‌های دوران بلوغ در او با خیال مرگ در جدال است» (ص ۲۹۸). فاکنر «ولایتی» باقی مانده است (ص ۲۱۳) گو این‌که «آگاهی از نابسندگی و بی‌عدالتیِ همان سنتی که به آن عشق می‌ورزد» او را نجات می‌دهد (ص ۲۹۸). «یک گل

87. «Reality in America»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سرخ برای امیلی»[۸۸] از لحاظ وحشتی که برمی‌انگیزد مبتذل است. *سارتوریس* چیزی بیش از نمایش سبک و احساسات نیست. حتی *خشم و هیاهو* و *جان می‌دادم که...*[۸۹] «اساساً تنگ‌نظرانه و ولایتی‌اند» (*نیشن* ۱۳۳ [۱۹۳۱]: ۴۹۱ـ۴۹۲). تامس وولف «طوفان بی‌نظیر و کسالت‌آور ارزشِ وافری را که برای خودش قایل است» به نمایش گذاشته است (*تخیل*، ص ۲۹۶). تنها دو نویسنده از این تخطئهٔ همگانی مستثنا هستند: اف. اسکات فتس‌جرالد «بازپسین نویسندهٔ برجسته‌ای است که خواب و خیال رمانتیکی را تأیید کرده است» (ص ۲۴۹)، «اخلاق باوری است که تا کُنه وجودش» از «گرما و عطوفت و ملاطفتِ همراه با نرمی» برخوردار است (ص ۲۴۴)، و نیز، با کمال تعجب، جان اوهارا[۹۰]، که «علاقهٔ پرشورش به راست‌نمایی» و اشتغال خاطرش به تمایزات اجتماعی را به چنان درجهٔ والایی پسندیده که معتقد است «هراس خیالی[اش] از جامعه» «او را به نویسندهٔ *محاکمه* نزدیک می‌کند.» (۵)

تریلینگ از رمان‌های انگلیسی قرن نوزدهم که در بعضی از بهترین و معروف‌ترین جستارهایش مورد بحث قرار داده همواره به سبب توازنی تجلیل کرده که میان عمق مشاهدات اجتماعی و مسایل اخلاقیِ مطرح در آن‌ها مشهود است. *اِمّای* جین آستن تجسّم آرمان «عشق خردمندانه» در محیطی است که تریلینگ آن را «محیط صفای شبانی» وصف می‌کند. جین آستن را «نخستین رمان‌نویسی [می‌داند] که جامعه و فرهنگ عام را به صورتی بازنمایی کرده که در حیات اخلاقی نقش ایفا می‌کند» (*نفس*، ص ۲۲۸) *منسفیلد پارک*[۹۱] را نیز داستانی به شمار می‌آورد که جین آستن در آن «موضوع ادبیات [یعنی، جنبه‌های نمایشی] را در کانون اخلاقیِ رمان قرار می‌دهد» (ص ۲۱۹)، و مری کرافرد[۹۲] را نخستین کسی می‌داند که بی‌صداقتی را به ادبیات داستانی وارد کرده است (ص ۲۲۰). حتی فنی پرایس[۹۳]، با تمام خشکه‌مقدسی و کمرویی‌اش، به نظر تریلینگ «قهرمانی مسیحی» مانند میلی تیل[۹۴] در *بال‌های کبوتر* می‌آید (ص ۲۱۳)، و لیدی برترام[۹۵] ثروتمند و ملایم و چاق و کسل‌کننده را موجودی تمثیلی ساخته تا کتاب بتواند «آمال پنهان و وصف‌ناپذیر ما

۸۸. «A Rose for Emily». یکی از داستان‌های کوتاه فاکنر.

۸۹. *Sartoris* و *The Sound and the Fury* و *As I Lay Dying*. سه رمان از آثار فاکنر.

۹۰. John O'Hara (۱۹۰۵ـ۱۹۷۰). داستان کوتاه و رمان‌نویس امریکایی.

91. *Mansfield Park*

۹۲. Mary Crawford. یکی از آدم‌های داستانی در رمان *منسفیلد پارک*.

۹۳. Fanny Price. دختری که عمویش، سر تامس برترام، او را در خانه‌اش بزرگ می‌کند.

۹۴. Milly Theale. دختر ثروتمند امریکایی در رمان *بال‌های کبوتر* نوشتهٔ هنری جیمز.

۹۵. Lady (Maria) Bertram. همسر سر تامس برترام در رمان *منسفیلد پارک*.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

را صمیمانه مخاطب قرار دهد» (ص ۲۳۰). *داریتِ کوچولو*[۹۶]ی دیکنز، «یکی از مهم‌ترین آثار قرن نوزدهم» (ص ۵۰)، «بیش از هر رمان دیگری که دربارهٔ جامعه است، در کُنه خود به مسایل اجتماعی مربوط است» (ص ۵۱). لکن معتقد است که این «رمان، در بهترین شرایط، تنها به صورت ضمنی واقع‌مدارانه است» (ص ۶۵) و آن را تمثیلی دانته‌وار به شمار می‌آورد که درون‌مایهٔ حبس بر سراسر آن سایه افکنده است. اما تریلینگ از *شاهدخت کاساماسیمای* هنری جیمز دفاع می‌کند و می‌گوید که «از فعالیت‌های مخفی هرج و مرج‌طلبان آن زمان تصویری عمدتاً درست به دست می‌دهد» (*تخیل*، ص ۶۸) و بر محور درونمایهٔ «کشمکش میان هنر و اقدام اخلاقی، مناقشه میان گذشتهٔ شکوه‌مند و اصلاح‌ناپذیر و آیندهٔ قابل اصلاح» قرار دارد (ص ۷۷). این درگیری مایهٔ دغدغهٔ خاطر تریلینگ شده بود. رمان *باستنی‌ها* را نیز «بازنمایی واقعیت امریکا» می‌داند و معتقد است که مانند *شاهدخت کاساماسیما* و بخش اعظم داستان‌های دیگرِ جیمز بازنماییِ «درگیری میان دو اصل» است: «حرکت و سکون؛ روح و کالبدِ روح و نصّ؛ نیرو و صورت، آفرینش و مالکیت: غریزهٔ حیات و غریزهٔ مرگ.» ذهن جیمز عمیقاً «جدلی» است: «هرگز نمی‌گذارد ارزش‌هایی که به دو اصل رقیب نسبت داده ثابت و قطعی برجا باشند» (*نفس*، ص ۱۰۸). بنابراین وابستگی جیمز به سنت رمان انگلیسی است و عامل متوازن‌کنندهٔ آن، به تعبیر تریلینگ، «واقع‌مداری اخلاقی» است، ولی رمان امریکایی یا ناتورالیستی است و در باتلاق مطالب بی‌خاصیت گرفتار، یا از همهٔ قید و بندها رهاست و در عالم رفیع معنوی به وجود ناپایدار خود ادامه می‌دهد.

تفاوت شدیدی که میان رمان انگلیسی و امریکایی مشاهده می‌کند اغراق‌آمیز است. این گفته که «امریکاییان به جامعه توجه نکرده‌اند» (*تخیل*، ص ۲۱۲) مستلزم تعریف تنگ‌نظرانه و خاصی از معنای جامعه است. حتی در قرن نوزدهم هم امریکا دارای جامعه و حتی ساختار طبقاتی بود: شیوه‌های تفاوت‌گذاری دیگری مانند درگیری‌های قومی یا منطقه‌ای می‌توانستند منبع الهام رمان‌نویسان باشند. و تریلینگ البته آگاه است که «رمانس» امریکایی را پو و ملویل و هاتورن شکوفا کردند، و حتی اگر همهٔ آن‌ها، بنابر نظر تریلینگ،

۹۶. *Little Dorrit* (۱۸۵۵ـ۱۸۵۷). رمانی نوشتهٔ دیکنز. ویلیام داریت مقروض شده و با سه فرزندش، از جمله ایمی (Amy) که همان داریت کوچولوست، در زندان است. داریت کوچولو در زندان به دنیا آمده، در آن‌جا بزرگ شده و در همان‌جا ازدواج می‌کند. ناگهان ویلیام داریت صاحب ثروت کلانی می‌شود و اعضای خانواده رفتار متظاهرانه و پرفیس و افادهٔ ثروت‌مندان را در پیش می‌گیرند. داریت کوچولوتنها کسی است که تغییر نمی‌کند. این رمان یکی از شدیدترین حملات دیکنز به دیوان‌سالاری ناکارآمد آن زمان و سیاست زندانی کردن بینوایان به سبب مقروض بودن آن‌هاست.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«کلاً از جامعه جدا» و نشانهٔ «فقدان بافتار اجتماعی» در امریکا بوده‌اند. با این حال در مقام نویسنده نمی‌توان و نباید آن‌ها را نادیده گرفت. در واقع تریلینگ در جستاری که در اصل عنوان آن «هاتورنِ ما»[۹۷] بود، ضمن قبول این نکته که «دنیای [او] تُنُک» است، از او دفاع می‌کند و می‌گوید که «فقدان فشردگی در ترکیب‌بندی را استحکامی آهنین تلافی می‌کند» (*فراسوی فرهنگ*، ص ۱۹۹). هاتورن، «هاتورنِ نوگرای ما،» «شاعر اسرارآمیز ما، برخوردار از معرفت ارواح دنیای زیرین،» با کافکا قابل مقایسه است، گو این‌که ممکن است در قدرت به پای او نرسد. کتاب مختصر هنری جیمز دربارهٔ هاتورن از لحاظ درک این جنبهٔ هاتورن ناقص است: «از ابتذال فرهنگی آن دوران در امان نمانده است» (ص ۱۹۶). اما نگرش جدید به هاتورن را باید در قالب پیش‌بینی تریلینگ در مورد آیندهٔ رمان بررسی کرد.

تریلینگ با نظر متداول دربارهٔ مرگ رمان مخالف است. ولی اذعان می‌کند که رمان در حال حاضر متوقف است و باید «با جامعه‌شناسان و روان‌شناسان و سینما و تلویزیون رقابت کند» (مجموعه، ص ۱۲۵). بسا که، در مقام یک نوع ادبی، مانند نمایشنامهٔ منظوم، صرفاً از توان افتاده است. علاقه به نظام طبقاتی و آداب و رسوم و ثروت که عامل قوام رمان انگلیسی بود رو به افول گذاشته است. از زمان پلزن و بوخِنوالد[۹۸]، خوش‌بینی و ایمان به نیکی ذاتی بشر کاهش یافته است (*تخیل*، ص ۲۶۴ـ ۲۶۵). رمان، بنابر نظر تریلینگ، با «اراده»[۹۹] سر و کار دارد. این مفهوم، به صورتی که تریلینگ آن را به کار برده است، به «اراده‌باوریِ»[۱۰۰] نیچه یا شوپنهاور ربطی ندارد بلکه به مراتب عمل‌گرایانه‌تر است. کششی روان‌شناختی است شبیه کاربرد آن نزد ویلیام جیمز یا برگسون. چنین می‌نماید که صرفاً به معنای نوعی هدف، نیّت، تعهد به «عمل و داوری اخلاقی» است (ص ۲۸۹). امروزه این اراده، «ارادهٔ دینی، ارادهٔ سیاسی، ارادهٔ جنسی، ارادهٔ هنری ــ هریک بر اثر زیاده‌روی در حال مرگ است.» اگر منظور او را درست فهمیده باشم، تریلینگ می‌گوید هنرمند، یا بهتر بگوییم رمان‌نویس، در مورد هدف یا حتی تبلیغات اجتماعی افراط کرده و اکنون، در ۱۹۴۶، به درون لاک خویش خزیده است. لکن تریلینگ معتقد بود که چرخش ضرورت دارد: «وظیفهٔ بزرگ زمان ما احیا و بازسازی اراده است» (ص ۲۶۷). اما با راه‌حل‌های

97. «Our Hawthorne»

۹۸. Belsen و Buchenwald. نام دو روستا در آلمان و محل اردوگاه‌های یهودیان در جنگ جهانی دوم.

99. will

۱۰۰. voluntarism. دربارهٔ شوپنهاور و نظر او دربارهٔ اراده ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۳۶۰ـ۳۷۱ و دربارهٔ نیچه ← بخش دوم از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۱۳۱ـ۱۵۷.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

غیب‌گویانهٔ پیامبرانی نظیر دی. ایچ. لارنس نمی‌توان به این مهم جامهٔ عمل پوشانید. تریلینگ ناگهان به مفهوم رمانس متوسل می‌شود. طی جملاتی پیچیده و مبهم، که در نوشته‌های معمولاً سلیس و روشن تریلینگ نادر است، این تصور شگفت‌انگیز را مطرح می‌کند که «رمانس با اراده در ساحت خلّاق آن، به ویژه در ساحت خلاقیت اخلاقیِ آن، مترادف است.» تریلینگ به پیش‌گفتار رمان *امریکایی* هنری جیمز استناد می‌کند، ولی با مراجعهٔ به آن معلوم می‌شود که مؤید این نظر نیست: در آن‌جا از اراده و خلاقیت اخلاقی حتی ذکری به میان نیامده است. اما تریلینگ پیش‌گفتار را پیش رو داشته است، زیرا عباراتی را از همان صفحه نقل می‌کند: «زنجیرهٔ زیبای اندیشه و تمنّا» و «چیزهایی که ممکن نیست نتوانیم بدانیم.» تریلینگ این نظر را به جیمز القا می‌کند که «رمان رؤیای طولانی فضیلتی را به خواب دیده است که در آن اراده... برهیز از اِعمال خویش بر موضوع‌های بی‌ارزشی را می‌آموزد که محیط اجتماع با آن‌ها وسوسه‌اش می‌کند. و یا موضوع‌های مناسب را خود در سر می‌پروراند یا به احساس نیروی بالقوهٔ خود قناعت می‌کند ــ به همین دلیل است که نویسندگان در رمان‌های بی‌شمار، پیش از آن‌که رمان به پایان برسد، به بازنمایی غالباً ناقص ارادهٔ رام‌نشده ولی در حال سکون می‌پردازند.» معنای دقیق و مرجع مشخص رمان‌ها را درنمی‌یابم، ولی مطلبی را که پس از آن می‌آید می‌فهمم: «عنصری که جیمز آن را "رمانس" می‌نامد، یا واقعیت مؤثرِ اندیشه و تمنا که در رمان در کنار چیزهایی قرار دارد که "ما ممکن نیست نتوانیم بدانیم." همین عنصر است که نیروی بازسازنده و نوکنندهٔ رمان را به ذهن من متبادر می‌کند» (ص ۲۶۹). رئالیسم، «موضوع‌هایی را که ممکن نیست نتوانیم بدانیم،» رد نکرده است، اما باید آن را با رمانس، که نام دیگر تخیل و عقاید و امیال و تمناها و امیدهاست، درآمیخت. رمان انگلیسی و امریکایی با هم آشتی داده شده‌اند: رمانس و رئالیسم یکی هستند.

تریلینگ به وضعیت کنونی رمان می‌نگرد و «اخراج نویسنده از کتاب‌هایش، خاموش کردن صدایش که خصومت بی‌هویت دنیا را تقویت کرده و به ما آموخته است که خود ما عاملان خلّاق نیستیم و صدا یا لحن یا سبک یا وجود قابل اعتنایی نداریم» (*تخیل*، ص ۲۷۰). گرایش رمان نوین را از زمان فلوبر، با اصل اعتقادیِ «خروج مؤلف از صحنه،»[۱۰۱] ظاهراً رد می‌کند. اما تریلینگ رمان هنری[۱۰۲] را نیز که در آن «شخصیت مؤلف عمداً به معرض تماشا گذاشته شده» رد می‌کند و معتقد است که «چیزی از این

۱۰۱. exit author، در این باره ← ص ۶۸، پ ۲۴.

102. art novel

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سخیف‌تر نیست» (ص ۲۷۱)، ولی روشن نیست برای مشخص کردن لحن و صدای مناسبی که قبلاً توصیه کرده خط فارق را کجا باید کشید. تریلینگ در اصل به پیدایش رمان عقیدتیِ تازه‌ای امید بسته است (ص ۲۷۴). برخلاف استنباطی که برخی از تجلیل او از رمان انگلیسی قرن نوزدهم کرده بودند، او مصرّ است که مایل به استقرار مجدد سنت پیراسته و باب روز نیست. مفهوم رمان در نظر او *ایلیاد* و *شوریدگان* و *استدز لانگنِ فرل* را دربر می‌گیرد (ص ۲۵۹). تریلینگ دو تحوّل جدید را نمی‌پسندد. از «خیال‌بافی‌های به تفصیل اسلوبی‌شده» به شیوهٔ *نایت‌وودِ* جونا بارنز[۱۰۳] انتقاد می‌کند. تریلینگ معتقد است که آثار جویس را نمی‌توان استدلال بر ضد چیزی تلقی کرد. «نثر *چهرهٔ هنرمند*[۱۰۴] را شاعرانه وصف کردن حاکی از ذوق بسیار بد است» (ص ۲۷۲پ)، و، ضمن چالشِ دانستهٔ نظر معمول دربارهٔ بدبینی و مردم‌گریزیِ جویس، می‌گوید که *یولیسیز* رمان هنری نیست بلکه در اساس نوشته‌ای یکنواخت[۱۰۵] است، «یکی از دل‌انگیزترین و جذاب‌ترین کتاب‌های زمان،» «یکی از مهربانانه‌ترین کتاب‌های جهان، یکی از مهرآمیزترین و بخشاینده‌ترین آن‌هاست» (*گریفین* ۶ [۱۹۵۷]: ۶). با «تقلیل قابل ملاحظه شأن روایت»[۱۰۶] نیز موافق نیست و آن را نشانهٔ بی‌اعتقادی به این امر می‌داند که «زندگی چیزی قابل‌درک است و بنابراین می‌توان آن را اداره کرد.» سارتر را شماتت می‌کند که چرا «داستان‌گویی» را «کاری ابلهانه» وصف کرده است (*تخیل*، ص ۲۷۰) و به «نگرانی [رمان‌نویس] نسبت به وجه روایی» اشاره می‌کند که «زمانی اصل اساسی [رمان] بود، و چه‌گونه نویسندگان به هر شیوه‌ای متوسل می‌شوند تا از عمل گفتن بپرهیزند یا آن را نامفهوم یا تضعیف کنند» (*صداقت و اصالت*، ص ۱۳۴ـ۱۳۵).

بدین ترتیب تریلینگ در ۱۹۴۹ پیش‌بینی می‌کند که «رمان‌نویسِ دهه‌های بعد وقت خود را صرف مسایل مربوط به شکل ادبی نخواهد کرد» (*تخیل*، ص ۲۷۲)، و چنین می‌نماید که با این تحول موافق است. ذهنش متوجه آراء و هدف اجتماعی و نیت اخلاقی

۱۰۳. *Nightwood*. رمانی تجربی نوشتهٔ Djuna Barnes (۱۸۹۲ـ۱۹۸۲). رمان‌نویس و شاعر و نقاش امریکایی. الیوت آن را ستوده (← جلد پنجم این *تاریخ*، ص ۳۵۱) و جوزف فرنک آن را به تفصیل مورد بحث قرار داده است:

Joseph Frank, «Spatial Form in Modern Literature,» *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1968), pp.3-62.

104. *A Portrait of the Artist as a Young Man*

۱۰۵. prosaic. هم به معنی پیش‌پاافتاده و معمولی و یکنواخت و کسل‌کننده است، و هم به معنی دارای ویژگی‌های prose (نثر).

۱۰۶. narration. منظور تقلیل شأن آن و افزودن به جنبهٔ بازنمایانهٔ اثر ادبی است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است. پیوسته متذکر می‌شود که ادبیات «سنت غیرهنری و ناخوشایندی دارد که مصرّانه خواستار مقداری فایدهٔ عملیِ بلاواسطه است» (مجموعه، ص ۱۳۶). تریلینگ تکرار می‌کند: «صرف‌نظر از این‌که ذکر مجدد این نکته تا چه حدّ ممکن است عجیب و سزاوار سرزنش باشد، "هنر حقیقتاً نقد زندگی است"» (ص ۷۸). در نخستین کتاب خود قاعدهٔ آرنولدی را اشاره به کارکرد ادبیات، نه ماهیت آن، دانسته و از آن دفاع کرده بود (*متیو آرنولد*، ص ۱۹۶)، و بار دیگر هم در برابر نظر مخالف الیوت به دفاع از آن پرداخت. «خلاصهٔ کلام، منظور آرنولد این بود که شعر براساس همان معیاری نقد زندگی است که پژوهندهٔ کولی نقد زندگی یک بازرس مدارس ابتدایی بود»[۱۰۷] (*نفس*، سیزده.) تریلینگ به رأی آرنولد وفادار ماند که «ادبیات نهادی متکی بر نهادهای اجتماعی دیگر و متمّم آن‌هاست» (*متیو آرنولد*، ص ۳۷۱).

اما اگر تنها به بیاناتی از این قبیل بیندیشیم که «غالباً وقتی بهترین آثار هنر در رمان پدید می‌آید که [رمان‌نویس] به آن‌ها توجهی ندارد، وقتی که نظر بر آثار اخلاقی دوخته، یا زمانی که آن‌چه را امر واقع عینی می‌انگارد صرفاً گزارش می‌کند،» در آن صورت در تشخیص موضع و روال نقد تریلینگ به خطا رفته‌ایم. او بلافاصله پس از جملهٔ بالا می‌گوید: «عکس آن هم البته درست است، و برخی از بهترین کشفیات اخلاقی با طرح امور واقعی در رمان زمانی صورت پذیرفته که نگران شکل آن بوده‌اند و، صرفاً برمبنای نگرش خاصی به نظم یا زیبایی، مواد رمان را ترتیب داده‌اند» (*تخیل*، ص ۲۷۷). در جای دیگر این نکته را این‌گونه بیان می‌کند: «از رمان‌نویس انتظار می‌رفت که به واقعیت خشن و مقاوم شکل وحدت‌بخش بدهد... او نه تنها هنر بلکه آن زندگی را که بدان شکل بخشید تکریم کرد ــ بهترین راه دست یافتن به واقعیت، حتی به راست‌نمایی، انضباط شدید هنرِ خودآگاه است» («چرخ،»[۱۰۸] *میدسنچری ریویو* [۱۹۶۲]: ۵). تریلینگ با واژهٔ "فُرم" چندان سر و کاری ندارد و در نوشته‌هایش آن را غالباً به صورتی تناقض‌آمیز به کار برده است. مثلاً گفته است که « "فرم" ناشی از "طرح و توطئه‌سازیِ" دقیق نیست ــ "فرمِ" رمانِ خوب هرگز چنین نیست ــ بلکه نتیجهٔ ضرورت‌های اندیشهٔ اصلی داستان است» (*تخیل*، ص ۲۵۲). در مورد نمایش نیز آن را با اندیشه یک‌سان دانسته است: «اندیشهٔ مسلط بر آن همان "فرم" آن است. "فرم،" حتی در [هنرهای انتزاعی]، از لحاظ اندیشه

۱۰۷. Scholar Gypsy. اشاره به شعری با همین عنوان (۱۸۵۳) سرودهٔ متیو آرنولد. «بازرس مدارس ابتدایی» خود آرنولد است که سی و پنج سال در این شغل خدمت کرد.

108. «The Wheel»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حایز اهمیت کمتر نیست» (ص ۲۸۴). رابطهٔ افلاطونی‌مآبانهٔ مثال ـ صورت[۱۰۹] را کنار می‌گذارد و می‌گوید که «دیالکتیک واژهٔ دیگری برای "فرم"[۱۱۰] است» (ص ۲۸۳). تریلینگ *تتبع در زیباشناسی* (۱۹۳۱) نوشتهٔ ال. اِی. رید[۱۱۱] را تحسین می‌کند، ولی به زیباشناسی علاقه‌مند نیست یا به آن بدبین است: معتقد است که کارِ زیبایی به بدنامی کشیده و با گرایش به زیباشناسی مخالف است و آن را به الگوی بحث ارسطو در باب تراژدی نسبت می‌دهد، الگویی «حاکی از این‌که عناصر خشونت و درد به این سبب در اثر هنری وجود دارند که بتوان در صلح و آرامش بر آن‌ها فایق آمد و این‌که حالت هنریِ کاملْ سکون است.» (مجموعه، ص ۱۳۴). پیداست که تریلینگ به تأمل عاری از غرض شخصی اعتقاد ندارد و مشرب اصالت زیبایی را مردود می‌داند، ولی درست نیست که بگوییم فاقد معیارهای زیباشناختی است. اگر تفسیرهایش را دربارهٔ تک‌تک کتاب‌ها نه تنها در مجموعهٔ جستارها بلکه در کتاب‌گزاری‌های گردآوری‌نشده‌ای که در نشریات متعدد و حتی نشریات انجمن‌های کتاب مانند *گریفین* و *میدسنچری ریویو* پراکنده است بررسی کنیم و به ویژه اگر اظهار نظرهای گسترده‌اش را دربارهٔ نمایشنامه‌ها و داستان‌های کوتاه و شعرها در *جُنگ حجیم درسی، تجربهٔ ادبیات* (۱۹۶۲)، بخوانیم، خواهیم دید که تریلینگ همان معیارهایی را به کار می‌برد که منتقدان نو به کار می‌برند و، البته، آن‌ها هم آن را از سنت اصالت سازمندیِ نقد انگلیسی ــ به ویژه کولریج ــ برگرفته بودند. تریلینگ، در همهٔ داوری‌هایش، اولویت کلّ را پیش رو دارد. دربارهٔ اودِ وردزورت خطاب به «جاودانگی» می‌گوید، «همانند بسیاری شعرهای دیگر، تا کل آن را درنیابیم، مشکل بتوان هر کدام از قسمت‌های آن را دریافت» (*فراسوی فرهنگ*، ص ۱۳۱). مفهوم کلّ، چنان‌که منتقدان نو هم تأیید خواهند کرد، به صورتی غالباً تناقض‌آمیز و تنش‌دار درک می‌شود. او نیز، مانند آن‌ها، به دنبال طنز و کنایه و باطل‌نماست. تریلینگ معتقد است که طنز در آثار جین آستن فاصله‌گیری اخلاقی نیست بلکه «وقوف بر تناقضات و باطل‌نماها و نابهنجاری‌ها»ی دنیاست (*نفس*، ص ۲۰۶). کیتس در هفتمین بندِ «اود خطاب به بلبل»

109. idea form

۱۱۰. form. در این *تاریخ*، این واژه را، گذشته از مفهوم افلاطونی ـ ارسطویی آن که به "صورت" ترجمه شده است، "شکل" یا "قالب" ترجمه کرده‌ایم. "شکل" را مختص آن مفهومی کرده‌ایم که از رمانتیسم آغاز و تا امروز ادامه دارد و در واقع از "محتوا" جدایی‌ناپذیر شمرده می‌شود و با آن پیوندی سازمند (organic) دارد؛ "قالب" را آن‌گاه به کار برده‌ایم که "فُرم" ظاهری اثر ادبی مراد گوینده بوده باشد و یا گوینده به وجود پیوندی‌سازمند میان آن ومحتوای اثر قایل نبوده باشد.

111. L. A. Reid, *A Study in Aesthetics*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«باطل‌نمای شگفت‌انگیز و عمیقاً مؤثری» آورده است (*تجربهٔ ادبیات*. ص ۸۹۶). جذابیت *بووار و پکوشهٔ*[۱۱۲] فلوبر به سبب ابهام آن است (*نفس*، ص ۱۹۷، ۱۸۳). «دی گراتو.»[۱۱۳] داستان ایساک بابل، به طنز تقابلِ میان تأملات ناب و آرامش‌بخش موصوف در بند آخر و خشونتِ پریدنِ بازیگر ختم می‌شود (*تجربهٔ ادبیات*، ص ۷۱۵). «شهرت تازهٔ» داستان هاتورن، «خویشاوند من، سرگرد مولینو،»[۱۱۴] «مولود طبیعت درخشان و تلخ و دوسویهٔ آن است» (*فراسوی فرهنگ*، ص ۱۹۳). شعرِ «نه بسیار دور و نه آب از سر گذشته،»[۱۱۵] سرودهٔ رابرت فراست، را که «کامل‌ترین شعر زمان ما» وصف کرده (*پارتیزان ریویو* ۲۶ [۱۹۵۹]: ۴۵۱)، به شیوهٔ نقد نو تفسیر کرده و جذابیت و قدرت آن را ناشی از «تفاوت میان، از طرفی، لحن و موضوع ظاهری، و، از طرف دیگر، موضوع واقعی آن» دانسته است (*تجربهٔ ادبیات*، ص ۹۴۴). اگرچه باید اذعان کرد که تریلینگ به این‌گونه جزئیات توجه چندان نمی‌کند. تغییر معنایی واژهٔ «look» را، که پنج بار در شعر به کار رفته، به تفصیل مورد بحث قرار داده است. دربارهٔ واژه‌چینی در شعری از ای. ای. کمینگز، که در آن دانسته در روال معمول اجزای کلام دخالت کرده، تیزبینانه اظهار نظر کرده است («پدرم از میان ویرانه‌های عشق درگذشت.»[۱۱۶] (*تجربهٔ ادبیات*، ص ۹۴۹ـ۹۵۰).

نتیجه می‌گیریم که موضع تریلینگ در تاریخ با بر نقشهٔ نقد امریکایی به غایت پیچیده است. به وضوح پیداست که به کارکرد اجتماعی و اخلاقی ادبیات، به ویژه رمان، پای‌بند است. مدافع رئالیسمی است که، در عین حال، رئالیسم اخلاقی به معنی بیان قصد تفسیر و تغییر جامعه است. او خود روش خویش را وصف کرده است: «چون علایق خود من مرا وامی‌داشتند که موقعیت‌های ادبی را به صورت موقعیت‌های فرهنگی، و موقعیت‌های فرهنگی را به صورت منازعات بزرگ و مفصل دربارهٔ مسایل اخلاقی مشاهده کنم، و

۱۱۲. *Bouvard et Pécuchet*. رمانی که فلوبر موفق به اتمام آن نشد و در ۱۸۸۱، پس از مرگش، به چاپ رسید. دو منشی که کارشان استنساخ نوشته‌ها بوده است بازنشسته می‌شوند، ولی زندگی بازنشستگی برایشان ملال‌آور است. از این رو تصمیم می‌گیرند که هریک تقریرات دیگری را تحریر کند. نتیجهٔ کار بررسی همه رشته‌های دانش بشری، از قبیل کشاورزی و باستان‌شناسی و تاریخ و علم و مابعدالطبیعه و زیباشناسی و جز آن است. بووار و پکوشه به توده‌ای کتاب مراجعه می‌کنند و منوجه تضاد و تناقض میان آن‌ها می‌شوند و آن‌گاه به موضوع تازه‌ای رو می‌آورند.

113. «Di Gratto» 114. «My Kinsman, Major Molineux»

۱۱۵. «Neither Far Out, Nor In Deep» در اصطلاح "far out" به معنی "غیرمتعارف" و "پیشتاز" و "بسیار جالب در زمینهٔ مورد بحث" است و "in deep"، به طور کلی به معنای "درگیر در امری است به حدی که رهایی از آن نامحتمل باشد".

116. «My father moved through dooms of love»

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مسایل اخلاقی را با سبک ادبی بی‌ربط ندانم، فکر کردم بهتر است از آن‌جایی شروع کنم که نگرانی اصلی من است، یعنی غرض مؤلف، غایات ارادهٔ او، خواسته‌هایش و آن چیزهایی که مایل است رخ بدهد» (*فراسوی فرهنگ*، ص ۱۳).

لکن، در زمینه‌های دیگر و بسیار مکرّرتر طی سال‌های بعد، در نوشته‌های تریلینگ تأکید از «اراده،» هدف ادبیات، به «ذهن» تغییر می‌یابد و تردید فزاینده نسبت به اهمیت ادبیات به آن افزوده می‌شود. حتی در ۱۹۴۰ گفته است «اگر از ادبیات بخواهیم در خدمت اراده باشد و با فعالیت سازنده روزی خود را به دست آورد از عهدهٔ این کار برنخواهد آمد» (*کنیون ریویو* ۲ [۱۹۴۰]: ۴۳۶). تریلینگ با شکایت از این‌که ادبیات را «فشارسنج ثبت‌کنندهٔ تاریخ هوا»[۱۱۷] می‌شمارند مارکسیسم را در نظر دارد، و این عمل را «واکنش مکانیکی صرف به رویدادهای اجتماعی و اقتصادی» و «تبدیل موجود زنده به رَقَمِ مرده» وصف می‌کند (ص ۴۳۹). اما حتی بعداً نیز تریلینگ به وضوح ادبیات را منبع عظیم شواهد تمدن و اخلاق و شعور، و «خلاصه و مظهر حیات فرهنگی ما» می‌خواند (*تخیل*، ص ۲۶۶). بیش از پیش دچار تردید می‌شود که آیا هنر واقعاً گویای حقیقت زمان خویش است و آیا واقعاً *Zeitgeist*[۱۱۸] را بیان می‌کند و آیا در نقش ادبیات در جامعه غلوّ نکرده‌ایم؟ به این نتیجه می‌رسد که ادبیات می‌تواند صرفاً بازی باشد. «تصادفی و بی‌دلیل، ورای دسترس ارادهٔ تنها» (ص ۲۸۰). طی بحثی دربارهٔ مشاجرهٔ «دو فرهنگ» میان لیوس و اسنو[۱۱۹]، لیوس را شماتت می‌کند که «به آن جنبه‌های هنر که وجودشان بر دلیلی مبتنی نیست و ناشی از سرمستی و انگیزهٔ معطوف به بازی است توجه نمی‌کند» (*فراسوی فرهنگ*، ص ۱۵۱). تریلینگ، یک سال پیش از مرگش، این پرسش را مطرح کرد که «به پیروی از استاد بزرگم روسو، آیا هنر همان چیزی است که مردم می‌گویند ــ یعنی در زندگی ما کلاً سودمند است» و پاسخش منفی بود و اذعان کرد که «ما را از مستقیم نگریستن به موضوع بازمی‌دارد. از تجربه‌کردن بلاواسطهٔ چیزها بازمی‌دارد» (*سلمگندی*[۱۲۰] ۴۱ [۱۹۷۸]: ۱۰۵ـ۱۰۶). تریلینگ در برخی از اظهارات خود فلسفه را بر شعر ترجیح داده و به عنوان شاهد اصلی از نامه‌ای از کیتس نقل کرده که «شعر به خوبی فلسفه نیست،» «عقاب به خوبی حقیقت نیست» (*فراسوی فرهنگ*، ص ۲۳۳). این گفتهٔ مجازی و نمایشی و الکنی است که در پایان کتاب *فراسوی فرهنگ* آورده است. گه‌گاه، حتی در نقد، تریلینگ

117. the recordig barometer of weather history

۱۱۸. روح زمانه.

۱۱۹. «two cultures controversy». Leavis-Snow در این باره ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

120. *Salmagundi*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«حجیت و انسجام و درخشش و استحکام اندیشهٔ منظم» را توصیه می‌کند (*تخیل*، ص ۲۹۰)، اما تحت فشار که قرار بگیرد خود را «پیرو مشرب اصالت عمل به معنای دقیق و با شروطی که ویلیام جیمز در دفاع از این موضع به کار برده» وصف می‌کند. تریلینگ به صفحه‌ای از کتاب برخی *مشکلات فلسفه*[۱۲۱] ([۱۹۴۸]، ص ۶۰) اشاره می‌کند. در آن‌جا جیمز قاعدهٔ عمل‌گرایی را تعریف می‌کند: «معنای یک مفهوم را اگر نتوان در امر خاص و معقولی یافت که مستقیماً مشخص می‌کند، همواره می‌توان آن را در تفاوت‌های خاصی یافت که در جریان تجربهٔ انسانیِ ناشی از صحت آن پدید خواهند آمد.» باز به عمل[۱۲۲] بازگشته‌ایم، به امر خاص، به اثرهای انضمامی در زندگی. با این گفتهٔ تریلینگ هم از آن جلوتر نخواهیم رفت: «اگر نظرهایم را دربارهٔ چنین مسایلی به ضابطه درآورم، خود را طبیعت‌باوری پاپرجا خواهم شمرد» (*پارتیزان ریویو* ۱۶ [۱۹۴۹]: ۶۵۵). اگرچه می‌گوید که «تظاهر به درک نظریهٔ ذوات[۱۲۳] سانتایانا نمی‌کنم، زیرا آثاری را که در آن به شرح این نظریه پرداخته نخوانده‌ام» (مجموعه، ص ۱۵۳)، و به رغم بی‌علاقگی پیشین به سانتایانا، نسبت به موضع فلسفی او ابراز همدلی می‌کند. تریلینگ به جنبه‌های فنی فلسفه علاقه‌مند نیست: دکارت و اسپینوزا برایش کسل‌کننده‌اند؛ اشاراتش به کانت، که با شگفتی باید گفت او را به «رمانتیسم» وابسته می‌داند (*تخیل*، ص ۱۹۴)، سطحی است: و نقل قول‌های مکررترش از هگل نیز موجد اعتماد نیست زیرا نوشتهٔ او را سوء تعبیر و گمان می‌کند که هگل زیباشناسی را معیار امر اخلاقی دانسته است (این خطا را جوزف فرنک متذکر شد: *مدار بالنده*[۱۲۴]، ص ۲۵۸). چنان‌که کتاب تریلینگ دربارهٔ آرنولد به روشنی حاکی است، بر جریان‌های اصلی فکری قرن نوزدهم، به ویژه در انگلستان، تسلطی حرفه‌ای دارد. لکن گشت و گذارهایش در قلمرو تاریخ تطور اندیشه در دوره‌های پیش از آن از لحاظ دانش متون و مطالب مربوط به آن‌ها، به ویژه بیرون از انگلستان، غالباً کافی نیست. بر همین اساس در خطابه‌هایش، *صداقت و اصالت* (۱۹۷۲)، در تازگی مفهوم نفسانیّت[۱۲۵] و موضوع صداقت زیاده‌روی می‌کند: صرف نظر از سنت عرفانی، به سقراط یا ارسطو، مارکوس اورلیوس یا اوگوستین قدیس توجه نمی‌کند. ذکر این نکته که «در لحظه‌ای در تاریخ آدمیان فردیت یافتند،» یا «در اواخر قرن شانزدهم و اوایل قرن هفدهم. چیزی شبیه جهش[۱۲۶] در سرشت انسانی به وقوع پیوست» (*صداقت و اصالت*، ص ۲۴، ۱۹)، به نظرم همان‌قدر اثبات‌ناپذیر است که نظر ویرجینیا وولف حاکی از این‌که در ۱۹۱۰ سرشت

121. *Some Problems of Philosophy* 122. praxis 123. doctrine of essences
124. *Widening Gyre* 125. selfhood 126. mutation

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بشری تغییر کرد.

در واقع ذهن تریلینگ در این موضوع دچار دوگانگی است: از یک طرف به سبک‌های دوره‌ای مشخص و «نحوه‌های بیان اخلاقی» مشخص (*صداقت و اصالت*، ص ۲)، و به *Zeitgeist* به نوعی مفهوم هگلی یا مارکسیستی معتقد است، و بنابراین به ضرورت آن‌چه «وجه فرهنگی اندیشه»اش می‌نامد (فرهنگ به معنی موسّع انسان‌شناسی) (*فراسوی فرهنگ*، ص ۱۷۵)، اما از طرف دیگر نمی‌تواند به کل منکر این نکته شود که «سرشت بشری هرگز تغییر نمی‌کند، و حیات اخلاقی وحدت‌طلب و دارای وضعیتی دایمی است» (*صداقت و اصالت*، ص ۲). تریلینگ در صحبت از کتاب خودش، *صداقت و اصالت*، به وجود تعارض میان، به گفتهٔ خود او، وجوه تنجیزی و جدلی[۱۲۷] اندیشه اذعان می‌کند و بر آن است که این دو سازش‌ناپذیر نیستند. «در داوری رفتار خویش، آدمی به حدّ توان می‌کوشد تا وجه تنجیزی را دنبال کند» و «قانون دایمی و ثابتی» را مفروض می‌داند (*سلمگندی* ۴۱ [۱۹۷۸]: ۸۸). حال آن‌که، به گمانم، آدمی در مطالعهٔ تاریخ ناگزیر نوعی نسبیت‌مداری فرهنگی پیشه می‌کند. تریلینگ، به رغم تاریخ‌مداری و نسبیت‌گرایی‌اش، به امور مطلق گرایشی نیرومند دارد که، اگرچه به هیچ وجه دینی یا استعلایی نیست، امور مطلق اخلاقی و زیباشناختی است.

با وجود این، به مطلق‌ها دست نیافت. در مقام عمل‌گرا و طبیعت‌مدار نمی‌توانست به آن‌ها دست بیابد. در عوض، «سعهٔ صدر و انعطاف‌پذیری ذهن» را «برترینِ فضیلت‌ها» دانست (پیش‌گفتار ویراست دومِ متیو *آرنولد* [۱۹۴۹]). غالباً می‌گوید «از طرفی» و «از طرف دیگر،» یا هردو طرف قضیه صادق است یا هردو خطاست. مثلاً کسانی که هنر را غیراخلاقی می‌شمارند و آن‌هایی که مانند راسکین معتقدند که فقط آدم خوب می‌تواند هنرمندِ خوب باشد (*تجربهٔ ادبیات*، ص ۳۲۰) هردو به خطا رفته‌اند. تریلینگ در مفهوم «توانمندی سلبی»[۱۲۸] کیتس تأییدی مطلوب برای این تعلیق داوری و رواداریِ فراگیر یافت: «آن‌گاه که آدمی، بدون نیاز به این‌که تندخویانه در طلب امر واقع و دلیل باشد، می‌تواند در بلاتکلیفی و ابهام و تردید به سر برد» (*نفس*، ص ۳۲). «در عصری آرمان‌مدار نظیر عصر ما ملکهٔ توانمندیِ سلبی نادر است.» تریلینگ مدعی است که از آن برخوردار است: «فقط فردی که به موجودیت و هویت خویش اطمینان دارد، از زورِ یقین‌های نظام‌مند بی‌نیاز است» (ص ۳۷). چنین می‌نماید که از این نفس، «نفسِ بسامان»[۱۲۹]ی که در

127. categorical and dialectical modes

۱۲۸. negative capability. در این باره ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۲۵۰ـ۲۵۱.

129. «shaped self»

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

معاصران نمی‌یابد اطمینان خاطر دارد، و همین است که، به گمان من به حق، نفوذ او را در مقام مردی فرزانه تثبیت و تقویت کرد: در توجه‌اش به تمام جوانب موضوعِ سلامتِ عقل، و در «وقوفش به کیفیات چیزها»یی که «در قلمرو زیباشناسی سبک می‌خوانیم و در قلمرو اخلاقیات شخصیت» (*کنیون ریویو* ۲ [۱۹۴۰]: ۴۴۲) اسباب خردمندی مشهود است. بنابراین باعث تأسف است که همین خصلتْ او را در نظر خود او و پیرامونیان او به نفش سخنگویی برکشیده که واژهٔ «ما» را نه به سادگی از سر *pluralis majestitacus*[۱۳۰] بلکه در پی یگانگی آگاهانه باگروهی به‌کار برده استْ‌که آن‌ها را روشنفکران نیویورکی خوانده‌اند. او به حقیقت این انتقاد پی برد که مرجع «ما» در نوشته‌هایش از «صرفاً مردم زمان ما به صورت یک کل به امریکاییان به طور کلی و در اغلب موارد به روشنفکران نیویورکی» تغییر می‌کند لکن در اعتبار اظهار نظرهای کلّی خویش مصرّ است. این اظهاراب، از جمله این گفته‌اش که «از فرهنگ همگانی متنفر و در هراسیم» (*فراسوی فرهنگ*، ص ۸۳) در مورد این گروه صادق است، اما آیا ما و آن‌ها حاضریم بگوییم که «به خشونت میلی وافر داریم» (*نفس*، ص ۱۳۲)، یا «به مرگ عشق می‌ورزیم» (ص ۱۴۴)، یا «از نحوهٔ زیست خود شرمنده‌ایم» (*صداقت و اصالت*، ص ۱۰۵)؟ گفته است که «همگان معتقدیم که جنایتی وجود ندارد» (*تجربهٔ ادبیات*. ص ۴۸۴). «وظیفه گوش‌های اخلاقمان را می‌خراشد» (*نفس*، ص ۲۱۶). «زنا واژه‌ای منسوخ است. عبارت *رابطهٔ نامشروع* کم‌کم دارد عجیب و غریب، و از لحاظ اصول امروزی ما، نامتناسب می‌نماید» (*انکاونتر*[۱۳۱] [۱۹۵۸]: ۱۷). «آدم‌های بسیار مسن در نظر ما فاقد موجودیت شخصی‌اند. بی‌هویت‌اند» (*نفس*. ص ۱۳۸). و غیره و غیره. و چه‌گونه «همهٔ ما در وجود ویلیام بلیک شریک می‌شویم» (*فراسوی فرهنگ*، ص ۲۰۶)؟ این انبازی با نظرهای باب روزِ یک گروه کوچک تریلینگ را نسبت به گرایش‌های گذرایی مانند عقاید آر. دی. لنگ و نورمن اُ. براون[۱۳۲] دربارهٔ «جنون در حکم سلامت» آسیب‌پذیر می‌سازد. هر دو مجموعهٔ خطابه‌های او، *صداقت و اصالت* و *ذهن در دنیای نوین*، با طرد حاکی از نگرانی از این خزعبلات پایان می‌یابند. تریلینگ دریافته

۱۳۰. "ما"ی شاهانه.

131. *Encounter*

۱۳۲. R. D. Laing (۱۹۲۷ـ۱۹۸۹)، روان‌پزشک بریتانیایی و، به اتفاق برخی همکاران، بنیادگذار جنبش ضد روان‌پزشکی (anti-psychiatry). اصحاب این مکتب با روان‌پزشکی متعارف مخالف‌اند و مفهوم بیماری روانی را غیرعلمی و موجب هتک آبروی افراد می‌دانند و می‌گویند بسا که بیماری روانی واکنش حاکی از سلامت روان به جامعهٔ بیمار باشد. Norman O. Brown (۱۹۱۳ـ۲۰۰۲). فیلسوف امریکایی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است که این عقاید «به نوعی تصدیق پر و بال می‌دهند که اعتبار[۱۳۳] عملی ندارد» (*صداقت و اصالت*، ص ۱۷۱) و در آن‌ها خداوندگاری مسلّم فرض شده است، «هریک از ما یک مسیح،» «بدون هیچ‌یک از دردسرهای بر عهده گرفتن شفاعت، یا قربان بودن» (ص ۱۷۲). تریلینگِ سخن‌گو سرانجام به ماهیت واقعیِ دست‌کم هواداران افراطیِ خردستیزی پی برده است و به برداشتی از ذهن بازگشته که، چنان‌که او خود گفته است، متضمن «مفهوم نظم، حتی مفهوم سلسله مراتب است» (*ذهن در دنیای نوین*، ص ۳۰).

tarikhema.org

۱۳۳. credence. به معنای میز نان و شراب مخصوص مراسم عشاء ربانی نیز هست. بی‌تردید، چنان‌که از فحوای کلام او در سطور بعد برمی‌آید، تریلینگ این معنای credence را نیز در نظر داشته است.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل هشتم

نقد نو

امروزه نقد نو را نه تنها منسوخ و مرده که حتی نادرست و باطل به شمار می‌آورند. چهار ادعا را کراراً مطرح کرده‌اند. نخست، نقد نو «زیبایی‌پرستیِ معقّد و باطنی‌مشرب»[1] است، رقیب مشرب هنر برای هنر، بی‌توجه به معنای انسانی و رسالت اجتماعی و تأثیر ادبیات. منتقدان نو را «شکل‌گرا»[2] می‌خوانند؛ این تعبیر تحقیرآمیز را نخست مارکسیست‌ها در دههٔ ۱۹۲۰ بر ضد گروهی از پژوهندگان روس به کار بردند. دوم، می‌گویند که منتقدان نو به اوضاع تاریخی بی‌اعتنا هستند. اثر هنری را از گذشته و اوضاع و احوالی که در آن به وجود آمده جدا می‌کنند. سوّم، منتقدان نو بر آن‌اند تا نقد را علمی کنند یا دست‌کم «پژوهش ادبی را در وضعیتی مشابه علم قرار دهند» (*منتقدان و نقد*، ویراستهٔ آر. اس. کرین[3]، ص ۴۵). چهارم، نقد نو را وسیلهٔ آموزشی صرف و گونه‌ای از *explication de texte*[4] فرانسویان دانسته‌اند و گفته‌اند که، دست بالا، به درد دانشجویانی می‌خورد که باید خواندن، به ویژه شعر خواندن، را بیاموزند.

من می‌خواهم مدلل بدارم که جملهٔ این اتهامات بی‌اساس است. چنان می‌توان با توسل به متون آن‌ها را رد کرد که نمی‌دانم آیا مفسران امروزی هرگز نوشته‌های منتقدان نو را خوانده‌اند؟ ناگزیر باید پرسید که دلایل این جهل و تحریف‌ها چیست، و باید به پاسخ‌هایی حاکی از محدودیت‌ها و کاستی‌های نقد نو برسیم. من هنوز معتقدم که بخش اعظم

۱. esoteric aestheticism. دربارهٔ aestheticism و مشرب هنر برای هنر ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۵۰۱-۵۰۲.

2. formalist 3. *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane

۴. «ایضاح متن.» عبارت است از تحلیل جزء جزء قطعه‌ای نوشتهٔ منظوم یا منثور. در فرانسه یکی از ابزارهای بنیادین کار آموزش است و طی آن به تحلیل سبک و معنای محتوای اثر می‌پردازند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آموزه‌های نقد نو معتبرند و تا زمانی که مردمان به ماهیت و کارکرد ادبیات و شعر می‌اندیشند معتبر خواهند بود.

پیش از آن‌که وارد ماهیت مطلب شویم باید در این باره به توافق برسیم که چه کسانی را منتقد نو به شمار آوریم. این تعبیر دارای پیشینه‌ای کهن است. برادران شلگل در نیمهٔ اول قرن نوزدهم خود را «neue Kritiker» خوانده‌اند، و بندتو کروچه، هرگاه نمی‌خواست ضمیر «من» را به کار برد، به نظرهایش با عنوان «la nuova critica» اشاره می‌کرد. جول ای. اسپینگارن، مورخ نقد دورهٔ رنسانس، در کتاب مختصری که در شرح نظریات کروچه تألیف کرد، این تعبیر را از او اقتباس کرد و کتاب را *نقد نو*[5] نامید (۱۹۱۱). ای. ای. برگم[6] در ۱۹۳۰ مجموعه‌ای زیر این عنوان گرد آورد، و سرانجام جان کرو رنسم، بنیان‌گذار *کنیون ریویو*، در ۱۹۴۱ کتابی به نام *نقد نو* تألیف کرد که، اگرچه به هیچ وجه حاکی از تأیید نقد نو نبود، این تعبیر را رایج کرد. رنسم در آن کتاب به بحث کلی دربارهٔ نقد در امریکا نپرداخته، بلکه تنها سه منتقد را مطرح کرده است: آی. اِی. ریچاردز، که با لحنی تند به نقد نظرهایش دست می‌زند؛ تی. اس. الیوت، که به نظرش دربارهٔ سنت ایرادهای متعدد وارد می‌کند؛ و آیور وینترز، که نظریاتش را به تندترین لحن ممکن رد می‌کند. وینترز هم در کتاب *کالبدشکافی خزعبلات*[7] کینه‌توزانه به او پاسخ داده است.

در زمان انتشار کتاب رنسم (۱۹۴۱) مدت‌ها بود که نظرها و روش‌های نقد نو استقرار یافته بودند. پیدایش تدریجی آن‌ها را می‌توان واکنشی نسبت به جریان‌های رایج نقد در امریکای آن زمان دانست. بدون ساده‌انگاری بیش از حد، می‌توان در نقد امریکایی ماقبل نقد نو به چهار گرایش اصلی اشاره کرد. نخست، نوعی نقد ذوقی و زیباشناختی[8] یا «ارزیابی ذوقی»[9] است که نهایتاً ناشی از نظرهای پیتر و رمی دو گورمون است و در اولین دههٔ قرن بیستم رواج داشت. جیمز جی. هانیکر را می‌توان نمایندهٔ بارز آن دانست. سپس جنبش اومانیستی است که اروینگ بیبت و پال المرمور رهبران شناخته‌شدهٔ آن هستند. در ۱۹۳۰ پیرامون آن‌ها سر و صدای بسیار برپا بود، لکن این تاریخ گمراه‌کننده است. تألیفات عمدهٔ بیبت و مور در نخستین دههٔ قرن منتشر شده بودند: هفت مجلد نخست *جستارهای شلبرن* از ۱۹۰۴ تا ۱۹۱۰، *ادبیات و دانشگاه‌های امریکای* بیبت در ۱۹۰۸، *استادان نقد جدید فرانسوی* او در ۱۹۱۲. گروه منتقدانی نیز بودند که به سنت «پیراسته و باب روز»[10]

5. *The New Criticism* 6. E. E. Burgum 7. *The Anatomy of Nonsense*
8. aesthetic impressionistic criticism 9. «appreciation»
10. «genteel» tradition

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و تمدن کاسبکارانهٔ امریکا و «بوبوازی»[۱۱] تاختند و رمان طبیعت‌محور و به ویژه آثار درایسر را ترویج کردند. در دههٔ ۱۹۲۰ ایچ. ال. منکن و نیز ون وایک بروکس (در بخش نخست فعالیت ادبی‌اش)، خوش درخشیدند. سرانجام از مارکسیست‌ها باید نام برد که در اوایل دههٔ ۱۹۳۰، زمان بحران عظیم اقتصادی، به اوج شهرت رسیدند. گرَنْویل هیکس معروف‌ترین سخن‌گوی آن‌هاست، اما از منتقد جامع‌الاطراف، ادمند ویلسن، نیز باید نام برد که، اگرچه در نقد عملی از روش ارزیابی ذوقی یا روش تاریخ‌محوریِ منبعث از ایپولیت تِن پیروی می‌کرد، مارکسیسم بر او تأثیری ژرف بر جای گذاشته بود. هیچ‌یک از این‌ها را نمی‌توان منتقد نو شمرد.

روش‌ها و لحن نو و ذوق تازه را نخست می‌توان در مقالات و کتاب‌های جان کرو رنسم و الن تت و آر. پی. بلکمر و کنت برک و آیور وینترز و، اندک زمانی پس از آن، در نوشته‌های کلینت بروکس و رابرت پن وارن و ویلیام کی. ویمست به وضوح مشاهده کرد. سال ۱۹۲۳ که الن تیت از «مکتب نوِ نقدِ به اصطلاح فلسفی» سخن می‌گوید از نخستین جنب‌وجوش‌ها در ایالات متحد چندان دور نیست.[۱۲] بدیهی است که تی. اس. الیوت تأثیری قاطع داشته و باید، اندکی بعد، تأثیر آی. اِی. ریچاردز را نیز به آن افزود. بیشهٔ مقدس[۱۳] الیوت در ۱۹۲۰ و *اصول نقد ادبی*[۱۴] ریچاردز در ۱۹۲۴ انتشار یافتند.

به فهرست این نام‌ها که بنگریم در می‌یابیم که به هیچ وجه با گروهی یک‌دست سر و کار نداریم. رنسم و تیت و کلینت بروکس و آر. پی. وارن را می‌توان در گروهی به نام منتقدان جنوبی قرار داد. کنت برک و بلکمر هر یک موضع خاص خویش را داشتند. و آیور وینترز رجلی بود به غایت تک‌رو و ناسازگار. شمار کثیری از گفته‌های آن‌ها را حاکی از شدت اختلافشان با متفقان مفروض خود می‌توان گرد آورد و نقل کرد و نشان داد که غالباً قایل به نظرات متباین و حتی متضادند. حتی رنسم، که در سال‌های مختلف معلم الن تیت و کلینت بروکس و آر. پی. وارن بوده، نظرهایی بسیار متفاوت با نظرهای شاگردانش دارد. برک و بلکمر نقد نو را به شدت رد کردند، و وینترز نیز هرگز از انتساب به آن خشنود نبود. نقد نو را نباید محفل یا حتی مکتب دانست. با شواهدی که از اختلاف نظرها میان این منتقدان در دست است ــ که طرح تفصیلی آن مستلزم صرف وقت بسیار است ــ شاید عاقلانه‌تر این باشد که این مفهوم و اصطلاح را کنار بگذاریم و هریک از منتقدان را برمبنای

۱۱. در این باره ← ص ۲۴، پ ۶۹.

12. Thomas Daniel Young, *Gentleman in Dustcard*, p.152.

13. *The Sacred Wood*

14. *Principles of Literary Criticism*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شایستگی‌های خود او ارزیابی کنیم.

با این حال، گردآوردن آن‌ها نیز ناموجه نیست. بدیهی‌ترین دلیل آن این‌که در واکنش بر ضد مکاتب و نظرهای انتقادی معاصر که قبلاً به آن‌ها اشاره شد متفق بودند. جملگی نقد استعاری و القاییِ[15] مکتب اصالت تأثیر[16] را مردود می‌دانستند. تیت و بلکمر و برک و وینترز برای مجموعه‌ای مقاله نوشتند که در آن از نئواومانیست‌ها با لحنی تند انتقاد شده است و دیگران نیز مخالفت خود را در مواضع دیگر ابراز کرده‌اند. هیچ‌یک به منکن و ون وایک بروکس، به خصوص پس از این‌که بروکس دشمن سرسخت هرگونه تجددخواهی شد، نظر خوشی نداشتند. به استثنای کنت برک، که در دههٔ ۱۹۳۰ مدتی دارای گرایش‌های مارکسیستی بود و پس از انتشار کتاب نخست خود از مواضع نقد نو فاصله گرفت، همگی در طرد مارکسیسم هم‌رأی بودند. در مورد امریکا مهم‌ترین عامل وحدت اصحاب نقد نو در مخالفت با روش‌ها و آموزه‌ها و نگرش‌های پژوهندگان دانشگاهی در زمینهٔ ادبیات انگلیسی بود. در دانشگاه‌ها تتبعات صرفاً فقه‌اللغوی[17] و تاریخی به وجهی بر کلیهٔ زمینه‌های آموزش و طبع و نشر و ارتقاءِ رتبهٔ استادان مستولی بود که شاید درک آن برای نسل‌های بعدی مشکل باشد. خوب به یاد دارم که در ۱۹۲۷، نزدیک به شصت سال پیش، که به قصد تحصیل در مقطع کارشناسی ارشد در رشتهٔ ادبیات انگلیسی به دانشگاه پرینستن رفتم، درسی در زمینهٔ ادبیات امریکا یا ادبیات نوین یا نقد ادبی ارائه نمی‌شد. در میان همهٔ استادان فاضلم، تنها ماریس دبلیو.کرول[18] اندک علاقه‌ای به زیباشناسی یا حتی عقاید و آراء داشت. غالب منتقدان نو مدرس دانشگاهی بودند و ناگزیر باید با کسانی کار می‌کردند که با هرگونه نقد ادبی خصومت می‌ورزیدند. تنها کنت برک مرد ادب‌پیشهٔ مستقلی باقی ماند، گو این‌که او نیز سال‌ها بعد در کالج بنینگتن[19] و دورانی کوتاه در دانشگاه شیکاگو به تدریس پرداخت. لکن اندکی پس از آن نقد نو را رها کرد. سال‌ها طول کشید تا بلکمر و تیت و وینترز، غالباً با وجود مخالفت‌های شدید، در دانشگاه‌ها جای پایی یافتند، و حتی رنسم و آر. پی. وارن و کلینت بروکس نیز، که در محیط‌های آرام‌تری کار می‌کردند، با مشکلاتی مواجه می‌شدند. رنسم در مقالهٔ «نقد»[20] (۱۹۳۷) مجدّانه خواستار تدریس نقد در دانشگاه‌ها شد، و براثر مساعی او و دیگران امروزه نقد در اکثر مدارس عالی و دانشگاه‌ها تدریس می‌شود. امّا مبارزه‌ای شاق و توان‌فرسا بود. از ۱۹۳۹ تا ۱۹۴۶ در

15. metaphoric and evocative
16. impressionism
۱۷. philological. در این باره ← philology، بخش اول از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۴۰۷.
18. Morris W. Croll
19. Bennington College
20. «Criticism, Inc.»

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گروه ادبیات انگلیسی دانشگاه آیووا[21] تدریس می‌کردم؛ شدت برخورد میان اصحاب نقد و تاریخ ادبی را هنوز خوب به یاد دارم.

منتقدان نو یک صدا به مفروضات و اشتغالات ذهنی پژوهندگان دانشگاهی حمله کردند، ولی تندی و گزندگی لحنشان یک‌سان نبود. الن تیت شوخ‌طبع‌تر و لحنش نیش‌دارتر از همه بود. در خطابه‌ای با عنوان «دوشیزه امیلی و کتاب‌شناسان»[22] (۱۹۴۰)، تیت نشان داد که تقلید از روش‌های علمی ــ به دنبالِ تأثیرِ نیروها و عوامل و اثرات دنیای خارج بر اثر ادبی رفتن، یا استفاده از قیاس‌های زیستی مانند رشد و تحوّل، یا اِعمال روش‌های روان‌شناسی و اقتصاد و جامعه‌شناسی در ادبیات ــ کاری بیهوده است. به اعتقاد تیت، کسانی که با چنین نظری به ادبیات می‌نگرند از «مسئولیت اخلاقیِ داوری» تن می‌زنند، زیرا اگر، بنا بر نظر ایشان، «منتظر داوری تاریخ» باشیم، «داوری‌ای در کار نخواهد بود.» ما وظیفه داریم به داوری ادبیات زمان خود نیز بپردازیم. «پژوهش‌گری که می‌گوید آثار درایدن را درک می‌کند ولی از آثار پیتس یا هایکینز سر درنمی‌آورد، در واقع می‌گوید که آثار درایدن را هم نمی‌فهمد» (*جستارهای چهار دهه*[23] [۱۹۶۹]، ص ۱۵۳). تیت در ۱۹۲۷ گفته است: «روش تاریخی باعث شده که بهترین متفکران ما به کار وظایف سنتی نقد نیایند. روش تاریخی معنای هدف را نادیده می‌گیرد و به راهِ رسیدن به آن می‌پردازد» (*نیو ریپابلیک* ۴۱ [۱۹۲۷]: ص ۳۳۰). استدلال وینترز نیز شبیه همین است. پندارِ واهیِ تاریخِ ادبیِ عاری از ارزیابی ناشی از نادیده گرفتن این واقعیت است که نفسِ انتخابِ «هر نویسنده‌ای که مورد مطالعهٔ پژوهشگر قرار می‌گیرد خودْ حاکی از داوری انتقادی است» (*نقش نقد*[24]، ص ۲۴). استادانی که به تتبعات ادبی «سنگین» ــ کتاب‌شناسی، فیلولژی، نقد متون، و رشته‌های وابسته ــ اشتغال داشتند نه تنها نقد را خوار می‌داشتند و به منظور طرد آن از دانشگاه‌های خود به هر کاری دست می‌زدند، بلکه، به گفتهٔ وینترز، «جاهل بوده‌اند و هرکجا که هنوز بر سر کارند هنوز جاهل‌اند» (ص ۱۷). بلکمر نیز شیوه‌های آن‌چه را من نقد برون‌سو[25] می‌خوانم رد کرده است. بلکمر تصدیق کرده که تتبعات فاضلانه مفید است و واقعیات[26] را در اختیار ما می‌گذارد لکن اعتقاد به این‌که «با گرد آوردن واقعیات در پیرامون اثر ادبی آن را تعبیر و تفسیر» می‌کنیم نابجاست (*شیر و لانهٔ زنبور*[27]، ص ۱۸۱). «زیاده‌روی‌های توجیه‌ناپذیر تشکیلات عظیم استادان ادبیات انگلیسی» که از آموزش نقد

21. Iowa
22. «Miss Emily and the Bibliographer»
23. *Essays of Four Decades*
24. *The Function of Criticism*
25. extrinisic
26. facts
27. *The Lion and the Honeycomb*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ادبی تن می‌زدند. رنسمِ ملایم و آرام را نیز به ادای سخنان گزنده و طعنه‌آمیز واداشت (*کنیون ریویو* ۲ [۱۹۴۰]: ۲۴۹ـ۳۵۰). دربارهٔ شورش بر ضد مشرب تحصلی[۲۸] در تتبعات قرن نوزدهم از افراد بی‌شمار می‌توان نام برد. در ایالات متحد اروینگ بابیت آن را در ۱۹۰۸ در کتاب *ادبیات و دانشگاه‌های امریکا* با قاطعیت بسیار آغاز کرد و در برّ اروپا، به ویژه از دههٔ ۱۹۲۰، بسیار رایج بود.

با وجود این، طرد تتبعات تاریخی دانشگاهیان را نباید به معنای طرد بُعدِ تاریخی[۲۹] شعر گرفت. کلینت بروکس، در زمینه‌های مختلف، بیش‌تر در تفسیر شعرهای قرن هفدهم، نشان داده است که منتقد به «تمامی کمکی که می‌تواند از مورخ بگیرد نیازمند است» (*سالنامهٔ ادبیات انگلیسی*[۳۰] [۱۹۴۶]، ۱۵۵). او می‌افزاید: «پیداست که منتقد باید معنای واژه‌های شعر را بداند، و این نیاز بلافاصله او را مدیون زبان‌شناس (یا شاید بهتر است بگویم فرهنگ‌نویس، *فرهنگ بزرگ انگلیسی آکسفرد*[۳۱]) می‌سازد؛ و چون بسیاری از واژه‌ها اسم خاص‌اند مدیون مورخ نیز» (ص ۱۳۴). پیداست که تفسیر درستِ «اودِ هوراسیِ»[۳۲] اندرو مارول مستلزم داشتن اطلاعاتی دربارهٔ کرامول و چارلز اول[۳۳] و وضعیت تاریخی خاص تابستان ۱۶۵۰ است که در شعر به آن اشاره شده است. اما شواهد تاریخی را بیش از عامل کمکیِ دست دوم در روشن کردن معنای شعر به شمار می‌آوردند.

بروکس، و نیز دیگر منتقدان نو، جملگی، به ارزیابی و تفسیر مجدد کلّ تاریخ شعر انگلیسی پرداختند. تجدید نظر در تاریخ شعر انگلیس ــ ترفیع مقام دان و شاعران متافیزیکی، اعادهٔ حیثیت درایدن و پوپ، بررسی و تمییز میان شاعران رمانتیکی، ترجیح وردزورت و کیتس به شلی و بایرون؛ کشف هاپکینز، ترفیع ییتس، و دفاع از اقدام پاوند و الیوت در قطع رابطه با عرف‌های شعری دوران ملکه ویکتوریا و ادوارد هفتم[۳۴] ــ (اگرچه زمینهٔ آن از پیش فراهم شده بود) عملی مبتنی بر قدرت تخیّل تاریخی بود. در مقالهٔ «نکاتی جهت تجدید نظر در تاریخ شعر انگلیسی»[۳۵] (۱۹۳۹) بروکس طرح تازه را به وضوح عرضه کرده است. وینترز در کتاب‌های خود، به ویژه بازپسین آن‌ها، *شکل‌های کشف*[۳۶] (۱۹۶۷)، همین کار را کرده است. اما با تأکیدی متفاوت و نیز جزم‌اندیشانه‌تر. اشاره به علاقه‌مندی به جنبهٔ روشن‌گرانهٔ تاریخ و حتی به برداشت صحیح از تاریخ ادبی

28. positivism 29. historicity 30. *English Literature Annual*
31. *O[xford] E[nglish] D[ictionary]* 32. «Horatian Ode»
۳۳. Charles I (۱۶۰۰ـ۱۶۴۹)، شاه انگلستان که در دوران حکومت کرامول اعدام شد.
۳۴. Edward VII (۱۸۴۱ـ۱۹۱۰)، پادشاه انگلستان (۱۹۰۱ـ۱۹۱۰)، پسر ملکه ویکتوریا.
35. «Notes for a Revised History of English Poetry» 36. *Forms of Discovery*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

برای رد اتهام فقدان شعور تاریخی کافی نیست. لکن من بر آنم که نقد نو حاوی طرح[37] تاریخی تمام و کمال بود و اصحاب آن به گونه‌ای فلسفهٔ تاریخ معتقد بودند و از آن به عنوان معیار داوری استفاده می‌کردند.

به تاریخ عمدتاً در چارچوب موضع تی. اس. الیوت می‌نگریستند. زمانی جهان‌بینی آدمیان از نظم کامل برخوردار بوده و این را می‌توان مثلاً در نگرشی یافت که شعر دانته بر آن استوار است. این جهان‌بینی بر اثر فشار علم و شکاکیت متلاشی شد. گسست احساس و شعور[38] در قرن هفدهم رخ داد. با پیشرفت روند صنعتی شدن و دنیاداری، تفرقه و از خود بیگانگی و گرایش به تخصصی‌تر شدن پیوسته افزایش یافت. دنیای غرب رو به تباهی گذاشت، اما اندک امیدی نیز به بازیابی یک‌پارچگی پیشین وجود داشت. آدم تمام‌عیار، «شعور و احساس وحدت‌مند،»[39] که آمیزه‌ای از احساس و شعور است، کمال مطلوبی است که مستلزم طرد تمدن ماشینی و بازگشت به دین یا، دست‌کم، به اسطوره‌ای نوین است و، در مورد منتقدان جنوبی، دفاع از جامعهٔ کشاورزیِ بازمانده در ایالات جنوبی را میسّر می‌سازد. ارکان اصلی این طرح اصل و نسبی احترام‌انگیز دارد: *نامه‌هایی دربارهٔ تربیت زیباشناختی*[40] تألیف شیلر (۱۷۹۵) منبع اصلی هگل و مارکس بود. نظریهٔ منتقدان امریکایی، به ویژه تیت و بروکس، برگرفته از نظر الیوت دربارهٔ سنت است. مفهوم «شعور و احساس وحدت‌مندِ» الیوت نیز منبعث از نوشته‌های اف. ایچ. بردلی[41] است که با نظریات هگل آشنایی کامل داشت. بروکس تردید ندارد که هابز[42] مقصّر اصلی است؛ تیت به بیکن و گیین و لامتری[43] اشاره کرده و آن‌ها را عامل نابودی جهان‌بینی کهن دانسته است. رنسم نظری متفاوت داشت و «مشرب افلاطونیان» را گناه‌کار می‌شمرد و احتمالاً منظورش هرگونه نگرش انتزاعی و کلیّت‌اندیش[44] به جهان بود. تیت از *انحطاط غرب* اشپنگلر[45]

37. scheme

۳۸. dissociation of sensibility. در این باره ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۱۵.

39. unified sensibility

40. *Letters on Aesthetic Education*

۴۱. F. H. Bradley (۱۸۴۶ـ۱۹۲۴). فیلسوف ایدئالیست انگلیسی.

۴۲. Thomas Hobbes (۱۵۸۸ـ۱۶۷۹). فیلسوف انگلیسی؛ او را نیای فلسفهٔ ماتریالیسم دانسته‌اند، زیرا در نظام فلسفی‌اش همهٔ امور، حتی تفکر و حافظه، را دارای منشای مادی می‌دانست.

۴۳. Edward Gibbon (۱۷۳۷ـ۱۷۹۴). مورخ انگلیسی که *تاریخ انحطاط و سقوط امپراتوری روم* او در شش جلد بسیار معروف است. Julien Offroy de La Mettrie (۱۷۰۹ـ۱۷۵۱). طبیب و فیلسوف فرانسوی؛ معروف‌ترین کتاب او *آدم ماشینی* (۱۷۴۷) است که در آن می‌خواهد نشان دهد تفکر امری مادی است و به خدا یا روح ربطی ندارد، و وجود آدمی چونان ماشین است. لکن ماشینی چنان پیچیده که هرگز نمی‌توان به معرفت کامل آن نایل شد.

44. generalizing abstracting view

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تجلیل (نیشن ۱۲۲ [۱۹۲۶]:۵۳۲) و در نقد عملی خویش از این طرح، با تغییر خاصی که در آن داد، استفاده کرد. او به شاعرانی علاقهٔ خاص داشت که در هنگام تلاشیِ وحدت پیشین پدید آمده‌اند و از خود بیگانه شدن آدمی را مطرح کرده‌اند: امیلی دیکینسن و هارت کرین به ویژه شایان ذکرند. تیت همواره به شعر در چارچوب تاریخ می‌نگریست. این گفتهٔ او در ۱۹۲۷ بازتابی از گفتهٔ الیوت است: «سعی می‌کنم از زمان گذشته به زمان حال بنگرم، ولی در ضمن پای‌بند به زمان حال و در آن غوطه‌ور باشم» (*مکاتبات ادبی دانلد دیویدسن و الن تیت*[۴۶] [۱۹۲۷]، ص ۱۸۹).

نقد در سلامت شعر و زبان و نهایتاً جامعه نقشی عظیم دارد. اتهام طرد تاریخ و عاری بودن از «درکِ گذشته» را (که حتی لاینل تریلینگ هم در کتاب *تخیل آزاداندیش* مطرح کرده) به سهولت می‌توان رد کرد، و رد آن به خودی خود پاسخی است به اتهام مهم دیگر، یعنی پیروی از مشرب اصالت زیبایی، نگرش مبتنی بر مشرب هنر برای هنر به ادبیات. منتقدان نو مصرّند که احساس هنری با علایق عملی بی‌واسطه ــ ترغیب خطابی، اظهارات عقیدتی محض، یا غلیانات عاطفی صرف ــ تفاوت دارد. حالت زیباشناختی ذهن فقط بر اثر انسجام و وحدت اثر هنری پدید می‌آید. پیشینهٔ این نظرها به زمانی بس کهن‌تر از جنبش هنر برای هنر بازمی‌گردد. تمایز میان تأملات زیباشناختی، صدق علمی، اخلاقیات، و سودمندی عملی را کانت به تفصیل بسیار در سنجش خردِ *ناب*[۴۷] خود (۱۷۹۰) تشریح کرده، و مفهوم انسجام و وحدت و حتی سازمندیِ[۴۸] اثر هنری به قدمت آثار افلاطون و ارسطوست. منتقدان آلمانی در حدود ۱۸۰۰ به جرح و تعدیل و گسترش آن‌ها پرداختند. کولریج نظریات خود را از آن‌ها اقتباس کرد، و همو منبع بلاواسطهٔ منتقدان انگلیسی و امریکایی است. اطلاق مفهوم سازواره[۴۹] به اثر هنری را، به خصوص اگر در آن زیاده‌روی شود، می‌توان (هم‌صدا با ویمست) پرسش‌انگیز دانست. لکن به نظر من نگرش قدیم درست است که اثر هنری یک کلّ است که در آن اجزاء تشریک مساعی می‌کنند و بر یک‌دیگر تأثیر می‌گذارند. بسیاری از «خوانش‌های دقیقِ»[۵۰] کلینت بروکس و پیروانش، حتی در

۴۵. Oswald Spengler (۱۸۸۰–۱۹۶۳). فیلسوف آلمانی که به حرکت دوری تاریخ عقیده داشت و می‌گفت که در جریان تاریخ، هر تمدنی همانند موجودی زنده، به وجود می‌آید، رشد می‌کند، به بلوغ می‌رسد، و رو به افول می‌گذارد. مهم‌ترین تألیف او *انحطاط غرب* است.

46. *The Literary Correspondence of Donald Davidson and Allen Tate*

47. *Critique of Judgment* 48. organicity

۴۹. organism. اندام‌واره: موجود زنده.

50. «close readings»

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مورد موادی که به سهولت قابل تحلیل نیستند، حاکی از صحت این نظرند. اما اگر چنین بصیرتی را در ماهیت شعر بدان معنا بدانیم که شعر از واقعیت جداست، صرفاً خودبازنگر[۵۱]، و به این ترتیب بازی بی‌حاصل کلمات است، آن را سخت تحریف کرده‌ایم. بروکس در مبارزه با «بدعت نقل به معنا»[۵۲] به تقلیل اثر هنری به احکام انتزاعی یا پیام اخلاقی یا هرگونه واقعیت قابل اثبات معترض است. اما تأکید بر «مصنوع بودن»[۵۳] همهٔ آثار هنری و دنیای وهمی یا نمودیِ[۵۴] آن به معنی فقدان رابطه با واقعیت یا گرفتار دام زبان بودن نیست. مثلاً تیت «تجزیه پرستش‌گرانهٔ[۵۵] زبان را از دستور دنیایی ممکن، مولود اعتقاد به این‌که زبان به خودی خود می‌تواند واقعیت باشد، یا با ورد و افسون‌خوانی واقعیت خلق کند» قوّیاً محکوم کرده و آن را «خرافه‌ای» دانسته که «از لوترِنامون[۵۶] و رمبو و مالارمه در فرانسه به سوررئالیست‌ها و در دنیای انگلیسی‌زبان به هارت کرین و والاس استیونز و دیلن تامس[۵۷] رسیده است» (*جستارهای چهار دهه*، ص ۴۰۶). شعر رو به دنیا دارد و هدفش ترسیم تصویر واقعیت است. شعر نمی‌تواند مطلق یا ناب باشد. چنان‌که آر. پی. وارن در جستار «شعر سره و ناسره»[۵۸] (۱۹۴۲) با زبانی رسا بیان کرده، شعر، همانند هر موضوع انسانی دیگر، ناسره باقی می‌ماند.

بروکس و رنسم، هردو، به نوعی نظریهٔ تقلید و تخییل[۵۹] معتقدند. بروکس تأکید می‌کند که شعر، اگر شعر راستین باشد، «تصویر واقعیت است» (*خاکستردان خوش‌ساخت*[۶۰]، ص ۱۹۴) یا «بخشی از واقعیت است که کسی به آن نگریسته و آن را ارزش‌مند یافته است. منظر ارزیابی است که به آن انسجام می‌بخشد» (*نقد ادبی*[۶۱]، ص ۷۳۷ـ۷۳۸). رنسم شعر را در معرض نمایش گذاشتن[۶۲] می‌داند، شعر کسب دانش به دنیای واقعی و احیای مجدّد آن است: گرامی‌داشت زیبایی طبیعت، حتی «بازنمایی زیبایی طبیعی است.» (*شعرها و*

۵۱. self-reflexive، یعنی، نارکیسوس‌وار، خود را می‌بیند و خود را فرا می‌افکند.

۵۲. heresy of paraphrase. در این‌باره ← فصل یازدهم از همین کتاب.

53. «fictionality» 54. illusion or semblance 55. idolatrous

۵۶. Lautréamont، نام مستعار Isidore-Lucien Ducasse (۱۸۴۶ـ۱۸۷۰). شاعر فرانسوی. یأس و خشونت و سبعیت بنمایه‌های اصلی شعر او را تشکیل می‌دهند و آن را به صورت کابوسی سوررئالیستی می‌نمایانند.

۵۷. Dylan Thomas (۱۹۱۴ـ۱۹۵۳). شاعر انگلیسی اهل ویلز. قدرت غنایی و جنبهٔ سوررئالیستی از ویژگی‌های شعر اوست.

58. «Pure and Impure Poetry» 59. imitation and mimesis

60. *The Well-Wrought Urn* 61. *Literary Criticism: A Short History*

62. display

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جستارها[۶۳]، ص ۱۷۱). هیچ کدام از منتقدان نو نمی‌توانستند به زندان زبان اعتقاد داشته باشند. این پیامد مفروض هر نگرشی به وحدت و خودبازنگری و یک‌پارچگی اثر هنری را مثلاً مری کریگر در *مدافعان جدید شعر* (۱۹۵۶) و جرالد گرف در *گزارهٔ شاعرانه و حُکم انتقادی*[۶۴] (۱۹۷۰) به تفصیل مورد بحث قرار داده‌اند. لکن متضمن برهان دو وجهی کاذبی[۶۵] است. شعر می‌تواند منسجم و یک‌پارچه باشد، و در عین حال معنی یا حقیقت خود را از دست بدهد. واژه‌ها در سرشت خود به دنیای بیرون ارجاع می‌دهند. مری کریگر در کتاب *دریچه‌ای به نقد*[۶۶] (۱۹۶۴) از «معجزه» سخن می‌گوید، لکن توسّل به امر غیرعقلانی ضرورتی ندارد مگر این‌که مرجع تقریباً هر واژه را یک «معجزه» بدانیم. واژه به چیزی در دنیای خارج راجع است یا می‌تواند باشد و در عین حال بخشی از یک جمله، یک نظام آوایی[۶۷] و نحوی و یک رمزگان[۶۸] زبانی است. همانندی آن با نقاشی امری بدیهی است. نقاشی در قاب محصور است، رابطهٔ میان رنگ‌ها و خط‌ها آن را سامان‌مند می‌کنند، لکن در عین حال ممکن است بازآفرینی یک منظره یا صحنه یا تصویر مرد یا زنی واقعی باشد.

در نوشته‌های منتقدان نو، برخلاف آن‌چه برچسب «فرمالیسم» القا می‌کند، یک‌پارچگی شعر از منظر «فرم» بررسی نمی‌شود. درواقع، منتقدان نو به "فرم" سنتی شعر چندان اعتنا نمی‌کنند. بروکس و وارن در درسنامهٔ خود، درک شعر، ناگزیر به نقش وزن و قوالبِ بندهای[۶۹] شعری توجه کردند، و وینترز نیز نظر خود را در «قرائت شعر با صدای بلند» تشریح کرد (*نقش نقد*[۷۰]، ص ۷۹ به بعد). لکن منتقدان نو تفکیک شکل و محتوا را رد می‌کنند: ایشان به سازمندی شعر معتقدند و، در عمل، پیوسته به بررسی نگرش و لحن و تنش و کنایه و باطل‌نما[۷۱] می‌پردازند. این‌ها جملگی مفاهیمی روان‌شناختی‌اند و برخی از آن‌ها را از ریچاردز اقتباس کرده‌اند. بروکس طنز و باطل‌نما را در سطحی گسترده به کار می‌برد و آن را نه به معنای متضاد بیان مستقیم «بلکه به صورت اصطلاحی عام در مورد جرح و تعدیلی» به کار می‌برد که «زمینهٔ[۷۲] [اثر ادبی] در عناصر مختلف پدید می‌آورد»

63. *Poems and Essays*

64. Murray Krieger, *The New Apologists for Poetry*; Gerald Graff, *Poetic Statement and Critical Dogma* 65. false dilemma 66. *A Window to Criticism*

67. phonemic 68. code 69. stanzaic forms

70. «The Audible Reading of Poetry» in *The Function of Criticism*

۷۱. paradox, irony, tension, tone, attitude. دربارهٔ attitude و tone و tension ← توضیحات مترجم در پایان کتاب (attitude در مدخل Refraction)؛ دربارهٔ irony و paradox ← جلد اول این *تاریخ*، به ترتیب ص ۴۲۳ـ۴۲۵ و ۲۳۰ـ۲۳۱.

72. context

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

(*خاکستردان خوش‌ساخت*، ص ۱۹۱)؛ حاکی از دریافت ناهمگونی‌هاست، وحدت اضدادی[۷۳] است که بروکس در همهٔ اشعار خوب ـ یعنی پیچیده ـ و «جامع[۷۴]» می‌یابد. بروکس از موضع خود که اثر ادبی را اثری سازمند می‌انگارد هرگز تخطّی نکرده است، ولی برخی از منتقدان آن را رها کرده‌اند. مثلاً رنسم میان ساختار و بافتار[۷۵] تمایزی مشاهده می‌کند که به دوگانگی قدیم شکل و محتوا راجع است. او معتقد است که شعر «بیش‌تر به درخت کریسمس شبیه است تا به موجودی سازمند» (*کنیون ریویو* ۷ [۱۹۴۵]: ۲۹۴)، و بدین ترتیب استعاره‌ها جنبهٔ زینتی دارند. وینترز با استفاده از تأکیدی متفاوت به نتیجه‌ای مشابه می‌رسد. نزد او، شعر «گزاره‌ای است برساخته از واژه‌ها دربارهٔ تجربه‌ای انسانی» (*در دفاع از خرد*[۷۶]، ص ۱۱). اتهام فرمالیسم (شکل‌مداری) به منتقدان نو در هر معنایی که در بارهٔ مکتب روسی معتبر باشد به هیچ وجه درست نیست. منتقدان نو به معنای اثر هنری، به نگرش و لحن و احساس‌ها و حتی بینشی که به طور ضمنی در آن اثر القا شده، عمیقاً علاقه‌مندند. آن‌ها فقط به این معنی فرمالیست (شکل‌گرا) هستند که معتقدند باید به سازمان‌بندی اثر هنری توجه کرد زیرا همین است که آن را از یک پیام ساده متمایز می‌کند.

ادعای حاکی از این‌که منتقدان نو می‌خواهند نقد را به علم تبدیل کنند حتی از آن‌چه در سطور پیشین آمد نیز نامعقول‌تر است. شاید منبع این ادعا کسانی باشند که حملهٔ منتقدان نو به «ارزیابی ذوقی»[۷۷] یا ذوق‌ورزی بی‌بند و بار و رها کردن خود در «گشت و گذار در میان شاهکارها»[۷۸] را نمی‌پسندیدند. این اتهامات در ایام اخیر غالباً از جانب مدافعان علم تفسیری مطرح می‌شود که مبتنی بر احساس یگانگی رمزآمیز با نَفْسِ اندیشندهٔ[۷۹] مؤلف است یا، مانند سوزان سانتگ (در *بر ضد تفسیر*، ۱۹۶۴)[۸۰]، تفسیر را مردود می‌دانند و هوادار «جنبهٔ التذاذی هنر»ند. درواقع، منتقدان نو با علم خصومت دارند. تیت علم را تبهکار تاریخ می‌داند: یگانگی نوع بشر را نابود کرده، شیوهٔ زندگی سازمند قدیم را درهم شکسته، راه صنعتی شدن را هموار کرده، و آدمی را موجود ازخودبیگانه و بی‌ریشه و

73. recognition of incongruities; union of opposites 74. inclusive

۷۵. structure و texture. دربارهٔ این دو مفهوم از منظر جان کرو رنسم ← جلد پنجم این *تاریخ*، ص ۴۹۹ـ۵۰۰.

76. *In Defence of Reason* 77 «appreciation»

۷۸. «adventures among masterpieces». یکی از گفته‌های آناتول فرانس (۱۸۴۴ـ۱۹۲۴)، رمان‌نویس و شاعر و منتقد فرانسوی: «منتقد خوب گشت و گذارهای روح خود را در میان شاهکارها روایت می‌کند» ← بخش اول از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۴۲ـ۴۵.

79. cogito

۸۰. Susan Sontag (۱۹۳۳ـ۲۰۰۴)، شهرتش را بیش‌تر مدیون مجموعهٔ مقالاتی بود که با عنوان *Against Interpretation* منتشر کرد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خدانشناسی کرده که در این قرن شاهدیم. علم مشوّق تفکر ناکجاآبادانه و پندار کاذب کمال‌پذیری آدمی و توهم پیشرفت بی‌پایان است. تیت صریحاً می‌گوید: «شعر نه تنها با علم تفاوت دارد بلکه اساساً بر ضد علم است» (دیس *کوارتر*[۸۱] ۵ [۱۹۳۲]: ۲۹۲). این نظر به ویژه در مورد رنسم صادق است که شعر را برترین پادزهر بر ضد علم دانسته است. او برخورد میان هنر و شعر را درونمایهٔ عمدهٔ تاریخ می‌سازد. «در طول تمام تاریخ، به سبب تجاوزات علم، دوگانگی میان علم و هنر پیوسته افزایش یافته است. به موازات عملِ علم که به نحوی فزاینده جهان را به گونه‌ها و قالب‌های خود تقلیل می‌دهد، هنر ناگزیر است در پاسخ مجدداً آن را متجسّد کند» (جسم *جهان*[۸۲]، ص۱۹۸، پانوشت). جسم بخشیدن، تأکید مجدّد بر فردیّت جهان در برابر نگرش انتزاعی علم، درونمایهٔ اصلی نظریهٔ رنسم است: احیای مجددِ «شیئیّت»[۸۳] (*Dinglichkeit*) جهان را هدف و توجیه شعر می‌داند. هیچ‌یک از منتقدان نو به نظرهای فن‌شناختی و مکانیکی فرمالیست‌های روس روی خوش نشان نداده است. منتقدان نو از مباحث زبان‌شناسی نوین، مانند کاربرد واج‌شناسی یا روش‌های کمّی، کلاً دوری گزیده‌اند، و اگر گاهی نقد را نظام عقلانی و سامانمند خوانده‌اند منظورشان علوم اجتماعیِ امروزیِ بی‌اعتنا به ارزش‌ها نیست، زیرا ایشان همواره بر ضرورت داوری، یعنی تجربهٔ کیفی حاصل از شعر، پا فشرده‌اند. به منظور دفاع از شعر در برابر اتّهام موضوعیت نداشتن و نامربوط بودن، به طرح داعیهٔ حقیقت شعر و معرفتِ حاصل از آن پرداختند، و آن را برتر از معرفت علم شمردند. تیت بارها گفته است که ادبیات «معرفت خاص و یگانه و کامل» (جستارها، ص ۲۰۲)، و «معرفت به کلّ موضوع مورد نظر، معرفت کامل و مجموعهٔ احساس مربوط به آن» را در اختیار ما می‌گذارد (ص۱۰۵). این نظر به نظر رمانتیک‌ها شباهت ندارد؛ آن‌ها از نوعی نیروی شهودی و درون‌بینی خاص نسبت به دنیایی ماوراء سخن می‌گفتند که می‌تواند به نظریهٔ تاریک‌اندیشانهٔ حاکی از وجود دو حقیقت بینجامد. در این موضع، معرفت درواقع به معنای «تحقق یافتن»[۸۴] است. آگاهی کامل است به صورتی که می‌توانیم بگوییم «تا آن را احساس نکرده باشید واقعاً نمی‌دانید چه‌گونه است.» در غایت امر، گونه‌ای وحدت احساس و شعور است که در شعر به آن دست می‌یابیم. نقد نمی‌تواند علم‌گراییِ خنثی باشد: باید با همان تمامیت ذهنی که اثر هنری را آفریده با آن روبه‌رو شد. اما نقد همیشه فرع بر آفرینش است. فروتری آن دقیقاً نقطهٔ مقابل تجاوزات و تحمیل‌های علم است.

81. *This Quarter* 82. *The World's Body* 83. «thingness»
84. «realization»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به ذهن هیچ‌یک از منتقدان نو خطور نکرده بود که روش‌های آن‌ها در خوانش دقیق متن روش «علمی» است یا این‌که نقد عبارت است از «خوانش دقیق متن.» مدت‌ها پیش از آن‌که رنسم و تیت و بلکمر و وینترز و برک از این روش استفاده کنند، نظریه‌هایشان دربارهٔ شعر و نظرگاه کلی آن‌ها شکل یافته بود. نخستین باری که تیت به خوانش دقیق یک متن می‌پردازد در جستاری با عنوان «نارکیسوس در نقش نارکیسوس»[۸۵] است (۱۹۳۸) که شرحی است بر یکی از شعرهای خود او: «در رثای کشتگان ایالات جنوبی[۸۶].» بررسی شعر، فارغ از شرح احوال و تاریخ سنتی ادبیات، بی‌تردید، یکی از نوآوری‌های مهم تدریس ادبیات در دانشگاه‌های امریکا شد. روی آوردن به متن عمدتاً مولود موفقیت درسنامهٔ درک شعر (۱۹۳۸) تألیف کلینت بروکس و رابرت پن وارن بود که در اوایل دههٔ ۱۹۴۰ به دژهای محکم تتبعات فیلولوژیکی حمله کرد. روش خوانش دقیق متن سلاح آموزشی نقد نو شد. انکار نباید کرد که افزایش سریع «ایضاح‌ها»[۸۷] بعداً صنعت دل‌آزاری شد، اما خوانش دقیق متن را برداشت تازه‌ای از *explication de texte* شمردن خطاست. خوانش دقیق متن، به صورتی که کلینت بروکس در درسنامه و نیز در مقالات متعدد پس از آن قاطعانه دنبال کرده، از این لحاظ با *explication de texte* تفاوت دارد که معیارهای انتقادی به دست می‌دهد و به تمییز میان شعرهای خوب و بد می‌انجامد. هدف دریافت است، «تعبیر» است. اصطلاح «علم تأویل»[۸۸] که امروزه بر سر زبان‌ها افتاده به نظریهٔ دریافت به صورتی که نخست در بررسی کتاب مقدس تکوین یافت اشاره دارد. روش منتقدان نو ممکن است با یک‌سان‌پنداری شهودی پدیدارشناسانِ[۸۹] پیروِ پوله[۹۰] یا با امتزاج افق‌ها به شیوهٔ گادامر[۹۱] تفاوت داشته باشد، اما هدف یک‌سان است. چه‌گونه می‌توان پذیرفت که مطالعهٔ ادبیات می‌تواند بدون تفسیر تک‌تک آثار صورت گیرد و چه‌گونه کسی می‌تواند، مانند سوزان سانتگ در عنوان کتاب خویش، «بر ضد تفسیر» باشد، یا مانند جاناتان کالر[۹۲] اعلام کند که «تفسیر... دشمن واقعی» است[۹۳]. نظر ریچارد ای. پامر در

85. «Narcissus as Narcissus» 86. «Ode to the Confederate Dead»

87. «explication»

۸۸. hermeneutics ← typological interpretation، جلد پنجم این *تاریخ*، ص ۵۰۰ـ۵۰۲؛ نیز ← *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*، ویرایش ایرنا ریما ماکاریک، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی (تهران: آگه، ۱۳۸۴)، ص ۴۶۱ـ۴۶۶.

89. phenomenologists

۹۰. Georges Poulet (۱۹۰۲ـ۱۹۹۲)، منتقد بلژیکی وابسته به مکتب نقد ژنو. دربارهٔ او ← فصل هفتم از جلد هشتم این *تاریخ*، و نیز *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*.

۹۱. «fusion of horizons»، *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*، «ادغام افق‌ها»، ص ۴۶۴.

۹۲. Jonathan Culler. دربارهٔ نظریهٔ او ← *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*، ص ۳۶۱ـ۳۶۲.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کتاب *علم تفسیر*[۹۴] (۱۹۶۹)، که می‌گوید نقد نو از «مفهوم فن‌شناختی تفسیر» (ص ۷) پیروی می‌کند، از این لحاظ خطاست که هدفِ کنار گذاشتنِ اشتغالات ذهنی نامربوط یا مباحث مربوط به شرح احوال را علم‌گرایی پیش‌پاافتاده می‌پندارد. پذیرش داعیهٔ کسانی مانند جرالد گُرَف، که از اعتقاد تی. اس. الیوت به گناه نخستین برای تبیین پافشاری منتقدان نو بر جنبهٔ غیرشخصی هنر استفاده کرده‌اند، بسیار مشکل است (در «نقد نو چه بود؟ تفسیر ادبی و عینیت علمی،» در *سلمگندی*[۹۵] [۱۹۷۴]: ۷۲ـ۹۳). در واقع این مفهوم از گرایش فلوبر و جویس به هنر عینی آغاز می‌شود، و به معنای رد پندآموزی صریح و باز کردن سفرهٔ دل است. استدلال منتقدان نو بی‌تردید بر مبنایی درست استوار است. آن‌ها می‌گویند که اثبات هر مجموعهٔ معرفتی منسجم موکول به تعریف موضوع آن است. در نظر ایشان موضوع نقدْ اثر هنری واحد است که از سوابق خود در ذهن شاعر یا در موقعیت اجتماعی و نیز از تأثیر آن در اجتماع به وضوح متمایز است. موضوع تتبع ادبی چیزی دل‌بخواهی نیست، بلکه ساختار هنجارهایی است که تعیین‌کنندهٔ واکنش درست به اثر هنری است. اگرچه تعبیرهایی مانند خاکستردان خوش‌ساخت کلینت بروکس، یا شکل حجمی جوزف فرنک، یا شمایل کلامی ویمست[۹۶] حاکی از چنین تفسیر نادرستی است، ضرورت ندارد این ساختار را ایستا یا حجمی به معنای لفظی آن بینگاریم. هدفِ همهٔ این استعاره‌ها طرح این نکتهٔ بصیرت‌آمیز است که، اگرچه فرایند قرائتِ نوشته ناگزیر در زمان صورت می‌گیرد، در نقد باید بکوشیم تا به اثر هنری در تمامیت آن، به صورت یک ترکیب، یک گشتالت[۹۷]، یک کلّ بنگریم.

امیدوارم توانسته باشم برداشت‌های نادرست رایج دربارهٔ نقد نو را رد کنم، اما آن‌قدر تاریخ نقد را مطالعه کرده‌ام که بدانم ناخشنودی کنونی نسبت به نقد نو نمی‌تواند بی‌دلیل باشد. جفری هارتمن عنوان یک کتاب و مقالهٔ خود را *ورای فرمالیسم*[۹۸] گذاشته است (۱۹۷۰؛ تاریخ مقاله ۱۹۶۶ است). در آن‌جا از تروتسکی نقل قول می‌کند که از موضع مارکسیستی به فرمالیست‌های روس (که با منتقدان نو تفاوت بسیار دارند) حمله برده و

93. *Comparative Literature* 28 [1976]: 250. 94. Richard E. Palmer, *Hermeneutics*

95. «What Was New Criticism? Literary Interpretation and Scientific Objectivity,» in *Salmagundi*.

۹۶. the well-wrought urn. عنوانی است که کلینت بروکس از شعر کیتس، «Ode to a Grecian Urn»، برای مجموعهٔ جستارهای خویش اقتباس کرده است؛ spatial form. تعبیری است که جوزف فرنک برای جلب توجه به جنبهٔ مهمی از ادبیات عصر جدید به کار برده است؛ verbal icon. عنوانی است که ویلیام کی. ویمست به مجموعه‌ای از جستارهای خویش داده است.

۹۷. gestalt. در این باره ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۱۹.

98. Geoffrey Hartman, *Beyond Formalism*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سپس نتیجه می‌گیرد که «ابراز تردید افراد متعدد در این کشور و نیز در اروپا نسبت به فرمالیسم انگلوساکسن بی‌جهت نیست. سلطهٔ شرح و تأویل[۹۹] گسترده است: روسپی بابلی[۱۰۰] ماست که ملبّس به ردای سیاه دانشگاهیان بر اژدهای عظیم‌الجثهٔ نقد سوار است و از جام فضل‌فروشی خویش مرهم ملال‌آور و تکراری عرضه می‌کند» (ص ۵۶) و می‌افزاید که «ایضاح[۱۰۱] تنها در صورتی غایت نقد است که ما به آن‌چه تروتسکی "خرافهٔ کلمه"اش خوانده تسلیم شویم» (ص ۵۷). هارتمن و دیگران یکی از دو شیوهٔ زیر را برای غلبه بر این خرافه به کار گرفته‌اند: یا با توسل صاف و ساده به یگانگی غریزی با نویسنده و یا با جانبداری از آزادی کامل در کار تفسیر به منظور اعتلای نقد به مقام هنر و امحای تمایز میان نقد و آفرینش، همان مفهومی که رولان بارت تعبیر مناسب «écriture»[۱۰۲] را برایش به‌کار برده است.

اما مخالفت با نقد نو تنها از این نحلهٔ جدید مکاشفهٔ خردستیزانه نشئت نمی‌گیرد، بلکه از آن به مراتب کهن‌تر و جدی‌تر است. مدت‌ها پیش از آن‌که جنبش‌های جدید از فرانسه وارد شود، از دو منبع به نقد نو حمله کردند. ارسطوئیان شیکاگو، که طرح و توطئه و آدم داستانی و نوع ادبی را مهم شمردند، به توجه منتقدان نو به زبان و تأکید بر زبان شعری[۱۰۳] به شدت معترض بودند. بنابر معتقدات مکتب شیکاگو، زبان صرفاً ماده‌ای منفعل و علّت مادّی[۱۰۴] شعر است. منبع این نظر ارسطو نیست، بلکه ظاهراً به اسکالیجر، پژوهندهٔ ایتالیایی دوران رنسانس، تعلق دارد. ارسطوئیان شیکاگو با منتقدان نو از درِ مخالفت درآمدند. آر. اس. کرین به «یکتانگری انتقادی»[۱۰۵] کلینت بروکس و اشتغال خاطر او به باطل‌نما و اعتقادش به این امر حمله کرد که ساختار شعر ساختاری است که در همهٔ انواع اثر ادبی وجود دارد (*منتقدان و نقد*، ص ۹۵). کرین در ضمن از «وسواس بیمارگونهٔ» منتقدان نو «نسبت به توجیه و زنده نگاه داشتن شعر در عصر علم» انتقاد کرد (ص ۱۰۵). گویی اضمحلال شعر باعث نگرانی کرین و گروهش نبود. کرین لذّت را غایت هنر می‌دانست؛ هنر بر تقلید مبتنی است و حاصل آن برای مخاطب لذّت بردن و آموختن است. از حق نباید گذشت که منتقدان مکتب شیکاگو در مورد زیاده‌روی‌های آر. پی. وارن در

99. exegesis

۱۰۰. whore of Babylon. عنوانی که پیوریتن‌های متقدم دربارهٔ کلیسای کاتولیکی رم به کار می‌بردند. در عهد جدید (مکاشفهٔ یوحنا ۱۷: ۱۸) بابل شهر دجال (مسیح کذّاب) خوانده شده است.

101. explication

۱۰۲. نگارش.

103. poetic diction 104. material cause 105. critical monism

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تفسیر *دریانورد کهن‌سال* و اقدام رابرت هایلمن که کوشید *لیرشاه* را تقریباً از هر جهت انگارهٔ تصویرهای حجمی بنمایاند انتقادات بجایی مطرح کردند. لکن ارسطوئیان شیکاگو در برخی مواضع با اصحاب نقد نو موافق بودند. کرین از جمله نخستین کسانی بود که آموزش نقد را در دانشگاه‌ها توصیه و از این فکر دفاع کرد («تاریخ در برابر نقد در بررسی ادبیات» [۱۹۳۵]، تجدید چاپ شده در *مفهوم علوم انسانی*[۱۰۶] [۱۹۶۷]). همهٔ اعضای گروه شیکاگو مدافع بررسی عقلانی و روش‌مند هنر شاعری بودند، ولی منتقدان نو نمی‌توانستند تأکید آن‌ها را بر عرف‌های دقیق ادبی و تحلیل بی‌طرفانه بپذیرند ــ ماهیت شعر به طور کلی و ارزش‌داوری از اشتغالات ذهنی منتقدان نو بود.

مخالفت بعدی و به مراتب مؤثرتر با نقد نو از جانب به اصطلاح مکتب نقد اسطوره‌ای[۱۰۷] صورت گرفت. اسطوره در مقام نظام استعارات یا نمادها از جمله ابزار اصلی بسیاری از آثار نقد نو است، لکن در نقد اسطوره‌ای اصل اساسیِ نقد می‌شود. شعر را به سادگی (و به نظر من، به خطا) با اسطوره یک‌سان به شمار می‌آورند، و مفهوم اسطوره را با چنان توسّعی به کار می‌برند که شامل هر درونمایه یا هر داستانی که به فکرتان برسد می‌شود: هکلبری فین که با جیم بر روی رود میسی‌سی‌پی شناورند یک اسطوره به شمار می‌آیند. در نقد اسطوره‌ای بحث دربارهٔ محتوا، فارغ از خود شعر، مجاز است، و از این رو غالباً به صورت تمثیل‌پردازی صرف درمی‌آید. هر اثر ادبی پویش[۱۰۸] است، روایتی از مرگ و تولد دوبارهٔ خدا. با وجود این باید گفت که نورتروپ فرای در کتاب *تحلیل نقد*[۱۰۹] خود (۱۹۵۷) دستاوردهای نقد نو را به کل رد نکرده است، گو این‌که نقد به معنای داوری را از لحاظ نظری رد می‌کند (ولی در عمل چنین نیست).

پس از آن منتقدان مکتب خودآگاهی، به اصطلاح مکتب ژنو[۱۱۰] و پیروان آن در ایالات متحد، نقد نو را به کل مردود شمردند. ژرژ پوله، مؤثرترین سخن‌گوی ایشان، به تجزیه و تحلیل اثر واحد هنری و به شکل و ویژگی آن علاقه ندارد، بلکه در کلّ آثار نویسنده به دنبال نَفْسِ اندیشندهٔ اوست. گروه فرانسوی دیگر ــ که نباید آن‌ها را با مکتب ژنو خلط

106. «History versus Criticism in the Study of Literature»; reprinted in *The Idea of the Humanities*.

۱۰۷. mythological criticism. در این باره ← «نقد کهن الگویی» در *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ص ۴۰۱ـ۴۰۵؛ نیز ← Archetype. توضیحات مترجم در پایان همین کتاب.

108. quest

۱۰۹. Northrop Frye (۱۹۱۲ـ۱۹۹۱). منتقد کانادایی و سرآمد منتقدان مکتب نقد اسطوره‌ای در دنیای انگلیسی‌زبان. کتاب *Anatomy of Criticism* او زیر عنوان *تحلیل نقد* توسط آقای صالح‌حسینی به فارسی ترجمه شده است (تهران: نیلوفر، ۱۳۷۷).

۱۱۰. critics of consciousness یا Geneva school. دربارهٔ آن‌ها ← فصل هفتم از جلد هشتم این *تاریخ*.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کرد ــ ساختارگرایان[۱۱۱] آند، که از زبان‌شناسی سوسور[۱۱۲] و انسان‌شناسی لوی استروس[۱۱۳] نشئت می‌گیرند، و از لحاظ علاقه‌مندی به تحلیل ذره‌بینی متون و مسایل کلّی شعرشناسی با منتقدان نو پیوندهایی دارند. یاکوبسن[۱۱۴] حلقهٔ اتصال میان فرمالیست‌های روس[۱۱۵] و ساختارگرایان پاریس است، و کلّیهٔ نوشته‌های اخیر او، که آی. اِی. ریچاردز آن‌ها را برآورده شدن آرزوهای خویش خوانده، حاکی از توجه و مهارت او در تفسیر شعر به صورت واحدی مستقل است. لکن روش او زبان‌شناختی است، به دستور زبان شعر[۱۱۶] توجه وافر دارد، و صریحاً نقد در مقام داوری یا رتبه‌بندی را نادیده می‌گیرد. یکی از گرایش‌های ساختارگرایان پاریسی، به ویژه تحلیل‌های تیزبینانهٔ ادبیات داستانی یا نماد به وسیلهٔ تزوتان تودوروفِ[۱۱۷] بلغار و ژرار ژنت[۱۱۸]، با داعیه‌های نقد نو ناسازگار نیست. افراد زیادی در فرانسه و در ایالات متحد درصدد یافتن ساختار فراگیر بوطیقای کلی و درغایت امر علم نشانه‌شناسی[۱۱۹] بوده‌اند، ولی این هدف از حیطهٔ توانایی‌های منتقدان نو بیرون است. برخلاف انگیزش غالباً دینی مکتب ژنو، خصیصهٔ فکریِ آن‌ها علمی است؛ از لحاظ فلسفی، ماتریالیست و یا به طور ضمنی تحصّلی‌مشرب‌اند؛ برخی از اعضای گروه فرانسوی مارکسیست شده‌اند. فاصلهٔ ایشان از منتقدان نو آشکار است.

۱۱۱. Structuralism. در این باره ← *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ص ۱۷۳ـ۱۸۱.

۱۱۲. Ferdinand de Saussure (۱۸۵۷ـ۱۹۱۳). زبان‌شناس بلژیکی که اثر عمدهٔ او، *زبان‌شناسی عمومی* (*Cours de linguistique générale*, 1916)، پس از مرگش بر مبنای یادداشت‌های خود او و شاگردانش بازسازی و منتشر شد. سوسور را عموماً پدر زبان‌شناسی ساخت‌گرا (structural linguistics) می‌دانند.

۱۱۳. Claude Lévis-Strauss (متولد ۱۹۰۸). مردم‌شناس فرانسوی زادهٔ بلژیک و بنیادگذار انسان‌شناسی ساختاری.

۱۱۴. Roman Jakobson (۱۸۹۶ـ۱۹۸۲). زبان‌شناس روس. دربارهٔ او ← فصل شانزدهم از جلد هفتم این *تاریخ*.

۱۱۵. دربارهٔ آن‌ها ← فصل ۱۳، جلد هفتم این *تاریخ*.

116. grammar of poetry

۱۱۷. Tzvetan Todorov (تولد ۱۹۳۹). نظریه‌پرداز و جستارنویس بلغاری‌تبار که در مجموعه‌ای با عنوان *نظریهٔ ادبیات* (*Théorie de la littérature*, 1965) فرمالیست‌های روس را به فرانسویان معرفی کرد. کتاب‌های دیگر او، *مدخلی بر ادبیات شگرف* (*Introduction à la littérature fantastique*, 1970) و *بوطیقای نثر* (*prose*, 1971)، از لحاظ نگرش روش‌مند خود به ادبیات به مکتب ساختارگرا متعلق‌اند.

۱۱۸. Gérard Genette (تولد ۱۹۳۰). منتقد و نظریه‌پرداز فرانسوی. با نگرش ساختارگرایانهٔ خود بر آن است تا امکانات صوری هنر ادبیات را ترسیم کند و به تحلیل و تفسیر تک‌تک آثار علاقه‌مند نیست.

۱۱۹. semiotics. مطالعهٔ نشانه‌ها و نمادها در حکم عناصر رفتار در امر ارتباط، و تحلیل نظام‌های ارتباطی، مانند زبان و اشارات و پوشاک؛ نظریهٔ عمومی نشانه‌ها و نمادشناسی که معمولاً به سه شاخهٔ کاربردشناسی و معناشناسی و نحوشناسی تقسیم می‌شود. در این باره ← *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ص ۳۲۶ـ۳۳۴.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بی‌تردید یکی از دلایل افول نقد نو بدگمانی بسیاری از کسان نسبت به نظرهای سیاسی و دینی رجال شاخص آن است: عضویت تی. اس. الیوت در کلیسای انگلیس که مثلاً کلینت بروکس هم به آن پیوست، یا کیش کاتولیکی ویلیام کی. ویمست یا پیوستن الن تیت به آن کیش، و نیز شرکت سه منتقد از ایالات جنوبی (رنسم، تیت، آر. پی. وارن) در نهضت به اصطلاح اقتصاد کشاورزی که طی همایشِ *این است موضع من*[۱۲۰] (۱۹۳۰) به ضابطه درآمد. لکن منتقدان نو ــ برخلاف الیوت در نوشته‌های متأخر خود و ریچاردز در نوشته‌های متقدمش ــ همیشه درآمیختن دین و شعر را مردود دانسته‌اند. تیت صریحاً گفته است که «ادبیات نه دین است و نه مهندسی اجتماعی» (*جستارها*، ص ۶۱۹)، و بروکس و ویمست در نوشته‌های انتقادی خود همواره این دو قلمرو را با دقت از یک‌دیگر جدا نگاه داشته‌اند. لکن انکار نمی‌توان کرد که نزد چند تن از منتقدان نو شعر درغایت امر، اگر با دین یک‌سان نباشد، مقدمهٔ آن است و به آن نقشی همانند قدرت خیال نزد وردزورت و کولریج داده‌اند. شاعر و خواننده‌اش، هریک، به تمامیت وجود خود بازگردانده می‌شوند و انسانیت اصیل خود را بازمی‌یابند.

اگر این نگرش به تاریخ را رد کنیم، گردش به سوی ذوق شعری تازه‌ای قابل توجیه است. احیای رمانتیک‌های انگلیسی در مقام مجمع رازبینانی که بلیک در کانون آن واقع است، اقدامات جاری به منظور کنار گذاشتن تی. اس. الیوت هم در زمینهٔ شعر و هم نقد، و تقلیل نقش مدرنیسم به طور کلی، حاکی از طرد نقد نو در امور روزمرّهٔ انتخاب و رتبه‌بندی شاعران و شعرها نیز هست.

از این‌ها مهم‌تر، واکنش همگانی بر ضد زیباشناسی و طرد هرگونه تمایز میان حالت زیباشناختی ذهن و هر فعالیت دیگر بر نقد نو تأثیری ژرف داشته است. پیشینهٔ آن را باید در نظریهٔ همدلی[۱۲۱] آلمانی‌ها و حتی نزد بندتو کروچه یافت که، اگرچه تمایز میان هنر و هر عمل بینش درونی را منکر شد، به‌خطا او را به پیروی از مکتب اصالت زیبایی متهم کردند، و نیز در کتاب هنر و تجربه[۱۲۲] جان دیویی (۱۹۳۴) که هرگونه تمایز میان تجربه‌های زیباشناختی و دیگر تجربه‌های مربوط به نیروی حیاتیِ متعالی را منکر است؛ و، اگرچه عجیب می‌نماید، در نقد ادبی آی. اِی. ریچاردز، که با کتاب *نقد عملی*[۱۲۳] خود چنان تأثیر شگرفی بر منتقدان نوِ امریکایی داشت لکن به طرح نظریهٔ رفتارگرایانه‌ای

۱۲۰. agrarian movement. در این باره ← توضیحات مترجم در پایان کتاب: *I Take My Stand*.

121. empathy 122. *Art and Experience*

۱۲۳. *Practical Criticism*. دربارهٔ این کتاب ← جلد پنجم این *تاریخ*، ص ۳۷۴ـ۳۷۵.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پرداخت که در آن تفاوت میان تجربهٔ هنری و دیگر عواطف به کل نادیده گرفته شده است. بدین ترتیب، مبنای اصلی نگرش به شعر یا ادبیات در مقام هنر متزلزل می‌گردد. نقد نو قربانی حملهٔ همه‌جانبه به ادبیات و هنر، «ساخت‌گشایی»[۱۲۴] متون ادبی، و هرج‌ومرج‌طلبی جدیدی می‌شود که آزادی کامل در تعبیر و تفسیر و حتی «نیست‌انگاریِ» صریحاً ابرازشده مجاز شمرده می‌شود.

احتمالاً به سبب التزام من به ادبیات تطبیقی، یکی از کاستی‌های نقد نو به نظر من مهم است. آن‌ها به‌غایت، حتی به حدی روستایی‌وار، به فرهنگ انگلیسی‌زبان متکی‌اند. به‌ندرت به بحث دربارهٔ ادبیات خارجی پرداخته‌اند یا، اگر چنین کرده‌اند، منتخباتشان به چندین متن مشخص و بدیهی محدود بوده است. الن تیت سروده‌های دانته را بررسی و دربارهٔ برخی قطعه‌های *ابله* [داستایفسکی] و *مادام بواری* اظهار نظر کرده است. وینترز به شعرهای پل والری علاقه‌مند است. بلکمر، در اواخر حیات خود، غالباً به وجهی مبهم و غامض دربارهٔ داستایفسکی و تالستوی و فلوبر اظهار نظر کرد. نتیجهٔ گشت و گذار اخیر کنت برک در نوشته‌های گوته دون انتظار است. همین و همین. اشتغال خاطر به متون انگلیسی را احتمالاً بر مبنای این اعتقادِ منتقدان توجیه خواهند کرد که شعر در زبان به صورت ضمنی القا می‌شود؛ و شعر غنایی، ماهیت شعر به طور کلی، نخستین مطلب مورد علاقهٔ آن‌ها بوده است. با وجود این، با توجه به گنجینهٔ بی‌پایان ادبیات جهانی که به زبان‌های متعدد با ما سخن می‌گوید و آمادهٔ تفسیر و داوری است، بی‌توجهی مزبور چیزی جز محدودیت نیست.

من اعتقاد خود را به این امر پنهان نمی‌کنم که نقد نو بسیاری از حقایق بنیادینی را بیان کرده یا مورد تأکید مجدد قرار داده که اعصار آینده به آن بازخواهند گشت: ماهیت ویژهٔ کنش و واکنش زیباشناختی، حضور هنجارآفرین اثر هنری که ساختار و وحدت و کلّ و انسجامی را تشکیل می‌دهد که آن را نمی‌توان به سهولت بازیچه قرار داد و از خاستگاه‌ها و تأثیرات خویش نسبتاً مستقل است. گذشته از این، منتقدان نو نشان داده‌اند که نقش ادبیات انتقال اطلاعات یا دانش انتزاعی، پیام یا اصول مکتبی نیست، و شگرد تعبیر و تفسیری ابداع کرده‌اند که غالباً در روشن ساختن نگرش‌های ضمنی شاعر، تنش‌ها و تضادهای حل شده یا نشده، موفق بوده است: شگردی که معیاری جهت داوری به دست می‌دهد و نمی‌توان آن را به سهولت به نفع شگردهای ساده و احساساتی و عامه‌پسندِ جاری رد کرد. اتهام نخبه‌گرایی به مناسبت تأکید منتقدان نو بر کیفیت و ارزش مسموع نیست. بازشناختن

۱۲۴. «deconstruction». در این باره ← «واسازی» در *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ص ۴۵۲-۴۵۹.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هنر خوب از بد وظیفهٔ ناگزیر نقد است. اگر علوم انسانی به علم‌گرایی و نسبیت‌گرایی بی‌طرفانه تسلیم شوند یا اگر به استقرار هنجارهای بیگانهٔ تعلیمات سیاسی تن دردهند، نقش خود را در جامعه نادیده گرفته‌اند. منتقدان نو به ویژه در این دو جبهه به نبردی شجاعانه دست زده‌اند که، متأسفانه، در آینده نیز باید تجدید گردد.

تفاوت‌های موجود میان گروه موسوم به منتقدان نو چنان زیاد است که بررسی هر یک به صورت انفرادی معقول‌تر است. در فصول آتی کوشش خواهیم کرد که ویژگی‌های فردی هریک از این منتقدان را خاطرنشان سازیم. تأکید در فصول مختلف متفاوت خواهد بود: گاهی پیامدهای نظری و فلسفی، گاهی موضوعات جدلی، گاهی داوری دربارهٔ فردفرد نویسندگان و آثار ادبی. در برخی فصول کوشیده‌ام تا همهٔ نوشته‌های منتقد را مورد بحث قرار دهم؛ در برخی فصول دیگر دانسته کتاب‌هایی را که به نظرم به موضوع‌های اصلی ربط چندانی ندارند نادیده گرفته‌ام. در مواردی مخالفت شدید خود را ابراز داشته‌ام، در موارد دیگر موافقتم مشهود است. لکن همواره کوشیده‌ام تا با مقداری فاصله و بی‌طرفانه به مطلب بنگرم. اگرچه موافقت خود را با بسیاری از مواضع منتقدان نو نمی‌توانم و نمی‌خواهم منکر شوم، چنان‌که با منتقدان اعصار و کشورهای دیگر نیز موافقم، حاضر نیستم مرا با آن‌ها در یک گروه قرار دهند. پیش از آن‌که به وجود منتقدان نو امریکایی پی ببرم و از تحولاتی که در انگلستان رخ داده بود اطلاع زیادی پیدا کنم موضع اصلی من قوام یافته بود. مقالهٔ «نظریهٔ تاریخ ادبی» من، (۱۹۳۶) (در *تألیفات محفل زبان‌شناسی پراگ*، جلد ۶)[۱۲۵] شاهد کافی است. گذشته از اختلاف نظرهای مشخص، مایلم تردید خود را نسبت به مفهوم «گسست احساس و شعور»[۱۲۶] و کلّ طرح تاریخی که پی‌آمدِ ضمنی آن است ابراز دارم. من نمی‌توانم گسست کامل میان زبان گزاره‌ای[۱۲۷] و عاطفی را بپذیرم. در برخی مسائل خطیر، به ویژه رابطهٔ میان استقلال ادبیات و بازنمایی واقعیت، در زبان آن‌ها تناقضات و ابهامات فراوان وجود دارد. در تشریح آرای این منتقدان ناگزیر به برخی مباحث مطرح‌شده در این فصل بازخواهیم گشت و، در چند مورد معدود، ناچار حتی نظرگیرترین گفته‌ها را در چارچوب آثار منتقدی واحد تکرار خواهیم کرد.

125. «The Theory of Literary History,» in *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, vol.6.

۱۲۶. dissociation of sensibility. دربارهٔ این نظر تی. اس. الیوت ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۱۵.

۱۲۷. propositional، نیز منطقی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل نهم

جان کرو رنسم (۱۸۸۸ـ۱۹۷۴)

در مقالهٔ «فلسفه و نقد امریکایی پس از جنگ»[1] (۱۹۶۲)، کوشیدم تا ارتباط میان زمینهٔ فلسفی بارز یا ضمنی مهم‌ترین منتقدان معاصر امریکا را با آرای انتقادیشان نشان دهم. رنسم را با اطمینان خاطر پیرو مشرب برگسون دانستم و تک‌افتادگی او را در میان منتقدان نو، که می‌توان آن‌ها را کولریجی شمرد، خاطرنشان ساختم. پس از بررسی مجدد و بازخوانی کتاب‌های رنسم و مطالعهٔ بسیاری از نوشته‌های پراکندهٔ او برای نخستین بار، به این نتیجه رسیده‌ام که این انتساب را باید تعدیل و موضع او را به صورت دیگری تعریف کرد.

درست است که رنسم با حملهٔ برگسون به انتزاع علمی (*خدای بدون تندر*[2]، ص ۲۱۹) و با دفاعش از خصوصیت‌ها[3] (ص ۲۵۹)، و با طرد تعامل روان‌ـتنی[4] (ص ۲۲۹) موافق است، و در نقدی بر کتاب *زمان و مغرب‌زمینیان*[5] (*سیوانی ریویو* ۳۷ [۱۹۲۹]: به ویژه ۳۵۸ـ۳۵۹) از نظریهٔ دگرگونی مدام و اصل خلل‌ناپذیر ممکن‌الوجود بودن[6] طبیعت دفاع می‌کند. اما رنسم مایل بود که برگسون به مراتب از این پیش‌تر رفته بود: «متأسفم که بگویم برگسون به دفاع از جزئیت[7] اجسام مادی علاقه‌مند نبوده است. او خود را وقف دفاع از جزئیت موجودات زنده و حالات ذهنی کرده است.» رنسم از برگسون برگسونی‌تر می‌شود

1. «Philosophy and Postwar American Criticism,» reprinted in *Concepts of Criticism*, 1963.

2. *God without Thunder* 3. qualities

۴. psychophysics. رشتهٔ علمی که به بررسی روابط میان حالات روانی و فرایندهای جسمانی می‌پردازد. واضع این رشته Gustav Theodor Fechner (۱۸۰۱ـ۱۸۸۷)، فیلسوف و فیزیک‌دان آلمانی، است.

۵. *Time and the Western Man*. تألیف ویندم لوئیس. دربارهٔ آن ← جلد پنجم این *تاریخ*، ص ۲۸۵.

6. Flux; Contingency

7. particularity

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و می‌گوید که او می‌توانست «اجسام غیرزنده را نیز نجات دهد.» زیرا «هر جسمی دارای تنوع بی‌نهایت است و نیروی انضمامی [ملموس، محسوس] آن هرگز به جبر[8] تن در نمی‌دهد... اشیا نیز کلّ و آزادند» (*خدای بدون تندر*، ص ۲۱۸ـ۲۱۹).

نکتهٔ بصیرت‌آمیز اصلی رنسم همین است، و نقطهٔ عزیمت او در مقام فیلسوف و زیباشناس از همین‌جاست. جهان مجموعهٔ نامنسجم اشیاء است، خاص، فرد، انضمامی، متراکم، ولی در عین حال ممکن‌الوجود، ناهمگن، و پراکنده[9]. رنسم، با تکرار وسواس‌آمیز، این موضوع واحد را به انواع عبارات بیان می‌کند: «شیءِ واقعی انبوهی از صفات مکمّل و جزئیّت پایان‌ناپذیر است» (*سیوانی ریویو* ۳۷ [۱۹۲۹]: ۳۶۱). «شیء به صورت ناحیهٔ متراکمِ امکان خاص، جسمیّت یافته[10]، به نظر ما می‌آید» (کنیون ریویو ۷ [۱۹۴۵]: ۲۸۴). جهان دارای جسم است، برساخته از اشیایی است که دارای «تراکم کیفی، یا تراکم ارزشی‌اند» (*نقد نو*، ص ۲۹۳).

در موضع خطیری در کتاب *جسم جهان* رنسم واژهٔ آلمانی *Dinglichkeit* را برای بیان این منظور به کار می‌برد و آن را «شیئیت»[11] ترجمه می‌کند (ص ۱۲۱، ۱۲۴). این واژه‌ای بسیار غیرعادی است و به منبعی آلمانی اشاره دارد. در هیچ فرهنگ لغت آلمانی یافت نمی‌شود، مگر در *Wörterbuch* تألیف گریم[12]. در واژه‌نامه‌ای چاپ ۱۴۸۲ به *entitas*، *Wesentlichkeit* ترجمه شده که معنایی است تقریباً ضد معنای مورد نظر رنسم. در آثار کانت و شلینگ یا شوپنهاور به کار نرفته است. هگل در کتاب *پدیدارشناسی روح*[13] (۱) و نیز هایدگر در خطابهٔ معروفش، با عنوان «شیء»[14] (۱۹۵۰)، (۲) واژهٔ *Dingheit* را به کار برده‌اند. این‌قدر می‌دانم که نیچه نخست *Dinglichkeit* را در *سپیده‌دم بت‌ها*[15] (۱۸۸۹) در بحث دربارهٔ هراکلیتوس[16] به کار می‌برد و می‌گوید او متوجه شد که:

8. concrete energy; determination

9. particular, individual, concrete, dense; contingent, heterogeneous, diffuse

10. dense area of contingency; concretion

11. «thinginess»

۱۲. *Deutsches Wörterbuch*. بلندپروازانه‌ترین طرحی که Jacob Grimm (۱۷۸۵ـ۱۸۶۳) بر عهده گرفت و توانست در زمان حیاتش چهار مجلد آن را منتشر کند. برادرش Wilhelm (۱۷۸۶ـ۱۸۵۹) نیز تا پایان عمر در این زمینه با او همکاری می‌کرد (دربارهٔ هر دو ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۳۳۲ـ۳۳۷). دیگران طرح را دنبال کردند تا این‌که سرانجام در ۱۹۶۰ به انجام رسید.

13. *Die Phanomenologie des Geistes*

14. «Das Ding»

15. *Götzendämmerung*

۱۶. Heraclitus (حدود ۵۰۰ پیش از میلاد). فیلسوف یونانی. «همه چیز در معرض تغییر است» معروف‌ترین گفتهٔ اوست.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«die Lüge der Einheit, die Lüge der Dinglichkeit, der Substanz, der Dauer.»(۳)

این واژه را مجدداً در کلمات قصاری به کار برده که پس از درگذشت او در مجموعهٔ *ارادهٔ معطوف به قدرت*[۱۷] (۱۹۰۱) آمده است. نیچه در آن‌جا می‌گوید:

«Wir haben nur nach dem Vorbilde des Subjekts die Dinglichkeit erfunden und in den Sensationen-Wirrwarr heineininterpretiert.»(۴)

توماس مان که از خوانندگان شایق آثار نیچه بود آن را در کوه جادو[۱۸] (۱۹۲۴) به کار می‌برد. در آن‌جا گفته می‌شود که پیپرکورن[۱۹] از بحث‌های نظری بیزار است:

«Peeperkorns Verlangen nach Dinglichkeit entsprang aus anderen Gründen.»(۵)

در این‌جا بار معنایی منفی کاربرد واژه در نوشتهٔ نیچه جنبهٔ مثبت‌تری پیدا می‌کند. ولی با این حال هنوز از کاربرد فلسفی بارز دور است. قطعه‌ای نیز که در کتاب *نظام زیباشناسی* یوهانس فولکلت[۲۰](۶) آمده و در آن شعر و نقاشی را براساس «Dinglichkeit und Undinglichkeit des Gehaltes» با معماری و موسیقی مقایسه کرده متفاوت است. کاربرد هوسرل از همه به رنسم نزدیک‌تر است. او در ۱۹۰۷ چندین خطابه دربارهٔ «شیء» ایراد کرد و مضمون مورد نظرش را در دفتر یادداشت‌هایش چنین تعریف کرد:

«Versuch einer Phänomenlogie der Dinglichkecit und insbesondere der Räumlichkeit.»

امّا این یادداشت در سال ۱۹۵۰ منتشر شد.(۷) در ایام اخیر، احتمالاً بر اثر نفوذ پدیدارشناسی، *Dinglichkeit* در نوشته‌های فلسفی و انتقادی آلمان رواج یافته و مثلاً هامبورگر در کتاب *فلسفهٔ شاعر*[۲۱] (۱۹۶۶) در بحث دربارهٔ ریلکه این واژه را در یک صفحه (ص ۲۰۲) چهار بار به کار برده است. براساس نامهٔ مورخ ۲۹ اکتبر ۱۹۷۱ که رنسم در پاسخ به سؤال من دربارهٔ منبع این واژه نوشته، احتمال دارد این واژه را، به قیاس واژه‌هایی نظیر *Zärtlichkeit* و *Männlichkeit*، ساخته باشد.

اما چرا رنسم واژه‌ای آلمانی ساخت یا از جای دیگر گرفت؟ او ظاهراً از نقش عظیمی که «شیء» در آثار دو شاعر معاصر داشته آگاه نبوده است: یکی ریلکه است که در خطابهٔ خود دربارهٔ رودن (۱۹۰۷) از شیء تجلیل کرده و مجموعهٔ معروف *Dinggedichte* را

17. *Der Wille Zur Macht* 18. *Der Zauberberg*

۱۹. Peeperkorn. یکی از آدم‌های داستانی در رمان کوه جادو.

۲۰. *System der Aesthetik*. تألیف Johannes Volkelt (۱۸۴۸ـ۱۹۳۰)، فیلسوف آلمانی.

21 Käte Hamburger, *Philosophie der Dichter*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نوشته است، و در ایامی متأخرتر، فرانسیس پونژ، که از زمان سرودن *هواداری از اشیاء*[۲۲] (۱۹۴۲) به بعد شعرهایش را دربارهٔ اشیاء از جمله سنگ‌ریزه و صابون سروده است. سارتر، در مقاله‌ای دربارهٔ پونژ، «انسان و اشیاء»[۲۳] (۱۹۴۴) (۸)، این درونمایه را در چارچوب پدیدارشناسی هوسرل مطرح کرد.

Dinglichkeit باید از طریق مطالعهٔ آثار فلاسفهٔ آلمان ــ کانت و هگل و شوپنهاور ــ به رنسم الهام شده باشد. کانت را به ویژه «استاد» خود خوانده (*شعرها و جستارها*[۲۴]، ص ۱۵۹)، و خود را از «پیروان کانت» دانسته است (ص ۱۸۵). این امری شگفت است، زیرا در همان اوانِ کار دریافته که کانت «خردمحوری از نوع بسیار سختگیر» است (*خدای بدون تندر*، ص ۲۷۴). اگرچه اخیراً رنسم با کانت «که جرئت نکرد شمایل خدای ناشناخته را بسازد» ابراز موافقت کرد (*سِوِرن ریویو*، دورهٔ جدید[۲۵]، ج ۴ [۱۹۶۸]: ۵۹۶)، نظرش را دربارهٔ دین (ص ۷۸) یا این‌که «احساس [را] ضعف اخلاقی» شمرده (*جسم جهان*، ص ۲۱۹) نمی‌تواند بپذیرد. کانت، برخلاف رنسم، مفهوم جزم‌اندیشانهٔ امور را به نظام مطلقاً منطقی مناسبات و شرایط علم تغییر داده بود. توجیه «کانتی‌مشرب» بودن رنسم را نه در گرایش فلسفی که در زیباشناسی کانت باید جست.

علی‌رغم انتقاد رنسم از برگسون به این سبب که از آزادی اشیاء غیرجان‌دار دفاع نکرده است، دنیای اشیاء نزد رنسم نه تنها دنیای چوب و سنگ که دنیای «اشیاءِ ذی‌قیمت،» اشیایی است که قیمتی بر آن‌ها نمی‌توان گذاشت، چیزهایی که حیات عاطفی ما بدان‌ها وابسته است: پدر و مادر، شوهر یا زن، فرزند، دوست؛ خانهٔ آدمی، و نیز خورشید و ماه، آسمان، و دریا؛ و حتی چیزهایی مانند ملت، کلیسا، خدا، کسب و کار، «آرمان‌ها،» و نهادها (*کنیون ریویو* ۹ [۱۹۴۷]: ۶۴۳). علاقهٔ وافر به جایی قدیمی و درهم‌برهم، اسبی پیر، یا همسری کهن‌سال، به هر چیزی که برخلاف مبانی عقلی آن را گرامی می‌داریم، که «در بازار ارزشی ندارد» (*جسم جهان*، ص ۲۱۳)، به دنیای اشیاءِ ذی‌قیمت متعلق است.

۲۲. Francis Ponge (۱۸۹۹ـ ۱۹۸۸). برخلاف میلش او را شاعر می‌شمردند ولی خودش کار خود را نوعی فعالیت علمی توصیف می‌کرد. منبع و موضوع نوشته‌هایش وصف‌ناپذیری اکثر اشیاء معمولی است. در نویسندگی، بیش‌تر همّ خود را صرف توصیف چیزهایی مانند یک سنگ‌ریزه، یک قالب صابون، یک حلزون، نان، آب، خزه و جز آن‌ها کرد. چنان‌که در *Le Parti pris des choses* گفته است: «توجهتان را بر نخستین چیزی که می‌بینید متمرکز کنید: بلافاصله متوجه می‌شوید که تاکنون کسی چنان‌که باید و شاید به آن نگاه نکرده است، و ابتدایی‌ترین چیزها دربارهٔ آن گفته نشده است.»

23. «L'Homme et les choses»

24. *Poems and Essays*

25. *Southern Review*, New Series

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

رنسم دانش به این دنیای اشیاء را «هستی‌شناسی»[۲۶] می‌نامد، ولی به معنایی بسیار متفاوت با معنای تاریخی آن که توسط رودولف گوکلنیوس (۱۵۴۷ـ ۱۶۲۸)، حکیم الهی کالونی‌مشرب، ابداع شد و بعداً کریستیان وُلف[۲۷] آن را اقتباس کرد. وُلف، فیلسوفی که پیش از کانت بر فلسفه در آلمان استیلا داشت، هستی‌شناسی را به معنای مطالعهٔ ماهیت امر واقع، منتزع از مظاهر خاص آن، و در مقابل کیهان‌شناسی و روان‌شناسی به کار می‌برد. هستی‌شناسی با مقولات یا مشخصه‌های صوری و عام سر و کار دارد ــ برداشتی که تقریباً عکس خاص بودن کیفی جهان نزد رنسم است. کانت «نام خاضعانهٔ تحلیل خرد ناب را [جایگزین] نام غرورآفرین هستی‌شناسی» کرد[۲۸] و برهانِ به اصطلاح هستی‌شناختی حاکی از وجود خدا را مضمحل ساخت.

در تألیفات رنسم، «هستی‌شناسی» غالباً مترادف با توجه به خودِ واقعیت به کار می‌رود. اگر آن را با «امر هنری» یا «شکل‌محور»[۲۹] یک‌سان بدانیم، مرتکب خطای فاحش شده‌ایم. برعکس، هستی‌شناسی عبارت است از دانش به وجود. آن را نباید عالی‌ترین درجهٔ انتزاع شمرد و به هیچ وجه نباید به معنای مورد نظر هایدگر و اندیشهٔ مشرب اصالت وجود، بلکه به مثابهٔ مجموعهٔ اشیاء واقعی، یعنی «طبیعت»، تلقی کرد. رنسم در کتاب *نقد نو* این واژه را تقریباً در همهٔ ترکیب‌های ممکن و غالباً به صورتی غیردقیق به کار می‌برد: «نظرورزی» هستی‌شناختی (ص ۳۲۷)، «بررسی» هستی‌شناختی (ص ۳۱۸)، «علاقه» (ص ۳۰۲)، «اصول» (ص ۲۹۳)، «برهان» (ص ۲۹۰)، «پرسش» (ص ۲۸۸)، «قانون» (ص ۳۲۷)، «کارآیی» (ص ۳۳۶)، «اشارات» (ص ۳۳۰)، «دستورالعمل» (ص ۳۳۱)، «معنا» (ص ۳۳۱، ۳۳۵)، «پیروزی» (ص ۳۳۳)، «قابلیت» (ص ۳۳۳)، «تراکمِ» هستی‌شناختی[۳۰] (ص ۳۳۵)، و احیاناً انواع دیگر آن. با وجود این، «هستی‌شناختی» در موارد بسیار نزد

26. «ontology»

۲۷. Goclenius یا Rudolf Göckel (۱۵۴۷ـ۱۶۲۸). فیلسوف آلمانی که معاصرانش او را افلاطونِ ماربورگ و ارسطوی عیسوی و فروغ اروپا لقب داده بودند و صاحب تألیفات متعدد بود. Christian Wolf (۱۶۷۹ـ۱۷۵۴). فیلسوف آلمانی و پابرجاترین هوادار خردمحوری غیردینی در نیمهٔ اول قرن هجدهم. در خطابهٔ افتتاحیهٔ کرسی استادی خویش، در *فلسفهٔ علمیِ جنی‌ها* (۱۷۲۱) استدلال کرد که اعتقاد پیدا کردن به اصول اخلاقی و تعقل سیاسی مستلزم اعتقاد به وحی و حتی خدا نیست. وُلف صاحب تألیفات بسیار بود که بر فلسفهٔ آلمانی از جمله کانت و هگل مؤثر واقع شد. در فلسفهٔ مابعدطبیعت، هستی‌شناسی عمومی را نیز وارد کرد.

28. *Kritik der reinen Vernunft*, B 303 29. formalist

30. ontological «speculation,» «consideration,» «interest,» «principles,» «argument,» «question,» «law,» «efficacy,» «intimiations,» «brief,» «sense,» «triumph,» «competence,» «density»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

رنسم به معنای مفهوم وجودی خاص است، چنان‌که مثلاً می‌گوید که علم فاقد «هستی‌شناسی واقع‌محورانه» است (*نقد نو*، ص ۸۰).

نتیجهٔ همهٔ این‌ها مفهوم جهانی کثرت‌گرا و واقعیت‌مدار است، نه افلاطونی و آرمان‌مدار (*نیّت منتقد*[۳۱]، ص ۱۲۴). رنسم «دوران افلاطونی و گرایش خود به مابعدطبیعت» را امری مربوط به گذشته می‌داند (*کنیون ریویو* ۵ [۱۹۴۳]: ۲۸۰) و به دیدگاه‌های طبیعت‌مدارانه ابراز علاقهٔ وافر می‌کند: آن هم «طبیعت‌مداری» به معنایی زیست‌شناختی، چنان‌که در علاقهٔ او به فروید، که به سال ۱۹۲۴ می‌رسد (۹)، و نیز به دیویی و سانتایانا مشاهده می‌کنیم. در نقدی بر کتاب *رؤیای دکارت*[۳۲] نوشتهٔ ماریتن صریحاً می‌گوید، «در باب دین ناچار باید پذیرفت که، به منظور تعریف این‌گونه تجربه و ادای حق مطلب، به متافیزیک زیرکانه‌تری نیاز نداریم، به انسان‌شناسی و روان‌شناسیِ بهتری نیازمندیم.» او حتی این‌چنین نتیجه می‌گیرد: «اغراق نیست اگر بگوییم امیدی به فهم دین نمی‌رود مگر این‌که از آن توصیفی امروزی و بنابراین غیردینی عرضه شود» (*سیوانی ریویو* ۵۴ [۱۹۴۶]: ۱۵۴، ۱۵۶).

بر این مبنا اعلام شگفتی‌آور رنسم که پیرو کانت است به هیچ وجه به معنای تأیید آرمان‌گرایی نیست. رنسم صریحاً از «گودال ذهن‌محوری»[۳۳] انتقاد می‌کند (*سدرن ریویو* ۷ [۱۹۴۲]: ۵۳۴). کولریج را چنین توصیف می‌کند: «اقتباس‌کنندهٔ مشرب آرمان‌مداری آلمانی که نوشته‌هایش همیشه قابل درک نیست، گنگ و پر از لفّاظی و لجوجانه متافیزیکی است» (*جسم جهان*، ص ۱۶۳). هگل را «دنباله‌روِ مطیع و سربه‌راه افلاطون» («نقد در مقام نظرورزی ناب،» در *خطابه‌هایی در نقد: دانشگاه جانز هاپکینز*[۳۴] [پس از این: *خطابه‌هایی در نقد*]، ص ۳۳)، و مدافع «نوعی یکتانگری[۳۵] نامعقول» (*کنیون ریویو* ۶ [۱۹۴۴]: ۱۱۹) می‌شمارد، و دیالکتیک را «بازی با کلمات» تعریف و رد می‌کند (ص ۱۱۷). از کانت عمدتاً به سبب نظریهٔ زیباشناسی‌اش تجلیل می‌کند و می‌گوید «آن را برخوردار از والاترین حجّیت بشری دانسته و می‌دانم» (*سدرن ریویو*، دورهٔ جدید ۴ [۱۹۶۸]: ۵۸۷)، بدین ترتیب سنجش خردِ *ناب*[۳۶] را «سرچشمهٔ زیباشناسی روش‌مند» می‌خواند (*نقد نو*، ص ۳۱)، و آن را عمدتاً تشریح و دفاع از دو نظر می‌شمارد که خود نیز به آن‌ها معتقد است. کانت را برخلاف هگل حامی «زیبایی طبیعی» وصف می‌کند (*شعرها و جستارها*، ص ۱۷۱) و

31. *The Intent of the Critic* 32. *Dream of Descartes*
33. hole of subjectivism
34. «Criticism as Pure Speculation» in *Lectures in Criticism: Johns Hopkins University.*
35. monism 36. *Critique of Judgment*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نظرش دربارهٔ طبیعت که آن را «آزاد و غایت‌مند»[۳۷] می‌داند مؤیّد نظر رنسم است که جهان طبیعی خانهٔ ماست. کانت در ضمن می‌گوید که «معنای زیبایی دستاورد آدمی نیست، بلکه تأثیری است نشئت‌گرفته از طبیعت بیرونی» (*کنیون ریویو* ۲۶ [۱۹۶۴]: ۲۵۴). او به این پرسش نیز پاسخ می‌دهد که شعر چیست؟ «نظر کانت ساده است، و برای همگان کافی است به جز برای منتقدان "نمادگرا"ی جدید (که آرزومند "خلاقیتی" برای شعرند که حد نمی‌شناسد): شعر بازنمایی زیبایی طبیعی است» (*شعرها و جستارها*، ص ۱۷۱). بر این اساس، والاس استیونز را «شاعر طبیعت به روایت کانت» و «کانتی‌مشربِ بسیار خوب» تعریف می‌کند (*کنیون ریویو* ۲۶ [۱۹۶۴]: ۲۳۹، ۲۳۱). اندیشهٔ دیگری که در سنجش خردِ *ناب* توجه رنسم را جلب کرد این بود: «برای شعر مهم نیست دنیایی که برمی‌افرازد وجود خارجی دارد یا خیالی است» (*سیوانی ریویو* ۷۴ [۱۹۶۶]: ۳۹۹) یا این‌که «داوری هنری به وجود یا عدم وجودِ متعلّق شناسایی اهمیت نمی‌دهد» (*جسم جهان*، ص ۱۳۱). بدین ترتیب، کانت «اساسی‌ترین سخن‌گوی شعر است که داشته‌ایم» (*شعرها و جستارها*، ص ۱۶۹).

بنابراین از کانت برای تجویز نظریهٔ بسیار کهن شعر، یعنی نوعی تخییل[۳۸]، استفاده شده است. شاعر دنیای خارج را عرضه یا بازآفرینی می‌کند و بدین‌سان آن را به ما می‌شناساند. شاعر در اثر هنری این معرفت را مصرّح می‌سازد (*جسم جهان*، ص ۲۳۱) و آن‌چه را که ممکن است نامفهوم مانده باشد به ما تفهیم می‌کند. شاعر باعث می‌شود دنیا را دریابیم و آن‌چه را که احتمالاً به صورت گنگ یا انتزاعی می‌دانسته‌ایم برایمان روشن می‌سازد. شاعر ذهنی برتر و بیگانه به دنیایی منفعل تحمیل نمی‌کند، بلکه آن‌چه را که در اشیاء پنهان بوده کشف می‌کند و آزاد می‌سازد. پیداست که این معرفت شاعر حاکی از داعیهٔ حقیقت داشتن شعر است. رنسم از «صداقتِ شناختی، یعنی حقیقی بودن شعر» سخن می‌راند و تأکید می‌کند که شعر «به حقایقی بیش از آن‌که علم در اختیار ما می‌گذارد دسترسی دارد» (*نقد نو*، ص ۹۳) و شعر، دست‌کم، «جویای حقیقت» است (*جسم جهان*، ص ۱۵۵).

حقیقتِ شعر را مصرّانه در برابر حقیقت علم قرار می‌دهد. مدت‌ها پیش، یعنی در ۱۹۲۳، رنسم گفته بود که هنر «آن چیزی را از آب می‌گیرد که موضوع انتزاعی و مردهٔ علم خواهد شد، ولی آن را در حالی که هنوز زنده است می‌گیرد» (*لیتررری ریویو*، بخشی از *نیویورک ایوننینگ پست*[۳۹]، ۱۴ ژوئیه ۱۹۲۳) و در ۱۹۲۹ اثر هنری را «تمرینی روانی» خوانده بود «که شورش بر ضد علم است» (*سترِدی ریویو*، ۱۴ سپتامبر ۱۹۲۹، ص ۱۲۵). نظرگیرتر از همه پانوشتی است در جسم جهان که در آن تعارض میان هنر و علم را در

37 purposive 38. mimesis 39. *Literary Review (New York Evening Post)*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

چشم‌اندازی تاریخی قرار داده است. «طی تمام تاریخ بشری ورطهٔ میان علم و هنر به دلیل تجاوزهای علم مدام گسترده‌تر شده است. به موازات علم که دنیا را پیوسته به سنخ‌ها و قالب‌ها تقلیل می‌دهد، هنر، در پاسخ، ناگزیر جسم بیش‌تری به آن می‌بخشد» (*جسم جهان*، پانوشت ص ۱۹۸). با وارونه کردن تناقض‌آمیز ترتیب تاریخیِ معمولاً پذیرفته‌شده، هنر را «شورش متأخر و مابعد علمی بر ضد علم» توصیف می‌کند. «در پس هنر، هنرمندِ تلخ‌کام قرار دارد که نگرش بصیرت‌آمیزش نسبت به امر واقع مدام بر اثر ارعاب‌های آموزش علمی تضعیف شده است» (*سیوانی ریویو*، ۳۷ [۱۹۲۹]: ۳۶۲). هنر «پس از علم می‌آید.» هنر «بر آن است تا جسمی را که علم تهی کرده است احیا کند.» با نقل گفته‌ای ساده، «درختان بر پهنهٔ آسمان قد کشیده بودند،» رنسم می‌گوید که «این سطر و این شعر به ایجاد مصونیتی توفیق یافته‌اند که موضوع، یک "وضعیت کامل،" را از آفت محاصره و فروکاهی» به دست علم نجات داده است (*کنیون ریویو* ۱ [۱۹۳۹]: ۱۹۸ـ۱۹۹).

رنسم علم را تقریباً در همهٔ مواضع سودگرا و عملی و مترادف با فن‌آوری می‌شمارد. عالِمِ نظرورز را هرگز به حساب نیاورده است. «علم به انگیزش اقتصادی متعلق است و روح را آزاد نمی‌کند» (*جسم جهان*، ص ۴۹). تفاوت هنر در این است که عاری از غرض انتفاعی است، مفهومی که عمدتاً در عبارت کانتیِ *interesseloses Wohlgefallen*[۴۰] شناخته شده است، ولی رنسم چندین بار عبارت شوپنهاور را نقل می‌کند: «هنرْ دانشِ عاری از تمایل است» (*خدای بدون تندر*، ص ۳۱۵؛ *جسم جهان*، ص ۴۵، ۳۲۵؛ *نیّت منتقد*، ص ۱۰۳)، حال آن‌که تنها یک بار به گفتهٔ کانت اشاره می‌کند (*جسم جهان*، ص ۳۰۷). پیداست که «دانشِ» شوپنهاور را به «ارضا»ی کانت ترجیح می‌دهد. وارونه کردن شگفت‌انگیز ترتیب تاریخی هنر و علم را هم می‌توان با توسّع بخشیدن به مفهوم علم به کلیهٔ فعالیت‌های عملی توجیه کرد.[۴۱]

تصور عینی رنسم از این دانش ویژه‌ای که شعر افاده می‌کند چیست؟ علم چه‌گونه می‌تواند عملاً به دنیا جسم بخشد؟ گاهی میان احکام خبریِ[۴۲] شاعران تمایز قایل می‌شود. با گفتن مطلب ساده‌ای چون «درختان بر پهنهٔ آسمان قد کشیده بودند» به جزئیّت[۴۳] دنیا اشاره می‌کنند، یا این‌که به اشیای بی‌جان جان می‌بخشند؛ به کاری دست می‌زنند که راسکین آن را «مغالطهٔ انتساب رقّت احساس به اشیاء»[۴۴] نامیده ــ ولی نزد رنسم مغالطه

۴۰. ارضای فارغ از غرض انتفاعی. در این باره ← جلد اول این تاریخ، ص ۲۹۲.

۴۱. معمولاً پیدایش شعر و هنر را از لحاظ زمانی بر پیدایش علم مقدم می‌دانند.

42. assertions

43. particularity

۴۴. pathetic fallacy، در این باره ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۵۱۰ـ۵۱۱.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نیست ــ یا حتی «صفات انتزاعی» را جان‌دار می‌کنند (جسم جهان. ص ۱۵۸ـ۱۵۹). در موارد دیگر، فرایند کسب دانش را مجموعهٔ یک‌سان‌انگاری‌ها وصف می‌کند: «تصویر همان دریافت[۴۵] است، و دریافت همان حکم خبری است؛ درستی یا نادرستی دریافت‌ها به همان اندازهٔ صحّت یا سقم گزاره‌ها[۴۶]ست.» رنسم به «هگلیانِ جدید» که «کامل‌ترین درک مفهوم دریافت را از ایشان فراگرفت» متوسل می‌شود (ص ۱۵۶ـ۱۵۷). تا جایی که من توانسته‌ام دریابم، در آثار گرین یا بوزانکت[۴۷] جوازی برای «دریافتْ همان حکم خبری است» وجود ندارد، ولی بردلی گفته است که حکم‌های خبریِ ساده دربارهٔ احساس‌هایمان (مثلاً «این دردم می‌آورد، گرمم است») حاکی از داوری تحلیلی احساس‌اند. اما، گذشته از هویت منبع دقیق رنسم، این ترتیب ــ تصویر، دریافت، حکم خبری، گزاره ــ به او امکان می‌دهد که از حقیقت در شعر و شعر در مقام کسب دانشِ حقیقی به دنیا صحبت کند. می‌توان به اعتراض گفت که دانش در این‌جا علی‌القاعده باید به معنای چیزی نظیر «وقوف» یا «آگاهی» باشد. این همان نقشی است که فرمالیست‌های روس برای شعر قایل بودند یا مکس ایستمن که، برخلافِ رنسم، از وقوف یا آگاهی به این منظور استفاده می‌کند که شعر را در موضعی نازل پس از علم قرار دهد. اگرچه مشکل بتوان با کاربرد واژهٔ «دانش» به معنای مورد نظر رنسم مخالفت کرد، اما این نگرش برای کسانی که در پیِ کمال مطلوب روش‌مندتر و عقلانی‌تر و منسجم‌تر حقیقت‌اند قانع‌کننده نیست.

اما منظور رنسم از «جسم بخشیدن،» چیست، یا از «احیای جهان عینی،»[۴۸] یا در عبارتی مشابه، «بازیافتن دنیای متراکم‌تر و سرکش‌تر و اصیلی که از طریق دریافت‌ها و خاطراتمان آشنایی مبهمی با آن داریم» (نقد نو. ص ۲۸۱)؟ به نظر می‌رسد که این داد و ستدها موقعیت شعر را به نقش نازل محکم‌کننده یا تیزکنندهٔ دریافت‌های روزمرهٔ ما و یادآوریِ وجود دنیای واقعیِ کیفیّاتِ متکثّر تقلیل می‌دهد. بدین سان، برای آدمی که دارای دریافت‌های روشن و آگاهی نیرومند باشد ظاهراً شعرْ تجمّلی غیرضروری می‌شود.

ولی رنسم به تناوب داعیه‌های بیش‌تری برای شعر مطرح می‌کند. بازیگوشانه مفهوم قدیمی جهان اصغر و اکبر[۴۹] را پیش می‌کشد. «اگر این امر حقیقت داشته باشد آیا محشر نیست که به عدد شعرهای کتابی مختصر نمونه‌های ریزنقش یا ویراست محلی خود کیهان

45. image; perception 46. propositions

۴۷. Thomas Hill Green (۱۸۳۶ـ۱۸۸۲)، فیلسوف ایدئالیست انگلیسی. Bernard Bosanquet (۱۸۴۸ـ۱۹۲۳)، فیلسوف انگلیسی، روش‌مندترین ایدئالیست انگلیسی و به اتفاق اف. ایچ. بردلی، برجسته‌ترین مدافع ایدئالیسم مطلق.

48. «investing with body,» «restoring the concrete world» 49. microcosm-macrocosm

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

وجود داشته باشد، در حالی که تمام کتاب به اندازه‌ای است که در جیب کت شما می‌گنجد، و هریک از شعرها به اندازه‌ای که در یکی از جیب‌های مغزتان جا می‌گیرد؟» (*تکزاس کوارترلی* ۹ [۱۹۶۶]: ۱۹۱). در موضع دیگری به «لکّه‌های زمان»[۵۰] وردزورت و «لحظهٔ بی‌زمان[۵۱]» در *چهار کوارتت* الیوت، و به اشراقی متوسل می‌شود که به یگانگی با خدا می‌انجامد. این لحظه‌ای زیباشناختی است که «چنین می‌نمود که ما را به پیشگاه خدایی ناشناخته می‌آورد، خدایی که احساس درک زیبایی را به ما داد و موجب شد که زیبایی در خلقتش پدیدار گردد و دست‌کم یک لحظهٔ یگانگی را برقرار سازد.» رنسم، در اشاره به نظرهای پیشین خود، می‌گوید که «زیبایی درجه‌ای حتی برتر از اخلاق داشت و والاترین ملکهٔ فطری ما بود» (*سدرن ریویو*، دورهٔ جدید ۴ [۱۹۶۸]: ۵۸۷ ـ ۵۸۸).

در تغییر جهتی که بدون ارائهٔ هیچ دلیلی انجام می‌دهد، رنسم نقش شعر را از عرضه کردن دنیای واقع و کسب دانش نسبت بدان و احیای آن یا از تماس ناگهانی با امر فراطبیعی به ستایش و تجلیل از این دنیا تغییر می‌دهد. هنرِ امر انضمامی و بسیار ملموس و محسوس را گرامی می‌دارد (*خدای بدون تندر*، ص ۲۲). تقوای شاعر همانا «تقوای طبیعی» است. «در هنر رمانتیکی» ــ و باید گفت که رنسم، برخلاف دیگر منتقدان نو، آن را به هنر کلاسیکی ترجیح می‌دهد ــ «جزئیتِ چیزها ما را مشعوف می‌سازد، و شادی بازگشت به طبیعت را پس از دوران دوری احساس می‌کنیم. این تجربه، از لحاظ فواید عملی، عبث و بی‌نتیجه است. لکن به نیازی در عمق وجود ما پاسخ می‌دهد. آن سایقهٔ تقوای فطری را تحریک می‌کند که از ما می‌خواهد زندگیمان با محیط پیرامونمان پیوندی مهرآمیز داشته باشد» (*ستردی ریویو*، ۱۴ سپتامبر ۱۹۲۹، ۱۲۷). «باید بگویم که اعتقاد شاعر بر آن است که این "بهترین دنیای ممکن" است» (*شعرها و جستارها*، ص ۱۸۳). شعر نه‌تنها سرورآمیز است، نه‌تنها گرامی‌داشت زیبایی طبیعت است، بلکه، با اندک تناقضی، حسرت‌بار، یادآور گذشته‌ها نیز هست، «زمانِ گذشته» است، حتی در ماضیِ بعید (*جسم جهان*، ص ۲۵۰). در یک مورد آن را حسرت بهشت از دست رفته دانسته است. «دنیای کوچکی [که شعر] برقرار می‌کند نسخهٔ کوچکی از دنیای طبیعی ما با منزلت اصیل آن است، نه دنیای طاقت‌فرسای امور روزمرّه. درواقع، دنیای کوچک نسخه‌برداری از بهشت کهن ماست، در زمانی که معصومانه در آن می‌زیستیم» (*شعرها و جستارها*، ص ۱۰۰).

۵۰. spots of time. تعبیری برگرفته از شعرِ *Prelude* سرودهٔ وردزورت (۱۲:۲۰۸ـ۲۱۸).

۵۱. timeless moment. تعبیری است که الیوت در بند آخر از بخش اول شعر «Little Gidding»، یکی از بخش‌های چهارگانهٔ شعر *چهار کوارتت* به‌کار برده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در گفته‌های اخیر، چنان‌که در کتاب متقدم *خدای بدون تندر*، پیامدها و انگیزه‌های دینی روشن است. من نمی‌دانم چه‌گونه می‌توان آن‌ها را با اظهارات عمیقاً طبیعت‌گرایانه‌ای که قبلاً نقل کردم سازگار ساخت، با این نظر که شاعران «ماده‌پرستان حیرت‌آوری» هستند (*جسم جهان*، ص ۳۲۶)، یا «شاعر به حکمای الهی می‌تواند بگوید، یک دنیا پس از دیگری» (*شعرها و جستارها*، ص ۱۸۴). در این گفته‌ها ظاهراً به صراحت منکر تعالی شده است.

مفهوم شعر نزد رنسم دارای پی‌آمدهایی برای نظریهٔ شعر است. رنسم نقش شخصیت شاعر را کم‌اهمیت جلوه می‌دهد، و این امری است که در نظریات نوین از زمان فلوبر و مالارمه سابقه دارد. «گمنامی یکی از شرایط شعر است... شعر خوب، حتی اگر نام آدمی مشهور زیر آن باشد، در مقام اثر هنری، بر آن است تا هویت سراینده را پنهان کند». (*جسم جهان*، ص ۲). «بنابر آموزهٔ خاصیت بیان‌کنندگی[۵۲] اثر هنری، هنر بدنام است» (ص ۳۰۸)، احتمالاً از آن رو که ارضاکنندهٔ هواهای هنرمند خواهد بود.

پی‌آمد دیگر این است که رنسم به نظریه‌های مربوط به تأثیر عاطفی شعر علاقه‌ای ندارد. استدلال او این است: «تا زمانی که موضوعی زمینهٔ مناسب را برای بروز احساسی فراهم نکرده باشد احساسی وجود نخواهد داشت.» زیرا «احساسات هم‌بستهٔ مصادیق شناختی‌اند» (*نقد نو*، ص ۲۰۱). احساسات عبارت‌اند از «دعوت به عمل، و همواره بر آن‌اند تا غایت خود را متحقق سازند، یعنی به آن جامهٔ عمل بپوشانند و ناپدید شوند» (*جسم جهان*، ص ۲۹۰) و بدین سبب قاعدتاً هنری نیستند. اما در موضع دیگری می‌گوید که «اهمیت انسانیِ اثر هنری در این است که "بر دل انسان کارگر است"» (کنیون *ریویو* ۱۲ [۱۹۵۰]: ۲۰۲). و sentiment را (که در نظر او به دلیلی نامعلوم با emotion و feeling تفاوت دارد) گاهی معادل تجربهٔ هنری گرفته است.[۵۳] اگرچه کروچه را ــ به نظر من، به خطا ــ به این اتهام که هنر را «بازیچهٔ سادهٔ بچه‌ها» دانسته شماتت کرده است (*سیوانی ریویو* ۳۷ [۱۹۲۹]: ۳۶۲). جملهٔ «sentiment امری هنری است، امر هنری امر شناختی است و امر شناختی ناشی از متعلّق شناسایی در مقام امر واحد است» (*جسم جهان*، ص ۲۱۶) یادآور گفته‌های کروچه است. رنسم در چالش با کروچه و تقریباً همهٔ

52. expressiveness

۵۳. feeling "احساس" است اعم از جسمی یا ذهنی و emotion، احساس شدیدتر و ذهنی‌تر است. sentiment آمیزهٔ اندیشه و احساس است، به ویژه احساس لطیف و دل‌پذیر. بنابراین شاید بتوان گفت که، برخلاف نظر ولک، اندک تفاوتی وجود دارد. ظاهراً به دلیل وجود دو عامل اندیشه و احساس است که رنسم آن را معادل تجربهٔ هنری دانسته است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ایتالیا می‌گوید که «نظریهٔ زیباشناسی‌اش او را از داشتن نظریهٔ نقد محروم کرد» (*سیوانی ریویو* ۵۲ [۱۹۴۴]: ۵۵۸).

عواطف ما اشیاءِ ارزش‌مند را عزیز می‌دارند، لکن در نظر رنسم فرق است میان هنرمند راستین که از احساس فاصله می‌گیرد و بدین ترتیب بر آن فایق می‌آید و هنرمند احساساتی که «از احساس مناسب برای موضوع مورد بحث برخوردار است، ولی موضوع را بهتر از آدمی که صرفاً آن احساس را دارد بیان نمی‌کند» (*جسم جهان*، ص ۲۳۱). هنر سرد است، نه داغ.

رنسم هرگز به نظریهٔ پالایش ارسطو[۵۴] علاقه‌ای ابراز نکرده است. مفهوم سنتی آن را «استعارهٔ فیزیولژیکی عوامانه‌ای» می‌داند و به نظرش «ناشیانه» می‌آید و روایت تلطیف‌شدهٔ اس. ایچ. بوچر[۵۵] را صرفاً «عامل اصلاح اخلاقی» می‌شمارد (*جسم جهان*، ص ۱۷۹). «غایت آن تشدید جنبهٔ هنری است تا بدین وسیله آن را به حداقل تقلیل و به آن صبغهٔ محلی بدهد، و راه را برای جنبهٔ علمی هموار سازد» (ص ۲۱۱)؛ در این‌جا «علمی» به معنی چیزی نظیر عملی یا حتی مدنی است. ارسطو بر آن بود تا احساس شرّ فراگیر یونانیان را تطهیر کند و می‌خواست یونانیان شهروندان خوبی باشند (ص ۱۸۷).

«هنر سائقه‌ای دریافتی را ارضا می‌کند و کمترین میزان خرد را عرضه می‌کند» (*جسم جهان*، ص ۱۳۰). اما، برخلاف آن، نقد را معقول و علمی تلقی کرده است. البته اگر منظورمان از علم رهیافت روش‌مند نسبت به نظریهٔ کلّی شعر و هنرها باشد و نه تقلید و داعیهٔ روش علوم دقیق. «نقد علم است، و علم باید بداند به چه کاری اشتغال دارد» (*سترِدی ریویو*، ۲۴ مارس ۱۹۳۴، ص ۵۷۴). «نقد باید علمی‌تر، یا دقیق‌تر و نظام‌یافته‌تر گردد» (*جسم جهان*، ص ۳۲۹). باید بر نظریه و در غایت امر بر زیباشناسی مبتنی باشد. «نظریه، که انتظار و احتمال وقوع است، همواره عامل تعیین‌کنندهٔ نقد است، به ویژه وقتی که ناخودآگاه باشد» (*جسم جهان*، ص ۱۷۳). «حجیّت نقد بر توافقش با زیباشناسی متکی است» (*نیّت منتقد*، ص ۹۲). نقد باید بر «خود اثر ادبی» متمرکز (*نقد نو*، ص ۷۵) و از علاقه به شرح حال و تاریخ ادبی و جامعه‌شناسی متمایز باشد. گفته‌های رنسم دربارهٔ فضل‌فروشان گروه‌های آموزشی ادبیات انگلیسی و «گزافه‌گویی‌های توجیه‌ناپذیر دستگاه عظیم استادان انگلیسی» که از تدریس نقد تن می‌زنند، نیش‌دار و گزنده است (*کنیون ریویو* ۲ [۱۹۴۰]:

۵۴. catharsis. در این باره ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۰۹ـ۴۱۲.

۵۵. Samuel Henry Butcher (۱۸۵۰ـ۱۹۱۰). پژوهندهٔ انگلیسی ادبیات باستان و مؤلف کتاب *نظریهٔ ارسطو دربارهٔ شعر و هنرهای زیبا* (۱۸۹۵).

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۳۴۹ـ۳۵۰). رنسم رهیافت مارکسیستی برنارد اسمیت را در کتاب *جریان‌های موجود در نقد امریکایی*[۵۶] صریحاً رد می‌کند (در *امریکای آزاد* ۴ [۱۹۴۰]: ۱۹ـ۲۰)، گو این‌که مدت‌ها بعد به طور گذرا می‌گوید «به هر تقدیر، وجدان اجتماعی [منتقدان مارکسیست] تأثیر عمیقی بر او گذاشته است» (*کنیون ریویو* ۱۲ [۱۹۵۰]: ۲۰۸). ولی من از هیچ نشانهٔ آشکار چنین تأثیری، دست‌کم در نقد ادبی رنسم، خبر ندارم.

حمایت از نقدِ قاعده‌مند باعث شد که از فکر اختصاص درس‌هایی به این رشته در دانشگاه‌ها و مدارس عالی نیز پشتیبانی کند. به ویژه مقالهٔ «نقد» (۱۹۳۷) و کتاب *نقد نو* (۱۹۴۱) به رنسم، در نهضتی که خود او نام‌گذاری کرده بود، مقام شیخوخت داد. در کتابش به منتقدان مورد بحث سخت می‌تازد. کتاب را به هیچ وجه نمی‌توان تجلیل از نقد نو به‌شمار آورد، زیرا رنسم از ریچاردز به اتهام روان‌شناسی‌گری و «تقریباً قطع رشتهٔ اتکای تأثیر شعری بر هرگونه باور یا دانش عینی» شدیداً انتقاد می‌کند (*نیّت منتقد*، ص ۹۵). از نقد الیوت، از جمله عاطفه‌گرایی و مفهوم سنت نزد او، ایرادهای متعدد می‌گیرد. در نقدی که بر کتاب *فایدهٔ شعر و کاربرد نقد*[۵۷] نوشت (*سترِدی ریویو*، ۲۴ مارس ۱۹۳۴، ۵۷۴) از اکراه الیوت نسبت به نظریه انتقاد و مدت‌ها پس از آن نیز او را به «ساده‌لوحی نظری» متهم کرد (*نقد نو*، ص ۱۴۵). رنسم اخلاق‌مداری وینترز را نیز با لحنی تند رد کرده است.

منتقدان دیگری که به این عنوان شناخته شده‌اند نیز از تیر نقد رنسم در امان نبوده‌اند، گو این‌که ممکن است آن‌ها را در هدف همگانی متحد خویش می‌شمرده است. امپسن را «دقیق‌ترین و کارآمدترین خوانندهٔ شعر» خوانده (*نقد نو*، ص ۱۰۲)، اما حتی در فصل مربوط به ریچاردز در *نقد نو*، که حاوی تأیید برخی از خطاهای فاحش امپسن در تحلیل شعر است، به «زیاده‌روی» او در تحلیل بخش «جایگاه خالی و ویران سرودخوانان»[۵۸] در سانت[۵۹] شکسپیر اذعان کرده است. در مقاله‌ای متقدم‌تر، «آشفته‌کاری‌های آقای امپسن»[۶۰] (*سترِدی ریویو* ۴ [۱۹۳۸ـ۱۹۳۹]: ۳۲۲)، از «تعلق خاطر تقریباً تعصب‌آمیز او به جناس[۶۱]» (ص ۳۲۶) با شدت بیش‌تری انتقاد می‌کند. تفسیر شعر «باغ»[۶۲] مارول را «افراطی‌ترین نمونهٔ عادت تقریباً همیشگی آقای امپسن به زیاده‌روی در تحلیل شعر» می‌شمارد (ص ۳۳۱). امپسن «منتقدی خودپسند است، زیرا دربارهٔ همه چیز گفتنی‌های بسیار دارد، لکن در "مطابقت دادن" آن‌چه می‌گوید با گفتهٔ شاعر از وجدانِ چندان دقیقی

56. *Forces in American Criticism*

57. T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*

58. «bare ruined choirs»

۵۹. sonnet، دربارهٔ این قالب شعری ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۴۴.

60. «Mr. Empson's Muddles»

61. pun

62. «The Garden»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

برخوردار نیست» (ص ۳۳۳). ابهام[۶۳] او را شاید بهتر باشد چندگونگی[۶۴] بنامیم. معناها ممکن است با هم بی‌ارتباط، ناسازگار، یا در بدترین حالت متناقض باشند (ص ۳۳۶). ریچاردز و او «همهٔ تعقیدات و آشفتگی‌های ممکن را، بدون استثنا» می‌پسندند (ص ۳۳۷).

کلینت بروکس را نیز به همین وجه «قوی‌ترین و ذی‌نفوذترین منتقد شعر که امروزه داریم» (*شعرها و جستارها*، ص ۱۴۸)، و «کارشناس‌ترین مفسر یا خوانندهٔ زندهٔ شعر مشکل» می‌خواند (کنیون *ریویو* ۲ [۱۹۴۰]: ۲۴۷)، لکن با اشتغال خاطرش به باطل‌نما و ذکاء و کنایه[۶۵] مخالف است. باطل‌نما را باید حلّ کرد (کنیون *ریویو* ۹ [۱۹۴۷]: ۴۳۷). «ضدیت اضداد[۶۶] را هرگز نمی‌توان صرفاً به این دلیل که در یک شعر وارد شده‌اند مرتفع‌شده یا فیصله‌یافته دانست» (*نقد نو*، ص ۹۵). در موارد معدود باید از کنایه استفاده شود. نقل به معنا[۶۷]، که بروکس آن را تقبیح می‌کند، «کارکردی انتقادی» است (کنیون *ریویو* ۹ [۱۹۴۷]: ۴۴۲). دفاع از شعر «باید از گوهر انسانی آن و در سطحی طبیعی باشد» و نه براساس «کیفیت نسبتاً نفوذناپذیر باطنیِ» مطرح‌شده از جانب بروکس (ص ۴۳۸).

از میان دو منتقدی که با مسامحهٔ بیش‌تر به نقد نو منتسب‌اند آر. پی. بلکمر را بر کنت برک ترجیح می‌دهد. با نقل گفته‌های بلکمر دربارهٔ شلی و امیلی دیکینسن، آن‌ها را «از لحاظ عمق و دقت ورای همهٔ نقدِ پیش از آن در زبان انگلیسی» وصف می‌کند (*نقد نو*، ده). حرکت *در زبان*[۶۸] را «در تشریح شعر یک دوران، کتاب کلاسیکی و ماندگار» می‌خواند (*شعرها و جستارها*، ص ۱۰۲). اما بلکمر نیز حایز شرایط منتقد کمال مطلوب رنسم نمی‌شود. او شکل‌گراست و فراموش می‌کند که «در شعر، علاوه بر ارزش‌های شکلی، ارزش‌های ذاتی نیز وجود دارد» (ص ۱۰۸). در این‌جا «ذاتی»[۶۹] باید به معنی چیزی مانند «هستی‌شناختی» رنسم باشد.

کنت برک «در میان منتقدانمان از نظر فلسفی هوش‌مندترین، و از لحاظ طبع کنایی‌ترین» آن‌ها (*نیوریپابلیک*، ۱۸ فوریه ۱۹۴۶، ۲۵۷)، و «استاد نوآوری حتی در زمینهٔ

۶۳. ambiguity. نظر امپسن در این باره ← فصل دهم از جلد پنجم این *تاریخ*.

۶۴. multiplicity. شاید در این مورد plurisignation پیشنهادی فیلیپ ویلرایت در کتاب *The Burning Fountain* (۱۹۵۴) از همه مناسب‌تر باشد ← ambiguity and plurisignation. توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۶۵. irony, wit, paradox. دربارهٔ این مفاهیم ← جلد اول این *تاریخ*، به ترتیب، ص ۴۳۰ـ۴۳۱ و ۴۴۷ـ۴۴۸ و ۴۲۳ـ۴۲۵.

66. opposites

۶۷. paraphrase. در این باره ← فصل یازدهم همین کتاب.

68. *Language as Gesture*

69. substantive

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جدیدترین انواع جدل» است (*تکزاس کوارترلی* ۹ [۱۹۶۶]: ۱۹۱). اما معتقد است که برک «بیش از حد در نزدیکی سطح عقلانی شعر عمل می‌کند و دلیل این‌که عمیق‌تر از آن نمی‌رود این است که شیفتهٔ طبیعت نیست» (*کنیون ریویو* ۱۴ [۱۹۵۲]: ۲۳۱). عمل برک که استعارهٔ شعری را با قیاس علمی یک‌سان می‌داند درست نیست (*سدرن ریویو* ۷ [۱۹۴۲]: ۵۳۰ پانوشت). برک «که بیش از همه در نکات فنی عصر جدید،» برگرفته از روان‌شناسی و انسان‌شناسی و جامعه‌شناسی و زبان‌شناسی، «غوطه‌ور است،» جانب خردمداری نوین را گرفته (*کنیون ریویو* ۱۰ [۱۹۴۸]: ۶۸۴، ۶۸۷) و از این رو از درک شعر وامی‌ماند.

از تمامی منتقدان انگلیسی و امریکایی دوران اخیر فقط الن تیت توانسته است تأیید کامل رنسم را جلب کند. جستارهای تیت، «سه نوع شعر» و «ادبیات در مقام دانش»[۷۰] بر مدار فکر رنسم حرکت می‌کند. تعیین اولویت میان آموزگار و شاگرد کار مشکلی است.

بر این مبنا، رنسم با دیگر منتقدان نو (به استثنای تیت) از لحاظ توجه به دنیای طبیعت، یا آن‌چه او «هستی‌شناسی» می‌نامد، اختلاف شدید دارد. کتاب *نقد نو* را با فصلی زیر عنوان «به منتقد هستی‌شناس نیازمندیم»[۷۱] (ص ۲۷۹ به بعد) به پایان می‌برد، یا به عبارت دیگر، به منتقدی که به رابطهٔ میان کلمات شاعر و «جهانِ ورای کلمات،» «آن جهان متراکم و خاصِ اشیاء» علاقه‌مند باشد. نیاز اصلی به «بینش هستی‌شناختی» است (*نیّت منتقد*، ص ۱۱۲)، بینش به عمق طبیعت که هدف مشترک شعر و نقد است. در آن صورت، نقد «نظرورزی خالص» است (ص ۹۱)، و آن را از زیباشناسی و در غایت امر از فلسفه نمی‌توان متمایز کرد.

بحث دربارهٔ معروف‌ترین و بحث‌انگیزترین نظر رنسم، یعنی حصر دووجهی ساختار و بافتار[۷۲]، را عمداً به تأخیر انداخته‌ام. قاعدهٔ اصلی او در این باره این است: «شعر ساختاری منطقی است دارای بافتاری محلّی[۷۳]» (*نیّت منتقد*، ص ۱۱۰). در این‌جا «ساختار» نه ساختارگراییِ زبان‌شناختی به معنی تمامیت یا نظام بلکه به مفهوم استدلال عقلی است (که

70. «Three Types of Poetry», «Literature as Knowledge»

71. «Wanted: An Ontological Critic»

72. structure, texture

ضمناً texture از نظر رنسم در جلد پنجم، ص ۴۹۹ـ۵۰۰، به اختصار مطرح شده است. منتها در آن موضع «بافت» به کار برده‌ایم که جاافتاده‌تر بود ولی در این جلد از «بافتار» استفاده کرده‌ایم که ظاهراً قبول عام یافته و با «ساختار» نیز هم‌آهنگ است.

73. local

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

رنسم با تعبیری گیج‌کننده «منطقی»اش می‌خواند). حال آن‌که «بافتار» به نمایش گذاشتن تراکم کیفی جهان است. «بافتار فراگیر و همه جا حاضر است؛ به عبارت ساده، مشتمل بر مواد الحاقی است که به اصل مطلب ربطی ندارد» (کنیون ریویو ۵ [۱۹۴۳]: ۲۸۶). این حصر دووجهی را احیای دوگانگی باستانی میان شکل و محتوا[۷۴] و حتی بازگشت نظریهٔ زینتی بودن شعر و تصویرها و استعاره‌ها و جز آن‌ها را برای تزئین محتوای عقلانی یا اخلاقی به کار بردن دانسته‌اند. رنسم بعدها گفت که میان "خود" و "نهاد"[۷۵] در نظریهٔ فروید با ساختار و بافتار در نظریهٔ او تقارن وجود دارد. «کارِ اندیشگی در شعر» کارِ "خود" است، و «بازی با محتوا» کارِ "نهاد" (کنیون ریویو ۹ [۱۹۴۷]:۶۵۵). این مقایسه مستلزم آن است که بافتار شعر مولود ضمیر ناخودآگاه باشد. ولی چون رنسم در دیگر تأملات خود پیدایش بافتار استعاری و عروضی شعر را مولود عملی خودآگاه دانسته، نظر مزبور قابل دفاع نیست. همین گونه است اقدام دیگر او دایر بر مرتبط دانستن ساختار با عواطف و بافتار با احساسات در نظریهٔ الیوت، زیرا ساختار را همیشه به صورت استدلال منطقی یا عقلی تعریف کرده است (*نقد نو*، ص ۱۵۶).

در غالب موارد رنسم مفاهیم دوگانهٔ ساختار و بافتار را چنان به دقت از هم متمایز می‌کند که بافتار، در مقایسه با ساختار، «زاید» و «بی‌ربط» و «الحاقی» می‌نماید. لکن، از سوی دیگر، مضمون منثور[۷۶] شعر است که به همان اندازه ضرورت دارد. رنسم می‌گوید: «شعری که فاقد مضمون منثور است شعر نیست» (کنیون ریویو ۵ [۱۹۴۳]: ۲۸۶) و «شاعری که بد استدلال می‌کند[۷۷] مایهٔ خفت شعر است» (*هیکا*[۷۸] ۵ [۱۹۳۹]: ۱۰). رنسم از این معیار برای تقبیح شعرهایی که مضمونشان ضعیف است، مانند «درختان» جویس کیلمر[۷۹] یا شعرهایی که بر رشته‌هایی از تصویرها و صحنه‌ها مبتنی‌اند، مانند سرزمین هرز الیوت، استفاده کرده است. او در ۱۹۲۳ شعر الیوت را فاقد انسجام دانست و سخت از آن انتقاد کرد (*لیتررری ریویو* ۳ [۱۹۲۳]: ۸۲۵ـ۸۲۶).

استعاره عنصر اصلی بافتار است. کنار گذاشتن استعاره به معنای کنار گذاشتن شعر است (*شعرها و جستارها*، ص ۱۸۱). نقش استعاره «خارج کردن شیء از رده‌بندی و ترتیب طبیعی است، چرا که امر خاص [جزئی] همواره از لحاظ کیفی از امر کلی فراتر

74. form and content 75. ego and id

۷۶. prose argument، که همان paraphrasable content (محتوای نقل به معناشدنی) باشد که بروکس «مغالطه»اش نامیده است ← پانوشت ۶۸.

۷۷. مضمون شعرش بد است.

78. *Hika* 79. Joyce Kilmer, «Trees»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌رود» (*خطابه‌هایی در نقد*، ص ۲۳). استعاره «جنبهٔ اشاری زبان منثور را کدر و مبهم می‌سازد یا تصویرها را متراکم می‌کند و به "طبیعت نمایی" آن می‌افزاید» (*سیوانی ریویو* ۵۲) [۱۹۴۴]: ۵۶۸). «طبیعت‌نمایی» در این‌جا قاعدتاً به معنی «هستی‌شناسی» و تخییل است، نه طبیعت‌گرایی به مفهومی که نزد زولا به کار رفته است و رنسم آن را هنگام بحث دربارهٔ رمان‌نویسان امریکایی عصر جدید همواره تقبیح کرده است (← *امریکن ریویو* ۷ [۱۹۳۶]: ۳۰۱ـ ۳۱۸). استعاره «یک راه دفاع سرسختانه از طبیعت است» (*شعرها و جستارها*، ص ۱۸۱)، زیرا «همانند توسل به امر عینی در طبیعت» است (ص ۱۸۰).

رنسم مفهوم استعاره‌ای را که ریچاردز طرح کرده و آن را «معنی‌آفرینیِ متقابل[۸۰] مستعارٌله و مستعارٌمنه[۸۱]» تعریف کرده است رد می‌کند. «سود این معامله به خودی خود بالغ بر چیز چشمگیری نمی‌شود» (*نقد نو*، ص ۷۷). در صحّت وصف ریچاردز دربارهٔ مثالی که کولریج از *ونوس و ادونیس* برای نیروی خیال آورده و آن را روند جرح و تعدیل یا معنی‌آفرینی دوجانبه میان ادونیس و شهاب ثاقب دانسته تردید می‌کند.[۸۲] رنسم نشان می‌دهد که، در قطعهٔ معروفی در شعر تپهٔ کوپر سرودهٔ دِنِم[۸۳] که رود تیمز را با جریان ذهنی مقایسه کرده، ریچاردز مستعارٌمنه را مستعارٌله گرفته است (*نقد نو*، ص ۶۸ـ۷۲). نزد رنسم، استعاره صرفاً «نوعی شعر ثانوی است که به شعر اصلی منضم شده است» (ص ۷۷). «مستعارٌمنه باید مستقلاً خود را متحقق سازد و از موردی که موجب پدید آمدن آن شده فراتر رود» (ص ۸۵). انتونی (در صحنه‌ای با ایراس[۸۴] در *انتونی و کلیوپاترا*)، که تغییرِ حادث‌شده در خودش را با اَشکالِ در حال تغییر ابرها مقایسه می‌کند، نمونه‌ای است که به رنسم ثابت می‌کند «معدودند تصویرهایی که به وضعیت شخص انتونی ربطی دارند» (ص ۸۵). تصویرها به حیات خود ادامه می‌دهند. آن‌ها وارداتی‌اند (*کنیون ریویو* ۱۲ [۱۹۵۰]: ۵۰۵).

حیات مستقل استعاره‌ها یکی از دلایل علاقهٔ رنسم به شعر شاعران متافیزیکی است. «مضمون[۸۵] دارای مستعارٌ له مشخصی نیست، بلکه تنها یک مستعارٌمنه در کار است...

80. interanimation

۸۱. tenor و vehicle تعابیری برساختهٔ آی. ای. ریچاردز.

۸۲. *Venus and Adonis*. شعری سرودهٔ شکسپیر. در مورد نظر کولریج ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۲۰۴.

۸۳. Sir John Denham (۱۶۱۵ـ۱۶۶۹). شاعر انگلیسی زاده در ایرلند. حرفهٔ اصلی او معماری بود. شعر *Cooper's Hill* (۱۶۴۲) او شعری پندآموز است. جان درایدن آن را تحسین کرده و الگزاندر پوپ *Windsor Forest* (۱۷۱۳) خویش را به تقلید از آن سروده است.

۸۴. Eros. مستخدم وفادار انتونی که به جای اطاعت از دستور انتونی و کشتن او خود را می‌کشد.

۸۵. conceit. در این باره ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۱۲ـ۴۱۳.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مستعارٌله در شعر متافیزیکی [در بهترین شرایط] متعارف و کلّی است. حال آن‌که بافتار آن متراکم و حزنی است» (*نقد نو*، ص ۱۸۸ـ۱۸۹). رنسم حتی گفته است که شاعر متافیزیکی «شکل شعر، یا تمام قطعه‌ای از آن، را بر پایهٔ یک استعارهٔ واحد بنا می‌کند» (ص ۱۸۵). ولی تنها نمونه‌هایی که می‌تواند ارائه کند شعر «مراسم تدفین» سرودهٔ هنری کینگ[۸۶] و قطعهٔ پرگارِ شعرِ دان، «نامهٔ توديع و منعِ سوگواری،»[۸۷] است. اما بسیارند شعرهای متافیزیکی اصیلی مانند «باغِ تویکنَم»[۸۸] که حایز چنین شرطی نیستند. این‌که در شعر متافیزیکی «تصویرِ موسّع واحدی بار تمام ساختار مفهومی را حمل کند» (*سدرن ریویو*، [۱۹۳۶]: ۱۰) صحت ندارد.

ورای استعاره اسطوره است. «اسطوره‌ها مضمون‌هایی هستند زاییده از استعاره» (*جسم جهان*، ص ۱۴۰). شاعران با استعاره‌های خود «همواره اسطوره‌های موضعی کوچک می‌آفرینند» (*خدای بدون تندر*، ص ۶۶). دین، اسطورهٔ کبیر، تباه شده و شعر را از دسترس شاعر امروز خارج کرده است. اما، بیتس «کذب این نظر را ثابت کرد» (*کنیون ریویو* ۱ [۱۹۳۹]: ۳۱۱). تنها او بود که در میان شاعران عصر جدید اسطوره‌ای نو آفرید، گو این‌که، در موقعیت‌های دیگر، رنسم «*اَهِلّهٔ قمر*»[۸۹] را «نظام خصوصی: کار متفکری که به نثر می‌اندیشد» دانسته و رد کرده است (*سدرن ریویو* ۷ [۱۹۴۱ـ۱۹۴۲]: ۵۲۶). و نیز گفته است «نظام اساطیری اُسیانی[۹۰] و ایرلندی چیزی درخور مقامی که بالاخره بیتس به‌عنوان شاعر کسب کرد پدید نیاورد» (*کنیون ریویو* ۱ [۱۹۳۹]: ۳۱۴).

رنسم بیش‌ترِ همّ خود را صرف حصر دووجهی ساختار ـ بافتار می‌کند. «بافتار عنصری است تضمین‌کنندهٔ جنبهٔ شاعرانهٔ گفتار؛ به عبارت دیگر، وجه ممیّز آن است» (*نقد نو*، ص ۲۲۰). گاهی وزن را یا عنصر ثالث و مساوی با ساختار و بافتار می‌خواند و مثلثی از فعالیت شعری می‌سازد ــ سر را با ساختار و قلب را با بافتار و پاها را با وزن مقایسه می‌کند (*کنیون ریویو* ۱۶ [۱۹۵۴]: ۵۶۰). یا وزن و «تأثیر آوایی» را «نوعی بافتار برای معنی»

۸۶. «The Exequy» سرودهٔ Henry King (۱۵۹۲ـ۱۶۶۹). شاعر و روحانی انگلیسی و از نزدیکان جان دان و بن جانسن.

۸۷. «A Valediction: Forbidding Mourning». یکی از شعرهای معروف جان دان که می‌گویند هنگام سفر به فرانسه خطاب به همسر جوانش سروده است.

۸۸. «Twicknam Garden»، شعر دیگری سرودهٔ جان دان.

۸۹. «phases of the moon»، بخشی از نظام اسطوره‌ای بیتس.

۹۰. Ossianic، منسوب به Ossian، نام شاعری مجعول که جیمز مکفرسن (James Macpherson، ۱۷۳۶ـ۱۷۹۶)، شاعر و نویسندهٔ اسکاتلندی، آثاری به نام او جعل و منتشر کرد. در این باره ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۳۰.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به‌حساب می‌آورد (*نقد نو*، ص ۳۱۸). وزن «باعث خلع نثر» (*جسم جهان*، ص ۲۵۸)، و فراهم کردن صورتکی برای شاعر (ص ۲۵۷)، و بدین‌سان پشتیبان مجهول‌الهویه و عاری از جنبهٔ شخصی بودن شعر است. اما رنسم به قدرت القایی وزن اعتقاد ندارد، و کراراً مفروضات رایج دربارهٔ نمادآفرینی آوایی را مسخره می‌کند (ص ۹۵ـ۹۷). در شعر آزاد «نمی‌تواند طرحی ثابت پیدا کند» (*نقد نو*، ص ۲۶۲). بنابراین قرائت مطنطن و آهنگین شعر را بر قرائتی که در آن تأکید بر ضرباهنگ نثر باشد ترجیح می‌دهد. این نکته را نیز می‌توان افزود که شعرخوانی ییتس را، که شعر را به آواز می‌خواند، به لحن ملایم و یکنواخت الیوت ترجیح می‌دهد.

حاصل همهٔ این‌ها انکار نظریهٔ سازمندی[۹۱] است، چیزی که در نظر رنسم پندار واهی تمامیت، انسجام، وحدت، *گشتالت* است. از گفته‌های فراموش‌نشدنی اوست که شعر «به درخت کریسمس به مراتب شبیه‌تر است تا به سازواره» (کنیون *ریویو* ۷ [۱۹۴۵]: ۲۹۴ـ۲۹۵)، یا با استفاده از استعاره‌هایی متفاوت، شعر مانند مملکتی مردم سالار است نه حکومتی خودکامه (*نیّت منتقد*، ص ۱۰۸)، یا شعر مانند خانه‌ای است با رنگ و کاغذ دیواری و فرشینه‌ای قابل قیاس با بافتار، و سقف و تیرهای حمّالی قابل قیاس با ساختار (ص ۱۱۰ـ۱۱۱). چنین می‌نماید که سازمند بودن اثر هنری را با اجزائی که به یک‌دیگر پیوسته‌اند و هریک نقش خود را بازی می‌کند و یک کل تشکیل می‌دهند در یک مورد می‌پذیرد. لکن بلافاصله حرفش را پس می‌گیرد و تأکید می‌کند که چنین نظری دربارهٔ یک‌پارچگی در مورد ماشین یا عملیات علمی نیز صادق است (کنیون *ریویو* ۷ [۱۹۴۵]: ۲۸۹ـ۲۹۱). رنسم از این امر در حیرت است که «چنین شمار زیادی» از منتقدان ادبی ادعا می‌کنند که «همین سازمان‌مندی دقیق در شعر هم وجود دارد؛ و طرح جامع یا منطقی شعر کاملاً در جزئیات محسوسی که آن را به اجرا درمی‌آورد تأیید شده است.» (*شعرها و جستارها*، ص ۱۶۴). با وجود این، رنسم، پس از تکرار گفته‌های معمول خود در تأیید امر انضمامی و جزئی، نتیجه می‌گیرد: «این تصور خطاست که در شعر، لزوماً، امر کلّیِ عقلانی همواره از انظار محو شده و اکنون فقط در امر انضمامی موجود است.» بلکه، «برداشت من این است که، در اکثر موارد، شعر هر دو روایت خود را، یکی در کنار دیگری، به خواننده عرضه می‌کند» (ص ۱۷۴). پس باز هم به حصر دووجهی حل‌ناشده بازگشته‌ایم. سازش یا تلفیقی را که در مفهوم کلّیِ انضمامی[۹۲] هگل پیشنهاد شده (و بوزانکت آن را در دومین

۹۱. organicity. در این باره ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۹۲. concrete universal. در این باره ← بخش دوم از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۳۹۵ـ۳۹۷.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خطابهٔ *اصل فردیت و ارزش*[۹۳] [۱۹۱۲] احیا کرده بود)، به عنوان «باطل‌نمای پرزرق و برق» رد می‌کند (کنیون *ریویو* ۶ [۱۹۴۴]: ۱۲۱). در شعر چیزی «حل» نمی‌شود، «امتزاجی»[۹۴] رخ نمی‌دهد (*نیّت منتقد*، ص ۱۰۹). رنسم با تندی غیرمترقب پافشاری می‌کند که «انکار هم‌زیستی اضداد در شعر دروغ است، زیرا هم‌زیستی می‌کنند» (سدرن *ریویو* ۴ [۱۹۳۸ـ۱۹۳۹]: ۳۳۸). «ما نباید فریب کمال مطلوب پرزرق و برق ولی غیرعملی "وحدت" یا "امتزاج" را بخوریم» (*نقد نو*، ص ۱۸۳). سازش اضداد را، که کولریج در قطعه‌ای معروف به ضابطه درآورد و کلینت بروکس آن را تأیید کرد، رد می‌کند. «ناگزیر باید بگویم که احیای اخیر زبان انتقادی غامض کولریج آب را گل‌آلوده‌تر کرده است»[۹۵] (کنیون *ریویو* ۹ [۱۹۴۷]: ۴۳۹). ضمناً عالِم و معلوم نیز مشخص نشده‌اند، و تجربهٔ وحدت‌مندی نظیر آن‌چه دیویی مطرح کرده نیست (کنیون *ریویو* ۷ [۱۹۴۵]: ۲۸۶). اثر هنری به صورتی که دیویی آن را توصیف می‌کند «بی‌ثبات‌تر از آن است که آدمی بتواند آن را تشخیص دهد» (ص ۲۸۸). خلاصهٔ کلام، «شعر فعالیتی غیرسازمند است» (کنیون *ریویو* ۵ [۱۹۴۳]: ۲۹۰).

در چند مورد معدود رنسم سعی کرده است تا از مشکلات دوگانه‌باوریِ خود بگریزد. او واژهٔ «شمایل» را از چارلز ماریس اقتباس کرد (ماریس هم آن را از چارلز سندرز پیرس گرفته بود) تا به جای تصویر[۹۶] از آن استفاده کند. این واژه در انگلیسی فاقد هالهٔ معنایی تصویرْ همراه با قابل رؤیت بودنی است که رنسم از آن انتظار دارد و حتی بعدها می‌گوید که «بینش هنری... ژرفای عظیم امکان طبیعی را مشهود می‌سازد» (کنیون *ریویو* ۷ [۱۹۴۵]: ۲۹۱). بی‌تردید «شمایل» مؤید آن است که نشانهٔ هنری باید یک‌پارچه باشد. رنسم به ماریس خرده می‌گیرد که شمایل را «صرفاً واسطه‌ای» می‌داند که «با متجسم کردن ارزش، بر آن دلالت می‌کند.» و معتقد است که «شمایل جسمی است که در تقلید از تجسم واقعی ارزش ساخته شده است» (*نقد نو*، ص ۲۸۹). چیزی نمی‌گذرد که رنسم موضوع ارزش را

93. *The Principle of Individuality and Value*

۹۴. «fusion». یکی از تعبیرهای مورد علاقهٔ اصحاب نقد رمانتیکی و نقد نو که با هرگونه جدایی میان شکل و محتوا مخالف و معتقد بودند که اجزای یک اثر ادبی موفق چنان درهم آمخته و ممزوج شده‌اند که بازشناسی جزءجزء آن‌ها از یک‌دیگر ممکن نیست زیرا، در اثر ادبی مورد نظر، وجود و معنی هر جزء مبتنی بر، و برگرفته از، وجود و معنی کلّ آن اثر است.

۹۵. دربارهٔ کولریج ← فصل ششم از جلد دوم این *تاریخ*. دربارهٔ کلینت بروکس ← فصل یازدهم از همین کتاب.

۹۶. icon. واژه‌ای که در هنرهای تجسمی کاربردی گسترده دارد. Charles Morris (۱۹۰۱ـ۱۹۷۹)، فیلسوف و نشانه‌شناس امریکایی. Charles Sanders Pierce (۱۸۳۹ـ۱۹۱۴). منطق‌دان و فیلسوف امریکایی و از بنیان‌گذاران مشرب اصالت عمل؛ image.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کنار می‌گذارد، زیرا ارزش علاقهٔ مصرف‌کننده را جلب می‌کند و او به «جسم» می‌اندیشد گو این‌که به شوخی اعتراف می‌کند که «نمی‌داند جسم به چه کاری می‌آید» (ص ۲۹۱). رنسم نتیجه می‌گیرد که نظریهٔ ماریس «روایت دیگری است از نظریهٔ عاطفی یا روان‌شناسی‌گرایانه»[۹۷] (ص ۲۸۹). رنسم، بلافاصله پس از موضوع ماریس، می‌کوشد تا، حتی با استفاده از نمودار، رابطهٔ میان وزن و معنی را با برخورد یا نزاعی نشان دهد که ظاهراً نظریهٔ معمولِ فقدان موضوعیت[۹۸] را تصحیح می‌کند. «ترکیب‌بندی یک شعر عبارت از عملیاتی است که ضمن آن مضمون می‌کوشد تا وزن را از معرکه خارج کند، و وزن می‌کوشد تا جایگزین مضمون شود» (ص ۲۹۵). شاعر، با افزودن عناصر آوایی نامشخص، هم سعی می‌کند وزن را با معنی و هم، با آوردن عناصر معنایی نامشخص، معنی را با وزن سازگار سازد (ص ۳۰۲). در این‌جا نوعی عمل متقابل و جرح و تعدیل دوجانبه مطرح است. چنان‌که رنسم بعداً گفته است، «فکر می‌کردم که شعر "باطل‌نما"[۹۹]یی بزرگ است، ساختی[۱۰۰] که رو به دو سو دارد، با منطق که می‌خواهد بر استعاره‌ها مسلط شود، و استعاره‌ها که می‌خواهند بر منطق مسلط شوند» و سپس وزن را می‌افزاید تا به شعر «شکل وجودی سه‌جزئی» بدهد (*شعرها و جستارها*، ص ۱۵۷). تصویر سر و قلب و پاها نیز حاکی از چنین سازش نهایی با نظریهٔ سازمندی است. در مقالهٔ متأخری نیز که در آن رنسم استعارهٔ «استخوان‌بندی زبان موجز و نحوی» را در تقابل با «گوشتِ» معنای تلویحی و شاعرانه به کار می‌برد، به وحدت این دو اشاره می‌کند (*تکزاس کوارترلی* ۹ [۱۹۶۶]: ۱۹۲).

اما حتی زمانی که رنسم امتیازهایی به این سنت بنیادی می‌دهد، نباید او را به آن سنت وابسته بدانیم. تجربهٔ دنیای طبیعی به صورت مجموعهٔ خصوصیات، موجودی ناهمگن که وظیفهٔ شعر است تا آن را به آن‌هایی نشان دهد که دنیای اعیان ارزش‌مند و تجربه‌های خصوصی را فراموش کرده‌اند ــ این است نظریهٔ بصیرت‌آمیز رنسم. شعر ما را از انتزاعیات و سوءاستفاده‌های علم و فن‌آوری در امان نگاه می‌دارد، سوءاستفاده‌ها و انتزاعیاتی که در نظر رنسم شیوه‌های معقول‌تر و شادی‌بخش‌تر حیات دوران جوانی‌اش در ایالات جنوبی و فعالیت‌های کشاورزی آن منطقه در ایام گذشته را به ویرانی کشیده است. نوشته‌های رنسم، مانند هر شاعر ـ منتقد دیگر، در دفاع از پیشهٔ شاعری خویش نیز بوده است: پیداست که.

97. affective or psychologistic theories

۹۸. irrelevance. یا عناصر آوایی یا معنایی نامشخص چند سطر بعد.

99. paradox 100. construct

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مانند والری، شعرسرایی را ایجاد توازن میان آوا و معنا، سازشی پیگیر میان وزن و مفهوم، استعاره و مضمون، می‌داند. هرگونه دفاعی که بتوان از مفهوم سازمندی، از تجزیه‌ناپذیر بودن شکل و محتوا، از چیستی و چه‌گونگی، از سبک به مثابهٔ معنی مطرح کرد، باید از رنسم پذیرفت که دوگانگی، یا به قول یاکوبسن، رابطهٔ «دوبخشی»[۱۰۱] در همهٔ گفته‌هایی وجود دارد که، در نظریهٔ شعر، می‌توان آن‌ها را درونمایه و سبک، آوا و معنا، و حتی، با استفاده از واژگان مخصوص رنسم، ساختار و بافتار نامید. حتی باید این امتیاز را نیز به او داد که آموزهٔ باستانی تقلید از طبیعت را احیا کرده و با پافشاری بر انعکاس جزئیت و ناهمگنیِ[۱۰۲] طبیعت در شعر به آن رنگی تازه بخشیده است.

tarikhema.org

101. binary

102. particularity; heterogeneity

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل دهم

الن تیت (۱۸۹۹ـ۱۹۷۹)

از همان ابتدای کار، دغدغه‌های اجتماعی و دینی انگیزهٔ اصلی الن تیت بود. این‌که برخی می‌گویند تیت یا هر یک از دیگر منتقدان نو به نظریهٔ هنر برای هنر معتقدند، ناشی از سوءتفاهم دربارهٔ دفاع او (و ایشان) از متمایز بودن عمل هنری و نظر بصیرت‌آمیز آن‌ها دربارهٔ یک‌پارچگی و انسجام اثر هنریِ موفق است. تیت (دل‌گرم به نظر تی. اس. الیوت دربارهٔ ماهیت «خودغایت‌مند»[۱] شعر) همواره گفته است که شعر دارای یک‌پارچگی خاص خویش است، کلّی است که در آن اجزاء با یک‌دیگر همکاری و یک‌دیگر را جرح و تعدیل می‌کنند. او معتقد است که شعر گزاره یا پیامی مانند رساله یا وعظ نیست. همهٔ این‌ها مایه‌های کهن همهٔ نظریه‌های سازمندی هنر است و اگر تصور شود که به معنای جدایی شعر از واقعیت و یا خودبازتابندگی آن و از این رو مآلاً بی‌معنی بودن آن است، سوءتعبیر فاحش خواهد بود. در نوشته‌های تیت گفته‌هایی در دفاع از موضع هنر برای هنر یافت می‌شود، ولی حتی آن‌گاه که می‌گوید «اگر عبارت هنر برای هنر را جدّی تلقی کنیم احتمالاً با مشکلی مواجه نخواهیم شد،» بلافاصله می‌افزاید، «و آن را به معنای نوع شعرهایی تلقّی نکنیم که چهل سال پیش از این در انگلستان سروده می‌شد،» و گفتهٔ خود را چنین تبیین می‌کند که به شعر باید «جدا از فایده‌اش» نگریست. «گو این‌که ممکن است مفید باشد» (*جستارهای چهار دهه*[۲] [پس از این: *جستارها*]، ۱۹۶۸، ص ۵۹۵). شعر از «قلمرو امور عملی» برکنار است. یک بند از شعرِ «شهرآشوب سنگین‌دل»[۳] کیتس «نه صحّت دارد و نه کذب است: وجود دارد» (ص ۱۹۴). «چیزی را ثابت نمی‌کند... با انواع معمول عمل رابطهٔ مفید ندارد» (ص ۱۹۶)، یا به تعبیر حتی واضح‌تر، «شعرِ کاملاً تحقق‌یافته مازاد عملِ

۱. autotelic. ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

2. *Essays of Four Decades*

3. «La Belle Dame sans Merci»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تحقق‌نیافته ندارد. نمی‌گوید که آدمیان باید بهتر یا بدتر باشند، یا این‌که هستند؛ انگیزهٔ نهانی ندارد» («شعر و امر مطلق» *سیوانی ریویو*[۴] ۳۵ [۱۹۲۷]: ۴۴). تیت به سنت کانتی و شوپنهاوری وابسته است، سنتی که مؤکداً بر آن است که «سودمندی راستین شعر در بی‌فایدگی تمام‌عیار آن است.» در «کانون آرامش و سکونی است که برای خردِ متکی به اراده فراهم می‌آورد» (*جستارها*، ص ۱۹۶). حتی دفاع او از اعطای جایزهٔ بولینجن به اِزرا پاوند[۵] حاکی از این نگرش اساسی است. در عین این‌که دستاورد پاوند را در مقام شاعری که «بیش از هر کس دیگر در احیای زبان انگلیسی، اگر نه صورت‌های تخییلی، خدمت کرده» تأیید می‌کند (ص ۵۱۲)، او را نه تنها به این سبب که «پای عَلَم قوای محور سینه زده» بلکه به این مناسبت که مردم را برانگیخته و شعر و سیاست را با هم درآمیخته سرزنش می‌کند. تیت این اتهام را بر شاعر خوب و دمکرات امریکایی، آرچیبالد مک‌لیش[۶]، هم وارد می‌کند. «در نظام اجتماعی سوئیفتی شرط انصاف آن است که سلول مجاور را به آقای مک‌لیش اختصاص دهیم» (ص ۲۶). او همواره تکرار کرده که شعر ترغیب نیست، تبلیغات نیست، «نه دین است و نه مهندسی اجتماعی» (ص ۶۱۹).

در آن‌جا که تیت بیش‌ترین اهمیت اجتماعی را به ادبیات نسبت می‌دهد، تضاد با مواضع پیشین او صرفاً تضادی ظاهری است. «هر اثر ادبی دارای هدفی اجتماعی یا اخلاقی یا دینی است» (*جستارها*، ص ۱۳۳). اگرچه تیت انتظارات و ادعاهای اغراق‌آمیز را دربارهٔ نقش شاعر در اجتماع رد می‌کند، معتقد است که حتی شعر مالارمه نیز «تا آن‌جا که بر عواطف ما اثر می‌گذارد، دارای نوعی تأثیر بر کردار ماست» (ص ۲۷). او متذکر می‌شود که هیچ شاعری (حتی میلتن) هرگز دارای «توانایی اعمال قدرت سیاسی در محافل عالی» نبوده (ص ۱۸) و وظیفهٔ ایجاد تغییر در جامعه مسلّماً بر عهدهٔ کسانی مانند دولتمردان و دانشمندان است، و نه شاعران، که باید همّ خود را صرف «کسب مهارت در

4. «Poetry and the Absolute,» *Sewanee Review*

۵. Bollingen Prize. جایزه‌ای سالانه که نخست تحت نظر کتابخانهٔ کنگرهٔ ایالات متحد و با کمک مالی بنیاد بولینجن به شاعران برجسته اختصاص یافت. در نخستین سال اعطای جایزه (۱۹۴۹) هیئتی مرکب از نویسندگان طراز اول امریکا آن را به اِزرا پاوند اعطا کردند. تصمیم مزبور به کشمکش‌های فراوان انجامید زیرا عده‌ای به درستی معتقد بودند که اعطای جایزه با نیتی سیاسی و به قصد رها کردن پاوند از خطر مجازات سنگین به جرم خیانت در دوران جنگ صورت گرفته است. از سال بعد (۱۹۵۰) جایزه از جانب کتابخانهٔ دانشگاه ییل اعطا شد. این جایزه به شاعران برجسته‌ای مانند والاس استیونز و ای. ای. کمینگز و ماریان مور و آیور وینترز داده شده است.

۶. Archibald MacLeish (۱۸۹۲ـ۱۹۸۲)، شاعر امریکایی که در شعرها و نمایشنامه‌های منظوم خود به مسایل سیاسی و عقیدتی بر ضد آلمان هیتلری و بعداً کمونیسم پرداخته است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

زبانِ منضبط»[7] سازند (ص ۲۷). تیت معتقد است که «این توقع که شاعر از شاعری دست بردارد و مبلّغ آرمان سیاسی شود، حتی اگر خود او نیز آن را آرمانی ارزش‌مند بداند، انتظاری نابجاست» (ص ۲۸).

با وجود این، نباید تصور کرد که نظر تیت دربارهٔ نقش شاعر صرفاً منحصر به داشتن «مسئولیت مستقیم نسبت به شور و نشاط زبان است» (*جستارها*، ص ۳). بلکه تیت به کارکردی یگانه برای ادبیات قایل است و آن تدارک نوع خاصی از دانش است. تیت بارها و بارها گفته است که ادبیات «معرفت خاص و منحصر به فرد و کاملی» عرضه می‌کند (ص ۲۰۲). «معرفت به کلّ یک شیء، معرفت کامل به آن، به مجموعهٔ کامل تجربه‌ای که در اختیار ما می‌گذارد» (ص ۱۰۵). این نظر تیت، در بادی امر، آموزه‌ای نامفهوم می‌نماید که «معرفت شعری» را از «اطلاعات و اسناد تاریخی» (ص ۲۰۲) و، البته، از معرفت علمی، متمایز می‌کند. نگرانی در این است که بسا که به نظریّهٔ حقیقتِ دوگانه، به داعیهٔ تاریک‌اندیشانهٔ نوعی بینش رازآمیز منجر شود. اما با پیوستن دانش تیت به نظر رنسم دایر بر این‌که شعر «جسم جهان،» جزئیت جهان واقعی، را در مقابل انتزاعیات علم، در اختیار ما می‌گذارد، متوجه می‌شویم که نظری معقول است. معرفت به معنای «تحقق یافتن»[8] و آگاهیِ کامل است. داعیه‌ای کهن و قابل احترام است اما در نوشته‌های تیت معنای «معرفت» غالباً توسّع نظرگیر می‌یابد. شعر مستلزم «قدرت تمیز» است، قدرتی که استنتاجی[9] نیست، گو این‌که، تیت معترف است، «ممکن است از آن کمک بگیرد: قدرت تمیز در خدمت پرورش کلّیهٔ توانایی‌های بشری ماست» (ص ۶۳). بدین ترتیب، «معرفت» همان شعور و احساس وحدت‌مند[10] تی. اس. الیوت می‌شود، وحدت خرد و احساس که در شعر به دست می‌آید. این امر هنگامی صورت می‌پذیرد که «اراده و قاعده‌های آن در رابطه‌ای ضمنی با کلّ تجربهٔ ما قرارداده شوند.» در این معرفتِ عاری از اراده «هیچ تغییری پدید نمی‌آید، و از این رو در همهٔ اعصار بالسّویه با حقیقت آن آشنا خواهند بود» (ص ۱۹۶). در موضع دیگر، آن را «معرفت راستین نسبت به جامعهٔ انسانی ما» تعریف کرده (ص ۱۴) و، در قطعه‌ای بسیار مهم، آن را دستاورد منحصر به فرد هنر دانسته است. در جستار «مگسِ سرگردان»[11] (۱۹۴۳)، که بحثی است دربارهٔ بازیسین صحنهٔ *ابله* داستایفسکی که در آن میشکین و روگوژین در جوارِ جنازهٔ ناستازیا فیلیپُونا ایستاده‌اند و

7. disciplined 8. realization 9. deductive

۱۰. unified sensibility. در این باره ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۱۵، مدخل Dissociation of sensibility، و نیز جلد دوم، ص ۵۱۱ـ۵۱۳، مدخل sensibility.

11. «The Hovering Fly»

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ناگاه مگسی پدیدار می‌شود، مگس را نماد نقش هنر دانسته است. «می‌توانیم به مگس سرگردان نگاه کنیم؛ دنیای واقعی را تا حدّی می‌توانیم بشناسیم. اما با نگاه کردن به دنیای واقعی آن را نخواهیم شناخت؛ آن را با نگریستن به مگسِ سرگردان می‌شناسیم» (*جستارها*، ص ۱۱۷). اگر منظورش را درست دریافته باشم، تیت معتقد است که از طریق نمادهای هنر است که دنیا را به بهترین و جامع‌ترین و کامل‌ترین وجه آن می‌شناسیم. تیت خیال‌پردازانه می‌گوید که «وِزْوِزِ مگس، از لحاظ بصری و نیز استعاری، جنازهٔ دختر را به تمام دنیا می‌گستراند» (ص ۱۱۹). مثال دیگری که تیت ذکر کرده اِمّا بُواری است که، پس از دریافت نامهٔ سنگ‌دلانهٔ رودولف، در آستانهٔ اقدام به خودکشی در اتاق زیر شیروانی خانه‌اش، صدای وِرْووِرِ چرخِ تراش بینه[۱۲] او را از بیرون افتادن از پنجره بازمی‌دارد. «ماجرا از دیدگاه نویسنده مطرح نشده؛ در چارچوب موقعیت و صحنه ارائه شده است» (ص ۱۳۹). صدای چرخ «هم‌بستهٔ» احساس اِمّا می‌شود و از «احساس اِمّا دریافتی بلاواسطه به ما می‌دهد» و «کلّ صحنه را با واقعیت می‌آمیزد» (ص ۱۴۰). در این لحظه اِمّا را به نحوی می‌شناسیم که با بیان صرف یا تحلیل انتزاعی قابل انتقال نیست.

تیت خود گفته است که به جان کرو رنسم دینِ بسیار دارد و «گمان کنم که بیش از همه به کولریج مدیونم. اما، گذشته از مفهوم کلّی که شعر می‌تواند شکل اثبات‌ناپذیر دانش باشد، تعیین نوعِ دِین کار مشکلی خواهد بود» (*جستارها*، یازده). در جستار «ادبیات در مقامِ دانش»[۱۳] (۱۹۴۱) به آی. اِی. ریچاردز استناد و از کتاب *کولریج دربارهٔ خیال*[۱۴] او (۱۹۳۴) نقل قول کرده است. ریچاردز در آن‌جا گفته است که «شعر کامل‌ترین وجه گفتار است» (*جستارها*، ص ۱۰۴) و، در قالب بحث دربارهٔ استعارهٔ چنگِ بادی کولریج[۱۵]، ریچاردز می‌گوید که «امتیاز شعر در این است که تصورات ما را از خطا کردن دربارهٔ اشیاء یا خودمان مصون دارد.» در این‌جا به سادگی می‌گوید که شعر هم از واقعیت سخن می‌گوید و هم از خود ما. بحث ژاک ماریتن دربارهٔ دانش شعری در وضعیت شعر[۱۶] (۱۹۳۸) به مراتب درست‌تر است. در آن‌جا دانش شعری را «دانشی» می‌خواند «که نمی‌توان از طریق

12. Binet 13. «Literature as Knowledge» 14. *Coleridge on Imagination*

۱۵. wind-harp. اشاره به شعر کولریج با عنوان «The Aeolian Harp» است. Aeolus، در اساطیر باستان خدای بادهاست. چنگ بادی دارای سیم‌هایی است که بر اثر وزش نسیم به ارتعاش در می‌آیند و نواهای خوش تولید می‌کنند. در این شعر، کولریج از جمله این پرسش را مطرح می‌کند که چه می‌شد اگر همهٔ اجزای طبیعت چنگ‌های زنده‌ای بودند که به اشکال گوناگون آفریده شده بودند و با وزش نسیم معنوی سیم‌های وجودشان به ارتعاش و تفکر درمی‌آمد. نسیمی که در آنِ واحد روح هریک از آن‌ها و خداوندگار همگان است؟ چنگ بادی از استعاره‌های مورد علاقهٔ رمانتیک‌های آلمانی و انگلیسی بود.

16. *Situation de la poesie*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

افکار و داوری‌ها بیان کرد، بلکه بیش‌تر تجربه است تا دانش، تجربهٔ خلّاق، زیرا می‌خواهد خود را بیان کند و نمی‌تواند بیان شود مگر در اثر [هنری].» ماریتن، با احتیاطی بیش از تیت، متذکر می‌شود که واژهٔ «دانش» «تعبیر قیاسی»[17] است. شعر را نمی‌توان با متافیزیک خلط کرد: شعر هستی‌شناسی است. شاعر به تمامیت وجود خود بازگردانده می‌شود. ماریتن آرزومند پیدایش «بوطیقای جامعیت[18]، یا به عبارت بهتر یک‌پارچگی[19]» است (ص ۱۲۰ـ۱۲۲).

این دقیقاً همان است که تیت می‌خواست با نظریهٔ «تنش» در شعر بکند. tension (تنش) توازن یا کیفیتی پویا نیست بلکه تعبیری است برساخته از «حذف پیشوندهای تعبیرات منطقی *in*tension [معنی] و *ex*tension [مصداق][20]» (*جستارها*، ص ۶۴). «شعرِ خوب عبارت است از وحدت همهٔ معناها از دورترین منتهاالیه طیف معنی و مصداق» (ص ۶۳). اما اشاره به معانی سنتی معنی و مصداق در منطق گمراه‌کننده است. معنای سنتی صرفاً به دامنهٔ یک مفهوم در مقابل محتوای آن اشاره دارد. کاربرد تیت بسیار متفاوت است. او این مطلب را با مقایسهٔ سه شعر نشان می‌دهد که هریک با دیگری حداکثر تفاوت را دارند: «تاک» سرودهٔ جیمز تامسن، مؤلف *شهرِ شب هولناک*[21]، که فاقد معنای منطقی و منسجم است و فقط حاکی از حالتی مبهم است؛ «سرود نیایش خطاب به نور» سرودهٔ ایبرهم کاولی[22]، که بیان گزارهٔ تحلیلی ساده‌ای است؛ و «نامهٔ تودیع و منع سوگواری» سرودهٔ جان دان که در آن تصویرِ «هم‌چون طلایی که بر اثر کوبش به نازکی هوا درآمده باشد،» معنی و مصداق یکی هستند و یک‌دیگر را تکمیل می‌کنند. «تنش» نسخه بدل شعور و احساس وحدت‌مند[23] الیوت می‌شود: احساس و خرد در تصویر دان با هم سازگار شده‌اند. در نوشتهٔ متقدمی که خواسته است «انواع شعر»[24] (۱۹۳۴) را رده‌بندی کند، نکتهٔ

17. analogical term 18. integrality 19. integration

۲۰. intension: «مفهوم /معنی. این اصطلاح را نویسندگان سنتی گاهی به معنای مفهوم (connotation) به کار برده‌اند.» دکتر ضیاء موحد، *واژه‌نامه‌ی توصیفی منطق: انگلیسی به فارسی* (تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۴)، ص 53. extension: «مصداق... این اصطلاح اغلب مترادف با denotation... به کار می‌رود...» همان، ص 36.

۲۱. «The Vine» سرودهٔ James Thomson (۱۷۰۰ـ۱۷۴۸). شاعر انگلیسی، متولد در اسکاتلند، از پیشاهنگان مکتب رمانتیسم. شعر *چهارفصل* او بسیار معروف است؛ *The City of Dreadful Night*.

۲۲. «A Hymn to Light» سرودهٔ Abraham Cowley (۱۶۱۸ـ۱۶۶۷). شاعر مکتب متافیزیکی انگلستان و نخستین کسی که "اود" به سبک پیندار را در زبان انگلیسی سرود.

23. unified sensibility

۲۴. «The Types of Poetry». ظاهراً سهو است و منظور همان «Three Types of Poetry» مذکور در فصل پیش، ص ۲۵۷، پ ۷۰، است. در سطور بعد نیز سه نوع شعر مطرح شده است.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نهایی با مفهوم تنش یکی است. در آن‌جا تیت به شعرِ ارادهٔ عملی اشاره می‌کند که به انتزاعیات اخلاقی یا تمثیل متمایل است (مانند اسپنسر[۲۵])، و در دوره‌های بعدی به مفاهیم طبیعی روی آورده است. در اساس شعر خطابی است، یا آن‌چه تیت بدان عنوان غریب «افلاطون‌گرایی مثبت»[۲۶] اعتماد به قدرت لایزال آدمی، داده است. تمثیل را «شعر نازل»[۲۷] خوانده (ص ۱۷۸)، گو این‌که در مورد دانته استثنایی نامفهوم قایل شده است. نوع دوم شعر رمانتیکی است، شعر عاطفه که با تعجب باید گفت آن را با «طنز رمانتیکی»[۲۸] و سرخوردگی یکی دانسته و باز هم آن را افلاطون‌گرایی خوانده است، لکن این بار «افلاطون‌گرایی منفی» (ص ۱۷۷). سرانجام، نوع سوم است که کامل و یک‌پارچه است، «گفته‌ای مجرّب» مانند گفتهٔ ادگار در *لیرشاه*، «پختگی همه چیز است»[۲۹] (ص ۱۷۵). به اشتغال خاطر همیشگی تیت بازگشته‌ایم، به نگرش او به کل حیات، به کیفیت تخیّل و آفرینش شاعرانه که، چنان‌که در جستاری بسیار متقدم، «یک راه گریز از تنگنا» (در *فیوجیتیو*[۳۰] ۳ [۱۹۲۴]: ۳۴)، مطرح کرده، «ارائهٔ احساس‌ها و افکار به صورت ناب» است، کیفیتی که بارها و بارها با تعابیر گوناگون، «کانون همیشگیِ ارجاع عاطفی از درون آشوب احساس» («شعر و امر مطلق،» در *سیوانی ریویو* ۳۵ [۱۹۲۷]: ۴۲)، یا «تشدید بسامان،» «تشدیدِ مطلقِ دریافت» (ص ۴۵، ۴۷)، یا، به تعبیری برگرفته از وایتهد، «وحدت ادراک حسیِ ابعاد وقایع»[۳۱] (۱)، وصف کرده است.

بعداً، بر اثر مطالعهٔ کتاب *رؤیای دکارت* تألیف ژاک ماریتن[۳۲] (ترجمهٔ انگلیسی: ۱۹۴۴)، تیت واژگان جدیدی برای تمایز بنیادین خویش یافت: تقابل میان تخیّل مَلَکی و نمادپرداز[۳۳]. تخیل مَلَکی ادراک حسی[۳۴] آدمی و شاعر است به فرشته و خداگونه شدن و جدایی از کالبدش که ماشینی بیش نیست. ادگار الن‌پو این دوگانگی را به بهترین وجه نشان

۲۵. Edmund Spenser (۱۵۵۲؟-۱۵۹۹)، شاعر برجستهٔ انگلیسی و سرایندهٔ شعر حماسی *ملکهٔ پریان* که شعری تمثیلی نیز هست.

26. positive Platonism

27. inferior poetry

۲۸. romantic irony. دربارهٔ irony ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۲۳-۴۲۵.

29. «Ripeness is all»

30. «One Escape from the Dilemma,» in *Fugitive*

31. «ordered intensification,» «absolute intensification of perception,» «prehensive unity of the aspects of events»

32. Jacques Maritain, *Dream of Descartes*

33. angelic and symbolic imagination

۳۴. prehension: شکل بدوی دریافت حاکی از توجه یا احساس عاری از وقوف خودآگاه؛ درک حسی چیزی یا رویدادی و واکنش نسبت به آن، بدون در نظر گرفتن موضوع معرفت. ← مدخل Whitehead, Alfred North در *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, ed. Robert Audi (Cambridge: Cambbridge University Press, 1955).

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌دهد، حال آن‌که «تخیل نمادپرداز معانی گوناگونی را در یک لحظهٔ واحدِ عمل فراهم می‌آورد» (*جستارها*، ص ۴۲۷). عمل را از راه قیاس یا به عبارت بهتر قیاس‌هایی هدایت می‌کند که به دانته (یا احتمالاً هر شاعر بزرگی) امکان کسب بصیرت نسبت به «معمای بزرگ، حیاتِ جاودان یا مرگِ جاودان» می‌دهد (ص ۴۳۶)، «کمال واقعیت» در «مقابل رؤیت امر فراحسی» (ص ۴۴۳).

دو مقالهٔ «تخیل مَلَکی» و «تخیل نمادپرداز» (هر دو در ۱۹۵۱)، پس از گرویدن او به کلیسای کاتولیکی رم (در ۱۹۵۰) تألیف شده‌اند. لکن در آن‌ها بحث سنجیدهٔ پیشین خود را دربارهٔ استعاره، که آن را راهبرد خطیر شعر می‌داند، همراه با برخی مایه‌های عرفانی، دنبال می‌کند. تیت آن را در اشارهٔ موجز ارسطو، «دریافت شباهت در نامشابهات» مشاهده می‌کند (*جستارها*، ص ۴۸۹) و در تحلیل «اود خطاب به آناکتوریا،»ی سافو توسط لونگینوس، که در آن «وحدت بخشیدن به اضداد» و «برخورد احساس‌ها»ی به هم پیوسته در «یک کالبد» را مطرح می‌کند[۳۵] (ص ۴۸۲ـ۴۸۳)، و در بازشناسی *discordia concors*[۳۶] در شعر متافیزیکی توسط دکتر جانسن. اما تیت بر دکتر جانسن خرده می‌گیرد و نظر او را ایستا می‌خواند، در حالی که شعر متافیزیکی و عصر جدید متوجه «رابطه‌ای پویا میان ذهن و اعیان آن» است. «با تلاقیِ مستعارٌله و مستعارٌمنهِ استعارهٔ اساسی شعر، گوهری آفریده می‌شود. در فضا نیست؛ با تجربه در زمان حرکت می‌کند» (ص ۵۰۷). پیداست که این نظریهٔ استعاره پیش‌درآمد بحث او دربارهٔ دانته و «تبدیل قیاسی نماد»[۳۷] است که «مدام در حرکت است، و هر لحظه به صورت عمل تجسّم می‌یابد» (ص ۴۴۰). حاصلِ کارْ «تحقق یگانگی دنیا و ذهن است» (ص ۴۶۰) و شکست نظریهٔ دکارتیِ «انشقاق طبیعت[۳۸].» در نقش شعر تعابیری والاتر از این نمی‌توان یافت. هنر برای هنر به گَرْدِ آن هم نمی‌رسد. نقشی که تیت برای شعر قایل شده با قدرت خیال در رؤیای بیداریِ وردزورت

۳۵. «Ode to Anactoria» سروده Sappho (زادهٔ ۶۱۲ پیش از میلاد)، شاعر یونانی و یکی از برجسته‌ترین شاعران غنایی دنیا. نویسندگان دوران باستان او را دهمین الههٔ هنر خوانده‌اند. بحث مذکور در متن در فصل دهم کتاب منسوب به لونگینوس، *در امر شکوه‌مند*، آمده است.

۳۶. تنافرِ هماهنگ شده. تعریفی است که حانسن از ذکاء در شعر شاعران متافیزیکی عرضه کرده و آن را «ترکیبی از صور خیال ناهمانند، یا کشف مشابهت‌های مکتوم در چیزهایی که در ظاهر ناهمانندند» وصف کرده است ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۱۴۸.

37. analogical conversion of symbol

۳۸. دکارت بر آن بود تا همه چیز را به ساده‌ترین و نزدیک‌ترین وجه ممکن به ریاضیات و هندسه وصف کند و این کار را در مورد همهٔ اعیان طبیعت به انجام رسانید تا این‌که به توانایی آدمی به اندیشیدن رسید و ناگزیر آن را از مقوله‌ای کاملاً متفاوت دانست.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بر فراز کوه اسنودن[۳۹] یا با داعیهٔ کولریج (مقتبس از شلینگ و شیلر) که هنر «میانجی طبیعت و آدمی و آشتی‌دهندهٔ آن‌هاست.» قابل قیاس است. (۲) اگرچه تیت خود را خصم رمانتیسم به مفهوم بی‌بندوباری عاطفی و ادعاهای خیال‌پرورانه برای نوع بشر می‌شناسد، بنا بر مراتب پیشین سرانجام به آیین رمانتیسم افراطی می‌گرود. گفته‌هایش یادآور البر بِگَن[۴۰] است: شعر تنها پاسخ ممکن به «دلهرهٔ ذاتی مخلوقی است که در وجود فانی خویش محبوس است.» تیت زمان و حرکت در زمان را لازمهٔ شعر می‌داند. او نیز، همانند بگن و ماریتن، مفهوم قیاسی[۴۱] جهان هستی را مفروض می‌داند. «ساختار ذهن ما و تمامیت وجود ما و ضرباهنگ خودانگیختهٔ آن با ساختار و ضرباهنگ عظیم جهان هستی یک‌سان است.» (۳) شعر، اگر نه دین، دست‌کم نظیر دین و تمهیدی برای دین می‌شود.

زبان وسیلهٔ کار شاعر است و برای انتقال معنای مورد نظر خود از طریق زبان به راهبردهایی نیاز دارد. اما تیت، برخلاف مفروضات مکرر دربارهٔ نقد نو، به یگانگی زبان و شعر اعتقاد ندارد. او با پرهیز از معنای ضمنی و عقیدتی[۴۲] در شعر مخالف است، و مفهوم شعر انتزاعی (*مکاتبات ادبی دانلد دیویدسن و الن تیت*[۴۳] [پس از این *مکاتبات*]، ۱۹۷۵، ص ۲۰ـ۲۱) و شعر «ناب» به معنای مورد نظر برمون یا والری (*جستارها*، ص ۱۹۳) را رد می‌کند. تیت «قطع پیوند زبان را از قواعد و مبانی دنیایی ممکن بر اساس این اعتقاد که زبان می‌تواند به خودی خود واقعیت باشد یا با وِرد و افسون واقعیت بیافریند» قویاً تقبیح کرده و آن را «خرافه‌ای» دانسته «که نزد فرانسویان از لوتْرِئامون و رمبو و مالارمه به سوررئالیست‌ها، و در زبان انگلیسی به هارت کرین و والاس استیونز و دیلن تامس رسید» (ص ۴۰۶). زندان زبان وجود ندارد. نگاه شعر به دنیاست، هدفش ترسیم «تصویر واقعیت» است، درست مانند فلسفه به امر مطلق رو می‌کند (*سیوانی ریویو* ۳۵ [۱۹۲۷]: ۴۳ پانوشت)، همانند هر امر انسانی دیگر «ناخالص» است، بر جامعه تأثیر می‌گذارد و از آن تأثیر می‌پذیرد. تهمت پیروی از مشرب زیبایرستی کارگر نیست.

تیت را به علم‌گرایی[۴۴] یا هواداری از نظریهٔ سنجش ادبیات بدون توجه به جنبه‌های ارزشی آن[۴۵] نیز نمی‌توان متهم کرد. درواقع، علم مایهٔ نگرانی تیت و نیروی شیطانی تاریخ

39. Snowden Mount; vision

۴۰. Albert Béguin (۱۹۰۱ـ۱۹۵۷). منتقد سوئیسی که با تألیف کتاب *روح رمانتیکی و رؤیا* (*L'Âme romantique et le rêve*، ۱۹۳۷) شهرت یافت.

41. analogical concept 42. ideational

43. *The Literary Correspondence of Donald Davidson and Allen Tate.* 44. scientism

45. value-free literature

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است که جامعهٔ بشری را نابود کرده، شیوهٔ سازمند زندگی گذشته را درهم کوبیده، و راه را برای صنعتی شدن و نظام سرمایه‌داری هموار ساخته است. علم را همواره به این عنوان تخطئه کرده که «چیزی گفتنی دربارهٔ واقعیت ندارد» (*مکاتبات*، ص۱۵۸). تیت آموزهٔ هبوط بنی‌آدم یا، دست‌کم، محدودیت‌های بنیادین آن را می‌پذیرد، و به این جهت معتقد است که علم مشوّق افکار آرمان‌گرایانه و اندیشهٔ کذبِ کمال‌پذیری آدمی است و این بر ضد شعر، «حملهٔ متقابل و غریزی هوش بر ضد حکم جزمی کمال آتی،» است (*جستارها*، ص ۲۶۰). شعر را «یکی از منابع معرفت به شرّ در آدمی» می‌شمارد، حال آن‌که علوم اجتماعی امروزین «سخت می‌کوشند تا آن معرفت را از وجود ما زایل کنند» (ص ۲۹).

تیت، غالباً در بحث روش‌های مطالعهٔ ادبیات، علم را با «مشرب اصالت تحصّل[۴۶]» یک‌سان می‌انگارد و واژهٔ اخیر را با توسّع به معنی هرگونه واقع‌گرایی، کهن‌پژوهی، جبرِ تاریخی، و تبیین تقلیلی[۴۷] با استفاده از منابع و مآخذ تأثیرگذار بر نویسنده به کار می‌برد. در خطابه‌ای شوخ‌طبعانه، «دوشیزه امیلی و کتاب‌شناسان»[۴۸] (۱۹۴۰)، تیت ریاکاری پژوهش‌گرانی را افشا می‌کند که، با دنبال کردن مآخذ تأثیرگذار تحت عنوان نیروها و علت‌ها و معلول‌ها، یا با قیاس‌های زیست‌شناختیِ رشد و تحولات یا با اِعمال روان‌شناسی و اقتصاد و جامعه‌شناسی ــ که جملگی کوشش‌های عبث در تقلید روش‌های علوم است ــ مدعی مطالعهٔ تاریخ ادبی‌اند تا زمینه را برای نقد ادبی فراهم کنند. همهٔ آن‌ها از داوری، «از وظیفهٔ اخلاقی داوری،» تن می‌زنند. اگر، بنابر ادعای آن‌ها، «به انتظار داوری تاریخ بمانیم، داوری‌ای در کار نخواهد بود» (*جستارها*، ص ۱۵۳). ما باید به داوری ادبیات زمان خود نیز بپردازیم. تیت مدت‌ها پیش گفته بود که روش تاریخی «از بهترین متفکران ما در زمینهٔ کارکردهای سنتیِ نقد سلب صلاحیت کرده است» (*نیو ریپابلیک* ۴۹ [۱۹۲۷]: ۳۳۰). روش تاریخی معنای مقصد را نادیده می‌گیرد و به راهِ رسیدن به آن‌جا می‌پردازد. طی تشبیه مفصل و شیطنت‌آمیزی دربارهٔ ورود خانوادهٔ اسمیت به هتل ریتس‌فیتس، این‌که آیا با اتومبیل آمده‌اند یا با راه‌آهن مورد استهزا قرار گرفته است. «در یک جاده، آدمی احساس می‌کند که، بر اثر یک رشته علت‌ها و معلول‌های پایان‌ناپذیر، هرگز به جایی نمی‌رسد» («سرگردانی و شعر،»[۴۹] در *سیوانی ریویو* ۳۸ [۱۹۳۰]: ۱۳۹). بدین ترتیب «شعر نه تنها با علم تفاوت بسیار دارد بلکه ذاتاً ضد علم است» (دیس *کوارتر*[۵۰] ۵

46. positivism

47. factualism, antiquarianism, historical determinism, reductive explanation

48. «Miss Emily and the Bibliographer»

49. «Confusion and Poetry»

50. *This Quarter*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

[۱۹۳۲]: ۲۹۲). وحدت هنر و علم، پیش‌نهادهٔ ادمند ویلسن، وهم و پندار است («*هاوند اند هورن*[51] ۴ [۱۹۳۱]: ۶۲۲).

تیت تعجب خواهد کرد که ببیند روش بررسی دقیق متن را «علمی» وصف کنند. در کارهای خود او ربطی به سبک‌شناسی یا زبان‌شناسی نوین ندارد و هرگز از داوری یا، دست‌کم، ارزیابی ذوقی عاری نیست. تیت مدت‌ها پیش از آن‌که به کاری دست بزند که بتوان آن را «خوانش دقیق متن» نامید، به نظرگاه کلی و نظریهٔ خود دربارهٔ شعر دست یافته بود. نظریهٔ مزبور را در جستار «نارکیسوس در مقام نارکیسوس» (۱۹۳۸)، شرحی بر شعر خودش با عنوان «اود به کشتگان ایالات جنوبی در جنگ داخلی[52]» (۱۹۳۰)، به تفصیل مطرح کرده است. در آن‌جا نیز رهیافت تکوینی[53] را رد می‌کند. «شعر پس از این‌که سروده شد چیست؟ مسئله همین است. نه این‌که از کجا آمد و چرا آمد» (*جستارها*، ص ۵۹۴). این اندیشه را که شعرش «جبران»[54] است، که «یک آرزوی سرسختانه‌اش این بوده که ژنرال نیروهای جنوبی بوده باشد،» به باد استهزا می‌گیرد (ص ۵۹۴). بررسی شعر، جدا از شرح حال و تاریخ ادبی، بی‌تردید، نوآوری مهمی در تدریس ادبیات در دانشگاه‌ها و مدارس عالی امریکا شد. تیت با روش تاریخی و تقلیل‌گرایی و مشرب اصالت امر واقع پژوهش‌گران دانشگاهی مخالف بود، لکن همیشه بر جنبهٔ تاریخی[55] شعر تأکید می‌کرد. حتی می‌توان گفت که نظریهٔ ادبی او بخشی از یک نظریهٔ تاریخ است.

به تاریخ عمدتاً در چارچوب نظر تی. اس. الیوت می‌نگریست. زمانی دنیایی وجود داشت که از نظم کامل برخوردار بود و زمینهٔ شعر دانته را فراهم کرد. «همهٔ آن‌چه می‌دانست زیر عنوان فلسفه‌ای قرار می‌گرفت که در عین حال اسطورهٔ مهیّج[56]، مجموعه‌ای از حقایق، و نگرشی جامع به زندگی بود» (*جستارها*، ص ۱۵۶). دان هنوز در دنیایی یک‌پارچه می‌زیست. بیکن و گیبن و لامتری (چرا تنها این سه نفر؟) نابودکنندگان منظر جادویی جهان‌اند. تیت می‌پرسد، «آیا شعر پس از سقوط اسطوره‌ها و باورهایی که شالودهٔ آن را بر آن‌ها مبتنی دانسته‌اند به حیات خود ادامه خواهد داد؟» (*نیو ریپابلیک* ۴۹ [۱۹۲۷]: ۳۲۹ـ۳۳۰)، و، دست‌کم طی سال‌های اوّلیه، پاسخ تیت «آری» مشروط بود. او به تجدید سازمان دین و اسطوره امیدوار بود و امید داشت که برخی از بقایای جامعهٔ سالم،

51. *Hound and Horn*
52. «Narcissus as Narcissus»; «Ode to the Confederate Dead»
53. genetic approach
۵۴. compensation. در روان‌شناسی، ساز وکاری که با توسّل به آن فرد می‌کوشد تا نقصی واقعی یا خیالی را اصلاح یا کمبودی واقعی یا خیالی را «جبران» کند.
55. historicity
56. dramatic myth

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دست‌کم در ایالات جنوبی، جان سالم به در برند. شرکت او در جنبش اقتصاد کشاورزی[۵۷] کوششی در همین جهت بود: جدلی بر ضد تمدن ماشینی، بر ضد صنعتی شدن و شهری شدن منطقهٔ جنوب. اما تیت به هیچ وجه نمی‌خواست از جنوب دوران گذشته تجلیل کند. اگرچه آن را به شهرهای صنعتی و تجاری ایالات شمالی ترجیح می‌داد، از احساساتی‌گری و زبان‌بازی و گرایش وسواس‌آمیز به سیاست‌بازی و دین‌داری نیم‌بند مردم آن‌جا به شدت انتقاد می‌کرد. نهاد برده‌داری به سفیدپوستان نیز لطمه زد. «بردهٔ سیاه‌پوست مانعی بود میان طبقهٔ حاکم و خاک» (*جستارها*، ص ۵۲۵). جنوب فاقد قشر کشاورز آزاد بود، قشری که تیت آن را شالودهٔ فرهنگ بزرگ می‌شمرد. تمدن عصر جدید را رو به افول می‌دید. عجیب نیست که کتاب *افول غربِ* اشپنگلر را با نظر تأیید نقد کرد (*نیشن* ۱۲۲ [۱۹۲۶]: ۵۳۲، ۵۳۴)، گو این‌که بعداً از توتونی‌گراییِ *سال‌های تصمیم*[۵۸] آزرده‌خاطر شد (*امریکن ریویو* ۳ [۱۹۳۴]: ۴۱ـ۴۷).

در نظر تیت، زوال یگانگی آدمی واقعیتی انکارناپذیر، و برای تاریخ شعر نیز امری سرنوشت‌ساز است. شاعرانی که بیش از همه توجه او را جلب می‌کنند (نه لزوماً آن‌هایی که ارزش‌مندتر از همه می‌شمرد) در مرحلهٔ تلاشیِ وحدت بنیادین پدید آمده‌اند: آن‌ها از خود بیگانگیِ آدمی را به وجه نظرگیری به نمایش می‌گذارند. مقالهٔ متقدم او دربارهٔ امیلی دیکینسن (۱۹۲۸) او را در زمان تلاشیِ مذهب پیوریتن‌ها تصویر می‌کند، زمانی که «وحدت روحانی در حال زوال بود» (*جستارها*، ص ۲۹۲). عجیب این‌که تیت آن را «موقعیت ادبی کامل» می‌داند. شعرْ «در کاستی‌های یک سنت کاوش می‌کند. اما سنتی باید وجود داشته باشد تا بتوان در آن کاوش کرد» (ص ۲۹۳). «شاعر خود را در لحظه‌ای می‌یابد که چنین جهانی (متعلق به جامعه‌ای متجانس) در حال سقوط است.» «نظم جهانی به همان نحوی جذب [شعرهای] خانم دیکینسن می‌شود که روحیات قرون وسطایی جذب [آثار] شکسپیر، و بینش شاعری شد» (ص ۲۹۴). بعدها پیشرفت فرایند اضمحلال سرعتی به مراتب بیش‌تر داشت. هارت کرین نمونهٔ «فروپاشی نظام‌های فکری ماست» (ص ۳۱۰). شعر او فرض الیوت را تأیید می‌کند «که یک‌پارچگی شعور فردی زایل شده است» (ص ۳۲۱). دنیای کرین مرکز ندارد. در آثار کرین «آشوبْ اصیل و بنیادین است»

۵۷. agrarian movement ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۵۸. Teutonism. گرایش به ویژگی‌های مردم شمال اروپا، از جمله اهالی کشورهای آلمان و هلند و بریتانیا و اسکاندیناوی. نخستین اشارات تاریخی به این مردم به قرن چهارم پیش از میلاد باز می‌گردد. *Years of Decision* عنوان کتاب دیگری تألیف اشپنگلر است. اشپنگلر پیش‌بینی می‌کرد که تمدن مغرب‌زمین به مرحلهٔ حکومت مطلقه وارد شود و این تمدن را در آخرین مرحلهٔ رشد و گسترش خویش می‌دید.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

(ص ۳۱۰). تیت، که کرین را شخصاً می‌شناخت و به رغم همهٔ این چیزها در مقام شاعر تحسین می‌کرد، او را بیمار می‌شمرد. تیت به «خودپرستی بی‌حدّ [او]، که هم‌جنس‌خواهی و اشتغال خاطر کودکانه‌اش نسبت به خود و ایمان پرشور به حرمت تجربه‌هایش، به این دلیل که تجربهٔ اوست، آن را تشدید کرده،» اشاره می‌کند (پوئتری[59] ۱۳۷: ۲۲۱). درهم‌ریختگی روانی کرین را فاجعه‌ای خصوصی می‌دانست: او «در هر جامعهٔ انسانی که سابقه‌ای از آن در دست است سرخورده و نابود می‌شد،» لکن به هر حال او را مظهر دوره‌ای می‌دانست که آن را «رمانتیکی» می‌خواند، زیرا، همراه با منتقدان ضدرمانتیکی فرانسوی و تی. ای. هیوم و الیوت، تیت نیز رمانتیسم را بدوی‌پسندی و عاطفه‌مداری خام می‌شمرد. شعر کرین، «به من دروغ بگو ــ هنجار قبیله‌ایِ ما را رقص‌کنان به ما بازگردان!»[60]، در نظر تیت «کلام تمام‌عیار رمانتیسم در این قرن است» (*جستارها*، ص ۳۱۹). شعر «پُل»[61] کرین «نماد خردستیزِ اراده و پیروزی و دستاورد کورانه در فضاست» (ص ۳۲۲). «پل» در بُعدِ اسطوره موفق نیست و تیت حتی در مطلوب بودن آفریدن اسطورهٔ ملی امریکایی تردید دارد (بوکمن[62] ۶۸ [۱۹۲۹]: ۵۰۸). با وجود این انتقادات، کرین را «در ردیف نخست شاعران امریکایی، اعم از زنده یا مرده،» قرار می‌دهد (*جستارها*، ص ۳۱۸).

این برداشت تاریخی شالودهٔ بسیاری از داوری‌های تیت دربارهٔ شاعران معاصر است. اگر بخواهیم به ذکر نام کسانی که دربارهٔ هرکدام از آن‌ها جستاری نوشته بسنده کنیم، باید از ای. اِی. رابینسن، تامس هاردی، ازرا پاوند، دبلیو. بی. ییتس، تی. اس. الیوت، و آرچیبالد مک‌لیش نام ببریم. ییتس در مرکز سنت قرار دارد: نزدیک‌تر از الیوت یا پاوند. در شعر پاوند تلاشیِ محتوا و شکل پیشرفت کرده است. «خرد [او] نوعاً متعلق به عصر جدید، بی‌ریشه و بین‌المللی شده است» (*جستارها*، ص ۳۶۸). گذشته‌پرستی‌اش با «هیاهو دربارهٔ یک دورهٔ روشن‌گریِ خردمدارانه» متناقض است و از آن سلب اعتبار می‌کند (ص ۳۷۱). تیت نگران است که هنرها «هندسی و انتزاعی» بشوند و «خود را نابود کنند» (ص ۳۵۱). تیت هرگز از داوری تن نمی‌زند. «باید پیش از هر چیز مشخص کنیم که اثر ادبی از چه لحاظی دارای عینیتِ خاص است» و «جنبه‌های شکلیِ شعر» را «کانون داوری انتقادی خاص» قرار دهیم «زیرا از عینیتی برخوردارند که موضوع [شعر]، منتزع از شکل،

59. *Poetry*

60. «Lie to me - dance us back our tribal norm!»

۶۱. «The Bridge». شعر بلند و بسیار معروف هارت کرین.

62. *Bookman*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کلاً فاقد است» (ص ۱۴۹). اما همیشه به شعر در چارچوب تاریخ، در سنت می‌نگرد یا، چنان‌که مدت‌ها پیش (۱۹۲۷)، به پیروی از جستار «سنت و قریحهٔ فردی» تی.اس.الیوت، گفته است: «قصدم این است که از گذشته به زمان حال بنگرم، اما در زمان حال مستغرق و به آن متعهد باشم» (*مکاتبات*، ص ۱۸۹). نقد را هم برای سلامت شعر و هم در غایت امر برای سلامت جامعه دارای نقشی خطیر می‌داند.

تیت پیوسته بر آن بوده است تا نظرگاه خود را با نظرگاه منتقدان دیگر بسنجد. بر اساس نوشته‌های او می‌توان به تهیهٔ طرح اجمالی تاریخ نقد دست زد. به علاقهٔ او به لونگینوس دربارهٔ اثر هنری سازمند یا سازش اضداد در نقد دکتر جانسن اشاره کرده‌ام. تیت از تعریف شعر که در فصل چهاردهم *سیرهٔ ادبی*[۶۳] کولریج آمده انتقاد می‌کند و با تیزهوشی نشان می‌دهد که «کولریج توجه را از شعر به تأثیر شعر، به روان‌شناسی، منحرف می‌کند.» «او [کولریج] قادر نیست معین کند که عنصر دقیقاً شاعرانه یک ویژگی عینی شعر است، یا تنها به صورت تأثیر ذهنی قابل تشخیص است» (*جستارها*، ص ۹۵). این ضابطه تزلزل کولریج را در انتخاب ایدئالیسم کانتی و تجربه‌گرایی انگلیسی به خوبی نشان می‌دهد. تیت از این‌که کولریج نتوانسته از «حصر دووجهی عقل ـ یا ـ احساس» و تأکیدش بر لذت به عنوان تأثیر شعر رهایی یابد اظهار تأسف کرده و معتقد است که، در نتیجه، طرح کولریج به تدریج در «تعابیر روان‌شناسی تجربی» منسوخ شده است (ص ۹۶ـ۹۷). تیت البته به آی.إی. ریچاردز و نظریات روان‌شناختی او دربارهٔ تأثیر شعر می‌اندیشیده و آن‌ها را فاقد دلیل و ناشی از «دین نیم‌بند اصالت اثبات»[۶۴] دانسته و مردود شمرده است. ریچاردز به «لفّاظی دربارهٔ غرایز و انگیزه‌ها و واکنش‌ها» پرداخته است (ص ۲۰۳). «شعر را در واژگان تخصصی شبه‌علمی غرق کرده است» (ص ۱۰۰). اما تیت انتقاد از ریچاردز را به دقت به مرحلهٔ نخست کار او محدود، و از ریچاردز به مناسبت «صداقت روح سخاوت‌مندی که علم‌گرایی پیشین خود را زیر پا گذاشته است» تجلیل می‌کند (ص ۲۰۴). ریچاردز را معتقد به نظر خودش دربارهٔ دانش شعری می‌شمارد (ص ۱۰۴) و گفتهٔ او را در کتاب *فلسفهٔ ریطوریقا*[۶۵] (۱۹۳۶)، یعنی «زبان صرفاً نظام ارسال پیام نیست،» (ص ۱۰۰) انکار همهٔ مواضع پیشین او می‌داند. تیت در آن زمان متوجه نشد که ریچاردز برخی از تعبیرات عصب‌شناختی و رفتارگرایانه‌اش را کنار گذاشته ولی هرگز موضع بنیادین خود را تغییر نداده است. نوشته‌های بعدی او مانند *ابزارهای نظرورزی*[۶۶] نشان می‌دهد که تغییرجهتی در

63. *Biographia Literaria* 64. positivism 65. *Philosophy of Rhetoric*
66. *Speculative Instruments*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کار نیست و ریچاردز در پیروی از مشرب اصالت فایده[۶۷] پابرجاست (← این *تاریخ*، ج ۵، فصل ۷).

تیت قبلاً ریچاردز را در زمرهٔ کسانی مانند جان دیویی قرار داده بود که تصور می‌کرد هنرمند چنین بگوید: «جامعه نابسامان است. هان، بنگر! من باهنر به آن وحدت خواهم بخشید.» اما چنین جنبی را تیت «گزافه» می‌داند و دیویی نهایتاً به نظرش «عارفی قلّابی» می‌آید. (۴) تیت به طریق اولیٰ باید تحوّلات بعدی معناشناسی را که چارلز ماریس ارائه کرد رد کند. «در داعیهٔ گزافی که شعر را قلمرو ارزش‌ها می‌پندارد تظاهر نگران‌کننده‌ای وجود دارد: و از آن‌جایی که ارزش‌ها به واقعیت متّصل نیستند، به نظر من گزیری از این استنتاج نیست که احساس‌هایی غیرمسئولانه‌اند» (*جستارها*، ص ۹۱). ماریس و ریچاردز شعر را به «مهملات یا سخن‌وریِ برانگیزنده» تقلیل می‌دهند (*جستارها*، ص ۹۰). نظر رایج که نقد نو مولود ترکیب ریچاردز و الیوت است در مورد تیت کاملاً به خطا رفته است.

همدلی تیت کلاً با تی. اس. الیوت بود. دست‌کم در نامه‌های متقدمش او را «در نقد بزرگ‌تر از شعر» و «تیزهوش‌ترین آدم زنده» می‌شمرده است (*مکاتبات*، ص ۳۶، ۱۴۱). آن‌چه به ویژه او را تحت تأثیر قرار داد «استقرار مجدد فعالیت مکمّل عاطفه و خرد» (*مکاتبات*، ص ۱۴۰)، نظریهٔ عاری از غرض شخصی بودن در شعر و مفهوم سنّت بود. تأثیر او (چنان‌که خود تیت اعتراف می‌کند [*جستارها*، یازده]) چنان فراگیر است که تصور نقد تیت بدون سرمشق الیوت مشکل است. تیت با نظرهای تی. ای. هیوم هم همدلی داشت لکن معتقد بود که او «فاقد احساس نسبت به ادبیات» است و تنها به «درک حسی[۶۸]» و ایماژیسم اعتقاد دارد (*سیوانی ریویو* ۳۵ [۱۹۲۷]: ۴۹ـ۵۰). جای تعجب است که هربرت رید[۶۹] را به عالی‌ترین وجه تحسین کرده و او را «یکی از بهترین منتقدان در زبان انگلیسی، نه تنها در زمان حال بلکه در هر عصری» وصف کرده است (*جستارها*، ص ۳۷۷). ترکیب کولریج و یونگ از جانب رید و دفاعش از زیباشناسی سازمند را تأیید کرده. ولی، اگرچه ظاهراً از خردستیزی رمانتیکی رید نگران نشده، حمایتش از هنر انتزاعی باعث تعجب او شده است (ص ۳۷۹).

تیت سال‌ها به فعالیت‌های مطبوعاتی مشغول بود و در مباحث انتقادی امریکا شرکت داشت. به ون وایک بروکس و لوئیس ممفرد و ویلیام کارلوس ویلیامز. منتقدانی که آن‌ها را

67. utilitarianism 68. perception

۶۹. Herbert Read (۱۸۹۳ـ۱۹۶۸). شاعر و منتقد ادبی و هنری انگلیسی. دربارهٔ او ← جلد پنجم این *تاریخ*، ص ۲۳۷ـ۲۴۲.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

رمانتیکی می‌شمرد، توجه چندان نمی‌کرد. گفته است که «حرص به زندگیِ بیش‌تر بر آن‌ها مستولی است» (*سیوانی ریویو* ۳۸ [۱۹۳۰]: ۱۳۰) و با خشونت آن‌ها را رد می‌کند. اما با اومانیست‌های جدید، اروینگ بیبیت و پال المرمور و هم‌فکران جوان‌تر آن‌ها، نورمن فورستر و رابرت شِیفر[۷۰]، که حدود ۱۹۳۰ نفوذ قابل توجهی پیدا کردند، به جدل پرداخت. تیت مقاله‌ای با عنوان «مغالطهٔ اومانیسم»[۷۱] نوشت که در نشریهٔ الیوت، *کرایتیریون*[۷۲] ۸ [۱۹۲۹]: ۶۶۱ـ۶۸۱، منتشر و سپس در *خاطرات و آراء*، ۱۹۲۶ـ۱۹۷۴[۷۳]، تجدید چاپ شد. در این مقاله استدلال می‌کند که اومانیسم نه تنها به مفهوم زیباشناختی ناقص است بلکه صرفاً نسخه بدل طبیعت‌گرایی است. حتی در آن زمان، سال‌ها پیش از آن‌که به مذهب کاتولیکی بگرود، خواستار «دینی دارای عینیت و موضوعیت فراگیر جهانی» شده و اومانیسم را وافی به مقصود ندانسته بود. حملهٔ بیبیت را به زیباشناسی، که آن را صرفاً زینت بی‌ارزش آموزهٔ اخلاقی می‌دانست، رد کرد. با این حال، تیت گفته است که رهیافت زیباشناختی لزوماً همان رهیافت فلسفی به ادبیات است (ص ۱۸۲). در موضع دیگر می‌گوید که ضروری دانستن داوری از جانب بیبیت، کاری که فی‌نفسه مستحسن است، خطاست زیرا «وظیفهٔ اخلاقی داوری کردن لزوماً ما را به اقدام به داوری اخلاقی وادار نمی‌کند» (*جستارها*، ص ۱۴۸). نوشته‌های انتقادی مور را طی بحثی مختصر و به اتهام «کیفیت نازل داوری‌های ادبی‌اش» کنار گذاشته است. «مور، به نام خویشتن‌داری، توانسته است حدّاکثر بیزاری‌های شخصی خویش را مطرح کند» (*خاطرات و آراء*، ص ۱۸۷).

نهضت اومانیستی بر اثر بحران اقتصادی سال ۱۹۲۹ به سرعت سقوط کرد. نقد اجتماعی و به ویژه مارکسیستی بر دههٔ ۱۹۳۰ مستولی شد. ادمند ویلسن را تحسین کرده، ولی او را «در موضوع شعر ناوارد» می‌داند (*مکاتبات*، ص ۲۱۰) و معتقد است که *قصر اکسل* «برمبنای این فرض نوشته شده که تمام انواع شعر چیزی جز نوع نازل ارادهٔ اجتماعی نیست» (*جستارها*، ص ۱۸۶). اما ویلسن را نمی‌توان به سادگی در زمرهٔ منتقدان مارکسیست قرار داد. تیت به طور کلی با هر نوع باور به جبر اقتصادی و این نظر که «همهٔ هنرها در اصل به منظور توجیه نهادها و طبقات اجتماعی است» (ص ۱۸۷) مخالف است. و نقد مارکسیستی را احیای تمثیل‌پردازی اخلاق‌مدارانه، و مشرب پندآموزی ناشیانه می‌شمارد و رد می‌کند زیرا نزد آن «هنرها همیشه، در اصل، ابزار تبلیغات بوده‌اند»

70. Robert Shafer 71. «The Fallacy of Humanism»

۷۲. *The Criterion*، فصلنامهٔ ادبی که تی. اس. الیوت از ۱۹۲۲ تا ۱۹۳۹ در لندن منتشر می‌کرد.

73. *Memoirs and Opinions, 1926-1974*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

(*نیوریپابلیک* ۷۵ [۱۹۳۳]: ۳۰۸). در نقدی که دربارهٔ کتاب *شعر عصر جدید* لوئیس مک‌نیس[۷۴] نوشت (*نیوریپابلیک* ۱۰۰ [۱۹۳۹]: ۵۲ـ۵۳) نظر او را که معتقد بود نویسنده موظف است «به نیروهایی» بپیوندد «که در آن زمان از امر پیشرفت پشتیبانی می‌کنند» رد کرد. تیت کتاب دیوید دیچز، *رمان و دنیای نوین*[۷۵]، را «یکی از معدود کتاب‌های خوب دربارهٔ داستان‌سرایی معاصر» می‌خواند (*جستارها*، ص ۲۰۶) ولی با این نظر دیچز مخالف است که باید به ادبیات «عمدتاً به صورت بخشی از فرایند تاریخی» نگریست و آن را بر مبنای «موضوعیت تاریخی[۷۶]»اش داوری کرد (ص ۲۰۹). ظاهراً نظر خود او دربارهٔ جنبهٔ تاریخی شعر متفاوت است: برخلاف خواستهٔ دیوید دیچز، ادبیات را نباید در معرض آزمونِ واقعیت قرار داد. دیچز خطا می‌کند که به هر بررسی غیرتاریخیِ ادبیات مُهرِ «فرمالیسم» می‌زند. «شاید منتقدانی نظیر غولِ فرمالیستیِ آقای دیچز وجود داشته‌اند، اما من هرگز آن‌ها را ندیده‌ام، و شک دارم که خود آقای دیچز هم، پس از بررسی مجدد، به وجود آن‌ها اعتقاد داشته باشد» (ص ۲۰۸). تیت با بررسی ادبیات خارج از چارچوب تاریخ و با برخورد مستقیم با متن موافق بود، ولی پیداست که محدود کردن آن را به چیزی که بتوان «شکل» نامید نمی‌توانست و نمی‌خواست بپذیرد.

بازگویی علایق تیت به هم‌قطارانش در نقد نو ضرورت ندارد. تیت بر سر تی. اس. الیوت با رنسم اختلاف داشت و از همان اوان کار با نظرش دربارهٔ نقش دوگانهٔ واژه‌ها مخالف بود (*فیوجیتیو* ۳ [۱۹۲۴]: ۳۵)، اما رابطه با استاد به مراتب نزدیک‌تر از آن بود و شعر و بخش اعظم نقد او را با نظری بسیار صادقانه‌تر از آن تحسین می‌کرد که اختلافاتشان را علنی سازد. با کلینت بروکس و رابرت پن وارن همیشه به صورت هم‌پیمانان خود رفتار می‌کرد. اگرچه با آر. پی. بلکمر به اندازهٔ دو منتقد اخیر نزدیک نبود، لکن او را «بهترین تحلیل‌کنندهٔ متون شعری در ایالات متحد» (*پارتیزان ریویو* ۸ [۱۹۴۱]: ۶۸)، و جستارش دربارهٔ امیلی دیکینسن را «یکی از جستارهای انتقادی بزرگ زمان ما» (*کنیون ریویو* [۱۹۳۹]:۲۰۳) وصف کرده است. «دلاوری تقریباً پیوریتن‌وارِ [بلکمر] در رد کردن به اصطلاح علومِ صرفاً مکتوب در کتاب‌ها که نام آن‌ها به شناسی ختم می‌شود (روان‌شناسی، انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی)» تیت را تحت تأثیر قرار داده بود (*جستارها*،

۷۴. Louis MacNeice (۱۹۰۷ـ۱۹۶۳)، شاعر انگلیسی، متولد در ایرلند؛ *Modern Poetry*.

۷۵. *The Novel and the Modern World*، تألیف David Daiches (۱۹۱۲ـ۲۰۰۵)، منتقد و ادب‌پژوه انگلیسی. *تاریخ انتقادی ادبیات انگلیسی* (در چهار جلد، ۱۹۶۰) از جمله آثار متعدد اوست. کتاب *شیوه‌های نقد ادبی* او به فارسی ترجمه شده است.

76. historical relevance

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ص ۱۷۱)، لکن از بلکمر گله کرده که واژگان فلسفی هضم‌نشده‌ای را به کار برده است. فلسفه‌پردازی او «غیرحرفه‌ای و التقاطی» و مقتبس از سانتایاناست (*پارتیزان ریویو* ۸ [۱۹۴۱]: ۶۸). «توانایی فکر و نوآوری‌های واژه‌شناختی» کنت برک را تحسین می‌کند [*جستارها*، نُه]، ولی با علاقه‌ای نه‌چندان زیاد او را «متفکری روش‌مند» می‌شمارد که کتاب *مبانی انگیزش‌ها*ش را می‌توان با *کالبدشکافی مالیخولیای* رابرت برتن[۷۷] (ص ۱۷۰) که معجونی از فضل منسوخ است، قابل قیاس دانست. «من آن را برای نقد ادبی مهم نمی‌دانم» (ص ۲۷۴ـ۲۷۵). لکن تیت مذعن است که «اعتقاد به این امر که کار نقد باید عاری از پیامدهای فلسفی آن یا پیامدهای فلسفی اثر ادبی باشد از حماقت هم بدتر است. هر نقدی که معرفت ما را به ادبیات افزون کند بجاست» (ص ۱۷۱ـ۱۷۲).

بنابراین تعجب‌آور است که نقش نقد در جستارهای متأخر تیت به حداقل رسیده است. در «مرد ادب‌پیشه در دنیای نوین»[۷۸] (۱۹۵۲)، خطابه‌ای پرشور که در آن از مرد ادب‌پیشه خواسته است «تصویر آدمی را بازآفریند» (*جستارها*، ص ۳)، کار منتقد را به «حفظ تمامیت و خلوص و واقعیت زبان در مقابل تحریف‌های رسانه‌های گروهی» تقلیل داده است (ص ۱۴). منتقدان و نقد را به گوشه و کنار جهان اندیشه پرتاب کرده است. نوشته‌های انتقادی خویش را حقیر شمرده و آن را حاصل کار «جستارنویس بی‌طرح و نقشه‌ای» دانسته که «از او چندان ثبات و انسجامی نمی‌توان انتظار داشت.» ولی «از منظری» دست به نوشتن زده که «آن را نباید "نسبی" تلقی کرد» (ص ۶۲۵). در پایان می‌گوید که آدمی در مقام «منتقد ادبی عملاً هیچ نمی‌داند» (ص ۶۲۶). در جستار دیگری، «آیا نقد ادبی ممکن است؟»[۷۹] (۱۹۵۱)، معتقد است که هرگز پاسخ به این پرسش را نخواهیم دانست. در این جستار نخست به موضوع تدریس نقد در دانشگاه پرداخته است. تاریخ ادبی و جامعه‌شناسی را به علوم اجتماعی و نقد را با فقط یک وظیفه، بررسی ریطوریقایی زبان، به دانشگاه واگذاشته است. به این نتیجه رسیده که نمی‌توان «ارزش‌یابی» آثار ادبی را به دانشجویان آموخت، گو این‌که چنین کاری «نامعقول‌تر از اقدام خود استاد به این کار نیست» (ص ۳۶). حتی آموزش کار دیگری که احتمالاً از نقد برآید، یعنی انتقال

۷۷. *Anatomy of Melancholy: Grammar of Motives* کتاب معروف Robert Burton (۱۵۷۷ـ۱۶۴۰)، روحانی و نثرنویس انگلیسی. پژوهنده‌ای پرشور و پشتکاردار بود و به همهٔ رشته‌های دانش بشری، طب و تاریخ و ادبیات و علوم و الهیات، احاطه داشت. گذشته از برخی آثار کم‌اهمیت به زبان لاتینی، *کالبدشکافی مالیخولیا* تنها اثری است که از او برجاست.

78. «The Man of Letters in the Modern World»

79. «Is Literary Criticism Possible?»

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دریافت‌های بصیرت‌آمیز، به دیگران را غیرممکن می‌داند. استنتاج عجیب تیت این است که «فقط می‌توان آن را به نمایش گذاشت» (ص ۳۷) ــ عجیب از آن رو که معلوم نیست چرا «به نمایش گذاشتن» دریافت‌ها باعث انتقال و بدین ترتیب آموزش آن‌ها به دانشجویان مستعد نمی‌شود. تیت در بخش دوم جستار خود موضوع متمایز آموزش و پرورش در دانشگاه‌های امریکا را نادیده می‌گیرد و با اهداف نقد ادبی از منظری انتزاعی روبه‌رو می‌شود. طی سیاههٔ فشرده و آشفتهٔ مسایل موجود، اکثر نکاتی که دربارهٔ نقد می‌گوید منفی است. نقد همیشه نازل‌تر از آفرینش است. «شَرْوِه[۸۰]هایی است *دربارهٔ* چیزی دیگر» (ص ۴۰). طفیلی است و «مدام در حال منسوخ شدن و قابل تعویض» ــ نظری که فقط در صورتی صحت دارد که به کتاب‌گزاری‌های روزمره بیندیشیم، اما در مورد نظریه و شعرشناسی و تاریخ آشکارا به خطاست. تیت البته متوجه است که نقدِ منظم‌تر و روش‌مندتری وجود دارد که «به گفتار فلسفی شباهت فزاینده دارد» (ص ۴۰). او سه روش را از هم متمایز می‌کند. زیباشناسی، که آن را با خشونت رد می‌کند: «از نظرگاه آن مشکل بتوان چیزی در باب ادبیات گفت که گزافه‌گویی صرف نباشد» (ص ۴۱). سپس به «سبک‌شناسی،»[۸۱] با قلمرو محدودش، و بازسازی تاریخی، که نقد به معنای درست آن نیست، می‌پردازد. طی بندی فشرده که به مرجعی فلسفی متوسل می‌شود که منتقد به آن اعتقاد ندارد. لکن شاهدی عرضه نکرده که چرا منتقد نمی‌تواند به فیلسوفی معتقد باشد و از نظر او برای پیشبرد مقاصد خود استفاده کند. سپس هشدار می‌دهد که «زبان نقد نباید تک‌معنا[۸۲] باشد» (ص ۵۱). سرانجام، تنها یک نوع نقد به نظرش مطلوب می‌آید، گو این‌که با تردید می‌پرسد: «کار بنیادین نقد چیست؟ آیا شرح و تنویرِ معرفتی به زندگی است که در رمان یا نمایشنامه وجود دارد، با کمترین تحریف ممکن؟ کدام منتقد هرگز چنین کرده است؟» (ص ۴۲). چنین به نظر می‌رسد که قرن‌هاست منتقدان اجتماعی و اخلاقی به کاری جز این نپرداخته‌اند، ولی ظاهراً منظور تیت با آن‌چه معمولاً از معرفت به زندگی مستفاد می‌شود بسیار تفاوت دارد. سرانجام می‌پرسد: «آیا، بدون معیار حقیقت مطلق، نقد ادبی ممکن است؟ آیا معیارِ حقیقتِ مطلقِ نقد ادبی را به صورتی که می‌شناسیم غیرضروری می‌سازد؟» (ص ۴۴). با علم به اعتقادات تیت، پاسخ به این پرسش مثبت است. در چارچوب حقیقتِ

۸۰. lays. شرْوِه: «نوعی آواز غمناک متداول در جنوب ایران...» فرهنگ بزرگ سخن، به سرپرستی دکتر حسن انوری (تهران: سخن، ۱۳۸۱).

81. stylistics 82. univocal

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

وحی، نقد ضرورت ندارد، گو این‌که بلافاصله پس از آن تیت آن را «دایماً ضروری و دقیقاً به دلیل موضع میانی‌اش، بین تخیل و فلسفه، مدام غیرممکن» اعلام می‌کند (ص ۴۴). تدریس نقد طی سالیان دراز در چندین مدرسهٔ عالی و دانشگاه حتماً برای تیت عمیقاً دلسردکننده بوده، و حتماً با ذهنی مشغول به امور مهم‌تر به این استنتاجات تردیدآمیز در باب ارزش‌غایی نقد رسیده است: اشتغال خاطر به سرنوشت بشر و پیام دین. شباهت با تحولی که در تی. اس. الیوت پدید آمد چشم‌گیر است: او نیز نقد و سهم خود در آن را در بازپسین گفته‌هایش کم‌اهمیت شمرد. هراندازه که این کاژ ذهن و روح این دو تن را تشفّی بخشیده باشد، از لحاظ منافع نقد نمی‌توان از این تغییر اظهار تأسف نکرد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل یازدهم

کلینت بروکس (۱۹۰۶ـ۱۹۹۴)

کلینت بروکس را معمولاً به روش «خوانش دقیق متن»[1] و جست‌وجوی صناعاتی مانند باطل‌نما و کنایه[2] در شعر انگلیسی از شکسپیر تا ییتس می‌شناسند. طی مقاله‌ای در مجموعهٔ *منتقدان و نقد*(۱)، آر. اس. کرین او را به «یکتانگری انتقادی»[3] متهم کرد. کسی که به دنبال توجیه نظری او از دیدگاه خود بگردد، کراراً از این‌که عمداً و گاهی بغتتاً موضوع را رها می‌کند و به نقل و تحلیل شعر می‌پردازد مأیوس خواهد شد. به همین دلیل چیزی نمی‌گذرد که مقالهٔ «نقد ادبی»[4] بروکس به بحث در باب «اود به اسلوب هوراس»[5] سرودهٔ اندرو مارول تبدیل می‌شود.(۲) قطعهٔ «پژوهش و نقد نو»[6] مبدل به تفسیر «بدرودگویی پریان» سرودهٔ اسقف کُربِت[7] می‌شود.(۳) خطابهٔ «زندگان و مردگان: اظهار نظری دربارهٔ مطالعات علوم انسانی»[8] پیرامون یک شعر. «سقوط» سرودهٔ سر ریچارد فنشا[9]. دور می‌زند. (۴) در مقالهٔ «نقد ادبی: شاعر، شعر، و خواننده»[10] به تحلیل شعر «ملخ» سرودهٔ

1. «close reading»

۲. paradox، irony. دربارهٔ این‌ها ← جلد اول این *تاریخ*، به ترتیب، ص ۴۳۰ـ۴۳۱ و ۴۲۳ـ۴۲۵.

3. critical monism 4. «Literary Criticism» 5. «Horatian Ode»

6. «New Criticism and Scholarship»

۷. «The Fairies Farewell» سرودهٔ Bishop Richard Corbet (۱۵۸۲ـ۱۶۳۵). روحانی و شاعر انگلیسی. «بدرودگویی پریان» (۱۶۴۷) شکایتی طنزآمیز است از این‌که، در نتیجهٔ رفتار پیوریتن‌ها، پریانِ شاد و شنگول بریتانیا را ترک کرده‌اند.

8. «The Quick and the Dead: a Comment on Humanistic Studies»

۹. «The Fall» سرودهٔ Sir Richard Fanshawe (۱۶۰۸ـ۱۶۶۶). دیپلمات و سرباز و شاعر انگلیسی و مترجم آثاری از زبان‌های لاتینی و اسپانیایی.

10. «Literary Criticism: Poet, Poem, and Reader»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سر ریچارد لاولیس[۱۱] می‌پردازد.(۵)

با وجود این، تمرکز حواس بر کارهای درخشان و پراحساس کلینت بروکس در خوانش دقیق متن، که ساده‌ترین راه دسترسی به آن‌ها از طریق دو کتاب معروف *شعر عصر جدید و سنت* (۱۹۳۹ [پس از این: شعر]) و *خاکستردان خوش‌ساخت*[۱۲] (۱۹۴۷ [پس از این: *خاکستردان*] میسر است، ظلم فاحش به تمامیت کارهای اوست. من فقط به پژوهش متقدم او، *رابطهٔ گویش آلاباما ـ جورجیا با گویش‌های شهرستانی بریتانیای کبیر*[۱۳] (۱۹۳۵) و ویرایش چندجلدیِ *مکاتبات تامس پرسی*[۱۴]،(۶) اشاره می‌کنم، آثاری که حاکی از شایستگی او در مقام پژوهندهٔ لایق ادبیات قرن هجدهم است. به کتاب *ویلیام فاکنر: سرزمین یوکناپاتاوفا*[۱۵] به اختصار اشاره خواهم کرد که در آن دنیای داستانی ویلیام فاکنر را به دقت بررسی کرده است. کلینت بروکس مورخ نقد و منتقد منتقدان نیز هست. اظهار نظرهایش دربارهٔ نقد بخش وسیعی از کار او را تشکیل می‌دهد که توجه بایسته به آن نشده است. این بخش از کار او نه تنها شامل ۱۶۶ صفحه *تاریخچهٔ نقد ادبی*[۱۶] (۱۹۵۷ [پس از این: *نقد ادبی*]، از تألیف مشترک او و ویلیام کِی. ویمست، است که طی آن بروکس بحث دربارهٔ منتقدان عمدهٔ انگلیسی و امریکایی قرن بیستم را از اِی. سی. بردلی تا نورتروپ فرای بر عهده گرفت، بلکه جستارها و کتابگزاری‌های متعدد و اظهارنظرهایی دربارهٔ تقریباً همهٔ رجال برجستهٔ تاریخ نقد انگلیسی و امریکایی را نیز شامل می‌شود.

در حالی که شهرت کلینت بروکس عمدتاً بر تفسیر تک‌تک شعرها و «خوانش دقیق متن» استوار است، نظریه‌اش ــ اگرچه گاهی فقط به تلویح به آن اشاره شده ــ به مراتب منسجم‌تر از آن است که در انتقادهای مکرر منتقدان به آن اذعان شده است. بروکس هدف اصلی حملاتی شده که به طور کلی بر ضد نقد نو صورت گرفته است. مثلاً از عنوان معروف‌ترین کتاب او، *خاکستردان خوش‌ساخت*، استفاده کرده و او و دوستانش را متهم کرده‌اند که به اثر هنری هم‌چون اثری دست‌ساخت[۱۷]، مانند یک مجسمه، «چیزی ایستا، شکل‌یافته و انعطاف‌ناپذیر»[۱۸] می‌نگرند (*سدرن ریویو* ۸۷ [۱۹۷۹]: ۵۹۲). طی دفاعِ

۱۱. «The Grasshopper» سرودهٔ Sir Richard Lovelace (۱۶۱۸ـ۱۶۵۸)، شاعر انگلیسی، یکی از اعضای گروه بن جانسن.

12. *Modern Poetry and the Tradition*; *The Well-Wrought Urn*

13. *The Relation of the Alabama-Georgia Dialect to the Provincial Dialects of Great Britain*

14. *Correspondence of Thomas Percy*

15. *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country*

16. *Literary Criticism: A Short History*

17. artefact

18. «something static, shaped and rigid»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تاحدودی تأسف‌انگیز و دیرهنگام، بروکس تأیید می‌کند که شعر اثری «سیّال و پویا[۱۹] و داد و ستدی است میان شاعر و خواننده.» او می‌پرسد: «که بر سر درک استعاری خواننده چه آمده است که عنوانی آشکارا مجازی را، برگرفته از یکی از شعرهایی که در کتاب مورد بحث است (شعر «تقدیس»[۲۰] سرودهٔ دان) به معنی تحت‌اللفظی آن می‌گیرند؟ گمان من این بود که برای کتابی که به منظور یافتن ساختاری مشترک میان همهٔ شعرها نوشته شده است، ستایش دان از شیئی خوش‌ساخت، هرچه‌قدر هم کوچک، مناسب است. از این‌ها گذشته، آن‌چه دان در تقابل با آن قرار می‌دهد "آرامگاه یک‌جریبی" جلوه‌فروش و عوام‌پسند است.» بروکس در ادامهٔ دفاع خود به وردزورت اشاره می‌کند که کل اشعار خود را با «کلیسای اعظم گوتیکی، با "اتاق ورودی به نمازخانه،[۲۱]" و "حجره‌ها[۲۲]ی کوچک،" غرفه‌های نیایش[۲۳] و تونشستگی‌های ساختمان برای مقابر[۲۴]، که معمولاً در چنین بناهایی تعبیه می‌شود» مقایسه کرده است (همان). بروکس می‌توانست این نکته را هم بیفزاید که در آن زمان ناشران خواستار عنوان‌های نظرگیر با عباراتی از نویسندگان بزرگ بودند: *گردونهٔ آتش* نوشتهٔ جی. ویلسن نایت[۲۵] یا *چشمهٔ مشتعل* نوشتهٔ فیلیپ ویلرایت[۲۶] یا *مدارِ بالنده* نوشتهٔ جوزف فرنک[۲۷]. بروکس را نمی‌توان متهم کرد که اثر هنری را دست‌ساختی ایستا می‌انگارد. او غالباً شعر را «مانند اثر نمایشی کوتاه» («کنایه: یک اصل ساختاری»[۲۸] [پس از این: «کنایه»]، ص ۷۳۰) و «شبیه نمایشنامه» (*خاکستردان*، ص ۱۸۶) توصیف می‌کند و آن را نمایشنامه‌ای کوتاه می‌داند و در این قیاس اندکی غلوّ می‌کند و حتی می‌گوید: «آن‌چه را که "در شعر" بیان می‌شود باید چنان خواند که گویی مکالمات یک نمایشنامه‌اند» («کنایه،» ص ۷۳۱). طی پانوشتی موافقت خود را با نظر کنت برک که شعر را «گونه‌ای از عمل»[۲۹] می‌داند اعلام کرده است (*خاکستردان*، ص ۱۸۶).

بروکس اثر هنری را «ساختار نگرش‌ها و ارزیابی‌ها و تفسیرها،»[۳۰] و وحدت شعر را

19. «fluid, dynamic»

۲۰. «Canonization»، قدیس‌سازی.

21. antechapel 22. cells 23. oratories 24. sepulchral recesses

۲۵. *Wheel of Fire* نوشتهٔ G. Wilson Knight، دربارهٔ کتاب و مؤلفش ← جلد پنجم این *تاریخ*، ص ۲۲۲ـ۲۳۷.

26. Philip Wheelwright, *The Burning Fountain*.

27. Joseph Frank, *The Widening Gyre*.

28. «Irony as a Principle of Structure,» in *Literary Criticism in America*, ed. Morton D. Zabel, rev. ed. (1951). A revision of «Irony and Ironic Poetry,» *College English* 9 (1948): 231-37.

29. «mode of action» 30. structure of attitudes

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«در توازن و هماهنگی میان هاله‌های معنایی[۳۱] و نگرش‌ها و معناها» می‌داند (*خاکستردان*، ص ۱۷۸). در پایان کار هم‌آهنگی حاصل می‌شود لکن همهٔ تعبیرات مورد استفادهٔ بروکس، «ابهام،» «باطل‌نما،» «مجموعهٔ نگرش‌ها،» «کنایه،» حاکی از تنش و تعارض و تضاد و تقابل در درون اثر هنری و در تجربهٔ خواننده‌اند. «اثر هنری انگارهٔ توازن‌ها و هم‌آهنگی‌ها و حلّ تقابل‌هاست، که در بستر زمان مطرح شده است» (ص ۱۸۶). بروکس گاهی در تعبیرات خود تردید می‌کند، می‌گوید که «مدافع آن‌ها نیست» (ص ۱۷۹) و باید اذعان کرد که گاهی معلوم نیست به روی‌دادها در ذهن مؤلف اشاره می‌کند یا به تجربهٔ خواننده یا به ویژگی قابل مشاهده‌ای در شعر. به نظر من هنگامی که تعبیراتی مانند «نگرش» و «لحن» و «کنایه» را، که از آی. اِی. ریچاردز اقتباس کرده، از بار معنایی روان‌شناختی آن‌ها خالی می‌کند و کاری می‌کند که در متن معنی می‌یابند از هر زمان دیگر قانع‌کننده‌تر است. بروکس این تعبیرات را انتخاب کرده تا از چیزی که آن را مانع اصلی درک شعر می‌داند پرهیز کند، و آن گرایش به برابر دانستن شعر با «پیام،» با گزاره‌های عقلی[۳۲]، با حقیقت آن، با گفته‌های اِخباری است. شعر فلسفه نیست، درس اخلاق نیست، وسیلهٔ تبلیغات نیست. بروکس همواره درصدد مفهوم ساختن این امر است که شعر نه بیان حقیقت است و نه صرفاً بازی با واژه‌های زیبا و آواهای خوش. گه‌گاه چنین می‌نماید که گویی مفهوم دوگانهٔ زبان‌های عاطفی و عقلانی ریچاردز را پذیرفته و معتقد است که زبان عاطفی زبان شعر است با این پی‌آمد که تأثیر شعر، چنان‌که نزد ریچاردز هم هست، به ارزش‌های درمانی آن تقلیل خواهد یافت. اما بروکس عاقلانه از این سرانجام پرهیز می‌کند (ص ۱۹۱) و از این نظر حمایت می‌کند که از شعر می‌توان دانش کسب کرد ولی نوع ویژه‌ای از دانش که مکتسب از علم نیست. این مفهوم مشکلی است شبیه به نظر کروچه که شعر و هنر را شناختی می‌شمرد ــ ولی شناخت شهودی[۳۳] نه عقلی. بروکس این نظر را می‌پروراند و از آن این معنی را مستفاد می‌کند که شعر معرفت به جزئیّت و جامعیت[۳۴] دنیا را منتقل می‌کند، معرفتی که از اهداف انتزاعی و تعمیم‌دهندهٔ[۳۵] علم برتر است. دانشِ مکتسب از شعر «دانش کامل» است: بی‌تردید کامل‌تر از دانش علمی است، زیرا نه تنها از عقل و حواس، که از ذهن نیز در تمامیت آن، و از «شعور و احساس وحدت‌مند»[۳۶]ی نشئت گرفته که الیوت آن را «به مراتب بیش از قلب» توصیف کرده و اضافه کرده است:

31. connotations
32. «message»; rational propositions
33. intuitive cognition
34. particularity and fullness
35. abstract and generalizing
36. «unified sensibility»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«باید به درون قشرِ مُخ[۳۷] و دستگاه عصبی و جهاز هاضمه نگریست.»(۷) الیوت در اوان کارش شعور و احساس وحدت‌مند را موضوعی کاملاً این‌جهانی[۳۸] می‌دانست. در نوشته‌های بروکس گاهی صبغهٔ دینی پیدا می‌کند. شعر نه تنها «معرفت شکل‌یافته و یکتایی از جهان» به ما می‌دهد (نقل‌قول از تیت، *خاکستردان*، ص ۲۳۶)، بلکه «رازگشا»[۳۹]ست. صناعت اصلی آن استعاره و نماد است. نمادهای روش‌مند و سازمان‌یافته نظامی اسطوره‌ای تشکیل می‌دهند. این نظام در مورد بروکس مسیحیت است. بروکس گاهی پی‌آمدهای خطرناک این داعیه را مشاهده می‌کند: از ویلبر اِربِن انتقاد می‌کند که چرا در کتاب *زبان و واقعیت*[۴۰] خود (کتابی حاوی برخی از آرای کروچه) شعر را «نهایتاً فلسفهٔ تحریف‌شده و ناکامل» شمرده است (*خاکستردان*، ص ۲۳۳). اما در اکثر موارد نظر تیت را تأیید کرده که «شعر نه دین است و نه مهندسی اجتماعی.»(۸) نظر فروتنانه‌تری در مورد نقش شعر را قانع‌کننده‌تر می‌یابد. ادبیات، برخلاف نظر آدن، در لحظه‌ای که یأس بر او مستولی بود، کاملاً «پوچ و بی‌معنی» نیست، بلکه، چنان‌که بروکس می‌گوید، یکی از منابع «معرفت به دنیای ارزش‌بنیاد[۴۱]» است (*لذت شکل‌انگیز: مطالعاتی در صناعت نویسندگی*[۴۲] [پس از این: *لذت*]، ۱۹۷۱، ص ۱۱). این گفته، با اماره‌هایی از ناکجاآبادی اجتماعی، به معنای امیدواری به «برقراری مجدد نظم» (ص ۲۷) و شناسایی «دنیایی قابل فهم» (عنوان یکی از کتاب‌های اربن) و «نشانهٔ نوعی هم‌آهنگی است که باید ــ در جامعهٔ دادگستر و در میان امت راستین ــ به قلمروهای وسیع‌تری گسترش یابد» (ص ۵۱). اما بروکس، با تعبیراتی عام‌تر، می‌گوید شعر، شعر راستین، «به اقتضای این‌که تجربه است و نه بیان صرف دربارهٔ تجربه یا هرگونه انتزاع صرف از تجربه، شباهتی ظاهری با واقعیت دارد، و دست‌کم به این معنی "تقلید"[۴۳] است» (*خاکستردان*، ص ۱۹۴). استفاده از مفهوم کهن mimesis[۴۴] ارسطویی نظر غریب کسانی را رد می‌کند که گفته‌اند بروکس و دوستانش شعر را از واقعیت جدا و بازی بی‌معنی واژه‌ها می‌شمرده‌اند. بروکس تأکید بر واقعیت را از راه‌های متعدد دنبال می‌کند. «شعر بخشی از واقعیت است که آدمی‌زادی به آن نگریسته و

37. cerebral cortex

۳۸. secular. عُرفی، غیردینی

39. revelatory

40. Wilbur Urban, *Language and Reality*

41. value-structured world

42. *A Shaping Joy: Studies in the Writer's Craft*

۴۳. imitaion، در این باره ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۲۰ـ۴۲۳.

۴۴. این واژه در جلدهای پیش به تقلید یا محاکات ترجمه شده است ولی هیچ کدام دقیق نیستند و، به متابعت از خواجه نصیرالدین طوسی در کتاب *اساس‌الاقتباس*، بهتر است آن را به «تخییل» ترجمه کنیم.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آن را ارزش‌مند یافته است. از منظر ارزش‌گذاری است که [شعر] انسجام یافته است.» «انسجامِ اجزاء در اثری ادبی متکی به این است که به اعتبار برخی کنش‌ها و واکنش‌های انسانی، پاسخ‌ها و ارزش‌یابی‌ها، معتقد باشیم.» باید به آن‌ها عقیده داشته باشیم، وگرنه «اثر هنری به واقع باورنکردنی و کریه است.» با وجود این، «تناظر شعر با واقعیت از طریق ساختاری ویژه پدید می‌آید» (*خاکستردان*، ص ۱۹۴؛ «پی‌آمدهای یک نظریهٔ سازمند شعر،»[45] ص ۶۸، ۷۱). بروکس از ویلیام کی. ویمست نقل می‌کند که هنر را به «انکسار نور»[46] تشبیه کرده و گفته است: «انکسار خود نوعی واقعیت است.» (*تاریخچهٔ نقد ادبی*، ص ۷۳۷ـ ۷۳۸).

واقعیت به معنای واقعیت اجتماعی و البته تاریخ است. در میان منتقدان جنوبی، بروکس احتمالاً از همه بیش‌تر به استغراق شعر در تاریخ واقف است. اتهام مکرر «ناتاریخ‌مندی،»[47] حتی خصومت با تاریخ، بر جدل‌های قدیم بروکس بر ضد تاریخ ادبیات به صورتی که در مدارس عالی امریکا تدریس می‌شد مبتنی است. تاریخ ادبیات به معنای ذکر نام‌ها و عنوان‌ها و تاریخ‌ها و احیاناً اطلاعات دربارهٔ زندگی و اوضاع اجتماعی نویسندگان بود. ولی چندی نگذشت که بروکس دریافت دانشجویان نه تنها از ارزیابی شعر و تمییز میان خوب و بد، که از درک مفهوم تحت‌اللفظی و لذت بردن از آن نیز به وجهی اسف‌بار عاجزند. نخستین کتاب بروکس، *ره‌یافت به ادبیات*[48] (با تشریک مساعی پرسر[49] و آر. پی. وارن) و درک شعر[50] (۱۹۳۸)، درس‌نامه‌هایی بودند که پس از آغازی بسیار کُند موجد انقلابی در تدریس ادبیات انگلیسی در مدارس عالی امریکا شدند. درک شعر عمداً به صورتی طراحی شده که دانشجو را وادارد توجه خویش را بر متن متمرکز کند. بدین ترتیب تقریباً چیزی دربارهٔ شرح حال یا تاریخ ندارد مگر در جایی که برای روشن کردن معنی ضرورت داشته باشد. ترتیب مطالب کتاب به نحوی است که دانش‌جو طی مراحلی با شعر آشنا می‌شود: با شعرهای روایی و توصیفی آغاز می‌شود و به شعرهایی می‌رسد که مستلزم توجه به تصویر و لحن و نگرش‌اند. این‌جا و آن‌جا، طی عبارت‌های معترضه، از شعرهای ضعیف ولی عامه‌پسند خرده‌گیری می‌کنند: «مزمور حیاتِ»[51] لانگفلو را «شعر بسیار بد»ی خوانده‌اند (نُه)، از آشفتگی در تصویرهای «درختان» جویس کیلمر (ص ۳۰۷)

45. «Implications of an Organic Theory of Poetry»

۴۶. refraction. ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

47. ahistoricity 48. *The Approach to Literature* 49. Jack Purser

50. *Understanding Poetry* 51. «Psalm of Life»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یا «آهنگ ابراز عشق هندو»[۵۲] (ص ۳۱۹)، سرودهٔ شلی، که به نمونه‌ای از احساساتی‌گری مشهور است، انتقاد کرده‌اند. در بیش‌تر موارد به خصوصیت‌های نظرگیر و زیبایی‌های شعرها اشاره کرده و به توضیح و تحسین آن‌ها پرداخته‌اند. اگرچه این مجموعه به هیچ وجه انقلابی نیست، اما حاوی اظهار نظر دربارهٔ برخی از شعرهای دان و تی. اس. الیوت است. شاعری که آثارش بیش از همه در این کتاب آمده ــ یازده شعر، یکی از آن‌ها در پنج صفحه ــ رابرت فراست است. شمار زیادی شعرهای رمانتیکی ارزش‌مند، به ویژه از وردزورت و کولریج و کیتس، هم در آن یافت می‌شود. در ویراست‌های بعدی کتاب به دامنهٔ آن افزوده شد ولی جنبهٔ آموزشی آن کاهش یافت. در بازبینی ویراست ــ چهارم (۱۹۷۶) ــ به جریان‌های باب روز امتیازات بسیار داده شده، مطالب بی‌ارزش و پیش پا افتاده در آن راه یافته و بسیاری از آن‌ها فاقد اظهار نظر و ارزیابی است. جُنگ حجیمی شده که عمدتاً براساس درونمایه ترتیب یافته است: «عشق دروغین،» «عاشق بی‌علاقه،» «شاعر به پرنده‌ای می‌نگرد،» «فروپاشی تمدن،» و جز آن.

بروکس در نخستین مجموعهٔ جستارهای خود، *شعر عصر جدید و سنت* (۱۹۳۹)، تجدید نظری اساسی در تاریخ شعر انگلیسی رایج در آن زمان را پیشنهاد می‌کند. طی فصلی نظرگیر، با عنوان فروتنانهٔ «نکته‌هایی در تجدید نظر در تاریخ شعر انگلیسی،»[۵۳] تاریخ اجمالی شعر انگلیسی را، بسیار نزدیک به ذوق تی. اس. الیوت، مطرح می‌کند. کار او را می‌توان تقریباً نخستین اقدام دانست؛ تنها کتاب *ارزیابی دوبارهٔ*[۵۴] لیوس پیش از آن منتشر شده بود. بروکس بر سنت ذکاء در شعر انگلیسی قرن هفدهم تأکید می‌کند که مکتب جان دان[۵۵] و بن جانسن و شاعران درباری[۵۶] جملگی بدان وابسته‌اند و سر تامس براون نیز در مقام نثرنویس به آن‌ها می‌پیوندد و «سطوح مختلف دقت و غموض نگرش را که در این‌گونه شعرِ آن زمان یافت می‌شود» به نمایش می‌گذارد (ص ۲۲۲). بهترین اثار پوپ و سوئیفت نیز حاکی از نظام تقابل‌ها و تنش‌ها در آثار گوناگون مانند *هتک حلقهٔ گیسو*[۵۷] و

52. «Indian Serenade»

53. «Notes for a Revised History of English Poetry»

۵۴. *Revaluation*. دربارهٔ این کتاب و مؤلفش ← جلد پنجم این *تاریخ*، ص ۳۸۱ـ۴۱۷.

۵۵. wit. در این باره و مکتب دان ← جلد اول این *تاریخ*، به ترتیب، ص ۴۴۷ـ۴۴۸ و metaphysical poets، ص ۴۲۸.

۵۶. cavalier poets. در این باره ← بخش دوم از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۳۹۵.

۵۷. *The Rape of the Lock* (۱۷۱۴). شعر شبه‌حماسی سرودهٔ الگزاندر پوپ، مبتنی بر روی‌دادی واقعی که بریدن طبیت‌آمیز حلقهٔ موی بانویی باعث خصومت میان دو خانوادهٔ اشرافی شد. پوپ این شعر را سرود تا آن دو خانواده را با هم آشتی دهد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پیشنهاد خاضعانه[۵۸] است. *ایرای گدایان*[۵۹] به موازات *پیشنهاد خاضعانه* است. در این‌جا بروکس از بحث امپسن دربارهٔ این نمایشنامه در *برخی از انواع شعر شبانی*[۶۰] استفاده می‌کند. امپسن آن را اثری شبانی و در عین حال نقیضهٔ طنزآمیزِ امرِ پهلوانی دانسته است. بروکس در اظهار نظرهایش دربارهٔ شاعران قرن هجدهم حساسیت و قدرت تمیز بسیار نشان می‌دهد، و عجیب است که آمادگی کامل دارد آن‌ها را «پیش‌رمانتیکی»[۶۱] به شمار آورد. برنز[۶۲] را در مقام هجویه‌پرداز و سرایندهٔ شعر تفننی[۶۳] ستوده (ص ۲۳۴)، و بلیک را «شاعر متافیزیکی» معرفی کرده است. در آن قرن، او نخستین شاعری است که از «استعاره به منظور تعریف و انتقال فکر» استفاده کرده است. استعاره «امتزاج تصویر و فکر است» (ص ۲۳۵). بحث او دربارهٔ شاعران رمانتیکی بسیار انتقادآمیز است، زیرا بی‌اعتمادی آن‌ها به عقل و کیش سادگی آن‌ها ناقض نظر او دربارهٔ شعر است. شلی را به ویژه به مناسبت ضعف در جنبه‌های فنی شعر مذمّت کرده است: «شلختگی در قافیه‌پردازی، استعاره‌های سستِ زینتی و گاهی زننده و پرزرق و برق،» «خلط کلی‌گویی‌های انتزاعی با نماد و خلطِ تبلیغات با بصیرتِ خیال‌انگیز» (ص ۲۵۷). مصراع‌های «می‌میرم، از هوش می‌روم، می‌افتم» و «بر خارهای زندگی می‌افتم. خونم جاری می‌شود!» را احساساتی‌گری‌های

۵۸. *A Modest Proposal* (۱۷۲۹). عنوان اختصاریِ یک *پیشنهاد خاضعانه به منظور اجتناب از این‌که فرزندان مستمندان ایرلند باری بر دوش والدین یا مملکت باشند: و به این نیّت که برای جامعهٔ خود سودمند باشند*، رساله‌ای تألیف جاناتان سوئیفت، که شاهکار طنز گزنده و تلخ است و نظریهٔ اقتصاددانان حزب لیبرال آن زمان را، که مردم را ثروت واقعی کشور معرفی می‌کردند، به باد استهزا می‌گیرد و پیشنهاد می‌کند که مستمندان باید در کار زاد و ولد کوشا باشند و فرزندان خود را پروار سازند، ذبح کنند، و به معرض فروش بگذارند. سوئیفت دستور تهیهٔ غذاهای مناسب را هم آورده و فواید شش‌گانهٔ پیشنهاد خویش را نیز مطرح کرده است.

۵۹. *The Beggar's Opera* (۱۷۲۸). نوشتهٔ John Gay (۱۶۸۵ـ۱۷۳۲)، شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی، از دوستان الگزاندر پوپ. *ایرای گدایان* تقلید هجوآمیز تراژدی احساساتی آن زمان است. برتولت برشت در نوشتن *ایرای سه‌پولی* خود به آن توجه داشته است.

60. *Some Versions of Pastoral*

۶۱. Pre-romantics. عجیب از این نظر که برخی از فضلا نئوکلاسیسیسم قرن هجدهم را در تقابل و تضاد صریح با مبانی فکری و هنری رمانتیسم می‌دانند و تغییر از آن به این را تغییر کم و بیش ناگهانی به شمار می‌آورند. گروه دیگری این‌گونه تغییرات را امری تدریجی می‌دانند و در سراسر قرن هجدهم آثار و اماراتی مشاهده می‌کنند که به نظر آن‌ها پیش‌درآمد رمانتیسم است و به این جهت آن‌ها را «پیش‌رمانتیکی» می‌نامند. در این باره ← Pre-romantics، جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۳۳ـ۴۳۴.

۶۲. Robert Burns (۱۷۵۶ـ۱۷۹۶). عموماً او را بزرگ‌ترین شاعر اسکاتلند دانسته‌اند. اشعار غنایی او دربارهٔ موضوع‌هایی مانند طبیعت و عشق و زندگی روستایی به زبانی نزدیک به زبان محاوره پیش‌درآمد بعضی از جنبه‌های شعر رمانتیکی است.

۶۳. light verse. در این باره ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خجل‌کننده خوانده، بی‌آن‌که در نظر آورد که شعر، «آهنگ ابراز عشق هندو،» یک تک‌گویی نمایشی، و گوینده عاشق حسرت‌زدهٔ مشرق‌زمینی است. سپس شعر دورهٔ ویکتوریا را بر یکی از دو شاخ حصری دووجهی می‌بیند که به صُلّابه کشیده شده است: شعرِ حاوی پیام، فلسفهٔ مزعوم تنیسن و براونینگ، تلاش به منظور استقرار شعر به جای دین، یا، از سوی دیگر، شعر ناب، هنر برای هنر (ص ۲۳۹). بروکس فقط امیلی دیکینسن و جرارد منلی هاپکینز را مستثنا می‌کند و تامس هاردی را آخرین شاعر بزرگ (ص ۲۴۳) پیش از پیدایش شاعران عصر جدید، ییتس و الیوت و آدن، می‌شمارد. به ویژه تفسیر سرزمین هرز، که احتمالاً نخستین تفسیری است که انسجام و معنای کلّ شعر را به ما آموخت، بحق مورد تحسین بوده است.

دومین کتاب بروکس، *خاکستردان خوش‌ساخت* (۱۹۷۴)، نشان می‌دهد که مفهوم شعر نزد او تنها به شعر ذکاء، به دان و معاصرانش، محدود نیست، بلکه گوناگون‌ترین شاعران انگلیسی، از شکسپیر و میلتن و رابرت هِریک[۶۴] گرفته تا پوپ و گری و وردزورت و کیتس و تنیسن و ییتس را نیز شامل می‌شود. برخی از این جستارها تأثیری ژرف بر جای گذاشتند. در «نوزاد عریان و ردای مردانگی»[۶۵] ترتیب تصویرهای کودک و البسه را در سراسر مکبث قانع‌کننده دنبال می‌کند. به خاطر دارم که آن سال به دیدار ای. ای. استول در دانشگاه مینه‌سوتا رفته بودم و با این نظر مواجه شدم که جستار بروکس خیال‌بافی ذهنیِ صرف است، زیرا در نظر استول معنای شکسپیر به معنایی محدود می‌شد که تماشاگران تئاتر در دورهٔ الیزابت از آن می‌فهمیدند. من این نظر را نپذیرفتم. اگر بتوان نشان داد که ترتیب تصویرها در متن موجود است، فرض این‌که تماشاگران معاصر نمی‌توانسته‌اند متوجه آن بشوند به موضوع ربطی ندارد. از این گذشته، بسا که ما توانایی‌های مخاطبان دورهٔ الیزابت (یا حداقل بخشی از آن‌ها) را در دنبال کردن سلسله استعاره‌های پیچیده دست‌کم می‌گیریم. اقلاً برخی از تماشاگران نمایشنامه‌های شکسپیر شنوندهٔ مواعظ طولانی جان دان و وعّاظ دیگر بودند. دنبال کردن وعظ این افراد مستلزم چنان توجهی به صناعات ادبی بود که هیچ گروه عبادت‌کنندگان امروزی از عهدهٔ آن برنمی‌آید. متن همان متن است و نسل‌های بعدی حق دارند در آن معنیِ تازه کشف کنند، البته اگر بتوانند وجود آن را مدلّل بدارند. متأسفانه در بسیاری از نقدهای اخیر این شرط را نادیده گرفته‌اند و به قرائت‌های

۶۴. Robert Herrick (۱۵۹۱ـ۱۶۷۴). شاعر انگلیسی که شعرهای شبانی و غنایی‌اش معروف است. هِریک از جمله گروه بن جانسن، شاعران موسوم به درباری، بود.

65. «The Naked Babe and the Cloak of Manliness»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نادرست، «سوء تعبیرها،» دست زده‌اند، و حتی از آزادی کامل در تفسیر دفاع کرده‌اند و در نتیجه امروزه بر بسیاری از مطالعات ادبی هرج و مرج و آشوب حکم‌فرماست.

بروکس مصرّ است که شعرِ درخور نام شعر یک کل تمام و کمال است دارای وحدت مضمونی[۶۶]. بنابراین فروکاستن شعر را به محتوای منثور آن «بدعت نقل به معنا»[۶۷] می‌خواند و رد می‌کند. کاش بروکس از تعبیر منفی «بدعت» پرهیز کرده بود، زیرا پیداست که نقل به معنا شگردی آموزشی است (که خود بروکس هم به کار برده است)، البته به شرط آن‌که بدانیم نمی‌توان آن را به جای متن اصلی گرفت. اما اگر بروکس را متهم کنیم که به شعر چون اندام‌واره‌ای زیست‌شناختی می‌نگرد و میان این سازمندی و مفاهیم نوین شعر نظیر عین هدف‌مند و برساختهٔ زبانی[۶۸] تغایری می‌بیند، عبارت «وحدت سازمند»[۶۹] او را (که از کولریج گرفته) درست درنیافته‌ایم. «سازمند» از افلاطون و ارسطوست و آلمانی‌های پایان قرن هجدهم و آغاز قرن نوزدهم آن را احیا کردند. باید اذعان کرد که در نوشته‌های آن‌ها از قیاس اثر هنری با موجود زنده گاهی به خطا استفاده شده است. مثلاً گوته اثر هنری ضعیف را با جسمِ بیمار یا گیاهی در حال پوسیدن مقایسه می‌کند. برخی از نظریه‌پردازان اخیر آلمانی (گونتر مولّر[۷۰] معروف‌ترین آن‌هاست) پژوهش ادبی را تقریباً شعبه‌ای از زیست‌شناسی ساخته‌اند. برای مثال، ترتیب زمانی یک رمان را چنان مطرح می‌کنند که گویی استخوان‌بندی یک جانور است. اما بروکس هرگز به قیاس نادرست زیست‌شناختی تن درنمی‌دهد. شکل سازمند صرفاً به معنای تمامیت، گشتالت[۷۱]، یک‌پارچگی، کلّی است که از مجموع اجزاء خود بیش‌تر است و اجزاء در آن نقشی هدف‌مند دارند. بروکس در خطابه‌ای با عنوان «شعر در مقام اندام‌واره»[۷۲](۹) تردیدهایی دربارهٔ این استعاره ابراز می‌کند. «بدیهی است که عنوان خطابهٔ من استعاره است و می‌توان آن را استعاره‌ای سطحی و بی‌اهمیت شمرد ــ استعاره‌ای سرِهم‌بندی‌شده با نگاهی به علوم زیستی، و بنابراین همانند اکثر تلاش‌ها برای تقلید از علومی که به حق مورد شک‌اند. با بازنگری به موضوع مطمئن نیستم که عنوان مناسبی باشد ولی منظور از انتخاب آن نوگراییِ بابِ روز نیست. مفهومی که در عنوان این خطابه دربارهٔ شعر مطرح شده جدید نیست.» در آن زمان بروکس با تعبیرات پدیدارشناختی آشنا نبود و فقط طی پانوشتی در

66. contextual unity
67. heresy of paraphrase
68. intentional object; linguistic construct
69. organic unity
۷۰. Gunther Muller (۱۸۹۰ـ۱۹۵۷)، مورخ ادبی آلمانی.
۷۱. gestalt. در این باره ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۱۹.
72. «The Poem as Organism»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خاکستردان خوش‌ساخت به جستار من دربارهٔ «وجه وجودی اثر ادبی.»[۷۳] که در آخرین شمارهٔ *سدرن ریویوی* قدیم در ۱۹۴۱ چاپ شده بود، اشاره کرد. در آن‌جا می‌گوید، «به کسانی که استعاره (یا استعاره‌های خاصی که من می‌توانم عرضه کنم) رضایت خاطرشان را جلب نمی‌کند خواندن جستار رنه ولک را توصیه می‌کنم. من معتقدم که موضع پیش‌نهاده در جستار او مؤید یکایک نتایجی است که در این‌جا دربارهٔ شعر مطرح شده است» (*خاکستردان*، ص ۱۸۶ پانوشت). حمله به نظر بروکس (که به طور بسیار کلی، عمدتاً در نقد آی. اِی. ریچاردز در جستار پُل دومان به زبان فرانسوی در نشریهٔ *کریتیک* و در فصلی با عنوان «شکل و نیت در نقد نوِ امریکایی» در *نابینایی و بصیرت*[۷۴] [۱۹۷۱؛ ویراست دوم، ۱۹۸۳] آمده است) مبتنی بر خلط میان مفهوم پدیدارشناختی و اصالت وجودیِ قصد و «مغالطهٔ قصد نویسنده»[۷۵] نوشتهٔ ویمست و بیردزلی است، که بروکس تأیید کرده است. مفاهیم مزبور تفاوت بارز دارند. این گفته به هیچ وجه درست نیست که «مردود شناختن اصل قصدمندی[۷۶]، که آن را به عنوان مغالطه رد کرده‌اند، از تلفیق این کشفیات (متعلق به ساختارهای مشخص زبان ادبی مانند ابهام و کنایه) در نظریهٔ به واقع منسجم شکل ادبی جلوگیری کرده است» (ص ۳۲). منظور ویمست و بیردزلی از قصد، هدفِ آگاهانه ضابطه‌مند شده است و، بنابر قاعدهٔ محتاطانه‌تری که ویمست بعداً عرضه کرد، به نظرم کاملاً حق به جانب آن‌هاست که «قصد نویسنده *به عنوان* قصد نه زمینهٔ معتبر برای بحث دربارهٔ کیفیت یا معنا در هر مورد مشخص از اثر ادبی اوست و نه معیار معتبر برای داوری در باب ارزش آن اثر» (*روز پلنگان*[۷۷] [۱۹۷۶]، ۱۲). کافی است موارد متعدد اظهارات نادرست نویسندگان را دربارهٔ هدف اوّلیهٔ خود به یاد بیاوریم تا متوجه شویم که این موضع کاملاً معقول است.

چارچوب نظری بروکس برای هدف او که تفسیر و ارزشیابی شعر انگلیسی است کاملاً منطقی و وافی به مقصود است. باید حق را به جانب آر. اس. کرین، سخت‌گیرترین و تیزبین‌ترین منتقد بروکس، داد که نظریهٔ بروکس را قابلِ اِعمال در همهٔ انواع شعر نمی‌داند و

۷۳. «The Mode of Existence of the Literary Work of Art»؛ این مقاله بعداً فصلی از کتاب ولک و وارن، *Theory of Literature*، شد ← *نظریهٔ ادبیات*، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر (تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳).

74. Paul de Man, «Form and Intent in the American New Criticism» in *Blindness and Insight*.

۷۵. «Intentional Fallacy». در این باره ← بخش دوم از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۴۰۱.

۷۶. intentionality. حیث التفاتی.

77. *Day of the Leopards*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

معتقد است بروکس با «یکتانگری انتقادی» خود معیارهای معدودی را به پدیده‌ای به مراتب متنوع‌تر از آن تحمیل کرده که بتوان به بررسی کامل آن‌ها پرداخت.

برای آن‌که بتوانیم موضع بروکس را با وضوح بیش‌تری بیان کنیم، بهتر است به بررسی نظر او دربارهٔ منتقدان دیگر بپردازیم. بی‌تردید، بیش‌تر اظهار نظرهای بروکس دربارهٔ منتقدان دیگر دفاع از خود است، apologia pro domo sua.[۷۸] او می‌دانست که نقد، چنان‌که بندتو کروچه می‌دانست و کراراً تکرار کرد، «نقدِ نقد» است.(۱۰) با نقد دیگران، کلینت بروکس موضع خویش را مشخص و گاهی، در چارچوب تاریخ نقد یا جریان‌های نظریهٔ ادبی رقیب در این قرن، آن را روشن یا جرح و تعدیل می‌کند. لکن نقدِ نقد او تنها به منظور تعریف موضع خویش نیست. عمدتاً دارای ارزش و هدف عینی است، «عینی»[۷۹] به معنای توفیق بروکس در مقام شارح آرایی که غالباً با طرز فکر خود او بیگانه بودند. بروکس پژوهندهٔ بسیار وظیفه‌شناس و منصف آراء و اندیشه‌هاست که توجه خود را بر متن متمرکز می‌کند و به ندرت آشکارا به جدل می‌پردازد. از همهٔ این‌ها گذشته، انگیزهٔ دفاع از خود و تعریف موضع خود از اعتبار براهین شخص نمی‌کاهد. اگرچه ما جملگی در تاریخ، در زمان و مکان مشخص «قرار گرفته»[۸۰]ایم، با این حال می‌توانیم به قلمرو آرایی دسترسی داشته باشیم که ــ فارغ از هرگونه مفاهیم ضمنی افلاطونی ــ باید آن‌ها را بی‌زمان یا دست‌کم همیشگی بدانیم، بدین معنی که در سراسر تاریخ مکتوب با ما بوده‌اند، مورد بحث قرار گرفته‌اند و همیشه قابل بحث خواهند بود.

اگرچه تأکید نوشته‌های کلینت بروکس بر وضعیت زمان خود او بوده و این امری قابل درک است، چیزی مانند تاریخ عمومی نقد را می‌توان از آن‌ها دریافت.

ارسطو، که بی‌تردید قرن‌ها سرچشمهٔ نظریهٔ ادبی بوده است، در کانون توجه بروکس قرار ندارد. اما در موضعی خطیر از او به عنوان سرمشق استفاده و او را نمونهٔ نخستین منتقدی معرفی می‌کند که، در عین این‌که در دیگر آثار خود قویاً به مسایل اخلاقی و سیاسی و مابعدطبیعی علاقه دارد، تحلیل فنی آثار ادبی نیز مورد توجه اوست.(۱۱) بروکس این تقسیم‌بندی را تأیید می‌کند زیرا معتقد است ادغام و درآمیختن[۸۱] نظریهٔ ادبی با اخلاقیات و سیاست و دین علت‌العلل بسیاری از مشکلات نظریهٔ انتقادی بوده است. او مصرّانه خواستار تمایز میان شعر و دین است. بر این اساس، ارسطو را در مقام رجل بزرگ و نمونه‌ای سرمشق قرار می‌دهد که تلویحاً نافیِ این پیشگویی متیو آرنولد است که

۷۸. در دفاع از، یا در توجیه، پرورش خویش.

79. objective 80. «situated» 81. amalgamation and confusion

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«بیش‌ترِ آن‌چه امروزه به نام دین و فلسفه می‌شناسیم جای خود را به شعر خواهد داد.»(۱۲) بروکس اقرار می‌کند، «من از آن کسان نیستم که معتقدند آدمی می‌تواند با شعرِ تنها زندگی کند.» آمیزش شعر و دین، چنان‌که آرنولد پیش‌بینی کرده، به «تحریف واقعی شعر و پدید آمدن دینی مجعول» خواهد انجامید.(۱۳) او تأکید می‌کند که «دقیقاً آن منتقدانی که، روی هم رفته، به دین علاقهٔ عمیق دارند به حفظ استقلال ادبیات و تمایزش از دین نیز علاقه‌مندند.» بروکس با این نظر موافق نیست که علم جای دین را گرفته و ارزش‌های دین باید به شعر پناه آورند. در آن صورت ادبیات «لباس خطابیِ گزاره‌های صدقی» خواهد شد «که باید از علم یا فلسفه اقتباس شوند.»(۱۴) هنرمند «نوعی اَبَرتبلیغاتچی ــ متخصص برانگیختن احساسات همدلانه برای گزاره‌های برگزیدهٔ خود» خواهد بود. «در چنین اوضاعی، هنر شاعری در خطابه تحلیل خواهد رفت.» به عقیدهٔ او، «سایهٔ متیو آرنولد هنوز بر دورهٔ ما سنگینی می‌کند.»(۱۵)

بروکس اومانیست‌های امریکایی را نوعی آرنولدی‌مشرب می‌شمارد. دربارهٔ ارووینگ بیبیت یا پال المرمور به تفصیل اظهار نظر نکرده است. کتاب *رمانس و تراژدی* (۱۹۲۲) تألیفِ پراسر فرای[۸۲] را «یکی از قابل‌ترین آثار اومانیست‌های نو» وصف کرده ولی افزوده که فرای «از لحاظ سخت‌گیرانه بودنِ الزامات اخلاقی از هگل هگلی‌تر است.» «همانند بسیاری از آثار این گروه، اثری از استیصال مشهود است... او [فرای] با افسردگی متذکر می‌شود که تقریباً از همان زمان پیدایش تراژدی گرایش به اُفت، بدون ترمیم واقعی، در آن وجود داشته است... فرای با سرسختی در پشت جبهه به جنگ ادامه می‌دهد» (*نقد ادبی*، ص ۵۶۰). بروکس دربارهٔ دَگلِس بوش[۸۳] و اومانیسم مسیحی او نیز همین نظر را دارد و دربارهٔ امید بوش به این‌که بتوان ادبیات را «برای حفظ وضع موجود به کار برد» ابراز تردید می‌کند.(۱۶)

اگرچه بروکس به این‌که ارسطو هنر شاعری را از اخلاقیات جدا کرده استناد می‌کند، تفسیر جدید نظریه‌های شعری ارسطو به وسیلهٔ گروه شیکاگو را چندان جذاب نمی‌یابد. این امر تنها معلول واکنش بر ضد نقد تند آر. اس. کرین نیست که بروکس بر او انگشت گذاشته و او را «نمونهٔ خوبِ» «نظام‌سازیِ گسترده، و نمایش جدلِ محض، تقریباً برای نفسِ جدل،» معرفی کرده است.(۱۷) بلکه دربارهٔ نقش زبان در شعر اختلاف نظر اساسی دارند. بروکس معتقد است که نظر گروه شیکاگو که زبان را «پروتوپلاسمِ آواییِ صرف بدون خصلت ذاتی،» و «مادهٔ» بی‌اثرِ شعر می‌دانند نادرست است.(۱۸) این منتقدان به طرح و

82. Procer Frye, *Romance and Tragedy* 83. Douglas Bush

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

توطئه اهمیت بیش از اندازه می‌دهند و نظریهٔ انواع ادبی آن‌ها به افزایش توجیه‌ناپذیر انواع می‌انجامد (*تاریخچهٔ نقد ادبی*، ص ۶۹۴ پانوشت). با اندکی شیطنت، وضع موجود را با درگیری جان درایدن با تامس رایمر مقایسه می‌کند و رایمر را «حامی عالی‌مقام طرح و توطئه» می‌نامد[۸۴] (*نقد ادبی*، ص ۶۸۷ پانوشت). شاید به یادمان باشد که مکالی رایمر را «بدترین منتقدی که پا به عرصهٔ وجود گذاشته» وصف کرده است.

ارسطوی نظریه‌پرداز در شجره‌نامهٔ فکریِ کلینت بروکس نقش برجسته‌ای ندارد؛ او احتمالاً با گفتهٔ جان کرو رنسم موافق بوده است که «ارسطو در زمینهٔ طرح و توطئه گل کاشته، و دربارهٔ شعر چیز چندان نظرگیری ندارد که بگوید.»(۱۹) به هر تقدیر، بروکس علاقهٔ خاصی به هنر نمایش و طرح و توطئه ندارد.

گفتهٔ ساموئل تیلر کولریج (برگرفته از گوته) که مردمان یا ارسطویی‌اند یا افلاطونی‌مشرب از کثرت تکرار مهوّع شده است. این نظر دربارهٔ کلینت بروکس صحت ندارد. گذشته از معدودی اشارات گذرا، من از هیچ اظهار نظر او دربارهٔ افلاطون مطّلع نیستم، لکن بی‌تردید به کولریج مدیون بود و کولریج را می‌توان متعلق به سنت افلاطونی دانست (و خود او هم چنین گفته است). اما بروکس اندیشهٔ کولریج را از ریشه‌های مابعدطبیعی آن به کل قطع می‌کند. او به جدل عالم و معلوم و سازش آدمی و طبیعت و تمایز میان poetry و poem[۸۵] وقعی نمی‌گذارد. همانند تی. اس. الیوت، تعریف نیروی خیال و توانایی آن در سازش اضداد را برمی‌گزیند و آن را در چندین زمینه نقل می‌کند. این قطعه را به صورتی به کار برده که گویی صرفاً تأیید وصف دکتر جانسن دربارهٔ شعر متافیزیکی است، «اندیشه‌های نامتجانس که به زور آن‌ها را به یک‌دیگر پیوسته‌اند،»[۸۶] عاری از هرگونه معنای ضمنی یا بار منفی یا، در غیر این صورت، تعریف «شعرِ شمول»[۸۷]

۸۴. Thomas Rymer (۱۶۴۱ـ۱۷۱۳). از هواداران پروپاقرص کلاسیسیسم فرانسوی و منتقد سختگیر نمایشنامه‌های دورهٔ الیزابت اول که از جمله *اتللوی* شکسپیر را «نمایش مضحک خونریزی» وصف کرده است. یکی از اهمّ ایرادهای رایمر به نمایشنامه‌های انگلیسی کم‌اعتنایی به طرح و توطئه (یا به قول خود او، foundation [شالوده]) بود. رایمر، همچون هر کلاسیسیست دیگری، به پیروی از ارسطو، طرح و توطئه را «شالوده» و اس و اساس تراژدی می‌دانست. درایدن ایراد رایمر را تصدیق کرد ولی افزود که نمایشنامه‌نویسان انگلیسی با استفاده از ابزاردیگر، مانند superstructure (روساخت: خلق و خوی آدم‌های نمایش، افکار، گزینش زبان مناسب)، موفق شده‌اند اهداف تراژدی را متحقق سازند.

۸۵. دربارهٔ این مفاهیم ← فصل ششم از جلد دوم این *تاریخ*.

۸۶. «The most heterogeneous ideas are yoked by violence together» جملهٔ معروف سمیوئل جانسن در توصیف تصویر متافیزیکی به عنوان *discordia concors* یا سازش اضداد.

۸۷. poetry of inclusion. در این باره ← فصل هفتم از جلد پنجم این *تاریخ* و نیز بخش مربوط به سانتایانا در فصل سوم همین کتاب.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یا ترکیب[۸۸] که بروکس از جرج سانتایانا و آی. اِی. ریچاردز آموخته است.

کولریج مرجع این نظر است که اثر هنری یک‌پارچه و وحدت در کثرت و سازواره است. بروکس تأکید می‌کند که این کثرت می‌تواند و باید متضاد باشد، باید کثرت تنش‌ها باشد. او با آن‌چه به نظرش تحریف رمانتیکی مفهوم سازمند شعر به وحدت عرفانی است صریحاً مخالفت می‌کند.(۲۰) تمایز کولریج میان قوهٔ خیال و وهم به کارش نمی‌آید. «در آثار شکسپیر اِعمال نمی‌شود.» کولریج وهم و ذکاء را به خطا تنزل مقام می‌دهد و بدین ترتیب رتبه‌بندی موضوع‌های شعری را مجدداً به میان می‌آورد و از ارزش موضوع‌های نکته‌سنجانه یا عامیانه می‌کاهد و به جدّی و فاخر می‌افزاید[۸۹]. این نظر بخشی از میراث قرن هجدهم یا به عبارت دیگر آموزهٔ نئوکلاسیکیِ سطوح مختلف سبک است. بروکس با بدبینی کولریج نسبت به سهم خرد در شعر و دفاعش از الهام و حتی جنون الوهی[۹۰] نیز مخالف است. نظر کولریج (و بسیاری از دیگر رمانتیک‌ها) که شعر را «مکاشفهٔ امر الهی» می‌دانند صرفاً «بازگویی مفهوم پندآموزانه‌ای است که بر جای مانده تا نظریهٔ انتقادی را مغشوش کند» (شعر، ص ۲۶، ۶ـ۷، ۱۹، ۵۲). کوشش‌های برخی مفسران اخیر مانند ریچارد فاستر[۹۱] که خواسته‌اند پیشینهٔ نقد نو را به کولریج برسانند و، به این ترتیب، علی‌رغم گفته‌های ضد رمانتیکی آن‌ها، ایشان را رمانتیکی بدانند، در مورد کلینت بروکس خطای بارز است. او کولریج را به همان صورتی می‌بیند که در تفسیر آی. اِی. ریچاردز آمده است. ریچاردز صریحاً اعلام کرده بود که کولریج را «ماده‌باوری» می‌بیند که «می‌کوشد تا اظهارات کسی را که عمیقاً به مشرب اصالت تصور»[۹۲] معتقد است تفسیر کند. بر این اساس بروکس می‌تواند تفسیر ریچاردز را در باب اظهار نظر کولریج دربارهٔ قطعه‌ای از *ونوس و ادونیس* بپذیرد. در آن تفسیر، ریچاردز تمایز کولریج میان «خیال قادر به وحدت‌مند کردن عناصر و مفاهیم متفاوت» و «وهم متداعی»[۹۳] را به سنخ‌شناسی توصیفی و حتی قابل اندازه‌گیری استعاره‌ها تقلیل داده است.(۲۱) بروکس در نقدی که بر کتاب

88. synthesis

۸۹. منظور سنتی است کهن که بنا بر آن هر نوع ادبی گنجایش موضوع‌های معین و زبان خاصی را داشته و تجاوز از آن حدود را شایسته نمی‌دانسته‌اند. بر همین اساس بوده است که، در نیمهٔ دوم قرن هفدهم و بیش‌تر قرن هجدهم، صحنه‌های کمیکی تراژدی‌های شکسپیر را حذف می‌کرده‌اند.

۹۰. divine madness. تعبیر دیگری برای poetic madness ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۳۲ـ۴۳۳.

91. Richard Foster

92. materialist; idealism

۹۳. esemplastic imagination و associative fancy. دربارهٔ این دو ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۱۹۶ و پانوشت ۷۲.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کولریج دربارهٔ خیال ریچاردز نوشت، اقدام او به منظور احیای جدل فیشته ـ شلینگ[۹۴] را که کولریج به کار برده بود به کل نادیده می‌گیرد.(۲۲)

در بحث دربارهٔ رالف والدو امرسن ــ که در میان فلاسفهٔ هنر می‌توان نوافلاطونی علی‌الاطلاقش شمرد ــ بروکس نظر او را دربارهٔ «یگانگی آدمی و طبیعت» رد می‌کند، از «یکتانگری نمادگرایانهٔ»[۹۵] او انتقاد می‌کند و می‌گوید، «اصلاً چیزی ثابت و مسلم نیست؛ تنها بی‌ثباتی نمادین وجود دارد.» تعبیرات کولریج برای مفهوم وهم را در تقابل با خیال امرسن به معرکه وارد کرده است. بروکس، که ظاهراً از این گفتهٔ خودِ امرسن ناآگاه است که «در انتقال آب‌های ملکوتی، هر لوله‌ای به هر شیرِ آبی می‌خورد،» می‌گوید «اگر همهٔ ورق‌هایی که در دست بازیگر است از نوع و دارای ارزشی باشد که او می‌خواهد، در این صورت بازی تمام است.»(۲۳) ادگار الن پو را در گروه استعلاییان قرار می‌دهد و از نظرهای او دربارهٔ جادو و علوم خفیه انتقاد می‌کند. «اشیاء و اندیشه‌ها به نحوی ساخته شده‌اند که در کنار یک‌دیگر قرار گیرند به صورتی که گویی هرگونه تمایز تبعیض‌آمیز میان آن‌ها زایل شده است» (*نقد ادبی*، ص ۵۹۰).

خلاصهٔ کلام، کلینت بروکس پیرو مشرب اصالت تصور نیست. مفهوم امر سازمند و همراه آن همهٔ مشکلات ناشی از این نظر را که اثر هنری را محصور در خود[۹۶] و نقد را، به تعبیر الیوت، «خودبنیاد»[۹۷] می‌شناسد از کولریج (و منابع او، کانت و اوگوست ویلهلم شلگل) اخذ کرد. اما هرگز اثر هنری را با اندام‌وارهٔ زنده یک‌سان، یا حتی مشابه با آفرینش خدا، ندانست، بلکه تعبیر «organism» را به معنی «سازمان،» سامان، طرحِ منسجم گرفت. از آن در دفاع از جدایی‌ناپذیری محتوا و شکل و تعبیری متضمنِ ردِّ تقلیل شعر به بیان حقیقتی فلسفی در لباس مبدّل یا توسّل بلاواسطه به باورها و معتقدات خواننده استفاده کرد. organism معادل پندار حسّی، نمود، *Schein*[۹۸]، یا به طور کلی هنر متمایز از واقعیت به کار رفته است، اما به معنای «مشرب زیبایی‌پرستی» یا «شکل‌گرایی» یا حتی جدا کردن اثر هنری از ماسوایِ آن نیست. بروکس همواره گفته است که خودِ زبان ما را از شعر بیرون

۹۴. شلینگ در جوانی از هواداران پرشور فلسفهٔ *Wissenschaftslehre* (نظریهٔ علم) فیشته بود و چندین جستار متقدم خود را به تشریح آن اختصاص داد. ولی به تدریج دربارهٔ نظریهٔ فلسفی فیشته و به ویژه نظرش نسبت به طبیعت دچار تردید شد و به نظام «فلسفهٔ طبیعت،» *Naturphilosophie*، خویش پرداخت.

95. symbolistic monism

۹۶. self-enclosed، یا خودبسنده از لحاظ معنی و تعبیر و تفسیر.

97. autotelic

۹۸. پندار، ظاهر، صورت ظاهر.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌برد و خودِ واژه‌ها را تنها در چارچوب زبانِ موروثی می‌توان درک کرد و حدود معنای آن‌ها را واقعیت خارجی تعیین می‌کند. در موارد بسیار و با مثال‌های متعدد با این سوء تفاهم که مایل است اشعار را در خلأ تاریخی تفسیر کند مبارزه کرده است. شعرهایی مانند «اود به اسلوب هوراس» مارول را به کار برده تا ربطِ درک وضعیت تاریخی خاصی را برای تفسیر درست یک شعر نشان دهد، و هرگز «فرمالیست» به معنایی که مخالفان نقد نو مستفاد می‌کنند نبوده است. یک فرمالیست پیرو مکتب روسی می‌تواند شکایت کند که بروکس به ندرت به بحث شکل جدا از معنی دست می‌زند. او ــ در درک شعر و مواضع دیگر ــ به عروض توجه می‌کند اما همیشه به این منظور که نشان دهد مستقل از معنی نیست. اکثر اوقات به درونمایه و لحن و نگرش و نقشمایه[۹۹]، و به آن‌چه در زیباشناسی قدیم «محتوا»یش می‌نامیدند می‌پردازد. گو این‌که بدیهی است درونمایه را کلّ یک‌پارچه‌ای می‌بیند که اجزای آن، حتی در تضاد، به منظور نیل به ساختاری وحدت‌مند که نه صرفاً شکلی است و نه محتوای خام و غیرادبی و شکل‌نیافته، همکاری می‌کنند.

به موضوع راست‌نمایی[۱۰۰] رجعت کرده‌ایم. پیش‌پاافتاده می‌نماید ولی شناسایی ساده‌ای است حاکی از این‌که ادبیات واقعیت موجود در بیرون ذهن انسان را تفسیر می‌کند. بروکس منتقدی از قماش ژرژ پوله یا نورتروپ فرای نیست که معتقد است «چیزی بیرون از ذهن آدمی وجود ندارد» و «ادبیات در دنیای خاص خویش وجود دارد و حاوی زندگی و واقعیت در یک نظام مناسبات کلامی است.»(۲۴) بروکس، به ویژه در کتاب‌هایش دربارهٔ فاکنر، به رابطهٔ میان «حقیقتِ ارجاع» و «حقیقت انسجام»[۱۰۱] می‌پردازد و آن را امری غامض ولی واقعی می‌شمارد. در تصویری که فاکنر از منطقهٔ جنوب داستانی خویش ترسیم کرده، «خواننده باید بتواند دریابد که چه چیز معمولی است و چه چیز استثنایی، چه چیز بهنجار است و چه چیز نابهنجار.» بروکس تأکید می‌کند که فاکنر داستان‌سرایی می‌کند و به کار جامعه‌شناسی یا تاریخ مشغول نیست ولی با وجود این تصویر داستانی فاکنر را با واقعیت می‌سنجد و، مثلاً، نتیجه می‌گیرد که توصیف کشاورز خرده‌مالک یا سفیدپوست فقیر در نوشتهٔ او با واقعیت سازگار است. بروکس نوشتهٔ دیوید پاترِ مورخ را در تأیید این نکته نقل می‌کند که آدم داستانیِ موسوم به گُوِن استیونز در *مهمان ناخوانده*[۱۰۲] منعکس‌کنندهٔ نگرش‌های افراد واقعی است.(۲۵)

علاقهٔ بروکس در اصل متوجه منتقدان امریکایی و انگلیسی قرن بیستم، کسانی مانند

99. motif 100. verisimilitude 101. truth of reference; truth of coherence
102. David Potter; Gavin Stevens; *Intruder in the Dust*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

الیوت و ریچاردز و ویلیام امپسن و رنسم و الن تیت، است. نظرهای کهن‌تر را گاهی رد می‌کند ولی به ندرت به بحث مستوفای آن‌ها می‌پردازد. مثلاً به مناسبت این گفتهٔ اِی. ای. هاوسمن که «استعاره و تشبیه در شعر ضروری نیستند» و یا معیار او در تشخیص شعر خوب ــ «لرزه‌ای که از ستون فقراتمان به پایین می‌رود» ــ چندین بار از خطابهٔ او، «نام و ماهیت شعر،»[۱۰۳] نقل قول می‌کند.(۲۶) این مفاهیم برخلاف تمام باورهای بروکس دربارهٔ ذات شعر و آزمونِ شعر خوب است. نظرهای هاوسمن بیش‌تر از این لحاظ بروکس را ناراحت می‌کند که او را در مقام شاعر مابعدطبیعت و موضوع‌های عقلانی تحسین می‌کند. از اف. ال. لوکس[۱۰۴]، «رمانتیکیِ دیرآمده و منحط،» به مناسبت اظهار نظرهایش دربارهٔ ریچاردز و کولریج انتقاد می‌کند.(۲۷) مکس ایستمن را به سبب نظریات ناپخته دربارهٔ «آگاهی تشدیدیافته»[۱۰۵] ناشی از ادبیات و استهزای کیشِ نامفهوم‌پسندی[۱۰۶] شماتت کرده است. همین گونه است جان اسپرو که به مناسبت کتابش، معنی و شعر[۱۰۷] (۱۹۳۴)، دشمن هنر جدید شمرده شده است.(۲۸)

بروکس به نظریهٔ ادبی مارکسیستی فوق‌العاده کم‌علاقه است و آن را احیای بدعت ادبیات پندآموز می‌داند. به حملهٔ الفرد کِیزِن در کتاب *بر خاک وطن* به فرمالیست‌های جدید اعتراض می‌کند.(۲۹) در نقدی بر کتاب *درونی‌ترین برگ*[۱۰۸] از آرای متشتت او انتقاد و اظهار تردید می‌کند که پرسش اثر هنری « برای علایق حیاتی ما چه معنایی دارد» برای کسی جز لیبرال‌های ایالات شرقی مطرح باشد. تنها متن مارکسیستی که توجه دقیق او را جلب می‌کند «کیش غموض در شعر» نوشتهٔ ای. بی. برگم[۱۰۹] است که، چنان‌که بروکس نشان می‌دهد، با شعر وردزورت، «او درمیان راه‌های نکوبیده می‌زیست،[۱۱۰]» «چون سند رفتار و اخلاقیات و ارزش‌داوری‌های آن زمان برخورد کرده است.»(۳۰) این همان اتهام آشنا بر ضد نسبیت‌گرایی تاریخی است که معدودند مارکسیست‌هایی که بخواهند آن را رد کنند.

در میان منتقدان معاصر امریکا، ادمند ویلسن را «از همه اُمُّل‌تر» می‌داند. «نظرش دربارهٔ

103. «Name and Nature of Poetry» 104. F. L. Lucas

105. heightened consciousness

۱۰۶. cult of unintelligibility. اتهامی است که مخالفان به اصحاب نقد نو وارد می‌کردند و تا حدودی مولود مغلق‌نویسی یکی دو تن از ایشان، مثلاً کنت برک و آر. پی. بلکمر، بود. لکن علّت اصلی آن را باید تازگی مطالب و آماده نبودن اذهان سنتی برای درک و هضم آن‌ها دانست.

107. John Sparrow, *Sense and Poetry* 108. *The Inmost Leaf*

109. E. B. Burgum, «The Cult of the Complex in Poetry»

110. «She Dwelt Among the Untrodden Ways»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

انواع کثیری از موضوع‌ها معقول و حاکی از حساسیّت و فاضلانه است، ولی نه فضل‌فروشانه.» ویلسن هم از «امتیاز بزرگ طرح نظرها و ارزش‌های مثبت روشنفکرِ نوعیِ امریکایی [برخوردار است] و هم تعصبات و جنبه‌های منفی» آن‌ها را دارد. بروکس معتقد است که ویلسن، و نیز روشنفکر نوعی، «در تقریباً همهٔ مسایل بزرگ گذشته به خطا رفته‌اند.» بروکس به سرود ستایش ویلسن خطاب به دستشویی امریکایی و ترجیح آن به کلیساهای اعظم اروپایی اشاره کرده و از امریکامداری خاک‌پرستانهٔ او به حیرت آمده است.(۳۱) قرائت *سرزمین هرز* به معنی بیان یأس و تفسیر او را دربارهٔ *مهمان ناخوانده* رد می‌کند.(۳۲) این یک رمان است و نه، به زعم ویلسن، یک رساله. نظرهای وکیل دعاوی گُوِن استیونز لزوماً نظرهای فاکنر نیستند. «استیونز در رمان فاکنر مقام شاخصی ندارد: گاهی حرف‌هایش معقول است و گاهی بی‌ربط.»(۳۳) پیش از این، بروکس با بحث ویلسن دربارهٔ سمبولیسم در کتاب *قصر اکسل* مخالفت کرده بود. او نظر ویلسن را که سمبولیسم را رمانتیسم منحط می‌داند رد می‌کند. پیوستن کلاسیسیسم با علم و قرار دادن آن‌ها در مقابل «امرِ شعری ـ رمانتیکی»[۱۱۱] به نظر بروکس بی‌دلیل و گمراه‌کننده است. بروکس معتقد است که فاصله‌گیری شاعرِ سمبولیست، عاری بودن او از نیت تبلیغاتی، و وفاداری‌اش به موضوعِ پیشِ رو، شعر سمبولیستی را به مراتب به روح علم نزدیک‌تر می‌کند. بر تفاوت‌های موجود میان گروه‌های سمبولیست‌های فرانسوی تأکید می‌کند. شعر تریستان کوربی‌یر[۱۱۲] و ژول لافورگ طنزآمیز و کنایی است: آن‌ها سرمشق‌های اوّلیهٔ تی. اس. الیوت‌اند. ویلسن به خطا سنت زیباشناسی جدی را به همهٔ سمبولیست‌ها نسبت می‌دهد و به این ترتیب الیوت را پیرو واقعیت‌گریزی رمانتیکی می‌شمارد.(۳۴) نکتهٔ اخیر درست است گو این‌که مشکل بتوان تردید کرد که سمبولیسم دنبالهٔ رمانتیسم است. فقط باید از مفهوم ساده‌لوحانهٔ انحطاط که بودلر و دیگران به عنوان نشانهٔ فرهیختگی به بازار آورده بودند اجتناب کرد.[۱۱۳]

ازرا پاوند، سلف بلافصل الیوت (که از پاوند در مقام منتقد نیز تجلیل کرد)، از این لحاظ توجه بروکس را جلب نمی‌کند. او این پرسش را مطرح کرد که آیا «عناصر مجزای هیچ زبانی این مقدار از تمامیت اصیل خود را می‌توانند حفظ کنند که پاوند در مورد مفهوم‌نگاشت‌های[۱۱۴] چینی ادعا می‌کند.» جرج کندی، پژوهندهٔ زبان چینی، نظر بروکس را

111. the poetic-romantic

۱۱۲. Tristan Corbière (۱۸۴۵ـ۱۸۷۵). شاعر فرانسوی و یکی از مبتکرترین شاعران قرن نوزدهم.

۱۱۳. decadence ← جلد سوم این *تاریخ*، ص ۴۵۸ـ۴۵۹.

۱۱۴. ideogram یا ideograph. شکلی که نماد شیء یا اندیشه‌ای باشد بی‌آن‌که ترتیب اصوات آن را بیان کند. ←

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

قویاً تأیید کرد و طی مقاله‌ای که نسبتاً ناشناخته مانده، خیالپردازی‌های برگرفته از ارنست فنولوسا را مستدلاً درهم کوبید.[۱۱۵](۳۵)

تی. ای. هیوم را پیشروِ الیوت می‌شمارد، گو این‌که توافقشان را می‌توان بیش‌تر ناشی از منابع مشترکشان در نقد فرانسوی دانست. بروکس از او به جهت ارزشی که برای استعاره قایل است و پذیرش «اصل گناه نخستین»[۱۱۶] تجلیل می‌کند. کلاسیسیسم او نوعی عینیت‌گرایی است زیرا هیوم، «به مراتب مضبوط‌تر از کولریج،» بر عین هنری تأکید می‌کند. لکن هیوم به سبب استفاده از تعبیرات پیش‌پاافتادهٔ رمانتیکی دربارهٔ «صداقت» و شوری که در فعالیت شعری وارد می‌شود مقصّر است.(۳۶) پیداست که همدلی بروکس با هیوم حدّی دارد.

از تی. اس. الیوت در مقام شاعر و متفکر در زمینه‌های فرهنگ و دین و نیز منتقد ادبی تجلیل وافر می‌کند. تجربهٔ خواندن شعر الیوت قاعدتاً بر شکل بخشیدن به ذوق او تأثیر عمیق داشته است. از این لحاظ با الن تیت موافق است و نه با آموزگار خویش جان کرو رنسم که از *سرزمین هرز* پس از انتشار آن سخت انتقاد کرد. تأثیر آی. اِی. ریچاردز، که از لحاظ واژگان و نقد عملی برای بروکس اهمیت داشت، متأخرتر است. خودِ بروکس گفته است که «در اوایل دههٔ ۱۹۳۰ *اصول نقد ادبی* را پانزده بار از آغاز تا انجام خوانده است.» *هفت نوع ابهام* امپسن را نیز در ۱۹۳۸ خوانده است (چاپ نخست این کتاب مورخ ۱۹۳۰ است).(۳۷) بروکس همواره بر این باور بود که میان مفاهیم شعر نزد الیوت و ریچاردز تفاوت بنیادین وجود ندارد. بروکس در نخستین کتاب خود، *شعر عصر جدید و سنت* (۱۹۳۹)، گفته است که الیوت و ریچاردز و رنسم و تیت «با استفاده از تعبیرات و رهیافت‌های متفاوت، قویاً یک‌دیگر را تأیید می‌کنند،» و در ۱۹۵۶ آن را چنین تکرار می‌کند: «درک سهولت نسبی درآمیختن نفوذ ریچاردز و الیوت مشکل خواهد بود، مگر

← مانند اعداد یا شیوهٔ تحریر زبان چینی. ideogram را «اندیشه‌نگار» و «خط تصویری» نیز گفته‌اند و در جلد پنجم این *تاریخ* نیز «معنانگار» به کار رفته است. هیچ‌یک از این مترادف‌ها دقیق نیستند: «اندیشه‌نگار» و «معنانگار» وافی به مقصود نیستند زیرا ideogram شامل اشیاء نیز هست، و «خط تصویری» می‌تواند همهٔ انواع این شیوه‌های نگارشی را در برگیرد. به نظر می‌رسد که «مفهومنگاشتِ» *دایرةالمعارف فارسی* از همهٔ این‌ها دقیق‌تر باشد. ← مدخل‌های «صورتنگاشت» و «شکلنگاری» و «چینی، زبان» در آن کتاب.

۱۱۵. Ernest Fenollosa. کشیش امریکایی که سالیان متمادی در چین زیست و ترجمهٔ تحت‌اللفظی شعرهایی را که پاوند از زبان چینی ترجمه کرد در اختیار او گذاشت.

۱۱۶. «doctrine of original sin»، گناه آدم و حوا که موجب طرد آن‌ها از بهشت شد. برخی نحله‌های مسیحیت معتقدند که این گناه نسل به نسل به فرزندان ایشان منتقل شده و وظیفهٔ آحاد بنی‌آدم است که، با عمل و عبادت، خود را از آن مبرّا سازند. معنای ثانوی آن، که ظاهراً در این‌جا مورد نظر است، گرایش غریزی آدمی به بدی است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

این‌که به میزان توافق میان آن دو آگاه شویم.» نه این‌که بروکس متوجه تفاوت‌های آن‌ها نشده باشد. به ویژه بعدها دریافت که «الیوت بر گفتهٔ تهورآمیز خود که شعرْ *امتزاج*[۱۱۷] اندیشه و احساس است پابرجاست.» از سوی دیگر، ریچاردز «از آغاز کوشیده است تا حالت عاطفی ایجادشده در خواننده (توازن انگیزه‌ها یا حالت دریافت‌های هماهنگ[۱۱۸]) و وسیلهٔ ایجاد این حالت عاطفی را به دقت از یک‌دیگر متمایز سازد» (شعر عصر جدید و سنت، ص ۷۰؛ *تاریخچهٔ نقد ادبی*، ص ۶۲۳).

به طور کلی، بروکس در مواقعی که نکات مهم و مورد علاقه‌اش مطرح بوده از الیوت استفاده کرده است: در مقاله‌ای که برای واژه‌نامه‌ای نوشت از «سنت و قریحهٔ فردی» نقل قول و سنت را با استفاده از تعابیر الیوت وصف کرد. در موضع دیگری می‌گوید، «الیوت، در دوران بی‌نظمی، در جهت استقرار مجدد نظم حرکت کرد.»(۳۸) گفتهٔ او را در باب خلاقیت راستین نقل کرد و مفهوم شعر نزد او و ترکیب خرد و احساس و امتزاج اضداد، همراه با کلیهٔ پی‌آمدهای آن، را تأیید کرد، و احیای شاعران متافیزیکی را، که ذکاء و جدیت را درمی‌آمیزند، نه فقط من حیثِ اعادهٔ حیثیت شاعران فراموش‌شده، بلکه در جهت تعریفِ خودِ ماهیت شعر دانست (شعر، ص ۷۰، ۳۹؛ *لذت*، ص ۳۹). در تعریف مزبور ضمناً تفاوت میان خیال و وهم[۱۱۹] به حداقل کاسته می‌شود و، دست‌کم در اساس، طرح بنیادین الیوت در باب تاریخ شعر انگلیسی، و «گسست احساس و شعور»[۱۲۰] در قرن هفدهم، پذیرفته می‌شود.(۳۹) اگرچه بیانات الیوت محتاطانه‌تر است، بروکس در مورد تأثیر «بازدارندهٔ» تامس هابز غلوّ کرد و بر کسی انگشت گذاشت که نمی‌توانست در تغییر عمیقی که سراسر اروپا را فراگرفته بود چنین نقش سرنوشت‌سازی داشته باشد. بروکس نظر الیوت دربارهٔ زبان شعری را نیز تأیید کرد: شاعر «بنیاد زبان را درهم می‌ریزد و از آن

117. fusion

۱۱۸. synaesthesis. این واژه از لحاظ ترکیب با synaesthesia (حس‌آمیزی) تفاوت چندان ندارد و به معنی ایجاد توازن و سازش میان واکنش‌های مولود از زیبایی اثر هنری است که معمولاً جنبه‌های متضاد، مثلاً فکر عمیق و احساس شدید، را در آدمی برمی‌انگیزد. آزمون زیبایی امری ذهنی است: نزد هرکس آن چیزی زیباست که چنین احساسی را به بهترین و بیش‌ترین وجه در او برانگیزد. بر اساس این نظریه، ارزش اثر هنری مبتنی بر میزان پیچیدگی فکری و عاطفی است که در مخاطب پدید می‌آورد. این تعبیر را ریچاردز و همکارانش ساخته و در کتاب *The Foundations of Aesthetics* (۱۹۲۵) مطرح کرده‌اند.

۱۱۹. کولریج بود که برای نخستین بار قوهٔ خیال را برکشید و آن را از وهم متمایز کرد. ← فصل ششم از جلد دوم این *تاریخ*.

۱۲۰. dissociation of sensibility. در این باره ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۱۵ و جلد دوم، ص ۵۱۱-۵۱۳.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

معنی می‌آفریند[۱۲۱]» یا دست‌کم آن را اندکی تغییر می‌دهد.(۴۰) او با نظر الیوت دربارهٔ باورهای شعری نیز موافق بود. «الیوت اعتقاد داشت که ذهن خواننده باید بتواند آن باورها را منسجم و قوام‌آمده و مبتنی بر داده‌های تجربه بیابد و بپذیرد.»(۴۱)

بروکس در مواردی با عقاید الیوت مخالف است و دربارهٔ نظریه‌هایش نگرانی‌هایی دارد. او متوجه است که برخی از اظهارات الیوت با گفته‌های دیگرش مغایر است. نظرش دربارهٔ حس‌آمیزی بیش از اندازه روان‌شناسی‌گرایانه است، و تحلیل ویرانگر الیسیو ویواس[۱۲۲] دربارهٔ نظریهٔ «معادل عینی»[۱۲۳] بر او مؤثر واقع شده و حتی با نظر ویواس در رد تحلیلی که الیوت دربارهٔ *هملت* کرده موافق است.(۴۲) اما، به طور کلی، به آموزه‌های انتقادی الیوت، به نظریهٔ شعر عاری از جنبهٔ شخصی[۱۲۴] و شعر دریافت‌های هماهنگ و گسست شعور و احساس و نظرش دربارهٔ سنت، اعتقاد دارد. طی نقد نه‌چندان پرحرارتی که بر *فایدهٔ شعر و کاربرد نقد* (۱۹۳۳) نوشت، از روش توصیف و ارزیابی محتاطانهٔ الیوت دفاع و ادمند ویلسن را به سبب تقلید هزل‌آمیز سبک انتقادی الیوت در *قصر اکسل* شماتت کرد.(۴۳)

تأثیر الیوت با تأثیر ریچاردز درآمیخت. بروکس به ویژه فصل سی و دوم *اصول نقد ادبی* با عنوان «نیروی خیال»[۱۲۵] را «بسیار مهم» می‌داند. در این فصل دو نوع شعر از یک‌دیگر متمایز شده‌اند: یکی شعری که فاقد اوصاف متضاد و متنافر تجربه است و دیگری آن‌که ناهمگنی انگیزه‌های قابل تمییز را ترکیب می‌کند و بنابراین غور و باریک‌بینی طنزآمیز را برمی‌تابد.(۴۴) طنز، به معنی موسّع فاصله‌گیری و آگاهی به فراگیر بودن تجربه، معیار اصلی شعر خوب نزد بروکس است. این مفهوم را مشکل بتوان از باطل‌نما و مفهوم محدودترِ ابهامِ کلامی[۱۲۶] متفاوت دانست. در فهم این تعبیرات غالباً به خطا رفته‌اند: آن‌ها به معانی معمول، که مثلاً irony به معنی ضد معنایِ لفظی و باطل‌نما گزاره‌ای است متضاد با عقیدهٔ رایج، به کار نرفته‌اند. irony، بنا بر مشهورترین تعریف بروکس «تغییر *بارز* در گفته‌ای به وسیلهٔ زمینهٔ متن»[۱۲۷] است. «تعبیری عام است برای آن نوع تغییر معنایی که زمینهٔ متن در عناصر گوناگون موجود در آن پدید می‌آورد» («طنز،» ص ۷۳۰؛ *خاکستردان*،

121. «dislocates language into meaning» 122. Eliseo Vivas

۱۲۳. objective correlative. در این باره ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۲۹.

۱۲۴. impersonal poetry. در این باره ← جلد پنجم این *تاریخ*، ص ۳۰۲ به بعد، و بخش دوم از جلد چهارم، ص ۳۹۸ـ۴۰۰، زیر عنوان disinterestedness.

125. «Imagination» in *Principles of Literary Criticism* 126. verbal ambiguity

127. context

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ص ۱۹۱). به بیان ساده، «معنی‌انگیزیِ متقابل[۱۲۸] واژه‌هاست.» «داد و ستد میان زمینه‌های متن،» اصلی که ریچاردز در *فلسفهٔ ریطوریقا* (۱۹۳۶) تشریح کرد (بروکس این کتاب را یکی از «بهترین کتاب‌ها»ی ریچاردز دانسته است).(۴۵) روش بروکس بررسیِ نه تنها معنی‌انگیزیِ متقابل واژه‌ها بلکه نقشمایه‌ها و درونمایه‌ها و استعاره‌ها و نمادها نیز هست. اگرچه به خصوص در نوشته‌های متقدم خود واژگان روان‌شناختی ریچاردز را به کار می‌برد و این تا حدودی گمراه‌کننده است، کار خود او خوانش دقیق شعر است. مثلاً مضمون[۱۲۹] را چنین تعریف می‌کند: «وسیلهٔ [قرار دادن] انگیزش‌های مخالف در برخورد گذرا با انگیزش‌های بنیادین.» بعدها بروکس متذکر شد که «به مجرد این‌که آمادهٔ به کار بردن [واژگان روان‌شناختی ریچاردز] می‌شویم، ناپدید می‌شود»، ولی مصرّانه می‌گوید که موافقت با نظریهٔ نقد او مستلزم پذیرش «نظریهٔ روان‌شناختی خاص» او نیست.(۴۶) «حتی در حالی که [ریچاردز] مدعی است که ارزش شعر را باید در واکنش روان‌شناختی خواننده یافت و نه در ترکیب ساخت آن، در واقع می‌خواهد توجه ما را به پیوندهای متقابل و ظریف ساختار معنای شعری جلب کند.»(۴۷)

تجلیل بروکس از «غموض»[۱۳۰] در شعر به این اتهام منجر شده که برای سادگی ارزش قایل نیست؛ ولی بروکس آن را رد کرده و، اگرچه مستقیماً وارد این بحث نشده، توجه را به ای. بی. برگم منحرف کرده که سادگی را با شیوه‌ای نامتعارف رد می‌کند، و حامیان سادگی را به تردید در این نکته متهم می‌کند که پیچیدگی‌ها و طنزهای یافته‌شده (و نه صرفاً به غلط تعبیر شده) در شعرهای مورد بحث آگاهانه در ذهن شاعران نبوده‌اند و نمی‌توانسته‌اند باشند. پس از آن، بروکس طی بحث قانع‌کننده‌ای نشان می‌دهد که معنای گفتهٔ ساده‌ای مانند «پختگی از هر چیزی مهم‌تر است» فقط از زمینهٔ متن[۱۳۱] *لیرشاه* نشئت می‌گیرد و شعر غنایی ظاهراً ساده‌ای هم‌چون «باد غربی، کِی خواهی وزید»[۱۳۲] در واقع اصلاً ساده نیست (*نقد ادبی*، ص ۶۴۸ـ۶۵۰؛ ← «طنز،» ص ۷۳۰). اما مشکل بتوان انکار کرد که ذوق و تمایل بروکس، و نیز نظریه‌اش، با انواع گسترده‌ای از شعر جهان، مانند شعر قومی، شعر روایی، شعر گزاره[۱۳۳]، شعر حالات رمانتیکی و شعر عاری از استعاره، سازگار نیست. او

128. interanimation

۱۲۹. conceit. در این باره ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۱۲ـ۴۱۳.

130. complexity 131. context

۱۳۲. «western wind, when wilt thou blow». در این باره ← توضیحات مترجم در پایان کتاب زیر عنوان Refraction.

133. poetry of statement

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

باید این گفتهٔ خود را تعریف کند که «وظیفهٔ اصلی نقد ــ شاید وظیفهٔ یگانهٔ نقد ــ روشن ساختن لایه‌های معنایی ناآشکار است» (*نقد ادبی*، ص ۵۶۲). بروکس، رویارو با خوانندگانی که با تمایل به شعر رمانتیکی پرورش یافته‌اند، نیاز مبرم به دفاع از پیچیدگی را احساس می‌کرد. نمونه‌های عالی خوانش دقیق متن ناگزیر مواردی است که به او امکان می‌دهد بپیچیدگی دست‌کم گرفته‌شده یا ناشناخته را هویدا سازد. متونی که در نگاه نخست شفاف‌اند وسوسه‌اش نکرده‌اند، گو این‌که گه‌گاه جذابیت و ارزش آن‌ها را اذعان می‌کند.

بروکس ضمناً از ریچاردز آموخت که معیار مستعمل نشاط بصریِ استعاره را رها کند و به ضرورت استعاره برای بیان هیجان یا حالات ظریف توجه کند و نیز بداند که آوای محض، جدا از معنی، فاقد تأثیر شعری است (*نقد ادبی*، ص ۶۴۲، ۶۴۴؛ *درک شعر* [۱۹۳۸]ص ۲۳۰؛ *خاکستردان*، ص ۹). بروکس در موارد بسیار نظر ریچاردز را تأیید و از او نقل قول می‌کند؛ مطالب مربوط به اظهار نظر کولریج دربارهٔ *ونوس و ادونیس*[۱۳۴] را ذکر کرده‌ام و بحث ریچاردز دربارهٔ «intrinsicate» و *انتونی و کلیوپاترا*[۱۳۵] یا مضامین مرکّب[۱۳۶] در شعر دان را نیز می‌توان به آن افزود.(۴۸) از ریچاردز به مناسبت عطف توجه دقیق به موضوع تمییز هنر خوب از بد تجلیل کرده ــ احتمالاً اشاره‌اش به فصل «بدیِ شعر»[۱۳۷] در *اصول نقد ادبی* است ــ گو این‌که چند صفحه پیش از آن بروکس اذعان کرده

۱۳۴. در این باره ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۲۰۴.

۱۳۵. اشاره به قطعه‌ای از نمایشنامهٔ *انتونی و کلیوپاترای* شکسپیر و اظهارنظر ریچاردز دربارهٔ سطوح معنایی واژهٔ intrinsicate در آن قطعه. کلیوپاترا، در پایان نمایشنامه، تصمیم به خودکشی گرفته و مار کبرای مصری را در دست گرفته و خطاب به آن می‌گوید:

Come, thou mortal wretch,
With thy sharp teeth this knot intrinsicate
Of life at once untie; poor venomous fool,
Be angry and dispatch!

هان ای خبیث قتّال، این گره intrinsicate حیات را با دندان‌های تیز خود در دم باز کن؛ ای ابله بیچاره و زهرناک، خشمگین باش و شتاب کن!

ریچاردز معتقد است که، برخلاف فرهنگ انگلیسی آکسفرد که *intrinsicate* را ساده کرده و آن را «پیچیده» معنی کرده است، شکسپیر چندین معنی برگرفته از *intrinsic* و *intrinse* را با هم در این واژه گرد آورده است: «آشنا،» «صمیمی،» «محرمانه،» «خصوصی،» «کُنه،» «بنیادین،» «آن چیزی که خودِ ذات و وجودِ چیزی را تشکیل می‌دهد،» ــ همهٔ معانی پزشکی و فلسفی زمان خود و نیز «بغرنج» و «درهم،» هیچ‌یک از این‌ها تمام معانی واژه را افاده نمی‌کند و نیروی آن از همهٔ آن‌ها و بیش از آن ناشی شده است. مانند حرکت دست کسی که طیّ آن همهٔ دستگاه عضلانی او به کار گرفته می‌شود.

۱۳۶. telescoped conceit، نیز extended conceits. ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۱۳.

137. «Badness in Poetry»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که تمایز میان نقص ارتباط و بی‌ارزش بودن تجربهٔ منتقل‌شده (با ذکر نمونه‌هایی از شعرهای ایج. دی.[۱۳۸] و الّا ویلر ویلکاکس[۱۳۹]) توجیه‌پذیر نیست (*نقد ادبی*، ص ۶۲۳، ۶۲۴).

کلینت بروکس به طور کلی مفهوم شعر نزد ریچاردز و دفاعش از اسطوره را تأیید، و گفتهٔ او را نقل کرده است که «آدمی بدون اساطیر بیش از جانوری سبع نیست.» و به قطعه‌ای اشاره کرده حاکی از این‌که مطالعهٔ شعر «به چیزی مانند مطالعهٔ مابعدطبیعت بالغ خواهد شد.» اما به هر حال معتقد بود که «نگرش به مابعدطبیعت از زاویه‌ای جدید» بیش از مطالعهٔ «غِنای واژه‌ها»[۱۴۰] (تعبیر تازهٔ ریچاردز به جای «نام بدنمای "ابهام"») خواهد بود.(۴۹) بروکس طرح مسئله از جانب ریچاردز را می‌پسندید لکن با راه حل اثبات‌گرایانهٔ او نمی‌توانست موافق باشد، و به «خشونت فارغ‌البال نگرش اصلی او [ریچاردز] به موضوع» اشاره کرده است. در ضوابط متقدم ریچاردز، گفتهٔ شاعر شبه‌گزاره[۱۴۱] است، و به حقیقت اصلاً کاری ندارد. «وظیفه‌اش تدارک تمرین درمانی برای دستگاه عصبی خواننده و بدین وسیله تقویت سلامت روانی او بود.» در نظر ریچاردز، «شعر یاوه است ولی یاوهٔ ارزش‌مند.» بروکس اذعان کرده که در نوشته‌های متأخر ریچاردز «قید و شرط‌ها و اصلاحات» و در *فلسفهٔ ریطوریقا* تغییر در تکیه مشهود است. بروکس معتقد بود که در این کتاب، ریچاردز «تمایز میان جنبه‌های عاطفی و ارجاعی زبان را کنار گذاشته است.» ولی من شاهدی دالّ بر این تغییر نمی‌یابم. عنوان خطابهٔ ریچاردز، که در ۱۹۴۶ در دانشگاه ییل ایراد کرد، «هنوز هم زبان عاطفی» بود. جدا کردن متن و نقد از یک‌دیگر از جانب ریچاردز و ابهام «جریانات مفروض در دستگاه عصبی خواننده» بروکس را ناراحت کرده و دست‌کم یک‌بار صریحاً مخالفت خود را ابراز داشته است.(۵۰) به گفتهٔ او، ریچاردز «به شعر در مقام فعالیتْ مسئولیتی تحمیل می‌کند که شعر نیازی به قبول آن ندارد و احتمالاً از عهدهٔ آن برنخواهد آمد» (*خاکستردان*، ص ۲۳۱). باز به ایراد بروکس به متیو آرنولد رسیده‌ایم.

کلینت بروکس، دست‌کم در بیانات علنی خود، از رویارویی با این واقعیت پرهیز کرده که ریچاردز همواره رفتارگرا و تحصّلی‌مشربی بوده که شعر و متافیزیک و دین را، فارغ از

۱۳۸. H. D. (Hilda Doolittle، ۱۸۸۶ـ۱۹۶۱)، شاعر امریکایی که در ۱۹۱۱ به اروپا رفت و به شاعران مکتب ایماژیسم پیوست و نام و اشعار خود او نیز عمدتاً یادآور این مکتب شعری است.

۱۳۹. Ella Wheeler Wilcox (۱۸۵۰ـ۱۹۱۹)، شاعر شعرهای پندآموز و احساسات آبکی که حدود ۴۰ جلد شعر چاپ کرد و معروف‌ترین گفتهٔ او این است: «بخند، و دنیا با تو می‌خندد؛ گریه کن، و در تنهایی خواهی گریست.»

140. « resourcefulness of words» 141. pseudo-statement

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فایدهٔ اجتماعی که ممکن است به آن‌ها نسبت دهد، «یاوه» می‌شمرده است. در وفاداری بروکس به ریچاردز سوءتفاهمی اساسی وجود دارد، و مولود احساس قدردانی به مناسبت ضابطه‌ها و شگردهای تحلیل است که از او آموخته است. این احساس ورطهٔ میان علم‌گرایی ریچاردز و تعهّد دینی بروکس را پنهان می‌کند.

در این مورد بروکس به ویلیام امپسن شباهت دارد؛ او نیز از ریچاردز چیزهای بسیار آموخت امّا نظریهٔ عاطفی او را قبول نداشت. ولی امپسن به راه‌حل دینی متوسل نشد. بروکس در نقد بر *شعر شبانی انگلیسی*[۱۴۲] (عنوان چاپ امریکاییِ *برخی از انواع شعر شبانی*) از او به مناسبت نور تازه‌ای که بر ماهیت ساختار زبان انداخته، مفهوم استعاره و کارکرد آن در زمینهٔ متن، و شعر به مثابهٔ ساختاری پویا و تحقق یافتن فرایندی یک‌پارچه تجلیل کرد. بروکس «حسّ کنجکاوی رَکون[۱۴۳]مانند» امپسن را تحسین کرده(۵۱) و، در زمینه‌های دیگر، در چندین مورد گفته‌های او را با نظر تأییدآمیز و غالباً به تفصیل نقل کرده است. مثلاً اظهار نظرهای او را دربارهٔ «هزارتوی عظیمِ» پوپ[۱۴۴]، *ایرای گدایانِ* جان‌گِی و مرثیهٔ تامس‌گری[۱۴۵] ببینید.(۵۲) کتاب *شعر شبانی انگلیسی* را حاوی «نمونه‌هایی از وجه طنزآمیز[۱۴۶]» و پیامدهای گسترده برای بازنگری به تاریخ ادبی انگلیس دانسته و از آن به شدت تجلیل کرده است. اما بروکس در مورد *هفت نوع ابهام* تردیدهای جدی دارد. تعبیر «ابهام» امتیازی است که به تعصبات خردمدارانه داده شده است: این پدیده را باید «چندمعنایی» نامید که تعبیری برگرفته از فیلیپ ویلرایت است. «انواع هفتگانه با هم هم‌پوش‌اند، و در مواضعی تعریف‌ها بسیار دلبخواهی‌اند.» امپسن نباید به گروه‌بندی می‌پرداخت، بلکه باید تفسیر شعرها را بدون جمع‌بندی و تعمیم عرضه می‌کرد. بروکس از نظر امپسن، که می‌گوید ممکن است نوعی ابهام وجود داشته باشد که

142. *English Pastoral Poetry* (American Edition of *Some Versions of Pastoral*)

۱۴۳. racoon. جانور کوچکی که بومی امریکای شمالی و مرکزی است و شب‌ها به شکار می‌رود و به مناسبت پوست ارزش‌مندش آن را شکار می‌کنند.

۱۴۴. «great maze». اشاره به این سطور از شعر جستار *دربارهٔ آدمی (Essay on Man)* سرودهٔ الگزاندر پوپ است:

Expatiate Freely o'er this scene of man,
A mighty maze *of walks without a plan*.

پوپ بعداً بخش دوم سطر دوم را تغییر می‌دهد:

A mighty maze, *but not without a plan*.

۱۴۵. منظور *Elegy Written in a Country Churchyard* سرودهٔ تامس گری است.

146. ironic mode

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«اگر کشف نشود مؤثر است.» به شدت انتقاد می‌کند و معتقد است که چنین چیزی شعر را به زبان‌بازی و سحر و افسون تبدیل می‌کند. بروکس ضمناً متذکر می‌شود که روش امپسن را می‌توان در مورد شعرهای بد نیز، با توفیق یک‌سان، اِعمال کرد، و این روش نمی‌تواند به استنتاج‌های انتقادی منجر شود.(۵۳)

نقدی که بعداً بر *ساختار کلمات پیچیدهٔ*[۱۴۷] امپسن نوشت حاکی است که هنوز دربارهٔ روش‌ها و نتایج امپسن تردید داشته است. تحلیل واژهٔ «ذکاء» در جستار *در باب نقد*[۱۴۸] سرودهٔ الگزاندر پوپ را «نمونهٔ خوب بازیافت تاریخی.[۱۴۹]» و راه‌حل امپسن برای مسئلهٔ باور را «قابل تحسین و معقول» وصف و تحسین می‌کند. در خواندن شعر یک شاعر، «کس دیگری را با باورهایی» در ذهن خود مجسم می‌کنیم که باورهای ما نیستند. بروکس می‌گوید که بخش اعظم *ساختار کلمات پیچیده* می‌توانست در *هفت نوع ابهام* قرار داده شود، و تمایز جدید امپسن میان ابهام و «تساوی»[۱۵۰] قابل توجیه نیست. نزد امپسن، ابهام حاصل خواست ارادی شاعر است؛ اما تساوی مولود تحول تاریخی زبان است. استدلال بروکس از این قرار است که شاعر با به کار بردن ابهام از منابع زبانِ تاریخی استفاده می‌کند. این دو ادّعا یک‌دیگر را منتفی نمی‌کنند. بروکس از دستگاه مَلال‌آور علائم ریاضی[۱۵۱] بیزار است و در موارد بسیار به نکته‌های واحد اعتراض می‌کند. امپسن غالباً «تأثرات ذهنی خود را دنبال می‌کند، یا رفتاری غریب دارد و یا، صاف و ساده، در اشتباه است.» مثلاً سطر اول بند چهارم «اود خطاب به خاکستردان یونانی» را چنین تعبیر می‌کند که شاعر «قربانیان دیگری را می‌بیند که در حال آمدن‌اند.» امپسن می‌گوید که «هیچ‌یک از آن‌ها هرگز به خانه بازنخواهدگشت.» گو این‌که پیداست که تنها قربانی گوسالهٔ ماده است و شهر از آن رو خالی از سکنه است که همگان برای شرکت در مراسم ذبح قربانی رفته‌اند.[۱۵۲] بروکس نتیجه گرفته که امپسن از متنوع‌ترین رهیافت‌ها، مانند روان‌شناسی شاعر یا واکنش مخاطبان یا تحلیل واژگانی استفاده کرده و آن‌ها را از هم متمایز

147. *Structure of Complex Words*

148. «wit» in *Essay on Criticism*

149. historical recovery

۱۵۰. equation. در این باره ← جلد پنجم این *تاریخ*، ص ۴۴۲ـ۴۴۳.

۱۵۱. mathematical notations. منظور استفادهٔ امپسن، به ویژه در فصل‌های دهم و نوزدهم کتاب، «Honest Numbers» و «A is B.» از حروف الفبا و اعداد و علایم مختلف برای اشاره به معانی و حالات مختلفی است که واژه‌ها افاده می‌کنند.

۱۵۲. این گفته چندان دقیق نیست. خودِ کیتس هم در شعر می‌گوید که شهر همیشه از سکنه خالی خواهد ماند زیرا آن‌ها نیز، مانند کسان دیگر، بر این اثر هنری (خاکستردان) منقوش و جاوید شده‌اند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نمی‌دانسته است. او به مسئلهٔ موضوعیت[۱۵۳] هرگز نپرداخته و «متفننی اصلاح‌ناپذیر است.» *ساختار کلمات* پیچیده «برانگیزنده و تأثیرگذار... ولی ضمناً، به مراتب بیش از کتاب‌های پیشین، نوعی آش شله‌قلمکار است.»(۵۴)

رابطهٔ بروکس با دیگر منتقدان نو (تعبیری که همیشه از آن بزار بوده) به هیچ وجه رابطهٔ وفاداری ساده نبوده است. استاد خود جان کرو رنسم را شاعر و منتقدی قابل تحسین می‌شمرد. محتویات کتاب *نقد نو* را در دانشنامه‌ای تشریح کرده و از *خدای بدون تندر* دربارهٔ شعر و هابز و نمادپردازی آوایی با نظر تأییدآمیز نقل و از رنسم به ویژه به این سبب که اساطیر را بزرگ‌ترین استعاره‌های اصلی می‌شمرد تجلیل کرده است.(۵۵) اما این تحسین نباید اختلاف عمیق میان استاد و شاگرد را پنهان سازد. نظر نازل رنسم دربارهٔ نقش باطل‌نما و طنز و ذکاء در شعر بروکس را ناراحت کرده بود. بروکس ناگزیر از حصر دووجهی ساختار- بافتار او انتقاد کرد زیرا «به ضابطهٔ دوبنیِ قدیمیِ شکل- محتوا شباهت بسیار دارد.»(۵۶) بروکس معتقد بود که منظور رنسم از «بافتار فاقد موضوعیت»[۱۵۴] واقعاً این نیست که «بی‌ربط» است. رنسم قادر است «امر فاقد موضوعیتی را که به راستی بی‌ربط است از آن‌که به راستی با خوبی شعر ربط بسیار دارد» تمیز دهد. بروکس پیش‌بینی می‌کند که رنسم «به نظریهٔ استعارهٔ کاربردی[۱۵۵] بازمی‌گردد. در مورد نظریهٔ "ساختار" و "بافتار" او معتقدم، حتی اگر بپذیریم که استعاره‌ای ارزش‌مند و حاکی از حیرت شاعر پس از دریافت این نکته است که گریزهایش از موضوع اصلی (که استعاره و وزن به او تحمیل کرده‌اند) درواقع درونمایهٔ شعر را غنی‌تر کرده است، با این حال درخواهد یافت که چیزی بیش از استعاره‌ای ناقص نیست»(۵۷) بروکس در موضع دیگر به وصف نظریهٔ شناختیِ «دوکانونی»[۱۵۶] خود می‌پردازد. «شعر از طریق ساختار و بافتار خود، منبع، به ترتیب، دانش به کلیات و دانش به جزئیات است... رنسم قلمرو کلیّات را به علم وامی‌گذارد، و درواقع برای شعر چیزی بیش از دریافت جزئیات را حفظ نمی‌کند.» بروکس نظر رنسم را با نظر ایستمن مقایسه می‌کند که شعر را «آگاهی تشدیدیافته» می‌داند. بروکس با اندکی تعجب متذکر می‌شود که رنسم در این مقطع به روان‌شناسی فرویدی روی آورده است. «شعر در خدمت سلامت ذهن است، و موضع بعدی رنسم از برخی جنبه‌ها به موضع پیشین ریچاردز نزدیک می‌شود.» بروکس معتقد است که نظریه‌های ریچاردرز و رنسم از این رو

153. relevance 154. irrelevant texture 155. functional metaphor
156. «bifocal» cognitive theory

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

با مشکل مواجه شدند که نقطهٔ عزیمت هردو «مجزّا کردن ارزش و دانش» بود (*نقد ادبی*، ص ۶۷، ۶۳۰).

پیداست که کلینت بروکس با الن تیت همدلی بیش‌تری دارد و به کرّات نظر او را تأیید می‌کند که «شعر نه دین است و نه مهندسی اجتماعی.» او نیز همانند تیت شعر را شیء می‌داند و معتقد است که «مسایل اخلاقیِ مشخص موضوع ادبیات‌اند، ولی هدف ادبیات خاطرنشان کردن اخلاقیات نیست.»(۵۸) بروکس بر سر این نکته با تیت قویاً توافق دارد که «شکلْ معنی است» و «شعرْ دانشِ تام و کامل است.» گفته‌ای تا حدودی غامض که بروکس به معنای دانشی می‌گیرد که علم از قلم انداخته است، احیاناً دانش به کیفیاتی که رنسم قلمرو ویژهٔ شعر می‌داند. بروکس از تیت در برابر اتهام شکل‌گرایی دفاع می‌کند. تیت با تاریخ اجتماعی و سیاست و موقعیت فرهنگی سروکار دارد. قوّت او در اعتقاد به جامعهٔ سنتی و «[نگرش] متافیزیکی یک‌پارچه و منسجم» است.(۵۹) که احتمالاً اشاره به نزدیکی تیت به کلیسای کاتولیکی رم است. تیت در ۱۹۵۰، یک سال پس از نوشتهٔ بروکس، به کلیسای کاتولیکی پیوست.

بروکس دربارهٔ دیگر منتقدان نو، که کمابیش با گروه منتقدان جنوبی مرتبط بودند، چندان اظهارنظری نکرده است. اگرچه جستار کنت برک دربارهٔ «اود خطاب به خاکستردان یونانی» را مؤید تفسیر خویش می‌داند و از آن تجلیل می‌کند، چندان چیز دیگری دربارهٔ او ندارد. در زمینهٔ نظری، با برک موافق است که شعر «نوعی عمل»[۱۵۷] است اما «دربارهٔ موضع آقای برک [به] چندین قید و شرط نسبتاً مهم» اشاره (*خاکستردان*، ص ۱۳۹ پانوشت، ۱۸۶ پانوشت) ولی هرگز آن‌ها را بیان نمی‌کند.

آر. پی. بلکمر با برک موافق است که شعر نوعی حرکت است. بروکس با مفهوم «اشارهٔ» بلکمر، «نمود بیرونی و نمایشیِ معنایِ درونی و متخیّل،»[۱۵۸] از برخی جهات موافق است. بعدها، طی بررسی کلّی نوشته‌های نقد اخیر، کتاب *سال‌های شگفت‌انگیز*[۱۵۹] را «مجموعهٔ گفته‌های تیره و تار» و «لجوجانه شیطنت‌آمیز.» و «تک‌گویی خصوصی» به «سبکی معقّد و متراکم» وصف می‌کند. پرسش بجایی که بروکس مطرح می‌کند این است که آیا شنوندگان خطابه‌ها قادر به دنبال کردن مطالب مورد بحث بوده‌اند.(۶۰)

«ارزش تصحیح‌کنندهٔ» آیور وینترز را مهم می‌شمارد. بروکس معتقد است که او مدام در

157. mode of action

158. gesture; «outward and dramatic play of inward and imagined meaning»

159 *Anni Mirabiles*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اهمیت نیت خودآگاه مبالغه می‌کند. وینترز در نظر خود که شعر «داوری اخلاقی» است معنای «اخلاقی» را گسترش می‌دهد و آن را شامل همه و هرگونه ارزش‌داوری می‌کند (*نقد ادبی*، ص ۶۷۳؛ *خاکستردان*، ص ۲۱۶). وینترز در نظریهٔ خود معیار دوگانهٔ عقل و عاطفه، معنای صریح و معنای ضمنی[۱۶۰]، را مجدداً پیش می‌کشد و خود او همیشه مجدّانه پشتیبان عقل و معنای صریح است. لکن بروکس وجودِ هرگونه شکاف میان عقل و عاطفه، معنای صریح و ضمنی، را انکار می‌کند. بروکس، در مفصل‌ترین بحثی که دربارهٔ وینترز کرده، او را چنین توصیف می‌کند: «خوش‌اخلاق نیست، بامحبت نیست، و بدیهی است که بسیار سخت‌کوش است.» وینترز «بُغضِ کسی را ظاهر می‌کند... که می‌داند حق با اوست. شاید منطقی‌ترین منتقد باریک‌بین ما باشد؛ بی‌تردید یکی از هوش‌مندترین و مسلّماً یکی از ستیهنده‌ترین آن‌هاست.» بروکس از «بی‌ادبی» او به تی. اس. الیوت آزرده‌خاطر شده است. اتهام «عرفان رمانتیکی» اصلاً موجه نیست. وینترز آدمی رواقی‌مشرب است و مصرّ دربارهٔ آزادی ارادهٔ انسان و بنابراین نسبت به هرگونه امتیازی که شاعر ممکن است به محیط پیرامون خویش بدهد بدگمان است. «شکل شعر باید آشوب دنیایی را که در دگرگونی مدام است مطرح کند: داوری دربارهٔ آن دنیا باید قاطع باشد؛ شاعر باید دقیقاً بداند که چه می‌کند. و با ثبات و عزمِ جزم عمل کند.» بروکس به نظر وینترز دربارهٔ «سُستی معنوی» الیوت معترض و معتقد است که در مورد سرزمین هرز به خطا رفته است؛ برخلاف نظر وینترز، این شعر خود را به تمدن عصر جدید «تسلیم» نمی‌کند، بلکه آن را ارزیابی می‌کند. در یک مورد، برآشفته از اتهام وینترز که شعر الیوت دارای کیفیت «خودکاری ناخودآگاه»[۱۶۱] است، او را «در کینه‌توزانه‌ترین حالت خود، مأمور منکرات» می‌خواند.(۶۱) لیکن در موضع دیگری نظر وینترز را دایر بر استقلال شعر از عصر خود تأیید می‌کند و به مناسبت مطرح کردن «مغالطهٔ شکل مبیّن معنا.»[۱۶۲] نظر نادرستی که شاعران در دوران آشفتگی باید شعر آشفته بسرایند، از او تجلیل می‌کند. اما بروکس با مخالفت عمیقاً غیرتاریخی وینترز با جبرآیینی موافق نیست. مثلاً در پذیرش تشخیص افول فرهنگی از جانب تیت و این‌که امیلی دیکینسن و هارت کرین مشکلات مواضع تاریخی خود را منعکس می‌کنند، بروکس نوعی مفهوم روحِ زمانه[۱۶۳] را می‌پذیرد، یعنی جبری که وینترز به

160. denotative and connotative 161. automatism

۱۶۲. «the fallacy of expressive form». نظریه‌ای حاکی از این‌که برای خلق اثر هنری موفق باید شکل آن اثر را به گونه‌ای انتخاب کنیم که مبین معنای مورد نظر باشد، یعنی مثلاً مفهوم آشوب را باید با شکل هنری آشفته القا کرد.

۱۶۳. Zeitgeist. گرایش یا ذوق حاکم بر یک دوران.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شدت رد می‌کند و آن را قضا و قدری مشربی، کالونیسم با لباس مبدّل، یا صرفاً «تاریک‌اندیشی»[۱۶۴] می‌شمارد. نکتهٔ آخر این‌که بروکس با بدگمانی وینترز نسبت به امر نمایشی و طنزآلود[۱۶۵] مخالف است ولی با تأکید بر این‌که مفهوم شعر نزد وینترز در واقع بر «طرح و توطئه» متمرکز است و بنابراین «در غایت امر نمایشی» است (*نقد ادبی*، ص ۶۷۰، ۶۷۴، ۶۷۶). دست بالا را پیدا می‌کند. با وجود این، اختلاف نظر اصلی با خردمداری و رواقی‌مشربی وینترز ادامه دارد.

نظرورزی‌های فلسفی مشابه به منظور طرح مجدد زیباشناسی در چارچوبی نمادین موجب برخی اظهارنظرهای گذرا شد. بروکس مشاهده می‌کند که نظریهٔ صورت‌های نمادین ارنست کسیرر (که با مطالعهٔ جستار *دربارهٔ آدمی*[۱۶۶] با آن آشنا شده) علم را برمی‌کشد و گفته‌های او دربارهٔ رابطهٔ میان صورت‌های نمادین زبان و اسطوره و هنر و فلسفه مبهم است. سوزان کی. لَنگِر[۱۶۷]، که او را معمولا پیرو کسیرر می‌دانند، به تعبیر بروکس، مدافع این نظر است که هنر «حیاتِ دارای ظرفیت احساس»[۱۶۸] است. لَنگِر به مکس ایستمن شباهت دارد، و نظام نمادین او، همانند اسلوب امرسن، کاملاً بی‌نقشه[۱۶۹] است (*نقد ادبی*، ص ۷۰۰ـ۷۱۳).

بروکس کتاب *زبان و واقعیت* ویلبر اربن را بسیار جالب توجه یافت. از آن دربارهٔ شهودِ هنری، نماد، استعاره به منزلهٔ نماد، اسطوره به منزلهٔ زبان نمایشی، هنر هم‌چون رازگشایی از وجود آدمی، و هنر به عنوان قلمرو ارزش‌ها نقل قول می‌کند. لکن متوجه است که اربن شعر را متافیزیک پوشیده[۱۷۰] یا فلسفهٔ ناقص می‌داند.(۶۲) اربن به اردوی کسیرر وابسته است.

نقد اسطوره‌ای جدید از کارل یونگ نشئت گرفته است. بروکس با نگرش کلّی یونگ موافق است و آن را همتای نهضت سمبولیستی می‌داند، ولی گفتهٔ شخص یونگ را که روش او «جانشین نقد ادبی» نیست می‌پذیرد. تا جایی که من می‌دانم، از یونگ تنها یک بار برای توضیح نکته‌ای در رمان *جان می‌دادم که*... استفاده کرده است (*نقد ادبی*، ص ۷۱۷، ۷۱۹؛ *ویلیام فاکنر*، ص ۳۹۹). اما از نقد اسطوره‌ای رو به گسترش در امریکا چندان استقبالی نمی‌کند، و با نظر هری لوین موافق است که نمادجوییِ حریصانهٔ نوظهور در حقیقت «شکارِ

164. obscurantism 165. dramatic and ironic

۱۶۶. *Essay on Man*. نوشتهٔ Ernst Cassirer (۱۸۷۴ـ۱۹۴۵)، فیلسوف و مورخ آلمانی.

۱۶۷. Susanne K. Langer (۱۸۹۵ـ ۱۹۸۵). فیلسوف امریکایی که در آثاری بسیار تأثیرگذار فلسفه را با زیباشناسی و شکل معنی‌انگیز در هنر مرتبط ساخت.

168. «life of sentience» 169. random 170. covert metaphysics

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

عاری از احساس تمثیل‌های مکانیکی» است. بروکس از تفاسیر نمادمحورانه و ناشیانهٔ رایج در نقد آثار فاکنر انتقاد می‌کند. او معتقد است که لزلی فیدلر با تأیید علاقه به کهن‌الگوها درواقع از «موضوعِ شعریِ ممتازی در لباس مبدّل» دفاع می‌کند.(۶۳) تساوی موضوع اعمّ از فاخر یا نازل یکی از معتقدات بنیادین بروکس است که اعادهٔ حیثیت شاعران متافیزیکی و تأیید شعر تی. اس. الیوت را برایش ممکن می‌سازد.

بروکس در نقدی که دربارهٔ نورتروپ فرای نوشته مهارت او را در رده‌بندی و تعریف نوع‌های ادبی جدید ستوده است. لکن نظر فرای را که انواع ارزش‌داوری و نقد حکمی[۱۷۱] را رد می‌کند نمی‌تواند بپذیرد، زیرا به نسبیت‌مداری و تاریخ‌گرایی جدیدی منجر خواهد شد. مشکل فرای را در طرحی مشاهده می‌کند که ادبیات را خودآیین و، در عین حال، برای نوع بشر مثمرثمر می‌سازد. فرای، همانند آرنولد، در معرض این خطر است که ادبیات را جانشین دین کند ــ صحت این اظهار نظر پیش‌گویانه را در نوشته‌های بعدی فرای دربارهٔ «اسطورهٔ دغدغهٔ خاطر»[۱۷۲] می‌توان مشاهده کرد. بروکس نتیجه می‌گیرد که نقد اسطوره‌ای «برای پرهیز از مسایل اساسیِ نقد سنتی راهی پیش پای ما نمی‌گذارد.»(۶۴)

درواقع، تأییدآمیزترین بحث بروکس دربارهٔ نقد کهن‌الگویی و اسطوره‌ای به بررسی آثار دو تن از شاعران عصر جدید اختصاص یافته که، گذشته از تی. اس. الیوت، مورد تحسین اویند. این دو عبارت‌اند از دبلیو. بی. ییتس و دبلیو. ایچ. آدن. هریک از کتاب‌های بروکس، مگر کتاب‌هایی که به فاکنر اختصاص یافته‌اند، حاوی فصلی دربارهٔ ییتس است. پیوسته به نوشته‌های انتقادی و نظری ییتس اشاره و آن‌ها را تشریح می‌کند زیرا هم شرحی است بر شعرهای ییتس و اسطوره‌ای که بر آن بنا شده‌اند ــ یکی از موضوع‌های مورد علاقهٔ بروکس ــ و هم می‌تواند از آن‌ها در تأیید تفسیر خویش استفاده کند. از آن‌جا که از گزاف‌ترین طرح‌های ییتس دربارهٔ تاریخ و سنخ‌های روان‌شناختی یا از نامعقول‌ترین گفته‌هایش در مورد پدیده‌های باطنی و تناسخ ارواح در روشن کردن شعرها می‌توان استفاده کرد، بروکس در مورد داعیهٔ آن‌ها نسبت به حقیقت به غایت اغماض می‌کند. کتاب شهودِ[۱۷۳] ییتس را «یکی از نظرگیرترین کتاب‌های یک‌صد سال اخیر،» و «چارچوب آن را پرطول و تفصیل و پیچیده» دانسته و می‌افزاید که «جزئیات انضمامی آن متضمن برخی از بهترین نمونه‌های نثر و نظم زمان ماست.» بروکس به ندرت به گرایش ییتس به علوم خفیه

171. judicial criticism

۱۷۲. myth of concern. در این باره ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۱۷۳. *Vision*. دربارهٔ آن ← جلد پنجم این *تاریخ*، ص ۳۳، پانوشت ۱۴.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اعتراض و به «علاقهٔ مادام‌العمر او به تق‌تق زدن به میز[۱۷۴] و ارواح واسطه و غیب‌بینان[۱۷۵]» اشاره می‌کند (شعر، ص ۱۷۳؛ *نقد ادبی*، ص ۶۰۰). *شهود* را بعداً «آن کتاب پربار و آشفته و حیرت‌انگیز» وصف می‌کند. بروکس معتقد است که شاعر از اختیاراتی برخوردار است و می‌کوشد تا، گاهی با وارد آوردن فشار به متن، از گفته‌های ییتس معنای مقبولی بیرون بکشد، معنایی که، اگر با تعبیرات معتدل‌تر بیان شود، غالباً به بسیاری از آن چیزهایی که بروکس می‌پذیرد و تأیید می‌کند نزدیک است. نظر ییتس دربارهٔ تاریخ را می‌پسندد زیرا مفهوم پیشرفت و منافع علم را رد می‌کند. بروکس از ییتس دربارهٔ «دکارت و لاک و نیوتن» نقل می‌کند که «دنیا را برداشتند و مدفوعش را به ما دادند.» و این را در تأیید «گسست شعور و احساس» الیوت و نظر خودش دربارهٔ تأثیر «خفه‌کنندهٔ» هابز می‌آورد. نظر ییتس دربارهٔ اَهِلّهٔ قمر را سنخ‌شناسی شخصیت وصف می‌کند زیرا مفهوم ضدِ خود[۱۷۶] نظر او را دربارهٔ عاری از غرض شخصی بودن شعر تأیید می‌کند؛ و حتی گفته‌های عجیب و غریب او را دربارهٔ مسیح و مسیحیت جدّی می‌گیرد زیرا ییتس «در اعادهٔ بُعدِ به قاعدهٔ هیبت و خشیت مسیحیت به آن موفقیتی بسزا داشته است.» با وجود این، به نتیجهٔ درستی می‌رسد: ییتس مسیحی نبوده بلکه «نیروی خیال خویش را مسخّرِ نمادهای بزرگ مسیحیت یافته است.»(۶۵)

علاقهٔ بروکس به نظریه‌های ییتس بر نظریه‌های ادبی و نقد به معنای درست آن نیز متمرکز است. جستار متقدم ییتس، «نقش نمادین شعر»[۱۷۷] (۱۹۰۰)، را شرح می‌دهد و مثال او را از رابرت برنز در درک شعر هم می‌آورد. اشارهٔ ییتس به «یک حافظهٔ بزرگ» را «پیشاهنگ آموزهٔ ضمیر ناخودآگاه جمعی[۱۷۸] کارل یونگ» می‌شمارد (*نقد ادبی*، ص ۵۹۸، ۵۹۹؛ درک شعر [۱۹۵۰]، ص ۲۰)، ولی این ادعا ضروری نیست زیرا نظر ییتس به نظرِ ادوارد فون هارتمان[۱۷۹] یا اف. دبلیو. شلینگ یا حتی امرسن شباهت دارد و (همانند نظر یونگ) ریشه در سنت عرفانی دارد. در آغازِ جستاری با عنوان «دبلیو. بی. ییتس در مقام منتقد ادبی»[۱۸۰] (۱۹۶۳) بروکس اذعان می‌کند که ییتس در مقام منتقد غالباً «بداخلاق و لج‌باز بود. *منتخبات شعر نوین آکسفرد*[۱۸۱] او بنای یادبودی است به افتخار ذوق دل‌بخواه.» اما بروکس، پیش از آن‌که وصف دقیقی دربارهٔ مفهوم فرایند خلق اثر ادبی از نظر ییتس،

۱۷۴. اشاره به عمل احضارکنندگان ارواح است.

175. spirit mediums; clair-voyants

176. antiself

177. «Symbolism of Poetry»

178. collective unconscious

۱۷۹. Eduard von Hartmann (۱۸۴۲ـ۱۹۰۶). فیلسوف آلمانی.

180. «W. B. Yeats as a Literary Critic»

181. *Oxford Book of Modern Verse*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یعنی توسّل به نفسِ مکتوم[۱۸۲]، عرضه کند. آرایی تیزبینانه با تعبیرات درخشان دربارهٔ والت ویتمن و کیتس و جِی. ام. سینگ[۱۸۳] و بایرون و پوپ و وردزورت گرد می‌آورد. گفتهٔ ییتس را که «خطابه حاصل نزاع با دیگران، لکن شعر نتیجهٔ نزاع با خودمان است.»(۶۶) مقدمهٔ نظر او دربارهٔ شاعر راستین، شاعر متمایز از خطیب یا احساساتگرا، به شمار می‌آورد. بروکس بار دیگر طرح ییتس را دربارهٔ وحدت اصیل فرهنگ، جامعه‌ای که زایران کنتربری[۱۸۴] نمایندهٔ آن‌اند، شرح می‌دهد و می‌افزاید که انتزاع و رؤیای جهان ریاضی دکارت و ماشین ریسندگی و فیزیک عصر جدید و فن‌آوری آن را درهم کوبید. بروکس مفهوم خطیب را نزد ییتس با استفاده از اظهارنظرهایش دربارهٔ برنارد شا روشن می‌کند و نگرش ییتس را به اسکار وایلد مورد بحث قرار می‌دهد. ییتس به طور ضمنی شا را فاقد «شخصیت راستین،» «آدمی تصنعی، انتزاعی، متشتت و نمایشی» وصف می‌کند. اما نمایشی از علایق خود ییتس هم هست. شاعر نباید آیینه باشد، بلکه باید بر روی صورتکی به تأمل بپردازد. بروکس هم طرد عینیت هرج و مرج‌طلبانه و نیز پرهیز طبیعت‌مدارانه از آن را از طرف ییتس به دقت تعریف می‌کند. در نظر ییتس، شاعر آدم سازنده‌ای است که «به صورت اندیشه‌ای، چیزی از پیش طرح‌شده، کامل» از نو متولد شده است. هنر، به رغم عادت ییتس به کارهای نمایشیِ اغراق‌آمیز دربارهٔ خودش، در غایتِ امر عاری از غرض شخصی است. بحث دربارهٔ ییتس با نقل قولی دربارهٔ «لذت شکل‌انگیز» هنرمند پایان می‌پذیرد که «غم را خالص نگاه داشته، چنان‌که اگر احساس عشق یا نفرت بود نیز چنین می‌کرد، زیرا اصالت هنر به آمیختن اضداد است.»(۶۷) *لذت شکل‌انگیز* عنوان مجموعهٔ ۱۹۷۱ جستارهای بروکس می‌شود. «آمیختن اضداد» را می‌توان بهترین تعریف مفهوم شعر نزد بروکس شمرد.

اگرچه دبلیو. ایچ. آدن با تفرعن به خرافه‌های ییتس اشاره کرده، آرای خود او نیز مستلزم تسامحی نظیر مورد ییتس است. نظرهای عجیب و غریب آدن گاهی، همانند نظرهای ییتس، در شرح شعرهایش مفیدند. لکن نقد آدن به دلایل بسیار عینی نیز برای

182. buried self

۱۸۳. J. M. Synge (۱۸۷۱ـ۱۹۰۹)، نمایشنامه‌نویس ایرلندی و عضو برجستهٔ رنسانس ایرلند.

۱۸۴. Canterbury Pilgrims. اشاره به رسم سالانهٔ سفر زیارتی در ماه آوریل به مزار تامس بکت قدیس (Saint Thomas à Becket، ۱۱۱۸ـ۱۱۷۰) در شهر کنتربری است. بکت با دخالت‌های هنری دوم در امور کلیسا مخالف بود و از این رو به دست چهار تن از یاران هنری به قتل رسید. نمایشنامهٔ *قتل در کلیسای تی. اس. الیوت* و بکتِ ژان آنویی دربارهٔ داستان قتل اوست. *حکایات کنتربری* سرودهٔ جفری چاسر (حدود ۱۳۴۳ـ۱۴۰۰) شاعر بزرگ انگلیسی دربارهٔ سفر زیارتی گروهی از زایران است و طی آن چهرهٔ اقشار مختلف مردم آن زمان به خوبی ترسیم شده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بروکس جذاب است. در جستار ویژه‌ای، «دبلیو. ایچ. آدن در مقام منتقد ادبی،»[۱۸۵] بروکس به توصیف ویژگی‌های «علاقهٔ وافر [آدن] به رده‌بندی» و جست‌وجوی انگاره‌های نقشمایه‌ها در بحث از رابطهٔ خدایگان و بنده[۱۸۶] در ادبیات می‌پردازد و علاقه‌اش را به خوشه‌های نمادینی وصف می‌کند که آن را می‌توان نوعی نقد کهن‌الگویی دانست. بروکس تردیدش را نسبت به برخی از جنبه‌های نقد آدن پنهان نمی‌کند. جستار «کشیش بزهکار: نکته‌هایی دربارهٔ داستان پلیسی، نوشتهٔ یک معتاد به این داستان‌ها»[۱۸۷] به نظرش «ضعیف‌ترین و بی‌معنی‌ترین» نوشتهٔ آدن است، و آدن را «در شخصی‌ترین، محدودترین و غریب‌ترین» وضع خود نشان می‌دهد.(۶۸) بروکس مقدمهٔ منتخب *اشعار الفرد لرد تنیسن*[۱۸۸] (۱۹۴۷) را می‌پسندد. در آن‌جا تنیسن را «شاعر بزرگ کودکستان» خوانده و او را با بودلر مقایسه کرده است. بودلر از اعلا درجهٔ فراست انتقادی برخوردار بود، اما تنیسن «با اقدام به سرودن شعری که کمال مطلوب را بیاموزد حماقت کرد.» باز به کانون علایق بروکس، به «خطای از امر هنری دین ساختن،» رسیده‌ایم. بروکس با نظر آدن موافق است که هنر در تاریخ نقش محدودی دارد و از او این گفته را نقل می‌کند که «اگر حتی یک شعر سروده نشده بود، یک نقاشی کشیده نشده بود، یک میزان موسیقی نوشته نشده بود، تاریخ بشر چندان تغییری نمی‌کرد.» بروکس ظاهراً حتی با این نظر آدن هم موافق است که هنر «به ژرف‌ترین معنا سخیف[۱۸۹] است» ــ سخیف ظاهراً به معنایی که سورن کیرکه‌گور امر هنری را با امر اخلاقی و دینی مقایسه کرد و آن را تحقیر کرد ــ و این‌که از هنر نباید استفادهٔ نادرست کرد و آن را به منظور جادو و پیش‌گویی به کار برد. شلی گفته است که شاعران «حکم‌گذاران قدرناشناختهٔ جهان‌اند.» بروکس واکنش آدن را چنین نقل می‌کند که «این ابلهانه‌ترین نظری است که دربارهٔ شاعران ابراز شده است.» بروکس، با تأیید نظر آدن، در اردوی مخالف آی. اِی. ریچاردز قرار می‌گیرد، زیرا ریچاردز از اظهار نظر من بر ضد عبارت جلالت‌مآبانهٔ شلی آزرده‌خاطر شده بود.(۶۹) آدن در جستاری با عنوان «طبیعت، تاریخ، و شعر»[۱۹۰] (۱۹۵۰) کوشید تا فلسفهٔ هنر را از چنگ سخافت یا بازیِ صرف برهاند و به این منظور موضوع شعرِ شاعر را «انبوهی از موارد تاریخیِ احساس در زمان گذشته» تعریف کرد. «شاعر انبوهِ [موارد تاریخی احساس] را واقعی می‌شمارد و می‌کوشد تا آن‌ها را به امت تبدیل کند.» با استفاده از این تعبیر جامعه‌شناختی که ظاهراً مقتبس از تمایز

185. «W. H. Auden as a Literary Critic» 186. master-servant relationship
187. «The Guilty Vicarage: Notes on the Detective Story, by an Addict»
188. *Selections from the Poems of A. L. Tennyson* 189. frivolous
190. «Nature, History, and Poetry»

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فردیناند تونی[۱۹۱] میان *Gesellschaft* [اجتماع] و *Gemeinschaft* [امت، جماعت] است، آدن مفهومی را بیان می‌کند که بروکس معمولاً آن را با تعبیرات زیباشناسی سازمند مطرح می‌کند. در این‌جا «امت» را تعبیر دیگری برای سازوارگی می‌سازد. به گفتهٔ بروکس، کار اصلی نقد «کشف این امر است که آیا شعر به راستی وحدت‌مند است یا آشفته، آیا تجسّم نظم است یا بی‌نظمی آن را تکه‌پاره کرده است.» در مورد شعر، موضوع اصلی از نظر بروکس و نیز آدن «مسئلهٔ تأمین وحدت» است، که از لحاظ جا دادن عناصر متفرّق و نافرمان در شعرِ جامع و شامل[۱۹۲] و از لحاظ رد کردن آن‌چه نمی‌توان جا داد مانع و رادع[۱۹۳] است. بروکس خرسند است که آدن ــ اخلاق‌مداری سرسخت با معتقدات دینی بارز ــ به «چیزی که به مفهوم فرمالیستی[۱۹۴] شعر بالغ می‌شود» پای‌بند است و می‌گوید: «این فرض که شعر باید یا گریز از زندگی باشد یا در غیر آن صورت طرح کلی زندگیِ بهتر بیش از حد ساده‌لوحانه است» (*شادی شکل‌بخش*، ص ۱۳۸ـ۱۴۰). ظاهراً بروکس متوجه تضاد موجود در نظر آدن دربارهٔ دنیای ساقط‌شده ولی رستگاری‌پذیری نیست که پیش از این نقل کرد و شعر مماثل[۱۹۵] آن است. «مماثل» چندان تفاوتی با طرح کلّی ندارد: نزد آدن، شعر طرحی برای رستگاری تعبیه می‌کند.

مشکل آدن در سراسر نقد بروکس به چشم می‌خورد. تمایزی که ارسطو میان شعر و سیاست، اخلاق و مابعدطبیعت قایل شد به جدا کردن دین مسیحیت از هنر «سخیف» از جانب آدن متصل می‌شود. علی‌القاعده بروکس باید با این نظر موافق باشد زیرا به اختلاط قلمروها، نگرشی آرنولدی (یا ریچاردزی) به شعر در مقام بدلِ دین، بدبین است. اما بروکس نمی‌تواند نظر حاکی از سخافت هنر را صادقانه بپذیرد (گو این‌که ظاهراً در این جستار چنین کرده است، احتمالاً همراه با شبحی از یأس نسبت به ناتوانی هنر فاخر در فراهم آوردن نظامی مناسب برای حیات اخلاقی). اما، چنان‌که همهٔ تألیفاتش نشان

۱۹۱. Ferdinand Tonnies (۱۸۵۵ـ۱۹۳۶). جامعه‌شناس آلمانی و یکی از نظریه‌پردازان بنام در این رشته، دو گروه اجتماعی را از یک‌دیگر متمایز ساخت. یکی *Gemeinschaft* است که در انگلیسی غالباً به community (جماعت، امّت) ترجمه شده و به جماعاتی اطلاق می‌شود که بر اثر تعلقاتی گرد آمده‌اند. دیگری *Gesellschaft* (در انگلیسی: society) است به معنی «اجتماع» و به گروه‌هایی اشاره دارد که دارای هدفی مشترک‌اند. خانواده و محلّه نمونهٔ گروه نخست است و شرکت سهامی یا دولت نمونهٔ گروه دوم.

192. inclusive 193. exclusive

۱۹۴. پیش از این مشاهده کرده‌ایم که منتقدان نو، به ویژه بروکس، اتهام فرمالیست بودن را رد کرده‌اند و در واقع نیز آن‌ها فرمالیست نبوده‌اند. ولی از اواخر دههٔ ۱۹۴۰ به این طرف، به دلایلی که ذکرش باعث اطالهٔ کلام خواهد شد، دیگر نیازی نمی‌دیدند که وارد این قبیل بحث‌ها بشوند. رسالت خود را به انجام رسانیده بودند.

195. analogue

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌دهد، بروکس در واقع نمی‌تواند این داعیه را رها کند که ادبیات منبع دانش است، «دانش به دنیایی که ساختار آن بر نظامی ارزشی مبتنی است.» این صفت از داعیه‌های حقیقت ادبیات و ارزش تقلید یا آگاهی به جزئیتِ[196] انضمامی جهان به صورتی که رنسم مطرح کرده فراتر می‌رود. «ساختار ارزشی» دالّ بر تکلیفی است که بروکس به تی. اس. الیوت نسبت می‌دهد: «استقرار مجدّد نظم،» بازشناسیِ «دنیایی هوش‌مند،» «نشانهٔ آن‌گونه هم‌آهنگی که باید در قلمروهای گسترده‌تر حکم‌فرما باشد ــ در جامعهٔ برخوردار از عدل و در امت واحده» (*لذت*، ص ۱۱، ۳۱، ۵۱)، یا چنان‌که قطعهٔ مربوط به «تصویری از واقعیت»[197] که قبلاً نقل شد حاکی است، با تعبیراتی کلّی‌تر، دنیایی که «چشم‌اندازِ ارزش‌گذاری آن را منسجم ساخته است.»(۷۰) اگرچه بروکس به تمایز میان شعر و سیاست و دین پای‌بند است، شعر نزد او در غایت امر راهی به سوی حقیقت، راهی به سوی دین است. اتهام «فرمالیسم» کارساز نیست. تنها در صورتی درست خواهد بود که فرمالیسم صرفاً به معنای درک دادهٔ زیباشناختی و بصیرت نسبت به تفاوت میان هنر و گزاره، هنر و ترغیب، هنر و تبلیغات باشد. تحلیل‌های بروکس از شعرها این مطلب را به خوبی نشان می‌دهند. اما در ضمن نشان می‌دهند که به هنری اعتقاد دارد که از مشرب اصالت لذت و بازی و هم‌آهنگی و شادی فراتر می‌رود. بروکس شعر را «نوع ویژه‌ای از دانش» می‌شمارد. «آدمی، از طریق شعر، خود را در قیاس با واقعیت می‌شناسد، و به این ترتیب کسبِ خرد می‌کند» (*نقد ادبی*، ص ۶۰۱). بروکس نظر شاعر محبوب خود ییتس را تعریف می‌کند، اما تعریف مناسبی برای نظر خود او نیز هست.

196. particularity

197. «a simulacrum of reality»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل دوازدهم

رابرت پن وارن (۱۹۰۵ـ۱۹۸۹)

رابرت پن وارن، همانند کلینت بروکس، در دانشگاه وندربیلت[1] شاگرد جان کرو رنسم بود، و همکاری‌اش با بروکس در تألیف *درک شعر* (۱۹۳۸)، *درک داستان* (۱۹۴۳)، و *آیین نگارش امروزین*[2] (۱۹۴۹) چنان نزدیک بود که تعیین سهم هریک غیرممکن است. در آن زمان هر دو استادان جوانی بودند که در دانشگاه ایالتی لوئیزیانا[3] تدریس می‌کردند و متفقاً نشریهٔ *سدرن ریویو*[4] را بنیان نهادند و از آغاز (۱۹۳۵) تا تعطیلِ آن در زمان جنگ (۱۹۴۲) سردبیران آن نشریه بودند. وارن نیروی عظیم خویش را بیش از پیش بر داستان‌نویسی و سرودن شعر متمرکز و شهرتی درخور کسب کرد. نقد برایش کاری فرعی بود، و بیش‌تر به ویرایش و تنویر آثار شاعران و رمان‌نویسان امریکایی در زمینه‌ای آموزشی محدود می‌شد. در مصاحبه‌ای متأخر (*گفت‌وگویی با رابرت پن وارن*، ویراستهٔ فرنک گِیدو[5]، ۱۹۷۲)، وارن صریحاً می‌گوید که نقد «امتداد تدریس ــ حتی گفت‌وگو ــ است. چیزی دربارهٔ یک شعر یا رمان دستگیرتان شده، و سعی می‌کنید آن را بیان کنید، روشنش کنید. به گمان من، عمل انتقادی در اصل همین است.» (ص ۸).

در قیاس با بروکس و تیت و رنسم، وارن از نظریه می‌پرهیزد و از فضیلت‌هایی مانند «هوش‌مندی و تدبیر و نظم و صداقت و حساسیت» تجلیل می‌کند (*منتخب جستارها*[6]، ۱۹۵۸، دوازده). به تدبیر انتقادی یا روش واحدی اعتقاد ندارد، و تأکید می‌کند که نقد نو اصول عقیدتی یک‌پارچه و منسجمی ندارد. «بگذارید از چند نفرشان نام ببریم ــ ریچاردز،

1. Vanderbilt University, Nashville, Tennessee
2. *Understanding Poetry*; *Understanding Fiction*; *Modern Rhetoric*
3. Louisiana State University
4. *The Southern Review*
5. *A Conversation with Robert Penn Warren*, ed. Frank Gado
6. *Selected Essays*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

الیوت، تیت، بلکمر، وینترز، بروکس، لیوس (خیال کنم). شما را به خدا بگویید چه‌گونه می‌توانید این دار و دسته را ببرید در یک تختخواب؟ تختخواب به این بزرگی وجود ندارد و هیچ پتویی هم پیدا نمی‌کنید که آن را بپوشاند.» (مصاحبهٔ *پاریس ریویو*، تجدید چاپ در *رابرت پن وارن: مجموعهٔ جستارهای انتقادی*، ویراستهٔ جان ال. لانگلی[۷]، پسر، ۱۹۶۵، ص ۲۶). وارن این فکر را که «نقد نو توطئه‌ای مرموز» بوده مسخره می‌کند (*دعوت به تخفیفِ اختلافات: شعر عصر جدید و پایان یک دوره* [پس از این: *دعوت*][۸]، ۱۹۶۶، ص ۱۰) و در نهایت می‌گوید که «دشمنان مشترک» داشتند. (*منتخب جستارها*، دوازده). در ۱۹۶۶ نقد نو را «فصلی به اتمام رسیده» و چیزی که «موقتاً مفید» بود وصف می‌کند (*دعوت*، ص ۱۰).

غالب نوشته‌های انتقادی وارن که در *منتخب جستارها* گردآوری شده مشتمل است بر توصیف ویژگی‌های مؤلفان، بازگو کردن زندگانی ایشان، داوری دربارهٔ آدم‌های داستانی، موقعیت‌ها، و طرح و توطئه در رمان‌ها یا درونمایه‌های شعرها، که معمولاً به اظهارنظری دربارهٔ نگرش اجتماعی و فلسفی مؤلف مورد بحث می‌انجامد. وارن از نخستین هواداران فاکنر بود، چندین جستار درباره‌اش نوشته، همواره بر «محور اخلاقی» او تأکید کرده (*منتخب جستارها*، ص ۶۷) و نگرش او به سیاه‌پوستان را تبیین و از آن دفاع کرده است. نزد فاکنر، برده‌داری «مصیبتی خاص جنوبی‌ها» (ص ۶۰) ولی ضمناً تمثیلی است از سرنوشت بشر. آثار فاکنر «سرزنش» شدید تمدن فن‌محورانهٔ ماست. او در کاری توفیق می‌یابد که استیون دِدالس می‌خواست برای ایرلند بکند، «در بوتهٔ روح خود وجدان ناآفریدهٔ قوم خود را بسازد[۹].» فاکنر «در محلی که از مادر زاد ماند، و، در روح خود، در رذیلت و فضیلت، تاریخ آن قوم را مجدداً به صحنه آورد» (*فاکنر: مجموعه جستارهای انتقادی*[۱۰]، ویراستهٔ آر. پی. وارن، ۱۹۶۶، ص ۲۷۱). بنابراین پرهیزکاری کلید آثار فاکنر است (همان، ص ۲۶۹).

فاکنر را بزرگ‌ترین نویسندهٔ امریکایی زمان خود و قابل سنجش با ملویل و هنری جیمز می‌داند. اگرچه به همینگوی با نظر موافق می‌نگرد، او را محدودتر و دست‌خوش «یک‌نواختی و تقلید از خود» وصف می‌کند (*منتخب جستارها*، ص ۱۰۵). با وجود این،

7. *Paris Review* interview, reprinted in *Robert Penn Warren: A Collection of Critical Essays*, ed. John L. Longley, Jr. 8. *A Plea for Mitigation: Modern Poetry and the End of an Era*

۹. *چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی*، ترجمهٔ منوچهر بدیعی (تهران: نیلوفر، ۱۳۸۰)، ص ۳۲۷. Stephen Dedalus، قهرمان رمان *تصویر مرد هنرمند در جوانی* و یکی از سه تن آدم داستانی اصلی رمان *یولیسیز*، هر دو نوشتهٔ جیمز جویس. میان شخصیت و گذشتهٔ استیون و خودِ جویس شباهت نظرگیری وجود دارد.

10. *Faulkner, A Collection of Critical Essays*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

وداع با اسلحه[11] را، به سبب مفهوم عشق ایثارگرانه‌ای که فردریک بروز می‌دهد و ضابطه‌مند می‌کند، «کتابی دینی» می‌خواند و از آن تجلیل می‌کند (ص ۱۰۷).

برخلاف فاکنر، آثار تامس وولف حدیث نفس و راحت‌طلبانه است. «شکسپیر *هملت* را نوشت؛ او هملت نبود» (*منتخب جستارها*، ص ۱۸۳). رمان‌نویسی که در اروپا از همه بیش‌تر دوست می‌دارد کانرد است. در جستار بسیار تحسین‌آمیزی دربارهٔ *نوسترامو*[12] آن را «جهد عالی» می‌خواند (ص ۳۲۷) و شاهدی بر این‌که کانرد «رمان‌نویس فلسفی» است، «کسی که برایش مستندسازی جهان کوشش مستمر برای رسیدن به عمومیت ارزش‌هاست، نزد او تصویر می‌کوشد تا خود را برکشد و نماد شود، برایش تصویرها همیشه ترکیب‌بندی جدلی می‌یابند، و فوریت تجربه، صرف‌نظر از این‌که تجربه با چه نشاط و نیرویی در کار افسونگری است، فوریتِ دانستن معنای تجربه است» (ص ۵۸). در این‌جا وارن آرزوهای خود را بیان می‌کند.

در جستار «موضوع شعرهای رابرت فراست»[13] نیز به این امر پرداخته است که اندیشه‌ها چه‌گونه «در خودِ شعر عمل می‌کنند» (*منتخب جستارها*، ص ۱۱۹). وارن توجه دارد که شعر «تمرکز مهارشدهٔ تجربه است» که هر واکنشی نسبت به آن مناسب نیست (ص ۱۲۰). از برخی از شعرهای معروف تحلیل‌های دقیقی به دست می‌دهد و دربارهٔ ماهیت شعر به استنتاجی کلی می‌رسد که مستلزم امتزاجی است که در شعر فراست میان آدمی و طبیعت صورت گرفته است (ص ۱۳۵). وارن در شعر هرمان ملویل نیز همین «عمق و پیچیدگی و امتزاج شبح‌گونه و دوجانبه» را مشاهده می‌کند (*گزیدهٔ شعرهای هرمان ملویل*[14]، ویراستهٔ آر. پی. وارن، ۱۹۷۰، هشت). میان مجموعهٔ متقدم شعرهایی *دربارهٔ جنگ* و *کلارل*[15]، شعر بلند و فراموش‌شده‌ای که به شرح آن پرداخت و در گلچین وارد کرد، «تداومی حیرت‌انگیز» نشان می‌دهد.

در تفاسیر دیگر، علاقهٔ وارن به بررسی تصویر اجتماعی و زمینهٔ احوالات شخصی متمرکز می‌شود. در کتاب *اشعار جان گرینلیف ویتیر*[16] (۱۹۷۱) عمدتاً به بازگویی شرح

11. *A Farewell to Arms* 12. *Nostromo* 13. «The Themes of Robert Frost»

14. *Selected Poems of Herman Melville*

۱۵. عنوان کامل آن *Battle-Pieces and Aspects of War* (۱۸۶۶)، شعرهایی از ملویل. طی پیوست منثوری، ملویل خواستار رفتار انسانی و خیرخواهانهٔ ایالات شمالی در امر بازسازی ویرانی‌های جنگ داخلی شده است. *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land* (۱۸۷۶)، شعری در ۱۵۰ کانتو (دو جلد) دربارهٔ سفرش به فلسطین (۱۸۵۷) و روایت ماجرای روحی و عشقیِ جوانی امریکایی به نام کلارل که عاشق دختری صهیونیست به نام روت (Ruth) می‌شود.

16. *John Greenleaf Whittier's Poetry*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حال و نقش او در نهضت القای بردگی پرداخته است. اگرچه «ایکباد،» شعر مربوط به دنیل وبستر[۱۷]، رهبر فقید، را با نظر تحسین‌آمیز مورد بحث قرار داده، معتقد است که شعر ویتیر «فاقد درون‌نگری یا کیفیت سازمندی است.» (ص ۲۴). کتاب *بزرگ‌داشت تیودور درایسر*[۱۸] (۱۹۷۱) نیز عمدتاً شرح حالی است که در آن تاریخچهٔ روان‌شناختی نویسنده را ترسیم کرده، و رمان‌های او را در قالب شرح حال او بازگو و با نظری به غایت مساعد داوری کرده و کاستی‌های آن‌ها را نادیده گرفته است. اگرچه وارن می‌داند که «شکل همانا معناست،»[۱۹] حتی از رمان‌های سه‌گانهٔ او ــ *سرمایه‌گذار*، *غولِ صنعت*، *«نابغه»*[۲۰] ــ دفاع می‌کند. «خیال‌بافی عظیم و پرهیجانِ» درایسر را دربارهٔ «قدرت» تحسین می‌کند (*بزرگ‌داشت*، ص ۸۷) و به ویژه *تراژدی امریکایی*[۲۱] او را سخت تکان داده است. به رغم تمام فلسفه‌بافی‌های نابخته که پیرامون گفت‌وگوها و صحنه‌های قوی را فراگرفته، معتقد است که درایسر سرزنش فاکنر خطاب به امریکا را تکرار کرده است.

دو جستار متقدم او حاوی مسایل نظری‌اند و بیش از هر نوشتهٔ او جلب توجه کرده‌اند. «شعر سره و ناسره»[۲۲] (۱۹۴۲) علی‌الظاهر دفاعیهٔ تناقض‌آمیزی از «شعر ناسره» است در زمانی که مجادله دربارهٔ شعر سره هنوز شیوع داشت. درواقع در این جستار به آن‌چه سانتایانا و آی. اِی. ریچاردز «شعر شمول» نامیدند می‌پردازد، شعری که حالات متغایر را در برابر هم قرار می‌دهد چنان‌که رومئو و ژولیت در میان مرکوتیو و پرستار[۲۳] قرار گرفته‌اند، شعری که درونمایهٔ سنگین و جدی را با آوردن طنز و کنایه تنزل می‌دهد. مثلاً در «رُز ایلمر» سرودهٔ لندر[۲۴]، که دربارهٔ موضوع «عاطفی،» یعنی سوگواری برای زنی مرده، است شاعر قول می‌دهد که «شبی را به خاطرات و آه کشیدن» برای او اختصاص دهد ــ تنها یک شب، بنا بر تفسیر وارن ــ و به این ترتیب حالت شعر را تنزل می‌دهد. وارن این

۱۷. «Ichabod» (۱۸۵۰)، شعری که طی آن ویتیر به دنیل وبستر (Daniel Webster، ۱۷۸۲ـ۱۸۵۲)، دولت‌مرد و خطیب امریکایی، به مناسبت موافقتش با قوانینی که بردگی را به کل الغا نمی‌کرد، حمله کرد. ویتیر بعداً در شعر «فرصت از دست رفته» («The Lost Occasion»، ۱۸۸۰)، نسبت به رفتار وبستر موضع معتدل‌تری اتخاذ کرد.

18. *Homage to Theodore Dreiser*

19. «form is meaning»

20. *The Financier*; *The Titan*; *The "Genius"*

21. *An American Tragedy*

22. «Pure and Impure Poetry»

۲۳. Mercutio. اشراف‌زادهٔ جوان ودوست رومئو در نمایشنامهٔ *رومئو و ژولیت* که، غافل از عشق رومئو به ژولیت، چالش تیبالت را خطاب به رومئو جواب می‌دهد و در نزاع کشته می‌شود. پرستار ژولیت، زن ورّاج و محرم اسرار بانوی خویش است و او را در رابطهٔ عاشقانه‌اش با رومئو یاری می‌دهد.

۲۴. «Rose Aylmer» سرودهٔ Walter Savage Landor (۱۷۷۵ـ۱۸۶۴)، شاعر و منتقد انگلیسی و مقلّد شاعران دوران باستان.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

موضوع را می‌پرورد و نتیجه می‌گیرد که «شاعر بینش خود را با قرار دادن آن در معرض آتش کنایه به اثبات می‌رساند» (*منتخب جستارها*، ص ۷) و سپس این استدلال را بر ضد انتظارات زمان جنگ در مورد نوشته‌های میهن‌دوستانه و خوش‌بینانه به کار می‌برد. علی‌القاعده ون وایک بروکس را در ذهن داشته است. نوشته‌ای مؤثر و حتی درخشان است که مناسبت و خوانش دقیق متن را با بصیرت به سرشت شعر ترکیب می‌کند. بینشی که نه قَوَرانِ احساس است و نه محاجّهٔ عقیدتی.

پی‌گیرترین فعالیت وارن در عرصهٔ تفسیر و پژوهشِ عالمانه بررسی *دریانورد کهن‌سال* کولریج است با عنوان «شعری برساخته از خیال ناب: تجربه‌ای در خوانش متن»[25] (۱۹۴۶). وارن در مردود شناختن تفسیرهایی که این شعر را صرفاً قصه‌ای سرهم کرده با پیام اخلاقی خامی منضَم به آن می‌شمارند مشکلی ندارد. در اهمیت کشتنِ بی‌دلیل پرندهٔ دریایی، یعنی گناه کِبْر بر ضد طبیعت، استدلال‌های قانع‌کننده‌ای ارائه می‌کند. رستگاری دریانورد، که با تبرک کردن «نابخودِ» مارهای آبی آغاز می‌شود، شناخت «حیات واحد.»[26] همذات بودن آدمی و طبیعت، تلقّی شده است. این برداشت معقول از ماجرای اصلی شعر با نگرش دیگری، که «خیال» را درونمایهٔ دیگر شعر می‌شمارد، مخلوط شده است. ماه و خورشید خوشه‌های نمادین‌اند: خورشید نماد مرگ، «خورشیدِ خونین،» را «حکایت دوران روشنگری و عصر خرد» تفسیر کرده که «آیندهٔ درخشان آن به سیل خون پایان قرن منتهی شده بود» (*منتخب جستارها*، ص ۲۴۱)، در حالی که «ماهِ خیال» «نیروی راه‌نما و مسلط است» (ص ۲۴۷). بی‌آن‌که بخواهم به مناقشات بی‌پایان دربارهٔ این شعر وارد شوم (مناقشاتی که در کتاب *شاعران رمانتیکی انگلیس: بازبینی پژوهش و نقد* ویراستهٔ فرنک جردن[27] به خوبی خلاصه شده است)، لازم است تردید خود را در این باره ابراز دارم که شعرِ مخلوقِ خیالی که کولریج مدت‌ها بعد نظریه‌ای دربارهٔ آن تدوین کرد و وارن آن نظریه را به خوبی بازگو کرده، اصلاً *دربارهٔ* خیال باشد. من نمی‌دانم چرا و چه‌گونه می‌توان خورشید را نماد قرن هجدهم ساخت یا چه‌گونه صحنهٔ بندرگاه را با فرشتگانِ مقرب که در کنار جنازه‌های دریانوردان ایستاده‌اند می‌توان «آمیزش غایی نیروی خیال و شهود شعایر دینی» شمرد (ص ۲۴۸). اگرچه وارن، به حق، تحلیل‌های مبتنی بر شرح حال و روان‌کاویِ مطرح‌شده از جانب کنت برک و دیگران را رد می‌کند، تفسیر خود او نیز یکی از نخستین نمونه‌های صید و جعل نماد است که مدتی آفت جان نقد در امریکا شده بود.

25 «A Poem of Pure Imagination: An Experiment in Reading» 26. «One-Life»

27 *The English Romantic Poets: Review of Research and Criticism*, ed. Frank Jordan, Jr.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل سیزدهم

آر. پی. بلکمر (۱۹۰۴ـ ۱۹۶۵)

یکی از دوستان بلکمر برایم تعریف کرد که قطعهٔ زیر از قطعات محبوب او بوده است:

بر بالای تپه‌ای رفیع
ناهموار، با شیبی تند، حقیقت ساکن است. و او که خواهان
نیل به آن است، باید دُورِ تپّه بگردد و بگردد.[1]

«گشتن و گشتن» وصف دقیقی از روش انتقادی بلکمر به نظر می‌آید: تلاش کورمال و دردناک، با استفاده از درازگویی و نظایر استعاری، به منظور توصیف تجربهٔ شعر که، به اعتقاد او، همیشه ورای دسترس گفتار عقلانی معمول است. به صراحت می‌گوید: «در نهایت امر، میان کلمات به کار برده شده دربارهٔ یک شعر و خود آن شعر همان تفاوتی وجود دارد که میان کلمات به کار برده شده دربارهٔ یک نقاشی و خود آن نقاشی. فاصلهٔ میان آن‌ها حدّی ندارد» (*حرکت در زبان*[2]، ص ۳۸۱). در این صورت، بلکمر ناگزیر باید به این نتیجه برسد که نقدِ توصیفی کاری عبث است. دست تحلیل به دامان شعر نمی‌رسد: «به دست دادن سرنخ‌ها» تنها کاری است که از منتقد ساخته است، زیرا همیشه «بخشی از شعر برجای می‌ماند که نه می‌توان بر آن نامی گذاشت، نه با آن کاری کرد، بلکه تنها می‌توان آن را در مخیّله مجسّم کرد» (ص ۲۶۴).

با وجود این، بلکمر، عجالتاً، با وضوح و منطقی بیش از آن‌چه نظرش دربارهٔ خردستیزی و غموض غایی شعر حکم می‌کند، وظیفه و حدود نقد را تعریف و از آن دفاع

1. John Donne, *Third Satire*
2. *Language as Gesture*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌کند. «هر رهیافت عقلانی که بر هر نقطه‌ای از خود اثر متمرکز شود معتبر است و می‌توان آن را به درستی انتقادی نامید» (*حرکت در زبان*، ص ۳۷۹). این گفته حاکی از پذیرش تأکید نقد نو بر متن است، مفهومی که، به اقتفا از منفرد کریدل، آن را «نگرش کارمحورانه»[۳] نامیده‌ام. پیداست که بلکمر با رد روش‌های نقد عَرَضی ــ شرح حال، روان‌شناسی، مارکسیسم، و پژوهش تاریخی و دانشگاهی ــ متوجه پی‌آمدهای آن بوده است. بلکمر تحصیلات مرسوم علمی نداشت (حتی تحصیلات دبیرستانی را هم به پایان نرسانیده بود) و اطلاعاتش دربارهٔ زبان‌های باستانی و بیگانه، دست‌کم، بسیار محدود بود. ولی، برخلاف مثلاً الن تیت، علناً احساس تندی بر ضد گروه‌های ادبیات انگلیسی یا رنجش از آن‌ها ابراز نکرده است. درواقع، از طریقی نامتعارف، برنامهٔ آموزش فنون نویسندگی که در آن زمان رایج بود، به استادی دانشگاه پرینستن منصوب شد. گفته است که «تتبع *دربارهٔ* ادبیات است، بیرون از اثر ادبی» (شیر *وکندوی عسل*[۴] [پس از این: شیر]، ص ۱۸۰ـ۱۸۱). از این نظر که داده‌هایی را در اختیار ما می‌گذارد مفید است، اما «این داعیه که با گردآوری داده‌ها پیرامون اثر ادبی آن را تفسیر کرده‌ایم» گزافه‌گویی است (ص ۱۸۱).

مارکسیسم نیز در حاشیه باقی می‌ماند. بینش اقتصادی آن «فقط زمینه‌ای محدود را عرضه می‌کند و هدفی بی‌ربط را به جنب و جوش درمی‌آورد» (*حرکت در زبان*، ص ۳۷۴). کتابِ *سنت بزرگ*، تاریخ مارکسیستی ادبیات امریکا تألیف گرنویل هیکس، «اصلاً نقد» نیست.

بلکمر هرگز به طرح‌های روان‌شناختی ریچاردز یا کنت برک ابراز علاقه نکرده است. شخص ریچاردز را «مردی گرم و عاطفی و دوست‌دار شعر» می‌شمرد و می‌ستود (*دستورنامهٔ جهل*[۵]، ص ۷۶) و اذعان می‌کند که نوشته‌های ریچاردز «مدرسهٔ مقدماتی برای نقد خوب،» «کمکی عالی برای درک شعر و نقد» است (*هاوند اند هورن*[۶] ۴۵۳:۳)، اما در نهایت امر «اصلاً نباید منتقد ادبی‌اش نامید» (*حرکت در زبان*، ص ۳۸۷). «گزینشِ دقیقاً

۳. Manfred Kridl : ergocentric (۱۸۸۲ـ۱۹۵۷). نظریه‌پرداز لهستانی.

۴. *The Lion and the Honeycomb* . این عنوان ظاهراً برگرفته از داستانی است در عهد عتیق (*داوران*- باب چهاردهم). شمشون با شیری روبه‌رو می‌شود و آن را می‌کشد. پس از مدتی که باز گذارش به آن محل می‌افتد متوجه می‌شود که زنبوران عسل در کالبد شیر کندویی ساخته‌اند پر از عسل. این امر مبنای چیستانی می‌شود که شمشون برای گروهی مطرح می‌کند: «از خورنده خوراک بیرون آمد و از زورآور شیرینی.» در جستاری به همین نام، بلکمر به رابطهٔ میان نقد و پژوهش پرداخته. برخی از کاستی‌های نقد نو را مطرح و ابراز امیدواری کرده است که تلفیقی از این دو آنها را از بن‌بست رها کند. شیر و کندوی عسل نمادهایی از این دواند.

5. *A Primer of Ignorance* 6. *Hound and Horn*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

برابر با اصلِ رهیافت آقای ریچاردز به نقد ادبی همان نیرویی را که قرار بود افزایش دهد ــ یعنی نیروی درک و انتظام تخییلی عناصر گوناگون و مجزا را ــ بی‌اثر می‌کند» (ص ۳۸۹). *کولریج دربارهٔ خیالِ* ریچاردز را به مناسبت ابراز پرشور ایمان به خیال شاعرانه تحسین می‌کرد ولی معتقد بود که «در توان مفهوم خویش غلوّ کرده و به آن ورای امکان عملی اهمیت داده است» (نیشن[۷] ۱۴۶:۴۲۳ـ۴۲۴).

کنت برک، که دِینش به ریچاردز در نظر بلکمر آشکار است (*حرکت در زبان*، ص ۳۹۱)، «تنها در لحظاتی منتقد ادبی است که حواسش جمع نیست، هنگامی که معانی و بیان در عالم هپروت است» (شیر، ص ۳۹۲). بلکمر با تیزبینی متذکر می‌شود که روش کنت برک «را می‌توان در مورد آثار شکسپیر یا دَشیل هَمِت[۸] یا مری کورلی[۹] اعمال کرد و نتیجهٔ یک‌سان گرفت» (ص ۳۹۳). اما کار او در سطح ریطوریقای انتزاعی است که همه جز را در «روش‌شناسی» جذب می‌کند.

ارزش انتقادی شرح حال را نیز مؤکداً رد می‌کند. دانش به احوال شخصی «نمی‌تواند بر شعر یا درک ما از آن در مقام شعر تأثیر کند... هرچه بیش‌تر از زندگی یا ذهن [شاعر]، یا مواد اضافی بیش‌تر، از هر نوع که باشد، به بررسی شعر وارد کنید و متعلق به آن بدانید، به حریم شعر در مقام شعر بیش‌تر تجاوز کرده‌اید و آن را بیش‌تر به صورت سند بیان شخصی درآورده‌اید» (کنیون ریویو ۱:۹۷). البته این به معنای تقبیح زندگی‌نامه به صورت یک نوعِ ادبی نیست: کوشش بلکمر در تألیف زندگی‌نامهٔ فکریِ هِنْری اَدَمز کوششی مادام‌العمر بود.

پیداست که الیوت بیش‌ترین تأثیر را بر بلکمر داشت. در نخستین جستاری که دربارهٔ الیوت نوشت، «کیفیتی را که الیوت را در مقام منتقد تقریباً منحصر به فرد می‌سازد» چنین تعریف می‌کند: «خلوص علاقه‌اش به ادبیات در مقام ادبیات ــ در مقام هنرِ خودآیین و کامل» (*هاوند اند هورن*: ۲۹۲). بلکمر معتقد است که چنین نظری زیبا‌پرستی سترون نیست. نقد متمرکز بر اثر هنری «بدون جهت‌گیریِ منحرف‌کننده از موضوعِ منظور نظر» (ص ۲۹۳) نوعِ درستِ نقد است. «نظرگیرترین نقد الیوت و پیش‌پاافتاده‌ترین آن به تساوی حاوی آن اعتبار رازآمیز حجیت است ــ چیزی که فقط مولود اعتبار فرزانگی است» (ص ۳۱۷). بلکمر نه تنها تأکید الیوت را بر استقلال ادبیات و عاری از غرض شخصی بودن هنر برگرفت بلکه بیش‌تر تصمیمات او در مسایل مربوط به ذوق را نیز پذیرفت: منتخبات

7. *Nation*

۸. Dashiell Hammett (۱۸۹۴ـ۱۹۶۱). نویسندهٔ امریکایی داستان و فیلمنامهٔ پلیسی.

۹. Marie Corelli، نام مستعار Mary Mackay (۱۸۵۵ـ۱۹۲۴). نویسندهٔ انگلیسی رمان‌های عاشقانه و سوزناک.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

او از شعر گذشته، ضدیت با رمانتیسم، علاقه به دانته و سمبولیسم. اما به موازات تغییر جهتِ الیوت به سوی نقد بر مبنای معیارهای دینی، بلکمر نیز تردیدهای خویش را به زبان آورد. در نقدی که در ۱۹۳۵ بر *پیروی از خدایان بیگانه*[10] نوشت صریحاً می‌گوید: «نمی‌توانیم سر از کارش درآوریم» (*جاسوس دوجانبه*[11]، ص ۱۷۷). «دیرتر از آن است که فکر می‌کند» عنوان نقدی است که بر *مفهوم جامعه‌ای مسیحی*[12] نوشت (*کنیون ریویو* ۲: ۲۳۵ـ ۲۳۸؛ نیز در *تاوان بزرگی*[13]). «ما نمی‌توانیم: اتفاق نخواهد افتاد. آرمان جامعهٔ مسیحی آقای الیوت... در این دنیا نمی‌تواند متحقق شود و به گمان من در هر دنیای محتمل نامناسب خواهد بود» (*تاوان بزرگی*، ص ۲۴۱). بعداً در مقالهٔ دیگری، «به امید روشن کردن مسایل»[14] (۱۹۵۱)، بلکمر مفاهیم کلیدیِ احساس و عاطفه و شعور و عاری از غرض شخصی بودن را با نظر مساعد بررسی می‌کند اما به استهزای برخی آثار نقد الیوت نیز می‌پردازد: از جمله، این‌که نوشته‌های میلتن و شلی و سوئینبرن را دیگر کسی نمی‌خواند. یک نسل ادبی یک‌باره پیدا شد که تنها اطلاعش دربارهٔ مسیحیت آن چیزی بود که از مطالعهٔ آثار الیوت دستگیرشان شد، و «یک کیشِ دانته‌خواهی در سراسر بلومزبری[15] و کیپ کاد[16] منتشر شد» (شیر، ص ۱۶۷). الیوت در نقدْ رهبر خودکامه‌ای شد که در زمان ما نظیر ندارد لکن نتوانست نظر مساعدش نسبت به بن جانسن و درایدن و دکتر جانسن را به دیگران تحمیل کند. بلکمرگرایش دینی بعدی الیوت را تنها تا جایی می‌پذیرد که اذعان می‌کند «شعر کسی را نجات نمی‌دهد، بلکه دنیای واقعی را به ما نشان می‌دهد، اعم از این‌که از آن نجات پیدا کنیم یا نه» (ص ۱۷۵). «ماجرای تجسّد دین در شعر [،]... کاری که الیوت همواره در صدد صورت بخشیدن به آن بوده» (ص ۱۷۴)، شکست خورده و ناگزیر شکست می‌خورد.

در میان منتقدان جنوبی، الن تیت تنها کسی است که بلکمر می‌پسندد. او با «نبرد [تیت] بر ضد آرای ریچاردز، بر ضد هر رأیی که مستقیماً در خود شعر، و در هر شعرِ بخصوص، یافت نشود، و بر ضد هر نظریهٔ مثبت یا سازمان‌داده‌شدهٔ ادبیات... متّحد با این یا آن شاخهٔ

10. *After Strange Gods* 11. *Double Agent*

12. «It Is Later Than He Thinks»; *The Idea of a Christian Society*

13. *The Expense of Greatness* 14. «In the Hope of Straightening Things Out»

۱۵. Bloomsbury. محله‌ای در لندن که در ابتدای قرن بیستم بیش‌تر اهالی آن از هنرمندان و نویسندگان بودند و به ویژه به مناسبت گروه بلومزی شهرت یافت (دربارهٔ گروه بلومزبری ← فصل سوم از جلد پنجم این *تاریخ*).

۱۶. Cape Cod. شبه‌جزیره‌ای واقع در جنوب شرقی ایالت ماساچوستس، که در نیمهٔ اول قرن بیستم آتراقگاه تابستانی شاعران و هنرمندان بود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نظام فلسفی» موافق است (*دستورنامهٔ جهل*، ص ۱۶۶). گرامی‌داشت تیت با ذکر نسبتاً بی‌طرفانهٔ نظرهای عمدهٔ تیت ــ تجسد، نظم، تجربه، تعصب، تخیل تاریخی، اراده، مراقبه و عشق[۱۷] ــ زیر عنوان «تدبیر امور در سطح عالی»[۱۸] پایان می‌پذیرد (ص ۱۷۶). شاید این تعبیر را باید به مقالهٔ خود بلکمر اطلاق کرد.

بلکمر ناگزیر در کنار تیت به بحث دربارهٔ رنسم هم می‌پردازد. پیش از آن، رنسم را صرفاً کارشناس معانی و بیان دانسته بود، کسی که سر و کارش با مستعارٌله و مستعارٌمنه و بافتار است و در تحلیل *لیسیداس* «جنبهٔ شاعرانه و فکری شعر» را نادیده گرفته است (شبر، ص ۱۹۲)؛ حال آن‌که، در جستار متأخر دربارهٔ تیت، به این مناسبت از رنسم انتقاد کرده که توجه خود را «تقریباً منحصراً بر موضوع دانش» و «معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی»[۱۹] متمرکز کرده است. رنسم «آدم خودمداری[۲۰] است در جست‌وجوی چگونگی معرفت یافتن به تنها چیزی که در دنیای خودآفریده‌اش می‌تواند به آن اعتماد کند ــ یعنی جنبه‌های صوری که دنیا در آن‌ها ظاهر می‌شود» (*دستورنامهٔ جهل*، ص ۱۶۹). بلکمر می‌داند که «هستی‌شناسی» به معنای «علم به هستی» است، اما با وجود این رنسم را فقط درگیر صورت و نسبت[۲۱] می‌بیند، نه واقعیت. به هر حال، در اشاره به کارهای تجربیِ آشفتهٔ رنسم، ظاهراً حق با اوست که می‌گوید: «او چارچوب پس از چارچوب نظام می‌آفریند تا تیت [با استفاده از آن‌ها] ماورای آن‌ها را ببیند» (ص ۱۷۰)؛ این استنتاجی است که با عبارتی عجیب بیان شده و استاد را در خدمت شاگرد قرار داده است.

نظر بلکمر دربارهٔ کلینت بروکس از این هم منفی‌تر است: او «ریطوریقای طنز و باطل‌نما را، همراه با زیرمجموعه‌های ابهام و نگرش و لحن و باور، به وجود آورده است.» حملهٔ کرین به «یکتانگری انتقادی» بروکس را تأیید می‌کند. اِعمال نقد نو را در مورد «میلتن یا شکسپیر غیرممکن» می‌داند (شبر، ص ۱۹۲)، گو این‌که متوجه فایدهٔ روشن‌گرانهٔ روش آن هست، البته اگر حدّ نگه داشته شود و نظریه یا «مجموعه‌ای از اصول» آن را باطل نکند. بلکمر معتقد است که مشکل کتاب شعر عصر جدید و سنتِ بروکس در همین است (*ام. ال. ان.*[۲۲] ۶۵: ۳۸۸ـ۳۹۰).

بلکمر با گذشت زمان بیش از پیش با نقد نو به مخالفت پرداخت. نقد نو «تقریباً منحصراً یا به فن اجرایی شعر (و تنها به بخشی از آن) پرداخته یا به فنون کلامی عام زبان»

17. Incarnation, Order, Experience, Prejudice, Historical Imagination, Will, Communion, Love
18. «Diplomacy on the high scale»
19. epistemology; ontology
20. solipsist
21. form and relation
22. *M[odern] L[anguage] N[otes]*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

(شیر، ص ۲۰۶). به نظر او نقد نو «در مورد دانته یا چاسر یا گوته یا راسین بی‌فایده است. اِعمال آن در ادبیات نمایشی در آن تغییر شکل می‌دهد، همین‌گونه است شعر نیمهٔ دوم قرن هفدهم و سراسر قرن هجدهم» (ص ۲۰۷). نقد نو «روش» شده است، «ظهور مجدّد معانی و بیان قدیم» (ص ۱۸۹). اما، «هرگز موضع انتقادی یک‌پارچه، و مسلّماً هرگز روش عملی متحدالشکلی وجود نداشته است» (ص ۱۹۱).

شدت و، به نظر من، منصفانه نبودن این بیانات متأخر را باید ناشی از واکنش بلکمر به گذشتهٔ خودش دانست. شهرت اوّلیهٔ بلکمر مبتنی بر تحلیل‌هایی بود که از شعر نوین کرد: دربارهٔ فنون و شکل‌ها و معنی شعرهای تامس هاردی و ازرا پاوند و تی. اس. الیوت و هارت کرین و والاس استیونز و ای. ای. کمینگز و ماریان مور. بلکمر متوجه شد که اتهام نقد برای نقد ممکن است به صورتی موجّه‌تر به خود او وارد شود. اما نمی‌توان گفت که حرف خود را پس گرفت. اگر نظریهٔ نقد او را در مراحل نخستین بررسی کنیم ناگزیر به وجود تداوم و یک‌پارچگی در سراسر زندگی حرفه‌ای او اذعان خواهیم کرد، حتی اگر علایق او به نحو چشم‌گیری تغییر یافت و از توجه غالب به شعر نوین گسترده‌تر شد و رمان را دربرگرفت، و از موضوعات منحصراً امریکایی به نویسندگان بیگانه مانند فلوبر و توماس مان و تالستوی و داستایفسکی، و سرانجام به مقولات عام‌تر در ورای قلمرو نقد ادبی به معنی دقیق آن، به نظر دربارهٔ فرهنگ مغرب‌زمین، به تفاوت‌های میان امریکا و اروپا، و حتی به معنای تاریخ و دین توسّع یافت.

با این حال، بینش اصلی، بی‌تغییر، پابرجا ماند: شناخت موضوع محوری غموض در شعر، در ادبیات، و در زندگی، که، در کاربرد عقل، شکاکیت می‌شود، «تفکر عاری از تعصبی» که به «دوران متقدم افلاطون و سراسر آثار مونتنی» بازمی‌گردد (*حرکت در زبان*، ص ۳۷۵). مثلاً به خردمداری مورتیمر ادلر[۲۳] و نادیده گرفتن «قلمرو باور پیشین» معترض است (کنیون ریویو ۲:۳۵۵)، و آموزه‌های نئواومانیست‌های امریکایی را، که در آغاز فعالیت او بر صحنهٔ انتقاد مستولی بودند، به شدت رد می‌کند. بلکمر در ۱۹۳۰ جستاری برای همایش سی. هارتلی گرتن، سنجش *اومانیسم*[۲۴]، نوشت و در آن نگرش خردگرایانهٔ اومانیست‌ها را به ادبیات نوین، مجموعهٔ متحجرانهٔ آموزهٔ من عندی آن‌ها، مفهوم سنت نزد آن‌ها را که آن‌چنان ایستا و خودتقلیدکننده است که «می‌توانند فقط سوفوکل و دانته و راسین را تحسین کنند» تقبیح کرد (سنجش *اومانیسم*، ص ۲۵۱). لحن جستاری متأخر،

۲۳. Mortimer Adler (۱۹۰۲ـ۲۰۰۱)، فیلسوف امریکایی.

24. C. Hartley Grattan, *A Critique of Humanism*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«اومانیسم و تخیل نمادین»[۲۵] (۱۹۴۱، در شیر، ۱۴۵ـ۱۶۱)، شاید حتی تندتر باشد. «ذهن ببیت طوطی‌وار عمل می‌کرد.» او «به فقدان شدید نیروی خیال، کمبود همدلی، فقر آزاردهندهٔ شعور و احساس» مبتلا بوده است. «او هرگز به رویهٔ زیرین امور، به جنبهٔ مربوط به دنیای زیرین[۲۶]، توجه نکرد.» «علاقه‌اش فقط به عناصر قابل انتزاع ادبیات بود» (ص ۱۴۶ـ ۱۴۸). بلکمر نقد خود را توسّع می‌بخشد و کل رهیافتِ «تاریخ تطوّر اندیشه‌ها» به ادبیات را محکوم می‌کند: «پرداختن به ادبیات به صورت جریان آراء و اندیشه‌ها به همان اندازه ارزش‌مند است... که پرداختن به نمایشنامه‌های شکسپیر به عنوان جریان طرح و توطئه‌هایی که گدایی کرد، اقتباس کرد، یا ابداع کرد» (ص ۱۵۹). بدان طریق، تنها به «نظم بر مبنای فکرِ ضابطه‌پذیر» می‌رسیم و نه به «نظم‌های [واقعی و] صمیمانه» که ممکن است «مستعد بیان در سطح فکری» نباشند (ص ۱۵۹). عقل[۲۷] را به طور کلّی خوار داشته است. عقل «چیزی جز رفتار ذهن نیست، و اومانیستی که، مانند ببیت، سهواً خود را سراسرْ عقل می‌کند، سراسرْ رفتار است، آدم نیست» (ص ۱۶۱).

البته فکر[۲۸] نزد بلکمر معادل عقل نیست. او در ۱۹۴۸ حتی با تأکید پیشنهاد کرد که «قصد عقلانی، گزارهٔ عقلانی، و شگرد عقلانی را... در هنرها تبلیغ کنند؛ و مایلم آن را با داوری فنی، داوری روشن‌گر، داوریِ کشف صورت دهم، که مجموع آن‌ها را داوری عقلانی می‌خوانم» (شیر، ص ۲۱۲). «عقل» را در این‌جا به معنای ویژهٔ ملکه‌ای متمایز از فکر به کار برده، تقریباً مانند تمایزی که کولریج میان عقل و فهم[۲۹] قایل شد و بی‌شباهت به کاربرد کانت نیست. بلکمر روان‌شناسی و معنی‌شناسی را رد می‌کند و آن‌ها را «مشکل‌آفرینانی» وصف می‌کند که «به افزایش یک سلسله مسایلی منجر می‌شوند که از لحاظ منتقد ادبی حل‌ناشدنی و بی‌ربط‌اند.» زیباشناسی نیز مشکلی را حل نمی‌کند، زیرا «متشکل از مطالعهٔ فنون اجرایی[۳۰] سطحی و مکانیکی، بخشی مربوط به خود آن فنون، ولی در ضمن و عمدتاً در چارچوب فنون مستورِ صورت مفهومی[۳۱] و شکل نمادین[۳۲] است» (ص ۲۰۹). تعابیر غیرعادی و تمایزات را سطور زیر تا حدی روشن می‌کند. مثلاً

25. «Humanism and Symbolic Imagination»

۲۶. chthonic. یونانی. به معنی «زمینی.» و توسعاً به معنی «خدایان زمین.» و در این معنا در تقابل با خدایان اولمپ‌نشین یا آسمانی.

27. reason

۲۸. intellect. در این‌جا چنین می‌نماید که نوعی تضاد وجود دارد. در دو جملهٔ بند پیشین عقل را خوار می‌شمرده ولی در این بند تبلیغ جنبه‌های عقلانی را پیشنهاد می‌کند.

29. understanding 30. executive techniques 31. conceptual form

32. symbolic form

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«فنون اجرایی» عبارت‌اند از قالب‌های عروضی یا وجوه روایی یا نمایشی. «فنون مفهومی»[۳۳] را با مثال‌هایی روشن کرده است: *همزاد*[۳۴] داستایفسکی، انگارهٔ همری در *یولیسیز* جویس، اَهِلّهٔ قمر در اشعار متأخر ییتس، انگارهٔ تولد دوباره، تغییر مذهب، یا تغییر عقیده در رمان عصر جدید. بلکمر «فن نمادین» را به صورتی تا حدودی گنگ به این ترتیب تعریف می‌کند که «نیروهایی که می‌توان به آن‌ها متوسل شد، یا نیروهای خام، نیروی واقعیت»: از آن جمله است آفرینش آدم‌های داستانی فراموش‌نشدنی مانند همنت، لیر، اِمّا بُواری، و برادران کارامازوف. به اعتقاد بلکمر، این فنون به وجهی معقول با یک‌دیگر اشتراک مساعی می‌کنند: امر منطقی، امر ریطوریقایی و امر شعری دسته‌ای سه‌تایی با ترتیبی غیرعادی تشکیل می‌دهند که در آن «فن اجرایی» با منطق هم‌سو است، «فن مفهومی» با معانی و بیان، و «فن نمادین» با شعر. هنرها «برای کشف حیات مبنایی منطقی تعبیه می‌کنند... به کمک تجربهٔ هنری... بارها و بارها کشف می‌کنیم که حیات چیست... و نیز کشف می‌کنیم که فرهنگمان چیست» (ص ۲۱۱). اکنون جملهٔ مربوط به انواع مختلف داوری را درک می‌کنیم: داوری فنی به فن اجرایی، به منطق مربوط است؛ داوری روشن‌گر به فنون مفهومی، به معانی و بیان؛ و داوری کشف به فن نمادین، به شعر.

رده‌بندی اندک متفاوتی در «نکته‌هایی دربارهٔ چهار مقوله در نقد»[۳۵] (۱۹۴۶) آمده است. نخست مقولهٔ «فنون سطحی»[۳۶] است، دوم «فن زبانی.»[۳۷] تصویرها و صناعات بدیعی، و نیز «نحوهٔ کاربرد واژه‌ها»[۳۸] که ظاهراً تعبیر دیگری برای «سبک»[۳۹] است. مقولهٔ سوم «فن ناآشکار نیروی خیال[۴۰] است: چه‌گونه ذهن گفتار خود را با استفاده از تصاویر... به اندازهٔ تجربه‌های اصیل موازی با آن... در زندگی، معنادار می‌سازد» (شیر، ص ۲۱۸). تاریخ تطور اندیشه‌ها، رهیافت فرویدی، و انواع روش‌های جبرمدارانه و نیز نقد تاریخی به این موضع تعلق دارند ــ بلکمر همه را اجتناب‌ناپذیر ولی نابسنده دانسته است. طی صفحه‌ای با جملاتی پرپیچ و خم و معقّد استدلال می‌کند که هنرها بازنمایندهٔ امر «بالفعل» یا انضمامی‌اند که از طریق آن امر «واقعی» فقط گاه‌گاه می‌درخشد، زیرا «نوع بشر نمی‌تواند

33. conceptual techniques

۳۴. *The Double* (۱۸۴۶). رمانی کوتاه و شگفت‌انگیز. قهرمان داستان کارمند دون‌پایه‌ای است که در صدد جلب محبت دختر کارفرمای خویش است. دختر او را به وضعی تحقیرآمیز طرد می‌کند. اندک‌اندک تغییر عجیبی در دنیای قهرمان داستان، گلیادکین، به وقوع می‌پیوندد، و آدمی کاملاً متفاوت می‌شود و سرانجام کارش به دارالمجانین می‌کشد.

35. «Notes on Four Categories in Criticism» 36. superficial techniques

37. linguistic technique 38. idiom 39. style

۴۰. the ulterior technique of the imagination. گذشته از بعدی و آتی، ulterior به معنای پنهان نیز هست.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مقدار زیادی واقعیت را *بداند*» (ص ۲۲۱). درونمایهٔ تاریکی غایی باز تکرار می‌شود. هنرمند می‌تواند این راز را به کمک «خیال نمادین،» چهارمین و آخرین مقوله، روشن کند. تنها مثالی که بلکمر ذکر کرده صحنهٔ کوتاهی از *مادام بُواری* است: اِمّا بواری در مزرعه، پیش از ازدواج، شربتی به دکتر بواری تعارف می‌کند، در حالی که خودش زبانش را در لیوان تنگ و باریک کرده است.

نمادپردازی در کانون نظر انتقادی بلکمر قرار دارد و در چندین موضع به تبیین آن می‌کوشد. در جستار «حرکت در زبان» (۱۹۴۲)، که عنوان سومین مجموعهٔ جستارهای او نیز هست، همهٔ هنرها را برگرفته از «حرکتی» اصلی وصف کرده و «حرکت» را به معنایی چنان موسّع به کار برده که استفاده از آن در زمینهٔ معماری نیز ممکن باشد. منارِ هرمی، پل، گنبد، سرداب کلیسا، همگی «حرکت»اند. حتی پیکرتراشی نوعی «حرکت» است: «زاد و ولد کردن شکل از درون نگرانی‌ها و خیالات خود»[41] (*حرکت در زبان*، ص ۷)؛ نقاشی و رقص و موسیقی ناشی از حرکت‌اند. حرکت در شعر به صورت معنای کلمات به کار می‌رود ــ ضرباهنگ، فراز و فرود صدا[42]، و فاصلهٔ زمانی[43] که در نوشتار خشک و بی‌روح روزمره منتقل نمی‌شود. حرکت در تکرار نیز هست و در نماد به اوج خود می‌رسد.«نماد آن چیزی است که برای بیانِ معناندی[44] به نحوی ماندگار به کار می‌بریم، [معنایی] که نمی‌توان کلّ آن را با کلمات صریح یا عبارات کلیشه‌ای بیان کرد؛ نماد معنای متراکم است» (ص ۱۶). نمونه‌هایی که پس از این می‌آید طیف وسیعی را در بر می‌گیرد: از گفته‌های موجز در آثار شکسپیر مانند «مابقی سکوت است» یا «پختگی از هرچیزی مهم‌تر است»[45] گرفته تا جناس و حس‌آمیزی و نام‌آوایی و وزن و برگردان[46] ــ جملگی صناعات شاعرانه‌ای هستند که مفهوم سنتی نماد را رها می‌کنند و به «حرکت» بازمی‌گردند. ظاهراً این تعبیر معنایی بیش‌تر از زمینهٔ اثر ادبی، یا صناعت زبانی متفاوت با زبان معمول نداشته باشد.

پس نقد نزد بلکمر علم نیست. اقدام به علمی کردن آن با شکست مواجه می‌شود، زیرا «می‌تواند فقط به زبان و واژه‌های آن بپردازد و ــ مگر با تأکید ــ دستش به فرآوردهٔ تخیلی واژه‌ها، یعنی شعر، نمی‌رسد؛ [شعری] که موضوع نقدهایی است که از آن پرده برمی‌دارند و آن را روشن می‌کنند. مهم‌ترین نکته این است که نقد باید ــ صرف‌نظر از

41. «man breeding shapes out of his brooding.» 42. cadence 43. interval

44. meaningfulness

45. «the rest is silence.» *Hamlet*, V,ii, 372; «Ripeness is all,» *King Lear*, V,ii, 9.

46. pun, synesthesia, onomatopoeia, meter, refrain

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هرچیز دیگر ــ به شعر به صورتی که خوانده و حس می‌شود بپردازد» (*حرکت در زبان*، ص ۳۹۰)، و «تحلیل زبانی به هیچ وجه نمی‌تواند *احساس* یا وجود یک شعر را تبیین کند.» از فلسفه هم کاری برنمی‌آید: «[فلسفه] به نقدْ قدرت اِشراف به گوهر [شعر] نمی‌بخشد. [اشراف] بر زندگیِ تجربه‌شده و بر رفتاری که منعکس می‌کند و نظم می‌دهد» (شیر، ص ۲۹۱). نقد در غایت امر خواننده را «با شعر و اصلِ کار که بر زمین مانده» رها می‌کند (*حرکت در زبان*، ص ۳۹۶). بدین ترتیب بلکمر به نظری فروتنانه دربارهٔ نقد می‌رسد. نقد ضرورتی است تأسف‌انگیز. «منتقد و پژوهنده دلال محبت‌اند و زمانی که زوج مورد نظر به یک‌دیگر رسیدند، آن‌گاه که درواقع جایی برایشان باقی نیست، باید صحنه را ترک کنند. از همین روست که مجسمهٔ منتقدان و پژوهندگان را نمی‌سازند. به همین جهت چیزی مرده‌تر از پژوهش و نقد مرده یافت نمی‌شود» (شیر، ص ۱۸۴). به همین دلیل بلکمر دومین مجلّد جستارهای خود را *تاوانِ بزرگی* نامید، گو این‌که در آن تنها یک جستار دربارهٔ هنری ادمز به موضوع «شکست تاوان بزرگی است» اختصاص یافته است. نقد سرانجام با شکست مواجه می‌شود. بلکمر در شاعری از استعداد واقعی برخوردار و در این زمینه آمال و آرزوهای بسیار در سر می‌پروراند، و ظاهراً نقدنویسی را کاری موقّتی می‌شمرد. اما برخلاف کسانی چون پیْتِر یا وایلد که در مقام هنرمندان شکست‌خورده به نقدنویسی پرداخته بودند، بلکمر مایل نبود نقد «خلّاق» بنویسد و آن را رقیب یا جانشین اثر هنری دیگری سازد. بلکه، متواضعانه «وظیفهٔ سنگینِ نقد»[47] را پل زدن میان جامعه و هنرها می‌داند، زیرا «مخاطبان [امروزه] به آموزش در زمینهٔ هنرِ فراموش‌شدهٔ تفکر نمادین نیازمندند» (شیر، ص ۲۰۶). بلکمر، با تأکید اندکی متفاوت وظیفهٔ همیشگی نقد را با این عبارت بیان می‌کند: «آوردن اثر هنری به وضعیت اجرا یا نمایش[48]» (ص ۲۹۰). در این‌جا، اگر منظور او را درست فهمیده باشم، اجرا باید به معنای چیزی مانند «انضمامی کردن،» واکنش درست خواننده، باشد. نقش نقد دقیقاً میانجی‌گری است، رفع موانع به هم رسیدنِ خواننده و اثر هنری ــ دریافتی محدود که نه‌تنها نظریه بلکه داوری و رتبه‌بندی را فراموش می‌کند.

اما مشغلهٔ عمدهٔ فکر بلکمر در مقالات متقدمش دربارهٔ شعر نوین داوری و رتبه‌بندی بود. در «نکته‌هایی دربارهٔ زبان ای. ای. کمینگز»[49] (۱۹۳۰)، از او به مناسبت «خودپرستی رمانتیکی» و رأی جزم‌اندیشانه‌اش که «هرچه من تجربه کنم واقعی و نهایی است» یا، با

47. burden of criticism 48. condition of performance

49. «Notes on E. E. Cummings' Language»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تعبیر اندکی متفاوت، «عاطفه که پیش از آغاز شعر وجود داشت و نتیجهٔ زندگی خصوصی شاعر است» انتقاد کرد (*حرکت در زبان*، ص ۳۱۹). بلکمر کمینگز را به احساساتی‌گری متهم می‌کند و احساساتی‌گری را هم با استفاده از تمایز الیوت میان عاطفه و احساس تعریف می‌کند: «کاربرد عاطفهٔ *زایدِ* بر انگیزهٔ آن در احساسات» (ص ۳۳۲) یا «پذیرفتن هر پارهٔ تجربه به صورت نهایی» (ص ۳۱۸). بلکمر خواب و خیال و «خیال‌پردازی‌های خصوصی» را که به مطالب فهم‌ناپذیر می‌انجامد تقبیح می‌کند (ص ۳۲۵). زبان کمینگز فاقد «دقّتِ قابل انتقال» است (ص ۳۳۰). انتزاعی و در عین حال مبهم است، در صورتی که شعر باید «عینی، محدود، ماندگار، و همگانی» (ص ۳۳۹)، «فشرده و صریح» (ص ۳۲۵) باشد. کمینگز «به واژه‌هایش در مقام موجودات زنده وفادار نیست» (ص ۳۳۸)، «به کلماتش تسلیم محض» نیست (ص ۳۲۴) ــ تعبیری که ظاهراً نسخه بدل عینی بودن است. بلکمر امر انتزاعی، «ایده» را نمی‌پسندد. از این رو می‌گوید که کمینگز واژهٔ «گل» را که مورد علاقهٔ اوست، از وجه انضمامی عاری کرده و به یک «ایده» تنزل داده است (ص ۳۲۴). شعر کمینگز «به آرایی *دربارهٔ* چیزها خاتمه می‌یابد» (ص ۳۳۴).

پافشاری در مورد عاری از غرض شخصی بودن و عینیت و انضمامی بودن و درک‌پذیر بودن نکتهٔ اصلی دیگری است در جستارهای دههٔ ۱۹۳۰. در جستار «دی. ایچ. لارنس و شکل مبیّنِ معنی»[50] (۱۹۳۵)، از شعر لارنس به این سبب انتقاد می‌کند که «فقط در کم‌ترین سطح بیانِ خود» است (*حرکت در زبان*، ص ۲۸۸)، به جهت تکیهٔ «همه‌جانبه به اهریمنِ الهام، ندای درون، نور باطن» (ص ۲۸۹) که، در صفحات بعدی، به آن نام دیگری می‌دهد: «طغیان روانی،» «واکنش‌های خارج از اندازه به تکان تجربه» (ص ۲۹۵). بلکمر از «صداقت بی‌امان نیروی مشاهدهٔ» لارنس آگاه است (ص ۲۹۷) و «به نگرش او به زندگی اعتراض ندارد» (ص ۲۸۷) ولی معتقد است که «بلای شکل بیانگر... این مغالطه که اگر چیزی فقط با شدت کافی احساس شود بیان صرف آن با واژه‌ها به آن شکل لازم را می‌دهد» شعر لارنس را عمیقاً تضعیف می‌کند (ص ۲۸۸ـ۲۸۹). شعر لارنس فاقد «ابزاری است که باعث می‌شود شعر قوام پیدا کند، حرکت کند، و درخشش خاص خود را داشته باشد» (ص ۲۸۸). بلکمر به نظم عینی معتقد است. «تا آشفتگیِ تجربهٔ خصوصی در شکلی بیگانه با شعوری که آن را در حال سَیَلان از سر گذرانده فرافکنی نشود و نظم نیابد آن را نمی‌توان فهمید یا درک کرد» (ص ۲۹۵). در شعر لارنس «فقط بی‌نظمی حکمفرماست» (ص ۳۰۰).

50. «D. H. Lawrence and the Expressive Form»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شاعری چنان متفاوت مانند امیلی دیکینسن را نیز با معیارهای مشابه داوری کرده و تنزل مقام داده است. بلکمر به «قابلیت زبانی» او واقف است لکن «تلاش دیوانه‌وار [او] به سوی معنی فشاری چنان جنون‌آسا بر او وارد می‌کند که همهٔ مسئولیت نسبت به اَشکال و اهمیت اساسی واژه‌ها را نادیده گرفته است» (*حرکت در زبان*، ص ۴۲). شعرهای او ــ مانند شعرهای لارنس و کمینگز ــ «تمرین‌هایی در حدیث نفس» (ص ۴۰) و «بی‌نظمی سامان‌نیافته» باقی می‌مانند زیرا «خودکارْ سروده شده‌اند» (ص ۴۱). بلکمر جستار خود را با لحنی هزل‌آمیز چنین به پایان می‌برد که امیلی دیکینسن «نه شاعر حرفه‌ای بود و نه تفننی: او شاعری گوشه‌گیر بود که، همانند برخی زنان که آشپزی یا بافندگی می‌کنند، از سرودن شعر خسته نمی‌شد. استعدادش در زبان و وضع ناگوار فرهنگی زمان او را به جای روکش مبل به سوی شعر راند» (ص ۴۹). ادعاهای اغراق‌آمیز نسبت به «بزرگ‌ترین شاعر زن همهٔ اعصار» (ص ۲۷) حسّ تناسب بلکمر را آزرد و چشم او را بر اصالت و ظرافت راستین امیلی دیکینسن بست.

گفته‌هایش دربارهٔ پاوند و والاس استیونز حاکی از معیارهایی اندک متفاوت‌اند. بلکمر به این نتیجه می‌رسد که پاوند «در اوج، نظم‌پردازی بزرگ است، نه شاعری بزرگ» (*حرکت در زبان*، ص ۱۲۴) ــ تمایز میان شعر و نظم را الیوت احیا کرده بود. پاوند «سراسرْ سطح و بیان» است (ص ۱۲۵). بهترین کارهای او در ترجمه‌های اوست، زیرا خود او از «مصالح و مواد کافی» بی‌بهره است (ص ۱۳۶). *کانتوها*، اگرچه حاوی «قطعه‌هایی دارای شفافیت و زیبایی خارق‌العاده» است (ص ۱۵۲)، آشوبی درهم و برهم است. «آشفتگیْ عنصرِ خودآگاهِ روال کار اوست» (ص ۱۴۵). اما به شعر کمکی نمی‌کند.

بلکمر خیلی زود پی برد که والاس استیونز «شاعری اصیل» است که «برای حفظ احساسات و افکار خویش در آن‌چه بر شعوری جدید بالغ است سطح و بافتار و شیوهٔ بیانی به وجود آورده است» (*حرکت در زبان*، ص ۲۴۹). بلکمر ظرافتِ آمیخته به تصنع او را مشاهده می‌کند و دربارهٔ واژه‌های نامتعارف و ذکاء و برازندگی و غموض او اظهارنظر می‌کند، و به این‌که «به زبانی موجود چنان می‌نویسد که گویی [زبان] اختراع خود اوست» با نظر تأیید اشاره می‌کند (ص ۲۲۱). «طبیعت چیزی جز واژه‌ها نمی‌شود و نزد شاعر واژه‌ها همه چیزند» (ص ۲۴۹). اما بعداً بلکمر دربارهٔ «*خیال نظری*» استیونز تردید کرد (ص ۲۵۲). استیونز فاقد قدرت «خیال موثق و عینی و "متداول" است» (ص ۲۵۳). «پرگو» شده، به لفّاظی و طنطنهٔ کلام و داندیسم[۵۱] پرداخته و فقط ترس از استیصال او را از

۵۱. dandyism. در این باره ← ص ۳۹۸، بخش دوم از جلد چهارم این *تاریخ* زیر عنوان Dandy, dandyism.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ابتذال در امان نگاه داشته است.

بلکمر دربارهٔ ماریان مور هم به نتیجه‌ای مشابه رسید. او «شاعری با خصلت‌های خاص خویش است» که به سرودن «شعر عمده» دست نمی‌زند. بلکمر، در حالتی تحلیلی، شگرد او را با نظر مساعد چنین توصیف می‌کند: «قافیه، استفاده از نقطه‌گذاری، کوشش همه‌جانبه به منظور القاء عوارض طبیعی، شیئی با سطوح و علامات» (*حرکت در زبان*، ص ۲۷۰). لکن او نیز مانند امیلی دیکینسن در نظرش موجودی عجیب باقی ماند.

در میان شاعران قدیمی‌تر، تامس هاردی را می‌پسندید ولی او را نیز با معیارهای الیوت، نظریهٔ شعر عینی و عاری از غرض شخصی و، در عین حال، انضمامی بودن عواطف می‌سنجید. بلکمر، با معکوس کردن گفتهٔ الیوت که ذهن هنری جیمز چنان لطافتی داشت که هیچ عقیده‌ای نمی‌توانست به حریم آن تجاوز کند، هاردی را «نمونهٔ بارز شعوری» معرفی می‌کند «که عقاید به آن تجاوز کرده‌اند» (*حرکت در زبان*، ص ۷۹): عقاید بدبینی و کفر و تکامل‌مداری قرن نوزدهم. شعر هاردی «نمی‌تواند به حالت بی‌نامی برسد.» «بی‌نامی» احتمالاً تعبیری است مرادف با عاری از غرض شخصی بودن: «زیرا جالب است که هر وقت شاعر سرش را داخل کار می‌کند خواننده هم همین کار را می‌کند، و بلافاصله دیگر جایی برای شعر باقی نمی‌ماند» (ص ۶۵). گه‌گاه، در معدودی از شعرهایش، هاردی بر این مشکلات فایق آمده است.

ییتس، مانند هاردی، به مجموعهٔ عقاید خودش ــ جادو و نمادپردازی خصوصی‌اش ــ معتاد بود لیکن موفق شد «معادل‌های عاطفی یا نمایشی آن‌ها را» در شعرهای عالی «بازآفرینی کند» (*حرکت در زبان*، ص ۹۰). بلکمر نگرانی‌های خود را دربارهٔ نگرش فراطبیعی و باطنی و جادویی شعر ییتس پنهان نمی‌کند. «جادو دقیقاً اموری را نوید می‌دهد که ــ دست‌کم در شعر ــ قادر به اجرای آن‌ها نیست» (ص ۹۳)؛ لکن بلکمر اذعان می‌کند که «جادو می‌تواند بخشی از تخیّل عقلانی باشد» (ص ۱۰۳)، و در شعرهای موفق ییتس (جملگی متعلق به دورهٔ متأخر او) «ابزار [نظام جادویی] در نمادِ تحقق‌یافته ممزوج شده است» (ص ۱۱۸). ییتس، «مگر در درخشش لمحات تجلّی،» غالباً «میان اسطوره و فلسفه سرگردان بود، و به همین سبب است که شاعری بزرگ نیست» (ص ۱۲۲). این سرگردانی نه تنها ناتوانی ییتس را «در بیش از نیمی از اوقات» در اعتقاد داشتن به نظام خویش نشان می‌دهد (ص ۱۱۷)، بلکه حاکی از تزلزل میان اسطورهٔ مجسّم در شعر و فلسفه است. بلکمر اسطورهٔ مجسّم را تأیید می‌کند، و «فلسفه،» باورِ صرفاً به‌بیان‌آمده، را غیرشاعرانه می‌شمارد. جای تعجب است که، برخلاف منطق، ییتس را «بزرگ‌ترین شاعر انگلیسی‌زبان

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

از قرن هفدهم به بعد» می‌نامد (ص ۱۲۳)، یعنی برتر از پوپ و همهٔ شاعران رمانتیکی و ویکتوریایی؛ اگرچه بلکمر در ضمن می‌گوید که ییتس «نتوانست واقعیت زمان خویش را، مگر به صورت پاره‌پاره، بیافریند، چنان‌که می‌بینیم جویس و توماس مان و احتمالاً الیوت، در عصیانی برابر، در کار آفریدن آن هستند» (ص ۱۲۲). در این‌جا معیاری دوگانه مطرح شده است: شعر در مقام «امر واقع» مستقل و «توصیف‌ناپذیر آفرینش» (ص ۱۱۰)؛ و شعر که «واقعیت» یک عصر را می‌آفریند، شعر در مقام محاکات و تخییل[۵۲].

در حالی که بلکمر در میان شاعران عصر جدید والاترین رتبه را به ییتس داد، الیوت قدیم‌ترین و پرشورترین موضوع اشتغالات ذهنی او بوده است. جستار نشریهٔ *هاوند اند هورن* (۱۹۲۷)، که هرگز تجدید چاپ نشد، و جستارهایی که در *حرکت در زبان* (۱۹۵۲) و *شیر و کندوی عسل* (۱۹۵۵) آمده‌اند حاوی تفاسیری هستند که از اشعار متقدم گرفته تا *چهار کوارتت* را در بر می‌گیرند. نخستین جستار بلکمر متضمن داعیه‌های بزرگی دربارهٔ ایجاد تغییر در شعور و احساس زمانه به وسیلهٔ الیوت است، تغییری که در نظر بلکمر «معادل با تغییر در هویت، تغییر در روح» است (*هاوند اند هورن* ۱:۱۸۷). ولی معلوم نمی‌شود که این تغییر روح قرار است دقیقاً متشکل از چه باشد. بلکمر شعر و شعر الیوت را در چارچوبی مقتبس از نظریهٔ خود الیوت تعریف می‌کند: «شعرْ اندیشه نیست، الهیات نیز نیست، علم نیز نیست» (ص ۱۸۸). شعر باید فاقد تعصب باشد، در چیزی پافشاری نکند، عمدتاً به حکم شعور پیش برود. «شعرهای الیوت نمونهٔ اغراق‌آمیز حضور شعور است در خلق شعر خوب» (ص ۱۸۹). شعور را در این‌جا در تقابل با عقل و درک حسّی ساده به کار برده است. لکن تمایزها مبهم باقی می‌مانند. بلکمر اذعان می‌کند که «در این زمینه هیچ‌کس سردرگم‌تر از خود من نیست» و نتیجه می‌گیرد که «تعریف راه تازهٔ احساس و شکل‌های تازه برای ترکیب احساسات که آقای الیوت پدید آورده غیرممکن است» (ص ۲۰۰). با این حال، بلکمر در مورد شعرهای مشخص تمایزهای انتقادی قایل می‌شود. «جرانشن»[۵۳] در موضوع احساس و شعور ناموفق است. این شعر مسلّماً مهیّج و رقت‌انگیز است، ولی «کارش تمام نیست و خوب به بیان نیامده» (ص ۲۰۲)، حال آن‌که «مردان

۵۲. mimesis. در این باره ← جلد اول این *تاریخ*، mimesis، ص ۴۲۸ و imitation، ص ۴۲۰ـ۴۲۳.

۵۳. «Gerontion» (۱۹۲۰). روایت افکار متشتت پیرمردی است که، بدون تجربهٔ حیات‌بخش ایمان، نمایندهٔ رخوت و بی‌معنایی زندگی امروزین است. واژهٔ gerontion را به این شکل مترجم در فرهنگ‌های لغت نیافت، ولی gerontic برگرفته از *gerontikos* یونانی [*geron* پیرمرد + *ikos* ـ نسبت] از، یا مربوط به، آخرین مرحلهٔ دوران زندگی یک موجود زنده و نیز gerontology (شاخه‌ای از علم که به مسایل اشخاص مسن می‌پردازد)، و جز آن‌ها، به موضوع شعر مربوط‌اند و بسا که gerontion برساختهٔ خود الیوت باشد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پوک»[۵۴] «کاملاً موفق» است (ص ۲۱۳). «زمزمه‌های خلود»[۵۵] به غایت بدیع است. بلکمر «نظر طیبت‌آمیز شاعر به خود» و «دستاورد عظیم و کیفیت ویژهٔ» این اشعار الیوت را در این می‌داند که «برخی منظرهای روح را با نیروی کمیکیِ امر بی‌واسطه عرضه کرده است» (ص ۲۱۲). الیوت شاعری «کلاسیکی» است. و بلکمر، در این جستار متقدم، او را از این‌که «شاید به اندازهٔ کافی خطر نکرده» سرزنش می‌کند (ص ۲۱۰). بلکمر از الیوت خواستار تهور است، کاری که در شعرهای بعدی، از «چهارشنبهٔ خاکستر» تا *چهار کوارتت*[۵۶]، تحقق‌یافته دید. اما، از طرف دیگر، بلکمر ــ که همانند ریچاردز معتقد بود سرزمین هرز شعری است عاری از باور ــ به چرخش الیوت به سوی دین بدگمان است. او متوجه است که شعر الیوت، مانند شعرهای هاپکینز و کرشا[۵۷]، عبادی نیست اما «به معنایی [دینی است] که آقای الیوت معتقد است شعر ویّون و بودلر دینی است ــ فقط ویّون فرهیخته و بودلر سالم»[۵۸] (*حرکت در زبان*، ص ۱۶۸)؛ اما «در اعتبار اخلاقی و فنیِ مسیحیت آقای الیوت که می‌کوشد تا بر امر واقع اشراف یابد و آن را در شعر بازآفرینی کند» تردید دارد (ص ۱۶۵). «صخره»[۵۹] و *قتل در کلیسای اعظم* برایش چندان نظرگیر نبوده اما *چهار کوارتت* را عمیقاً مؤثر یافته است. بلکمر دربارهٔ تصویرها و واژه‌های الیوت مانند «شاهین»،[۶۰] و نحوهٔ عمل «قیاس» و انگارهٔ دُوری[۶۱] اظهارنظر می‌کند، و آموزهٔ مستتر در آن را به قاعده درمی‌آورد: «پاکسازی[۶۲] آن‌چه را که باید پاک شود از بین می‌برد، و حاصل آن تلطیفْ هیچی است» (ص ۲۱۷ـ ۲۱۸). *چهار کوارتت* شعر درباری است بدون کمک عملیِ دربار؛ شعر دینی است بدون کمک عملی کلیسا؛ شعر کلاسیکی است بدون حضور مؤثر آثار ماندگار دوران باستان» (ص ۲۰۳).

امّا تأمّلاتی بر این نکته‌های بصیرت‌آمیز سایه انداخته که، اگر واژگان گزافه‌گویانهٔ آن را

54. «The Hollow Men» (1925) 55. «Whispers of Immortality»

56. «Ash Wednesday»; *Four Quartets*

۵۷. Richard Crashaw (۱۶۱۲ـ۱۶۴۹). شاعر متافیزیکی انگلیسی، که برخلاف پدرش که واعظی پیوریتن بود، به مذهب کاتولیکی گروید و چند سال آخر حیات کوتاه خویش را در برّ اروپا سپری کرد. شهرت کرشا به شعرهای دینی اوست.

۵۸. François Villon (۱۴۳۱ـ پس از ۱۴۶۳). شاعر فرانسوی. او را بهترین شاعر اواخر دورهٔ قرون وسطی دانسته‌اند. طی نزاعی یک کشیش را به قتل رسانید و همواره به سبب شرکت در نزاع و جرایم دیگر در زندان یا تبعید بود. منظور بلکمر از «فرهیختگی» اشاره به این است که در بیست و یک سالگی موفق به دریافت عالی‌ترین درجهٔ دانشگاهی آن روز شده است.

59. «The Rock» 60. peregrine 61. analogy; circular pattern

62 purgation

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کنار بگذاریم، بالغ بر این است که شعر دارای آغاز و پایان است، دارای تسلسل زمانی است، یا این‌که شعر نوعی نظم به واقعیت تحمیل می‌کند که بلکمر آن را «رفتار»[۶۳] می‌نامد، احتمالاً بدین منظور که واقعیت را به اعمال انسانی محدود کند (*حرکت در زبان*، ص ۱۹۲). بلکمر، به تعابیر مختلف، تکرار می‌کند که *چهار کوارتت*، «برخوردار از *عقیدهٔ* جزمی به امر واقع[۶۴]. برای سفر زیارتی الیوت به سوی *عاطفهٔ* واقعیت، دستورالعمل[۶۵] شایان تقلیدی است: یا می‌توان مطلب را برعکس کرد و گفت که در این شعرها امر بالفعل معمّای امر واقعی است[۶۶]، و در این‌جا معمّا برای حلّ شدن نیست، بلکه برای رستگاری است» (ص ۲۰۱). اگر گره از استعاره‌های بلکمر باز کنیم و نظرش را به زبان همگانی بیان کنیم، به این نتیجه می‌رسیم که صرفاً گفته است در شعر فقط عاطفهٔ واقعیت را می‌توان بازنمایی کرد، نه خود واقعیت را. الیوت به جزم می‌داند که واقعیت چه‌گونه است. بلکمر، با استفاده از تمایز افلاطونی میان «امر بالفعل» و «امر واقعی» که از سانتایانا اقتباس کرده، می‌گوید که، نزد الیوت، «فعلیت»[۶۷] یا واقعیت معمول یک معماست، رازی است که به واقعیتی برتر اشاره می‌کند. نزد الیوت، معما را نمی‌توان حل کرد: ولی راز در خدمت رستگاری است: مثلاً رستگاری از راه ایمان. در این جستار، ده‌ها مورد یافت می‌شوند که تقریباً در هر موقعیتی معنای کلّی و مبهمی افاده می‌کنند. «هیچ‌کس صادقانه نمی‌تواند بگوید که، با تغییر یافتن امر واقع به بالفعل، امر واقع چه چیزی را از دست می‌دهد» (ص ۲۰۴)؛ یا «آدمی در بالفعل قرار دارد، میان امر واقع و امر واقع» (ص ۲۰۵)؛ یا گفته‌های کلی حاکی از بی‌بندوباری کلامیِ مطلق: «تهدید و نوازش موج که بر آب می‌شکند؛ برای این‌که آیا تهدید نوازش نمی‌کند؟ آیا نوازش تهدید نمی‌کند؟» (ص ۲۰۴). گفتهٔ نویسنده‌ای به فراست و تیزهوشی بلکمر را باید حمل بر صواب کرد زیرا او می‌توانست روی‌دادها و آدم‌های داستانی را به وضوح وصف کند و مشاهدات و داوری‌های خود را غالباً با ذکاوت و نکته‌پردازی تند و تیز به ضابطه درآورد. اما گاهی از این بدگمانی نمی‌توان پرهیز کرد که عمداً موضوع را پیچیده می‌کند، به تردستی کلامی، و حتی حقه‌بازی، می‌پردازد. اگرچه در نوشته‌های متقدم او قطعات مبهم و حیرت‌انگیز یافت می‌شود، و نخستین جستار دربارهٔ الیوت حقیقتاً مردّد و گنگ است، وضع از حدود سال ۱۹۵۰ خراب می‌شود.

در این زمان علاقهٔ بلکمر به سوی رمان تغییر جهت یافته بود. نه این‌که قبلاً به آن

63. behavior
64. *dogma* of the real
۶۵. *vade mecum*. معنی تحت‌اللفظی: با من راه برو؛ راهنما، کتاب مرجع دستی.
66. the actual is the riddle of the real.
67. actuality

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بی‌علاقه بود. از آغاز کارش، هنری جیمز را سخت می‌ستود، و در مقدمه‌ای که بر *پیش‌گفتارهای انتقادیِ* هنری جیمز نوشت (۱۹۳۴) هم نظریه‌های جیمز را به وجهی عالی و به حق ذی‌نفوذ سامانمند کرد و هم کاربرد این نظریات را در رمان *سفیران* به خوبی نشان داد. در جستاری معقّد دربارهٔ *چشمهٔ مقدّس*[۶۸] (در *کنیون ریویو* ۴: ۳۲۸ـ۳۵۲)، در شرح داستان‌های جیمز دربارهٔ هنرمندان که از لحاظ وضوح غیرمعمولی است («در سرزمین آبی‌ها،»[۶۹] ۱۹۴۳)، در بررسی اجمالی برای *تاریخ ادبی ایالات متحد* (۱۹۴۶) که با همکاری اسپیلر و تورپ و جانسن گردآوری شد، و، نظرگیرتر از همه، در «غول‌های شل و ول و گل و گشاد هنری جیمز»[۷۰] (۱۹۵۱)، نه تنها مسئلهٔ رمان در حکم شکل بلکه روی‌دادها و مسایل اخلاقیِ داستان‌های جیمز را با دقت بررسی کرد. بلکمر نظریهٔ رمان هنری جیمز را سخت تحسین می‌کرد، و شرحی که از آن در چاپ پیش‌گفتارها برای ویراست نیویورک با عنوان *هنر رمان*[۷۱] (۱۹۳۴) نوشت اعتبار آن را بسیار افزایش داد. اما چندی نگذشته بود که بلکمر متوجه شد حتی رمان‌های خود جیمز را نیز نمی‌توان با معیارهای رمان خوش‌ساخت و عینی و نمایشی که جیمز در نظریه‌اش خواستار آن شده داوری کرد. بلکمر، در آخرین جستار خویش، تعبیر «غول‌های شل و ول و گل و گشاد» را که جیمز در وصف رمان‌های تالستوی و داستایفسکی به کار برده بود بر ضد خودِ جیمز به کار می‌برد. سه رمان آخر جیمز (*سفیران*، *جام زرین* و *بال‌های کبوتر*[۷۲]) را نه برمبنای تأکید خود جیمز بر ناظرِ محوری[۷۳] بلکه در چارچوب «انگارهٔ مسیحیِ تولد دوباره، آغازی مجدد، تغییر در زندگی یا تغییر عقیده» (شیر، ص ۲۷۶)، در حکم «رمان‌های آموزشی»[۷۴] به مفهوم مورد نظر آلمانی‌ها، تفسیر کرد. شکل فنی فقط وسیلهٔ انتقال احساس زندگی است، «نبرد میان آداب و رفتار، میان امر آرمانی مورد نظر و جریان بالفعلی که شکل حیات در آن یافت می‌شد» (ص ۲۶۸). اما بلکمر، برخلاف بسیاری کسان پیش و پس از او، رمان‌ها را تمثیلی نمی‌کند. از موقعیت آن‌ها در تاریخ تطور اندیشه‌ها و اجتماع آگاه است: از جنبش هنر برای هنر، فردمداریِ نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، با احساس نسبت به «امر انتقال‌ناپذیر، عاطفیِ ناب، به غایت خصوصی... و [این] آرزوی بلندپروازانه که... *احساس* فردی حیات را والاترین عمل قهرمانانه بسازیم» (ص ۲۸۵).

۶۸. *The Sacred Fount* (۱۹۰۱). رمانی کوتاه نوشتهٔ هنری جیمز.

69. «In the Country of the Blue»

70. «The Loose and Baggy Monsters of Henry James»

71. *The Art of the Novel*

72. *Ambassadors*; *The Golden Bowl*; *The Wings of the Dove*

73. central observer

۷۴. *Bildungsroman* ← educational novel. جلد دوم این *تاریخ*، ص ۵۰۴.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بلکمر قبلاً ملویل را براساس معیار رمان جیمزی ارزیابی کرده و گفته بود که: «او چیزی به رمان در مقام شکل هنری نیفزود» (شیر، ص ۱۲۵)، زیرا رمان‌هایش دستخوش نقیصه‌های فنی است و در حیطهٔ «عرف‌های آدم داستانی و شکل هنری»ای حرکت می‌کند که حتی ملویل هم به آن‌ها اعتقاد نداشت (ص ۱۲۹). قالب تمثیلی ــ که بلکمر آن را روشی نازل می‌شمارد و در آن چیزها گفته می‌شوند اما نیازی نیست که *نشان داده شوند* ــ «در موبی‌دیک بارها و بارها فرو می‌ریزد» (ص ۱۳۱). اِشرافِ ذهنیت واحد ایشمائل[۷۵] بر داستان غالباً رها می‌شود بی‌آن‌که خواننده احساس ناسازگاری کند. شعور و احساس ملویل به دورهٔ گوتیکی و الیزابت اول تعلق دارد: او «به سبب ناتوانی بنیادینش در تسلط یافتن بر صناعت رمان ــ صناعتی که عمیقاً با شعور او بیگانه بود» ــ با شکست مواجه شد (ص ۱۴۴).

ملاحظات شکلی از این قبیل در نوشته‌های بعدی بلکمر تقلیل می‌یابد، و او صریحاً اخلاق‌مدار و احتمالاً متألهی شرمسار می‌شود. «رمانْ اخلاقیات است در عمل» (شیر، ص ۲۸۹) و «ادبیات نبرد اصولیِ ما با رفتار است» (ص ۳۰۵). این گفته‌ها مبیّن دیدگاه منعکس در *یازده جستار در زمینهٔ رمان اروپایی*[۷۶] (۱۹۶۴) هستند و به رمان‌های عمده‌ای مربوط‌اند که در ایالات متحد توجه منتقدان را جلب کرده‌اند: *مادام بواریِ* فلوبر، *آناکارنینای* تالستوی، *یولیسیزِ* جویس، و *کوه جادو* و *دکتر فاوستوسِ* توماس مان؛ و در بخش دوم، *جنایت و مکافات*، *ابله*، *تسخیرشدگان* و *برادران کارامازوف*. بنا بر یادداشت آغاز کتاب، در این مقطع زمانی بلکمر از مقولات ارسطویی استفاده می‌کند. مدت‌ها پیش از این، اشتیاق خود را به سازش دادن کولریج و ارسطو اعلام کرده بود ــ در این‌جا منظور از کولریج و ارسطو به ترتیب اشتغال خاطر به زبان و نیروی خیال از یک سو، و محاکات و پالایش از سوی دیگر است. در *یازده جستار*، احتمالاً به این سبب که بلکمر ناچار بود ترجمهٔ رمان‌ها را بخواند، موضوع زبان تقریباً به کل نادیده گرفته می‌شود. حتی *مادام بواری* را در ترجمهٔ مارکس ـ اَولینگ[۷۷] خوانده و دو نکته‌ای که دربارهٔ تعبیرات فرانسوی مطرح کرده اشتباه است. توجه به طرح و توطئه، *mythos*، و شخص داستانی، *ethos*،[۷۸] را از هر چیز دیگر مهم‌تر دانسته است.

جستارها از لحاظ نزدیکی به متن اصلی بسیار متفاوت‌اند. در برخی فقدان رابطه با متن

۷۵. Ishmael. راوی رمان موبی‌دیک.

76. *Eleven Essays in the European Novel*

77. Elenor Marx-Aveling

۷۸. هر دو از تعبیرات ارسطویی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به حدی است که می‌توان چندین صفحه را خواند بی‌آن‌که بدانیم صحبت از کدام رمان است. در برخی دیگر، بلکمر دربارهٔ آدم‌های داستانی و وقایع داستان اظهارنظرهای تیزبینانه‌ای کرده است؛ باز هم در برخی دیگر یا حتی در همان جستارها بیش از هر زمان دیگر به نظرورزی‌های ابهام‌آمیز یا خیال‌پردازی‌های مجازی می‌پردازد که تقریباً فاقد معنای محسوس است. برای مثال، جستار دربارهٔ *آناکارنینا*، با عنوان «دیالکتیکِ تجسم،»[۷۹] را با نقل این گفتهٔ کارل یونگ در کتاب *روان‌شناسی و دین*[۸۰] دربارهٔ «ابهام دهشتناک تجربه‌ای بی‌واسطه» آغاز و تأکید می‌کند که تالستوی مردان و زنان خود را در معرض آن قرار می‌دهد و واکنش‌ها و پاسخ‌های آن‌ها را به آن تجربه بیان می‌کند. از این نکته استفاده می‌کند تا از «دیالکتیک تجسّم» سخن گوید، از «مجسم کردنِ "ابهام دهشتناک تجربه‌ای بی‌واسطه،" شکل هنری بخشیدن به واکنش‌ها و پاسخ‌های روان‌های آدمیانی که در برابر یک‌دیگر قرار داده شده‌اند» (*یازده جستار*، ص ۳ـ۴). طیّ دو صفحه بلکمر چیزی نگفته است که در مورد هر رمان‌نویسی صادق نباشد و، از لحاظ انتقادی، به نتیجه‌ای بیش از تمایزی پیش‌پاافتاده میان آدم‌های داستانیِ منفعل (واکنش نشان‌دهنده) و فعّال (پاسخ‌دهنده)[۸۱] نرسیده است.

جستار در باب *مادام بُواری* با این بیانیهٔ مطنطن آغاز می‌شود که «رمانی است در قالب یک زندگی که در قالب زنی است که در قالب یک هوس است» (*یازده جستار*، ص ۴۸). جمله‌ای که معنی معقول آن فراتر از این نمی‌رود که رمان دربارهٔ زنی است سرشار از هوس. جمله‌ای مانند «پیکرِ اِمّا ما را از جا می‌کند و به وسیلهٔ چارلز مستقیم به آغوش او [امّا] می‌اندازد» (ص ۵۵) چندان معنای محصّلی ندارد. بعد از عمل جراحی پای چنبری، بلکمر می‌گوید، «مؤلف تنها یکی از موانعی است که [اِمّا] باید از سر راه خود بردارد تا بتواند به راه خود برود و سرنوشت خویش را بیابد» (ص ۶۲). چه‌گونه آدمی داستانی می‌تواند در آفرینندهٔ خود مانعی بیابد قابل درک نیست: حداکثر می‌تواند به این معنی باشد که فلوبر در نگارش نیمهٔ دوم داستان موفق نبوده است ــ نظری که کاملاً ناموجه به نظر می‌آید و بلکمر هم به هیچ وجه دلیلی برای آن نیاورده است.

لفاظی‌هایی از این قبیل در جستارها فراوان است، اما گه‌گاه نکته‌های روان‌شناختیِ بصیرت‌آمیزی نیز یافت می‌شود: مثلاً دربارهٔ «نه‌چندان روراست بودنِ» استیوا و آنا[۸۲]

79. «The Dialectic of Incarnation» 80. *Psychology and Religion*

81. passive (reacting); active (responding)

۸۲. Stiva و Anna. از آدم‌های داستانی در رمان *آنا کارنینای* تالستوی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

(*یازده جستار*، ص ۹)، دربارهٔ افول مادام بُواری ــ «در باطن، عجوزه‌ای فرسوده است» (ص ۶۹) ــ دربارهٔ سویدریگایلوف[۸۳] «شگفت‌انگیز» (ص ۱۳۶)، در این باره که نمی‌توان سونیا ماریلادوف[۸۴]، زن بدکاره، را بدنام کرد (ص ۱۳۴)، یا دربارهٔ ابله به منزلهٔ تصویر زندهٔ مسیحیت بدوی (ص ۱۴۸).

اظهاراتی با ماهیت انتقادی دقیق‌تر، نسبتاً به ندرت، در میان مطالب روان‌شناختی و اخلاقی یافت می‌شود. مثلاً در *یولیسیز* «ترتیبات بارز کتاب ــ همروار، سازمند، سبک‌شناختی ــ موانعی ایجاد می‌کنند و چالش‌هایی برمی‌انگیزند که همهٔ آن‌ها مرتفع نشده‌اند؛ و نیز کمک می‌کنند که، با ایجاد سرریزها و مهار قدرت، موضوع‌های روانی-اخلاقی مانند انگیزه در آدم داستانی، معنی در عمل داستانی، و هدف از ترتیب خاص مطالب[۸۵]، نادیده گرفته شوند» (*یازده جستار*، ص ۳۲). در جستار مربوط به *ابله* برخی داوری‌های انتقادی به عمل آمده است: بلکمر از نخستین پنج فصل بخش دوم تجلیل می‌کند ولی معتقد است که «هر دو زن [ناتاسیا و اگلایا[۸۶]] زیاده از حد می‌خروشند» (ص ۱۶۲). نقش نقیضهٔ طنزآمیز[۸۷] را در دکتر *فاوستوس* به خوبی نشان داده و شباهت میان آنا کارنینا و اسبِ ورانسکی[۸۸] را به وضوح تشریح کرده، گو این‌که این نکته را در اصل میریشکوفسکی[۸۹] مطرح کرده است.

بحث در مواضع گوناگون در *یازده جستار* به تأملاتی دربارهٔ سرنوشت فرهنگ ما یا نقش هنرمند در اجتماع یا رابطهٔ هنر با دین کشیده می‌شود. «افسانهٔ مفتش اعظم» فرصتی عالی در اختیار بلکمر می‌گذارد. لکن بلکمر به خطا بر این نکته پافشاری می‌کند که «مفتش اعظم قدرت فراگیر خود را تبدیل به عشق می‌کند» (*یازده جستار*، ص ۲۱۰)، یا می‌کوشد ثابت کند که گناه ایوان، مانند گناه اسمردیاکوف، کودکانه است، زیرا «در ماهیتِ گناه است که کودکانه باشد» (ص ۲۳۲ـ۲۳۳). مسیح مفتش اعظم[۹۰] را به مناسبت حرص عاری از مهرش به قدرت می‌بخشاید و گناه ایوان اصلاً کودکانه نیست، عقلی و نظری است.

۸۳. Svidrigailov. از آدم‌های داستانی در رمان *جنایت و مکافات* داستایفسکی.

۸۴. Sonya Marmeladov. دختری که در رمان *جنایت و مکافات* مجبور شده برای تأمین معاش خانواده‌اش تن به روسپی‌گری بدهد.

85. motive in character, meaning in action, purpose in sequence

86. Natasya; Aglaia

87. parody

۸۸. Alekse Vronsky. افسری که آناکارنینا به عشقش دچار می‌شود.

۸۹. Dmitri M. Merezhkovsky (۱۸۶۵ـ۱۹۴۱). شاعر و منتقد روس که پس از انقلاب ۱۹۱۷ به پاریس رفت و در آن‌جا سکونت اختیار کرد. دربارهٔ او ← جلد هفتم این *تاریخ*، ص ۲۶۵ـ۲۷۰ (نام او در بخش دوم از جلد چهارم به خطا مرژکوفسکی ضبط شده است).

90. The Grand Inquisitor

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اشتغال خاطر بلکمر به وحدت «شعر و دین» را نباید نادیده گرفت. او معتقد است که این وحدت «از منبعی عمیق‌تر و کهن‌تر از هر نوع الهیات یا هر دین ــ کهن‌تر از علم عروض یا هر قاعدهٔ نوع ادبی ــ از درون ما سر برمی‌کشد» (*یازده جستار*، ص ۲۱۷). اگرچه بلکمر امید متیو آرنولد را که می‌خواست شعر را جانشین دین سازد مردود شناخته و متوجه خطای ریچاردز شده بود که می‌خواست شعردرمانی[۹۱] را به جای دین بنشاند، بلکمر، احتمالاً از حدود ۱۹۴۰ این نظر را پذیرفت که شاعر دین را به صورت تجربه‌ای زیباشناختی کشف می‌کند یا می‌آفریند. «شاعر باید خودِ دینش را همراه با تجربهٔ آن در شعرش وارد کند» (شیر، ص ۲۰۲). بلکمر، اگرچه همیشه از فاصلهٔ «یک شمالی،»[۹۲] جاذبهٔ سنت لاتینی و کلیسای کاتولیکی رم، و «وضعیت خطیر و حیاتی و جاودانهٔ» سرنوشت بشر را حس می‌کرد و معتقد بود که این سرنوشت در روزگار ما عمدتاً در آثار هنری، در نوشته‌های داستایفسکی و توماس مان و به ویژه جویس، منعکس شده است. با وجود این، شخص بلکمر از چنین تصدیقی فراتر نرفت. آگاه نسبت به سنت مسیحی و نقش تاریخی آن، او بیرون کلیسا یا هر دینی باقی ماند. دست‌کم در نوشته‌های منتشرشده‌اش شاهدی بر «آینده‌بینی،» بر آن نوع نقش فلسفی یا خداشناختی که دوستانش در جستارهای خود به او نسبت داده‌اند، وجود ندارد: مثلاً آر. دبلیو. بی. لوئیس («کاسِلّا در مقام منتقد،»[۹۳] *کنیون ریویو* ۱۳: ۴۷۳ـ۴۷۴) و جوزف فرنک (*در دایرهٔ بالنده*، ۱۹۶۳). چنان‌که بلکمر در جستاری که بجا *دستورنامهٔ جهل* نامیده می‌گوید، وابسته به دودمان مونتنی یا مارکوس آورلیوس باقی ماند، همان کسانی که هنری ادمز در اواخر عمر به عنوان راهنما برگزیده بود.

شرح حال ادمز تألیف بلکمر که بعداً پیدا و در ۱۹۸۰ منتشر شد در این تصویر هیچ تغییری پدید نمی‌آورد. بلکمر بار دیگر می‌گوید که ادمز «از لحاظ فکری، شکّاکی قرن بیستمی بود» (ص ۳۱۹) و ظاهراً این امر در مورد خود بلکمر نیز صادق است. بخش‌هایی از این کتاب حاوی مطالب قبلاً منتشرشده است، لکن بخش اعظم فصلی بلند، «باکره و آدم پرجنب و جوش،»[۹۴] که در آن با استفاده از نامه‌ها و نوشته‌های پراکنده به بازگویی *تعلیم و*

91. poetic therapy

۹۲. «northener». احتمالاً به این معنی که خاستگاه تمدن و فرهنگ لاتینی و کاتولیکی در جنوب اروپاست.

93. «Casella as Critic»

۹۴. «The Virgin and the Dynamo». در اصل عنوان یکی از فصول کتاب *The Education of Henry Adams* نوشتهٔ هنری ادمز است. این کتاب دربارهٔ مردی است که در قرن بیستم در جست‌وجوی معنی است و آن را ←

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تربیت هنری ادمز پرداخته، و یک بخش دیگر، «ترانهٔ زندان ریچاردشاه»[۹۵] تألیفی است که قبلاً منتشر نشده بود. این بخش‌ها حاوی روایت و اظهارنظر شفاف و حتی هیجان‌انگیز دربارهٔ حیات و آموزه‌های ادمز با تأکید بر نظر او دربارهٔ فلسفهٔ تاریخ است. خاطرهٔ پدربزرگ[۹۶] ادمز که پس از شکست از اندروجکسن ترانهٔ

«O Richard! O mon Richard! L'Univers t'abandonne»

را از اپرای *گرِتری*[۹۷] به یاد می‌آورد، وحدت‌بخش قسمت مربوط به سال‌های آخر عمر ادمز که ذهنش به شعر و ترانه‌های فرانسوی قرن دوازدهم مشغول بود. ریچارد بلکمر در آن زمان مانند ادمز احساس می‌کرد که آدمی است وانهاده، دورانداخته‌شده، شکست‌خورده، و «تاوانِ بزرگی» است. سراسر کتاب آگنده از احساس یگانگی با مردی است که به نظر می‌رسد از لحاظ مرتبهٔ اجتماعی، تجربه، و اسلوب نگارش تا حدّ ممکن از بلکمر دور است. اما این پیوند و علقهٔ شخصی طی زحمات سالیان دراز محرّک بلکمر بود و نتیجه‌اش زندگی‌نامهٔ ستایش‌انگیزی است که، اگرچه در اصل نقد ادبی نیست و چنین داعیه‌ای هم ندارد، بزرگ‌ترین دستاورد اوست. با این حال قطعاتی در آن یافت می‌شود که باید آن‌ها را نقد شمرد: مثلاً تحلیل تیزبینانهٔ دو "سانت"[۹۸] که ادمز در سال ۱۹۱۷، چند ماه پیش از مرگش، برای اسپرینگ رایس[۹۹]، سفیر بریتانیا، فرستاد (ص ۳۳۲ـ۳۳۴) و نیز تباین و تشابه میان ادمز و هنری جیمز، مبتنی بر این فکر که ادمز «مجموعه‌ای از ابزار فکری» را به کار می‌گرفت که «از پیش معلوم می‌کرد چه چیزی کشف خواهد کرد در حالی که جیمز فقط برای متحقّق ساختن آن‌چه شعور و احساسش کشف کرده بود به ابزار روی می‌آورد.» به عبارت دیگر، تضاد قدیم میان استنتاج و استقرا[۱۰۰]. جای تعجب است که بلکمر به «تُنُک‌مایگیِ» جیمز اشاره می‌کند و آن را «مولود زیاده‌روی در احساس» می‌داند. ولی «در مورد ادمز از فقدان احساس نیست. بلکه از زیاده‌روی در ملاحظه‌کاری است» (ص ۳۱۵ـ۳۱۶). با وجود تُنُک‌مایگیشان، هنری جیمز و هنری ادمز رجال محوری

← نمی‌یابد و معتقد است که تعلیم و تربیتی که داشته او را برای مواجه شدن با این دنیای پاره‌پاره شده آماده نکرده است.

95. «King Richard's Prison Song»

۹۶. John Quincy Adams (۱۷۶۷ـ ۱۸۴۸). ششمین رئیس‌جمهور ایالات متحد، فرزند جان ادمز، دومین رئیس‌جمهور.

۹۷. «ای ریشار! ای ریشار من! دنیا رهایت کرده است.» André Ernest Modeste Grétry (۱۷۴۱ـ۱۸۱۳). آهنگ‌ساز فرانسوی. مراد شکست او در انتخابات جمهوری است.

۹۸. دربارهٔ این نوع ادبی ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۴۴.

99. Spring Rice 100. deduction and induction

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حیات فکری بلکمر بودند و باقی ماندند. تنها تی.اس.الیوت می‌توانست با آن‌ها رقابت کند.

در سال‌های آخر پرسش‌های غایی همیشه از اشتغالات ذهن بلکمر نبود. بلکه، در نتیجهٔ علاقه‌اش به جیمز و تجربهٔ او در زمینهٔ سکونت امریکاییان در اروپا، در جستارهای فوق‌العاده شفاف، به مطالعهٔ «مهاجران ادبی امریکایی»[۱۰۱] (۱۹۴۴، در شیر، ص ۶۱ـ ۷۸)، «جنبهٔ مالی کارِ نویسندگی در امریکا»[۱۰۲] (۱۹۴۵، در شیر، ص ۵۱ـ۶۰)، و، پس از سفری طولانی به اروپا و آسیا، به تفاوت‌های موجود میان تمدن‌های عمده پرداخت. برخی از این جستارهای متأخر (که در *دستورنامهٔ جهل* گردآوری شده‌اند) حاوی تأملات معقول دربارهٔ روشن‌فکر امریکایی در وطن و خارج از آن، و برخی برداشت‌های دیگر یک مسافرند. شیطنت‌هایی مانند این‌که کلیسای پتروس مقدس «ویا وِنتوی صلیب»[۱۰۳] است یا گفته‌هایی چون «سانتا سوفیا[۱۰۴] را دوست نمی‌دارم» یا «راونّا[۱۰۵] را می‌پرستم» خواننده را ترغیب نمی‌کند که کلّی‌گویی‌های او را دربارهٔ ویژگی‌های قومی امریکاییان و روس‌ها و آلمانی‌ها، برگرفته از مقایسهٔ میان گروه‌های باله، جدی بگیرد. ابهام پرظرافت، «تنیدن مطالبِ تُنُک‌مایه همچون تار عنکبوت،» به سبکی که تقلیدی است از بازپسین مرحلهٔ نویسندگی هنری جیمز، حالت تفننِ محض و حتی دغل‌بازی را القا می‌کند. گفتهٔ بلکمر را نباید طابق النعل بالنعل تعبیر کرد، اما گفته است که «*فلیکس کرول*[۱۰۶] در واقع روایت حیرت‌انگیز و غلیظ‌تر زندگانی خود من است» (*دستورنامهٔ جهل*، ص ۲۹). بلکمر، حتی اگر با نظری طنزآلود، ظاهراً در خودش متوجه رگهٔ حقه‌بازی یا دغل‌بازی شده است. اما این رگه نباید ما را از نقد او، به ویژه نقد سال‌های نخست و میانی، غافل کند و یا باعث شود که آن را دست‌کم بگیریم. حتی در آن دوران نیز احساس شکست غایی سراسر نوشته‌های او را فراگرفته بود. شکست و رازی نهایی، یا ساده‌تر بگوییم، تیرگی افق دید، جاذبهٔ ویژهٔ مردانی

101 «The American Literary Expatriate»

102. «The Economy of the American Writer»

۱۰۳. کلیسای پتروس مقدس همان کلیسایی است که در واتیکان (در مرکز شهر رم) محل استقرار پاپ واقع است. خیابان وِنتو (Via Veneto) معروف‌ترین خیابان شهر رم ومرکز هتل‌ها و رستوران‌ها و مغازه‌های گران‌قیمت است و در نزدیکی واتیکان قرار دارد.

104. Santa Sophia

۱۰۵. Ravenna. شهری واقع در شمال شرقی ایتالیا؛ در دوران امپراتوری بیزانس مدتی پایتخت ایتالیا بود. دانته در آن شهر مدفون است.

۱۰۶. *Felix Krull*. رمانی نوشتهٔ توماس مان؛ عنوان کاملش این است: *اعترافات فلیکس کرول: دغلباز (Confessions of Felix Krull: Confidence Man)*. کرول، همانند بسیاری از دیگر آدم‌های داستانی توماس مان، نمایندهٔ هنرمند است، و شغل او حاکی از پیوند نمادینی است که در ذهن مان میان هنرمند و بازیگر یا "شارلاتان" وجود داشته است. این جنبه است که مورد نظر بلکمر بوده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مانند هنری ادمز و تی. ای. لارنس[۱۰۷] برای بلکمر است، و شکست، یا بصیرت نسبت به نابسندگی انسانی و تیرگی غایی زندگی و مرگ و هنر نیز ظاهراً بازپسین کلام اوست. او در ادبیات نوین، فقط «مابعدطبیعتی بی‌قاعده» و «سلطهٔ سهمناک ناخردی»[۱۰۸] ــ عناوین دو فصل از خطابه‌های مشکل او دربارهٔ ادبیات دههٔ ۱۹۲۰، *سال‌های شگفت‌انگیز*[۱۰۹] (۱۹۶۵) ــ یافت. ظاهراً این امر در مورد خود او نیز صادق بوده است.

tarikhema.org

۱۰۷. T. E. Lawrence. معروف به لارنس عربستان (۱۸۸۸ـ۱۹۳۵)، سرباز و باستان‌شناس و مؤلف انگلیسی که اقداماتش برای تحریک و رهبری شورش موفق اعراب بر ضد ترکان عثمانی در جنگ جهانی اول و کتاب هفت رکن خرد (۱۹۲۶) که شرح اکتشافات باستان‌شناختی اوست و نیز شخصیت معمایی‌اش باعث شهرت او شدند.

108. «Irregular Metaphysics»; «The Great Grasp of Unreason» 109. *Anni mirabiles*

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل چهاردهم

کنت برک (۱۸۹۷ـ۱۹۹۳)

اگرچه کنت برک را غالباً در عداد منتقدان نو به شمار می‌آورند، از آن‌ها متمایز است. استنلی ادگار هایمن در کتاب *بینش مجهّز* (۱۹۴۸) او را مردی شمرده که «فراگیرترین نظامی را که تاکنون پدید آمده برپا خواهد کرد» (ص ۳۹۴) و نقد او را «از لحاظ قدرت و درخشش و شفافیت و عمقِ دریافت تقریباً بی‌نظیر» توصیف کرده است. پس از آن نیز برک را «برجسته‌ترین منتقد این دوران و شاید بزرگ‌ترین منتقد از زمان کولریج» خوانده‌اند (باز هم هایمن، در کتاب *چشم‌اندازهای ذهنیِ ناشی از ناهمخوانی*[1]، هفت [پس از این: *چشم‌انداز*]، لکن در عین حال او را «ینگه‌دنیاییِ خُل‌وضع» و «دیوانه‌ای مدعیِ داشتن داروی همهٔ دردها» و «معرکه‌گردانی که کارش جست و خیزکردن و دلقک‌بازی روشن‌فکرمآبانه است» وصف کرده‌اند (روکرت، *کنت برک*[2]، ص ۶). من ترجیح می‌دهم اصلاً برک را در درجهٔ اول منتقد ادبی به شمار نیاورم و او را فیلسوفی بدانم که در کتاب‌هایی بالغ بر بیش از پنج میلیون کلمه، که همهٔ مساعی نوع بشر را از فیزیولوژی گرفته تا دین در بر می‌گیرد، طرحی همه‌جانبه دربارهٔ انگیزش انسانی و کنش زبانی فراهم آورده است. او خود گفته است: «منتقدان ادبی گاهی به مؤلف خرده گرفته‌اند که به مسایل نقد ادبی به معنی دقیق کلمه بی‌اعتناست» (*نظر مخالف*[3]، ص ۲۱۹) و بی‌اعتنایی را این‌گونه توجیه می‌کند که چون به بررسی «انگیزه‌های نمادین و کنش زبانی به طور کلی» علاقه‌مند بوده «چاره‌ای جز این نداشته است.» برک می‌داند که این طرح عظیم غالباً او را به «بیرون

1. *Perspectives by Incongruity*
2. Rueckert, *Kenneth Burke*
3. *Counter-Statement*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

قلمرو نقد ادبی به معنای دقیق کلمه» می‌برد (*زبان در مقام کنش نمادین*[۴] [پس از این: *زبان*]، ص ۴۹۴). این، بی‌تردید، نه تنها گناه نیست، بسا که فضیلت هم باشد. با وجود این، همان‌طوری که مورخ نقد مجبور نیست به بررسی سنجش خرد *ناب* کانت و *منطق* هگل بپردازد، مورد برک نیز مورخ نقد ادبی را از بررسی نظام برک و آمیزهٔ غریب روان‌کاوی و مارکسیسم و معناشناسی و مکتب اصالت عمل معاف می‌دارد. از این گذشته، دست‌کم در دو کتاب ارزش‌مندِ کلّ اندیشهٔ برک با نظری مساعد به صورتی منسجم مطرح شده است: یکی *کنت برک و رؤیای روابط انسانی* تألیف ویلیام روکرت و دیگری *کنت برک* نوشتهٔ آرنیم پال فرنک[۵].

از لحاظ اهداف ما که مشخصاً به نقد ادبی محدود است مناسب‌تر آن است که در نوشته‌های اولیهٔ برک، نخستین مجموعهٔ آن، *نظر مخالف* (۱۹۳۱) را، که مقام او را به عنوان منتقد ادبی تثبیت کرد، از دو کتاب بعدی او، *ثبات و تغییر* (۱۹۳۵) و رویکردهایی به *تاریخ*[۶] (۱۹۳۷)، که در آن‌ها با برداشتی مارکسیستی عمدتاً به نظرورزی دربارهٔ تاریخ و جامعه پرداخته است، متمایز کنیم. در سال‌های اواخر دههٔ ۱۹۳۰، با جستارهایی که زیر عنوان *فلسفهٔ شکل ادبی*[۷] (۱۹۴۱ [پس از این: *فلسفه*]) گردآوری شد، به علایق دقیقاً ادبی رجعت کرد، ولی چیزی نگذشت که آن را فرع بر تبیین و تشریح نظامی کلّی ساخت که در *قواعد انگیزه‌ها* (۱۹۴۵) و *ریطوریقای انگیزه‌ها*[۸] (۱۹۵۰) آمده است. در مجلّد دیگری، *زبان در مقام کنش نمادین* (۱۹۶۶)، حاوی جستارهایی از دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، تاحدودی به نقد ادبی بازمی‌گردد. بهتر است که همهٔ تألیفات متأخر را یکجا مطرح کنیم زیرا حاکی از تغییر عمده در مواضع اصلی او نیستند، و نخست به کتاب‌های متقدم او، *نظر مخالف* و *ثبات و تغییر* و *رویکردهایی به تاریخ* بپردازیم.

اگرچه در *نظر مخالف* نشانه‌هایی از برخی از اشتغالات فکری بعدی برک دربارهٔ امور بسیار دور از نقد ادبی به چشم می‌خورد، این کتاب نه تنها شامل جستارهایی دربارهٔ فلوبر و پیتر و رمی دو گورمون و توماس مان و ژید که حاوی طرح اجمالی نظریهٔ ادبیات نیز هست، به هنر و ادبیات بیش‌تر به عنوان فنّ بلاغت نگریسته است، و تأکید بر تأثیر ادبیات بر مخاطبان است، شکل را «روان‌شناسی مخاطب» و «ایجاد میل در ذهن شنونده و ارضای آن میل به حد کفایت» (*نظر مخالف*، ص ۳۱) تعریف کرده است. یا، به بیان دیگر،

4. *Language as Symbolic Action*

5. *Kenneth Burke and the Dream of Human Relations*; Arnim Paul Frank, *Kenneth Burke*

6. *Permanence and Change*; *Attitudes toward History*

7. *The Philosophy of Literary Form*

8. *A Grammar of Motives*; *A Rhetoric of Motives*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گفته است که «شکل همانا برانگیختن و ارضای امیال است» (ص ۱۲۴). حتی گفته است که «شکل و روان‌شناسی و بلاغت تعبیرهایی مترادف‌اند» (ص ۴۰). «بلاغت صرفاً فرجام هنر، و بنابراین ذات آن است» (ص ۴۱). برک از اهمیت مؤلف و کارکرد بیانی[9] می‌کاهد و حسّ زیباشناختی را مردود می‌شمارد (ص ۶۳). زیبایی چیزی نیست مگر «نامی که به توفیق شاعر در برانگیختن عواطف خود می‌دهیم» (ص ۵۸). «نقش [ادبیات] دقیقاً برانگیختن عواطف است» (ص ۱۲۳). اگر برک همانند تالستوی عواطف را به عواطف مثبت محدود نمی‌کند و یا چون آی. اِی. ریچاردز تأثیر هنر را صرفاً انگاره‌سازی[10] و تسکین و ایجاد توازن ذهنی نمی‌داند. نظریهٔ او بر تأثیر مبتنی است و به نظریهٔ ریچاردز و مفهوم «آلودگی»[11] تالستوی شباهت دارد. ظاهراً برک در این مرحله از فعالیت خویش معتقد است نقش هنر تحریک و به اعجاب آوردن و واداشتن ما به مشاهدهٔ چیزها با نگاهی تازه است، با نگاهی که آن را «چشم‌اندازهای ذهنی ناشی از ناهمخوانی» می‌نامد. اما از این‌که هنر را تبلیغ قطعیِ امری خاص بداند اجتناب می‌کند. «هنرمند ــ در مقام هنرمند ــ عموماً با مسایل سیاسیِ خاص کاری ندارد» (ص ۱۱۳). با تردید می‌گوید «بسا که ارزش هنر صرفاً در این باشد که جامعه را از این‌که با تأکید بیش از حدّ، از سر ناچاری مفرط، همانی باشد که هست بازمی‌دارد» (ص ۱۰۵). ادبیات «می‌تواند به خواننده کمک کند تا علت بیزاری خویش را از محیطی که در آن قرار گرفته دریابد.» «هنرمند می‌تواند معصومانه نغمهٔ آرامش در کنار رود میسی‌سی‌پی را سردهد و با این کار به "خرابکاری" دست بزند» (ص ۱۱۹). برک این نظر را نیز قاطعانه رد می‌کند که هنر معلول زمینهٔ اجتماعی است. «نظریهٔ علیّت اقتصادی[12] بر این فرض استوار است که هر وضعیتی دارای تنها یک واکنش زیباشناختی ممکن نسبت به هر وضعیت است و این وضعیت حتماً جنبهٔ اقتصادی دارد» (ص ۸۱). اگرچه از مارکسیسم نام نمی‌برد، برک، که عمیقاً تحت تأثیر کتاب *افول غرب*[13] اشپنگلر قرار گرفته بود، جنبه‌هایی کلی از «جبر اقتصادی» (ص ۸۱) را پذیرفته بود. اگر هنر ترغیب ما به اقدام به عملی مشخص نیست و کارش صرفاً تحریک عواطف است، هنوز هم باید با مسئلهٔ حقیقت یا صرفاً دانشِ منتقل‌شده به وسیلهٔ هنر مواجه شویم. برک نظریهٔ عاطفی ریچاردز را تعدیل می‌کند و این اصل را می‌پذیرد که اطلاعات یکی از کارکردهای هنر است. او معتقد است که هنر نمی‌تواند مدتی طولانی خنثی باشد

9. expressive function
10. patterning
۱۱. infection. در این باره و نیز عواطف مثبت ← بخش دوم از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۶۲ـ۶۴.
12. economic causation
13. *Der Untergang des Abendlandes*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

زیرا حامل «اصول عقاید»[۱۴] یا چیزی است که برک آن را «گروِ مشکل‌آفرین باورها و داوری‌ها»یی (ص ۱۶۱) نامیده است که «به خلق نگرش‌ها و بنابراین تعیین رفتار کمک کرده است» (ص ۱۶۳). رئالیسم را رد می‌کند، زیرا به زعم او «یکی از بیماری‌های شکل هنری» است. «سرچشمهٔ [رئالیسم] مقتضیات صوری صرف (استفاده از ریزه‌کاری‌های واقعیت‌نما به منظور قابل قبول کردن طرح‌های عجیب و غریب) بود،» ولی «فی‌نفسه اهمیت یافت» (ص ۱۴۴). هدف هنر «کشف امر واقع نیست، افزودن به معرفت بشری به مفهوم علمی واژه نیست. بلکه به کار انداختن آداب و رسوم انسانی است، قاعده‌مند کردن نمادهایی است که حسّ طمأنینه و ضرباهنگ را در ما تحکیم می‌بخشند. حقیقتِ هنری تجسم بخشیدن به ذوق است» (ص ۴۲). این قاعدهٔ گنگ (ذوق را چه‌گونه می‌توان مجسّم ساخت؟ اگر منظور صرفاً بیان آن در اثر هنری است، در آن صورت مفهوم حقیقت زایل می‌شود) به برک امکان می‌دهد که مفهومی نمادمحور بپروراند که در آن «نماد قرینهٔ کلامیِ انگارهٔ تجربه است» (ص ۱۵۲)، نه فقط تجربهٔ مؤلف که «انگاره‌های مکتوم خواننده» نیز (ص ۱۵۵). بلاغت ــ که آن را مترادف با ادبیات دانست ــ «تکرّر نمادها و تأثیرهای صوری» است (ص ۱۶۵). در بخشی زیر عنوان «قاموس ریطوریقایی»[۱۵] بر آن است تا نمادهای کلّی و ثابت را، از یک سو، و دوری انگاره‌ها و انحراف وجوه و میزان آشنایی را از هم متمایز کند تا بتواند واکنش‌های خوانندگان را ــ از «موافق با عقل سلیم»[۱۶] گرفته تا بی‌طرفانه، از روی بی‌ارادگی، یا «هنر را جز برای نفسِ هنر نخواستن» ــ از یک‌دیگر متمایز کند (ص ۱۰۰). نوع دیگر را «هیستریایی» می‌خواند. چنین خواننده‌ای انتظار دارد که نماد برای وضع خود او «شفابخش» باشد. جاذبهٔ نماد موکول به تجربهٔ قبلی خواننده است، و ظاهراً به همین جهت او را «هیستریایی» می‌نامد[۱۷] (ص ۱۸۰).

برک سعی می‌کند فهرستی از انواع مختلف شکل فراهم آورد تا «در تحلیل کارکردهای شکلی به تعابیر دیگری» نیاز نباشد (ص ۱۲۹). اما تنها کاری که می‌تواند بکند فهرست

14. ideology 15. « Lexicon Rhetoricae» 16. common sense

۱۷. hysteric. کسی که بر اثر حملات عصبی، بی‌اراده، حالات عاطفی گوناگون مانند خنده و گریه و خشم و جز آن‌ها از خود بروز دهد. ظاهراً وجه تسمیهٔ هیستریایی از نظر برک این است که چنین خواننده‌ای به اقتضای حالتی که در هر زمانی بر او غالب است نوع خاصی از آثار هنری را خواستار خواهد بود. و امّا ربط نماد و تجربهٔ قبلی خواننده با «هیستریایی» نامیدن خواننده در این است که ریشهٔ یونانی hysteric و شکل‌های دیگر، آن واژهٔ hyster صورت پیوندی *hustera* به معنی زهدان است و ناشی از این باور یونانیان باستان که هیستریا بیماری خاص زنان و معلول نابسامانی‌هایی در زهدان است. ناگفته نباید گذاشت که ربط میان نماد، یا به طور کلی کلام، و تجربهٔ قبلی خواننده از نظر برک به خوانندهٔ «هیستریک» محدود نیست، بلکه معتقد است که تجارب شخصی خواننده کلام را «باردار» می‌کند و هر خواننده‌ای تا حدّی که چنین می‌کند «هیستریک» است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کردن تمایزات آشنا و حتی بدیهی است که برخی را با نام تازه مطرح کرده است. «توالی قیاسی»[۱۸] صرفاً همان طرح و توطئهٔ منسجم است، مثلاً در داستان اسرارآمیز: «توالی کیفی»[۱۹] بر تقابل‌های ناگهانی مبتنی است، مانند گفتار دربان در مکبث یا نقل قول از اوفیلیا، «شب خوش، بانوان، شب خوش، بانوان عزیز،» در *سرزمین هرز الیوت*؛ «شکل متکرّر»[۲۰] تعبیری چنان وسیع است که هر انگارهٔ آهنگین یا هر مجموعه‌ای از قوافی را شامل می‌شود؛ «شکل متعارف»[۲۱] هر نوع ادبی جاافتاده یا فروع آن مانند *سانت*[۲۲] را دربرمی‌گیرد و «شکل فرعی یا ضمنی»[۲۳] تعبیری کلّی است که به انواع صناعات ادبی، مانند استعاره و باطل‌نما و حتی تک‌گویی[۲۴]، اطلاق می‌شود. برک نشان می‌دهد که این شکل‌ها می‌توانند با یک‌دیگر مرتبط و هم‌پوش باشند. در آخرین گفتار اتللو که به خودکشی‌اش منجر می‌شود همهٔ انواع شش‌گانه وجود دارد. رده‌بندی‌ها و نمونه‌ها غالباً نظرگیر و شوخ‌طبعانه است ولی حاوی باطل‌نماهای دانسته بی‌ربطی چون این گفته است که «کلاسیسم شکوفایی افراط رمانتیکی است» (ص ۱۸۷).

کتاب خوشبختانه حاوی جستارهایی است، به ویژه جستاری بسیار خوب دربارهٔ «توماس مان و آندره ژید،» که در آن‌ها به توصیف و مقایسهٔ درست و حسابی پرداخته است. نخست آن دو را رویاروی هم قرار می‌دهد، وجدان کار و گوشهٔ انزوا در مقابل بدعت و فسق و فجور و هنر ولی بعداً با تأکید بر اشتغالات اخلاقی ژید و نظر مساعد مان به ساحت تاریک هستی تقابل را تصحیح می‌کند. «هردو می‌کوشند به حالت تردید جنبهٔ انسانی بدهند، می‌کوشند ما را با بی‌عزمی مأنوس کنند» (*نظر مخالف*، ص ۱۰۵). «کاری که مان با کنایهٔ طنزآمیز می‌کند، ژید با دست زدن به کارهای تجربی و با کنجکاوی صورت می‌دهد» (ص ۱۰۳). هیچ‌یک از جستارهای دیگر با اظهار نظرهای موردی به این حدّ نمی‌رسند. در بحث مفصل مربوط به *هملت*، که دانسته برگرفته از جستار الیوت است، چیزی گفتنی دربارهٔ «سردرگمی‌ها»ی منتسب به شکسپیر ندارد[۲۵] (ص ۱۹۷).

18. syllogistic progression 19. qualitative progression 20. repetitive form
21. conventional form

۲۲. sonnet. قالب شعری. در این باره ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۲۲.

23. minor or incidental form

۲۴. monologue. ← توضیحات مترجم در پایان کتاب زیر عنوان monologue, dramatic.

۲۵. تی.اس.الیوت در جستاری دربارهٔ *هملت*، که در آن نظریهٔ معروف معادل عینی (objective correlative: در این باره ← جلد اوّل این *تاریخ*، ص ۴۲۹) را مطرح کرد، می‌گوید که شکسپیر در این نمایشنامه، برخلاف آثار دیگر خود، به سردرگمی (confusion) دچار شده زیرا هملت دستخوش احساسی است که چون به مراتب قوی‌تر ←

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

با در نظر گرفتن طرز تفکّر بعدی برک، رد کردن مارکسیسم و روان‌کاوی از سوی او تعجب‌آور است. از روان کاوی بدین جهت انتقاد می‌کند که در آن روش «شیر بیاید من می‌برم، خط بیاید تو می‌بازی» به کار برده می‌شود. «اگر هنر همان انگارهٔ روان‌پریشی[۲۶] را دنبال کند، می‌توانند آن را یک‌دست و سازگار وصف کنند ــ ولی اگر چنین انگاره‌ای را دنبال نکند، آن را "تصعید" یا "جبرانی"[۲۷] می‌نامند» (*نظر مخالف*، ص ۷۴). برک ظاهراً سال‌ها بعد استدلال خود را به یاد نیاورده و فراموش کرده است که تفسیر هنر به صورت زندگیِ رؤیا یا گریز به منظور اجتناب از فعالیتی دیگر را رد کرده است. با وجود این، کلّ طرح بلاغت پیش‌درآمد نظرورزی‌های بعدی اوست و در همین موضع نیز این معنی را افاده می‌کند که هیچ‌چیز مشخصی در ادبیات و هنر وجود ندارد و آن‌ها منزلتی بی‌اندازه دونِ «حسات» دارند. یکی از گفته‌های تناقض‌آمیز و نامعقول برک این است که «نازل‌ترین زندگی چنان برتری قاطعی بر شریف‌ترین شعر دارد که بی‌سوادی تقریباً تکلیفی اخلاقی می‌شود» (ده). با این حال، از آن‌جایی که برک ظاهراً هنر مبتنی بر تجربه را بی‌اثر می‌داند، در جستارهای متقدم او مقداری همدلی با جنبش هنر برای هنر مشهود است. اگر جاذبهٔ هنر به صورت روش حذف شود و هنر به اثر آن در تجربه فروکاسته شود، در آن صورت، به تحقیق، هنر بیهوده خواهد نمود. خودِ برک می‌گوید که «منتقد، با مترادف شمردن هنر و تجربه، برهان قاطعی در اختیار اشخاص صاحب تخیّل می‌گذارد تا هنر را یکسره رد کنند» (ص ۷۷). برک با معمایی خودساخته روبه‌روست: یا هنر در مقام روش و شکل و صناعت یا هیچ. با گذشت زمان، بیش از پیش به گزینهٔ دوم متمایل شد. پس بر این مبنا هنر فقط در حکم سندی است دالّ بر وجود مسایلی در زندگی ما از کودک‌آزاری گرفته تا دین. چنین پیشامدی ناگزیر بود زیرا حسّ هنریِ برک محدود است. او اثر هنری بزرگ را از نوشتهٔ گذرا متمایز نمی‌کند و یا نمی‌خواهد بکند: بدون دغدغهٔ خاطر از شکسپیر به اودتس[۲۸] و از تالستوی به *داستان متصدی ماشین خیاطی*[۲۹] می‌پردازد، زیرا همه چیز به کارش می‌آید و آن را به صورت نظریات رفتار و انگیزه‌ها و اهداف انسانی درمی‌آورد.

اگرچه *ثبات و تغییر* (۱۹۳۵) حاوی نکته‌های بسیار دربارهٔ نویسندگان و نوشته‌های

← از داده‌های موجود است به بیان نمی‌آید و این امر به سردرگمی هملت و، از طریق هملت، در آفرینندهٔ او، شکسپیر، منجر می‌شود.

26. psychosis 27. sublimation or compensatory

۲۸. Clifford Odets (۱۹۰۶ـ۱۹۶۳)، نمایشنامه‌نویس امریکایی که در بیش‌تر آثار جدّی خود به مسایل از منظری سوسیالیستی نگریسته است.

29. Charles Nathan Reznikoff, *The Early History of a Sewing Machine Operator*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آن‌هاست و در آن اندیشه‌هایی مطرح شده که برک بعداً آن‌ها را دربارهٔ ادبیات اِعمال کرد، لکن مشکل بتوان آن را کتابی در نقد ادبی دانست. در اصل کتابی است در امور سیاسی و تجلیل از کمونیسم، «تنها جنبش سازمان‌یافته و منسجم با این هدف که نبوغ فن‌شناختی را مطیع اهداف انسانی سازد.» «زیرا اگرچه کمونیسم را، بنا بر مقتضیات عصر علم، عموماً بر شالوده‌ای صرفاً فن‌شناختی عرضه می‌کنند. باید به ماهیتِ به غایت بشری یا شاعرانهٔ معیارهای اصلی آن توجه داشت» (*ثبات و تغییر*، ص ۹۳). در نظر برک این معیارها عبارت‌اند از جامعه و ارتباط[۳۰]. برک امیدوار است که «تأکید مارکس بر یک ایدئولژی وحدت‌بخش که مبنای فرهنگ مارکسیستی خواهد بود به احیای تجانس در ابزار ارتباطات» بینجامد (ص ۹۴). آن‌گاه شعر را «تراکم امیال آدمی» (ص ۹۲) و سبک را «وسیلهٔ جلب نظر و خودشیرینی» وصف می‌کند: «کوششی به منظور جلب نظر مساعد از طریق فرایند سحرانگیز و القاکنندهٔ "حرف مناسب را زدن" است» (ص ۷۱). نمونه‌هایی که از این مفهوم «سبک» به دست داده یکی برخورد کُردیلیا با آدمی مست است، «هردو با نیّتی خوب ولی قربانی سوء تفاهم،» و دیگری دربان در مکبث که «چیزی چنان خصوصی چون ضربه‌های[۳۱] سخت وجدان را عینیّت می‌بخشد» (ص ۷۴). از ابتدا تا انتهای کتاب این نکته را تکرار کرده است که «زندگی خودْ یک شعر است» (ص ۳۲۶) و «عمل، از هرگونه که باشد، شاعرانه است» (ص ۲۷۵)، گو این‌که «برخی شعر خود را بر کاغذ می‌نویسند، و دیگران با شاهرگ خویش» (ص ۱۰۲). اگر کشتن عملی شاعرانه است، «شعر» نزد برک واژه‌ای کلی می‌شود و هرگونه پیوند با معنی سنتی‌اش را از دست می‌دهد. اما خود برک هم گفته است که «مطالب سحرآمیز و دینی و شعری و فلسفی و عرفانی و علمی را عالماً عامداً مخلوط می‌کند» (ص ۲۰۷) و به ما توصیه می‌کند که «در سگ خود به دنبال خصال *ناپلئونی* بگردیم یا درصدد یافتن آثار خرد در پشه‌ها باشیم» (ص ۱۵۸).

برک در تأکیدش بر ماهیت استعاری زبان از ریچاردز پیروی می‌کند. قاعدتاً منبع این اطلاع نادرست ریچاردز بوده که «بنتم دریافت که شعر به طور ضمنی در گفتار ما وجود دارد» (*ثبات و تغییر*، ص ۱۰۱)، زیرا، دست‌کم در آن زمان، از ویکو و هامان و هردر بی‌خبر بودند. به عقیدهٔ برک، شاعر دقیقاً همان نشانه‌های نگرش واحدی را بروز می‌دهد که در یک استعاره خلاصه شده است: او زندگی را یک رؤیا... یا سفر زیارتی... کاروان

30. community and communication

۳۱. اشاره به ضربه‌هایی است که در ابتدای این صحنه به دروازه وارد می‌شود و دربان که گفتار زیبا و مناسب حال خود را با تکرار کلمهٔ «دقّ‌الباب» آغاز می‌کند و حرف‌هایی می‌زند که بی‌آن‌که خودش بداند اظهارنظری دقیق دربارهٔ وقایعی است که در قصر اتفاق افتاده و یا در حال رخ دادن است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شادی... یا یک هزارتو می‌نامد» (ص ۱۲۷) هم‌چنان‌که «استعارهٔ غایی بحث دربارهٔ جهان هستی باید استعارهٔ شاعرانه یا نمایشی باشد» (ص ۳۸۸).

برک نیز مانند ریچاردز نگران تأثیر شعر است. «اثر هنریِ ترغیب‌کننده چیزی مگر "جادوی تداوی به مثل"[۳۲] نیست» (*ثبات و تغییر*، ص ۲۷۶). دفاع ریچاردز را از کتاب *خیال‌آفرینیِ ضمیر ناخودآگاه*[۳۳] لارنس بسط می‌دهد و تأیید می‌کند. نظر لارنس را دربارهٔ علم تقبیح می‌کند ولی خیال‌پروری‌های او را مروج نوعی نگرش و «مراحل نخستین طرح مربوط به یک اقدام» می‌داند (ص ۳۲۴). برک مایل است که «شبه‌گزاره‌ها»ی ریچاردز را توسع دهد و آن‌ها را شامل عمل یا تجربهٔ زندگی کند و تمایزات میان امر واقع و خیالی، میان بازی و نقش بازی کردن، را از میان بردارد (ص ۳۲۷). شعر هِنْلی را مثال می‌آورد: «آدمی از خواندن این مطلب که ناخدای روح خویش است جرئت پیدا می‌کند؛ این نکته را می‌تواند با رفتار تقلیدی این‌چنین مستحکم سازد که با شور و حال در خیابان راه برود چنان‌که گویی ناخدای روح خویش است یا می‌تواند این حالت را به مجموعهٔ پیچیده‌تری از مناسبات تبدیل کند و با آشنایی چنان سلام و علیک کند که گویی یک ناخدای روح خویش به دیگری برخورده است، و هردو می‌توانند چنان به چنین طرحی اقدام کنند که دو ناخدای روح خویش ممکن است بکنند» (ص ۳۲۷). بدین ترتیب، هر حالت سرخوشی یا افسردگی را می‌توان به شعر نسبت داد و آن را در موقعیتی مربوط به زندگی واقعی پروراند. شعر به راستی در زندگی حلّ می‌شود و برک برای آن «در جنبش کمونیستی هدفی والا» می‌یابد (ص ۳۲۴پ)، زیرا «کمونیسم نیز به اندازهٔ شعر انسانی است» (ص ۳۴۴). مشکل بتوان، حتی در آن زمان، چیزی تصور کرد که از واقعیت تاریخی دورتر باشد.

دو مجلد *رویکردهایی به تاریخ* (۱۹۳۷) از لحاظ نقد ادبی به مراتب جالب‌ترند. در جلد اول به روان‌شناسی مقولات شعری پرداخته است: یک نظریهٔ نوع ادبی که طی آن تفاوت‌های مربوط به نگرش به حیات، «قالب قبول یا طرد،» را با برخی توضیحات تاریخی و مارکسیستی دربارهٔ انواع ادبی ترکیب کرده است. «قالب‌های قبول» را با تمییز میان نگرش ویلیام جیمز و ویتمن و امرسن مطرح می‌کند. جیمز نه بدبین می‌نماید و نه خوش‌بین، بلکه به بهبود وضع جهان امید بسته است. ویتمن جهان هستی را تمام و کمال می‌پذیرد. امرسن مشاهده کرد که هرچیزی دارای دو سویه است و از این رو آموخت که راضی باشد. برک این نویسندگان امریکایی را رویاروی اصحاب طرد قرار می‌دهد:

32. homeopathic magic

33. *Fantasia of the Unconscious*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مارکس، ماکیاولی، هابز، بایرون، فوتوریست‌ها، مارینتی[۳۴]، «مضحک قلمی ظالمانهٔ ویتمن» (*رویکردهایی به تاریخ*، ص ۳۳)، تجلیل از جنگ.

نظریهٔ نوع ادبی را بر شالودهٔ این طرح قرار داده است. نوع‌های ادبی را به دو دسته تقسیم کرده است: نوع‌های قبول (حماسه و تراژدی و کمدی و فکاهه) و رد (مرثیه یا شکوائیه، هجویه، بورلسک، گروتسک[۳۵]). به هیچ‌یک از این مقولات شعری از لحاظ شکلی نپرداخته، بلکه، مانند شعر *ساده* و *مصنوع* شیلر[۳۶]، آن‌ها را رویکرد[۳۷] به شمار آورده است. گاهی اظهاراتش بر آثار ادبی متمرکز می‌شود. حماسه را پروراندنِ رویکردِ تسلیم[۳۸] همراه با بزرگ‌داشت قهرمان وصف کرده است. «ارزش‌های اجتماعی چنین انگاره‌ای در این است که می‌تواند [فضایی ایجاد کند که در آن] فروتنی و خودستایی به اتفاق در کار باشند» (*رویکردهایی به تاریخ*، ص ۳۶). هدف نوشتهٔ ویرژیل را «گرامی‌داشت به پایان رسیدن آزادی تجاری» تفسیر کرده (ص ۳۵)، آن هم صرفاً به این جهت که اوگوستوس را ستوده است.[۳۹]

تراژدی نمونهٔ دیگری از قالب قبول است: «درست‌آیین[۴۰] و محافظه‌کار و ارتجاعی» است زیرا غرور، یا زیاده‌روی تراژیکی[۴۱]، را گناه اصلی می‌سازد، با ابهام تراژیکی آن را پذیرا می‌شود، معانی ضمنی جنایت را گرداگرد آن فراهم می‌آورد (*رویکردهایی به تاریخ*، ص ۳۹). معمولاً در تراژدی نسبت به گناه قهرمان ابراز همدلی می‌شود لکن برک با استناد به بررسی کارولاین اسپرجن، *خیال‌بندی در آثار شکسپیر*، می‌گوید که «در قیاس با بیش‌تر مواردِ همدلی تراژیکی با گناه قهرمان، وزنهٔ نکوهش‌های سبک‌شناختی در مورد گناه [مکبث] سنگین‌تر است» (ص ۴۰پ). برک به ارتباط نامعلومی میان تراژدی و رواج تجارت و نیز با «گسترش دستگاه قضا،» و این‌که در عین حال «مفاهیم جادوییِ قدری‌مسلکی

۳۴. Filippo Tommaso Marinetti (۱۸۷۶ـ۱۹۴۴)، شاعر ایتالیایی و بنیان‌گذار مکتب شعری فوتوریسم.

۳۵. plaint یا complaint. شکوائیهٔ منظوم. grotesque, burlesque, elegy. دربارهٔ آنها ← به ترتیب، جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۱۶ـ۴۱۷، ص ۴۰۸، و جلد دوم، ص ۵۰۸.

۳۶. *Naïve und Sentimentalische Dichtung*. در این باره ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۲۹۷ به بعد.

37. attitude 38. resignation

۳۹. پایان آزادی تجاری به این معنی که اوگوستوس به ایجاد امپراتوری و حکومتی مرکزی دست زد که خود بزرگ‌ترین تاجر شد. هر قسمتی از امپراتوری یکی از نیازهای آن را برآورده می‌کرد و مثلاً مصر انبار عظیم غلّات آن بود.

40. orthodox

۴۱. hubris. عنصری که بنا به تعریف ارسطو باعث سقوط قهرمان می‌شود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بر جای مانده بود،» اشاره می‌کند[۴۲] (ص ۳۸).

در کمدی و فکاهه، دو نمونهٔ دیگر از قالب قبول، تأکید از غرور و خطا به بلاهت تغییر می‌کند. در این قالب‌ها، آدم‌ها تبه‌کار نیستند، به اشتباه افتاده‌اند، ضرورتاً به اشتباه افتاده‌اند، در معرض وضعیت‌هایی قرار داده می‌شوند که ناگزیر باید مانند ابلهان رفتار کنند (*رویکردهایی به تاریخ*، ص ۴۱). کمدی با آدمی در اجتماع سر و کار دارد، تراژدی با آدم کیهانی (ص ۴۲). فکاهه ضدّ امر قهرمانی است. «وضعیت را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، آن را تنزل می‌دهد»؛ و از این رو «قالب قبول آن مانند کمدی کاملاً جامع‌الاطراف نیست، زیرا وضعیت را درست نمی‌سنجد. از این لحاظ به احساساتی‌گری[۴۳] شباهت دارد» (ص ۴۳). اگرچه این نکته‌ها ممکن است بصیرت‌آمیز باشند، جنبهٔ اقتصادی به نظر درست نمی‌آید. چرا سموئل جانسن باید «به ترویج آن نوع انسان‌دوستیِ کمیکی اقدام کرده باشد که مطلوب کارفرمایانش بود و در نتیجه در ارزیابی اهمیت رمانتیسمی که در راه بود به خطا رفت» (ص ۴۱)؟ می‌پرسیم چرا انسان‌دوستی جانسن «کمیکی» است، و کارفرمایانش چه کسانی بودند و جانسن دربارهٔ رمانتیسم چه می‌توانست بداند. مگر آن‌که اشارهٔ برک صرفاً به نظر انتقادی جانسن دربارهٔ تامس گری و ویلیام کالینز باشد که می‌توان پیش‌رمانتیکی[۴۴] شان وصف کرد؟

ردّ واقعیت در مرثیه یا شکوائیه و هجویه و بورلسک و گروتسک بارز است. برک مفهوم شعر شبانی امپسن را تأیید می‌کند و آن را به صورت خطّی می‌بیند که «اُریب حوزهٔ مقولات فکاهه و مرثیه را طی می‌کند» (*رویکردهایی به تاریخ*، ص ۴۷)، و تحلیل *مرثیهٔ* گری را تحسین می‌کند و آن را نوع درست نقد مارکسیستی به شمار می‌آورد (ص ۴۹). در گریزی به تداوی به مثل و تداوی به ضد[۴۵] می‌گوید که شکسپیر «شماری گفته‌های تسکین‌دهنده دارد که در آن‌ها "حداکثر استفاده را از مواد موجود کرده است." چنان‌که مثلاً در اصطلاح رایج "ثمرات ناملایمات شیرین‌اند" (از نمایشنامهٔ *هرگونه بخواهید*، پردهٔ دوم، صحنهٔ اول، سطر ۱۲)، اصطلاحی که آن را "عصارهٔ" شکسپیرِ فئودال می‌دانیم» (ص ۴۶پ).

۴۲. به عقیدهٔ برک، گسترش تجارت و شهرنشینی مستلزم گسترش دستگاه قضا و رویه و تشریفات پارلمانی و لاجرم نگرش علمی و منطقی و سرّفی مفاهیم علیّت و سرانجام رخنه کردن این تحولات در باورهای دینی و جادویی مردم بود.

۴۳. sentimentality. ولی از این موضع در این فصل به بعد باید در نظر داشت که برک تعبیرهای شیلر را نیز مد نظر دارد و، در ترجمهٔ این *تاریخ*، sentimental شیلر را بنا به ضرورت معنایی که از آن مستفاد کرده، به «مصنوع» ترجمه کرده‌ایم. این تعبیرها را مؤلف در جلد اول، ص ۲۹۷ به بعد، مورد بحث قرار داده است.

۴۴. preromantic. در این باره ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۱۵۶ به بعد و ۴۳۳-۴۳۴.

45. homeopathy; allopathy

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هجویه‌نویس را کسی دانسته است که «به ضعف و وسواس‌هایی در دیگران حمله می‌کند که درواقع خودش به آن‌ها مبتلاست» (*رویکردهایی به تاریخ*، ص ۴۹)، ولی تعمیمی این‌چنین بررسی دقیق را برنمی‌تابد. بورلسک، در نظر او، کاملاً بیرونی و فاصله‌دار است، ولی گروتسک بر وقوف بر امر باطنی متمرکز است (ص ۵۷). «کیش ناهمگونی بدون خنده» است (ص ۵۸). نمایشنامهٔ *هنگامی که ما مردگان بیدار شویم*[۴۶] نوشتهٔ ایبسن را پیش می‌کشد. روسبک[۴۷]، با استفاده از سیمای تغییر شکل داده شدهٔ حیوانات، چهره‌پردازی می‌کند، و این امر برک را به این فکر می‌اندازد که ایبسن خود را روسبک می‌شمرده است (ص ۶۷). تداعی‌ها، بی‌هیچ دلیل و فایده، بر روی هم تلنبار می‌شوند. از جویس می‌گوید که «روشنایی از هوا فرومی‌ریزد» را اشتباه نقل کرده (ص ۵۹) و از انگیزه‌های کسی که حرفهٔ برق‌کاری را انتخاب کرده است (ص ۶۰) و از هم‌جنس‌خواهان و کسانی که دارای دو جنسیت[۴۸]اند (ص ۶۱) و از شاعرانی که «چهار دست و پا بر فراز "کوه‌ـمادرها" در تقلایند[۴۹]» یا کوه‌های مغناطیسی[۵۰] آن‌ها را به سوی خود کشیده‌اند (ص ۶۲) و دربارهٔ گفت‌وگوهای هنری جیمز (پدر) بر سر میز شام (ص ۶۲ـ۶۳پ) و رمان توماس مان دربارهٔ یوسف (ص ۶۴) و عناوین رمان‌های اوئیسمانس (ص ۶۴)، جملگی در چند صفحه، احیاناً به منظور ارائه کردن نمونه‌ای از روش خود «از طریق کنش و واکنش تداعی‌ها و امتزاج نمادهایی که منطقاً با هم متغایرند: زندگی، مرگ، ابدیت، مادر، میلِ جنسی، اختگی، سلامت، بیماری، هنر، بیشه‌زارها یا دریا، همگی درهم و برهم به هم پیوند داده شده‌اند تا او [شاعر] بتواند یکی را نام ببرد و دیگری را اراده کند» (ص ۶۴). برک «تحلیل مبتنی بر تداعیِ خوشه‌ها یا مجموعه‌ها،» «علم روان‌شناسیِ مبتنی بر *پدیدارشناسی*،» را پیشنهاد می‌کند (ص ۶۸).

بحث، اگر بتوان چنین نامی بر آن گذاشت، به دلایل نامعلوم، به ملاحظاتی دربارهٔ رهبانیت[۵۱] می‌پرد و به مقولهٔ امر پندآموز، که معلوم نیست چرا آن را با نظریه یک‌سان

۴۶. *When We Dead Awaken*. در کتاب *فرهنگ ادبیات جهان*، تألیف زهرای خانلری، تهران، ۱۳۷۵، ص ۱۷۵، عنوان نمایشنامه به زبان اصلی *Naar vi dode Vaagner* و ترجمهٔ فارسی عنوان *هنگامی که با جنسان باز می‌میریم* آمده است.

47. Rusbeck 48. hermaphrodites

۴۹. اشاره به شعر «La Géante» سرودهٔ بودلر.

۵۰. magnetic mountain . برک،در صفحهٔ ۲۰۴ کتاب خود، آن را نمادی معرفی کرده که «یک شاعر معاصر انگلیسی» به کار برده است.

51. monasticism

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دانسته است. نظریات تابع عمل‌اند. ارسطو پس از تراژدی یونانی می‌آید؛ آدَم اسمیت[۵۲] پس از «نمادی‌سازی خیال‌انگیز کار و کسب در آثار بان‌ین و دوفو و سوئیفت،» و سمبولیسم در مقام جنبش ادبی مقدم بر روان‌کاوی است. از این رو برک معتقد است که در انکارِ امکان پیدایش ادبیات پرولتاریایی احتمالاً حق با تروتسکی است، زیرا در آن صورت فرایند معکوس خواهد شد. پیش‌درآمد ادبیات انقلابی را در آثار داستایفسکی مشاهده می‌کند و ادغامِ داستایفسکی در کیش استالین را ظاهراً مؤید این نظر شگفت‌انگیز می‌داند: یک‌سان‌انگاری مزعوم تزار با مردم روسیه از جانب او [داستایفسکی] همانند بزرگ‌داشت رسمی استالین است (*رویکردهایی به تاریخ*، ص ۷۷). مشرب پندآموزی با تقسیم مردم به دوست و دشمن، سیاه و سفید، به سمت تمثیل متمایل می‌شود و بنابراین، با تقسیم مردم به طبقات، خود را در معرض خطر احساساتی‌گری، ساده‌انگاری ارادی، قرار می‌دهد. با استفاده از فرایند هگلیِ «Aufheben»[۵۳] که برک، کاملاً من‌عندی، آن را با «Entsagen»[۵۴] گوته هم‌سو می‌داند، بر احساساتی‌گری فایق می‌آید (ص ۸۰). در تأیید این استدلال شگفت‌انگیز به تفسیر نظری هسیود[۵۵] و قرائتی از *جنایت در کلیسای اعظم* الیوت دست می‌زند. در این قرائت ناشیانه کوشیده است به تحلیل روانیِ مؤلفی بپردازد که «محیط عاری از ظرافت و برازندگیِ میسوری[۵۶] را به مقصد ظرافت و برازندگیِ طبقات بالای انگلستان» ترک کرد و سپس کشف کرد که انگلستان به سوی میسوری می‌رود. «برازندگی انگلستان کافی نیست. و سرانجام شاعر به تأمل دربارهٔ خدا می‌پردازد، خدا تنها نمادی است که برازندگی‌اش به حد کفایت می‌رسد» (ص ۸۴). لکن الیوت می‌داند که باید با خضوع به سوی خدا برود، باید «از برازندگی خود درگذرد» (ص ۸۴). برک نمایشنامه را تمثیلی می‌کند تا آن را با انگارهٔ «نفیِ نفی» خود سازگار سازد. تغییرات سبک‌شناختی در *جنایت در کلیسای اعظم* را از شعر به نثرِ جدلی و باز به شعر معادل با شاعری دانسته که «بامداد هر روز برمی‌خیزد، خود را می‌کُشد، منتقد پا پیش می‌نهد، حوالی شامگاه شاعرِ ققنوس‌صفت بار دیگر برمی‌خیزد،» و این جریان مدتی نامحدود ادامه می‌یابد و بالاخره به

۵۲. Adam Smith (۱۷۲۳ـ۱۷۹۰). فیلسوف اخلاقی اسکاتلندی و صاحب‌نظر در اقتصاد سیاسی. معروف‌ترین کتاب او، *سرمایهٔ ملل*، نخستین طرح روش‌مند اقتصادیات کلاسیکی انگلیسی است.

۵۳. برکشیدن.

۵۴. تسلیم.

۵۵. Hesiod (قرن هشتم پیش از میلاد)، شاعر یونانی معروف به نیای شعر پندآموز یونانی. مهم‌ترین آثار منتسب به او عبارت‌اند از *کارها و روزها* و *نسب‌نامهٔ خدایان* دربارهٔ آغاز کار جهان و پیدایش خدایان.

۵۶. Missouri، ایالت زادگاه الیوت، یکی از ایالات غرب میانهٔ امریکا، دارای مردم و فرهنگی بسیار محافظه‌کار.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مفهوم تسلیم[۵۷] گوته‌ای منجر می‌شود (ص ۸۵ـ۸۶). طی پانوشتی متذکر تقارن این ترتیب با پرورش شاعرانهٔ میلتن می‌شود: پس از *لیسیداس* (شعر) به نثر جدلی و سپس بازگشت به شعر، *بهشت از دست شده*. اما این‌که ادوار بدیهی حیات حرفه‌ای میلتن با تناوب شعر، نثر، شعر در نمایشنامهٔ الیوت چه ربطی می‌تواند داشته باشد همان اندازه نامعلوم است که نمونه‌های دیگر فایق آمدن و درگذشتن: گروهی ناهمگن مرکب از طالسِ مَلَطی، فیلسوف یونانی، لولا ریج، و *تریستان و ایزولدهٔ* واگنر[۵۸]. مفهوم واگنریِ «Liebestod»[۵۹] روشن‌گر این موازنه‌هاست: عشق ـ حیات، عشق ـ مرگ، و حیات ـ مرگ (ص ۸۹ ـ ۹۰). منظور از همهٔ این‌ها ملموس ساختن دیالکتیک هگلی و مارکسیستی است، قبول یا تسلیم غایی که البته انفعالی نیست. کمدی از هر مقولهٔ شعری دیگری به این فرایند نزدیک‌تر است. در پایان این بخش نتیجه‌ای که می‌گیرد این است که «شعر هرچه هست، بهتر آن است که نقد کمیکی باشد» (ص ۱۰۷)، و ظاهراً منظور از «کمیکی» سازش اضداد، احسان و حتی کنایهٔ طنزآمیز و بازیگوشی است.

بخش بعدی، «منحنیِ تاریخ،» تاریخ موجز اروپا از زمان باستان است، حاوی کلی‌گویی‌هایی دربارهٔ قرون وسطی و «مرحلهٔ گذار پروتستانی» به نظام سرمایه‌داریِ ساده[۶۰]، و سرانجام به «نظام اشتراکی رو به تکوین.» برک با لحن تبشیری یک مارکسیست مؤمن «تاریخ گذشته» را تقبیح می‌کند و آن را، «مگر به عنوان شیوهٔ مستند سخن گفتن دربارهٔ آینده، بی‌ارزش» می‌داند (*رویکردهایی به تاریخ*، ص ۱۵۹).

در بخش سوم، «تحلیل ساختار نمادین،» به ملاحظاتی بازمی‌گردد که با ادبیات ارتباط مستقیم‌تری دارند. در بحثِ «ماهیت کلّی مراسم آیینی»[۶۱] (*رویکردهایی به تاریخ*، ص ۱۷۹) نظر ریچاردز را که معتقد بود ادبیات از درونِ آشوبْ نظم پدید می‌آورد تأیید می‌کند ولی با «نگرش کاملاً تنزّه‌خواهانه به کارکرد ادبیات» مخالف است. نقدِ منتقدان

57. Entsagen = resignation

۵۸. Thales (حدود ۶۲۴ـ۵۴۸ پیش از میلاد). یکی از حکمای سبعه و بانی علوم و فلسفهٔ یونانی و بنیان‌گذار هندسه. Lola Ridge (۱۸۸۳ـ۱۹۴۱) شاعر امریکایی. شعرش متأثر از ایماژیسم و نیز والت ویتمن بود. پرچم سرخ (۱۹۲۷) مجموعه‌ای از سانت‌های متوالی اوست در وصف به صلیب کشیدن عیسی و ملهم از محاکمه و اعدام N. Sacco و B. Vanzetti به جرم قتلی که مدعی بودند در آن دست نداشته‌اند. *Tristan and Isolde* اپرایی است که ریچارد واگنر بر مبنای *Tristan and Iseult*، ماجرای عشقی مربوط به قرون وسطی، تصنیف کرد.

۵۹. آرزوی مرگ

۶۰. naive. احتمالاً با توجه به حصر دووجهی شیلر. ← پانوشت شماره ۴۳ در همین فصل.

61. «General Nature of Ritual»

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شوروی دربارهٔ اپرای شاستاکوویچ، *بانو مکبث اهل مزنسک*[۶۲]، را نمونه‌ای از بی‌بصیرتی کامل دانسته است. در بخش «ردیابی نمادها»[۶۳] بار دیگر بر ارزش استنادی «استعاره‌های بی‌سبب و بی‌ربط» (ص ۱۹۵)، مثلاً، اشتغال خاطر هاوسمن به مرگ، تأکید کرده است. رسم آیینی مرگ و تولّد مجدّد را همه جا می‌بیند، و حتی «تلوّن در وفاداری گوته نسبت به زن‌ها» را بر همین اساس توضیح می‌دهد (ص ۱۹۸پ). هنر را «صفحه»‌ای دانسته «که فرایندهای روان‌شناختی اساسیِ زندگی بر آن ثبت می‌شوند» (ص ۲۰۲).

برک مایل است یک «فرهنگ اصطلاحات محوری»[۶۴] فراهم کند (*رویکردهایی به تاریخ*، ص ۲۱۶)، لکن فاقد دانش تاریخی لازم برای پی گرفتن اصطلاحات است. مثلاً معتقد است که هگل تعبیر «ازخودبیگانگی» را از دیدرو گرفته، اما هگل این اصطلاح قدیمی حکمت الهی را مدت‌ها پیش از آشنایی با *برادرزادهٔ رامو*[۶۵] به کار برده بود (ص ۲۱۶). برک بار دیگر اختیار خود را به دست علاقه‌اش به جناس می‌دهد. Desdemona (دزدمونا) death (مرگ) است و moan (ناله و زاری) (ص ۲۰۵)، گو این‌که در واقع نامی است یونانی و bureaucratization (دیوان‌سازی) به نوعی با Burke مربوط می‌شود، و کنت برک از داشتن پیوند اسمی با برکِ ادینبرویی[۶۶] نگرانی ندارد که اجساد را می‌دزدید و آن‌ها را به طبیبان می‌فروخت و منبع فعل to burke (قتل به صورتی که اثری از قاتل بر جای نماند؛ سرپوش گذاشتن بر رسوایی) شد (ص ۲۳۸). از سخنان ژاک دربارهٔ هفت مرحلهٔ حیات آدمی استفاده می‌کند تا بگوید که شکسپیر تمایز مشخصی میان مراحل حیات[۶۷] قایل نیست و، برعکس، «شالودهٔ آثار شکسپیر بر راهبرد گذار است» (ص ۲۴۱). طی گریزی

62. *Lady Macbeth of Mzensk*
63. «The Tracking Down of Symbols»
64. «Dictionary of Pivotal Terms»

۶۵. *Le Neveu de Rameau*. رمانی تألیف دنی دیدرو.

۶۶. William Burke (۱۷۹۲ـ۱۸۲۹). جنایتکار ایرلندی که قربانیان خود را خفه می‌کرد و جسد آن‌ها را برای تشریح به فروش می‌رسانید. او را در ادینبرو اعدام کردند.

۶۷. Jaques. در نمایشنامهٔ *هرگونه بخواهید* یکی از اشرافی است که در جنگل آردن در التزام رکاب دوک تبعید شده است. آدمی است عاطل و باطل و کلبی‌مسلک که، گرچه در پیشرفت ماجرا نقش چندان ندارد، حاصل برخی از تأملاتش کراراً نقل می‌شود. معروف‌ترین آن‌ها از گفتار او دربارهٔ «هفت مرحلهٔ [حیات] آدمی» [«the Seven Ages of Man»] است:

دنیا یکسره صحنه‌ای است
و همهٔ مردان و زنان بازیگران‌اند:
آن‌ها به صحنه می‌آیند و از آن خارج می‌شوند؛
و هر کس در دورهٔ خود نقش‌های متعدد بازی می‌کند.
نقش‌های او هفت مرحله دارد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شگفت‌انگیز، برک واژهٔ یونانی *mimesis* (تخییل، محاکات) را از آن رو تأیید می‌کند که با دو *m* بر زبان جاری می‌شود و به مقولهٔ خوراک و مادر تعلق دارد (ص ۲۴۳). واژهٔ یونانی مؤیّدِ فرایند هنری معادل «تغذیهٔ بزرگسالان از پستان مادر» است حال آن‌که ترجمهٔ انگلیسی آن، «imitation» [تقلید] «حتی نیم پُرس هم نیست» (ص ۲۴۳). برک معتقد است که [memory خاطره، حافظه] برای شاعران واژه‌ای محوری است، لکن از [*Erinnerung* آلمانی: خاطره، حافظه] و دیگر واژه‌های فاقد m در زبان‌های متعدد دیگر سخنی به میان نمی‌آورد. او در این نکته با دیویی موافق است که شاعر آیینهٔ تمام‌نمای طبیعت نیست بلکه در بازنمایی هنجارهای فرهنگی جامعه به تقلید می‌پردازد (ص ۲۴۵).

برک، همانند ساخت‌گشایان[۶۸] دهه‌های بعد، مترصّد «تأکید عبث و بی‌حاصل» است (*رویکردهایی به تاریخ*، ص ۲۵۹). کتاب *خیال‌بندی در آثار شکسپیر* تألیف کارولاین اسپرجن[۶۹] را تحسین می‌کند (ص ۲۷۳) و با نظر او موافق است که نویسنده از طریق خیال‌بندی خودش را لو می‌دهد. لکن اذعان می‌کند که توجّه به این اندرز، «مراقب استعاره‌هایت باش،» ممکن است به مؤکد ساختن عمدی استعاره‌های عالی بینجامد (ص ۲۷۴ـ ۲۷۵پ).

پیوسته از شکسپیر استفاده می‌کند و غالباً هدفش گنجاندن او در طرحی مارکسیستی است: مثلاً می‌گوید ریچارد دوم، «با نزدیک شدن زمان خلع خود، بادشاهی راستین می‌شود، و به این ترتیب قرابت بنیادین شکسپیر با موضع کلیسا دربارهٔ "ثروتِ فقر" هویدا می‌شود، همان موضعی که ظهور اخلاقیات مال‌اندوزیِ طبقهٔ متوسط آن را مورد تهدید قرار داده بود» (*رویکردهایی به تاریخ*، ص ۲۷۷پ). منحنی پرورش هنر شکسپیر را تا حدودی به موازات فرایندهای تاریخی ترسیم کرده است. نمایشنامه‌های متقدم فئودالی‌اند (ص ۲۷۸). *هملت* را نوعی اعتراف وصف کرده و آن را حاکی از این دانسته که شکسپیر نگران از دست دادن هویت اصلی خویش بوده است. در *طوفان* بر این بحران فایق آمده است. عنوان نمایشنامهٔ *داستان زمستانی*[۷۰] «مؤیّد معنای ضمنی امرار معاش و زنده ماندن است.» «فلسفهٔ نمایشی [شکسپیر] با احساس تاحدودی وحدت وجودیِ "تموّج جهان هستی" تکمیل می‌شود. کلّیهٔ حرکات جسمانی و روحانی با ظرافت در آن ممزوج شده‌اند» (ص ۲۸۱). «تموج جهان هستی» را احتمالاً از این گفتهٔ قبلاً نقل شده از شکسپیر برگرفته که فلوریزل برای پردیتا[۷۱] آرزو می‌کند که «موج دریا» باشد (ص ۲۷۸).

68. deconstructionists
69. Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery*
70. *A Winter's Tale*
۷۱. Florizel. در نمایشنامهٔ *داستان زمستانی*، پسر پادشاه بوهم، که هنگام شکار Perdita را، که ظاهراً دختر ←

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

برک اذعان می‌کند که قادر نیست «طرح کلّی و کامل مواد سازندهٔ ترکیب نمادین» را عرضه کند (*رویکردهایی به تاریخ*، ص ۲۸۵)، زیرا اصل بنیادین او مبتنی بر این بوده که «هرگونه نظام اساسی را می‌توان نام‌گذاری آیینی و تغییر هویت شمرد» (ص ۲۸۵). با وجود این، سه نوع خیال‌بندی را از این مراسم آیینی تغییر یا «تطهیر»[۷۲] متمایز می‌کند: تطهیر با یخ، با آتش، یا زوال. آزمون با آتش مفهوم «هیبت زنای با محارم»[۷۳] را القا می‌کند زیرا آتش مؤنث است. نجات برونهیلده از محاصرهٔ آتش به وسیلهٔ زیگفرید[۷۴]، به زعم برک، این امر را ثابت می‌کند (ص ۲۸۵). آن‌گاه قطعه‌ای از کتابی فراموش‌شده، *داستان متصدی ماشین خیاطی*، را در قالب روان‌کاوی تحلیل می‌کند. چلیک‌های ویسکی را زنی تلقی می‌کند که او را آبستن کرده و به معرض فروش گذاشته‌اند (ص ۲۸۷). لکن معلوم نیست چرا چنین تفسیری باید «نمونهٔ اعلا»ی موضوع مورد بحث باشد.

برنامهٔ برک در مقام منتقد ادبی این است که «وفاداری به نماد اقتدار[۷۵] را نماد به شمار آورد و بدین وسیله نقد فنی را در نقد اجتماعی (تبلیغ، پندآموزی) ادغام کند» (*رویکردهایی به تاریخ*، ص ۳۳۱)، اما ماهیت نقد فنی مشخص نیست، مگر آن‌که بنا به تعبیر خودش «اتم‌شکنی کلامی» باشد. «کلمه‌ای را از جای [معهودش] برمی‌دارید و آن را به صورت استعاری در مقولهٔ دیگری به کار می‌برید» (ص ۳۰۸). واژه‌ها حاوی برنامهٔ عمل‌اند. در این زمینه سه سطح را از هم بازمی‌شناسد: تقلیدی و تخییلی، شخصی و خصوصی، و انتزاعی، که، ترکیب آن‌ها را «شخصیت‌سازی به کمک ترغیب عرفی»[۷۶] می‌نامد (ص ۳۴۱). ساحت

← چوپانی است، می‌بیند و عاشق او می‌شود. پدر فلوریزل با ازدواج آن دو مخالفت می‌کند، به سیسیل فرار می‌کنند و در آن‌جا درمی‌یابند که پردیتا دختر گمشدهٔ پادشاه آن کشور است.

72. purification 73. incest-awe

۷۴. Siegfried. از قهرمانان اساطیر ژرمنی. Brunhilde، زنی جنگجو و نیرومند در همان اساطیر در *حلقهٔ نیبلونگن*.

75. authority

۷۶. mimetic; intimate; abstract؛ در اینجا اشارهٔ برک به فرایند رشد آدمی از زمان کودکی به بعد و سطح یا سطوح زبانی است که در هر مرحله به کار می‌برد. کودک با تقلید از بزرگ‌ترها، و نیز استعمال تخیّلی حاصل از تقلید، زبان را می‌آموزد. سطح دوم به تداعی‌های شخصی و خصوصی مربوط می‌شود. با استفاده از این سطح از زبان است که نخستین برخوردهای هرکسی با دنیای پیرامون او صورت می‌گیرد و از این رو می‌تواند در نحوهٔ جذب و هضم مطالب در دوره‌های بعد بسیار مؤثر باشد. با رسیدن به دوران بزرگ‌سالی، گذار از این سطح به سطح «انتزاع» رخ می‌دهد و تداخل و امتزاج سه‌جانبه میان این سطوح است که آن را «شخصیت‌سازی با کمک ترغیب عرفی» [«character-building by secular prayer»] می‌نامد. prayer، به پیروی از ولک (ص ۲۹۲)، به «ترغیب» تعبیر و ترجمه شده است. جمله‌ای که برک بلافاصله پس از این می‌آورد حاکی از آن است که هرگونه موضع‌گیری در هر زمان به منزلهٔ آزمون رفتار و کردار شخص است و بنابراین صحت یا دامنهٔ این کار یک عمل «اخلاقی» به شمار می‌آید.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اجتماعیِ زبان «خرد» است که با «نمادهای اقتدار» به وضوح مشخص می‌شود (ص ۳۴۳). طی قاعدهٔ تازه‌ای دربارهٔ انواع انگیزه‌های بشری (در ضمیمه‌ای مورخ ۱۹۵۸)، انواع خدماتی را که مردم برای یک‌دیگر انجام می‌دهند مشخص کرده است: حکومت، خدمات مربوط به نیازهای مادی، دفاع، آموزش، سرگرمی، درمان، و موعظه (رسیدگی به مسایل مربوط به «آخرت») (ص ۳۵۹). ادبیات را دارای رسالتی سه‌گانه دانسته است: تعلیم، لذت بخشیدن، به حرکت درآوردن. لذت بخشیدن به معنای سرگرم کردن و به حرکت درآوردن به معنای حکومت کردن نیز هستند. بر این مبنا برک با گفتهٔ شلی موافق است که «شاعران قانون‌گذاران ناشناختهٔ جهان‌اند» (ص ۳۶۲) یا،تعبیری فروتنانه‌تر، «با توجه به آن‌چه مردم به آواز می‌خوانند به ماهیت آینده می‌توان پی برد» (ص ۳۳۵). با وجود این، برک دربارهٔ زبان تردیدهایی دارد. «واژه‌ها به قلمرو میانجی تعلق دارند و ما را به طبیعت بی‌زبان می‌پیوندند اما ضمناً میان ما و طبیعت بی‌زبان حایل‌اند» (ص ۳۷۳). منتقدْ استاد کنایهٔ طنزآمیز است یا، به تعبیر خود او، باید به هر چیزی از منظر «کمیکی» بنگرد. در پی‌گفتارِ ویراست دومِ (۱۹۳۹) *رویکردهایی به تاریخ* مجدداً گفته است: «هر اندازه که تراژدی فی‌نفسه "تراژیکی" باشد، تحلیل انتقادی انگیزه‌های "تراژیکی" در اساس "کمیکی" است» (ص ۳۴۸ـ۳۴۹). اما شکاکیت او به انتها نرسیده است. نام‌گذاری دقیق را عملی اخلاقی شمرده است (ص ۳۴۱). همراه با امر منفی[77]، آن اعجاز زبانی، "وجدان" زاده می‌شود (ص ۳۷۴) و همراه با وجدان احساس نسبت به هم‌نوعانمان، امید به اجتماعی که در آن زمان برک آن را در برداشتِ خاص خویش از کمونیسم مشاهده می‌کند.

برک نظام فلسفی نمایش‌محوری[78] خود را، که اقدامی شگفت‌انگیز به منظور ترکیب معناشناسی و مارکسیسم و روان‌کاوی است، پس از تألیف سه کتاب نخست خود، *نظر مخالف*، *ثبات و تغییر* و *رویکردهایی به تاریخ* به ضابطه درآورد. مدت‌ها گذشت تا این‌که باز به موضوع نقد ادبی رجعت کرد.

ضمن اظهار نظر دربارهٔ «کیش» انتقادی کلینت بروکس، با موضع اصلی او ابراز موافقت می‌کند: تأکید بر توصیف و ارزشیابی اثر هنری، ارزشی که بروکس برای وحدت و انسجام قایل است، و ردّ هرگونه جدایی میان شکل و محتوا، و شکل و معنا، و تأکید بر این‌که ادبیات «در غایتِ امر استعاری و نمادین» است، و این‌که می‌خواهد از طریق امر انضمامی و جزئی به امر کلی و جهان‌شمول برسد. لکن تأیید برک یا مجامله و معلول میل به آشتی است، یا سوءتفاهمی عمیق است. در هیچ جای آثار برک اثری از وقوف به ماهیت

77. the Negative 78. dramatism

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هنجاریِ معیارهای نقد نو، یا هیچ اقدامی به منظور درک انسجام و تمامیت اثر واحد هنری یا وحدت شکل و محتوا مشاهده نمی‌شود. علاقهٔ برک به استعاره و نماد نیز با نظر بروکس و ویمست اصلاً یک‌سان نیست. در نظر آن‌ها استعاره و نماد در درون اثر هنری، و نیز در درون نگرش دین‌بنیاد به جهان، در کارند. استنتاج برک محدود به این است که نقد فرمالیستی «کافی نیست» (*زبان*، ص ۴۸۵) و خود بروکس در کتاب دومش دربارهٔ فاکنر نظرهایی ابراز می‌کند که «آن‌ها را می‌توان "جامعه‌شناختی" و شاید حتی "مارکسیستی" وصف کرد» (*زبان*، ص ۴۹۹). اما منتقدان نو، به ویژه منتقدان جنوبی، هرگز به هیچ معنایی که محتوا و معنا را طرد کند فرمالیست نبوده‌اند، و پیوسته به مسایل اجتماعی علاقه‌مند بوده‌اند. توجه منتقدان جنوبی، که همیشه غیرمارکسیست یا حتی به وضوح ضدمارکسیست بودند، به مسایل زراعی جنوب شاهد این مدعاست.

برک، از لحاظ نظری، هوادار کثرت‌گرایی انتقادی است. «کمال مطلوب نقد، به اعتقاد من، استفاده از تمام مطالب قابل استفاده است» (*فلسفه*، ص ۲۳)؛ یا، طی ضابطه‌ای متأخرتر، «برای تنویر کامل مطالب مورد مطالعه، همهٔ انواع رهیافتْ مورد نیازند» (*زبان*، ص ۳۶). نقد متمرکز بر موضوعِ نقد [متن] را باید با دو ملاحظهٔ دیگر تکمیل کرد: آن‌چه در ذهن شاعر روی داده ــ "فرایندهای شعر" که، به گفتهٔ برک، «غالباً [برایش] از خود شعر جالب‌ترند» (ص ۳۳۶) ــ و تأثیر شعر در خواننده. غیبت این دو در موضع «فرمالیستی» که به بروکس نسبت می‌دهد به ویژه مورد اعتراض اوست (ص ۴۸۸). تأثیر ادبیات را تأثیری روانی و اجتماعی می‌داند. از این رو بدون بررسی زبان از لحاظ کنش نمادین واحد و نیز از لحاظ امری جمعی، درک آن میسر نیست.

برک که آثار فروید را با دقت خوانده بود نظرهایش را «تقریباً تا حدّ اعجابْ فکرانگیز» یافت (*فلسفه*، ص ۲۵۶). در همهٔ موارد از او مدد می‌گیرد: در زمینهٔ شعر هم‌چون رؤیا، در علاقهٔ مستمر خود به معناهای مکتوم یا در کمونِ جناس و ابهام، در اشتغال خاطرش به مبنای جنسیِ انگیزهٔ شاعر، و به ویژه در اِعمالِ روشِ «تداعی آزاد،» که فروید در درمان بیماران به کار می‌برد، به زمینه‌های ادبی. برک معتقد است که با بررسی خیال‌بندی و به ویژه «خوشه‌ها»ی تصاویر، منتقد می‌تواند «انگیزهٔ» یک اثر را کشف کند (ص ۲۶۹). اما او فرویدی‌مشربِ صاف و ساده نیست: او با تأکید فروید بر الگوی مادرسالارانه و عقدهٔ اودیپی مخالف است و مایل است الگوی مادرسالارانه و میل به بازگشت به زهدان مادری و تولد دوباره را جانشین آن کند. برک این را انگیزهٔ اصلی همهٔ آدمیان و انگیزهٔ کانونی همهٔ آثار هنری می‌داند. به نظر او «فلسفهٔ هنریِ» آن زمان «عامل

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بازدارندهٔ» فروید بوده است: تأکید مفرط بر این‌که هنر بیان مافی‌الضمیر هنرمند است، و هنر «بیرون ریختن غیرارادی اسرار درون» و «پالایش از طریق تراوش»[۷۹] است (ص ۲۸۱). فروید متوجه نیست که هنر می‌تواند آن چیزی نیز باشد که برک «prayer» می‌خواند، یعنی، ترغیب یا، عکس آن، ناسزا، اتهام، لعن (ص ۲۸۱). وانگهی، فروید به این امر نیز توجه لازم را مبذول نکرده که هنر به گفتهٔ برک «نمودار»[۸۰]ی است که هدف آن تعیین مسیر واقعیت و سازگار شدن با آن است. اما برک از فروید در برابر اتهام خردستیزیِ مارکسیست‌ها دفاع می‌کند: «چیزی عقلانی‌تر از شناخت روش‌مند عوامل ضدعقلی و غیرعقلی نیست» (ص ۲۹۰). آشتی دادن فروید و مارکس، یا، بهتر است بگوییم، گنجانیدن فروید «در منظر مارکسیستی،» کمال مطلوب برک است. (ص ۲۹۶). انتقاد دیگری که برک در نوشته‌های اخیر خود از فروید کرده این است که در مورد دو عضو دیگرِ به قول برک «ثلاثهٔ اهریمنی»[۸۱] به اندازهٔ کافی تأکید نکرده است. برک مایل است که بر جنبهٔ دَفعی[۸۲] آدمی، دفع مدفوع و ادرار، بیش از جنبهٔ دقیقاً جنسی تأکید شود. این نگرانی وسواس‌گونهٔ برک در دوران اخیر است، و آن را نه به معنی حمله به فروید بلکه تصحیح آموزهٔ او می‌داند (*زبان*، ص ۹۵۳).

صرف نظر از قید و شرط‌های برک، رهیافت اصلی او به ادبیات روش روان‌کاوی بوده و در نوشته‌های متأخرش نیز از گذشته بیش‌تر شده است. سال‌ها پیش از این برک معتقد شد که روش فرویدی بر سازوکار «اگر شیر بیاید من می‌برم، اگر خط بیاید تو می‌بازی» استوار است (*نظر مخالف*، ص ۷۴پ)، اما در نوشته‌های بعدی‌اش روش «تداعی آزاد» را «رهیافتِ به واقع سیّال به گفتار» شمرده و آن را بدون قید و بند به کار برده است (*رویکردهایی به تاریخ*، ص ۲۳۱). چنین نگرشی به او مجال داده که تقریباً هرچیز را معادل هرچیز دیگر بداند، و بر مبنای ناچیزترین شباهت آوایی هر واژه را به واژهٔ دیگر تبدیل کند، و به این سان هر معنایی را به معنای ناخودآگاه و نهفته و عمدتاً رکیک تقلیل دهد. نقد ادبی برای برک غالباً حالت نوعی بازی را پیدا می‌کند که خودش آن را «joycing» نامیده است، تعبیری که نه‌تنها به جیمز جویس بلکه ظاهراً به ترجمهٔ واژهٔ آلمانی «Freude»[۸۳] [شادی] نیز اشاره دارد.

مطلب زیر مثال بارزی از این روش است: گفتهٔ کیتس، «Beauty is truth, truth

79. catharsis by secretion 80. chart 81. demonic trinity

82 excremental

۸۳. هجای نخست joycing نیز در انگلیسی به معنیِ «شادی» است. Freude هم شبیه (Freud) است.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

beauty»،[۸۴] را که در پایان شعر «اود خطاب به خاکستردان یونانی» آمده به چنین معنایی «joyced» کرده: «Body is Turd, Turd Body»[۸۵] (*ریطوریقای انگیزه‌ها*، ص ۲۰۴). مشکل بتوان باور کرد و امکان ندارد بتوان ثابت کرد که چنین تبادلی به ذهن کیتس آمده باشد. اگرچه برک این سطر را «معماگونه»[۸۶] می‌شمارد، کاملاً قابل فهم و به وضوح به آن‌چه پیش از آن می‌آید مربوط است. هنرْ دریافت حقیقت است. هرچیز واقعی (و بنابراین حقیقی) زیباست. فرضِ این‌همان کردنِ زیبایی با تن و حقیقت با نجاست در انگارهٔ زبان حتی متصور نیست. چنین چیزی مستلزم تحمیل شباهت‌های واجی (فاصلهٔ truth از turd بسیار زیاد است) و هم‌چنین قیاس‌های مفهومْ‌بنیادی است که باورکردنی نیستند. حتی اگر برک می‌توانست امکان چنین جناسی را ثابت کند، با وجود این معلوم نیست از تفسیر شعری که مضمون کلی آن با چنین تداعی نامتعارفی کاملاً بی‌ارتباط است چه نفعی عاید نقد می‌شد.

حتی در جستار مربوط به *قوبیلای قاآن* که حاوی پیشنهادهای معقول دربارهٔ توالی مراحل شعر و دلایل حاکی از ناتمام نبودن آن است، وسواس روان‌کاوانه نسبت به جناش مزاحم است. موسیقیِ «loud» [یا صدای بلند] موسیقی «lewd» [مستهجن] را القا می‌کند (*زبان*، ص ۲۱۵). ذکرِ «forests» [جنگل‌ها] را حاکی از «wood» [چوب] تفسیر می‌کند و آن را القاکنندهٔ «matter» [ماده] و «mother» [مادر] می‌شمارد (ص ۲۰۶). «sunless sea» [دریای بی‌خورشید] را «زهدان ملکوتیِ مایع مشیمی»[۸۷] می‌نامد که «زمانی جنین را در آسایش بهشتی "احاطه کرده بود"» (ص ۲۰۶). در شعری متفاوت، «کریستابل»، آمده است که جرالدین[۸۸] دارای «stately neck» [گردنی شکوه‌مند] است، و این نکته را به

۸۴. «زیبایی حقیقت است، حقیقت زیبایی.»

۸۵. «تن نجاست است، نجاست تن.»

۸۶. enigmatic. برک در این مورد تنها نیست. دیگران، از جمله تی.اس.الیوت (← جلد پنجم این *تاریخ*، ص ۳۳۱)، نیز به این گزاره معترض بوده‌اند. بهترین تفسیر و توجیه آن را می‌توان در جستار کلینت بروکس یافت: «Keats's Sylvan Historian: History without Footnotes» in *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, pp. 151-166.

ضمناً ناگفته نماند که خود برک نیز ضمن جستاری به تحلیل این شعر پرداخته (← ص ۲۹۴-۲۹۶) و آن را همدلانه تفسیر کرده است:

«Symbolic Action in a Poem by Keats» in *A Grammar of Motives and A Rhetoric of Motives*, pp. 447-463. 87. «the womb-heaven of the amniotic fluid»

۸۸. «Christabel» (۱۸۱۶)، از سروده‌های کولریج که، گذشته از قالب عروضی جالبش، از لحاظ استفادهٔ مؤثری که از عوامل خارق‌العاده کرده آن را غالباً با شاهکار کولریج، *دریانورد کهن‌سال*، مقایسه می‌کنند. در این شعر، پاکی و عصمت قهرمان آن، کریستابل، در معرض تهدید ساحرهٔ بدنهادی به نام جرالدین قرار گرفته است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«stately pleasure-dome» [عشرت‌کدهٔ مجلّل]ی ربط می‌دهد که قوبیلای قاآن امر به بنای آن کرده بود. برک به واژه‌نما مراجعه و فرض می‌کند که هر واژه باید با هر واژهٔ دیگری که با آن هم‌آوا یا دارای شباهت آوایی است مرتبط باشد. همهٔ واژه‌ها را «رمزی» می‌داند و می‌گوید، «رمزشناسی[۸۹] اساس کار است» (ص ۱۳۲).

جناس‌یابی و کاوش نمادهای پنهان تنها مایهٔ فرویدیِ آثار برک نیست. از آن مجدّانه‌تر اصرار او در این است که منتقد باید «در کشف آن‌چه شعر برای شاعر می‌کند کوشا باشد» (*فلسفه*، ص ۷۳). منظور از «می‌کند» احساس رضایت صاف و ساده در خلق شعر یا بیان سادهٔ مافی‌الضمیر نیست. برک فرض را بر این می‌گیرد که همگان خود را گناه‌کار می‌شمارند و می‌کوشند آن احساس را برطرف سازند. شاعر با نوشتن به این کار دست می‌زند، و این کار به نوعی پالایش می‌انجامد و به این ترتیب هویت او را تغییر می‌دهد. این پالایش عبارت از عمل مستقیم اعتراف به گناه خویش نیست بلکه تزکیهٔ شخصی از طریق ابداع نظام نمادینی است که رمزگان یا رمزنگاشتی[۹۰] به شمار می‌آید و بر منتقد است که آن را رمزگشایی کند. بر همین مبنا *دریانورد کهن‌سال* را «مراسمی آیینی و کفّارهٔ اعتیاد [کولریج] به مواد مخدّر» (*فلسفه*، ص ۹۶) و مرغ دریایی را «نمایندهٔ مجازی سارا [همسر کولریج]» (ص ۷۲) دانسته، در حالی که دربارهٔ افراط کولریج در استفاده از تنتورِ تریاک[۹۱] در زمان سرودن این شعر (۱۷۹۸) به حدی که احساس گناه کند یا این‌که چنین احساساتی را بتوان با سرودن شعر جبران کرد (کما این‌که پیداست که چنین نشده است) شاهدی در دست نیست. چرا باید سارا را با مرغ دریایی، که ضمن عملی سبک‌سرانه کشته می‌شود، یکی دانست؟ برک مرغ دریایی را بر این اساس به سارا می‌پیوندد که از میان مِه «چنان‌که گویی روحی مسیحی است» ظاهر می‌شود، و در شعر دیگری، «جنگ بادی،»[۹۲] سارا را «دختر خاضع خانوادهٔ مسیح» وصف کرده است. اما پیداست که این «همانندی» (ص ۷۱) بررسی دقیق را برنخواهد تافت: خدمهٔ کشتی در آن دریای غم‌زده از دیدن مرغ دریایی که موجودی زنده است خوش‌حال می‌شوند، ولی همسر شاعر، در زمینه‌ای کاملاً متفاوت، به سبب اعتراضات زاهدمآبانه‌اش به اشتغال کولریج به شعرسرایی، با لحنی آرام سرزنش شده است. این دو قطعه، به استثنای اشاره به مسیحیت، هیچ وجه مشترکی ندارند. وانگهی،

89. cryptic; cryptology 90. code; cryptogram

۹۱. laudanum. هر معجونی که تریاک مادهٔ اصلی آن باشد و از دوران یونان باستان به عنوان داروی مسکّن به کار می‌رفته است. رمانتیک‌هایی مانند کولریج و تامس دِکوئینسی، مؤلف کتاب *اعترافات یک تریاک‌خوار انگلیسی*، تریاک را در ویسکی حل می‌کردند.

۹۲. «The Eolian Harp»، شعر دیگری از کولریج. در اساطیر باستان، Aeolus فرمانروای بادها بود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

صرفاً به این جهت که امروزه صفت «silly» [ابلهانه] یادآور واژهٔ «crazy» [خل/دیوانه] است، معلوم نیست چرا واژهٔ «silly» در عبارت «silly buckets» [سطل‌های ساده] پر شده از آب باران باید خبر از چیزی بدهد که بر سر پسربچهٔ بادوی ناخدا که «خل/دیوانه شد» آمد. نیازی نبوده که برک «سال‌ها» دربارهٔ اشاره به «silly buckets» به تفکر پرداخته باشد. نگاهی به فرهنگ بزرگ انگلیسی آکسفرد نشان می‌دهد که «silly» در این‌جا به معنی «ساده، معمولی، بی‌پیرایه» است و به حالت روحی سطل‌ها و از آن مهم‌تر حالت روحی پسربچه ربطی ندارد. در تعبیر این شعر که یک "بالاد"[۹۳] است صرفاً به خطا رفته است.

تفسیر متقدم‌تر و «برازندهٔ» برک از «خاکستردان خوش‌ساخت» کیتس نمونهٔ غیرقانع‌کنندهٔ دیگری از این روش است. در آن تفسیر «زیبایی حقیقت است، حقیقت زیبایی» را معادل «عملْ صحنه است، صحنهٔ عمل»[۹۴] گرفته است. گو این‌که برک این گفته را با استفاده از عبارت «fair attitude»[۹۵] تعدیل می‌کند و از «عمل» معنیِ عملِ در شُرُفَ وقوع را افاده می‌کند. لکن یک‌سان‌پنداری «زیبایی» و «عمل» کاملاً من‌عندی می‌نماید. زیبایی بر روی خاکستردان منفعل و بی‌حرکت، به صورت «شکل خاموش.» «[صحنهٔ] شبانیِ سرد،» بازنمایی شده است. تغییری نیز که پیش از این آورده و در آن «زیبایی» را معادل «شعر» و «حقیقت» را معادل «علم» دانسته درست نیست، زیرا زیبایی منقوش بر خاکستردان و زیبایی خودِ خاکستردان در درجهٔ اول اصلاً شعر نیست. زیبایی خاکستردانِ ساخته‌شده و صحنه‌های روی آن و احتمالاً زیبایی دختران است. برخلاف گفتهٔ برک، حقیقت در شعر کیتس حقیقتِ دانش نوین و فایده و کسب و کار و «دقت فن‌شناختی و حسابداری و آمار و جداول نرخ بیمه» (*قواعد انگیزه‌ها*، ص ۸۵۹) نیست. بنابراین کوچک‌ترین شاهدی در تأیید استنتاج زیر وجود ندارد: «باعث خوشوقتی است که کاهن

۹۳. دربارهٔ این قالب شعری ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۵۰۳ـ۵۰۴.

۹۴. «Act is scene, scene is act» به این معنی که «عمل» در خلأ رخ نمی‌دهد. در جایی و تحت شرایطی به وقوع می‌پیوندد (صحنه)، و وجود هر «صحنه»ای فی‌نفسه حاکی از «عمل» است.

۹۵. از جمله تعابیری که کیتس در توصیف خاکستردان به کار می‌برد یکی همین است. attitude (نگرش، ایستار، برخورد، برداشت، رویکرد، نظر). بنا به تعریف برک، *عملی* متوقف شده است. عملی که در صحنه‌ای در شرف وقوع بوده است. به عبارت دیگر، شعرْ گزاره نیست، عمل نمادینی است که در یک لحظه اززمان متوقف شده است. باز از گفته‌های برک یکی این است که «نسبت میان صحنه و عمل متضمن قانون یک‌پارچگی نمایشی است و از طریق آن کیفیت عمل در کیفیت صحنه‌ای که در آن رخ می‌دهد سهیم می‌شود (رابطهٔ مجاز مرسل به علاقهٔ جزء به کل میان ظرف و مظروف)، یا، صحنه، درمقام عنصری ثابت، حاوی آن چیزی است که شعر در مقام عمل به صورت یک فرایند به آن توسع بخشیده است. دربارهٔ attitude، به خصوص از نظر کلینت بروکس ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

غیب‌گو[۹۶] وحدت شعر و علم را اعلام می‌کند زیرا معیارهای فن‌آوری و کسب و کار باعث ایجاد تعارض میان آن‌ها شده بود» (ص ۴۶۲).

تفسیر این شعر به تفصیلِ یک‌سان‌انگاری عشق و مرگ (که در نامه‌های کیتس آمده) نیز نیاز ندارد. خودِ برک متذکر می‌شود که شعر «نه از عشق و مرگ، بلکه از عشق *برای* همیشه» صحبت می‌کند (*زبان*، ص ۸۵۶). در این شعر، عشقِ مستعجلِ بشری در برابر عشق تغییرناپذیر ولی در عین حال به کامیابی نرسیده‌ای قرار گرفته که بر خاکستردان منقوش است. عشق نامیرا به سبب تغییرناپذیری‌اش مایهٔ رشک است، اما بی‌تردید فاصله‌دار و در جای خود ارضانشده و غیرواقعی و ایستا و سرد است. به نظر من اصلاً ضرورت ندارد که یک‌سان‌انگاری مرگ و عشقِ جنسی را «به ویژه نمایندهٔ رمانتیسم که بازتاب کسب و کار بود» دانست و به «نقشی» اشاره کرد «که نظام سرمایه‌داریِ فردمحور در تشدید این زفاف بازی می‌کند» (*دستور انگیزه‌ها*، ص ۴۵۰). چنان‌که در داستان قرون وسطایی تریستان مشهود است، تمدن ماقبل نظام سرمایه‌داری به قرابت میان عشق و مرگ واقف بود. خودِ برک غالباً به کاربرد واژهٔ «مردن» در قرن هفدهم به معنای «انزال» اشاره می‌کند. فردمحوری کیتس هم به هیچ مفهومِ محصَّلی «سرمایه‌دارانه» نیست. از لحاظ علایق خودآگاه «لیبرال» بود. هزلت و لی هانت دوستانش بودند. در *ایزابلا*[۹۷] حتی قطعه‌ای ضد نظام سرمایه‌داری هست که تحسین مفرط جرج برنارد شا را برانگیخت. برک، با تردستی معهود خود به «مرجع تردیدناپذیر» متوسل می‌شود واز شعر «قنوس و سنگ‌پشت» شکسپیر نقل قول می‌کند:

Property was thus appall'd
That the self was not the same (ص ۴۵۱)[۹۸]

اما در این‌جا «property» به دارایی مادی یا سرمایه‌داری کاری ندارد. در این‌جا «property» تنها می‌تواند به معنی کیفیت ویژه و ماهیت شیء باشد. با طیف گستردهٔ گفته‌هایی که از شلی و شکسپیر و کولریج و دان و بیتس نقل می‌کند و با اشاراتش به ریچارد واگنر و دی. ایچ. لارنس و لئو اشپیتسر و ارنست کرچمر[۹۹] (ص ۴۴۹ـ۴۶۳) منکر

96. oracle

۹۷. *Isabella, or the Pot of Basil* (*ایزابلا، یا کوزهٔ ریحان*، ۱۸۳۰). شعری که داستان اصلی آن را کیتس از بوکاتچو اقتباس کرد.

۹۸. از دگرگون شدن نَفْس/ذات هراسان شد.

99. Ernst Kretschmer

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

این واقعیت نمی‌تواند بشود که آن‌ها هیچ نوری بر خودِ شعر یا نظر برک دربارهٔ «الغای رمانتیسم به وسیلهٔ رمانتیسم» (ص ۴۴۷) نمی‌افکنند، یا به قرینهٔ خداشناختی آن که ارادهٔ «خداوند بر امر خیر» قرار می‌گیرد «*زیرا* که خیر است» (ص ۴۵۵)، گو این‌که این موضوع ربطی به چیزی در متن ندارد. برک شعری را که در آن هم حسرت نسبت به خلود هنر بیان شده و هم آگاهی به این‌که خلود به بهای حیات به دست آمده و خاکستردان به اعلام نظر کهن افلاطونی دربارهٔ یگانگی زیبایی و حقیقت واداشته شده، با روش خود، که آمیزه‌ای است از تمثیل‌سازی من‌عندی و روان‌کاویِ بد فهمیده شده و قیاساتِ دور از ذهنِ مارکسیستی، تحریف کرده و تفسیری نادرست از آن به دست داده است.

علاقهٔ برک به این‌که شعر با مخاطب و مآلاً با جامعه چه می‌کند احتمالاً از این هم بیش‌تر است. «بسیاری از کارهایی که اثر شاعر برای *او* می‌کند همان کارهایی نیستند که برای *ما* می‌کنند» (ص ۷۳). اما برک قادر نیست عملاً رضایت شاعر را از رضایت مخاطبان متمایز کند. مخاطب با شاعر در افشای اسرار دل خود و عمل پالایش و «راهبرد جبرانی» او سهیم است، و با سهیم بودن، مخاطب نیز پالوده می‌شود (*زبان*، ص ۱۸۸). یک تفسیر طبیِ نظریهٔ تزکیهٔ ارسطو که آن را نوعی مسهل به شمار می‌آورد[۱۰۰] در نگرش برک به تأثیر هنر نقشی خطیر دارد. برک تراژدی را نوع ادبی بنیادین تلقی می‌کند و آن را به کلّ هنر کلام، به کلّیهٔ تعابیر زبانی و حتی کل رفتار انسانی تعمیم می‌دهد. از همین روست که فلسفهٔ خود را «دراماتیسم» نامیده است. در نقد، در مورد تراژدی تاحدودی توجیه‌پذیر است، اما به دیگر انواع ادبی که می‌رسد تحمیلی و تصنعی می‌نماید.

تفسیر برک از *انتونی و کلیوپاترا* نمونهٔ مثبتِ روش اوست. می‌گوید که مخاطبان با عشاق این‌همانی می‌کنند: در شکوه و جلال ایشان، احساس «بزرگی» می‌کنند (زبان، ص ۱۰۲). ابعاد «جهانی» ماجرای عشقی، صحنه‌ای که بر آن واقع شده، عشق در چارچوب سیاست، همهٔ این‌ها به صورت «ابزار تقویت و تشدید» کار می‌کنند (ص ۱۰۳). برک فرض را بر این می‌گیرد که طرح و توطئه به وجهی «احساس بزرگ‌نماییِ مرتبط با معاشقه را تقویت می‌کند» (ص ۱۰۵). برک، به منظور افزودنِ بُعدِ اجتماعی-سیاسی به بحث خود، می‌افزاید که «نظام استعماری نوزای» انگلستان در نیمهٔ اول قرن هفدهم به این احساس «کمک کرد و آن را به پیش راند.» در نمایشنامهٔ شکسپیر، حتی خواجه‌ها در خدمت این امرند. با «اشاراتِ گویای متعدد به کاستی‌های خواجه‌ها،» در نمایشنامه

۱۰۰. برخی از مفسران عمل تزکیه (catharsis) را بسانِ مسهلی (purge) که درون بیمار را می‌شوید و پاک می‌کند (purgation) تعریف کرده‌اند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«وضعیتی» پدید می‌آورد «حاکی از این‌که در واقع همهٔ مردان تماشاچی در *همان طبقهٔ* انتونی قرار دارند. این‌گونه رده‌بندی با استفاده از تقابل [با خواجه‌ها] به شکسپیر امکان داد قدرت شهوانی استثنایی انتونی را مؤکد کند و در عین حال از این خطر بپرهیزد که افراد برخوردار از توانایی کم‌تر احساس "یگانگی" با او را از دست بدهند» (ص ۱۰۵ـ۱۰۶). اما این «تظاهر به... عشق» افراطی است: عشاق از بین می‌روند: «همراه با درگیری همدلانه در دو خودکشی پرکبکبه و دبدبه (هریک فی‌نفسه عملی حاکی از شماتت خویشتن)، شرایط پاک‌سازی هم موجود است. افراد افتاده و میانه‌رو می‌توانند خدا را شکر کنند که به چنین افراطی مبتلا نیستند» (ص ۱۰۸). برک، با نادیده گرفتن واقعیت تاریخ که پلوتارک روایت کرده و قرینهٔ آن در غالب تراژدی‌های اعصار دیگر یافت می‌شود، در این «مجازاتِ» زیاده‌روی نوعی نگرش «پیوریتنی در حال تکوین» مشاهده می‌کند (ص ۱۰۸). پیدایش «پیوریتانیسم» («در حال تکوین» در شکسپیر یا در مخاطبان؟) به نمایشنامه ربطی ندارد. حدسیّات مربوط به تأثیر مفروض بر تماشاچیان دورهٔ الیزابت کلاً بی‌اساس است، و شخصیت کلیوپاترا را که عشوه‌گری لجوج و انتونی را که بندیِ عشق است نادیده گرفته است. تنها در بازپسین صحنه‌ها به شکوه قهرمانانه برکشیده می‌شوند. کلیوپاترا تا آخرین لحظه با اوگوستوس در مذاکره است.

اصل یک‌سان‌انگاری تماشاچیان را در دیگر آثار شکسپیر فقط با تسامح بسیار می‌توان اِعمال کرد. کوریولینس مظلوم واقع شده است، یک «قربانی» است «که تزکیهٔ تماشاچیان را ممکن می‌سازد» (*زبان*، ص ۸۷)، لکن برک در اثبات امکان یک‌سان‌انگاری ما با او و در ماهیت چیزی که قرار است از آن مبرّا شویم با مشکل مواجه است. به عقیدهٔ او، تفرقهٔ اجتماعی، «لذّاتِ نفاق،» گناهی است که مرتکب شده‌ایم و «بر اثر غلوّی که او در طرح مشکل ما می‌کند» از آن پاک می‌شویم (ص ۸۹). برک می‌کوشد تا با پیدا کردن موضوع تاریخی تفرقه‌انگیز مربوط به زمان نگارش نمایشنامه نظر خویش را تقویت کند، و آن را در آشوب‌هایی می‌یابد که معلول قوانین محصور کردن اراضی عام[۱۰۱] بود و میان زمین‌داران و دهقانان تعارض ایجاد کرد (ص ۸۲). اما در این جای تردید هست که تماشاگرانی لندنی درگیری میان آدم متکبّر و بددهنی چون کوریولینس، «اژدهای تنها،» و اوباش رومی را با موضوعی مربوط به نواحی روستایی انگلستان یک‌سان بینگارند. برک

۱۰۱. Enclosure Acts. «در تاریخ انگلستان، پرچین کشیدن به دور زمین‌هایی که پیش‌تر به همهٔ مردم تعلق داشته است. در قرن ۱۲م. آغاز شد... و در اواخر قرن ۱۷م به اوج خود رسید. این عمل باعث انتقال مردم فقیر به شهرها شد» *دایرةالمعارف فارسی*، جلد دوم، مدخل «محصور کردن اراضی عام.»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کوریولینس را تحقیر می‌کند؛ او را شبیه «آدمی در نمایش ساتورها»[۱۰۲] می‌داند (ص ۹۲)، «فحّاش» است، «در هتّاکی همتا ندارد.» برک از این جنبه استفاده می‌کند و به علاقهٔ وسواس‌آمیز خویش مجال عرض اندام می‌دهد: دشنام از مقولهٔ «نجاسات» است و کوریولینس به درستی Coriolanus[۱۰۳] نامیده شده است (ص ۹۶). نظریهٔ پاک‌سازی را چنان گسترش داده که دور نیست رشته‌اش از هم بگسلد.

جستار مربوط به *اتللو* نیز به توصیف «آیین رهایی از شرِ چیزی،»[۱۰۴] یعنی پاک‌سازی، منتهی می‌شود که به زعم او در آخرین پردهٔ نمایشنامه صورت می‌گیرد. «نوعی مجلس ترحیم است و ما در مرگِ آیینیِ بخشی از وجودمان شرکت می‌کنیم... امتیاز بزرگ حضور در مراسم تدفین خود را به ما ارزانی می‌کند. زیرا درست است که افتاده و تحقیر شده‌ایم، دست‌کم می‌توانیم به خود بگوییم که، جسد ما، اگر از رسوم معمول تبعیت شود، از احترام لازم برخوردار خواهد بود، و همهٔ مردم، تا حدی که درست عمل کنند، باید ما را تکریم کنند، و ایراد خطابه‌ای که در آن حتی‌المقدور از ما به خوبی یاد شده باشد بجا خواهد بود» (*چشم‌انداز*، ص ۱۶۷). جسد دزدمونا بر روی تخت، جسد امیلیا بر زمین، اتللو خودکشی کرده، و ایاگو را می‌برند تا شکنجه بدهند: معلوم نیست چرا چنین احساسی، به وجهی از وجوه، خاصّ پایان *اتللوست* یا حتی با آن مناسبتی دارد. نیز نمی‌دانم بر چه مبنایی برک می‌گوید «در غایت امر، اتللو و ایاگو را می‌توان جابه‌جا کرد» (ص ۱۹۳). ظاهراً این گفته تکرار اظهار نظری است که قبلاً دربارهٔ صحنه‌ای کرده بود که در آن ایاگو و اتللو «متفقاً زانو بر زمین زده‌اند، و باید هم چنین کنند، زیرا آن‌ها دو بخشی از انگیزه‌ای واحدند ــ نه با قرابت دو نیمهٔ یک کُره، بلکه هریک مُضْمَر در دیگری» (ص ۱۸۶). در آن لحظه، در سطحی بسیار کلی، اتللو و ایاگو در میل به انتقال شریک‌اند (گرچه با انگیزه‌های بسیار متفاوت)، لکن تفاوت شخصیتی میان آن دو بیش از این متصور نبود. اتللو «متضمن» تبه‌کار و دسیسه‌بازی چون ایاگو نیست، و ایاگو نیز «متضمن» مغربیِ ساده‌دل و تاحدی کودن نیست. برک بالطبع باید تاریخ اقتصادی را وارد بحث کند: تراژدی دربارهٔ «مالکیت» و «ملک و مالک و جدایی (خطر از دست دادن دارایی)» است (ص ۱۵۴). «قوانین محصور کردن اراضی، که به موجب آن‌ها اراضی عمومی را به مالکیت خصوصی درآوردند؛ این نمایشنامه [*اتللو*] مشابه آن است. در قلمرو پیوند انسانی، نوعی قانون محصور کردن

۱۰۲. satyr play. در این باره ← جلد پنجم این *تاریخ*، ص ۴۹۴.

۱۰۳. anus به معنی «مقعد» است.

104. ritual of riddance

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

روحی است. و مانند قهرمان ما که نگران است مبادا زمینِ بکری که گشوده است مهاجرنشین شود، آیا خفه کردن نهایی نیز اقدامِ از لحاظ آیینی نابجا برای بستن یک شاهراه نیست؟» (ص ۱۵۶). اما پیداست که احساس مالکیت مغربی به هیچ وجه با قوانین محصور کردن اراضی قابل قیاس نیست، زیرا در منبع ایتالیایی نمایشنامه آمده و البتّه در تمدن‌های متعدد و متعلق به همهٔ اعصار و اقالیمی نیز ذکر شده که در آن‌ها با زنان چون ملک شخصی رفتار می‌کرده و می‌کنند و عقوبت بی‌عفتی را مرگ می‌شمرده و می‌شمارند.

غالباً مفهوم واکنش مخاطبان را به وضعیتی اجتماعی تعمیم داده و به آن عمدتاً در قالب مارکسیستی نگریسته است. برک خود را در اختیار نوعی تمثیلی‌سازی شعر قرار می‌دهد که بنا بر آن در ساده‌ترین متن نیز «قلمروی پنهان» و «راز»ی کشف می‌شود (*ریطوریقای انگیزه‌ها*، ص ۲۱۹). بر این مبنا *ونوس و ادونیسِ* شکسپیر را تمثیلی شمرده که در آن ونوس نمایندهٔ اشرافیت و ادونیس نمایندهٔ طبقهٔ متوسط و خوکِ نر نمایندهٔ اقشار پایین است. برک معتقد است «ونوس "الهه" به مفهوم دینی آن نیست. او بانوی متشخصی است که ناگزیر شده است با تمنای بذل توجه از زیردستان خود را خوار کند» (ص ۲۱۵). لکن معلوم نیست چرا آن جانور نجیب، «خوک نر» (← نشان خانوادگی ریچارد سوم)، نمایندهٔ اقشار پایین است، و چرا این شعر «نمونه‌ای از چالش انقلابی... را نمایان می‌کند» (ص ۲۱۷). وارد کردن روان‌کاوی نیز فایده‌ای ندارد. ونوس را «مادر» تلقی کرده و رابطهٔ ادونیس با خوک نر، اگرچه به وجهی «مبهم،» هم‌جنس‌خواهانه است (ص ۲۱۴). این شعر را، که قطعهٔ تبحّرآمیز شهوانی و شوخ‌طبعانه‌ای است، برک کاملاً تحریف کرده و در خدمت تفسیر «اجتماعی ـ باطن‌کاوانه»[۱۰۵]ای قرار داده که هدفش مشخص نیست.

جستار مربوط به بخش اول *فاوست* گوته نمونهٔ دیگری از تمثیلی‌سازی اجتماعی است که به نظر من کاملاً نادرست است. برک تصور می‌کند که *فاوست* برگردان گوته در مقام «دولت‌مرد پا به سن گذاشته» و «موقعیت درباری» او و ترسش از انقلاب فرانسه به معادل‌های جنسی است. ابراز عشق (جناس «court» [هم به معنی دربار و هم ابراز عشق]) و اغفال گرچن[۱۰۶]، به عقیدهٔ برک، بیش از وقایع «فوق‌طبیعی» یا «خارق‌العاده»

۱۰۵. socio-anagogic. گذشته از معنایی که anagogic در تفسیر کتاب مقدس دارد و به تفسیر تمثیلی متن آن کتاب و معانی پوشیدهٔ آن در مورد آینده اطلاق می‌شود، در روان‌شناسی، anagogic به معنای برگرفته یا منتسب به مجاهدت‌های اخلاقی یا آرمان‌خواهانهٔ ضمیر ناخودآگاه است.

۱۰۶. Gretchen. یا گرچن فرانکفورتی. گوته در ۱۴ سالگی عاشق او شد (۱۷۶۴). گرچن با دوستانی که پلیس به آن‌ها مشکوک بود معاشرت می‌کرد و بر اثر تحقیقات پلیس ناگزیر به ترک فرانکفورت شد. اما رفتارش با گوته ظاهراً شرافت‌مندانه بوده است. گوته داستان این عشق را در باب پنجم کتاب *شعر و حقیقت* وصف کرده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تمثیلی‌اند. «اغفال گرچن جانشین خیالیِ اصل آشوب و دقیقاً چنان آشوبی می‌شود که اگر در قالب سیاسی وصف شود اصولاً مورد سوءظن یک وزیر دربار و شاعر رمانتیکی واقع خواهد شد» (*زبان*، ص ۱۵۰). همهٔ این‌ها به معنای دقیق کلمه نادرست است. گوته روایت نخست *فاوست* را، که «Gretchen tragödie»[۱۰۷] در کانون آن قرار دارد، پیش از آن‌که به وایمار برود (۱۷۷۶)، پیش از آن‌که با هیچ درباری آشنا شود، و مدت‌ها پیش از انقلاب فرانسه نوشت. گذشته از عوامل تاریخیِ غیرممکن، هرکس که احساسی نسبت به شعر داشته باشد ناگزیر باید تمثیلی‌سازی تراژدی گرچن را برخلاف تمام شواهد بلاواسطه بداند. صحنه‌های مربوط به گرچن شعر درخشان و پرشور غنایی و دراماتیکی است، و به اغلب احتمال حاکی از احساس گناه گوته از کنار گذاشتن فریدریکه بریون[۱۰۸]، و بدون هیچ تردیدی دغدغهٔ خاطر مشفقانه‌اش در مورد مجازات ظالمانهٔ نوزادکشی است که در دههٔ ۱۷۷۰ موضوع مورد توجه همگان بود. این‌ها بی‌تردید تمثیلی نیستند. وقایع فوق‌طبیعی، پیش‌درآمد در ملکوت اعلی[۱۰۹] و شب والپورگیس[۱۱۰]، را مدت‌ها بعد افزود تا چارچوب وحدت‌بخشی برای داستان به وجود آورد. من حتی به رد قطعهٔ به غایت غیرمنصفانه و به وجه مضحکی دور از ذهن نخواهم پرداخت که طی آن گفته است گوته بر هگل و نظریات او که به تکوین کمونیسم و فاشیسم انجامید فضل تقدم داشته است:

> فاسق گرچن در خیابان به او نزدیک می‌شود و می‌خواهد او را با خود به خانه ببرد. گرچن در وهلهٔ نخست قبول نمی‌کند که به *اتفاق او* برود (می‌خواهد *ungeleitet*[۱۱۱] به خانه برود). این‌که واژهٔ به کار رفته در متن برای خیابان *Strasse* است در این‌جا کمک می‌کند تا در بازاندیشی آینده فروتن باشیم. در غیر این صورت، وقتی که شایستگی به گل و هم‌خوابگی تقلیل می‌یابد، و اوضاع درونی مقتضی ملاقات در

۱۰۷. تراژدی گرچن.

۱۰۸. Friederike Brion (۱۷۵۲ـ۱۸۱۳). دختر کشیش روستایی در آلزاس. گوته در اکتبر ۱۷۷۰ او را دید و عاشق او شد و برخی از پرطراوت‌ترین و سحرانگیزترین شعرهای عاشقانهٔ خود را طی ده ماهی سرود که عشق آن دو به طول انجامید. گوته هنگام مراجعت به فرانکفورت (اوت ۱۷۷۱) به این پیوند پایان داد. در باب‌های دهم و یازدهم شرح حال خود، *شعر و حقیقت*، به وصف این رابطه پرداخته است.

۱۰۹. *Prolog im Himmel*. در این بخش ملایک مقرب گرداگرد خدا قرار دارند، شیطان (مفیستوفلس) بار می‌یابد و اجازه می‌خواهد که به اغوای فاوست بپردازد. خدا، در عین ابراز اطمینان به ثابت قدم بودن فاوست، با تقاضای شیطان موافقت می‌کند.

۱۱۰. Walpurgisnacht. در این باره ← جلد پنجم این *تاریخ*، ص ۱۹۷، پ ۱۴۲.

۱۱۱. بدون همراه.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خیابان می‌شود، بسا که وسوسه شویم و بگوییم که احساس نخستین گرچن درست بوده و چیزی را رد کرده که در زیر ظاهر رابطهٔ جنسی درواقع فریب سیاسی یک *Gauleiter*[۱۱۲] بوده است! (*زبان*، ص ۱۵۵).

پس هر بار که واژهٔ «leiten» به کار می‌رود به نحوی بیش‌بینی نازیسم است، و هر «Strasse» ظاهراً اشاره به رهبر ایالتی گرگور اشتراسر[۱۱۳] فراموش‌شده است.

بحث او دربارهٔ بخش دوم *فاوست* این‌چنین فاجعه‌بار نیست، و پیرامون کلیدواژه‌هایی قرار گرفته که برک در کتاب پاول فیشر، *واژگان گوته*[۱۱۴]، دیده بود (*زبان*، ص ۱۷۴). لکن یک‌سان‌انگاری کاملاً ناموجه دکتر ماریانوس با فاوست (ص ۱۸۲ـ۱۸۳) ــ دکتر ماریانوس اشاره به برنارد قدیس در بهشت دانته دارد[۱۱۵] ــ و نیز تفسیر ثقیل آخرین سطر «Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan.»[۱۱۶] تعجب‌آور و به زعم او اعلام «تردید» است. «ترجیح می‌دهم «ewig» (جاودانه) را به این معنی ترجمه کنم: با توجه به نوع ادغامی که با پیوند *Ur-Geist-Streben* تناسب دارد، موضوع انگیزهٔ نهایی، به صورتی که در تعابیر جنسی به آن جنبهٔ شخصی داده شده، بالضروره حل‌ناشده برجا می‌ماند. Ewig کیفیت "جاویدِ" امر ذاتاً پایان‌ناپذیر را دارد» (ص ۱۸۴). اما *Ewig* در این‌جا به معنی «مؤنث آرمانی» است، مریم عذرا، اصل بخشایش مبتنی بر عشق. به «پایان‌ناپذیر» ربطی ندارد و به هیچ «تردید»ی هم مربوط نیست.

روش تمثیلی که بر نقد عملی برک سایه افکنده پی‌آمدِ آموزه‌ای بنیادین است که او در جستاری با عنوان «چه چیزهایی نشانه‌های چه چیزهایی هستند؟»[۱۱۷] به وضوح مطرح کرده است (*زبان*، ص ۳۵۹ به بعد). این روش شبیه رئالیسم به مفهوم قرون وسطایی آن است. اشیاء نشانه‌های واژه‌هایند (ص ۳۶۱). زبان نوعی کنش است، کنشِ نمادین. بُعدِ ارجاعی[۱۱۸] وارد نمی‌شود. بلکه، تحلیل زبان با موضوع تزکیه آغاز می‌شود (ص ۳۶۷). طبیعت «نمایش باشکوهی [می‌شود]، نمایشِ پی‌درپیِ صورتک‌ها و البسه و نمایش شعایر

۱۱۲. *Gauleiter*. در آلمانی *leiter* به معنی "رهبری کردن" است و *Gau* یکی از تقسیمات کشوری است مانند "ایالت" یا "استان." *Gauleiter* عنوان رهبر منطقه‌ای حزب نازی و عملاً قدرت‌مندترین مقام آن منطقه یا ایالت بود.

۱۱۳. Gregor Strasser (۱۸۹۲ـ۱۹۳۴). یکی از رهبران دوران آغازین فعالیت‌های حزب نازی که هیتلر، در جریان تثبیت قدرت خویش، دستور قتل او را داد.

114. Paul Fischer, *Goethe-Wortschatz*

115. Dr. Marianus; St. Bernard

۱۱۶. «زنِ آرمانی ما را به عالم عُلوی رهنمون می‌شود.»

117. «What Are the Signs of What?»

118. referential

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دینی به روالی که اصناف می‌کردند.»[۱۱۹] «طبیعت با تلألؤ به غایت خارق‌العادهٔ واژه‌ها و مناسبت اجتماعی می‌درخشد» (ص ۳۷۹). برک در بحثی متقدم دربارهٔ نیروی خیال، این نظر را که شعر حاوی حقیقت یا دانش است قاطعانه رد کرده بود (*قواعد انگیزه‌ها*، ص ۲۲۵). زیباشناسی را فرآوردهٔ خاص نظام‌های فلسفهٔ ایدئالیستی نوین دانسته و آن را رد کرده، و نظر نازل پیشینیان را نسبت به نیروی خیال تأیید کرده بود. نظریات رمانتیکی دربارهٔ نیروی خیال «گامی سرنوشت‌ساز از درک هنر در مقام کنش دور شدند و طیّ اقدامی ناموجّه هنر را بر ضد علم و به عنوان "نوع حقیقی‌ترِ حقیقت" مطرح کردند» (ص ۲۲۶). نزد برک، هنر را نمی‌توان از ترغیب، از خطابه، بازشناخت، و در واقع با واقعیت ارتباطی ندارد. هنر ابداع یک نظام نمادپردازی است، نگرشی است مشابه با مفهومی که ارنست کسیرر در *فلسفهٔ صورت‌های نمادین*[۱۲۰] شرح داده است. اما خود برک دربارهٔ تفاوت نظر کسیرر با نظر خودش چنین می‌گوید: مشربِ کسیرژشناختی[۱۲۱]، «علمی» است ــ کسیرر زبان و اسطورهٔ نمادین، و مقولات ذهن را ابزار دانش می‌داند، ولی برک به سنتی کهن‌تر باز می‌گردد، به سنتی که در آن اشیاء و واژه‌ها را یک‌سان می‌پندارند (*زبان*، ص ۲۳). این مطلب را در «نگرش دراماتیکی به سرچشمه‌های زبان»[۱۲۲] روشن‌تر ساخته و «ادات نفی»[۱۲۳] را «تدبیری منحصراً زبانی» شمرده است (ص ۴۱۹). اگر در نظر بیاوریم که طفل شیرخواری در آغوش مادرش دیگر شیر نمی‌خواهد و می‌تواند علامت پیش‌ـزبانیِ[۱۲۴] امتناع را به کار برد و بنابراین، بدون استفاده از زبان، بگوید «نه،» نظر برک چندان قانع‌کننده نیست. رئالیسمِ زبان‌شناختیِ مورد نظر برک متضمن شکاکیت و احتمال‌گرایی و نسبیت‌گرایی یا آن چیزی است که خود او «پرسپکتیویسم» می‌نامد (با تفاوت معنایی بسیار با معنایی که در نوشته‌های اورتگا یی گاست یا خود من به کار رفته)[۱۲۵]، و آن را، مثلاً، بنجامین دِ موت دارای کیفیت «تأثیرناپذیری» تعریف کرده است

۱۱۹. اشاره به نمایش‌های شعایر دینی است که در قرون وسطی اجرای آن‌ها را به اصناف واگذاشته بودند. در این باره ← mystery plays، جلد سوم این *تاریخ*، ص ۴۶۱ـ۴۶۲.

120. *The Philosophy of Symbolic Forms* 121. epistemic

122. «A Dramatic View of the Origins of Language» 123. «the negative»

124. prelinguistic

۱۲۵. perspectivism. عنوانی که خوزه اورتگا یی گاست (Jose Ortega y Gasset؛ ۱۸۸۳ـ۱۹۵۵)، فیلسوف اسپانیایی، بر این نگرش فلسفی نهاد که طرح‌های مفهومیِ از ریشه متفاوت و قیاس‌ناپذیر نگرش به جهان می‌توانند وجود داشته باشند که هرکس (دانسته یا ندانسته) یکی از آن‌ها را برمی‌گزیند، لکن هیچ‌یک صحیح‌تر از دیگران نیست. پرسپکتیویسم از نظر ولک نیز، چنان‌که در کتاب *نظریهٔ ادبیات* آمده، دایر بر این است که باید ←

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

(در روکرت، *واکنش‌های انتقادی*[۱۲۶]، ص ۳۶۱). لکن من در پای‌بندیِ برک به آرمان‌های سیاسی و اجتماعی، یا اعتقاد عمیق او به مبانی زیست‌شناختیِ حیات بشری تردید نمی‌کنم، گو این‌که این آرمان‌ها در نوشته‌هایش به کرّات در نظام زبانی مبتنی بر تمثیل و جناس جذب شده‌اند. اما پرسپکتیویسم برک، یا «قالب کمیکی»[۱۲۷] (نوعی از «کنایهٔ طنزآمیز رمانتیکیِ»[۱۲۸] توماس مان که سخت مورد ستایش برک بود)، به نوعی مکتب اصالت اتفاق یا مقارنه[۱۲۹] منتهی می‌شود که علیّت را انکار و به نظام دنیای مبتنی بر علم حمله می‌کند. این نگرش به انکار صحت تفسیر به هر معنای آن و هواداری از آزادی بی‌حد و حصر در تفسیر و پذیرش نظام نمادپردازی فراگیری می‌انجامد که در آن، همانند برداشت‌های امرسن و کارلایل، «هر شِلنگی به هر شیرِ آبی می‌خورد.» علی‌القاعده به بی‌اعتنایی به سلسله‌مراتب و ارزش‌های دقیقاً هنری و نیز به نگرش غیرتاریخی ادبیات هم منجر خواهد شد که، با وجود گریزهایی به نظام دوره‌بندی مارکسیستی یا اشپنگلری، وجود سلسله‌مراتب و ارزش‌ها مقارن با هم و بیرون از بُعدِ زمان شمرده می‌شود. برک صحّت نظر بلکمر را که گفته است روش برک را می‌توان «با نتایج مساوی در آثار شکسپیر یا دَشِیل هَمِت یا ماری کورلّی اعمال کرد» (*حرکت در زبان* [۱۹۸۲]، ص ۳۹۳) پذیرفت، ولی از روال کار خود این‌چنین دفاع کرد که «ماری کورلّی و شکسپیر را نمی‌توانید چنان‌که باید از یک‌دیگر متمایز کنید مگر آن‌که نخست آن‌ها را کنار هم قرار داده باشید» (*فلسفه*، ص ۳۰۲). این گفتهٔ برک دفاع خوبی از نظریهٔ کلّی آفرینش ادبی است و در صورتی معتبر خواهد بود که برک اصلاً شکسپیر و ماری کورلّی را از هم متمایز کند. لکن علاقه‌ای به این کار ندارد: متن‌هایی دارای متفاوت‌ترین ارزش هنری و منشاء تاریخی را با هم برابر می‌کند، بدون احساس تفاوت از آیسخولوس (اِشیل) به اودتس و از شکسپیر به ویلیام کارلوس ویلیامز می‌پرد، و متون را بهانهٔ نظرورزی‌های خویش قرار می‌دهد. در نظریهٔ او،

← بتوان به اثر هنری در چارچوب ارزش‌های رایج در زمان خلق اثر و تمام ادوار پس از آن نگریست. به عبارت دیگر، اثر هنری هم "جاودانی" است (یعنی دارای هویتی فرد است) و هم "تاریخی" است (یعنی در طول زمانْ فرایندی قابل تشخیص را طی کرده است). ولک پرسپکتیویسم را در برابر نسبیت‌مداری کاذب و مطلق‌گرایی کاذب قرار می‌دهد («نظریهٔ ادبی، نقد ادبی، و تاریخ ادبی.» *نظریهٔ ادبیات*، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر).

126. Benjamin De Mott in William Rueckert, ed. *Critical Responses*

127. comic frame 128. romantic irony

۱۲۹. occasionalism. نگرشی که نیکولا دو مالبرانش (۱۶۳۸ـ۱۷۱۵)، فیلسوف فرانسوی، مروّج آن بود و به طور کلی بر این معنا استوار بود که ذهن و جسم در یک‌دیگر تأثیری ندارند و آن‌چه در دنیا به ظاهر علت و معلول می‌نماید در حقیقت مقارنه و تصادف است و علت اصلی خداست. برای اطلاعات بیش‌تر ← *دایرةالمعارف فارسی*، مدخل «مالبرانش، نیکولا دو».

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ادبیات در طرحِ کنشِ زبانی یا ریطوریقاییِ چنان همه‌جاگیر و شاملی مستغرق می‌شود که شعر در مقام هنر ناپدید و اثر هنری به شبکهٔ تلمیحات و جناس‌ها و خوشه‌های تصاویرِ تنیده تبدیل می‌شود بی‌آن‌که به کلیت یا وحدت آن هیچ التفاتی بشود. هنر زایل می‌شود و آدمی حیران است که تمام این نمایش عظیم برای چیست. برک با تغییرجهتی غریب به تخطئهٔ زبان و ادبیات می‌پردازد: از طرفی می‌گوید که «ذهن عمدتاً فرآوردهٔ زبان است» (*فلسفه*، ص ۱۶۳)، و «زندگی یک شعر است» (*نظر مخالف*، ص ۲۵۴)، ولی، از طرف دیگر، می‌گوید که «سردرد "اصیل"تر از یک تراژدی بزرگ است» (ص ۷۶ـ۷۷)، یا «حقیرترین حیات برتر از والاترین شعر است» (ده). در نظام فکری برک، افراط و تفریط به سهولت به هم می‌پیوندند. همهٔ تمایزات زایل می‌شوند. قوانینِ شاهد و مدرک معطّل افتاده‌اند. برک در جهان کلامیِ خودآفریده‌ای حرکت می‌کند که در آن هرچیزی می‌تواند به معنای هرچیز دیگر باشد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل پانزدهم

آیور وینترز (۱۹۰۰ـ۱۹۶۸)

آیور وینترز در آخرین و طولانی‌ترین کتاب خود، *شکل‌های کشف: جستارهای انتقادی و تاریخی در شکل شعر کوتاه انگلیسی*[1] (۱۹۶۷ [پس از این: *شکل‌های کشف*])، گفته است: «زمان آن فرارسیده که خوانندهٔ وفادار من، صرف‌نظر از این‌که چنین تجربه‌ای چه اندازه دردناک است، با برخی حقایق رودررو شود: به این معنی که دانش من دربارهٔ هنر شعر، از لحاظ نظری و تاریخی و عملی، بسیار زیاد است» (*شکل‌های کشف*، ص ۳۴۶). این نکته را باید پذیرفت و دردناک هم نیست. نظری را که وینترز طی چندین دهه دربارهٔ شعر مطرح کرده می‌توان به سهولت وصف کرد، زیرا آن را به کرّات با عباراتی روشن بیان کرده است. شعر «گزاره‌ای کلامی دربارهٔ تجربهٔ انسانی است» (*در دفاع از خرد*[2]، ص ۱۱). شعر گزاره‌ای عقلانی است، چون که واژه‌ها همانا مفاهیم‌اند، لکن تفاوتش با گزاره‌ای با ماهیت نظری یا فلسفیِ محض در این است که «محتوای» شعر «احساس مهارشده» است (ص ۳۶۳). هر واژه، گذشته از محتوای مفهومی‌اش، دارای محتوای احساسی است که شاعر آن را با سازگار ساختن مفهوم با احساس، یا، بنا بر ضابطهٔ خود وینترز، «انگیزه» با «عاطفه»[3] (ص ۳۶۵)، به کار می‌برد. به تعبیری آشناتر، که خود وینترز نیز گاهی از آن استفاده کرده، در شعر براهین و مفاهیم و واژه‌های مصداقی[4] به کار می‌بریم تا معانی ضمنی[5] پدید آوریم و معانی ضمنی موجب پدید آمدن احساسات و نگرش‌ها و در غایت امر منجر به داوری می‌شوند. نظریهٔ وینترز، براساس آن‌چه گذشت، به امری آشنا بالغ

1. *Forms of Discovery: Critical and Historical Essays on the Form of the Short Poem in English*
2. *In Defence of Reason*
3. motive; emotion
4. denotative
5. connotations

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌شود: هنر، در عین این‌که گزارهٔ درست یا نادرست واقعیت است، مظهر و برانگیزندهٔ عاطفه‌ای است «مشخص که آن را نمی‌توان نقل به معنا کرد» (*سنجش اومانیسم*[۶]، ص ۳۰۵ = *در دفاع از خرد*، ص ۲۰ «خاص و غیرقابل نقل به معنا[۷]»). لکن، برخلاف نظریات مشابهی چون نظریهٔ الیوت یا کولریج دربارهٔ وحدت اندیشه و احساس، وینترز مصرّانه می‌گوید که این وحدت مولود عملِ داوری اخلاقی است (*در دفاع از خرد*، ص ۳۷۰)، نه عمل قوّهٔ خیال. وینترز بارها و بارها گفته است که «علاقهٔ اخلاقی تنها علاقهٔ شعری است، به این جهت که شعر با این یا آن تجربهٔ انسانی سروکار دارد و ارزش آن با انصافی که در ارزیابی تجربه به کار می‌بندد نسبت مستقیم دارد» (ص ۵۰۵). وینترز این نظریه را «به سبب فقدان تعبیر بهتر... اخلاق‌مدار[۸]» می‌نامد (ص ۳). اما این اخلاق‌مداریْ مشربِ پندآموزیِ معمول نیست. «اخلاقی» را به معنایی بسیار گسترده به کار می‌برد: غالباً به معنی قوّهٔ تمیز[۹] است، احساس نسبت به حقیقت و کذب و نه فقط درست و نادرست. بنابراین شعر «صناعت مراقبه» [یا «عملِ تأمل و درون‌نگری»[۱۰] (ص ۴۹۱)] است که «هوش را افزایش می‌دهد و منش اخلاقی را تحکیم می‌بخشد» (*نقد اومانیسم*، ص ۳۱۷ = *در دفاع از خرد*، ص ۲۹). در ۱۹۲۹ وینترز تا آن‌جا پیش رفت که گفت «بنیاد شرّ در هیجان است؛ نیکیْ مرکوز در قدرتِ گزینشِ عقلانی در عمل است.» او با رواقیون هم‌عقیده است که غایتِ آدمی «حیاتی هم‌آهنگ و منضبط» است، و مطلوبْ «بیش‌ترین میزان هشیاری» است، و هنرها متضمن «نظم عاطفیِ به غایت مشکلی» هستند (*جستارها و کتاب‌گزاری‌های پراکنده*[۱۱] [پس از این: *پراکنده*]، ص ۲۲۱ـ۲۲۲).

نقد عبارت از داوریِ داوریِ ابرازشده در شعر است. نقد به اصول ثابت، به مفهوم بنیادینِ خیر و شر متوسل خواهد شد و باید بشود. در ۱۹۲۹ متذکر شد که «اعتقاد به این‌که چنین مفهومی می‌تواند تنها بر وحی الهی مبتنی باشد به نظر من بی‌اساس است.» مگر نه این‌که نظریهٔ اخلاقی ارسطو «با دین رابطهٔ انگلی» نداشت، و اگر چنین چیزی طبیعت‌باوری است، چه مانعی دارد. اما بعداً در پیش‌گفتارِ *در دفاع از خرد* (۱۹۴۷) متذکر شد که «اذعان به این امر باعث تأسف است، ولی مطلق‌گرایی من حاکی از موضعی پکتاپرستانه است» (ص ۱۴). پس «کار اصلی نقد ارزشیابی است.» «اگر نقد نتواند نظام ارزشیابی کارآمدی مهیّا کند چندان فایده‌ای نخواهد داشت» (*نقش نقد*[۱۲]، ص ۱۷). نه تنها می‌توان تفاوت میان

6. *The Critique of Humanism* 7 unparaphrasable 8. moralistic
9. discrumination 10. technique of contemplation; an act of meditation
11. *Uncollected Essays and Reviews* 12. *The Function of Criticism*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هنر و غیرهنر را بیان کرد بلکه منتقد باید بتواند تشخیص دهد که در میان آثارِ معیارْ این شعر بهتر از آن دیگری، این بند یا این سطر یا این استعاره و حتی این واژه بهتر از بدیل آن است. رتبه‌بندی اشتغال خاطر اصلی وینترز است و از این لحاظ در میان منتقدان امریکایی تقریباً منحصر به فرد است. قانون را با لحنی قاطع اعلام می‌کند. فرجام‌خواهی ممکن نیست، ولی وینترز یک بار این نظر را که «دسترسی بی‌مانع و رادع به این احکامِ مطلق‌اندیشانه دارد و داوری‌های خود او نهایی‌اند» با فروتنی تکذیب کرد. (*در دفاع از خرد*، ص ۱۰). زمانی نیز از این‌که حکم منتقد را بتوان «دقیقاً منتقل کرد» اظهار تردید کرده، «زیرا متضمن دریافت داوری یگانه و نهایی شاعر دربارهٔ موضوع خود و داوری آن داوری است» (ص ۳۷۲). اما معمولاً از چنین قید و شرط‌ها خبری نیست. با وجود این، وینترز بر آن است تا نظر خویش را با براهینی مستحکم کند: آن براهین را از نظریات دیگر متمایز می‌کند، در تأیید آن‌ها مثال‌هایی ارائه می‌کند، و طرحی تفصیلی از تاریخ شعر انگلیسی به دست می‌دهد.

وینترز در برابر بدیل‌های واضح از نظریهٔ خود دفاع می‌کند. مشرب پندآموزیِ معمول را بر این مبنا رد می‌کند که «محتوای قابلِ نقلِ به معنای اثر هرگز با خود اثر مساوی نیست» (*در دفاع از خرد*، ص ۴) و نکتهٔ اخلاقی را به مراتب بهتر می‌توان با نثر صاف و ساده بیان کرد. مثلاً ورنن ال. پرینگتن را سرزنش می‌کند که «کیفیت احساسی را که با آن محتوای قابل نقل به معنا بیان شده نادیده گرفته است... به عبارت دیگر، عمل نهایی و تقلیل‌ناپذیر داوری را، که هویت ذاتی شعر را به آن می‌بخشد، نادیده گرفته است» (ص ۵۵۹ـ۵۶۰). اومانیسم امریکایی را گونه‌ای از مشرب پندآموزی شمرده که اصحابش متوجه نیستند «محتوای شعری جزءِ لاینفک احساس و سبک و ساخت تعبیرناپذیر [شعر] است، و آن را نمی‌توان به ضابطه‌ای مگر به خود آن فروکاست» (*پراکنده*، ص ۲۲۴).

وینترز مشرب اصالت لذت[13] و هنر در مقام منبع لذت و تشدید تجربه را رد می‌کند، و در نظریه‌ای نیز که آن را دقیقاً رمانتیکی می‌شمارد، یعنی هنرْ بیانِ مافی‌الضمیر است،[14] فایده‌ای نمی‌بیند. «شاعر، در کار آفرینش، باید خود را در موضوع فانی کند» (*پراکنده*، ص ۱۹۸). باید اغراض شخصی را کنار گذارد، زیرا میدان دادن به عاطفهٔ شخصی به گرایش به شیوهٔ شخصی و متابعت از کلّیهٔ انگیزه‌ها و سرانجام به کاربرد اعتبادیِ زبان و حتی جنون می‌انجامد. وینترز همهٔ این معایب را از صفات ذاتی رمانتیسم می‌داند. تخییل را نیز با همین سهولت کنار می‌گذارد. «آموزهٔ تقلید بی‌تردید نقش بر آب است، زیرا شعر

13 hedonism 14 art is self-expression

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

برساخته از واژه‌هاست. و واژه‌ها در وهلهٔ اول انتزاعی‌اند» (در *دفاع از خرد*، ص ۵۲۲). در این اعتراض اصلاً به موضوع بازآفرینی واقعیت در ادبیات، که البته اذعان باید کرد با استفاده از واژه‌ها صورت می‌گیرد، توجه نکرده است. وینترز تکلیف تزکیه را هم به همین منوال روشن می‌کند: در تفسیر رنسم (که تفسیرِ برنایس[۱۵] نیز هست) تزکیهٔ شعر را «حقیر» و «گونه‌ای نامشخص از میدان دادن به امیال شخصی» می‌سازد. وینترز می‌افزاید که از ارسطو انتظاری «بیش از این می‌رفت» (ص ۵۵۳).

اما در موضع دیگر وینترز متابعت خود از سنت اخلاقی ارسطویی (*پراکنده*، ص ۲۲۲) را، به ویژه به روایت توماس اکوئیناس، اعلام می‌کند. به عقیدهٔ وینترز، توماس اکوئیناس «کامل‌ترین و موجّه‌ترین نظام فلسفی و اخلاقی را که، به اغلب احتمال، جهان تاکنون به خود دیده... پدید آورده است» (در *دفاع از خرد*، ص ۳۷۴ـ ۳۷۵). اما وینترز را نباید ارسطویی یا توماسی نامید. صریحاً گفته است که «مسیحی» نیست (ص ۴۰۸)، و با فلسفهٔ زیباشناسی نئوتوماسی‌هایی مانند ماریتن و ژیلسون[۱۶] سخت مخالف است (*شکل‌های کشف*، دوازده).

وینترز در عمل نمی‌تواند از گرفتاری‌هایی بپرهیزد که دیگران را از آن‌ها برحذر داشته است. پیوسته به بحث دربارهٔ محتوای قابل نقل به معنای شعر می‌پردازد، از اِعمالِ استنتاجات مبتنی بر خصوصیات شعر به شاعر نمی‌تواند اجتناب کند، و از اشاره به واقعیتِ بازنمایی‌شده در شعر، و داوری دربارهٔ، مثلاً، صحت یک تصویر یا توصیف نمی‌تواند خودداری کند. البته این ملاحظات او غالباً بسیار تیزبینانه است، چنان‌که مثلاً در گفته‌هایش دربارهٔ جگوار در شعرِ تیت (در *دفاع از خرد*، ص ۵۳۰ـ۵۳۱) یا مار زنگوله‌دار در شعری سرودهٔ الن استیونز[۱۷] (*شکل‌های کشف*، ص ۳۴۱). اما وینترز همیشه با نگرش جبرباورانه به روابط میان اثر و مؤلف، و مؤلف و زمان، مخالف بوده است. او تعبیر «مغالطهٔ شکل مبیتِ معنا یا تقلیدکننده»[۱۸] (در *دفاع از خرد*، ص ۴۱) را در رد این نظر ساخت که زندگی آشفته را باید با شکل هنری آشفته و درهم و برهم بیان کرد یا موضوع آشفته یا دوران آشفته مقتضی شعری به همان نسبت آشفته است. وینترز این نگرش را تا گفته‌ای از هنری ادمز پی می‌گیرد (ص ۴۱۴، نیز ۴۹۷پ)، لکن متوجه است که مفهوم *Zeitgeist*[۱۹] نیز حاکی از آن هست. آن را یکی از پی‌آمدهای نظریهٔ شکل سازمند می‌داند (ص ۴۵۳)، و شکل سازمند را همان مشرب

۱۵. Jakob Bernays (۱۸۲۴ـ۱۸۸۱)، فیلولوژیست آلمانی و مؤلف آثاری در زمینهٔ فلسفه.

۱۶. Etienne Gilson (۱۸۸۴ـ۱۹۷۸)، فیلسوف فرانسوی وابسته به مشرب نئوتوماسی.

17. Alan Stephens

18. fallacy of expessive, or imitative form

۱۹. روح زمانه.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اصالت جبر به روال تن (ص ۴۸۲) و یا این تصور می‌داند که «موضوع یا زبان یا اَبَرروح[۲۰] یا چیزی دیگر آزادانه در شاعر در کار است و شاعر صرفاً وسیله‌ای منفعل است» (ص ۵۸۵). بی‌تردید این نظر برداشتی نادرست از اندیشهٔ اصلیِ مأخوذ از ارسطوست.

وینترز هرگز به بررسی نظریه‌های عمیق‌تر و پیچیده‌تر دربارهٔ نقش شعر نمی‌پردازد، زیرا ظاهراً از سنت اصلی و عمدتاً آلمانیِ زیباشناسی نوین به کل بی‌خبر است؛ بخشی از این بی‌خبری از این روست که موضوع هستهٔ مشترک هنرها را به سادگی رد می‌کند (در *دفاع از خرد*، ص ۵۱۸؛ *شکل‌های کشف*، دوازده) و بخشی به این دلیل که بحث زیباشناسی را به خطا بحث «هنر برای هنر» و لذت‌طلبی محض می‌شمارد. او از توجه به موضوع «صورت ظاهری» و «خطای حسّی» و «فاصلهٔ زیباشناختی»[۲۱] یا هر نام دیگری که به آن می‌دهیم خودداری می‌کند۴. اظهار نظرهایش دربارهٔ تعبیر خودْغایتمند[۲۲] الوت (در *دفاع از خرد*، ص ۴۶۱ به بعد) و تمایزی که رنسم (متأثر از کروچه) میان «مرحلهٔ عملی و زیباشناختی» قایل شده چنان نامربوط است که نتیجه‌ای جز این نمی‌توان گرفت که از کل مطلب بی‌اطلاع است.

با وجود این، صرف‌نظر از کاستی‌های نظریه، همین به وینترز امکان می‌دهد که به تمیزهایی دارای ارزش انتقادی دست بزند. او به خصوص در کتاب نخست خود، *بدوی‌گرایی و انحطاط*[۲۳] (۱۹۳۷)، با استفاده از تحلیل تیزبینانهٔ صناعات، به رده‌بندی و رتبه‌بندی انواع شعر پرداخته است. وجوه تمایز را از کتاب *نظر مخالف* برک می‌گیرد ولی از آن‌ها به منظور ارزشیابی استفاده می‌کند، حال آن‌که برک، چنان‌که وینترز بلافاصله متوجه شد، «قدرت داوری» را از دست داده و کارش به نسبیت‌مداری کامل کشیده است (در *دفاع از خرد*، ص ۷۴). وینترز چندین روش یا صناعت را از هم بازمی‌شناسد: روش تکرار، که آن را تقبیح می‌کند؛ روش منطقی و روایی، که هر دو را تأیید می‌کند؛ روش «شبه‌ارجاع،»[۲۴] مثلاً، ارجاع به طرح و توطئه‌ای که وجود ندارد (ص ۴۶)، یا به ارزش

۲۰. oversoul. ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۲۱. scmblance; illusion; aesthetic distance. دربارهٔ فاصلهٔ زیباشناختی ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۰۴.

۲۲. autotelic. ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

23. *Primitivism and Decadence*

۲۴. pseudo-reference. وینترز در تعریف این مقوله می‌گوید: «هر سطر یا قطعهٔ شعر خوب، هر عبارت شعر خوب، نوعی کیفیت احساس و نیز نوعی محتوای قابل نقل به معنی را منتقل می‌کند.» شعری را در نظر مجسم کنید که در آن «یکپارچگیِ احساس حفظ شده باشد، لکن یکپارچگی عقلانی تا حد ممکن تقلیل یافته باشد. این تقلیل را به دو شیوه می‌توان تحقق بخشید: (۱) می‌توان قالب نحوی و بخش اعظم واژگان یک‌پارچگی عقلانی را حفظ ←

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نمادینی که وجود ندارد (ص ۴۷)، یا به اصل انگیزش ناموجود یا مبهم (ص ۵۱). نوع پنجم موسوم به «توالیِ کیفی»[۲۵] است، و نزد وینترز (و برک) به معنی رشته‌های متداعی است، مثلاً، جریان سیّال ذهن. و سرانجام «حالت دوگانه» است، شامل فرود و کنایهٔ طنزآمیز رمانتیکی[۲۶]. نوع اخیر حاکی از «وضعیت تشویش اخلاقی» (ص ۷۰) و از این رو «فساد احساس» است (ص ۸۸).

وینترز، با استفاده از این رده‌بندی، شاعران نوگرای انگلیسی و امریکایی را به گونه‌های مختلف دسته‌بندی و آن‌ها را بنابر معیاری واحد ارزیابی می‌کند: آیا شعر دارای گزاره‌ای عقلانی است و معنای خود را با احساس منتقل می‌کند، و آن را به عنوان تجربه‌ای اخلاقی مورد داوری قرار می‌دهد (البته نه به صورت «چیزی منتزع از تجربه بلکه به صورت تجربهٔ تمرکزیافته»)؟ وینترز فرض را بر این می‌گیرد که «جامعیت میزان ارجاع عاطفی آن [شعر] کم و بیش متناسب با درجه‌ای است که از آن *نمی‌توان* به استنتاجات انتزاعی رسید» (*پراکنده*، ص ۲۶۴). در این‌جا میان مقولهٔ کلیّت[۲۷]، که همانند مورد هگل انضمامی باقی می‌ماند، و عمومیت[۲۸]، که انتزاعی است، تمایزی قایل شده، ولی هرگز به تشریح و توجیه آن نپرداخته است. چون شعر را گزارهٔ مسئولانه و مستقیم و جدّیِ شاعر می‌داند، با هرآن‌چه «نمایشی»[۲۹] باشد، به عبارت دیگر، با هرچیزی که تقلید از کسی با هوشِ متفاوت با نویسنده یا نازل‌تر از او باشد، مخالف است. در بحث دربارهٔ داستان ــ مدت‌ها پیش از *ریطوریقای داستان‌نویسیِ* وین بوت ــ با نظریهٔ فلوبر و هنری جیمز دربارهٔ رمان و این‌که

← کرد، و به این ترتیب کوشید تا، درغیاب یا دست‌کم بیش از آن‌چه وجود دارد، از احساس یک‌پارچگی عقلانی بهره‌برداری کرد؛ یا (۲) می‌توان یک‌پارچگی عقلانی را به کل فراموش کرد. شیوهٔ نخست را *شبه‌ارجاع نامیده‌ام...*» (*بدوی‌گرایی و انحطاط*، ص ۴۰).

۲۵. qualitative progression. در این مقوله از توالی عقلانیِ بخش‌های مختلف شعر خبری نیست. *کانتوهای* پاوند بهترین نمونهٔ آن است و در آن‌ها پاوند از یک تصویر به تصویر دیگر پیش می‌رود و کلّ شعر بر یک‌پارچگی احساس مبتنی است؛ وحدت شعر در حالتی است که شاعر به دقت به وجود آورده و به اقتضای موقعیت در آن تغییراتی داده است. هر گفته فی‌نفسه معقول است لکن رابطهٔ میان گفته‌ها چنین نیست.

۲۶. the double mood. در یک شعر یا قطعهٔ شعر ممکن است با دو نوع احساس مشخص و کم و بیش متضاد، یا دو احساس درهم‌آمیخته مواجه شویم. در چنین مواردی، یکی از احساس‌ها معمولاً کنایه‌آمیز است. این پدیده در شعر شاعران پیشین هم یافت می‌شود ولی تفاوت اصلی میان کاربرد حالت دوگانه در شعر آن‌ها و شعر شاعران رمانتیکی در آن است که آن‌ها موضوعی را مورد حمله یا استهزا قرار می‌دادند که به احساس شخصی خودشان ربطی نداشت ولی در کنایهٔ طنزآمیز رمانتیکی شاعر خودش را به مناسبت نوع یا درجه‌ای از احساس مورد استهزا قرار می‌دهد که نمی‌تواند آن را تأیید یا مهار کند؛ بدین ترتیب، شاعر دستخوش نوعی تشویش اخلاقی است [*بدوی‌گرایی و انحطاط*، ص ۷۰]

27. universality 28. generality 29. dramatic

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«نوشتهٔ نویسنده باید کاملاً از درون ذهن آدم‌های داستانی‌اش ناشی شود» مخالفت می‌کند (*در دفاع از خرد*، ص ۳۸). وینترز این امر را «وسواس»ی می‌داند که به نظر او در داستان‌های کوتاه همینگوی دربارهٔ بوکس‌بازها و گاوبازها به بی‌معنایی تنزل کرده، گو این‌که اذعان می‌کند که در آثار فلوبر ظرافت سبک او، و در نوشته‌های جیمز پرداختِ درخشان آدم‌های داستانی، که تمسز آن‌ها از خود نویسنده تقریباً ناممکن می‌شود، از میزان خسارت می‌کاهد (ص ۳۹).

وینترز دربارهٔ حسّ اخلاقی حادّ جیمز با تیزبینی اظهارنظر می‌کند و می‌گوید که جیمز این حسّ را در موقعیت‌هایی می‌آزماید که بیش‌ترین آزادی را به آدم‌های داستانی او می‌دهند: رجحان دادن میلیونرها و شاهزاده‌ها را بر همین اساس می‌توان توجیه کرد. لکن در کانون روش جیمز نوعی گنگی مشاهده می‌کند که «پرورشِ احساسْ زائد بر انگیزه» است[۳۰] (*در دفاع از خرد*، ص ۳۲۷)، و به وجود این ابهام در آثار جیمز معترض است. نگرش نهایی ما نسبت به چَد نیوسَم[۳۱] در *سفیران* و اوئن گِرِت در *غنائم پوینتن*[۳۲] حل‌ناشده برجا می‌ماند. آن‌گاه نظری درخور توجه ابراز می‌کند: «چنین چیزی ممکن است واقعیت داشته باشد، لکن در مورد هنر صادق نیست، زیرا اثر هنری ارزیابی و داوریِ تجربه است» (ص ۳۳۴). خلاصهٔ کلام، معتقد است که «حسّ اخلاقی [جیمز] بسیار قوی بود، ولی معلم اخلاق خوبی نبود.» با وجود این، وینترز او را «بزرگ‌ترین رمان‌نویس زبان انگلیسی» می‌شمارد (ص ۳۳۶).

با وجود تجلیل سخاوتمندانه از قدرت شخصیت‌پردازی جیمز و «گروه عظیم انسان‌های فراموش‌نشدنی که او خلق کرد» (*در دفاع از خرد*، ص ۳۴۲)، تعجب‌آور است که وینترز بحث را با برکشیدن *عصر بی‌گناهی*[۳۳] به پایان می‌برد و آن را «زیباترین تک‌گل هنرِ جیمزی» و *درّهٔ تصمیم*[۳۴] را «برتر از هر اثر دیگر جیمز» وصف می‌کند (ص ۳۴۲)، و به صورت ضمنی آن را بزرگ‌ترین اثر داستان‌سرایی انگلیسی به شمار می‌آورد. جاذبهٔ ایدیت وارتن برای وینترز در این است که «موضوع‌های اخلاقی را با دقتی بیش از آن‌که در توانِ جیمز است مطرح می‌کند» (ص ۳۱۰)، گو این‌که، به استثنای دو رمانی که تحسین کرده، آثار او را «میانمایه یا بدتر» شمرده است (ص ۳۴۲). وینترز با هرگونه ابهام و کنایهٔ طنزآمیز و غموض در انگیزه و داوری اخلاقی، و حتی هر امر نمایشی، اگر به معنای

30. development of feeling in excess of motive
31. Chad Newsome
32. Owen Gareth in *The Spoils of Poynton*
۳۳. *The Age of Innocence* (۱۹۲۰). رمانی از ایدیت وارتن (۱۸۶۲ـ۱۹۳۲)، رمان‌نویس امریکایی.
34. *The Valley of Decision*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بازنمایی ذهنیّتی نازل‌تر از ذهنیت نویسنده باشد، صادقانه و صریحاً مخالف است.

ظاهراً مخالفت اصلی او با هنر نمایش هم بر همین مبناست. این احساس به خواننده القا می‌شود که وینترز به هنر تئاتر اصلاً علاقه‌ای ندارد. بازیگران و بازیگری را با خشونتی آمیخته به تمسخر تخطئه می‌کند (*نقش نقد*[35]، ص ۸۵؛ *شکل‌های کشف*، ص ۱۲۷): «به طور کلی معتقدم دنیا بدون بازیگران می‌تواند به خوبی گلیم خود را از آب بیرون کشد.» به بحث دربارهٔ مکبث، «بزرگ‌ترین نمایشنامه‌ای که می‌شناسم و یک اثر ادبی عظیم» (*نقش نقد*، ص ۵۵)، می‌پردازد تا نشان دهد که کاستی‌های نمایشنامه معلول رسانه [نوع ادبی نمایش] است. شکسپیر، در توصیف جنایت مکبث و وقوف متزاید او به پی‌آمدهای آن، ناگزیر مکبث را وامی‌دارد تا در مراحل نادانی و ناآگاهی، و درک ناقص، صحبت کند، و به این ترتیب شعر او در این مراحل نازل است، و فقط در تک‌گویی «فردا و فردا و فردا» به سطح شعر درخشان و عالی برکشیده می‌شود (ص ۲۷ـ۲۸). وینترز با لحنی تاحدودی ازخودراضی تأکید می‌کند که «در زمان ما رمان تقریباً مرده» و نمایشنامه کاملاً مرده است (ص ۳۹). چون حماسه قالب هنری مرده‌ای است که هرگز احیا نخواهد شد (ص ۴۶)، تنها شعر غنایی یا، عنوانی که او ترجیح می‌دهد، «شعر کوتاه» زنده است و می‌توان به موفقیت آن امید بست. وینترز «این قالب را بهترین قالب» می‌داند (ص ۷۴). پس از آن، تاریخ‌نگاریِ «ادبی»[36] را می‌پسندد زیرا بر مبنای اخلاق به روایت و داوری می‌پردازد: هیوم[37] و گیبن و برتر از همه مکالی، و در میان امریکاییان ماتلی[38] و پرسکات و پارکمن و *تاریخ ایالات متحد در زمان ریاست جمهوری تامس جفرسن و جیمز مدیسن*[39] تألیف هنری ادمز. وینترز به کارلایل وقعی نمی‌گذارد: «از او هرچه کم‌تر بگوییم بهتر است» (در *دفاع از خرد*، ص ۴۲۲پ) و به هیچ مورخی که تألیفاتش به زبان دیگری باشد هرگز حتی اشاره نمی‌کند. وینترز دربارهٔ مورخان موردعلاقهٔ خود نکته‌های تیزبینانه‌ای اظهار می‌کند، و تجلیلش از هنری ادمز کریمانه است. حتی اگر این نظرش محل تردید باشد که ادمز «سبکی نو و مفهوم تاریخ‌نگاری سراسر تازه‌ای عرضه کرده است» (ص ۴۲۲) یا *تاریخ* او

35. *The Function of Criticism* 36. «literary» historiography

۳۷. David Hume (۱۷۱۱ـ۱۷۷۶). فیلسوف و مورخ اسکاتلندی. معروف‌ترین اثر او تحقیقی دربارهٔ *فهم بشر* است.

۳۸. John Lothrop Motley (۱۸۱۴ـ۱۸۷۷). مورخ امریکایی، علاقه‌مند به تاریخ هلند. William Hickling Prescott (۱۷۹۶ـ۱۸۵۹). مورخ امریکایی، به رغم این‌که بر اثر تصادف تقریباً نابینا شد، خود را وقف تحقیق در تاریخ اسپانیا کرد. Francis Parkman (۱۸۲۳ـ۱۸۹۳). مورخ امریکایی که با وجود بیماری عصبی شدید به تحقیقات تاریخی در زمینهٔ تاریخ معاصر امریکا ادامه داد.

39. *History of the United States during the Administration of Thomas Jefferson and James Madison.*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

را می‌توان «بزرگ‌ترین اثر تاریخی زبان انگلیسی» دانست (ص ۴۱۵). «کنجکاوی [ادمز] دربارهٔ انگیزه‌های روان‌شناختی» (ص ۴۲۲) و تبحّر او در چهره‌پردازی را مشکل بتوان در دههٔ ۱۸۸۰ چیزی نوظهور دانست.

اما علاقهٔ اصلی وینترز به شعر غنایی در انگلستان و امریکا از وایت[۴۰] گرفته تا مریدان خود اوست. از این گذشته، شعر فرانسوی از بودلر تا والری را نیز سخت دوست می‌داشت. تحسین بودلر از سال‌های متقدم (۱۹۳۰) آغاز شد و او را «بدون تردیدِ بسیار، یکی از دو یا سه منبع اصلی نظام به راستی نوع‌دوستانه طی دو قرن اخیر» خواند (*نقد اومانیسم*، ص ۳۳۰). از بقای رمانتیسم در آثار بودلر متأسف است لکن معتقد است که دقیقاً «معرفت او به فساد ذاتی رمانتیسم است که همراه با هرآن‌چه از تعلیمات کاتولیکی در او برجا مانده بود، ظاهراً چنین بصیرت خارق‌العاده به ضعف مصیبت‌باری را به او داده که موضوع شعرهای بزرگ اوست. کاستی‌های کتاب [*گل‌های بدی*[۴۱]] به طور کلی هرچه هست، کتاب بزرگی است؛ و حاوی برخی از بزرگ‌ترین شعرهایی است که سروده شده است» (*نقش نقد*، ص ۶۳). وینترز آماده است از آن‌ها نام ببرد: «پیرزنان کوچک‌اندام،» «ذائقهٔ فنا،» «مردهٔ شاد»[۴۲] (*شکل‌های کشف*، ص ۱۸۸). رمبو و مالارمه را «به مراتب خوش‌قریحه‌تر از بلیک» می‌داند (*نقش نقد*، ص ۶۸). تنها اظهارنظر مشروح دربارهٔ یک شعر بحث او دربارهٔ شعر «بعدازظهر یک فون»[۴۳] سرودهٔ مالارمه است که آن را نمونهٔ تغییر روش با استفاده از «دو مجموعهٔ متمایز حرکت‌های متناوب» دانسته است (*پراکنده*، ص ۲۵۵ـ۲۵۶). لکن بیش‌ترین ستایش وینترز متوجه والری و به ویژه «گورستان دریایی» و «طرح مقدماتی یک مار»[۴۴] است و آن‌ها را «برجسته‌ترین شعرهای کوتاهی [می‌داند] که تاکنون سروده شده‌اند» (*نقش نقد*، ص ۶۳). وینترز شعر دوم را ترجیح می‌دهد و خلاصه‌ای دقیق از لُبّ مطلب آن تهیه می‌کند، اما این‌که بتوان درونمایهٔ شعر را «شامل‌ترینِ همهٔ درونمایه‌های تراژیکی» شمرد و آن را «درونمایهٔ تراژدی وصف کرد» محلّ تردید است (ص ۶۵). مسلّماً در این اعتراض حق با الن تیت است که می‌گوید «آن‌چه وینترز درونمایهٔ

۴۰. Thomas Wyatt (۱۵۰۳؟ـ۱۵۴۲). شاعر انگلیسی که طی سفری به ایتالیا با اشعار عشقی شاعران ایتالیایی آشنا شد و شعرهای پترارک را به انگلیسی ترجمه کرد و بدین ترتیب انگلیسیان را با قالب ادبی سانت آشنا کرد. او و دوستش إرل آو سَری (Henry Howard, Earl of Surrey) را، به اتفاق، بنیانگذاران شعر غنایی انگلیسی شمرده‌اند که در قرون شانزدهم و هفدهم رواج داشت.

41. *Les Fleurs du mal*

42. «Les Petites Vieilles,» «Le Goût du néant,» «Le Mort joyeux»

۴۳. «L'Après-Midi d'un faune». «فون» خدای جنگل‌ها و کشتزارهاست.

44. «Le Cimetière marin»; «Ebauche d'un serpent»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تراژدی وصف می‌کند به نظر من صرفاً باطل‌نمای تاریخی نقص و شرّ است» (*خاطرات و آراء* [۱۹۵۷]، ص ۱۳۷). «طرح مقدماتی یک مار» «چیزی از روش نمایشی و چیزی از تداعی‌باوران»[۴۵] به عاریت می‌گیرد، «بی‌آن‌که قالب اصلی شعر کوتاه، زمینه‌چینی[۴۶]، یا مزیّت اساسی آن، یعنی هوش‌مندانه‌ترین نوشتار ممکن بودن، را فدا کند» (*نقش نقد*، ص ۶۶). در خاتمه می‌گوید که این شعر، «به عقیدهٔ من...، صرف‌نظر از نوع آن، برجسته‌ترین شعری است که تا به حال خوانده‌ام» (ص ۷۴). چنین قاطعیتی تعجب‌آور است.

وینترز هرگز هیچ شاعر یا رمان‌نویس آلمانی یا ایتالیایی یا اسپانیایی یا روس را مورد بحث قرار نمی‌دهد، مگر آن‌که رد کردن سهل گوته و کلّ شعر آلمانی را با نقل دو سطر ــ «O Erd! O Sonne! O Glück! O Lust!» ــ از «سرود ماه مه،»[۴۷] شعری بسیار متقدم مورخ ۱۷۷۱، جدی تلقی کنیم و آن را «از لحاظ نمونهٔ نوعیِ یک قوم بودنْ بسنده، لکن در مقام شعر ناچیز بدانیم» (*پراکنده*، ص ۱۹۳). تمثیل پلنگ سیاه را در کانتوی نخست *دوزخ* دانته تخطئه می‌کند و آن را «تجسم بسیار ملایم شهوت» وصف می‌کند (*نقش نقد*، ص ۴۵). این گفته در چارچوب طرد همه‌جانبهٔ تمثیل، به ویژه در *ملکهٔ پریان* (ص ۴۴)، آمده و در موضع دیگر تمثیل‌پردازی هاتورن و ملویل را نقصی در آثار این نویسندگان مورد علاقه‌اش دانسته است. *موبی دیک* را نه رمان که شعری حماسی می‌نامد (*در دفاع از خرد*، ص ۲۱۹). چنین تجلیلی از وینترز که، از این گذشته، حماسه را مطرود می‌داند تعجب‌آور است: *سید* و *ترانهٔ رولان* و حتی *انئید*[۴۸] و *ایلیاد* بر او کارگر نیستند (*نقش نقد*، ص ۴۱ـ۴۲)، و *بهشت از دست شده* را چندین بار تحقیر کرده است. «خواندن بیش‌تر آثار میلتن مستلزم چیزی بیش از تعلیق خودخواستهٔ ناباوری[۴۹] است: مستلزم تعلیق خودخواستهٔ عقل است» (ص ۴۳).

بخش اعظم تألیفات وینترز به شعر غنایی و تاریخ آن در انگلستان و ایالات متحد

45. associationists 46. exposition

۴۷. «ای زمین! ای خورشید! ای بخت! ای شادی!» از شعری با عنوان «Mailied»، که گوته در استراسبورگ سرود و فیضان وجد و شوری است که طی آن عشق و طبیعت را با هم درمی‌آمیزد.

۴۸. *Poema del Cid*. شعری حماسی به زبان اسپانیایی، سرودهٔ خنیاگر ناشناسی اهل کاستیل در حوالی ۱۱۴۰ میلادی، دربارهٔ ماجراهای رودریگو (حدود ۱۰۴۳ـ۱۰۹۹) ملقب به *el Cid* (از «سیّد» عربی) است؛ داستان زندگی رودریگو موضوع آثار ادبی متعددی شده که از آن جمله است نمایشنامه‌های لوپه دو وگا و پیر کرنی؛ *Song of Roland*، در این باره ← *chanson de geste*، جلد سوم این *تاریخ*، ص ۴۵۷ـ۴۵۸؛ *Aeneid*، حماسهٔ منظوم سرودهٔ ویرژیل دربارهٔ نسب بردن رومیان از اِنئاس (Aeneas) قهرمان تروایی و بنای شهر رم و استقرار امپراتوری روم تا زمان اوگوستوس قیصر، کسی که از ویرژیل خواسته بود این حماسه را بسراید.

۴۹. willing suspension of disbelief. از گفته‌های معروف کولریج دربارهٔ لوازم خوانندهٔ خوب.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تخصیص یافته است، تاریخی انتقادی که در آخرین کتابش، *شکل‌های کشف*، به کامل‌ترین (و نیز جزم‌اندیشانه‌ترین) وجه بیان شده است، لکن مدت‌ها پیش از آن نیز طرح اجمالی آن را فراهم کرده بود. هدف وینترز این است که، با پشتیبانی یک نظریهٔ تاریخ فکری، به ارزیابی مجدّد و کامل ارزش‌ها دست بزند. بهترین راه این است که گاه‌شماریِ شعر انگلیسی و امریکایی را دنبال کنیم و از این طریق به شرح اجمالی نگرش وینترز بپردازیم. وینترز به چاسر و دیگر شاعران قرون وسطایی فقط اشاره می‌کند. به رغم علاقه‌اش به توماس اکوئیناس، جامعهٔ قرون وسطایی را نمی‌پسندد. بزرگ‌داشت هنری ادمز را از قرن سیزدهم «صرفاً نسخهٔ عصر زرین رمانتیکی» وصف می‌کند (*در دفاع از خرد*، ص ۴۱۱). مفهوم *Zeitgeist*[۵۰] و این نظر را که اصحاب اذهان بزرگ مظهر و نمایندهٔ یک دوره‌اند رد می‌کند. برگزیدن دانته و توماس اکوئیناس به همان اندازه خطاست که گزینش دیویی و برتراند راسل برای زمان خود ما: می‌توان ژیلسون و مایولّ[۵۱] و والری را انتخاب کرد و به روح زمانهٔ بسیار متفاوتی رسید (ص ۴۸۷). بنابراین، تاریخ شعر انگلیسی وینترز، دست‌کم در ابتدا، *in vacuo*[۵۲] پیش می‌رود و مجموعهٔ اظهار نظرها دربارهٔ فردفرد شاعران و اشعار است. وینترز از مورخ شعر انتظار دارد که بتواند «بهترین شعرها» را بیابد (*نقش نقد*، ص ۱۹۷) و خود با عزمی جزم به این مهم می‌پردازد.

داستان با تامس وایت آغاز می‌شود. او بود که سنت شعر کوتاه انگلیسی را با سبکی ساده، غالباً منطقی، توصیفی، پر از ضرب‌المثل و اندرزهای حکمت‌آمیز، بنیان نهاد (*شکل‌های کشف*، ص ۳). در نظر وینترز، وایت در برابر سبکِ «آراسته و متکلف و فاخر و پرحلاوت پترارکی» جبهه گرفت (ص ۸)، گو این‌که می‌توان گفت که اکثر شعرهای وایت نقل به معنای آزاد آثار پترارک و پیروان ایتالیایی و فرانسوی اوست. وینترز معتقد است که سبک سادهٔ متقدم به جرج گسکوین[۵۳] منتهی می‌شود. «هنر شکار»[۵۴] بهترین شعر گسکوین است (*شکل‌های کشف*، ص ۱۷). سر والتر رالی و تامس نَش[۵۵] نیز به این سنت شعر ساده

۵۰. روح زمانه؛ گرایش‌ها و ذوق هر دوره.

۵۱. Aristide Maillol (۱۸۶۱ـ۱۹۴۴). مجسمه‌ساز فرانسوی و یکی از بنیانگذاران گروه «نبی‌ها» (les Nabis)، واژه‌ای که از زبان عبری اقتباس کرده بودند و آثارشان تا حدودی از عرفان و اشراق متأثر بود.

۵۲. در خلأ.

۵۳. George Gascoigne (؟۱۵۲۵ـ۱۵۷۷). شاعر و نمایشنامه و نثرنویس انگلیسی؛ او را یکی از ادب‌پیشگان برجستهٔ دوران پیش از اسپنسر و پس از وایت می‌دانند.

54. «Woodmanship»

۵۵. Sir Walter Raleigh (؟۱۵۵۲ـ۱۶۱۸). کاشف و شاعر و نثرنویس و درباری انگلیسی. Thomas Nashe (۱۵۶۷ـ۱۶۰۱). نمایشنامه‌نویس و هجویه‌سرای انگلیسی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

وابسته‌اند. وینترز این سنت را از مکتب پترارکی که به سیدنی و اسپنسر می‌رسد به مراتب برتر می‌شمارد. در نقدی که بر کتاب *ادبیات انگلیسی در قرن شانزدهم* نوشت مؤلف کتاب، سی. اس. لوئیس[۵۶]، را سرزنش کرد که چرا این‌گونه شعر را «بی‌روح»[۵۷] خوانده و دست‌کم گرفته است. «پیداست که لوئیس نمی‌داند شعر چیست» (*نقش نقد*، ص ۱۹۷). او «به کلّ شعر این دوره با نگرش تعصب‌آمیز رمانتیکی می‌نگرد: چنان علاقهٔ عمیقی به [شعر] قشنگ[۵۸] دارد که [شعر] جدی را نادیده می‌گیرد» (ص ۱۹۵). سیدنی و اسپنسر شاعران «قشنگ‌سرا»یند: «حساسیت آن‌ها به زبان بسیار بیش از خرد اخلاقی آن‌هاست» (*شکل‌های کشف*، ص ۲۸). «آلودهٔ انحطاط و تزئین‌اند و ابزارشان مازاد بر موادشان است» (ص ۲۸). «سرود عروسی»[۵۹] اسپنسر ــ «تنها شعری که تاحدی شهرت او را توجیه می‌کند» ــ «فاقد سنگینی و تمرکز فکری است، و از شکوه اخلاقی، شکوه گوهر معنوی و خلق و خوی شخصی گسکوین و رالی اندک‌مایه‌ای بیش ندارد» (ص ۲۹). وینترز از آن‌چه پاوند *fioritura*[۶۰]ی شاعران دورهٔ ملکه الیزابت اول خوانده به شدت منزجر است. فقط «نغمه‌ها»[۶۱]ی کوتاه را مستثنا کرده، گو این‌که آن‌ها ناچیز و پیش‌پاافتاده‌اند. سبک ساده در اواخر عصر الیزابت به فولک گرویل[۶۲] و بن‌جانسن منتهی می‌شود. این دو بزرگ‌ترین استادان شعر کوتاه در دورهٔ رنسانس‌اند (ص ۴۴). «تراکم محتوای معنوی» که وینترز در آثار گرویل مشاهده می‌کند «بیش از هر شاعر دیگر دوران رنسانس است» (ص ۵۲). بن جانسن سبک‌پرداز و استاد سنت ساده و «کلاسیسیست به بهترین معنی» است (ص ۶۳). وینترز «تناظر دقیق میان انگیزه و عاطفه» را در او می‌بیند و آن را انسجام و اصالتی بی‌نظیر می‌داند (ص ۶۴).

به نظر وینترز، در قیاس با گرویل و جانسن، شکسپیر در *سانت‌ها* و دان "عوضی"

56. C. S. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century* 57. Drab

58. pretty

۵۹. «Epithalamium»، شعری که اسپنسر احتمالاً به مناسبت ازدواجش (۱۵۹۴) سروده است. زیبایی ترکیب‌بندی آن را در همهٔ ادوار ستوده‌اند ولی در ۱۹۶۰ یکی از پژوهندگان نشان داد که ۲۴ بند این شعر نمایندهٔ ساعات روز نیمهٔ تابستان‌اند.

۶۰ ایتالیایی به معنی آرایه‌های آهنگینی که آهنگسازان به قطعه‌ای می‌افزایند؛ در این‌جا، توسعاً، آرایه‌های کلامی و آهنگین.

۶۱. air. ترانه و نغمه و آهنگ. این واژه در قرون شانزدهم و هفدهم رواج داشت. بسیاری از شاعران آن زمان در موسیقی نیز دست داشتند و خودشان برای ترانه‌هایی که می‌سرودند آهنگ می‌ساختند.

۶۲. Fulke Greville (۱۵۵۴ـ۱۶۲۸). درباری و دیپلمات انگلیسی که شعر هم می‌سروده و حامی شاعران نیز بوده است. حمایت وینترز و این‌که گرویل را استاد «اسلوب ساده» دانست، علاقهٔ اقلیت قابل ملاحظه‌ای از منتقدان را به شعر او جلب کرد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌آیند. شکسپیر اختیار خود را به دست احساسِ مفرط و لجام‌گسیخته داد. دان دارای قوهٔ ابتکار ظریفی است که وینترز دوست ندارد. او نیز، مانند رنسم، به موشکافی در برخی از سانت‌های شکسپیر می‌پردازد و به این نتیجه می‌رسد که گنگ و احساساتی و آگنده از احساس مبهم‌اند، و مشکلِ شعرهای دان در خشونت ساده‌لوحانه و آرایه‌های صرفاً دل‌بخواهی است که آن‌ها را در سنت سیدنی قرار می‌دهد و نه در نهضت ضد پترارکی که دان را معمولاً رهبر آن می‌دانند. مضمون متافیزیکی[۶۳] را پیامد طبیعی مکتب شعر پترارکی دانسته است. اما وینترز علاقه‌ای به دان نداشت و او را «آدمی با خلق و خوی تند و غالباً فاقد ادراک» وصف می‌کند. دان «به خودنمایی غلوّآمیز، حتی به حدّ احساساتی‌گریِ ملال‌آور، عادت دارد. به حدّ روان‌رنجوری شهوت‌پرست است» (*شکل‌های کشف*، ص ۷۴). شعر «تقدیس» را به مناسبت نکته‌ها و مجازهای خارق‌العاده‌اش به باد تمسخر می‌گیرد: «به مکالمهٔ غیرمعقول دان یا هر مرد دیگری علاقه‌مند نیستم، و دلیلی هم ندارد که دان، برای اثبات صداقت خود، آن را به من تحمیل کند» (ص ۷۶). وینترز فراموش کرده که سر و کارش با شعر است، نه با گزارش یک مکالمه. شگفت این‌که، با وجود همهٔ این‌ها، دان را شاعری بزرگ می‌داند.

به دیگر شاعران قرن هفدهم به اجمال می‌پردازد: لرد هربرت آو چربری[۶۴] را به برادرش جرج ترجیح می‌دهد. «گورهای کلیسا»[۶۵] تنها شعر جرج هربرت است که بسیار تحسین می‌کند، اما از این گذشته، نقص شعرهایش را «پارسایی از فرط شیرینی زننده و تقریباً کودکانهٔ» آن‌ها می‌داند (*شکل‌های کشف*، ص ۸۸). کرشا ناخوشایند است. از امتزاج مسایل دینی و جنسی، به ویژه در «سرود نیایش تِریزا،»[۶۶] منزجر است (ص ۹۲). در میان آثار هِنری وان دو شعر را دوست می‌دارد: یکی «چراغ» و دیگری «به کتاب‌هایش»[۶۷]. وینترز با قاطعیت معهود خود اعلام می‌کند که «یازده‌ونیم سطرِ پایان» این شعر «مسلّماً از جملهٔ بزرگ‌ترین [قطعات] شعر ما هستند» (ص ۱۰۲). لکن، «اعتکاف»[۶۸] «نوعی خیالبافی احساساتی» است (ص ۱۰۳). جای تعجب است که وینترز به مارول بی‌اعتناست: شعر «اود هوراسی»[۶۹] «نوعی خبرنامه برای تمام سال» است (ص ۱۰۳). «به معشوقهٔ

۶۳. metaphysical conceit. در این باره ← Conceit، جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۱۲ـ۴۱۳.

۶۴. Edward, Lord Herbert of Cherbury (۱۵۸۲ـ ۱۶۴۸). برادر مه‌تر جرج هربرت، شاعر و سرباز و دیپلمات و فیلسوف انگلیسی.

65. «Church Monuments»

66. «Hymn to Teresa»

67. «The Lamp»; «To His Books»

68. «The Retreat»

69. «The Horatian Ode»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

طنازش»[۷۰] «تمرین دانشگاهیِ به غایت درخشانی است دربارهٔ موضوعی معین، لکن از این بیش‌تر نیست» (ص ۱۰۴). فقط «باغ»[۷۱] را می‌پسندد، گو این‌که فلسفهٔ وحدت وجود مفروض در آن وینترز را، که اهل طبیعت‌پرستی نیست، به شگفتی واداشته است.

اکنون فقط میلتن مانده است. معتقد است که «L'Allegro» و «Il Penseroso»[۷۲] آگنده از بدیهیات، و مبتنی بر «تداعی‌گرایی کاهلانه» است (*شکل‌های کشف*، ص ۱۱۹). و ساختار عقلانی *لیسیداس* به سوی تداعی افول می‌کند. اگرچه وینترز متوجه است که آموزهٔ مکتب اصالت تداعی هنوز رواج نیافته بود (ص ۱۲۳)، با این حال می‌گوید که میلتن زمینه را برای تغییر جهت سرنوشت‌ساز شعر انگلیسی و تسلیم شدن آن به تداعی‌گرایی و احساساتی‌گری فراهم کرد.

تا پایان قرن هفدهم را وینترز دقیقاً براساس روش گزینشی خود پیش می‌رود، روشی که برای تعریف دو سنت شعری اصلی، یعنی سبک ساده و سبک متصنّع، کافی است. در عین این‌که به برخی پیوندها و ترکیب‌ها توجه دارد (*شکل‌های کشف*، ص ۱۲۳)، به طور کلی، سنت متصنع «ایتالیایی،» سیدنی و اسپنسر و میلتن، را تنزل مقام می‌دهد و سنت اسلوب ساده را، از وایت تا درایدن، برمی‌کشد. در این موقعیت تاریخی وینترز تغییر موضع می‌دهد و به تبیین تاریخی افول شعر انگلیسی در قرون هجدهم و نوزدهم می‌پردازد. برخلاف «گسست شعور و احساسِ» الیوت یا نظریات مربوط به تأثیرات شوم علم‌گرایی و خردگرایی، وینترز افول مزبور را به دو علت مشخص نسبت می‌دهد: تداعی‌گرایی، که ساختار عقلانی پیشین شعر را درهم شکست، و احساسات‌گرایی، که با «غریزه... محترمانه» رفتار کرد و به «خرد با بدگمانی» نگریست (ص ۱۲۴). چنین آموزه‌ای «با یک ضربت شاعر را از موضوع درخور خود، که درک سرشت بشری است، محروم می‌کند.» «بیش از دوهزار سال مطالعات اخلاقی و روان‌شناختی دور انداخته شد» (ص ۱۲۴). نظر رایج در آن زمان این بود «که اندیشه‌ها را می‌توان با دریافت‌های حسّی بیان کرد» (ص ۱۲۵). عینِ طبیعی نماد شعریِ بسنده می‌شود. تداعی‌گرایی بالضروره ساختار شعر را زایل می‌کند. «به ندرت می‌توان، بدون توسل به ساختار رؤیا، کلاً به خیال‌بندی اتکا کرد» (ص ۱۲۵). از این رو تعبیر «عصر خرد»[۷۳] اسم بی‌مسمّاست. «منطق عصر خرد عمدتاً در جهت نابودی اقتدار خرد در کار بود» (*در دفاع از خرد*، ص ۴۵۰ـ۴۵۱). «بدیِ» شعر قرن

70. «To His Coy Mistress» 71. «The Garden»

۷۲. «مرد شاد» و «مرد اندیش‌مند،» دو قطعه شعر که میلتن حدود سال ۱۶۳۱ سرود.

۷۳. The Age of Reason. عنوانی که به قرن هجدهم، دوران روشن‌گری و خردمداری، اطلاق می‌شود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هجدهم «به علت بیش از اندازه عقلانی بودن آن» نیست؛ «در واقع، شعر قرن هجدهم عموماً خوب است و غالباً عالی است ولی نقایصی در آن مشهود است که اساساً معلول کمبود عقلانی است» (ص ۴۵۱). اگرچه وینترز معتقد است که *جستار دربارهٔ آدمی*[۷۴] حاوی «پرت و پلا و احساسات‌گرایی» (ص ۴۵۱پ) و «خداشناسیِ طبیعیِ[۷۵] نامناسب» و فقط نشان‌دهندهٔ «ناتوانی در اندیشیدن» است (ص ۴۸۸)، با این حال پوپ را «در کمال ظرافت و مهارت، و نیز عمق تأثیر از نوادر شعرای انگلیسی» وصف و از او تجلیل کرده است (ص ۱۳۸). وینترز شیفتهٔ کشف است. چارلز چرچیل[۷۶]، اگرچه کاملاً ناشناس هم نبود، کشف او در قرن هجدهم است. «اهدائیه به اسقف واربرتن»[۷۷] را «بزرگ‌ترین شعر قرن هجدهم و یکی از بزرگ‌ترین [شعرهای] زبان ما» وصف کرده است (*شکل‌های کشف*، ص ۱۴۵). حتی اظهار نظر مفصل او دربارهٔ شعر نیز این تحسین را توجیه نمی‌کند. این شعر، مانند شعر دیگر چرچیل، *نامزد*، که آن را هم وینترز می‌پسندد (*در دفاع از خرد*، ص ۱۳۹؛ نیز *شکل‌های کشف*، ص ۱۳۰)، صرفاً شخصی و محدود به مسایل محلّی است. روش تداعی‌بنیاد[۷۸]، که چرچیل در اشاره‌ای تحسین‌آمیز به اسلوب استطراد[۷۹] استرن از آن دفاع می‌کند (نقل‌شده در *شکل‌های کشف*، ص ۱۲۸ـ ۱۲۹)؛ علی‌القاعده باید بر ضد او به شمار آید، لکن برآشفتگی اخلاقی و «نمایش روان‌شناسی امر شرّ» (*شکل‌های کشف*، ص ۱۴۴) همهٔ ملاحظات دیگر را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

شعرهایی را که دکتر جانسن به تقلید از یووِنال[۸۰] سروده «بسیار ملال‌آور» وصف کرده (*شکل‌های کشف*، ص ۱۵۱) لکن از پیش‌گفتارهای *کوموس*[۸۱] و *عاقل را اشارتی کافی است*[۸۲] سخت تجلیل کرده است. وینترز می‌داند که جانسن «از خداشناسی طبیعی منزجر بود، ولی سبک او حاکی از تأثیر خداشناسی طبیعی است» (*در دفاع از خرد*، ص ۴۵۱).

74. *Essay on Man* 75. deism.

۷۶. Charles Churchill (۱۷۳۱ـ۱۷۶۴). شاعر و روحانی انگلیسی که شعرهای هجایی‌اش معروف است. *نامزد* (*The Candidate*، ۱۷۶۴) او حمله به خط مشی سیاسی دانشگاه کیمبریج است.

77. «Dedication to Bishop Warburton» 78. associative

۷۹. digression. گریز، از این شاخه به آن شاخه پریدن.

۸۰. Juvenual (؟ ۶۰ـ؟ ۱۴۰ میلادی). شاعر هجویه‌سرایی که فساد رومی‌ها را در دوران امپراتوری آماج انتقاد خویش قرار داد و ظاهراً به جرم انتقاد از یکی از بازیگران تئاتر که مورد علاقهٔ امپراتور دومیتیان بوده به سربازی برده شد و در غربت درگذشت. هجویه‌هایش آگنده از نکته‌های تیزبینانه‌ای است که مثل سایر شده‌اند، و *mens sana in corpore sano* (روح سالم در بدن سالم) از آن جمله است.

۸۱. *Comus* (۱۶۳۴). از سروده‌های جان میلتن.

82 *A Word to the Wise*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«این اشعار محصول کار نابغه‌ای بزرگ است که از زبانی decadent [منحط] استفاده کرده است» (ص ۴۵۱). decadent در این‌جا ظاهراً به معنای «قالبی» و «احساساتی» است. و این صفات متأثر از خداشناسی طبیعی و آن نیز، بنا به تعریف، احساساتی و انتزاعی است.

شعر کالینز و گری به وضوح "قالبی" است. وینترز از «اود خطاب به شب»[۸۳] به مناسبت نحو نامناسب و گفته‌های کلیشه‌ای و نتیجهٔ اخلاقی غیر قابل قبول انتقاد می‌کند (*شکل‌های کشف*، ص ۱۵۲ـ۱۵۳). «مرثیه»[۸۴]گری را به جهت یک‌نواختی و احساساتی‌گری و بدیِ گورنوشته[۸۵]اش به باد انتقاد گرفته است. «شاعر احساساتی و خودپسند و متظاهر مزاحم است» (ص ۱۵۶؛ ← *نقش نقد*، ص ۲۱).

وینترز تفاوت زیادی با رمانتیسمی که در راه است مشاهده نمی‌کند: رمانتیسم فرآوردهٔ مشرب اصالت احساسات و اصالت تداعی قرن هجدهم است. «بلیک و وردزورت با آزاد کردن عواطف تازه، عمدتاً از عواطفِ به وجهی نامشخص پیش‌گویانه، قالبِ تاحدودی تنگِ این رمانتیسمِ اوّلیه را درهم شکستند» (در *دفاع از خرد*، ص ۴۵۲). لکن بلیک پیامبری کاذب است: «باورهای او چنان ابلهانه[اند] که بیان هیچ‌یک از آن‌ها در من مؤثر نیست» (*شکل‌های کشف*، ص ۱۶۱). شعر «ببر»[۸۶] حاصل «امتزاجِ نظرگیر نبوغ و بلاهت است؛ حیرت‌انگیز است ولی بزرگ نیست.» «خلاصهٔ کلام؛ کلّی صحبت از ببر می‌شنویم، ولی علت وجودی‌اش را نمی‌دانیم» (ص ۱۶۲). «درآمدِ» *سرودهای تجربه*[۸۷] «دعوت از نوع بشر [است] به دور انداختن قیود عقل و قانون، و آزاد کردن خدای راستین،» لکن این امر «گذشته از واژگون کردنِ اساطیر مسیحی، که شاید مهم نباشد، به اخلاقیات مسیحی نیز» موکول است (در *دفاع از خرد*، ص ۱۷۸). «تشویق به امری است که در نظر بیش‌تر ما خزعبلات شریرانه است» (*شکل‌های کشف*، ص ۱۶۳). شعر «لندن» متضمن همین مذهب هرج و مرج است. بنابراین «بلیک را شاعر بزرگ خواندن ابلهانه است؛ او شاعر پراستعدادی

83. «Ode to Evening»

۸۴. اشاره به شعر معروف «Elegy Written in a Country Churchyard» است.

۸۵. Epitaph. سه بند نهایی شعر که با این عنوان آمده است.

۸۶. «Tyger, Tyger». شعر کوتاه و معروفی سرودهٔ ویلیام بلیک که در شمار مجموعهٔ *سرودهای تجربه* منتشر شد.

۸۷. ویلیام بلیک در ۱۷۸۹ مجموعه‌ای از اشعار خود را همراه با الواحی که خودش کنده‌کاری کرده بود زیر عنوان *Songs of Innocence* [سرودهای سادگی] منتشر کرد. در ۱۷۹۵ مجلد تازه‌ای زیر عنوان

Songs of Innocence and of Experience: Shewing the Two Contrary States of the Human Soul

[سرودهای سادگی و تجربه، حاکی از دو حالت متضاد روح آدمی] منتشر کرد. این اشعار حاوی بینش بسیار اصیل بلیک نسبت به اتکای متقابل خیر و شر، میل و ناکامی و نیرو و خودداری است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بود که استعدادش را در پی اوهامِ عظمت به هدر داد» (ص ۱۶۷).

حال و روز وردزورت از این بهتر نیست. «شاعر بسیار بدی است که با این حال معدودی سطرهای شعر خوب سروده است» (*شکل‌های کشف*، ص ۱۶۷). چون وینترز را با فلسفهٔ وحدت وجود یا طبیعت‌پرستی یا پیش‌گویی یا طنطنهٔ میلتنی کاری نیست، چیزی تحسین‌برانگیز باقی نمی‌ماند مگر مصراع تک‌افتاده‌ای مانند «اثر باورنکردنی زمان» (ص ۱۶۹ـ۱۷۰). وینترز نمی‌تواند باور کند که «یک نگاه به نرگس‌ها وردزورت را مسحور و همهٔ هیجانات او را به تاراج برده باشد» (در *دفاع از خرد*، ص ۳۶۹). به عقیدهٔ او «شامگاه مانند راهبه نیست» (*شکل‌های کشف*، ص ۱۶۸)، و رود تیمز «به میل خود روان نیست، و این از بخت خوش لندن است؛ تیمز به تبعیت از قانون جاذبه روان است.» «به حدّ توان‌فرسا پرمدعا،» «اراجیف محض،» «زهدفروشی متکبرانه» برخی از لقب‌هایی است که در فصلی به وردزورت داده شده و در پایان آن آمده است: «گذشته از این واقعیت هولناک که مدت بیش از یک قرن است که پژوهندگان و منتقدان متعدد او را در کهربا (یا چیزی از این قبیل) پیچیده و حفظ کرده‌اند، رجلی مضحک است» (ص ۱۷۲).

از شنیدن این خبر تعجب نخواهیم کرد که کولریج «صرفاً یکی از خیل شاعران بدِ دوره‌ای نامیمون است که تمیز دادنشان از یک‌دیگر ممکن نیست» (*شکل‌های کشف*، ص ۱۷۵). *دریانورد کهن‌سال* «داستانی است برای کودکان با نتیجهٔ اخلاقی درخور آن‌ها» (ص ۱۷۳). هر کوششی به منظور یافتن اندیشه‌های ژرف در این اثر بی‌فایده است. در *قوبیلای قاآن* مفهوم شاعر در مقام دیوانهٔ ملهم را بزرگ داشته است. «اندیشه‌ای ابلهانه است: اگر شاعران ارزش‌مندند، به سبب فهم برتر آن‌هاست، نه درخشش چشمانشان و گیسوان افشانشان» (ص ۱۷۴).

در آثار شلی «حتی یک شعر نمی‌توان یافت که در برداشت اصلی ضعیف یا بدتر از آن و در اجرا اکثراً بد نباشد» (*شکل‌های کشف*، ص ۱۷۸). وینترز نمی‌تواند باور کند که «منظرهٔ باد خزان که برگ‌ها را می‌پراکند... هیجانات درون [شلی] را برانگیزد» (در *دفاع از خرد*، ص ۳۶۹). وضع کیتس از این بهتر نیست. «تقریباً هیچ خردی در شعرها یا در پس آن‌ها نیست: شعرها از هر لحاظ کودکانه‌اند» (*شکل‌های کشف*، ص ۱۷۹). «اود خطاب به خاکستردان یونانی» «به خزعبلات پرطمطراق منتهی می‌شود» (ص ۱۸۰). بایرون را «سرگرم‌کننده ولی سطحی» وصف و رد کرده است (ص ۱۷۲ـ۱۷۳). وینترز دگرگونی فضای اثر ادبی را با استفاده از شگرد اُفت[۸۸]، که بایرون نخستین عامل آن در سطحی

۸۸. anticlimax. در این باره ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

عامه‌پسند بود، دوست نمی‌دارد (در *دفاع از خرد*، ص ۶۵). شعر مورد علاقهٔ وینترز باید رک و راست باشد.

تقبیح شاعران رمانتیکی انگلیس شدید ولی سرسری است. اما موضوع معاصران امریکایی ایشان را با دقت و جدیت بیش‌تری دنبال کرده است. امرسن هدف اصلی حملات وینترز است، همان‌گونه که روسو نزد بیبیت بود. وینترز معتقداتِ او را نقطهٔ اوج بلاهت رمانتیکی به شمار می‌آورد. عقیدهٔ تسلیم شدن به عاطفه، نظرش را دربارهٔ هم‌ارزی[۸۹] که آدمی را به آدم ماشینی تبدیل می‌کند و از عمل اصیل بازمی‌دارد «بی‌اخلاقی رمانتیکی» می‌شمارد (در *دفاع از خرد*، ص ۲۶۷ـ ۲۶۸) و معتقد است که کلّ مسیر شعر و تمدن امریکا را به انحراف کشانده است. وینترز قطعه‌هایی از جستارها و شعرهایی را که به نظر او دفاع از تلوّن مزاج کامل و نسبیت‌گرایی همه‌جانبه و خوش‌بینی ابلهانه است انتخاب می‌کند (ص ۵۷۸ به بعد). امرسن در شعر خود «به تجربه نمی‌پردازد، به نظریه‌اش دربارهٔ تجربه می‌پردازد: شعر عرفانی نیست، شعر حِکمی، یا پندآموز، است، و از آن‌جا که اندیشه‌های طرح‌شده در آن تاب بررسی ندارند، به رغم مقدار زیادی عبارت‌پردازی پرشور، شعرش در غایت امر ضعیف از آب درآمده است» (ص ۲۷۹).

حمله به ادگار الن پو، «نویسندهٔ بدی که از قضا و موقتاً عامه‌پسند شده» (در *دفاع از خرد*، ص ۲۳۴)، بالطبع در پی آن می‌آید. وینترز جهل و احساساتی‌گری عامیانهٔ پو را به باد تمسخر می‌گیرد. به سهولت نظریهٔ انتقادی او را رد می‌کند، گو این‌که با متهم کردن پو به فروکاستن شعر به «موضع ابتذال» (ص ۲۴۱) زیاده‌روی می‌کند. نظر پو دربارهٔ «زیباییِ عُلْوی،»[۹۰] دست‌کم از لحاظ مفهومی، به هیچ وجه مبتذل نیست. «فلسفهٔ تألیف»[۹۱] «سندی فوق‌العاده زننده» است. «اقدام به تثبیت قواعدِ نوعی افسون و جادوگری» است (ص ۲۴۸). مرور کردن نظر وینترز دربارهٔ شعر پو ضرورتی ندارد. تنها شعری که از تقبیح در امان می‌ماند «شهری در دریا»[۹۲]ست (ص ۲۵۱، ۲۵۳). نتیجه‌گیری وینترز قابل پیش‌بینی است: «پو نه عارف است و نه معلم اخلاق؛ او احساسات‌گرایِ به هیجان‌آمده» یا، از آن بهتر،

۸۹. وینترز معتقد است که تسلیم شدن به عواطف از این لحاظ خطاست که عامل اختیار و ارزش‌هایی را که اختیار بر آن‌ها مبتنی است زایل می‌کند و مفهوم هم‌ارزی [equivalence] را به جای آن می‌نشاند. هم‌ارزی به این معنا که مثلاً امرسن به یگانگی جسم و روح معتقد است یا این‌که همهٔ غرایز منشاء الهی دارند.

۹۰. supernal beauty. در این باره ← جلد سوم این *تاریخ*، ص ۲۱۴ـ۲۱۵.

۹۱. «The Philosophy of Composition». مقالهٔ معروف پو دربارهٔ نظریهٔ شعر. در این باره ← جلد سوّم این *تاریخ*، ص ۲۱۲ به بعد.

92. «The City in the Sea»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«تاریک‌اندیش بی‌پرده» است (ص ۲۶۴).

تکرار گفته‌های وینترز دربارهٔ معروف‌ترین شاعران امریکایی و انگلیسی نیمهٔ دوم قرن چندان فایده‌ای ندارد. تنیسن «حرف گفتنی ندارد، و سبک او فاقد روح است» (*شکل‌های کشف*، ص ۱۸۱)؛ شعر براونینگ «با طراوت، چابک، کم‌عمق و روزنامه‌ای» است (ص ۱۸۲)؛ آرنولد «احساساتی و اشکش در آستینش است» (ص ۱۸۳). سوئینبرن «شعری [نسرود] که تاب بررسی دقیق را داشته باشد» (ص ۱۸۵). در امریکا، ویتمن «مطلقاً فاقد قریحهٔ ادبی است» (ص ۳۱۵). آثار او نمونه مغالطهٔ شکل مبین معناست. ویتمن کوشیده است «با سرودن شعرهای درهم و برهم وضعیت امریکای درهم و برهم را بیان کند» (*در دفاع از خرد*، ص ۶۲). «گنجایش هیچ احساسی را نداشت مگر کدرترین و عام‌ترین نوع آن» (ص ۹۱) و او، البته، از امرسن نشئت گرفته است (ص ۵۷۸).

از میان همهٔ شاعران نیمهٔ دوم قرن نوزدهم جرالد منلی هاپکینز تنها کسی است که وینترز بحثی جداگانه به او اختصاص داده و به خوانش دقیق شعرهایش پرداخته است. وینترز به نظریهٔ ضرباهنگ خلاف انتظار[۹۳] او علاقه‌مند است اما پس از مقداری بحث به این نتیجه می‌رسد که «ابلهانه» است و به «تغییر شکل‌هایی در زبان [منجر می‌شود] و تلفظ آن را تقریباً غیرممکن و غالباً مضحک می‌سازد» (*نقش نقد*، ص ۱۲۳). مجاهدات روحانیِ هاپکینز در پردهٔ ابهام باقی می‌ماند: «در بخش اعظم شعر او عنصر خشونتِ عاطفی یافت می‌شود که نه مفهوم است و نه هدایت‌شده» (ص ۱۳۶). اگرچه وینترز بسیاری از اشعار او را می‌پسندد، هاپکینز را «در اغلب موارد شاعری ضداخلاق» می‌داند (ص ۱۴۱)، و این ظاهراً بدان سبب است که می‌خواسته است فردیت خویش را بیان کند و به چیزی مجال عرض اندام داده که به زعم وینترز عاطفهٔ فاقد معنی است. در بحث دربارهٔ «شاهین»[۹۴] و معانی متعددی که از واژهٔ کلیدی «buckle»[۹۵] می‌توان دریافت به این نتیجه می‌رسد که «توصیف یک پرنده، حتی به زیباترین وجه ممکن، و القای این مفهوم که مسیح مانند او ولی بزرگ‌تر است، به بیان عظمت مسیح چندان کمکی نمی‌کند» (ص ۱۳۳). طی قطعهٔ

۹۳. sprung rhythm. نظریهٔ جرالد منلی هایکینز که خود او آن را abrupt rhythm هم نامیده و بر این اساس به ضرباهنگ خلاف انتظار ترجمه شد. در این باره ← بخش اول از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۴۰۹ـ۴۱۰.

۹۴. در متن با اندکی تسامح "شاهین" به ازای windhover آورده شد. پرندهٔ شکاری اخیر، با نام لاتینی *falco tinnuculus*، در مقالهٔ «بازداری» در *دانشنامهٔ جهان اسلام* به دو نام دَلیجه / دلیجه به زبان ترکی آذری (ص ۴۲۸) و عاسوق به زبان عربی (ص ۴۱۹) معرفی شده ولی نامی فارسی برای آن ذکر نشده است. فرهنگ بزرگ آکسفرد آن را kestrel [شاهین کوچک] تعریف کرده است.

۹۵. به هم پیوستن

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

غریبی که جنبهٔ شخصی دارد، وینترز می‌گوید که زمانی نوعی سگ کوچک شکاری[۹۶] پرورش می‌داده و سگ‌ها را به پرندگان ترجیح می‌دهد، و «احساسات رمانتیکی را نسبت به پرندگان و این‌که نماد روح آزاد و رها از قید و بندند» یا توسل به «نگرش تقدس‌آمیز به طبیعت» را که به نظرش «بلاهت محض» است رد می‌کند (ص ۱۳۳ـ۱۳۴). باید به او یادآوری کرد که پرندگانی چون عقاب و شاهین را مدت‌ها پیش از پیدایش رمانتیسم نماد قدرت و وقار می‌شمرده‌اند. وینترز نتیجه می‌گیرد که در ارزیابی هاپکینز زیاده‌روی شده و او شاعر درجه دومِ خوبی است.

وینترز دو شاعر امریکایی را نبش قبر کرد و دربارهٔ آن‌ها داعیه‌های زیاد دارد: یکی جونز وِری[۹۷]، عارف‌مسلک، و دیگری فردریک گادرد تکرمن[۹۸]. می‌گوید که وری به خوبی بلیک یا تراهرن[۹۹] یا جرج هربرت است (*در دفاع از خرد*، ص ۲۶۹). اخلاق‌مداری و عرفان راستینِ او را رویاروی احساسات‌گرایی امرسن قرار می‌دهد (ص ۲۷۹). علاقهٔ پرشور وینترز به تکرمن بر یک شعر، «جیرجیرک»،[۱۰۰] مبتنی است و آن را «بزرگ‌ترین شعر انگلیسی آن قرن، و یکی از بزرگ‌ترین [شعرها] به زبان انگلیسی» وصف می‌کند (*شکل‌های کشف*، ص ۲۶۳). بودلر را به یاد او می‌آورد: «از صبح یکشنبهٔ[۱۰۱] [والاس استیونز] بهتر است» (ص ۲۵۹). سطور زیر را «از جمله بزرگ‌ترین قطعات در شعر ما» (ص ۲۶۲) دانسته است:

بنگر! خزان سپری می‌شود،
سایه بلندتر می‌شود،
لحظه‌ها زمام ابدیت را به دست می‌گیرند،

96. Airedale terrier

۹۷. Jones Very (۱۸۱۳ـ۱۸۸۰). شاعر امریکایی، در گوشهٔ عزلت می‌زیست و شعرهایی در تجلیل از دین و عرفان می‌سرود و با اصحاب مشرب استعلایی معاشر بود.

۹۸. Frederick Goddard Tuckerman (۱۸۲۱ـ۱۸۷۳). شاعر امریکایی که تحصیلاتش در رشتهٔ حقوق بود ولی بخش اعظم حیاتش را به گوشه‌نشینی گذراند. در ۱۸۶۰ مجموعهٔ مختصری از سانت‌هایش را منتشر کرد که مورد تجلیل تنیسن واقع شد. پس از مرگش به بوتهٔ فراموشی افتاد تا این‌که در ۱۹۳۱ چاپ حدیدی از شعرهایش مجدداً او را تا حدودی مطرح کرد.

۹۹. Thomas Traherne (۱۶۳۶ـ۱۶۷۴). شاعر و روحانی انگلیسی و یکی از پیروان متأخر مکتب شعر متافیزیکی. واژگان ساده و بیان واضح امور عادی و روزمرّه و استفاده از آن‌ها برای اشاره به شهود عرفانی از ویژگی‌های شعر اوست. شهرت شاعری تراهرن در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم با کشف دست‌نوشتهٔ اشعارش آغاز شد.

100. «The Cricket»

101. *Sunday Morning*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اما به گوش من شعر مقتبس از وردزورت می‌آید و کل شعر را هم از «اود خطاب‌بلبل»[۱۰۲] نازل‌تر می‌دانم. معلوم نیست چرا شعور و احساس تکرمن را «دارای قرابت با [شعور و احساس] والری» می‌داند (ص ۲۶۱).

وینترز معتقد است که «قرون هجدهم و نوزدهم ادوار نازل تاریخ شعر انگلیسی بوده‌اند.» اما در قرن نوزدهم وضعیت رو به بهبود گذاشت: در فرانسه، بودلر، و مستقلاً در امریکا و انگلستان، امیلی دیکینسن طلایه‌دار محبوب او و، به استثنای ملویل، برجسته‌ترین نویسندهٔ امریکاست: «یکی از بزرگ‌ترین شاعران غنایی همهٔ اعصار» (در *دفاع از خرد*، ص ۲۹۹). نه این‌که وینترز متوجه کاستی‌های او نباشد: «شیطنت‌های ابلهانه» (ص ۲۸۴)، «غموض» (ص ۲۸۷)، « کوتاه و تند» (ص ۲۶۹)، فقدان «ذوق» (ص ۲۹۸)، و تماس نداشتن با «سنت» فاضلانه. «او بدویِ تقریباً خالص بود ــ نه چنان‌که رنگین‌پوستان امریکایی بدوی‌اند، بلکه همانند بدویت مادربزرگ موزز»[۱۰۳] (*شکل‌های کشف*، ص ۲۶۶). وینترز چند شعر را که حاکی از غم غربت یا القاکنندهٔ تجربهٔ مرگ است به دلیل «غرابت شدید» آن‌ها انتخاب می‌کند (در *دفاع از خرد*، ص ۲۹۳ به بعد) لکن تأکید می‌کند که امیلی دیکینسن نه عارف بوده و نه خود را عارف می‌شمرده است (ص ۲۸۸). وینترز، با استفاده از قاعدهٔ الیوت، می‌گوید که «در بهترین مصراع‌ها مفهوم و دریافت حسی هم‌زمان‌اند: نه آرایه‌ای و نه توضیحی، و به هیچ کدام هم نیازی نیست» (*شکل‌های کشف*، ص ۲۷۰).

تامس هاردی را با امیلی دیکینسن مقایسه کرده است: هاردی اصولاً ساده‌لوح است، آدمی بدوی با نبوغ قابل توجه (*شکل‌های کشف*، ص ۱۸۹)، وینترز البته به آموزه‌های او اعتقادی ندارد و با جبرانگاری او نیز، که آن را «اساطیری و همه جان‌دارپندارانه» می‌شمارد و نه علمی، ناگزیر است مخالفت کند (در *دفاع از خرد*، ص ۲۷).

دو شاعر آغاز قرن، رابرت بریجیز و تی. استرج مور[۱۰۴]، را وارثان سنت بزرگ می‌داند. «بهترین شعرهای [بریجیز] حاکی از نوعی تفکر پرشورند که با هیچ چیزی در زبان انگلیسی به اندازهٔ شعرهای درخشان فولک گرویل و بن جانسن و جرج هربرت قابل قیاس

۱۰۲. «Ode to a Nightingale». سرودهٔ جان کیتس.

۱۰۳. Anna Mary [Robertson] Moses، معروف به Grandma Moses (۱۸۶۰ـ۱۹۶۱)، شاعر بدوی‌گرای امریکایی که در نیمهٔ دوم حیاتش به بازآفرینی صحنه‌های روستایی دوران کودکی‌اش در نیوانگلند پرداخت.

۱۰۴. T. Sturge Moore (۱۸۷۰ـ۱۹۴۴)، شاعر و منتقد و مترجم انگلیسی، که شعر شاعران سمبولیست فرانسوی را ترجمه کرد و در شعرهای خود نیز به اسلوب تجربی گرایش داشت. با بیتس معاشر بود و نامه‌های آن دو به یک‌دیگر در ۱۹۵۳ منتشر شد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نیستند» (*شکل‌های کشف*، ص ۱۹۴). از شعر «فشار کم»[۱۰۵] با صفاتی عالی تجلیل کرده که به نظر می‌آید خود را نفی می‌کنند. «به عقیدهٔ من شعری بزرگ‌تر در زبان انگلیسی نیست و معدودی به این بزرگی‌اند» (ص ۱۹۷). وینترز این شعر را حتی به نمونه‌های مورد علاقه‌اش در اشعار گرویل و جانسن ترجیح می‌دهد زیرا متکی به مسیحیت نیست و از این رو «جهان‌شمول‌تر» است (ص ۱۹۸). اما شعرهای برگزیدهٔ او از آثار بریجیز بسیار معدودند. به‌نظرِ وینترز بخش اعظم اشعارش را «واژگان سهل و سادهٔ قرن نوزدهم به تباهی کشیده است» (ص ۱۹۴). با نظریات عروضی او مخالف است و وزن *شاهد زیبایی*[۱۰۶] را یک‌نواخت می‌داند (*در دفاع از خرد*، ص ۱۴۶ـ۱۴۷). بریجیز نمایندهٔ «آن‌گونه شعر است که در آنِ واحد بیش‌ترین برتری ممکن را با معدودترین ویژگی‌هایی عرضه می‌کند که نشان از شاعر یا دوره یا مکتب خاص دارد؛ به طور خلاصه، آن‌گونه شعر که حاوی بیش‌ترین جلای سبک و کم‌ترین نشان از تصنّع است» (ص ۸۲ـ۸۳). این پدیده را می‌توان نئوکلاسیسیسم نامید، و بریجیز و مور نئوکلاسیسیست‌های نظری‌اند. به خصوص *دایموناسا*[۱۰۷]ی مور، نمایشنامه‌ای وحشت‌زا براساس درونمایه‌ای یونانی که به عقیدهٔ وینترز «یکی از بزرگ‌ترین آثار زبان انگلیسی» است (*شکل‌های کشف*، ص ۲۳۹)، و شعر «جشن شادخواری تیسین در تفرج‌گاه مادرید،»[۱۰۸] که همهٔ آن را وینترز نقل کرده (ص ۲۴۷ـ ۲۴۸)، به نظر من آثار عمیقاً نظری و کهن‌پژوهیِ شعریِ صرف‌اند. اما وینترز با خودبینی متذکر می‌شود: «اگر شهرت بریجیز پایدار بماند، باید از توانایی و قریحهٔ من و تیز خودش سپاس‌گزار باشد، و بسا که من هرگز پا به عرصهٔ وجود نگذاشته بودم» (ص ۳۲۴).

وینترز شعر نوگرا را کلاً «پساسمبولیستی»[۱۰۹] می‌نامد، احتمالاً از این رو که تعبیر «سمبولیست» را مختص فرانسویان می‌داند. صریحاً انتساب دبلیو. بی. ییتس را به آن منکر می‌شود و، با نادیده گرفتن نقش آرتر سیمنز، گمان نمی‌کند که آشنایی ییتس با زبان فرانسوی به حدّی بوده که نوشته‌های منثور مالارمه را بخواند، چه رسد به شعر او (*شکل‌های کشف*، ص ۲۳۳). صدق نظرهای فلسفی و سیاسی ییتس وینترز را نیز مانند آدن و الیوت نگران کرده است. وینترز جستار کوبندهٔ خود را، که در آن به بی‌معنایی مفاهیم تاریخی و روان‌شناختی ییتس تاخته و مواضع سیاسی او را به باد استهزا گرفته، این‌چنین آغاز می‌کند: «هرچه حرفش را بهتر بفهمیم، جدی گرفتن او سخت‌تر می‌شود» (ص ۲۰۵). ییتس خواستار «ایرلند قرن هجدهمی قلّابی» بود با اشراف زمیندار و سوارکاران جسور و

105. «Low Barometer» 106. *The Testament of Beauty* 107. *Daimonassa*
108. «Titian's Bacchanal in the Prado at Madrid» 109. Post-Symbolist

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بانوان مبادی آداب و دهقانانی که پا از حدّ خود فراتر نگذارند و گداهایی با ظاهر عجیب و دیدنی (ص ۲۰۷ـ۲۰۸). در تحلیل «لیدا و قو»[۱۱۰] وینترز متذکر نکته‌هایی مبتنی بر عرف عام می‌شود: آمیزش جنسی یکی از اشکال تجربهٔ عرفانی نیست؛ تاریخ بر مبنای چرخه‌های دوهزارساله پیش نمی‌رود؛ و تجاوز به عنف به لیدا چرخهٔ نوینی را آغاز نکرده است. «ولی کسی جز ییتس هرگز چنین چیزهایی را باور نداشته، و مطمئن نیستیم که ییتس هم به راستی آن‌ها را باور داشته است» (ص ۲۱۲). وانگهی، «پرسش، اگر به واقع پرسش باشد، شیوهٔ درست به پایان بردن شعر نیست، زیرا موضوع شعر را بی‌آن‌که به نتیجه رسیده باشد رها می‌کند» (ص ۲۱۱). در شعر «رستاخیز»[۱۱۱] جانور و در نتیجه سبعیت تأیید شده است. «در میان کودکان دبستانی» را به سبب خاتمه‌اش، «چه‌گونه می‌توان رقاص را از رقص بازشناخت؟»، مسخره کرده است.[۱۱۲] «اگر رقاص و رقص را نتوان به واقع از هم تمیز داد، رقاص هرگز نمی‌تواند رقص را فراگیرد» (ص ۲۲۰). وینترز در برخی از شعرهای کم‌شهرت‌تر مزیت‌هایی مشاهده می‌کند لکن چنین نتیجه می‌گیرد که «نمی‌توان بلاهت را بزرگی دانست.» خودبینیِ ییتس، لحن ختیاگرانهٔ او، گرایش ضدفکری آثارش، حرارت عاطفی این آثار، مبانی توفیق او در همین‌هاست (ص ۲۳۴).

وینترز حمله‌ای تا حدودی مشابه به شعر رابرت فراست آغاز کرد. فراست «رمانتیک اِمرسنی» است (*نقش نقد*، ص ۱۵۹)، «از لحاظ فکری آدمی سرگردان است» که به غریزه و نسبیت‌گرایی اعتقاد دارد، و این معتقدات «عمدتاً باعث نابهنجاری ناخوشایند و سودایی‌مزاجی

۱۱۰. «Leda and the Swan». یکی از شعرهای معروف ییتس. در اساطیر یونان، زئوس، خدای خدایان، در هیئت قو با لیدا درمی‌آمیزد و نتیجهٔ آن، از جمله، تولد هلن تروایی است که دزدیدنش به جنگ تروا منجر می‌شود. لیدا در ضمن مادر کلوتمنسترا (Clytemnestra)، همسر آگاممنون و قاتل او، نیز بوده است. مفسران بر این عقیده‌اند که ییتس میان این مزاوجت و بنیان‌گذاری تمدن یونان و بارداری مریم عذرا و بنیان‌گذاری تمدن دنیای مسیحیت شباهتی می‌بیند.

۱۱۱. «The Second Coming». یکی دیگر از اشعار معروف ییتس. همان‌طوری که وینترز نیز متذکر شده، ییتس به چرخه‌های تاریخی دوهزارساله معتقد بود و از این رو با نزدیک شدن سال ۲۰۰۰ میلادی انتظار شروع چرخهٔ جدیدی، متفاوت با چرخهٔ پیشین، را داشت. منظور از «جانور» اشارهٔ ییتس در این شعر به ابوالهول است با پیکر شیر و سرِ آدمی.

۱۱۲. «Among School Children». شعر معروف دیگری است سرودهٔ ییتس. پایان مورد انتقاد وینترز از این قرار است:

ای درخت شاه‌بلوط، با ریشه‌های عمیق و شکوفه‌هایت،
تو برگت هستی یا شکوفه‌ات یا تنه‌ات؟
ای پیکری که به آوای موسیقی به نوسان آمده‌ای، ای نگاهی که درخشیدن می‌گیری،
چه‌گونه می‌توانیم رقاص را از رقص بازشناسیم؟

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فزاینده شده است» (ص ۱۶۲). وینترز از *نمایش خرد*[۱۱۳] بیزار است: «جهل‌ورزیِ لجوجانه و حماقت خودبینانهٔ» فراست او را مشمئز می‌کند (ص ۱۷۶). چند شعر معدود را از میان اشعار او می‌پسندد ولی به جنبهٔ شیطنت‌آمیز و تفننی فراست بر این مبنا معترض است که «سر و کار غالب شعرهای بزرگ دنیا با گام‌های جدی بوده که با جدیّت برداشته شده‌اند، و جدیت که از زندگی رخت بربندد، از شعر هم خواهد رفت» (ص ۱۶۶).

جدیّت و شور اخلاقی از جمله صفاتی است که در ادوارد آرلینگتن رابینسن توجه وینترز را جلب کرد و کتابی کوتاه (۱۹۴۶) و نخستین جستاری را که برای نشریهٔ *پوئتری* نوشت (۱۹۲۲) به او اختصاص داد (*پراکنده*، ص ۳ـ۱۰). میراث امرسنیِ رابینسن را تقبیح می‌کند ولی متوجه است که رگهٔ اخلاق‌مدارانه‌ای که از پیشینهٔ نیوانگلندی به رابینسن به‌ارث رسیده بر آن غلبه دارد (*رابینسن*، ص ۱۸). مناسبات رابینسن را با براونینگ و تنیسن و پُرید[۱۱۴] مورد بحث قرار می‌دهد، و از درازنفسی و یک‌نواختی شعرهای بلند او انتقاد می‌کند. لکن کَفّهٔ محاسن رابینسن ــ «سبک ساده و اظهارات معقول و بصیرت روان‌شناختی و طنز خفیف و جدیّت تام و تمام و پافشاری سرسختانه» ــ به ویژه در برخی از شعرهای کوتاهش، که وینترز آن‌ها را برمی‌شمارد و با قاطعیت معمول خود نمره‌گذاری می‌کند ــ «بر نقایص او می‌چربد» (ص ۱۴۶). وینترز «وزن چالاک شعر پندآموز و ساختار تشریح صوری» بهترین شعرهای رابینسن (ص ۲۱) و نیز نگرش او به دنیا را تحسین می‌کند: «زندگی تجربه‌ای بسیار توان‌فرساست که باید آن را همراه با درد تاب بیاوریم و تنها با سختی درک کنیم» (ص ۳۱). از شعر «یهودی سرگردان»[۱۱۵] به مناسبت «معقول بودن ساختار کلی آن، تراکم فکر در جزئیاتش، کمال وضوح در معنی و پرداخت، و فقدان تقریبی تصویرهای حسی» تجلیل می‌کند. آن را «نه فقط یکی از شعرهای بزرگ زمان ما بلکه زبان ما» می‌داند (ص ۳۷).

پاوند و الیوت و والاس استیونز و ویلیام کارلوس ویلیامز و ماریان مور را «نسل [شاعران] تجربی» نامیده است (در *دفاع از خرد*، ص ۱۰۴پ). از پاوند شدیداً انتقاد می‌کند. روال کار او در *کانتوها* این است که «کلاً بر پایهٔ انسجام احساس، از این تصویر به تصویر بعدی» پیش می‌رود (ص ۵۷)؛ *کانتوها* عبارت‌اند از «تصویر مبهم رؤیایی شیرین» (ص ۵۹). «گفت‌وگویی بی‌هدف» (ص ۱۴۵). پاوند «شعور و احساسِ فاقد ذهن، یا ذهنی

۱۱۳. *The Masque of Reason* (۱۹۴۵). نمایشنامه‌ای به شعر سپید دربارهٔ ایّوب.

۱۱۴. Winthrop Mackworth Praed (۱۸۰۲ـ۱۸۳۹). شاعر و سیاست‌مدار انگلیسی.

115. «The Wandering Jew»

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در کوچک‌ترین حدّ ممکن» است (ص ۴۹۶). پاوند «آدمی است که شنیدن صدای خودش او را عمیقاً به هیجان می‌آورد» (*شکل‌های کشف*، ص ۳۱۷). وینترز جذابیت برخی جزئیات *کانتوهای* متقدم را اذعان می‌کند اما کل آن‌ها به نظرش «به حدی توان‌فرسا کسل‌کننده‌اند.» اما «یکی از معدود مترجمان بزرگ زبان انگلیسی است» (در *دفاع از خرد* ص ۴۹۴). به اعتراضاتی که به صحّت تقلیدهایش شده اهمیت نمی‌دهد (← *شکل‌های کشف*، ص ۳۵۲ـ۳۵۴). لکن رابطه‌اش با سنت بلهوسانه است: «مانند کسی که روش آن [سنت] را کنار گذاشته و جزئیات را چپاول کرده است ــ وحشی بی‌فرهنگی است که در موزه‌ای رهایش کرده باشند» (در *دفاع از خرد*، ص ۴۸۰).

الیوت را «مادون پاوند» می‌داند زیرا «پاوند گوش بسیار حساس‌تری دارد» (*شکل‌های کشف*، ص ۳۲۱). چون از کنایهٔ طنزآلود بدش می‌آید. شعرهای متقدم الیوت را اصلاً دوست نمی‌دارد (در *دفاع از خرد*، ص ۸۸، ۴۹۶). [موضوع] سرزمین هرز بودلری است، ولی بودلر زمام موضوع را در دست دارد، حال آن‌که الیوت شکل را تسلیم موضوع می‌کند (ص ۴۹۷). حاصل کار «آشفتگی و بازتولید روزنامه‌وار جزئیات» است (ص ۴۹۹). «جرانشن» را بهترین شعر الیوت می‌داند (ص ۴۹۲)؛ آن را «ماهرانه‌ترین شعر نو در زبان انگلیسی [وصف می‌کند] که در آن شبه‌ارجاع در سطحی نسبتاً گسترده به کار رفته است» (ص ۸۷)، و این تحسینی ابهام‌آمیز است حاکی از اتهام غموضِ معلولِ «شاید، مغالطهٔ شکل مبیّنِ معنی[۱۱۶]: اقدام به بیان حالت تردید از طریق تردید در بیان» (ص ۸۷). از شعرهای متأخر الیوت فقط از «برنت نورتن»[۱۱۷] انتقاد کرده است. ده سطر نخست «گفته‌های حکمت‌آمیز ساده‌لوحانه است؛ سپس به حرف‌های قالبی تأسف‌انگیز دربارهٔ باغ گل سرخ و برگ‌های گل سرخ و دری که هرگز باز نشد می‌رسیم... زبانْ زبان گفته‌های مبتذل روزنامه‌ای و احساساتی است... پرداختِ مطلب کاهلانه و پرگویانه است» (*شکل‌های کشف*، ص ۳۲۱). وینترز بدون هیچ دلیل و مدرکی تغییر مذهب الیوت را «صرفاً صوری» وصف و اضافه می‌کند که «دست‌کم، تا جایی که می‌توان بر مبنای نوشته‌هایش داوری کرد، به راستی دالِّ بر هیچ چیزی نبود» (در *دفاع از خرد*، ص ۵۰۱). این را در ۱۹۴۳ منتشر کرد، یعنی زمانی که انبوه شواهد برخلاف آن وجود داشته است. اما وینترز الیوت را «کم‌جاذبه‌ترین شاعر» نسل خویش می‌شمرد (*شکل‌های کشف*، ص ۳۲۲).

116. fallacy of imitative form

۱۱۷. «Burnt Norton». یکی از *چهار کوارتت (Four Quartets)*، شعر بلندی که بسیاری از منتقدان آن را مهم‌ترین دستاورد شاعرانهٔ الیوت شمرده‌اند. برای توضیح بیش‌تر در این باره ← جلد پنجم این *تاریخ*، ص ۳۲۴، پ ۱۱۹.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

والاس استیونز را از همهٔ شاعران اخیر امریکا برتر می‌دانست. در زمانی که استیونز هنوز حتی یک مجموعه از اشعار خود را منتشر نکرده بود، وینترز، در نخستین جستارش دربارهٔ رابینسن، استیونز را «این بزرگ‌ترین شاعر زندهٔ امریکا» وصف کرد (*پراکنده*، ص ۱۰). در *بدوی‌گرایی و انحطاط* (۱۹۳۷)، استیونز را «احتمالاً بزرگ‌ترین شاعر نسل او» (در *دفاع از خرد*، ص ۷۰)، و در جستار بلندی که در *کالبدشکافی خزعبلات* (۱۹۳۴) به او اختصاص داد، «صبح یکشنبه» را «احتمالاً بزرگ‌ترین شعر امریکایی در قرن بیستم» و «بی‌تردید یکی از بزرگ‌ترین شعرهای معنوی زبان انگلیسی» نامید (در *دفاع از خرد*، ص ۴۳۳، ← ص ۴۴۷)[۱۱۸]. در کتاب *شکل‌های کشف* تجلیل از تبحّر او در واژه‌گزینی و وزن حتی از این هم بیش‌تر است: «در این زمینه‌ها، [استیونز] همتای بی‌کم و کاست بن جانسن و برتر از دان و سیدنی یا شکسپیر در سانت‌هاست» (*شکل‌های کشف*، ص ۲۷۴). اما این تجلیل فقط شامل معدودی از اشعار او می‌شود: «صبح یکشنبه»، «مسیر یک جزء»، «در آدابِ تخاطب ابرها»[۱۱۹] و معدودی دیگر. در جستار بلند دربارهٔ استیونز و به اختصار بیش‌تر در بخش مربوط به او در *شکل‌های کشف*، او را لذت‌پسند وصف کرده و افزوده است که لذت‌پسندی به ملال و طنز رمانتیکی و «بلاهت توان‌فرسا» و حتی «خزعبلات لجوجانه» می‌انجامد (در *دفاع از خرد*، ص ۴۴۵ـ۴۴۶). استیونز «از کلیهٔ قیود مسیحیت آزاد شده، و همهٔ جوانب سنت نوین رمانتیسم مشوّق اوست: لذت‌طلبی را چنان با رمانتیسم درآمیخته که صرفاً به صورت نوع برازندهٔ نظامِ تاحدودی نابرازندهٔ بی‌فکری درآمده است» (ص ۴۵۹). آموزهٔ تخیّلی که استیونز از کولریج اقتباس کرده در وینترز اثری ندارد و به تفاوت اساسی میان آن دو اشاره می‌کند: تخیّل نزد کولریج پیوندی است با واقعیت استعلایی (برتر)، حال آن‌که نزد استیونز صرفاً اصل نظمی است که شاعر به صورت من‌عندی وضع کرده است (*شکل‌های کشف*، ص ۲۷۳). شعرهای متأخر استیونز، تقریباً هرآن‌چه پس از *هارمونیوم*[۱۲۰] (۱۹۳۱) سروده، به نظر وینترز نازل می‌آید، و به «افول سریع و تأسف‌آور سبک شاعر» اشاره می‌کند (در *دفاع از خرد*، ص ۴۳۳). با موضوع محوری شعر استیونز همدل است که می‌گوید: «حیات پس از مرگ وجود ندارد، و آدمی در زمان و مکان اما در جهانی برخوردار از زیبایی خیره‌کننده تک‌افتاده است» (*شکل‌های*

۱۱۸. *Anatomy of Nonsense*. ارجاع مطالب این کتاب یا *بدوی‌گرایی و انحطاط* به صفحات کتاب در *دفاع از خرد* از آن روست که وینترز در ۱۹۳۷ این دو کتاب و برخی نوشته‌های دیگر خود را زیر عنوان در *دفاع از خرد* تجدید چاپ کرد.

119. «The Course of a Particular»; «Of the Manner of Addressing Clouds»

120. *Harmonium*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کشف، ص ۲۷۳)، ولی از پذیرش پیامدهایی که استیونز بر این نظر مترتب می‌بیند خودداری می‌کند زیرا آن‌ها را، در بهترین شرایط، مؤید هنر برای هنر، و در بدترین شرایط، بی‌بند و باری و لذت و بازی برای لذت و بازی می‌داند.

در طول سالیان، غالباً آرایی متناقض دربارهٔ ویلیام کارلوس ویلیامز مطرح کرده است. نقدی متقدم و نسبتاً ابهام‌آمیز در نشریهٔ *پوئتری* (۱۹۲۲) دربارهٔ *انگور ترش*[۱۲۱] نوشته (*پراکنده*، ص ۱۳ـ ۱۵)، و در ۱۹۲۹ او را «برجسته‌ترین استاد زبان انگلیسی و عواطف بشری از زمان تامس هاردی» خوانده است (ص ۵۵). «شاید به استثنای استیونز در بهترین آثارش، احساس او نسبت به زبان از هر شاعر دیگر نسل او قابل اعتمادتر است» (*در دفاع از خرد*، ص ۹۳). «در زمینهٔ وزنْ شاعری تجربی است.» اما «از لحاظ کیفیات دیگر زبان از چنان غنایی در سنت برخوردار است که در شاعران یک‌صد و پنجاه سال اخیر کم‌نظیر» و، از این نظر، با هاردی و بریجیز قابل قیاس است (ص ۸۴). اما در زمینه‌های دیگر، وینترز سخت به ویلیامز می‌تازد که «در جوان‌ترها... فساد احساساتیِ بی‌بندوباری» را تشویق کرده است (ص ۵۵). اظهارنظرهای متأخر او در *شکل‌های کشف* به غایت خصمانه است: ویلیامز «رمانتیکِ انعطاف‌ناپذیر»ی بود معتقد به این‌که باید خود را به دست عاطفه و غریزه سپرد. او به «شکل سازمند» اعتقاد داشت ــ «حرکت شِمْ مانند حرکت خرچنگ و رشدِ آن مانند رشد کلم است» (*شکل‌های کشف*، ص ۳۱۸ـ۳۱۹). «ویلیامز را شاعر بزرگ دانستن ابلهانه است: بخش اعظم کارهایش حتی خواندنی نیست. او حتی شاعر ضدروشنفکری و عقل به هیچ معنای قابل فهمِ این تعبیر نیز نبود زیرا اصلاً نمی‌دانست فکر و عقل چیست. آدمی ابله و نادان، ولی در لحظاتی صاحب سبکی درخشان بود» (ص ۳۱۹). وینترز بر آن بود که چند شعر خوب او را از بوتهٔ فراموشی درآورد و جالب است که *نابودی تنوچتیتلان*[۱۲۲] را پسندید که قطعهٔ منثوری است به عقیدهٔ او «برتر از نثر آناباس[۱۲۳] و آنا لیویا پلورا بلّه.»[۱۲۴] «به احتمال زیاد برتر از تقریباً هر قطعهٔ نثر دیگرِ زمان

۱۲۱. *Sour Grapes*. در زبان محاوره به معنای "از رو رفته،" "دماغ سوخته،" "بورشده" هم به‌کار می‌رود.

122. *The Destruction of Tenochtitlan*

۱۲۳. *Anabase* (۱۹۲۴)، شعری سرودهٔ سن ژون پرس. Saint-John Perse، نام مستعارِ Aléxis St Léger Léger (۱۸۸۷ـ ۱۹۷۵)، شاعر و دیپلمات فرانسوی. در این شعر بلند، «عروج» روح بشر را با داستان لشکرکشی‌های فاتحی بازآفریده که بیابان‌ها و اراضی مسکونی آسیا را درمی‌نوردد و، با اینکه ترک هر دیار و قومی برایش سخت است، با این حال ذهنِ بی‌قرارش به دنبال سفرها و فتوحات دیگر است و او را به حرکت وامی‌دارد. تی. اس. الیوت این شعر را در ۱۹۳۰ به انگلیسی ترجمه کرد.

۱۲۴. *Anna Livia Plurabelle*. در رمان *احیای فینگن‌ها* (*Finnegans Wake*) نوشتهٔ جیمز جویس. آدم‌نمایی رودِ ←

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ما و اغلب نمونه‌های نظم آن» (در *دفاع از خرد*، ص ۶۳ ← ۹۳ـ۹۴). اما بیش‌تر نوشته‌های تشریحی ویلیامز «قابل فهم نیست» (ص ۹۳).

در رده‌بندی شاعران قرن بیستم که وینترز براساس نسل شاعران می‌کند (در *دفاع از خرد*، ص ۱۰۴پ)، هارت کرین را در بازپسین نسل، «نسل ارتجاعی،» قرار می‌دهد، و آن را «صرفاً ناشی از تاریخ تولد و مرگ او، مناسبات شخصی، و ناتوانی در سرودن یا درک شعر آزاد» ذکر کرده است. آشنایی وینترز با کرین عمدتاً به سال ۱۹۲۷ مربوط می‌شود. آن دو به مدت چهار سال با هم مکاتبه می‌کردند تا این‌که به سبب نقدی که وینترز بر منظومهٔ *پل* نوشت (در نشریهٔ *پوئتری* [۱۹۳۰]) و بخشی از آن موافقت‌آمیز نبود رابطهٔ میان آن دو قطع شد (*پوئتری* ۳۶: ۱۵۳ـ ۱۶۵؛ تجدید چاپ در *پراکنده*، ص ۷۳ـ۸۲). وینترز کرین را تحسین می‌کرد لکن او را نمونهٔ کامل تأثیر فاسدکنندهٔ امرسن و ویتمن می‌دانست که منطقاً به جنون و خودکشی می‌انجامد. وینترز، بنابر روال گلچین‌سازی معمول خود، برخی از سطرهای *پل* را برگزید و آن‌ها را «درخشان‌ترین قطعات شعر رمانتیکی در زبان ما» وصف کرد. دومین شعر از گروه «سفرها،»[۱۲۵] «بزرگ‌ترین شعر» کرین (در *دفاع از خرد*، ص ۹۲)، به نظرش «یکی از نیرومندترین و یکی از تقریباً کامل‌ترین شعرهای دویست سال گذشته» می‌آمد (ص ۵۹۸). اما کرین را می‌توان «از مشایخ دینی عوضی» (ص ۶۰۲) و «شاعری با نبوغ عظیم» دانست «که با زیستن و سرودن به صورتی که دو تن از بزرگ‌ترین آموزگاران ملت ما [امرسن و ویتمن] توصیه کرده‌اند، زندگی و استعداد خود را بر باد داد» (ص ۵۹۸). وینترز «سراسیمگی فکری» (ص ۲۲) و عرفان گنگ ــ تمسّک به وجود «نوعی برتر برمبنای دریافتی ابهام‌آمیز ولی با وجد و جذبهٔ قطعی‌شمرده» (ص ۲۷) ــ و نیز یکی دانستن فنا و رستگاری جاوید (ص ۴۵) و اتکای او نه به اسطوره بلکه به احساسِ «اسطوره‌ای بودن» (ص ۵۲) را تقبیح می‌کند. از این‌که زمین را پوکاهونتس[۱۲۶] می‌نامد و «درهٔ میسی‌سی‌پی را با خدا خلط می‌کند» و سر در کار مرگ و جاودانگی می‌کند ناراحت است (ص ۵۹۲ ـ۵۹۳). وینترز غالباً نتیجه‌گیری می‌کند که غموض نوشته‌های کرین عمدی است، ولی در یک مورد نوشتهٔ او به طور فاحش سوءتعبیر است (ص ۴۲ـ۴۳) و

← لیفی در ایرلند در آنا، همسر ایچ. سی. ایرویکر (H. C. Earwicker). حروف آغازین نام او، .A. L. P، را جویس در سراسر رمان به عنوان نماد مفهوم زن به کار برده است.

125. «The Voyages»

۱۲۶. Pocahontas (?۱۵۹۵ـ۱۶۱۷)، زن سرخ‌پوست امریکایی که ظاهراً از اعدام یک سفیدپوست جلوگیری کرده است.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ناگزیر در پیش‌گفتارش بر *نفرین مال*[۱۲۷] (ص ۱۵۳ـ۱۵۵) خطای خود را تصحیح کرد.

اگرچه وینترز معرفی شاعران ناشناس یا کمتر شناخته‌شده و فروباریدن صفات عالی را بر سر آن‌ها دوست می‌داشت، پس از کرین، که از معاصران او بود، کمتر شاعری اظهار نظر سنجیدهٔ او را برانگیخت، تنها شاعر متأخری که تحسین می‌کند الیزابت داریوش[۱۲۸]، دختر رابرت بریجیز، است. بر مجموعهٔ مختصری از شعرهای او (*گزیدهٔ اشعار*. ۱۹۴۸) مقدمه نوشت و او را «بهترین شاعر بریتانیایی از زمان تی. استرج مور» (*در دفاع از خرد*، ص ۱۰۵پ)، و «در بهترین اشعارش، به مراتب بهتر از لندر» وصف کرد (*شکل‌های کشف*، ص ۳۴۷). و در خاتمه افزود که «شعرهای قابل توجهی که در دویست و پنجاه سال گذشته در انگلستان پدید آمده آن‌قدرها نبوده است» (ص ۳۴۷). بنابر این گفته، تاریخِ پایان عصر درخشان شعر مقارن ۱۷۱۵ است.

امریکاییانِ ستودنی نادر نیستند. با تعجب می‌شنویم که آدِلید کُرْتِسی[۱۲۹] «مسلّماً شاعری مخلّد» است (*در دفاع از خرد*، ص ۵۶۸). او شعرهای نه چندان متعدد خود را به شیوهٔ ژاپنی که مورد تحسین وینترز است سرود (*شکل‌های کشف*، ص ۳۲۹). شاعر محبوب دیگری چِی. وی. کنینگم[۱۳۰] است. وینترز او را، در ۱۹۴۳، «در میان امریکاییان جوان بهترین متتبع و منتقد» و نیز بالقوه «بهترین [شاعر] نسل خود» دانست (کنینگم در ۱۹۱۱ به دنیا آمده بود؛ *در دفاع از خرد*، ص ۵۷۴). امّا بحث مفصل‌تری که در *شکل‌های کشف* آمده حاوی قید و شرط‌های بیش‌تری است. کنینگم برجسته‌ترین شاگرد وینترز است، و او را در شمار شش یا هفت شاگرد پیشین خود ذکر می‌کند که معتقد است «از جمله بهترین شاعران این قرن»اند (*شکل‌های کشف*، ص ۳۴۶). از فهرست آن‌ها می‌توان چشم‌پوشی کرد، زیرا سندبرگ و وِیچل لینزی[۱۳۱] و ای. ای. کنینگم (که در موضع دیگری

۱۲۷. *Maule's Curse*. عنوانی برگرفته از رمان *خانهٔ هفت شیروانی* نوشتهٔ هاتورن. کلنل پینچن با متهم کردن متیو مال به جادوگری زمین او را به دست می‌آورد و خانهٔ هفت شیروانی را در آن زمین برای خود بنا می‌کند. مال، پیش از آن‌که به دار آویخته شود، پینچن را نفرین می‌کند و نفرین او بر نسل اندر نسل خانوادهٔ پینچن کارگر می‌شود.

۱۲۸. Elizabeth Daryush (۱۸۸۷ـ۱۹۷۷). شاعر انگلیسی که در برخی از شعرهایش به کارهای تجربی دست زده است.

۱۲۹. Adelaide Crapsey (۱۸۷۸ـ۱۹۱۴). مؤلف مجلدی کم‌حجم با عنوان *نظم* (۱۹۱۵)، که در آخرین سال زندگی کوتاهش سرود. در میان شعرهایی که با وسواس بسیار سروده نوعی موسوم به *cinquain* (خمسه) که اختراع خود اوست و به هایکوهای ژاپنی شباهت دارد معروف است. *cinquain* عبارت از بندی پنج سطری است که سطرهای آن، به ترتیب، دارای دو، چهار، شش، هشت، و دو هجایند.

۱۳۰. J. V. Cunningham (۱۹۱۱ـ۱۹۸۵). شاعری وابسته به مکتب وینترز.

۱۳۱. Vachel Lindsay (۱۸۷۹ـ۱۹۳۱). شاعر امریکایی که پس از فراغ از تحصیل و عدم توفیق در یافتنِ شغل، ←

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به جرم «دغل‌بازی» سرزنش‌شده: *پراکنده*، ص ۲۵۲) و آرچیبالد مک‌لیش و دبلیو. ایچ. آدن و دیلن تامس و رابرت لوئل را قابل بحث ندانسته است (*شکل‌های کشف*، ص ۳۵۹). وینترز ظاهراً کتاب‌گزاری بسیار ستایش‌آمیز خود را دربارهٔ *خیابان‌هایی در ماه*[۱۳۲] مک‌لیش (۱۹۲۷) به یاد نمی‌آورد که طی آن او را کسی وصف کرده که «به حق می‌تواند در کنار برجسته‌ترین شاعران نسل قبل قرار گیرد» (*پراکنده*، ص ۴۶).

باید اذعان کنیم که وینترز در اعلام ناشکیبی نسبت به هرچیز و هرکس که با نظرش دربارهٔ شعر موافق نباشد شجاعتی پهلوانانه دارد. او هرگونه عاطفه‌مداری و عرفان‌گرایی و تاریک‌اندیشی را رد می‌کند و پیوسته خواستار گزارهٔ معقول و داوری اخلاقیِ وضعیت ناگوار آدمی به زبانی سرشار از عاطفه است، ولی با عاطفه‌ای که انگیزه یا «مفهوم ذهنی» شاعر را کفایت کند. به نظر من این موضع عمدتاً به ناپایداری حیات و عدم اطمینان و نامعلوم بودن سرنوشت بشر راجع است. او شاعرانی را دوست می‌دارد «که لگدمال گاو نرِ سیاه شده باشند» (*شکل‌های کشف*، ص ۷۰، نقل قول از *زندگانی سر فیلیپ سیدنی* نوشتهٔ گرویل[۱۳۳]، *شکل‌های کشف*، ص ۵۲). منتخبات او از لحاظ لحن و حال و هوا به نحو عجیبی به سنگ محک‌های[۱۳۴] آرنولد شبیه است: دل‌گیر و تسلیم و مغرور.

اگرچه وینترز به وابستگی متقابل عناصر شعر اعتقاد دارد، ضمناً معتقد است که شعر، تقریباً مستقل از موضوع و واژگان، باید موزون باشد. او به تفصیل دربارهٔ وزن قلم‌فرسایی کرده، شمار زیادی شعر را تقطیع کرده، و دربارهٔ شعر آزاد و ضرب‌آهنگ خلاف انتظار و روش درست قرائت شعر به تفکر پرداخته است (← *نقش نقد*، ص ۷۹ به بعد). اگرچه دارای حساسیت لازم نسبت به تأثیرات ظریف است و تقطیع‌هایش قانع‌کننده و ایرادهایش به نظریات پو و بریجیز و هاپکینز وارد است، به نظر من سهم خود او در نظریهٔ عروض قابل توجه نیست، به این دلیل که با واج‌شناسی امروزین اصلاً آشنا نیست و از تحلیل شعر آزاد عاجز است.

نگرش انتقادی وینترز کلاً حاکی از عدم توافق با تتبعات تاریخی است که در آن زمان

← تصمیم گرفت روزگار را به «خانه‌به‌دوشی و گدایی» بگذراند. زمستان‌ها را به ادای خطابه در زمینهٔ هنر و خویشتن‌داری سپری می‌کرد ولی بخش اعظم اوقاتش به سفر به نقاط مختلف کشور و دریافت غذا و محلّ خواب به ازای شعرخوانی گذشت. به تدریج او را از عناصر مهم «شعر نو» («new poetry») شناختند و برای سخنرانی و شعرخوانی دعوت می‌کردند.

132. *Streets in the Moon*

133. Fulke Greville, *Life of Sir Philip Sidney*

۱۳۴. touchstones. در این باره ← بخش اول از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۲۲۶ـ۲۲۷.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در دانشگاه‌های امریکا رواج داشت. پندار واهی تاریخ ادبیِ فارغ از ارزش[۱۳۵] را رد می‌کند. «هر نویسنده‌ای که پژوهنده به مطالعه در آثارش اقدام می‌کند درنتیجهٔ داوری انتقادی مورد توجه او قرار گرفته است» (*نقش نقد*، ص ۲۴). «معلوم نیست پژوهندهٔ ما چه‌گونه خواهد توانست مثلاً به تألیف تاریخ شعر بپردازد در حالی که نمی‌داند شعر چیست یا چه‌گونه عمل می‌کند» (ص ۲۴). لکن به هیچ وجه با منسوخ کردن تاریخ ادبی موافق نیست: او خواستار وحدت نقد و تاریخ است. «درک انتقادی و تاریخی ابعادِ فرایندی واحدند» (در *دفاع از خرد*، ص ۵۶۵). وینترز مذعن است که وضع دانشگاه‌های امریکا در دهه‌های اخیر بهبود چشم‌گیر یافته است. «کیفیت تتبعات سنتی نیز بهبود یافته، و من معتقدم که بخش عمدهٔ این بهبود ناشی از وجود منتقدان در عداد هیئت علمی دانشگاه‌هاست» (*نقش نقد*، ص ۱۳). در واکنش به حمله‌ای ابلهانه، با زبانی رسا از تصمیم خود به ورود به کار تدریس دفاع می‌کند. تدریس او را واداشت تا عقاید خود را دربارهٔ ادبیات روشن کند. «اگر کار دانشگاهی‌ام نبود، به احتمال زیاد هنوز یکی از مریدان کم‌اهمیت ویلیام کارلوس ویلیامز بودم و به ثبت خرده‌نکته‌های ذوقی دربارهٔ مناظر اشتغال داشتم» (*پراکنده*، ص ۳۰۸). با توجه به تلاش طویل‌المدت و شاق وینترز به منظور ارتقا در مراتب دانشگاهی، شگفت‌انگیز است که به دانشگاه اعتقاد دارد و هنوز آن را «کانون روحانی و عقلانی دنیای ما» می‌شمارد. معلوم نیست آیا امروز[۱۳۶] هم می‌توانست بگوید که دانشگاه «مظهر ملموس... اعتقاد به حقیقت مطلق... شرافت و آزادی فکری است» (در *دفاع از خرد*، ص ۵۶۹).

لکن رابطهٔ وینترز با جنبش‌های انتقادی که موجد تغییر مطلوب او شد غالباً متزلزل و حتی خصمانه است. گاهی یادآورِ ارونیگ بیبت است: در نگرش ضدرمانتیکی با او هم‌عقیده است، و تأکید اخلاقی و نیز خردمداری آن‌ها مشابه می‌نماید. لکن بعدها به تأکید اعلام کرد: «من خود را از جملهٔ اومانیست‌ها نمی‌دانم: موارد اختلاف عقیده میان من و بیبت بسیار بیش از آن است که بتوانم چنین کاری بکنم، ولی او را تحسین می‌کنم و مطالب بسیار از او فراگرفته‌ام» (در *دفاع از خرد*، ص ۵۶۹). وینترز برای مجموعهٔ سنجش *اومانیسم* (۱۹۳۰) جستاری تألیف کرد که مشتمل بر بیان نظرش دربارهٔ شعر و نیز انتقاد بالنسبه ملایم از پال اِلمر مور و، به طور ضمنی، از بیبت است. در آن زمان وینترز مور را در مقام منتقد به بیبت ترجیح می‌داد و اظهار داشت که آموزهٔ اخلاقی اومانیست‌های جدید

135. value free

۱۳۶. یعنی ۱۹۸۶ میلادی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

همان است که از «منابر کلیساهای پرسبیتری[۱۳۷] معقول‌تر ما» ترویج می‌شود (سنجش *اومانیسم*، ص ۳۳۰) و در خاتمه می‌افزاید که «در فلسفهٔ آن‌ها احتمالاً کمتر چیزی یافت می‌شود که نتوان صورتی غنی‌تر از آن را از گفته‌های متیو آرنولد استخراج کرد» (ص ۳۳۲). نوشته‌های ببیت را دربارهٔ شعر فاقد دریافت تیزبینانه می‌یابد (*نقش نقد*، ص ۱۱) و مور و ببت را به اتفاق به جهت بی‌علاقگی به بودلر شماتت می‌کند (سنجش *اومانیست*، ص ۳۳۰).

وینترز از منتقدان نو نیز دوری می‌کرد، با این‌که خود او گفته است که «گاهی مرا یکی از آن‌ها دانسته‌اند» (*نقش نقد*، ص ۸۱). معتقد بود که در اندیشهٔ الن تیت یا بلکمر «تقریباً هیچ نیست که در الیوت و رنسم یافت نشود» (در *دفاع از خرد*، ص ۵۵۶)، و حدس می‌زند که بلکمر «نسبیت‌گرا»ست و «مایل نیست خود را به هیچ اصلی پای‌بند کند» (*نقش نقد*، ص ۱۷). اشاراتش به کلینت بروکس، «استاد نقل به معنا» (*شکل‌های کشف*، ص ۳۱، ۷۵)، مالامال از کنایهٔ طنزآلود است. بروکس به شعر صرفاً به صورت ساختار می‌نگرد و به کاستی‌های سبک‌شناختی توجه نمی‌کند (*نقش نقد*، ص ۱۶). آرای انتقادی رنسم موضوع جستاری بلند است که، تاحدودی، پاسخ به تشریح وینترز از جانب رنسم در کتاب *نقد نو* (۱۹۴۱) و بنابراین دفاع از موضع خود اوست. از رنسم عمدتاً به جرم پای‌بندی به مشرب‌های اصالت تسمیه و لذت انتقاد می‌کند. در این‌که هنر تقلید یا بازشناسیِ کیفیات انضمامی باشد تردید روا می‌دارد، و به دوگانیِ[۱۳۸] ساختار و بافتار او و نیز نظرهایش دربارهٔ وزن و استعاره معترض است. در پایان نتیجه می‌گیرد که شعر نزد رنسم «نوع پوشیدهٔ لذت‌طلبی و هیجان‌جویی از طرقی است که رنسم قادر به تعریف آن‌ها نیست» (در *دفاع از خرد*، ص ۵۵۳). جای تأسف است که وینترز غالباً منظور رنسم را سوءتعبیر می‌کند، زیرا مسایل سنتی زیباشناسی را درک نمی‌کند یا نمی‌خواهد درک کند. مدت‌ها بعد به این نتیجه می‌رسد که «رنسم، هم از لحاظ سبک و هم از نظر عقاید، قدیمی شده است» (*شکل‌های کشف*، ص ۳۳۴). با وجود این، اذعان می‌کند که پیروزی نقد در دانشگاه‌ها نتیجهٔ کار «معدودی رجال نسل من» بود «که سنگینی این بار را تحمّل کردند: رنسم، تیت، بروکس، بلکمر، و خود من» (*نقش نقد*، ص ۱۳).

ارسطوئیان شیکاگو، به خصوص فضل و فراست رانلد اس. کرین، دست‌کم مدتی وینترز

۱۳۷. Presbyterian. در زبان یونانی، presbyter لفظاً به معنی پیر یا شیخ است. در نظام کلیساهای پرسبیتری، ادارهٔ امور به دست مجموعه‌ای از روحانیان و افراد عادی از میان مؤمنان است (نقل به اختصار از *دایرةالمعارف فارسی*).

138. dichotomy

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

را تحت تأثیر قرار داد، گو این‌که معتقد بود کرین در کار انتقاد «متفننی پژوهش‌پیشه است؛ همان اندازه در نقد سررشته دارد که تیت و رنسم و دوستان بیست سال پیشِ نهضت اصلاحات ارضیِ آن‌ها در کشاورزی سررشته داشتند» (*نقش نقد*، ص ۲۲). به وجهی قانع‌کننده‌تر متذکر می‌شود که کرین «ظاهراً... از طریق علاقه به نقد به سراغ شعر آمده است» (ص ۲۲) و هواداری‌اش از تکثرگراییِ انتقادی «از لحاظ نظری نسبیت‌مدارانه» ولی «در واقع جزم‌اندیشیِ غیرشخصی و عاری از احساس مسئولیت» است (ص ۲۳).

گمان می‌کنم وینترز هرگز به اف. آر. لیوس اشاره نکرده، حال آن‌که در علاقه به معنای اخلاقی شعر و ذوق ضدرمانتیکی ــ طرد میلتن و تنزل مقام شعر انگلیسی، کمابیش از زمان پوپ تا ازرا پاوند ــ با او هم‌عقیده است. لکن در مواردی نیز اختلاف نظرشان عمیق است: در تجلیل از دی. ایچ. لارنس تا حتی علاقه‌مندی اوّلیهٔ او به الیوت هم در زمینهٔ نقد و هم در مقام شاعر وینترز امکان نداشت به لارنس بپیوندد. شباهت میان آن دو آشکارا ناشی از منابع مشترک، بیبت و آرنولد و منتقدان ضد رمانتیکی فرانسوی، است. به رغم تمام اختلافات عمیق میان وینترز و پاوند، در کار نقد با هم قرابت هم دارند. در تاریخ شعر انگلیسی، نفیاً یا اثباتاً، اشتراک سلیقه دارند: سبک «بی‌روح» را می‌پسندند، از *fioritura*[۱۳۹]ی دورهٔ الیزابت و میلتن و شعر رمانتیکی بیزارند، و در امری نه‌چندان پسندیده نیز شریک‌اند: لحن گستاخ و خشونت، غالباً خشونت خنده‌آورِ بیاناتشان ــ کاربرد عمدی صفات عالی، اعم از مثبت یا منفی، علاقهٔ آشکار به از جا دربردنِ استاد معمولیِ دانشگاه و نه لزوماً قشرِ کاسب‌کار و طبقهٔ متوسط[۱۴۰]. پاوند را به مدت «تقریباً پانزده سال ذی‌نفوذترین منتقد در ادب امریکا» می‌شمرد، زیرا «توجه ما را به شعرها و قطعه‌هایی جلب کرد که به واقع زیبا هستند» (*نقش نقد*، ص ۱۲). وینترز معتقد است که «منتقد بزرگ در واقع از همهٔ نوابغ ادبی نادرتر است» و «شاید تنها منتقدی که در زبان انگلیسی سزاوار این لقب است سمیوئل جانسن باشد» (در *دفاع از خرد*، ص ۵۶۵). در اخلاق‌محوری و جزمیت، در سودایی‌مزاجی و «تلخ‌اندیشی خصوصی» (ص ۱۳۸) با او شریک است؛ به گمانم روش خالی کردن باد استعاره را با توسل به عرف عام به صورتی چنان تحت‌اللفظی که آدمی را به یاد صناعات هجایی ولتر یا تامس رایمر می‌اندازد از جانسن فراگرفته باشد. لکن وینترز فاقد اِشرافِ جانسن بر سنت کلاسیکی و پیوند استوار او با زندگی روزمرّه است. وینترز، در قیاس با او، تنها و غریب‌احوال و لجوج است.

۱۳۹. واژهٔ ایتالیایی، در اصل مربوط به موسیقی، در این‌جا به معنای آرایه‌های آهنگین کلامی.
۱۴۰. اشاره به اصطلاح فرانسوی *épater le bourgeois* (از جا در بردن قشر کاسب‌کار جامعه).

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

صرف‌نظر از مهارت او در نقل قول، صرف‌نظر از وضوح بیان او در این‌که اندیشه یا گفته‌ای خوب یا بد است یا این نوشته، سطر به سطر، دقیق یا درهم و برهم است، این یا آن تصویر روشن یا تار است، همواره سرانجام با نکتهٔ مبهمی روبه‌رو می‌شویم: با *ipse dixit*[۱۴۱] وینترز، تمسّک به «ذوقی که در میان هزارویانصد صفحه شعر بد تشخیص یک شعر خوب را برای خواننده ممکن می‌کند» (*شکل‌های کشف*، ص ۳۲۴). معیارهای داوریِ شعرهای قدیم روشن است: وینترز خواستار گزاره‌ای مستدل است و ترجیح می‌دهد دربارهٔ موضوعی مهم باشد، امّا به شعر نو که می‌رسیم معیارها تغییر می‌کنند. وینترز شعری را می‌پسندد که به نظر هرکسی که در سنت کلاسیکی یا رمانتیکی پرورش یافته باشد علی‌القاعده مبهم و مشکل می‌نماید: شعر سمبولیستی مانند دو شعر والری[۱۴۲]، یا والاس استیونز، و، با قید و شرط‌هایی، هارت کرین، سه تن از غامض‌ترین شاعران قرن بیستم. لکن غالباً کهن‌پژوهان را بر نوآوران، بریجیز و مور را بر ییتس و الیوت، ترجیح می‌دهد. شعر سمبولیستی، یا، به گفتهٔ خود او، پساسمبولیستی را حتی از شعر بی‌روح دورهٔ الیزابت برتر می‌داند. «در قیاس با ساخت‌های دورهٔ رنسانس، تداعی مهارشده، دست‌کم، انعطاف بیش‌تر و اشتمال بر مصالح بیش‌تر را (بدون آشفتگی) ممکن می‌سازد؛ طیف اندیشه و دریافت در خیال‌بندی پساسمبولیستی گسترده‌تر از طیفی است که تاکنون وجود داشته است. به عقیدهٔ من، این روش، بالقوه، باروَرترین روشی است که تا به حال پدید آمده است. درواقع، از این هم فراتر می‌روم: معتقدم که بزرگ‌ترین شعرهایی که این روش در آن‌ها به کار بسته شده بزرگ‌ترین شعرهای ما هستند، وانگهی گروه شاعرانی که اکنون مورد بحث قرار خواهم داد، به صورت گروهی، نظرگیرترین گروه در زبان انگلیسی است» (ص ۲۵۳). لکن با مشاهدهٔ نام اعضای گروه مأیوس می‌شویم زیرا یا هیچ وجه مشترکی ندارند و یا اگر دارند اندک است: اف. جی. تکرمن، امیلی دیکینسن، والاس استیونز، لوئیز بوگن، ادگار باوئرز، ان. اسکات مامدی[۱۴۳] ــ دو تن آخر از شاگردان وینترز بوده‌اند. این گروه به صورت من‌عندی انتخاب شده است. به این بازنگری تاریخ شعر انگلیسی و مفهوم تناقض‌آمیز شعر نزد او نمی‌توانیم اعتقاد داشته باشیم. وینترز اخلاق‌گرایی و خردمداری خود را با ذوق بالفعل خود سازش نمی‌دهد. همان گونه که خود وینترز در جستار ضد

۱۴۱. لاتینی، معنای تحت‌اللفظی: خودِ او گفت. دربارهٔ بیان جزم‌اندیشانه و فاقد برهان به کار برده می‌شود.

۱۴۲. منظور «گورستان دریایی» و «طرح مقدماتی یک مار» است.

۱۴۳. Louise Bogan (۱۸۹۷ـ۱۹۷۰). شاعر و منتقد امریکایی. Edgar Bowers (۱۹۲۴ـ). شاعر امریکایی که پس از فراغ از تحصیل به تدریس در دانشگاه پرداخت. N. Scott Momaday (۱۹۳۴ـ). شاعر امریکایی و استاد دانشگاه.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اومانیستی متقدم خود از پال المرمور گفته بود، صرفاً «ارزیابیِ ذهنیِ انبوهِ تجربه» است. وینترز اذعان می‌کند که «بدبختانه، این تنها نوع ارزیابی تجربهٔ ادبی یا غیرادبی است که در غایت امر امکان‌پذیر است، و آدمی باید آموزش و در عین حال شهامت لازم را برای به انجام رسانیدن آن داشته باشد» (*سنجش اومانیسم*، ص ۳۲۰). وینترز بی‌تردید شهامت لازم را داشت: انبوه عظیم ارزیابی‌ها را، همراه با تعریف ذوق خود، به ما عرضه کرد، و به این ترتیب پرسشِ همواره محل اختلاف دربارهٔ امکان رسیدن به توافق و اعتبارِ هر داوری و رتبه‌بندیِ انتقادی را بار دیگر پیش کشید. ضمناً با عزمی جزم به مسئلهٔ حقیقت در شعر پرداخت. وینترز به این نتیجه رسید که آن را نمی‌توان با نظریاتی مانند «شبه‌گزاره‌ها»ی آی. اِی. ریچاردز رد کرد. او می‌دانست که در عصر ما شعر را فقط در صورتی می‌توان حفظ کرد که حاوی چیزی دربارهٔ آدمی و وضعیت او باشد، چیزی که آن را بتوان با توسل صاف و ساده به مفهوم حقیقت ارزیابی کرد. وینترز چنان‌که باید و شاید با مشکلات این مفهوم مواجه نشد، لکن به بیان، یا بهتر بگوییم، بیانِ مجددِ موضعی دست زد که در مباحثهٔ انتقادی زمان ما پافشاری بر آن ضرورت دارد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل شانزدهم

ویلیام کِی. ویمست (۱۹۰۷ـ ۱۹۷۵)

بحث دربارهٔ ویلیام ویمست را به دو دلیل در آخرین فصل آورده‌ام: یکی این‌که جوان‌ترین منتقد امریکایی است که با تفصیل بیش‌تر به او پرداخته‌ام، و دوم به این مناسبت که، اگرچه در همان اوان کار «ریچاردزی یا رنسمیِ پیش‌رفته» بودن را منکر شد (*یونیورسیتی ریویو*[1] ۹ [۱۹۴۲]: ۱۳۹)، او را منتقدی می‌دانم که موضعِ بازاندیشیدهٔ بسیار نزدیک به نقد نو را به بهترین وجه خلاصه و ضابطه‌مند کرده است. در دسامبر ۱۹۷۵ که درگذشت، در سوگنامه‌ها او را به حق پژوهندهٔ برجستهٔ ادبیات انگلیسی قرن هجدهم خواندند و از او تجلیل کردند. کتاب‌هایش دربارهٔ سبک و واژگان دکتر جانسن، ویرایش یکی از مجلّدات نوشته‌های بازول در چاپ انتشارات ییل، و مقالات تیزبینانه و حاکی از حساسیّت او دربارهٔ الگزاندر پوپ (که در مقدمهٔ *گزیدهٔ شعر و نثر*[2]، ۱۹۷۲، استادانه خلاصه شده) و مطالعات گستردهٔ او دربارهٔ سیر شعر انگلیسی از شیوهٔ نیمهٔ اول قرن هجدهم[3] و احیای شعر پیشین در نیمهٔ دوم قرن هجدهم تا خیال‌بندی طبیعت‌بنیادِ رمانتیکی، سراسر زندگی یک پژوهنده را کفایت می‌کند. لکن کتاب مجلّل *تک‌چهره‌های الگزاندر پوپ*[4] (۱۹۶۶) را نیز باید به این فهرست افزود، کتابی که در آن نه تنها همهٔ تک‌چهره‌های شناخته‌شدهٔ نخستین

1. *University Review* 2. *Selected Poetry and Prose*

۳. Augustan منسوب به Augustan Age تعبیری برگرفته از دوران شکوفایی ادبی زمان امپراتوری اگوستوس (۲۷ پیش از میلاد ـ ۱۴ میلادی)، دوران ویرژیل و هوراس و اُوید. در ادبیات انگلیسی عموماً به نیمهٔ نخست قرن هجدهم اطلاق می‌شود، گو این‌که در کاربردهای متقدم آن دوران بازگشت و آغاز سلطنت چارلز دوم (۱۶۶۰ـ۱۶۸۵) آغاز این عصر شمرده می‌شد. نویسندگانی مانند پوپ و ادیسن و سوئیفت و استیل به همتایان رومی خویش سخت دل‌بسته بودند، آثارشان را سرمشق قرار داده‌اند، و خود بارها به شباهت میان این دو عصر اشاره کرده‌اند.

4. *The Portraits of Alexander Pope*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شاعر انگلیسی که مجموعه‌ای کامل از تصویرهایش در دست است گردآوری و چاپ شده بلکه رابطهٔ میان شاعر و نقاشان نیز در آن بررسی شده و نمونه‌های اصلی تک‌چهره‌ها با چنان دقتی پی گرفته شده که روش او می‌تواند الگوی تحقیقات مشابه در زمینهٔ تاریخ تک‌چهره‌پردازی و مجسمه‌سازی گردد.

با وجود این، یاد او در اصل به عنوان نظریه‌پرداز ادبیات زنده خواهد ماند. ویمست، ریشه‌ای‌تر از هر منتقد معتبر دیگر، «عینیت‌محوری»[5] و تمرکز حواس بر خود اثر هنری را وظیفهٔ اصلی نقد ادبی شمرده و بر آن پای فشرده است. از زمان تألیف نخستین جستار نظری مشهور خود، «مغالطهٔ قصد نویسنده»[6] (۱۹۴۶، با همکاری مانرو سی. بیردزلی)، رهیافت مبتنی بر خاستگاه ادبیات را اعم از ذهن مؤلف یا سوابق تاریخی و اجتماعی آن، رد کرد. این جستارِ تاحدودی آشفته عمدتاً بر ضد این نگرش بود که «طرح یا قصد مؤلف به عنوان معیار ارزشیابی اثر ادبی قابل استفاده و یا مطلوب است» (*شمایل کلامی*، ص ۳)[7]، حال آن‌که بعداً، در زمینه‌های متعدد، از همه بارزتر در «خاستگاه: تجدید یک بحث» (۱۹۶۸، در *روز پلنگان*[8])، قصدْ نقطهٔ محوریِ نقدِ معیارهایی است که از مفاهیمی مانند «الهام، بیان، اصالت، صداقت، هدف[9] و نظایر آن‌ها» ناشی باشد (*روز پلنگان*، ص ۳۵). اگرچه کروچه نیز قصد مصرّح را معیار ارزش ندانسته، نظر ویمست حاکی از نقد نظریهٔ اصالت بیان[10] کروچه است؛ حاکی از رد مواضع فرویدی و گونه‌های مختلف آن، و نیز رد تلاش مکتب ژنو[11] برای یافتن «cogito»[12]ی موجود در پس اثر مؤلف. و، البته، ردّ کاوش معمول برای کسب اطلاعات، که حتی برادران و خواهران و نیاکان شاعر را هم شامل می‌شود و سنت بُوْ از آن هواداری کرده، و سرانجام ردِّ هرگونه جبراندیشی تاریخی ــ اعم از مارکسیستی، که بدون هیچ تأمل رد شده، یا تاریخی و تحصّلیِ صرف. با توسّل به اوضاع زمان و خاستگاه اثر هنری نمی‌توان به ایضاح آن پرداخت.

اثر هنری نه فقط از خاستگاه‌هایش که از تأثیرات آن بر مخاطب یا خواننده نیز مستقل است. در جستار دوم که آن را نیز به اتفاق مانرو بیردزلی نوشت، «مغالطهٔ تأثیر»[13] (۱۹۴۹)، با نظریهٔ «عاطفیِ» آی. اِی. ریچاردز و نیز اصالت برداشت[14] در نقد و نسبیت‌مداریِ

5. objectivism 6. «The Intentional Fallacy» 7. *The Verbal Icon*

8. «Genesis: An Argument Resumed,» in *Day of the Leopards*

9. inspiration, expression, authenticity, sincerity, purpose 10. expressionism

۱۱. The Geneva School. ← فصل هفتم از جلد هشتم این *تاریخ*.

۱۲. لاتینی، به معنی تحت‌اللفظی «من فکر می‌کنم.»

13. «The Affective Fallacy» 14. impressionism

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

منتج از آن به مخالفت پرداخته و گفته است که در چنان شرایطی «خودِ شعر، در مقام موضوع داوریِ مشخصاً انتقادی، از صحنه خارج می‌شود» (*شمایل کلامی*، ص ۲۱). باز هم در بحث‌های متأخرتر توجه از ریچاردز به بررسی کلّ سنتی توسّع می‌یابد که از لونگینوس و مفاهیمی نظیر «جذبه» و «امر شکوهمند» و «سبک فاخر»[۱۵] و جز آن نشئت می‌گیرد. «شعرِ عاطفهٔ نابْ خیالِ باطل است» (ص ۳۷). تزکیه، که در نظر ارسطو ظاهراً فقط به معنی «خوابی عمیق‌تر پس از رسیدن به خانه» است، مفهومی است متعلق «به قلمرو روان‌شناسی تجربی و نه نقد ادبی» (*تاریخچهٔ نقد ادبی*[۱۶] [پس از این: *نقد ادبی*]، ص ۳۷).

اگر مؤلف و مخاطب را از علایق انتقادی خود حذف کنیم، توجه بر خودِ اثر متمرکز خواهد شد، اثری که به نحوی «بیرون از ما،» «به صورت عینی،» یا دست‌کم «به صورت یک عین جدا از ما مسلّم فرض شده و، به صورت استعاری، عینی حجمی» تلقی شده است (*روز پلنگان*، ص ۱۹۴ـ ۱۹۵). از مجاز بیانیِ[۱۷] خاکستردان یا شمایل[۱۸] دفاع کرده است. ویمست می‌گوید که هرگونه حجمی بصری نیست. «برخی از انواع نظم و مفهوم نه بصری‌اند و نه حجمی، دوبُنیِ سادهٔ جاری میان پویاییِ زمانی و تحجّر حجمی[۱۹] خطایی عوامانه و مبتذل است» (*نقد ادبی*، ص ۱۹۴پ). این عینْ‌محوری لقب «فرمالیستِ دانشگاه ییل» را برای ویمست به ارمغان آورده و اشاره به گروهی خیالی است شامل کلینت بروکس و خود من. اما ویمست به هیچ معنای قابل تصورِ کلمه فرمالیست نیست، زیرا به اثر هنری پیوسته به صورت وحدت محتوا و شکل، آوا و معنا می‌نگرد (*روز پلنگان*، ص ۱۱۸). اگرچه طی جستاری متأخر، «شکل سازمند: پرسش‌هایی دربارهٔ یک استعاره»[۲۰] (۱۹۷۱، در *روز پلنگان*)، خوانندگان را از حد افراطی که این استعارهٔ زیست‌شناختی به آن کشیده شده برحذر می‌دارد، همواره در مورد «وحدت سازمندِ»[۲۱] اثر هنری پافشاری کرده است. اصل «سازمندی» را تأیید می‌کند زیرا به معنی طرد آرای جزءنگرانه در باب ترکیب‌بندی[۲۲] است؛ لکن اگر به معنی وحدت کامل و همه‌جانبه باشد، آن را نمی‌تواند بپذیرد زیرا به یک‌سانیِ بی‌هدف می‌انجامد. در واقع ویمست به تقارن اضداد[۲۳] معتقد است که از قرون وسطی از طریق کولریج به ما رسیده است. اثر هنری یک کلّ فرد و یگانه است. کل مقدم بر

۱۵. «rapture»، «the sublime»، «the grand style». دربارهٔ grand style ← توضیحات مترجم در پایان کتاب. sublime ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۴۴ـ۴۴۵.

16. *Literary Criticism: A Short History*
17. figure
18. urn; icon
19. temporal dynamics; spatial rigidity
20. «Organic Form: Some Questions about a Metaphor»
21. organic unity
22. composition
23. coincidence of opposites

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اجزاست، و اجزا با یک‌دیگر و با کلّ وابستگی متقابل دارند (*روز یلنگان*،ص ۲۱۴ـ ۲۱۵). «یکی از اصول عقیدتی منتقد امروزی که باید به دقیق‌ترین وجه از آن پاسداری کند امر عمیق و چندجانبه (و از این رو نمایشی و خیال‌انگیز[۲۴]) "معنی‌انگیزیِ متقابل"[۲۵] اجزاء در یک شعر است» (ص ۲۲۰). لکن قیاس با سازواره‌ای زنده این واقعیت را در پردهٔ ابهام می‌پوشاند که شعر «از هر لحاظ قابل فهم است؛ سراسرْ معرفت است» (ص ۲۱۶). توانایی ذهن آدمی در بازاندیشی و شکل تازه دادن به خود (ص ۲۱۱) نافی این اندیشه است که شعر به معنی دقیق کلمه اندام‌واره است.

شعر، پیش از هر چیز دیگر، از واژه ساخته شده است. ویمست، به ویژه در نقد عملی، منتقدی قاطعانه کلامی است. در جستارهای تیزبینانه‌اش دربارهٔ قافیه و وزن در زبان انگلیسی، در عین امعان نظر به آن‌چه لابهٔ آوایی اثر هنری‌اش نامیده‌اند، همواره وزن و قافیه را در معنی مؤثر دانسته است. مثلاً، در جستار «یک پیوندِ قافیه با معنی»[۲۶] طی استدلالی قانع‌کننده می‌گوید که از «فقر قافیه» در آثار الگزاندر پوپ سخن گفتن خطایی است که «فقط از نگرش محدود به قافیه به عنوان یکی از گونه‌های هم‌آهنگیِ آوایی،» و به ناچار ارزیابی آن «از لحاظ تنوع و پیچیدگی و صحت آوایی ــ یا به عبارت دیگر، از قصور در پیوستن قافیه به معنی» ناشی می‌شود (*شمایل کلامی*، ص ۱۶۳). «معنی» عبارت است از تقابل میان گونه‌های مختلف کلمه یا کارکردهای مختلف یک گونه. اعجاب رویارویی‌های جدی یا مضحک، که «تلائم حروف و حرکات»[۲۷] نیست. «موسیقیِ واژه‌های اداشده فی‌نفسه ناچیز است،» زیرا «هنرِ کلامْ هنری معنوی است» (ص ۱۶۵). ویمست، با نمونه‌های انضمامی متعدد، نقش صناعاتی مانند جمع و توازن و جناس[۲۸] را، که می‌توان «ضدمنطقی» نامیدشان، و نیز ابزارهایی منطقی مانند تکرار و گونه‌گونی برازنده یا شعر ضربی[۲۹] را، که معمولاً آن‌ها را عیب می‌شماریم، نشان داده است (ص ۲۰۷). عنوان فصل نخست رسالهٔ دکترای ویمست، *سبک نثر سمیوئل جانسن* (۱۹۴۱)، «سبک در مقام معنی»[۳۰] است. اگرچه چنان‌که باید به ابزارهای صوری مانند توازن و تضاد و طباق[۳۱] و ساخت جمله توجه می‌کند، هرگز فراموش نمی‌کند که واژه‌ها به چیزی بیرون از بافت کلامی خویش راجع‌اند. اگر او را به «زندان زبانِ» ساختارگرایان فرانسوی یا

24. dramatic and imaginative
25. interinanimation
26. «One Relation of Rhyme with Reason»
27. euphony
28. zeugma, parallelism, pun
29. repetition, elegant variation, jingle
30. «Style as Meaning» in *The Prose Style of Samuel Johnson*
31. antithesis

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«جهان‌کلامیِ» نورتروپ فرای معتقد بدانیم، نظر او را کاملاً سوءِتعبیر کرده‌ایم. او پیوسته تأکید می‌کند که «همهٔ دانش کلامی ما تاحدودی نیز ناگزیر است دانش به اشیاء باشد.» بنابراین شعر «نوعی گفتار است که در آن نوعی دانش به شیء، عمیقاً به دانشِ به واژه [۳۲]، متکی و در آن متراکم است» (*اضداد متنافر* [پس از این: *اضداد*] ص ۷۰). واژه‌ها در شعر حالت گزاره یا نشانه یا اشاره ندارند، بلکه «چیزهایی را مطرح می‌کنند که زبان به صورت دیگری بر آن‌ها دلالت می‌کند.» نشانهٔ نماد، یا، به تعبیری که او ترجیح می‌دهد (تا از ابهامِ نماد بپرهیزد)، شمایل می‌شود. شمایل واژه‌ای است که ویمست از طریق چارلز ماریس از چارلز سندرز پیرس اقتباس کرده و، بنا بر یادداشتی که در مورد عنوان کتاب *شمایل ادبی*، نخستین مجموعهٔ جستارهای خود، نوشته، به معنای «نشانه‌ای کلامی است که به نحوی در صفات اعیانی که بر آن‌ها دلالت می‌کند سهیم است و یا با آن‌ها شباهت دارد... "تصویرِ درخشانِ" صِرف نیست، بلکه تفسیر واقعیت در بُعدِ نمادین و استعاری آن نیز هست» (*شمایل کلامی*، ده). بنابراین ویمست معتقد است که زبان تنها thesei (وضعی) نیست بلکه physei (طبعی) نیز هست. این مسئله از زمان *کراتولوسِ*[۳۳] افلاطون مورد بحث بوده. سوسور جانب قراردادی بودن کامل زبان را گرفته لکن رومن یاکوبسن و بنونیست[۳۴] و ژنت و دیگران بار دیگر آن را مطرح کرده‌اند. ویمست در آخرین جستار خویش، «در جست‌وجوی تخییل کلامی»[۳۵] (۱۹۷۵)، از شعر تجسّمی[۳۶] و نام‌آوایی[۳۷] و تک‌واژهای ریشه‌ساز[۳۸] و نمادپردازی آوایی گرفته تا نمودارها[۳۹] براهینی گردآورده تا نشان دهد که «معنای واژه حقیقتاً بر دلیل مبتنی است» (*روز پلنگان*، ص ۷۳).

با وجود این، نزد ویمست استعاره پلِ اصلی میان شعر و واقعیت است. *تاریخچهٔ نقد ادبی* (بلندترین کتاب ویمست در موضوعی واحد: از ۷۵۵ صفحهٔ کتاب ۵۵۴ صفحه تألیف

32. *Hateful Contraries*

۳۳. *Cratylus*. نام یکی از مکالمات افلاطون. کراتولوس، یکی از معاصران سقراط و، بنا به گفتهٔ ارسطو، نخستین استاد افلاطون در فلسفه بوده است. در این رساله موضعی که افلاطون به‌کراتولوس نسبت می‌دهد پافشاری بر این عقیده است که کذب غیرممکن است و همهٔ زبان‌ها بالطبع با معنایی که برای بیانش به‌کار برده شده‌اند متناسب‌اند.

۳۴. Emile Benveniste (۱۹۰۲-۱۹۷۶). زبان‌شناس فرانسوی که نظر سوسور را که زبان نظام نشانه‌هاست پذیرفت، لکن معتقد بود که رابطهٔ میان دالّ و مدلول در نشانه‌های کلامی صرفاً من‌عندی و قراردادی نیست. بارت و دیگران در نظریات مربوط به نوشتار و ادبیات از تحلیل‌های او دربارهٔ زمان و شخص و حالتِ فعل استفاده و آن‌ها را دنبال کردند.

35. «In Search of Verbal Mimesis»

36. concrete poetry

۳۷. onomatopoeia. ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۲۹-۴۳۰.

38. root-forming morphemes

39. diagrams

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اوست) با سرود ستایش استعاره «که به معنایی وسیع اس و اساس همهٔ شعرهاست» (*نقد ادبی*، ص ۷۵۰) خاتمه می‌یابد. استعاره «عینیت و معنادار بودن» را ترکیب می‌کند (ص ۷۵۳): به ما مجال می‌دهد که تخییل را به نظریهٔ شعر وارد کنیم. mimesis [محاکات، تخییل]، چنان‌که منتقدان مارکسیست بی‌وقفه طوطی‌وار تکرار می‌کنند، «انعکاس آیینه‌سانِ واقعیت» نیست بلکه اصلی آفریننده است، تقریباً قوّهٔ خیال است به معنایی که کولریج افاده کرده است. ولی «تقریباً» ضروری است زیرا ویمست دربارهٔ حقیقتِ هرگونه نظریهٔ آرمان‌مدارانهٔ هنر از فلوطین[۴۰] گرفته تا کروچه و سوزان لنگر تردید دارد. می‌گوید: «در این‌که نظریه بتواند گذار از مرحلهٔ معرفت‌شناسی عمومی را به هنر شاعری به انجام رساند بی‌آن‌که معرفت‌شناسی را در مقام یک اصلِ صوری رها کند، می‌توان تردید کرد» (ص ۳۹۹). در تحلیل نهایی، ویسمت به یگانگی شناسنده و موضوع شناسایی، هنر و طبیعتِ مفروض رمانتیک‌ها، نمی‌تواند معتقد باشد. و نتیجه می‌گیرد که در ان موضع فقط با «یک نظریهٔ خیال‌بندی "معنی‌انگیز"[۴۱] و مشرب همه‌جاندارپنداری رمانتیکی» سر و کار داریم (ص ۴۰۰). شعر فقط می‌تواند حامل «حقیقتِ "یک‌پارچگی"[۴۲] باشد، نه حقیقت "تناظر"[۴۳]» ولی در شعر، «با استفاده از انواع شگردهای دلالت ضمنی[۴۴]، بُعدِ یک‌پارچگی تقویت می‌شود و به این ترتیب بُعدِ اضافی تناظر با واقعیت، نمادی یا قیاسی، ایجاد می‌شود. اما این ساختارِ معنی کلاً بر اساس نوعی عنصر ارجاعِ بالضروره مستقیم به واقعیت خارجی و حدّاقل حقیقتِ چنین ارجاعی برپا می‌گردد» (*شمایل کلامی*، ص ۲۴۱). بر همین مبنا با گفتهٔ سیدنی که «شاعر هیچ چیزی را تأیید نمی‌کند، و بنابراین هرگز دروغ نمی‌گوید» موافق است (*نقد ادبی*، ص ۷۴۸) اما، به گمان من، موافقتش نمی‌تواند کامل باشد، زیرا در نظر او «مفهوم حقیقت چیزی است ورای زبان» (*شمایل کلامی*، ص ۲۷۹) و اثر هنری حاکی از چیزی دربارهٔ کلّ واقعیت است. بدین سان ویمست آموزهٔ «کلیِ انضمامی» هگل را احیا می‌کند (چنان‌که جوزایا رویس و برنارد بوزانکت پیش از او کوشیده بودند). شعر «به صورت نماد یا استعارهٔ تلویحیِ عرصه‌های دیگرِ واقعیت» پدیدار می‌شود «که از عرصه‌های صریحاً ذکرشده در شعر وسیع‌ترند» (*نقد ادبی*، ص ۲۵۶). به شعر و احتمالاً همهٔ هنرها به صورت استعارهٔ واحد دنیا پرداخته است. در پی‌گفتارِ *نقد ادبی* درس خاص و شگفت‌انگیزی دربارهٔ ماهیت دنیا از شعر گرفته است. شعر در یکتانگری افلاطونی یا

۴۰. Plotinus (حدود ۲۰۴ ـ حدود ۲۷۰ میلادی)، فیلسوف یونانی وابسته به مکتب نوافلاطونی.

41. animating 42. coherence 43. correspondence

44. implication

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

غنوسی[۴۵] و یا در دوگانه‌انگاری مانوی[۴۶] نمی‌گنجد. «اصل عقیدتی حلول خدا در مسیح»[۴۷] جهت‌گیری درون شعر را به دست می‌دهد، زیرا شعر مؤیّد این نگرش به جهان است، نوعی «خوش‌بینی در مَجلای مصیبت»، یا، با تعبیری غامض‌تر، «نه صرفاً یک تناظر پیچیده، یک روش تناوب، زمانی غمگین، زمانی شاد... بلکه نگاه غیرمستقیم، وحدت عمودیِ لبخند استعاری» (ص ۷۴۶). ذکاء[۴۸] «مولّد نوعی تقلیدگری از ذات و ماده است که همان شعر باشد.» «کنایهٔ طنزآمیز[۴۹] را می‌توان سودمندانه در حکم اصلی شناختی تلقّی کرد که از طریق باطل‌نما به تدریج به اصل کلّی استعاره و ساختار استعاری تبدیل می‌شود ــ همان تنشی که همیشه در استفاده از واژه‌ها به طرق بسیار تازه حضور دارد» (ص ۷۴۷). در این‌جا واژه‌های کلیدی نقد نو ــ کنایهٔ طنزآمیز، باطل‌نما، ذکاء ــ در قلمرو استعاره جمع آمده‌اند، و استعاره به نحوی حاکی از ماهیت دنیاست.

ویمست از این پیش‌تر نمی‌رود. بنا به گفتهٔ ویکو، «هر استعاره یک اسطورهٔ کوتاه است» و بنابراین می‌توان اسطوره را مولود استعاره دانست. اما ویمست با ناباوری به این نظر می‌نگرد و آن را «تیره‌ترین نماد» و نقد اسطوره‌ای را «بوطیقای ضدکلامی»[۵۰] و یکی از گونه‌های مشرب پندآموزی می‌شمارد (*نقد ادبی*، ص ۷۳۳ـ۷۳۵). از نورتروپ فرای به این سبب که اسطورهٔ پویش[۵۱] را منبع همهٔ انواع ادبی دانسته به تفصیل انتقاد کرده است. «تکوین عملیِ چنین نظام یک‌پارچه و دُوری[۵۲] و جامعی، چنین تک‌اسطوره‌ای، را از دل مراسم آیینی یا همراه با آن، در هیچ جای دنیا نمی‌توان نشان داد» (*روز پلنگان*، ص ۸۸). داعیه‌های فراگیر و جامع فرای در مورد اسطوره ایمان راسخ ویسمت را به جدایی شعر از دین و فلسفه جریحه‌دار می‌کنند. «هنگامی که داعیهٔ اصلی بر ضد اسطورهٔ قدیم این است که اسطوره بود [اصحاب نقد اسطوره‌ای] خواهان اسطوره‌ای نواند» (*شمایل کلامی*، ص ۲۷۸).

45. Gnostic or Platonic monism　46. Manichaean dualism　47. Incarnation

۴۸. wit. ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۴۷ـ۴۴۸.

۴۹. irony. ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۲۳ـ۴۲۵.

50. «antiverbal poetics»

۵۱. quest myth. اسطورهٔ پویش اساس آثار بی‌شمار در ادبیات کشورهای مختلف جهان است. این اسطوره معمولاً داستانِ قهرمانی است که، در طلب چیزی یا به قصد به‌انجام رسانیدن کاری، به سرزمین‌های دور سفر می‌کند، خطرهای بسیار را به جان می‌خرد، و آن‌قدر دلاوری و شکیبایی به خرج می‌دهد تا این که، معمولاً، سرانجام موفق می‌شود. حماسهٔ گیلگمش، که در آن قهرمان در طلب نامیرایی است، از قدیم‌ترین نمونه‌ها و هفت خانِ رستم و داستان‌های مربوط به جام مقدس نیز از نمونه‌های دیگر این اسطوره‌اند.

52. cyclical

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پیشگوییِ متیو آرنولد که شعر جای دین را خواهد گرفت به نظر ویمست «وحشتناک» می‌آید (*نقد ادبی*، ص ۴۴۸). او نظر اروینگ بابیت دربارهٔ «بی‌آلایشیِ کناره‌گیری از دینِ وَحیانی» را «فراتر رفتن حتی از رؤیاهای فرهنگی آرنولد» وصف و تقبیح می‌کند (ص ۴۵۱). با بیانیهٔ پرطمطراق شلی در این باره که شاعران «قانون‌گذاران قدرناشناختهٔ جهان»اند نیز مخالف است (ص ۴۲۱ـ۴۲۳).

درک نقش شعر در طرح ویمست گاهی مشکل می‌شود. استعاره «فراهم آوردن اضداد است.» «و شعر برمبنای این تنش بینش تازه‌ای از واقعیت، تجربهٔ تام و تمام و کامل و ملموسی عرضه می‌کند» (*اضداد*، ص ۴۱) ــ این تعبیرِ دیگری از مفهوم «جسم جهان»[۵۳] رنسم است که آن هم از نظریات تجربه‌مدارانه دربارهٔ جزئیت نشئت گرفته است. لکن ادبیات رهنمون اخلاقی و الگوهای رفتار و نگرش هم عرضه می‌کند که نباید با پندآموزی صریح یا هنر تبلیغاتی خلط شود. ویمست در مورد اخلاق در هنر نگرانی‌هایی دارد. مثلاً *انتونی و کلیوپاترا* را «خلاف اخلاق» وصف و تقبیح می‌کند (*شمایل کلامی*، ص ۹۶) و «اندیشه‌های ابلهانهٔ» شعر «منحرف» بلیک، «لندن،» خشمگین‌اش می‌کند (*روز پلنگان*، ص ۳۲ـ۳۳). معیارهای دینی و اخلاقی به ادبیات تحمیل شده و ممکن است با معیارهای هنری متعارض باشند: ویمست متوجه است که *انتونی و کلیوپاترا* نمایشنامه‌ای «بزرگ» است. نظرش دربارهٔ شعر به عنوان بازی (ص ۹۹) را، که با قیاس خود او میان شعر و شطرنج و نیز علاقهٔ پیگیرش به کمدی و خنده سازگار است، فراموش می‌کند و می‌گوید که «از لحاظی دین تنها موضوع شعر مهم است» (*اضداد*، ص ۳۹). اما ادبیات هرگز نباید رسالت دین یا فلسفه‌ای خاص را غصب کند. ادبیات چشم‌انداز جهان‌بینی‌هایی است که کاملاً آشتی‌پذیر نیستند: همر و تراژدی‌نویسان یونانی و لوکرتیوس و دانته و شکسپیر و میلتن و وردزورت و بودلر «عینیّت بسیار ناهمگنی» به ما عرضه می‌کنند (*شمایل کلامی*، ص ۸۹). «منتقد مسیحی» (ویمست خود را چنین می‌خواند) معیارهایش را جدا و برکنار نگاه می‌دارد.

تا این‌جا از شعر یا ادبیات تخیلی چنان صحبت کرده‌ایم که گویی چیزی مشخص و متحدالشکل، کلی و جزئی، حاضر اگرچه سپری‌شده است. ویمست هیچ‌گونه تقسیم شعر را به انواع ادبی نمی‌تواند بپذیرد مگر به منظور تسهیل کار توصیف. به ارسطوئیان شیکاگو از این لحاظ سخت می‌تازد که هرگونه تعمیمِ شعر را که به قلمرو روان‌شناسی منتهی نشود ناممکن می‌دانند. طنّ قطعه‌ای مالامال از طنزِ استعاری که از ویژگی‌های بهترین نوشته‌های

53. World's Body

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اوست، به تمسخرِ نظر آن‌ها در این زمینه می‌پردازد که «به منظور حفظ عینیتِ نگرش خویش، ناگزیرید [موضوعی مانند شعر را] به اجزاء یا گونه‌های آن تجزیه کنید. اگر بخواهید تمام یک کِیک را بلند کنید، به طرح یک کیک یا مزهٔ یک کیک تبدیل می‌شود. اگر آن را به قطعاتی تقسیم کنید، به صورت کیک و کلِّ کیک باقی می‌ماند» (*شمایل کلامی*، ص ۵۷). تجربهٔ روزافزون نقد ادبی برخلاف نظریهٔ انواع ادبی است. کوشش ای. دی. هرش[۵۴] که می‌خواهد تفسیر را بر علم به نوع ادبی مبتنی کند با شکست مواجه شده است. «با خواندن یک اثر به نوع ادبی آن پی می‌بریم، نه بالعکس» (*روز پلنگان*، ص ۱۹۱).

شعر، یا بهتر بگوییم ادبیات تخیّلی، مفهومی واحد است که به وضوح از دیگرِ هنرها متمایز شده است. ویمست به زیباشناسی عمومی اعتماد ندارد و آن را «بر هیجان‌خواهی متمرکز» می‌داند و معتقد است که «برای نقد ادبی رهنمودهای لازم» را فراهم نمی‌کند (جِی.*ای*.جی. پی[۵۵] ۵۲ [۱۹۵۳]: ۵۸۶پ). ویمست به وجود «مؤلفهٔ زیباشناختی در ادبیات»، دست‌کم به مؤلفه‌ای به معنای «چیزی که ذاتیِ آن باشد ولی در عین حال با اندیشه‌ها و امور مربوط به زندگی که در اثر وجود دارند تعاملی نداشته باشد،» معتقد نیست (همان ۵۳ [۱۹۵۴]: ۲۷۰). در جستاری با عنوان «لائوکوئون: شُور دوباره با هاتف غیب»[۵۶] (*روز پلنگان*، ص ۵۰ به بعد) نتیجه می‌گیرد که «اتکای به واقع صوری، سبک‌شناختی یا زیباشناختیِ یک هنر بر دیگری ممکن نیست.» کوشش کروچه که می‌خواست تمایز میان هنرها را برطرف کند با شکست مواجه می‌شود زیرا اختلاف میان شعر که در ذهن تصنیف شده و ساخت کلامی است و نقاشی یا مجسمه که تنها در جریان ساخته شدن معنی می‌یابد حل‌نشدنی است. با استفاده از تشبیهی نظرگیر می‌گوید که شعر «پرنده‌ای است در دست ما،» ولی نقاشی در ذهن نقاش «پرنده‌ای است در بیشه‌زار» (*نقد ادبی*، ص ۴۰۳). ادبیات از این لحاظ با دیگر هنرها تفاوت دارد که «ماهیت معنویِ زبانْ ادبیات را برای زیباشناس مشکل می‌کند» (*شمایل کلامی*، ص ۲۳۰). در نقد متأخری که بر کتاب *ساختار زیباشناسیِ* اف. ای. اسپارشات[۵۷] نوشت به این نتیجهٔ شگفت‌انگیز رسید که از سه مفهوم کلیدی زیباشناسی، بازآفرینی و شکل و بیان[۵۸]، بیان تنها عاملی است که به همهٔ هنرها قابل تعمیم است. بازآفرینی «در موسیقی تقریباً قابل تشخیص نیست،» و شکل «به مفهوم پالوده یا فنی‌اش فقط در برخی از انواع بسیار بی‌احساس موسیقی یا در برخی

54. E. D. Hirsch

55. *J[ournal] of E[nglish] and G[ermanic] P[hilology]*

56. «Laokoon: An Oracle Reconsulted»

اشاره به رسالهٔ لائوکون نوشتهٔ لسینگ دربارهٔ رابطهٔ میان هنرهاست. ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۲۱۸ به بعد.

57. F. E. Sparshott, *Stucture of Aesthetics*

58. representation, form, expression

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

انواع ناب مجسمه‌سازی یا نقاشیِ ریاضی ممکن است به بهترین وجه تجلّی کند.» بدین ترتیب در زیباشناسی عمومی بیانْ مفهوم برتر است. لکن بیان «در واقع از چیزی که در هر نوع هنرْ بازآفرینی شده یا شکل یافته قابل تفکیک نیست.» بیان آن چنان به شرح احوال یا شاعر پیوسته نیست بلکه به مفهوم «ادای مطلب، انتزاع، نمادی‌سازی، دلالت "متجسّد" در یک شکل»[۵۹] است (*ریویو آو متافیزیکس*[۶۰] ۲۰ [۱۹۶۶]: ۸۲، ۸۵). بازآفرینی، تخییل، بر ادبیات سلطه دارد؛ اهمیت شکل و بیان احتمالاً کمتر است.

ادبیات، به مفهومی که تی. اس. الیوت سنت را تعریف کرد، حضوری بلاواسطه است. سنت و تاریخ را شبکه‌ای به هم پیوسته و یک‌دست می‌شمارد. «من نظری را نمی‌پذیرم که ادبیات را در اساس شورش تلقّی کند» (*روز پلنگان*، ص ۱۱۷). احساس پیوند با دوران باستان به خصوص بسیار شدید است، و با افلاطون و ارسطو و هوراس و لونگینوس چنان بحث می‌کند که گویی همین دیروز مطالب خود را نوشته‌اند. نوشتهٔ آن‌ها حاوی الگوهای مفاهیم امروز است. بر همین مبنا ویمست خواستِ مورخ را که باید داوری ما در قالب زمان مؤلف باشد نمی‌پذیرد. چنین حرفی مهمل است که «اندک‌زمانی پس از زمان شکسپیر هرگونه بصیرت انتقادی دربارهٔ شکسپیر متوقف شد» (*شمایل کلامی*، ص ۵۶). بلکه «معنی و ارزش شکسپیر امروز بیش از زمان خود اوست. حتی همر، از نظری، امروز بامعنی‌تر و ارزش‌مندتر از هر زمان دیگر است، گو این‌که زبانش را با مشکلات بسیار درک می‌کنیم و دقیقاً نمی‌دانیم همر چند نفر بوده است»[۶۱] (*روز پلنگان*، ص ۳۹). بنابراین در پهنهٔ تاریخ یا دست‌کم در تاریخ نقد انباشت معنایی صورت می‌گیرد که ظاهراً با نظر کلی ویمست دربارهٔ تحلیل رفتن قوّهٔ فکری مغرب‌زمین مغایرت دارد.

ویمست از «افول انسان عصر جدید طی سه قرن از اوج حکمت الهی و حکمت اولیٰ» سخن می‌گوید (*روز پلنگان*، ص ۱۶۱) و به گسست احساس و شعور[۶۲]، فاجعه‌ای که در قرن هفدهم در انگلستان رخ داد، اعتقاد دارد. با اندکی سراسیمگی می‌گوید: «احساس و عمل ارزش‌گذاری، هردو، از لحاظ نظری از یک چیزی منفصل بودند ــ از ساختار

59. articulation, abstraction, symbolization, significance "incarnate" in a form

60. *Review of Metaphysics*

۶۱. برخی از پژوهندگان از دیرباز بر این عقیده بوده‌اند که *ایلیاد* و *اودیسه* را مؤلفی واحد تألیف نکرده است.

۶۲. dissociation of sensibility. نظریه‌ای که تی.اس.الیوت مطرح کرد و بحث‌های بسیار برانگیخت و خود الیوت هم در اواخر عمرش از این‌که این و برخی دیگر از نظرهایش، مثلاً معادل عینی (objective correlative)، چنین جدی گرفته شده‌اند اظهار تعجب کرد. دربارهٔ گسست شعور و احساس و معادل عینی. ← جلد اول این *تاریخ*، به ترتیب، ص ۴۱۵ و ۴۲۹.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ارسطویی اندیشه‌ها، اعتقاد بنیادی به خدا و انسان و جهان هستی» (*نقد ادبی*، ص ۲۵۳)، یا، با وضوح بیش‌تر، «گسست احساس و جنبهٔ واکنش‌کنندهٔ شعور آدمی از جنبهٔ درّاک و ارزش‌گذارندهٔ عقلانی» در دو جهت به کار بودند، «به سوی الهامات سازندهٔ شعر، و به سوی واکنش‌های مخاطبان او» (ص ۲۸۴). پس تداعی در این‌جا به معنی جریانی در جهت عکسِ «عینیت‌مداری» و به سوی «مغالطهٔ قصد مؤلف» و «مغالطهٔ تأثیر اثر بر مخاطب» است، نظرهایی که به قدمت دوران باستان‌اند و مشکل بتوان آن‌ها را ابداعات قرن هفدهم دانست.

نزد ویمست، نقد ادبی با تفسیر شروع می‌شود، با توصیف بی‌طرفانهٔ ویژگی‌های اثر هنری ادامه می‌یابد، به تدریج به ایضاح معنای ضمنی و نشان دادنِ، مثلاً، وحدت و انسجام شعر می‌رسد، و بدین سان به وجهی طبیعی به ارزش‌داوری می‌انجامد. «مشکل انتقادیِ بنیادی ما همیشه این است که چه‌گونه فهم و ارزش را تواماً، متّحد با هم، تا جایی که ممکن است پیش برانیم، یا چه‌گونه فهم خود را ارزش‌محور سازیم» (*شمایل کلامی*، ص ۲۵۱). ویمست ارزش‌گذاری را عملی صرفاً ذهنی نمی‌داند. او از «معتقدان به ارزش‌های واقعی و سلسله‌مراتب ارزش‌هاست» (جِی. *ای*. جی. پی ۵۲ [۱۹۵۸]: ۵۸۵). «نقد، برخلاف نقدِ نسبیِ شیوهٔ نگارش و دورهٔ ادبی، عینی و مطلق» می‌شود؛ ویمست به سرشت کلّی آدمی و به قلمروی اخلاقی اعتقاد دارد که به ما مجال می‌دهد خوبی یا بدی اعمال آدمیان و پختگی و پیچیدگی و غنا و عمق یک شعر یا سطحی و بی‌مایه بودن آن را بسنجیم (*شمایل کلامی*، ص ۸۲). اما در حالی که داوری می‌تواند مطلق باشد، نقد همواره با رازی نهایی مواجه می‌شود. ذکر نکته‌ای چون «در هر شعر چیزی هست (شهودِ فردی ــ یا اندیشه‌ای) که آن را هرگز نمی‌توان با تعابیر دیگری بیان کرد» (ص ۸۳) تنها می‌تواند صورتی از «بدعت نقل به معنا» باشد. اما بیش از آن است: شناخت حد و مرز نقد است. یک شعر مانند جذر تقریبی عدد دو یا مانند عدد "پی" است.[۶۳] «از طرفی فردیتِ درک‌پذیر اما تعریف‌ناپذیر شعر است و از طرف دیگر راز درک‌ناپذیر و غیر قابل انتقال الهام شاعر است» (*نقد ادبی*، ص ۵۳). «حوزهٔ کانونیِ تعریف‌ناپذیری» وجود دارد که «هرگز نمی‌توان آن را در قالب نظریه گنجانید» (ص ۲۵). دقیقاً به سبب قبول چنین راز غایی است که ویمست با نویسندگان کاتولیک‌مذهبی مانند برمون و پِگی[۶۴] و دوران متأخر ماریتن، که به منظور

۶۳. جذر عدد ۲ یا عدد "پی" را نمی‌توان با اعداد دقیق بیان کرد. ویمست در موضع دیگری در این باره می‌گوید: «همه‌اش نیست، اما تمام آن چیزی است که در دسترس است و همین هم بسیار سودمند است» (*شمایل*، ص ۸۳).

۶۴. Charles Péguy (۱۸۷۳ـ۱۹۱۴)، شاعر و سوسیالیست جدلی که بعداً به مذهب کاتولیکی گروید.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تمهید بوطیقای عرفانی به نیایش و جذبه و خلسه اشاره می‌کنند، مخالف است. ویمست اذعان می‌کند که «هوادار راسخ منطق راموسی و مجسّم کردن»[۶۵] است و معتقد است که «در مقام نظریه‌پرداز هیچ پیشرفتی برایمان میسّر نیست مگر در جهت وضوح» (*اضداد*، ص ۳۵). ویمست شیفتهٔ آن است که با استفاده از نمودار و استعاره‌های بصری گفته‌های خویش را روشن کند، و معتقد است که نقد باید بر مبنای استنتاجات عقلانی و تأمّل نظری پیش برود، و به این ترتیب می‌تواند متعرض رازها نشود ولی نمی‌تواند مشرب جدید ضدیت با عقلانیت را برتابد. ویمست موارد زیر را تقبیح می‌کند: «گسترش بی‌حد و مرز مکتب "خودآگاهی،" تجهیزات خوذ توجیه‌کنندهٔ دستورِ گشتاری، خودداری‌های مکتب تأویل تاریخی از موضع گرفتن[۶۶]، مایه‌های نومیدیِ اصحاب شک‌اندیشِ "سکوت،" جفت و جور کاریِ "آلابختکیِ" *textes*[۶۷] از روزنامه‌ها یا فرهنگ لغت یا راهنمای تلفن، جشن‌هایی که به مناسبت "مرگ ادبیات" می‌گیرند و انواع کارهای دیگر به این منظور که نقش ماما را بازی کنند و "تخیل پسامدرن" را به دنیا بیاورند» (*روز پلنگان*، ص ۲۴۸).

تا این‌جا سعی کرده‌ام نمایی کلّی از نظریات ویمست به دست دهم و چیزی دربارهٔ نظام نه‌چندان منسجمی که در ذهن داشته است القا کنم. اگرچه در جریان توصیف ناچار به گزینش بودم و بر مطالبی تأکید کردم که ممکن است از منظر دیگری خطا به نظر آید، فقط برحسب اتفاق به برخی اختلاف نظرها اشاره کردم. خود را باید بنا به گفتهٔ ویمست از لحاظ این «فرض ستایش‌گرانه» گناه‌کار بدانم «که ذهن یا بینش هر نویسنده‌ای در طول حیات حرفه‌ای او لزوماً یک کل یک‌پارچه یا تحوّل دیالکتیکی است، به خوبی، یا بهتر از، هریک از آثار او» (*روز پلنگان*، ص ۳۷). با وجود این، امیدوارم نوشتهٔ من نشان داده باشد که وجود یک‌پارچگی و انسجام و وضوح در نظرهای او در سراسر دورانی بالغ بر حدود سی و پنج سال را مشکل بتوان منکر شد. از مقالات متقدمش در رد قاطعانهٔ داعیه‌های مربوط به قابلیت فکری ادگار الن پو گرفته تا بازپسین نظرورزی‌هایش در زمینهٔ تخییل

۶۵. Ramist، منسوب به Peter Ramus، نام لاتینیِ Pierre de la Ramée (۱۵۱۵-۱۵۷۲)، فیلسوف و منطقی و ریاضی‌دان فرانسوی که منطق ضد ارسطویی او چنان رواج یافت که آثارش طی یک قرن ۷۵۰ بار تجدید چاپ شد. راموس منطق را از غموض پیشین آن رهانید و با استفاده از الگوها و ساخت‌های حجمی/فضایی آن را با حسّ بصری مرتبط ساخت. از همین روست که ویمست خود را «رامیست و visualist» (معتقد به مجسّم کردن مفاهیم) می‌خواند و سپس اهمیت «وضوح» را مؤکّد می‌سازد.

66. consciousness; transformational grammar; historical hermeneutics

۶۷. فرانسوی: متون. تعریض به کسانی است که به جای texts انگلیسی *textes* فرانسوی را به کار می‌برند و نیز رواج نسبی گرایش به نظریه‌های فرانسوی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کلامی که در *روز پلنگان: جستارهایی در دفاع از شعر* (۱۹۷۶)، مجلدی که پس از درگذشت او منتشر شد، آمده است. بی‌تردید جابه‌جایی‌هایی در تأکید به عمل آمده، و غالباً ضوابط بعدی باعث روشن‌گری متنی متقدم بوده است. به خصوص «مغالطهٔ قصد مؤلف» به بدفهمی‌ها و مباحثات طولانی و غالباً خرده‌گیرانه منجر شد. ویمست در مقالهٔ متأخر خود «خاستگاه: تجدید یک بحث» (۱۹۶۸) به طرح و بحث دربارهٔ این موارد پرداخت. برخی از نوشته‌های مهمّی که دربارهٔ این مبحث نوشته شده در کتابی با عنوان در *قصد ادبی* (ویراستهٔ دیوید نیوتن ـ دِ مولینا[۶۸]، ۱۹۷۶)، با تمایل شدید نسبت به مدافعان نقش قصد در نقد، گردآوری و منتشر شد. لکن به نظر من هدفِ بیش‌تر حمله‌هایی که به موضع ویمست شده موجودی ساختگی است. ویمست، چنان‌که گفته‌ای که از ای. ای. استول نقل می‌کند حاکی است، هرگز در این‌که «واژه‌های شعر از کلاه درنمی‌آیند، بلکه منبع آن‌ها مغز آدمی است» تردید نکرده است (*شمایل کلامی*، ص ۴). بنا بر قاعدهٔ متأخر و دقیق‌تر ویمست، او صرفاً مصرّ است که «قصد هنرمندِ ادب‌پیشه، در مقام قصد، نه از لحاظ تعیین کیفیت معنی در مورد جنبه‌ای از اثر ادبی او اعتبار دارد و نه معیار معتبری برای تعیین ارزش آن اثر است» (*روز پلنگان*، ص ۱۲). کافی است به شمار کثیر اظهارات نادرست نویسندگان دربارهٔ مقاصد اصلی آن‌ها بیندیشیم تا متوجه شویم که موضع ویمست موضعی کاملاً معقول است. اگر انکار همه‌جانبهٔ مسئلهٔ بسیار گسترده‌تر و قابل بحث‌ترِ ذی‌ربط بودن شخصیت و شرح حال نویسنده و به طور کلی سوابق تاریخی و اجتماعی را به ویمست نسبت دهند، آن نیز نادرست است. ویمست، در حقیقت، مجذوب زندگی‌نامه و تاریخ ادبی بود. او نکته‌های بسیار مطرح کرده که حاکی از توجه به عوامل تعیین‌کنندهٔ معنای واژه‌ها یا تأثیر موقعیت‌های اجتماعی است. معدودی از آن‌ها از این قرار است: «معنی بیرون از واژه‌ها در کلّ تاریخ آن‌ها و زمینه‌هایی که در آن به کار رفته‌اند قرار گرفته است. تجربهٔ نویسنده در مورد واژه‌ها و تداعی‌هایشان بخشی از تاریخ آن‌ها را برای نویسنده تشکیل می‌دهند» (*یونیورسیتی ریویو* ۹ [۱۹۴۲]: ۱۴۱). یا «واژه، وسیلهٔ ارتباط در ادبیات، را باید فهمید، و دست‌کم بخشی از عمل فهمیدن از شواهد تاریخی نشئت می‌گیرد» (*شمایل کلامی*، ص ۲۵۴). او به صراحت می‌گوید که «علل تاریخی به وجهی بارز به خودِ معنای آثار ادبی وارد می‌شوند» (ص ۲۵۴)، و، در اظهار نظر دربارهٔ جلب دوستی اشراف از جانب الگزاندر پوپ و معاصران او، تاحدی پیش می‌رود که می‌گوید «این امر صرفاً یکی از علل اجتماعی و اقتصادی ادبیات نبود، بلکه به کُنهِ ذهن نویسنده وارد می‌شد و نوع خاصّی مادهٔ

68 David Newton-De Molina, ed. *On Literary Intention*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خام و حالت ذهنی به او می‌داد» (پوپ، *منتخب شعر و نثر*، دوازده). با این حال، ویمست در تمایز میان شرح تکوینی و توصیفی ادبیات مصرّ است، تمایزی به همان روشنی که سوسور در زبان‌شناسی میان هم‌زمانی و درزمانی[۶۹] قایل شد. موضوعی روش‌شناختی است که در زبان‌شناسی توصیفی به پیشرفت‌های عظیم منجر شده ولی، در دهه‌های اخیر، آماج حملات هواداران جدایی‌ناپذیریِ بررسی تاریخی و توصیفی بوده است. نظر ویمست به جلب توجه به تحلیل و ارزیابی خود متون کمک کرده و معیارهای نقد سنتی، از قبیل صداقت و خودانگیختگی و اصالت و «تجربهٔ مجرّب»[۷۰] را مورد تردید قرار داده است. این نظر به ردّ کمال افراط در جبر تاریخی و اجتماعی، که اثر هنری را به نشانهٔ یک دوران یا حتی وضعیت طبقاتی فرو می‌کاهد، کمک کرد. ویمست در وجود زمینهٔ شعر در شرح حال و تاریخ نمی‌تواند تردید کند لکن، همراه با هیلیس میلر[۷۱]، این پرسش را مطرح می‌کند که «زمینهٔ یک شعر در چه نقطه‌ای متوقف می‌شود؟» (*روز پلنگان*، ص ۱۹۶)، و پاسخ محتوم این است که سیر قهقرایی به خاستگاه حدّی دارد.

حملهٔ ویمست به «مغالطهٔ تأثیر» نیز اگر به معنای رد ابراز احساسات گنگ دربارهٔ شعر یا موضوع اسرارآمیز «توازن انگیزه‌ها»[۷۲]ی آی. إی. ریچاردز باشد قابل دفاع است. موضع ویمست در این باره که ماهیت دقیق عاطفهٔ هنری (زیباشناختی) به نقد ادبی ربطی ندارد قابل درک است، زیرا دربارهٔ کل موضوع واکنش زیباشناختیِ مشخص و مفهوم سنتیِ زیبایی، دست‌کم در مورد ادبیات، تردید دارد. «این واکنش درست را باید به خودش واگذاشت» (*نقد ادبی*، ص ۷۴۰)[۷۳]. اما نگرش «کارمحورانه»[۷۴] را (تعبیری خوب، برگرفته از منفرد کریدل، که چون غالباً آن را به خطا egocentric [خودمحورانه] می‌نویسند، رواج نیافته) نمی‌توان با اظهار نظر صحیح ایلیزیو ویواس که گفته است دعوت خواننده «به درک خودِ شعر چنان است که گویی از [او] بخواهیم دربارهٔ شعری که نه شنیده و نه دیده صحبت کند» (*داد و ستد هنری*[۷۵]، ص ۲۲۴) رد کرد. ویمست، علی‌الخصوص طی کوشش‌های خود برای ایضاح نظریات کمدیایی، پیوسته انواع تأثیر ادبیات را مورد بحث قرار داده

۶۹. synchronic. بررسی کلّ یک زبان در یک لحظهٔ زمانی خاص. diachronic. مطالعهٔ تاریخی تکامل یک زبان.

70. lived experience 71. J. Hillis Miller

۷۲. balancing of impulses. ← جلد پنجم این *تاریخ*، ص ۳۵۷ـ۳۵۸.

۷۳. ویمست در جملهٔ ماقبل این نیز می‌گوید که این واکنش درست را، صرفاً بدان جهت که واکنش عاطفی غایی به عین شعری است و نه بخشی از آن عین، مشکل بتوان به کار منتقد یا نظریه‌پرداز شعر مرتبط دانست (*نقد ادبی*، ص ۷۴۰).

74. ergocentric 75. *The Artistic Transaction*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است. خنده و «سربلندی ناگهانی»[۷۶] هابز و سرخوردگی ضرورتاً مفاهیم انفعالی[۷۷]اند. ویمست گاهی حتی به «شنونده‌ای خاص» اشاره می‌کند که «در تعیین نوع خاصّی سبک، نوع خاصی ساختار، نوع خاصی استعاره تأثیر بسیار دارد. شعرهای دیگر را ممکن است اشعاری خاص یک جنس یا طبقه یا حزب تلقّی کنیم. مخاطبانِ بلاواسطهٔ هتک حلقه گیسو زودرنج‌تر از مخاطبان دنسیاد[۷۸]اند.» ویمست، با این گفته که «در سطح کاملاً شناختیِ درکِ هنری، گوینده و مخاطب را در ذهن خود یکی می‌کنیم» (*شمایل کلامی*، شانزده)، ظاهراً به استقبال «امتزاج افق‌ها»ی هواداران آلمانیِ *Rezeptionsästhetik*[۷۹] رفته است. اما از کار کسانی مانند اف. دبلیو. بیتسن[۸۰] برحذر است که می‌خواهند «اعتبار اثر ادبی را براساس میزان تطابق آن با درک مخاطبان مشخص تاریخی» تعیین کنند. ویمست عاقلانه نتیجه می‌گیرد که «منتقد باید، نه صرفاً هر واکنش خوانندهٔ معاصر، یا حدِ وسطِ واکنش‌ها، یا حتی واکنش گروهی از نخبگان، بلکه، مفهوم انسانیِ عام‌تری، "واکنشی آرمانی" را مد نظر بگیرد. و در این امر مصادره به مطلوب نمی‌کنیم و بار را از دوش هر مخاطب مشخّص برمی‌داریم و بر "معنیِ" خودِ شعر می‌گذاریم» (*نقد ادبی*، ص ۵۴۶ـ۵۴۷).

معنای شعر دغدغهٔ اصلی ویمست است. نه تنها از ابزارهای شعر ــ وزن و خوشنوایی و قافیه ــ بلکه، مافوق همه، از سبک به مفهوم پیوند میان اسم و معنی تحلیل‌های تیزبینانه و عالی به دست داد. از وحدت شکل و محتوا و سازمندی اثر هنری پیوسته و با زبانی رسا دفاع کرد و آن را وحدت در کثرت و وحدت اضداد می‌شمرد و، به منظور تمییز آن از جنبهٔ صرفاً صوری یا سبک‌شناختی و نگرش محتوایی یا پندآموز، آن را «تنشی»[۸۱] نامید (*اضداد*، ص ۳۶). اما ضمناً به رابطهٔ شعر با واقعیت نیز سخت علاقه‌مند بود، و این یکی از غرایب موضع اوست. او عبارت نظرگیر «شمایل کلامی» را برای شعر یافته و معتقد است که این تعبیر ماهیت شعر را به بهترین وجه وصف می‌کند و حاکی از بازافرینی و تفسیر

۷۶. sudden glory. گفتهٔ هابز است در تعریف خنده در فصل ششم کتاب *لویاتان* (*Leviathan*): «سربلندی ناگهانی ناشی از بدبختی دیگران.»

77. affective

۷۸. *The Dunciad*. اثری هجایی از الگزاندر پوپ. لحن هجایی آن به مراتب گزنده‌تر است.

۷۹. fusion of horizons. در مکتب زیباشناسی دریافت. ← «نظریه‌ی دریافت» در *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*، ویراستهٔ ایرنا ریما مکاریک، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی (تهران: آگه، ۱۳۸۴)، ص ۳۴۰ـ۳۴۵.

۸۰. F. W. Bateson (۱۹۰۱ـ ۱۹۷۸)، منتقد و پژوهشگر انگلیسی. دربارهٔ او ← فصل نهم از جلد پنجم این *تاریخ*.

81. tensional

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

واقعیت در خودِ وسیلهٔ انتقال آن است. ویمست از مشکلی که هر مفهومِ خودْغایت‌مندِ[۹۰] ادبیات با آن مواجه می‌شود دقیقاً آگاه است. اگر شعر بیان واقعیت به شمار می‌آید، چه‌گونه می‌تواند محدود به خود[۹۱] باشد و فردیت و یک‌پارچگی‌اش را حفظ کند؟ مفهوم شمایل، که آن را در تعبیرهای متنوعی مانند کلّیِ انضمامی، استعاره، و نماد، و سرانجام در اقداماتی به منظور مستندسازی تخییل کلامی به کار برده، در حکم پلی است که شعر را به واقعیت می‌پیوندد. این نظر را می‌توان پذیرفت که شعر «دارای نوعی ذات یا وجود متوازن و کمال‌یافته و رابطهٔ استعاری با واقعیت است» (*شمایل کلامی*، ص ۲۱۷). ویمست، به وجوه همواره تازه، «قوام یافتن رسانه»[۹۲] و استحکام و فشردگی شعر و «تمامیتِ معنای عملاً عرضه‌شده» را بزرگ می‌دارد (ص ۲۳۱). اما ناچار به اتخاذ نگرشی نهایتاً عرفانی نسبت به جهان هستی است. نگرشی که قیاسات و استعاره‌هایی در واقعیت مشاهده می‌کند، زبانِ معانیِ طبیعت و جامعهٔ «تجسّد یافته» در شعر. این *signatura rerum*[۹۳] است که کسانی چون کرشا یا حتی برادران شلگل و نووالیس و کولریج به آن اعتقاد داشتند، لکن در وضعیت کنونی تفکّر دربارهٔ چنین موضوع‌هایی پذیرفتنی نمی‌نماید. به هیچ وجه بر آن نیستم که نقش استعاره را در شعر دست‌کم بگیرم بلکه آن را صناعتی می‌دانم که در القای نوعی تأثیر سه‌بُعدی و واداشتن ما به مشاهدهٔ دو چیز از دو جانب و با این حال به صورت واحدْ نقش خطیری ایفا می‌کند. اما استعاره‌های زبان نمایندهٔ قیاسات و تناظرات و تشابهاتی نیستند که در نظام وجود یا در فرایند تفکر ما عرضه می‌شوند. رهیافت پدیدارشناختیِ برگرفته از هوسرل و شرح و بسط‌یافته توسط رومان اینگاردن یا میکل دوفرن[۹۴]، یا نظریهٔ نشانه‌شناختی متناسب با آن در تألیفات رومن یاکوبسن و یان موکارژوفسکی[۹۵]، ضرورت توسّل به معمّای تجسّد خدا[۹۶] و نگرش مظهرنگاشتی[۸۹] به

90. autotelic 91. self-enclosed

۹۲. the thickening of the medium. در توضیح این عبارت شاید نقل قطعهٔ زیر از همان موضع مفید باشد: «شعر... با تراکم مبتنی بر پیوندهای متقابل واژه‌ها در کامل‌ترین و شامل‌ترین و نمادین‌ترین ویژگی آن‌ها، انضمامی و خاص و چیزی مانند شکل محسوس می‌شود. یک ترکیب‌بندی کلامی... حالت چیزی نظیر مجسمه‌ای سنگی یا گلدانی چینی را به خود می‌گیرد. هستیِ شعر به معنی یا معانی آن است. صلابت شمایل را دارد» (*شمایل کلامی*، ص ۲۳۱).

۹۳. لاتینی: خصیصهٔ همهٔ چیزها. عنوان کتابی تألیف Jakob Böhme (۱۵۷۵ـ۱۶۲۴)، عارف آلمانی که طبیعت را وسیله تأمل بلاواسطه در ذات الوهی می‌دانست و از این رو افکارش به عرفان طبیعی معروف است.

۹۴. Roman Ingarden (۱۸۹۳ـ۱۹۷۰). فیلسوف و منتقد لهستانی. ← فصل هفدهم از جلد هفتم این *تاریخ*.

Mikel Dufrenne (۱۹۱۰ـ۱۹۵۵). منتقد ادبی فرانسوی و استاد دانشگاه.

۹۵. Jan Mukařovský (۱۸۹۱ـ۱۹۷۵). منتقد چک. ← فصل هجدهم از جلد هفتم این *تاریخ*.

96. Incarnation 89. emblematic

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جهان هستی را مرتفع خواهد ساخت. اما این در غایت امر تصمیمی دینی یا فلسفی است. پاسخی متفاوت با پاسخ ویمست ارزش نظریهٔ ادبی او را منقّص نمی‌کند: نظریه‌ای متمرکز بر موضوع، تحلیل‌هایی دربارهٔ جزءجزء آن، موفقیت‌های جدلی او در برابر نگرش‌های باب روز مانند ارسطوئیان شیکاگو یا اصحاب نقد اسطوره‌ای، کاوش‌های او در تاریخ شعر و نقد، دفاع سرسختانه‌اش از ارزشیابی در نقد، و دفاع همواره بجای او از معنیِ ادبیات هم در حکم «وجود»ی فی‌نفسه و هم در ضمن دارای چیزی «گفتنی» دربارهٔ انسان و جهانِ هستی، با صداهای متعدد و غالباً ناهمخوان.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پی‌نوشت

در ۱۹۵۰، تی. اس. الیوت و اف. آر. لیوس بر صحنهٔ نقد در انگلستان و نقد نو در امریکا مستولی بودند. دو آموزهٔ متعارض پایان قرن بیستم ــ زیبایی‌پرستی و ناتورالیسم ــ مطرود بودند و آموزهٔ کهنی بر جای آن‌ها نشسته بود که شکل و محتوا را جدایی‌ناپذیر و حتی در حکم واحد می‌شمرد. پیشینهٔ این نظر به ارسطو بازمی‌گردد، اما در دنیای انگلیسی‌زبان کولریج آن را به وجهی ماندگار ضابطه‌مند کرد و مفاهیم تخیّل خلاق و سازش اضداد و شعر در حکم یک کلِّ سازمند و نماد در تقابل با تمثیل را، هرچند با کاربردی متفاوت، به زبان رایج نقد افزود. تی. ای. هیوم و تی. اس. الیوت پیروی از مشرب کلاسیسیسم را برگزیدند، آی. اِی. ریچاردز کولریج را به تعبیرات مشرب اصالت رفتار ترجمه کرد، هربرت رید شعر را از منظری رمانتیکی «ندای راستین احساس» تفسیر کرد. صرف‌نظر از اعتراضات و قید و شرط‌ها بر ضد قیاس سازمندی، مفهوم کلّ و *گشتالت*[1] و ترکیب‌بندی[2] یا ساختار در نیمهٔ اول قرن بیستم بر نقد مستولی بود. به رغم همهٔ گونه‌گونی‌ها و اختلافات، بصیرتی محوری، غالباً عاری از قاعده و ضابطه، نسبت به کیفیت «زیباشناختی» اثر ادبی و تجربهٔ خوانندگان آن وجود داشت. تقریباً همهٔ منتقدان برجسته به ادبیات در مقام هنر می‌نگریستند و آن را بر این اساس درک می‌کردند. آن‌ها معتقد بودند که وظیفهٔ منتقد تمیز میان هنر و جز هنر و گزینش و ارزشیابی آثار بزرگ، اعم از گذشته و حال، و بر این مبنا ایجاد فهرست آثار معیار[3]، سنت، مجموعهٔ الگوها یا آثار ماندگار است.

۱. هیکل. ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۱۹.

2. configuration

۳. canon. مجموعهٔ آثاری که صحت و اعتبار آن‌ها به اثبات رسیده است. معمولاً در بحث از بخش‌هایی از ←

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اکثر منتقدان، هم در انگلستان و هم در امریکا، متفق‌الرأی بودند که ارزشیابی ذوقی[۴]، میراث قرن نوزدهم، کافی نیست و توجیه عمل انتقادی مستلزم تحلیل دقیق‌تر است. اکثر منتقدان، با گرایش‌های متنوع، بذل توجه به زبان ادبیات را وظیفهٔ اصلی خود به شمار آوردند، و بیش‌تر همّ خود را صرف زبان شعر ــ تصویر و استعاره و نماد ــ کردند. لکن، در آن زمان، غالب منتقدان جنبه‌های فنی زبان‌شناسی را دارای فایده‌ای برای تتبعات ادبی نمی‌دانستند. و ارسطوئیان شیکاگو، با اشتغال خاطری که به طرح و نوع ادبی داشتند، حتّی توجه اجمالی به زبان را نیز رد می‌کردند. دودستگی قدیم میان آنان که ادبیات را هنرِ این‌جهانی[۵] محض می‌شمردند و کسانی که با کانت موافق بودند و هنر را نماد اخلاق و در غایت امر از مظاهر فلسفه و دین می‌شناختند ادامه داشت. اختلاف نظر تمام اشکال گوناگون را در بر می‌گرفت: از آنان که شعر را حاوی تصویری از دنیاهای واقعی و مثالی می‌دانستند تا کسانی که در زیرِ سطحِ اثر در جست‌وجوی رازی بودند: در جست‌وجوی معناهایی فلسفی، دینی یا حتی غیبی. میان کسانی که با استفاده از شیوه‌هایی که آن‌ها را «درون‌سو»[۶] نامیده‌ام نظر خود را بر اثر هنری متمرکز کردند و آن‌هایی که شیوه‌های «برون‌سو»[۷] را در بررسی ادبیات به کار بردند نیز اختلاف عمیق بوده است. معیارهای مربوط به خاستگاه یا تکوین[۸] اثر هنری، یعنی تمرکز حواس بر شرایط حیاتی و روانی نویسندگان، و معیارهای اجتماعی، که خواستار داوری دربارهٔ صحت تصویر اجتماعی و پی‌آمدهای آن در اعمال و نگرش‌های اجتماعی است، تمام توجه منتقدان متعدد را به خود جلب کردند.

در حدود ۱۹۵۰ توجه به سرچشمهٔ ادبیات و قرابت آن با اساطیر بنیادین نوع بشر، به صورتی که انسان‌شناسی جدید به تتبع در آن پرداخته بود، کم‌کم بر نقد استیلا یافت. آثار جی. ویلسن نایت (که به تفصیل در جلد پنجم مورد بحث قرار گرفته) و تفسیر نمادانديشانهٔ *دریانورد کهن‌سال* به وسیلهٔ آر. پی. وارن راهی را به علاقه‌مندان نمودند که تی. اس. الیوت و جیمز جویس هموار کرده بودند. نورتروپ فرای در کتاب *تفارن سهمناک*[۹] خود (۱۹۴۷) کتاب‌های پیش‌گویانهٔ[۱۰] بلیک را در حکم نظام منسجم اساطیر تفسیر کرد، و ریچارد چیس

← کتاب مقدس به کار می‌رود که حجیت آن پذیرفته شده است (در این مورد، ضد آن، Apocrypha [یونانی: پوشیده و پنهان]، ملحقات یا کتب مجعول).

4. impressionistic appreciation 5. secular 6. intrinsic
7. extrinsic 8. genetic criteria 9. *Fearful Symmetry*
10. prophetic books

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در کتاب در *طلب اسطوره*[۱۱] (۱۹۴۹) کلّیهٔ آثار ادبی خوب را به سادگی با اسطوره یکی دانست. این تغییر مسیر واکنشی بر ضد فرمالیسمِ مزعوم منتقدان نو بود که خود درواقع اسطوره را از ابزار محوری شعر می‌دانستند. تغییر مسیری بود به سوی طرح و درونمایه و یا صرفاً محتوا. به زعم آن‌ها به هر داستان می‌توان به صورت اسطوره پرداخت: هکلبری فین شناور در رود میسی‌سی‌پی یک اسطوره شد. نقد اسطوره‌ای جدید غالباً تمثیل‌پردازی صاف و ساده یا جست‌وجوی آیین یا اسطورهٔ ابتدایی در پس یک اثر هنری شد: تحلیل‌های پراحساس فیلیپ ویلرایت از *اورستیا*[۱۲] و *سرزمین هرز* در کتاب *چشمهٔ مشتعل*[۱۳] (۱۹۵۴) یا *مفهوم تئاتر* (۱۹۴۹) تألیف فرنسیس فرگسن[۱۴]، که در آن به جست‌وجوی مراسم آیینی موجود در پسِ نمایشنامه‌ها از سوفوکل گرفته تا چخوف و تی. اس. الیوت پرداخته، از آن جمله‌اند. بخش قابل توجه نقد اسطوره‌ای از ادبیات بسیار دور شد. ویلرایت «تأملات زیباشناختی» را «از منازل نیمهٔ راه عرفان» شمرد و نگاره‌ها و افسانه‌هایی دربارهٔ بودا را در تأیید نظر خویش آورد.

نورتروپ فرای در کتاب *تحلیل نقد* (۱۹۵۷) نقد اسطوره‌ای را برای نظریهٔ ادبی احیا کرد. فرای ادبیات را پدیده‌ای دانست که «در دنیای خویش وجود دارد، تفسیر زندگی و واقعیت نیست، بلکه در یک نظام مناسبات کلامی حاوی زندگی و واقعیت است.» اگرچه فرای به ایضاح تکوینی از طریق ناخودآگاه جمعی ابراز علاقه نکرده است، نظام پیچیده‌ای از حالات و نمادها و اسطوره‌ها پدید آورده که کهن‌الگوهای یونگ پیش‌فرض بنیادین آن است. نظریهٔ انواع ادبی او نظریه‌ای هم‌زمانی است که در آن کمدی و رمانس و تراژدی و هجو را با ضرب‌آهنگ طبیعت و فصول چهارگانه، بهار و تابستان و خزان و زمستان، متناظر ساخته است. طی مراحل دفاع فرای از داعیهٔ مخاطره‌آمیزش که «جهانِ ادبیات جهانی است که در آن هر چیزی بالقوه با هر چیز دیگر یک‌سان است» از انواع جانشین‌سازی‌ها و ادغام‌ها و این‌همانی‌ها استفاده شده است. در چنین طرحی تمام تمایزات ارزش هنری زایل می‌شوند: ساده‌ترین حکایت قومی به همان اندازه مناسب است که *هملت*. فرای در «مقدمهٔ جدلی»[۱۵] خویش ارزش‌داوری را از مفهوم نقد خود مستثنی و ابراز امیدواری می‌کند که چنین اقدامی «نشان‌دهندهٔ پیشرفت استوار به سوی عمومیت

۱۱. Richard Chase، نوشتهٔ *Quest for Myth*.

۱۲. *Oresteia*. نمایشنامهٔ سه‌گانهٔ (trilogy) اِشیل (آیسخولوس) دربارهٔ بازگشت آگاممنون به خانه‌اش پس از فتح تروا، قتل او به دست همسرش کلوتمنسترا، و وقایعی که پس از آن رخ می‌دهد.

13. *The Burning Fountain*

14. Francis Fergusson, *The Idea of a Theater*

15. Polemical Introduction

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

عاری از تبعیض باشد.» فرای که کانادایی است در انگلستان نفوذی نداشته است. بلکه فرنک کرمود، در کتاب *تصویر رمانتیکی*[16] خود (۱۹۵۷)، با سنت ایماژیسم و سمبولیسم به ضدیت پرداخت و در پی‌آمد ناگزیر و مفروضِ ازخودبیگانگی هنرمند و برکشیدن او به مقام پیشگو و رازبین تردید کرد.

در ایالات متحد، تاحدودی براثر نفوذ فرای، واکنش به نفع پیشگویان و رازبینان رمانتیکی شدت داشت. شرح فاضلانه و ژرف‌بینانهٔ ام. ایچ. ایبرمز در کتاب‌های *آیینه و چراغ* (۱۹۵۳) و *سوپرناتورالیسم طبیعی*[17] (۱۹۷۱) بنیان‌گذار این نگرش شد. جفری هارتمن در *بصیرت بی‌واسطه* (۱۹۷۱) و *شعر وردزورت*[18] (۱۹۶۴) در تفسیر شعر وردزورت تجدید نظر کرد و آن را تعارض میان شعور و طبیعت دانست. و هرولد بلوم در *محفل رازبینان*[19] (۱۹۶۱) شاعران رمانتیکی انگلیس را برکشید و رشته‌ای را که از بلیک به ییتس و والاس استیونز کشیده می‌شود رویاروی سنت الیوتی از شاعران متافیزیکی قرن هفدهم تا سمبولیست‌ها قرار داد.

با ورود مشرب ساختارگرایی فرانسوی، که تشکیل همایشی در دانشگاه جانز هاپکینز (۱۹۶۶) با شرکت پژوهندگان فرانسوی از نشانه‌های آن بود، در جوّ انتقادی در ایالات متحد تغییری رخ داد. درواقع نفوذ نقد فرانسوی اخیر پیش از آن نیز محسوس بود. هارتمن آثار موریس بلانشو[20] را خوانده بود. جِی. هیلیس میلر به هواداری از پدیدارشناسی به روایت ژرژ پوله و گروه منتقدان ژنو موسوم به «منتقدان خودآگاهی» پرداخت و در کتاب‌هایش دربارهٔ دیکنز (۱۹۵۸) و نویسندگان انگلیسی و امریکایی قرن‌های نوزدهم و بیستم (*ناپدید شدن خدا*، ۱۹۶۳؛ *شاعران واقعیت*[21]، ۱۹۶۵) با ایجاد طرح معرّق گفته‌هایی برگرفته از هر کاغذپارهٔ آن‌ها، و دانسته نادیده گرفتنِ همبستگی اثر هنری، به وصف چشم‌انداز درونی نویسندگان دست زد. هدف این‌همانی با طرز تفکّر شخصی است که در پسِ اثر هنری است. این روش به پاسخ‌هایی دربارهٔ زمان و مکان، سرنوشت بشر، و ناپدید شدن خدا می‌انجامد.

ساختارگرایی فرانسوی از زبان‌شناسی سوسور و رومن یاکوبسن و انسان‌شناسی کلود

16. Frank Kermode, *The Romantic Image*

17. M. H. Abrams, *The Mirror and The Lamp* and *Natural Supernaturalism*

18. Geoffrey Hartman, *The Unmediated Vision* and *Wordsworth's Poetry*

19. Harold Bloom, *The Visionary Company*

۲۰. Maurice Blanchot (۱۹۰۷ـ)، منتقد و رمان‌نویس فرانسوی.

21. *The Disappearance of God; Poets of Reality*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

لوی استروس ملهم است. در ایالات متحد هواداران و شارحان برجسته‌ای نظیر رابرت اسکولز[۲۲] و جاناتان کالر نظریّه‌های آن را تشریح کردند لکن، به استثنای «روایت‌شناسی»، نام تازهٔ بررسی صناعت داستان‌سرایی، نقد اصیل دیگری از آن حاصل نشد. اما چنین تتبعاتی با آثار ژرار ژُنت یا تزوتان تودوروف در فرانسه قابل قیاس نیست. آن‌چه در ایالاتِ متحد موفقیت‌آمیز بوده «پساساختارگرایی» یا «ساخت‌گشایی»[۲۳] است: پُل دوُمان و جِی. هیلیس میلر، که نوشته‌های پیشین خود را مردود اعلام کرد، به تشویق ژاک دریدا[۲۴]، در این زمینه فعال بوده‌اند. «ساخت‌گشایی» به گونه‌ای شکاکیت و حتی هیچ‌انگاری منجر می‌شود که با جریان اصلی ساختارگرایی بیگانه است. مکتب اخیر جنبشی ملهم از علم و دست‌کم از زمان ضابطه‌مند شدن توسط محفل زبان‌شناسی پراگ (حدود ۱۹۲۹) فعال بوده است. با این حال، ساخت‌گشایی برخی از مفروضات ساختارگرایی را می‌پروراند، مثلاً، این نظر را که زبانْ نظامی محدود در خود[۲۵] است و با واقعیت رابطه‌ای ندارد. به اعتقاد ایشان، ما در زندان زبان (عنوان تحلیل مارکسیستی فردریک جیمیسن[۲۶]، ۱۹۷۲) زندگی می‌کنیم: یک کلمه فقط به کلمهٔ دیگر اشاره دارد، و به همین ترتیب تا بی‌نهایت. «چیزی جز متن وجود ندارد.» نظریهٔ مرگ مؤلف[۲۷]، حتی به پایان رسیدن فردیت انسان را با خاطری آسوده اعلام می‌کنند.

اما ادبیات صرفاً زبان نیست: مانند نقاشی و مجسمه‌سازی و موسیقی، هنر است، و بر این مبنا یکی از موضوع‌های زیباشناسی. اما «مکتب ساخت‌گشایی»، مانند آی. اِی. ریچاردز پیش از آن، به راحتی تجربهٔ زیباشناختی را انکار می‌کند. با این انکار هرگونه تفاوت میان ادبیات در حکم برساخته‌ای خیال‌بنیاد و هر نوشتهٔ دیگر، که امروزه آن را «écriture» یا «متن» می‌نامند، زایل می‌شود. نقدْ داستان می‌شود. منتقدان می‌توانند مسایل روحی خود را به نمایش بگذارند و، با تناقضی آشکار، ضمن انکار امکان تجربهٔ هنری، سودای هنرمند شدن را در سر بپرورانند. اگر مقولهٔ هنر زایل شود، ادبیات نیز به همین

22. Robert Scholes

۲۳. deconstruction , post-structuralism ← «پساساختارگرایی» و «واسازی» در *نظریه‌های ادبی معاصر*، ویراستهٔ ایرنا ریما مکاریک، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی (تهران: آگه، ۱۳۸۴)، به ترتیب، ص ۷۶ـ۸۲ و ۴۵۲ـ۴۵۹.

۲۴. Jacques Derrida (متولد ۱۹۳۰). نظریه‌پردازی که بسیاری او را مهم‌ترین فیلسوف معاصر فرانسوی می‌دانند و نامش (به ویژه بیرون از فرانسه) با «ساخت‌گشایی» عجین شده است.

25. self-enclosed

26. Fredric Jameson

۲۷. death of the author. ← دکتر بهرام مقدادی، *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر* (تهران: فکر روز، ۱۳۷۸)، ص ۴۵۱ـ۴۵۶.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سرنوشت دچار می‌شود. و می‌توانیم هرگونه نوشته‌ای را، اعم از توضیحی و استدلالی و خطابی، بررسی کنیم. معیارهای ارزشی ناپدید می‌شوند. هنر بنجل و سرهم‌بندی‌شده[۲۸] و کتاب‌های عوام‌پسند[۲۹] موضوعات محبوب پژوهندگان می‌شوند و به عنوان تحقیق در ذوق عامّه و شگردهای ادبی بنیادین توجیه می‌شوند ولی هرگونه میزان ارزشی را برهم می‌زنند. لزلی فیدلر در کتاب *ادبیات* چه بود؟[۳۰] (۱۹۸۲) همهٔ آثار ادبی را که پیش از آن دوست می‌داشته ــ آثار تی. اس. الیوت و جویس و دیگران ــ «نخبه‌گرایانه» و حتّی دلگیر و طاقت‌فرسا وصف کرده و به داستان‌های علمی‌ـتخیّلیِ بازاری و هرزه‌نگاری‌های وقیحانه و «رمان‌نویسانی که هرگز در فهرست آثار معتبرِ هنرِ مقبول پذیرفته نشده‌اند،» به *برباد رفته*[۳۱] و جک لندن و حکایات لدر استاکینک،[۳۲] روی آورده است.

اگر میان متون تفاوت کیفی وجود نداشته باشد، پیداست که عاری از هرگونه حجیّتی خواهند بود و خواننده و مفسّر را به واکنش وا نخواهند داشت و از «ساختار موجبیّت»[۳۳] عاری خواهند بود. آزادی کامل در تفسیر از مدت‌ها قبل مدافعانی داشته است: آی. اِی. ریچاردز و کنت برک و ویلیام امپسن از آن جانبداری کردند. اما اگر تفسیر کاملاً به هوا و هوس خواننده و منتقد واگذار شود، اگر هر متنْ مبهم و چندمعنایی و «تعین‌ناپذیر»[۳۴] تلقّی گردد به پایان پژوهش و بی‌پرده بگویم سرانجام به نیست‌انگاری منجر خواهد شد. جِی. هیلیس میلر معنای واژه‌های «طفیلی» و «میزبان»[۳۵] را معادل رابطهٔ تفسیر و متن مصرّانه دنبال کرد تا به این استنتاج برسد که، اگر قابل فهم بودن به معنای «پذیرایِ تفسیرِ تک‌صداییِ مشخص بودن» است، هیچ متنی قابل فهم نیست. به اعتقاد او، «در متافیزیکِ مغرب‌زمین، هم در اشعار و هم در نقد اشعار، نیست‌انگاری حضوری جدانشدنی است.» یکی از گفته‌های نیچه را، که ناگهان مرجع بزرگی شده است، و حاکی از این است که حقیقت «عبارت از لشکر متحرک استعاره‌ها و مجازهای مرسل و انسان‌گونه‌انگاری‌ها[۳۶]ست» و این‌که «ما چیزی جز استعاره‌های چیزهایی را نداریم که به هیچ وجه با ذوات اصلی تطابق

۲۸. kitsch. آلمانی. اثر هنری بی‌ارزش، چیزی که سرهم‌بندی شده تا به ذائقهٔ عوام خوش بیاید.

۲۹. colportage. فرانسوی. معنی عام آن حرفهٔ دستفروش دوره‌گرد است و معنای خاص آن، که در این‌جا منظور ولک است، کتاب‌های عامه‌پسندی است که فروشندگان دوره‌گرد در قرون ۱۶ـ۱۹ به فروش می‌رساندند.

30. *What Was Literature?* 31. *Gone with the Wind*

۳۲. Jack London (۱۸۷۶ـ۱۹۱۶). نویسنده‌ای که مدت‌زمانی معروف‌ترین رمان‌نویس امریکایی بود و داستان‌هایش بیشتر دربارهٔ زندگی در آلاسکاست؛ *The Leatherstocking Tales* مجموعهٔ پنج رمان نوشتهٔ James Fenimore Cooper دربارهٔ غرب وحشی است.

33. structure of determination 34. polysemic; undecidable

35. parasite; host 36. metonymies; anthropomorphisms

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ندارند» به عنوان حقیقت تردیدناپذیر نقل می‌کنند. شادروان پل دومان در کتاب *نابینایی و بصیرت*[۳۷] (۱۹۷۱) به شرح این نظر می‌پردازد که شعر فقط «از خلأ می‌سراید و بر هیچی محضِ خود تأکید می‌کند» و در کتاب *تمثیل‌های خواندن*[۳۸] (۱۹۷۹) بر آن است تا مطالعات ادبی را به خطابه و معانی و بیان و بررسی انواع مجاز و تناقضات[۳۹]، یا به قول او، aporia[۴۰] رجعت دهد. ریطوریقا یک متن است، «از این لحاظ که به دو دیدگاه ناسازگار و مشترکاً خودْنابودکننده مجال بروز می‌دهد و بنابراین در راه هرگونه قرائت یا فهم سدّی عبورناپذیر برپا می‌کند.» یأس تنها راه گریز است. گفتهٔ معروف دبلیو. ایچ. آدن را تأیید می‌کند که در ۱۹۳۹ گفت «اگر هیچ شعری سروده نشده، هیچ نقاشی‌ای کشیده نشده، و یک میزان موسیقی ساخته نشده بود، در تاریخ نوع بشر تغییر معنی‌داری رخ نمی‌داد.» جای تعجب ندارد که دانشجویان از تحصیل در رشتهٔ ادبیات که خودش بیهودگی خود را اعلام کرده پرهیز می‌کنند.

اما نمی‌خواهم به مناسبت افول پژوهش و نقد ادبی عزاداری کنم. عنوان‌هایی مانند «مرگ ادبیات» و «زندان زبان» و «نقشه نادرست‌خوانی»[۴۱] و «ادبیات چه بود؟» لُبِّ مطلب را به دست می‌دهند و بی‌تردید حاکی از حال و هوای غالب بر اوضاع‌اند. اما شکاکیتِ مفرط وسیلهٔ پرهیز از رویارویی با مسایل سخت و غایی نیز هست. یأس می‌تواند بر گریز به برج عاج سرپوش بگذارد. اگر کلّ ادبیات تنها یک بازیِ زبانی است، هنوز می‌توان به مطالعهٔ ریطوریقا و مجازها و ابهامات و «تعیّن‌ناپذیر»ها پرداخت و خود را به هیچ ارزش‌داوریِ ادبی و نگرش مشخص به دنیا و جامعه متعهد ندانست. مارکسیست‌ها، در جدل‌های خود بر ضد این نظریات، به سهولت می‌توانند در زمینهٔ انکار واقعیت و تاریخ امتیازاتی به دست آورند بی‌آن‌که رغبت کسی را به روایت خاص خویش برانگیزند. دست‌کم یک موضوع پابرجاست: ریطوریقا به معنی شیوهٔ جدید خوانش دقیق و بذل توجه به ریزه‌کاری‌های متون است. تأکید بر «بینامتنیّت»[۴۲] و زمینهٔ متن[۴۳] به احیای تتبع در منابع با موشکافی و تیزبینیِ بیش‌تر می‌انجامد. علاقه‌مندی اخیر به واکنش خواننده ما را به بررسی کتابگزاری‌های قدیم و بذل توجه به تاریخ نقد و مطالعهٔ صناعاتی مانند نظیرهٔ طنزآمیز[۴۴] و

37. *Blindness and Insight*
38. *Allegories of Reading*
39. tropes; contradictions
۴۰. در این باره ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.
41. a map of misreading
۴۲. intertextuality. ← «بینامتنیت،» در *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*، ص ۷۲ـ۷۴.
43. contextuality
44. parody

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تقلید وامی‌دارد. طرد فهرست آثار ماندگار مشوق تحقیق در ادبیات حاشیه‌ای[۴۵] است. نقدِ زن‌محورانه[۴۶] کشف زنان نویسندهٔ ناشناس یا فراموش شده و پژوهش در نگرش‌های اجتماعی به زنان و موقعیت اجتماعی آنان و شکایات و دستاوردهایشان را تشویق می‌کند. روان‌کاوی، که در حاشیهٔ مطالعات ادبی به فعالیت خویش ادامه می‌دهد، ما را به بررسی شرح‌حال‌ها و به ویژه حسب حال‌های خودنوشته وامی‌دارد و تفسیر زندگی خصوصی و جنسی نویسندگان را ممکن می‌سازد. علاقه و همدلی جدید نسبت به جهان سوم مشوّق توجه به متون و ادبیات کشورهای کمتر شناخته شده است و گسترش عظیم ادبیات تطبیقی را در زمینه‌هایی ممکن می‌سازد که تاکنون مورد بی‌اعتنایی تاریخ ادبیِ سنتی و اروپامحور بوده است. حتی انکار مرجعیت متن ممکن است، صرف‌نظر از بُعدِ آن از تتبع خردورزانهٔ ادبیات، در برخی موارد محرّک ارزش‌مند خیال‌پروری و تنیدن تارهای تداعی‌های شخصی و تأملات دربارهٔ تمام مسایل فرهنگ مشترکمان گردد.

شرح اجمالی برخی جریان‌های اخیر در نقد امریکایی نباید باعث نادیده گرفتن این واقعیت شود که انگلستان از جاذبه‌های نقد فرانسوی اخیر تقریباً مصون بوده است. در کتاب *کار با ساختارگرایی* (۱۹۸۱)، چنین می‌نمود که دیوید لاج[۴۷] با جنبش فرانسوی اعلام همکاری کرده، ولی درواقع او در تحلیل داستان‌سرایی نوین فقط از تمایزی استفاده کرد که یاکوبسن میان استعاره و مجاز مرسل قایل شده است. در *ساختارگرایی یا نقد؟* (۱۹۸۱)، جفری استریکلند[۴۸] با صدای بلند و با وضوح بسیار از نقدی هواداری می‌کند که در چارچوب داوری‌های تقریباً غریزیِ لیوس مطرح شده و ساختارگرایی را به خصوص از این نظر محکوم می‌کند که همهٔ آثار ادبی را نظام بستهٔ نشانه‌ها وصف می‌کند. ایین مک‌گیلکرایست، در کتاب *بر ضد نقد*[۴۹] (۱۹۸۲)، سنت انگلیسی خصومت نسبت به نظریه را بار دیگر اعلام می‌کند. «تنها نظریهٔ انتقادی راستینْ عدمِ نظریه[۵۰]، و تنها انتزاع قابلِ اِعمالْ طرد انتزاع است.» لکن در ادامهٔ سخن به شرح و تأیید آموزه‌های اصلی زیباشناسی سازمندی، کلّ بودن اثر هنری، جدایی‌ناپذیری شکل از محتوا، وحدت اضداد می‌پردازد، آن هم به صورتی که گویی خود او کاشف آن‌ها بوده است.

در انگلستان، برداشتی تازه از مارکسیسم تنها گزینهٔ دیگر را مطرح کرد. سرکردهٔ آن‌ها

45. subliterature

۴۶. feminist criticism. ← «نقد فمینیستی،» *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*، ص ۳۸۷ به بعد.

47. David Lodge, *Working with Structuralism*

48. Geoffrey Strickland, *Structuralism or Criticism?*

49. Ian McGilchrist, *Against Criticism* 50. non-theory

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ریمند ویلیامز است، که در کتاب‌های متعددش، از ابتدا تا *مارکسیسم و ادبیات*[۵۱] (۱۹۷۷)، پیامدهای اجتماعی و تأثیرات ادبیات را با حساسیت و تیزبینی بررسی کرده و، اگرچه کارکرد زیباشناختی را در حد یک مقوله رد می‌کند، با این حال در مطالعات خویش آن را نادیده نگرفته است. مبلّغان جوان‌تر، مانند تری ایگلتن در کتاب *نظریهٔ ادبی*[۵۲] (۱۹۸۳)، به اصول جزمی مارکسیستی کاملاً پایبندند.

در این وصف اجمالیِ جدیدترین جریان‌ها در نظریهٔ ادبی در ایالات متحد و انگلستان، متأسفانه، بیشتر به امور بدیع و لاجرم شگفت‌انگیز پرداخته‌ام. تازه‌ترین شیوه‌های باب روز در اکثر استادان و پژوهندگان هیچ اثری بر جای نگذاشته است. آن‌ها به تفسیر متون ادامه می‌دهند و معتقدند که تفسیرهای آن‌ها بهتر یا دست‌کم درست‌اند. به کار ویرایش و تحشیهٔ متون و جست‌وجوی منابع و کاوش داده‌های کتاب‌شناختی و شرح احوال نویسندگان و تحقیق در زمینه‌های اجتماعی و تاریخی به منظور ایضاح اثر ادبی ادامه می‌دهند، و بر آن‌اند تا یکی از وظایف اصلی نقد را ادا کنند: حفظ گذشته و انتقال میراث ادبیات طراز اول در عصر تمدن فن‌سالارانه. خلاصه این‌که بخش قابل توجه داده‌باوری و اثبات‌گرایی[۵۳] (حتی اگر به مفهوم دقیق تبعیت از آموزه‌های آن هم نباشد) هنوز پابرجاست. اگرچه، چنان‌که در این مجلّدات نشان داده شده، قرن بیستم، از آغاز تا انجام، بر ضد کاستی‌های بارز اثبات‌گرایی شوریده است، زمان آن فرارسیده که از ابراز احترام درخور به داده‌ها و شواهد و سنت‌ها و ارزش‌های دیرین و به عبارت ساده به عقل سلیم و رویکردهای عقلانی به مطالعهٔ ادبیات دفاع کنیم. زیاده‌روی‌های انواع اخیرِ شک‌اندیشی که، اگر تعالیم آن عمومیت پیدا کند، در حقیقت نه تنها به «ساخت‌گشایی» بلکه به نابودی تتبع و نقد ادبی خواهد انجامید، به تصحیح نیاز دارد. اما دعوت به بازگشت به عقلانیت را نباید به معنی هواداری از رها کردن کار بزرگ نظریهٔ ادبی‌ای تلقی کرد که بر اثر تلاش‌ها و بحث‌های مداوم از زمان افلاطون و ارسطو پدید آمده است. نظریهٔ ادبیات ــ بوطیقا ــ به اتفاق زیباشناسی فلسفی و تاریخ هنر و موسیقی‌شناسی، یکی از کوشش‌های اصیل نوع بشر به منظور درک آفریده‌های خویش است.

51. Raymond Williams, *Marxism and Literature*

52. Terry Eagleton, *Literary Theory*

53. factualism; positivism

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کتاب‌شناسی‌ها و یادداشت‌های مؤلف

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

SELECT BIBLIOGRAPHY: CRITICISM BEFORE THE NEW CRITICISM

NATURALISTS, SYMBOLISTS, AND IMPRESSIONISTS

Bernard Smith. *Forces in American Criticism* (1939). Often perceptive despite its Marxist assumptions.

Robert E. Spiller, Willard Thorp, et al., eds. *Literary History of the United States*, 3 vols. (1948). Contains relevant chapters, "The Discovery of Bohemia," by Harry Levin and "The Battle of the Books," by Robert E. Spiller, and full bibliographies in vol. 3.

Morton D. Zabel, ed. *Literary Opinion in America*, rev. ed. (1951). Has a good introduction.

William Van O'Connor. *The Age of Criticism, 1900–1950* (1952).

Clarence Arthur Brown. *The Achievement of American Criticism* (1954). Prints out-of-the-way texts.

Floyd Stovall, ed. *The Development of American Literary Criticism* (1955). Contains essays on this time by Robert P. Falk and John H. Raleigh.

John Paul Pritchard. *Criticism in America* (1956). Inferior but has good bibliographies.

Hans-Joachim Lang. *Studien zur Entstehung der neueren amerikanischen Literaturkritik* (1961). Valuable, firsthand study of many minor figures.

Arnold T. Schwab. *James Gibbon Huneker: Critic of the Seven Arts* (1963). An ample life and account of his work.

Walter Sutton. *Modern American Literary Criticism* (1963). Perfunctory on this period.

Richard Ruland. *The Rediscovery of American Literature: Premises of Critical Taste, 1900–1940* (1967). A general account of the revival of interest in early American literature.

NOTES TO PAGES 1–3

1. Quoted by Harry Levin in Spiller, *Literary History*, 1075.
2. Wilson, *Classics and Commercials*, 114; *Shores of Light*, 713.

H. L. MENCKEN

A Book of Prefaces (1917). Cited as *BP*.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Prejudices: First Series (1919). Cited as *PFS.*
Prejudices: Second Series (1920). Cited as *PSS.*
Prejudices: Third Series (1922). Cited as *PTS.*
Prejudices: Fourth Series (1924). Cited as *PFthS.*

H. L. Mencken's Smart Set Criticism, ed. Wiliam H. Nolte (1968). Reprints selections from that journal.

Betty Adler and Jane Wilhelm, eds. *H. L. Mencken: A Bibliography* (1961). Lists thousands of items.

William H. Nolte. *H. L. Mencken: Literary Critic* (1967). Most useful.

Douglas C. Stenerson. *H. L. Mencken: Iconoclast from Baltimore* (1971). A good general account.

Carl Bode, ed. *The Young Mencken* (1973). Reprints the early work in selection.

tarikhema.org

NOTES TO PAGES 3–10

1. Isaac Goldberg. *The Man Mencken* (1925), 91.
2. Wilson, *Shores of Light,* 486.
3. *A Mencken Chrestomathy* (1944), 501–05, originally in *American Mercury* (1926).

VAN WYCK BROOKS

F. R. Leavis. "The Americanness of Van Wyck Brooks," in *Anna Karenina and Other Essays* (1967).

James R. Vitelli. *Van Wyck Brooks* (1969).

Robert E. Spiller, ed. *The Van Wyck Brooks–Lewis Mumford Letters: The Record of a Literary Friendship, 1921–1963* (1970).

William Wasserstrom. *The Legacy of Van Wyck Brooks* (1971). Reprints fugitive pieces in the appendix.

James Hoopes. *Van Wyck Brooks* (1977). The fullest account based on manuscript sources.

William Wasserstrom, ed. *Van Wyck Brooks: The Critic and His Critics* (1979). Reprints periodical criticism, including my essay, "Van Wyck Brooks and a National Literature," originally in *American Prefaces* 8 (1942): 292–306.

Raymond Nelson. *Van Wyck Brooks: A Writer's Life* (1981). A well-told biography but hardly containing anything new.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

SELECT BIBLIOGRAPHY: THE NEW HUMANISTS

IRVING BABBITT

Literature and the American College (1908). Cited as *LC.*
The New Laokoon (1910). Cited as *NL.*
The Masters of Modern French Criticism (1912). Cited as *MFC.*
Rousseau and Romanticism (1919). Cited as *RR.*
Democracy and Leadership (1924). Cited as *DL.*
On Being Creative and Other Essays (1932). Cited as *BC.*
Spanish Character and Other Essays (1940). Contains a bibliography of Babbitt's writings and an index to the books. Cited as *SC.*

PAUL ELMER MORE

Shelburne Essays, 11 vols. (1904–21). Cited as *SE.* A convenient reprint is *Shelburne Essays on American Literature*, ed. Daniel Aaron (1963).
New Shelburne Essays, 3 vols. (1928–36). Cited as *NSE.*
A Paul Elmer More Miscellany, ed. A. H. Dakin (1950). Reprints odds and ends and lists 600 anonymous items.
The Essential Paul Elmer More, ed. Byson C. Lambert (1972). An anthology containing a preface by Russell Kirk.

BABBITT AND MORE

Louis J. A. Mercier. *Le Mouvement humaniste aux Etats-Unis: W. C. Brownell, Irving Babbitt, Paul Elmer More* (1928). The first book-length study.
Norman Foerster, ed. *Humanism and America: Essays on the Outlook of Modern Civilization* (1930).
———. *Toward Standards: A Study of the Present Critical Movement in American Letters* (1930).
C. Hartley Grattan, ed. *The Critique of Humanism: A Symposium* (1930).
Francis Elmer McMahon. *The Humanism of Irving Babbitt* (1931).
T. S. Eliot. "The Humanism of Irving Babbitt" (1927) and "Second Thoughts about Humanism" (1929), in *Selected Essays, 1917–1932* (1932).
Louis J. A. Mercier. *The Challenge of Humanism: An Essay in Comparative Criticism* (1933).
Robert Shafer. *Paul Elmer More and American Criticism* (1935).
Folke Leander. *Humanism and Naturalism: A Comparative Study of Ernest Seillière, Irving Babbitt and Paul Elmer More* (1937).
Victor Lange and Hermann Boeschenstein. *Kulturkritik und Literaturbetrachtung in Amerika* (1938).

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Frederick A. Manchester and Odell Shepard, eds. *Irving Babbitt: Man and Teacher* (1941).
Malcolm Young. *Paul Elmer More: A Bibliography* (1941). Most useful.
Austin Warren. "Irving Babbitt," in *New England Saints* (1956), pp. 143–64.
Robert M. Davies. *The Humanism of Paul Elmer More* (1958).
Arthur Hazard Dakin. *Paul Elmer More* (1960).
Harry Levin. *Irving Babbitt and the Teaching of Literature* (1961).
Francis X. Duggan. *Paul Elmer More* (1966).
Austin Warren. "Paul Elmer More," in *Connections* (1970), pp. 129–51.
J. David Hoeveler. *The New Humanism: A Critique of Modern America, 1900–1940* (1976).
Thomas R. Nevin. *Irving Babbitt: An Intellectual Study* (1984). Bibliography.

NOTES TO PAGES 17–35

1. *Humanism and America: Essays on the Outlook of Modern Civilization,* ed. Norman Foerster, and *The Critique of Humanism,* ed. C. Hartley Grattan.

2. *Saturday Review,* November 12, 1932; reprinted in *Designed for Reading,* ed. H. S. Canby (1934), pp. 333–38.

3. Oscar Cargill, *Intellectual America* (1941), 530.

4. In Manchester and Shepard, *Irving Babbitt: Man and Teacher,* 235.

5. Francis X. Duggan, quoting a letter in *American Literature* 35 (1963): 554.

6. Foerster, *Humanism and America,* viii.

7. Russell Kirk, in *The Essential Paul Elmer More,* ed. Byson C. Lambert, 9.

SELECT BIBLIOGRAPHY: OUTSIDERS

JOHN JAY CHAPMAN

John Jay Chapman. *Emerson and Other Essays* (1898). Cited as *E.*
———. *Selected Writings,* ed. Jacques Barzun (1957).
M. A. De Wolfe Howe. *John Jay Chapman and His Letters* (1937).
Richard Bennet Hovey. *John Jay Chapman: An American Mind* (1959).
Melvin Herbert Bernstein. *John Jay Chapman* (1964).

W. C. BROWNELL

Victorian Prose Masters (1901). Cited as *VPM.*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

American Prose Masters (1909). Cited as *APM*.
Criticism (1914). Cited as *C*.
Standards (1917).
The Genius of Style (1924).

GEORGE SANTAYANA

The Sense of Beauty (1896). Cited as *SB*.
Interpretations of Poetry and Religion (1900). Harper Torchbooks ed. (1957), cited as *IPR*.
Reason in Art (1905). Vol. 4, Triton ed. of *The Works* (1936), cited as *RA*.
Three Philosophical Poets: Lucretius, Dante and Goethe (1910). Cambridge ed. (1944), cited as *TPP*.
Winds of Doctrine and Platonism and the Spiritual Life (1913). Gloucester ed. (1971), cited as *WD*.
Egotism in German Philosophy (1915). Vol. 6, Triton ed. of *The Works* (1936).
The Genteel Tradition at Bay (1931).
Obiter Scripta (1936). Cited as *OS*.
The Letters, ed. Daniel Cory (1955). Cited as *L*.
Essays in Literary Criticism, ed. Irving Singer (1956). Cited as *ELC*. The most convenient collection.

George Washburn Howgate. *George Santayana* (1938). Contains a chapter on "Critic and Essayist."
Paul Arthur Schilpp, ed. *The Philosophy of George Santayana* (1940). Contains "Apologia pro mente sua" and essays by George Boas, "Santayana and the Arts," and Philip Blair Rice, "The Philosopher as Poet and Critic," explicitly concerned with literary criticism.
Jacques Duron. *La Pensée de George Santayana: Santayana en Amérique* (1950). A diffuse French thèse.
Daniel Cory. *Santayana: The Later Years* (1963). Contains more letters.
Myron Simon and Thornton H. Parsons, eds. *Transcendentalism and Its Legacy* (1969). Contains an essay by Joe Lee Davis on "Santayana as a Critic of Transcendentalism."

NOTES TO PAGES 47–58

1. Van Meter Ames, *Proust and Santayana* (1937); in Gladys Dudley Lindner, *Marcel Proust* (1942), 235.

2. See Maurice Brown, ed., *Emerson Society Quarterly* (1964), no. 37, part 2: 60–70.

3. Printed in the *Boston Daily Advertiser*, quoted by Joe L. Davis in Simon and Parsons, *Transcendentalism and Its Legacy*, 170.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

SELECT BIBLIOGRAPHY: ACADEMIC CRITICISM

J. E. SPINGARN

J. E. Spingarn. *Creative Criticism* (1917). Reprint ed. (1931), cited as *CC*. Marshal Van Deusen, *J. E. Spingarn* (1971).

NOTES TO PAGES 61–63

1. First published in *Columbia University Faculty Lectures in Literature*, 1911, but more widely known since its reprint in Spingarn's *Creative Criticism* (1917).

2. In *English Association Essays and Studies* 4 (1913); reprinted in *Creative Criticism*.

3. See Mencken, "Criticism of Criticism of Criticism," in *Prejudices: First Series* (1919).

tarikhema.org

THE CHICAGO ARISTOTELIANS

R. S. Crane, ed. *Critics and Criticism* (1952). Cited as *CC*.

———. *The Language of Criticism and the Structure of Poetry* (1953). Cited as *LCSP*.

———. *The Idea of Humanities and Other Essays*, 2 vols. (1967). Cited as *IH*.

J. C. Ransom. "Humanism at Chicago," *Kenyon Review* 14 (1952).

Eliseo Vivas. "The NeoAristotelians of Chicago," *Sewanee Review* 61 (1953); reprinted in *The Artistic Transaction and Essays on the Theory of Literature* (1963).

René Wellek. "Literary Scholarship," in *American Scholarship in the Twentieth Century*, ed. Merle Curti (1953), pp. 110–45.

Willliam K. Wimsatt. "The Chicago Critics: The Fallacy of Neoclassic Species," in *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (1953), pp. 41–65. A witty, devastating attack.

John Holloway. "The New and the Newer Critics," in *The Charted Mirror: Literary and Critical Essays* (1960), pp. 187–203.

Lee J. Lemon. *The Partial Critics* (1965), pp. 150–55.

Walter S. Davis. *The Act of Interpretation* (1978). Applies Crane's method to interpret Faulkner's "The Bear."

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

MORE SCHOLAR-CRITICS

ARTHUR LOVEJOY AND VERNON PARRINGTON

Vernon L. Parrington. *Main Currents of American Thought*, 3 vols. (1927–30). Cited as *MC*.

Arthur O. Lovejoy. *The Great Chain of Being* (1936). Cited as *GCB*.

———. *Essays in the History of Ideas* (1948). Cited as *EHI*.

Lionel Trilling. "Parrington, Mr. Smith and Reality," *Partisan Review* 8 (1940): 24–40; a shorter version, "Reality in America," in *The Liberal Imagination* (1950).

Yvor Winters. *The Anatomy of Nonsense* (1943), pp. 556–64; reprinted in *In Defense of Reason* (1947).

Robert Allen Skotheim. *American Intellectual Histories and Historians* (1966), pp. 124–48.

Richard Hofstadter. *The Progressive Historians: Turner, Beard, Parrington* (1969).

F. O. MATTHIESSEN

American Renaissance (1941). Cited as *AR*.

Henry James: The Major Phase (1944). Cited as *HJ*.

The Responsibilities of the Critic: Essays and Reviews, ed. John Rackliffe (1952). Cited as *R*.

George Abbott White. "Ideology and Literature: *American Renaissance* and F. O. Matthiessen," in *Literature and Revolution*, ed. G. A. White and Charles Newman (1972), pp. 430–500.

Giles Gunn. *F. O. Matthiessen: The Critical Achievement* (1975).

Fredrick C. Stern. *F. O. Matthiessen: Christian Socialist as Critic* (1981).

STANLEY HYMAN

Howard Nemorov. "A Survey of Criticism," in *Poetry and Fiction: Essays* (1963).

NOTES TO PAGES 68–88

1. See *Style, Rhetoric and Rhythm*, ed. J. Max Patrick and Robert O. Evans (1966).

2. In *Comparative Literature* 1 (1949): 1–23, 147–72; reprinted in *Concepts of Criticism* (1963), 128–98, with a supplement, "Romanticism Re-examined," 199–221.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

3. "The Painter's Sponge and the Varnish Bottle," *American Bookman* 1 (1944): 49–80; reprinted as appendix in *HJ*, 152–86.

4. *Faulkner*, ed. R. P. Warren (1966), 15.

SELECT BIBLIOGRAPHY: MARXIST CRITICISM

Max Eastman. *The Enjoyment of Poetry* (1931). Reprint ed. (1939), cited as *EP.*

———. *The Literary Mind: Its Place in an Age of Science* (1932). Cited as *LM.*

Granville Hicks. *The Great Tradition: An Interpretation of American Literature since the Civil War* (1933). Reprint ed. with afterword by Hicks (1969), cited as *GT.*

Max Eastman. *Artists in Uniform: A Study of Literature and Bureaucratism* (1934).

James T. Farrell. *A Note on Literary Criticism* (1936). Cited as *NLC.*

Michael Gold [Irwin Granich]. *Mike Gold: A Literary Anthology*, ed. Michael Folsom (1972). Cited as *MG.*

Philip Rahv. *Image and Idea* (1949). Cited as *II.*

———. *The Myth and the Powerhouse* (1965). Cited as *MP.*

———. *Literature and the Sixth Sense* (1969). Cited as *LSS.*

———. *Essays on Literature and Politics, 1932–1972*, ed. Arabel J. Porter and Andrew J. Dvosin, with a memoir by Mary McCarthy (1978). Cited as *ELP.*

All histories of American criticism contain sections on the Marxist group. I know of no substantial discussion of Philip Rahv beyond the little memoir of Mary McCarthy reprinted in *Essays on Literature and Politics.*

Granville Hicks et al., eds. *Proletarian Literature in the United States: An Anthology*, with introduction by Joseph Freeman (1935). Contains a section on criticism.

Daniel Aaron. *Writers on the Left* (1961). The best history that I know of.

David Madden, ed. *Proletarian Writers of the Thirties*, with preface by Harry T. Moore (1968). Contains several essays touching on criticism.

Milton Cantor. *Max Eastman* (1970). A survey with some attention to the criticism.

Martin Christadler and Olaf Hansen, eds. *Marxistische Literaturkritik in Amerika* (1982). An excellent new anthology (in English) of the main texts.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

SELECT BIBLIOGRAPHY: EDMUND WILSON

Axel's Castle (1931). Reprint ed. (1945), cited as *AC*.
The Triple Thinkers (1938). Revised and enlarged ed. (1948), cited as *TT*.
To the Finland Station (1940). Anchor Book ed. (1953), cited as *FS*.
The Wound and the Bow (1941). Cited as *WB*.
Classics and Commercials (1950). Cited as *CC*.
The Shores of Light (1952). Cited as *SL*.
Red, Black, Blond and Olive (1956). Cited as *RB*.
Patriotic Gore (1962). Cited as *PG*.
The Bit Between My Teeth (1965). Cited as *BBT*.
A Window on Russia (1972).
The Devils and Canon Barham, foreword by Leon Edel (1973). Cited as *DCB*.
The Twenties: From Notebooks and Diaries of the Period, ed. Leon Edel (1975). Cited as *TW*.
Letters on Literature and Politics: 1912–1972, ed. (1977).
The Thirties: From Notebooks and Diaries of the Period, ed. Leon Edel (1982).
The Forties: From Notebooks and Diaries of the Period, ed. Leon Edel (1983).

Alfred Kazin. *On Native Grounds* (1942), pp. 446–52.
Robert B. Heilman. "The Freudian Reading of *The Turn of the Screw*," *Modern Language Notes* 62 (1947): 433–45.
Stanley Edgar Hyman. *The Armed Vision* (1948), pp. 19–48. Highly unfavorable.
John Farrelly. *Scrutiny* 18 (1951–52): 229–33.
Alfred Kazin. *The Inmost Leaf* (1955), pp. 93–97.
———. *Contemporaries* (1962), pp. 405–11.
Frank Kermode. *Puzzles and Epiphanies* (1962), pp. 55–63.
John Wain. *Essays on Literature and Ideas* (1963), pp. 141–45.
Norman Podhoretz. *Doings and Undoings* (1964), pp. 30–50.
Sherman Paul. *Edmund Wilson: A Study of Literary Vocation in Our Time* (1965).
Richard Gilman. "E. Wilson: Then and Now," *New Republic* 155 (July 2, 1966): 23–28.
Frank Kermode. *Encounter* 26 (1966): 61–66, 68, 70.
Werner Berthoff. *Edmund Wilson* (1968). Critical.
Charles P. Frank. *Edmund Wilson* (1970). Has a good chapter on literary criticism.
Delmore Schwartz. *Selected Essays* (1970), pp. 360–74.
Leonard Kriegel. *Edmund Wilson* (1971).

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Richard David Ramsey. *Edmund Wilson: A Bibliography* (1971). Indispensable for a list of scattered essays and reviews and a list of articles and reviews about Wilson.

Leon Edel. "A Portrait of Edmund Wilson," in *The Twenties* (1975), pp. xvii–xlvi.

NOTES TO PAGES 99–122

1. Henry Brandon, "We don't know where we are." A conversation with Edmund Wilson in *New Republic*, March 30, 1959, pp. 13–14.

2. See Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, ed. H. H. Houben (1948), 480 (March 28, 1827).

3. Quoted by Kriegel, *Edmund Wilson*, 9.

4. *A Prelude* (1967), 62.

5. *The Papers of Christian Gauss*, ed. Katherine Gauss Jackson and Hiram Haydn (1957) and his other published writings do not bear out his eminence as a critic and literary historian.

6. *The American Jitters* (1932; rpt. 1968), 307. This chapter was dropped from the reprint in *The American Earthquake* (1958). A similar passage in *A Prelude*, 227.

7. *A Piece of My Mind* (1956). Anchor ed. (1958), 59, 232.

8. Beerbohm belongs to the "cultivated merchant class" (*TT*, 224 on Johnson's background).

9. Wilson quotes Arthur Schlesinger. In *PG*, 35.

10. In "Modern Literature: Between the Whirlpool and the Rock," *New Republic* 48 (November 2, 1926): 296–97.

11. In preface to Emeric Fiser's *L'Esthétique de Marcel Proust* (1933).

12. *New Republic* 58 (March 20, 1929): 134–35, and *New Republic* 62 (February 26, 1930): 34–40, (March 5, 1930): 69–73.

13. Note that this passage comes from the "Einführung zur Kritik der politischen Ökonomie" (1857), a manuscript that was abandoned and was published in an obscure journal in 1903, *Die Neue Zeit* 21 (1903): 710–18, 741–45, 772–81.

14. "Are Artists People?" *New Masses* 3 (1927): 5–9.

15. "The Progress of Psychoanalysis: The Importance of the Discovery, by Dr. Sigmund Freud, of the Subconscious Self," *Vanity Fair* 14 (1920): 41, 86, 88.

16. A. E. Dyson, *The Inimitable Dickens* (1970), rejects Wilson's view, but Angus Wilson accepts it, with some hesitation. See introduction to Penguin edition of *The Mystery of Edwin Drood* (1974), 23.

17. *The Notebooks*, ed. F. O. Matthiessen and K. Murdock (1947),

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

pp. 178–79. I quote the refutation by F. R. Leavis in *Scrutiny* 18 (1950): 117. There is an incredibly inflated literature on this story.

18. *Nassau Literary Magazine* 70 (1914): 286–95.

19. "Is Verse a Dying Technique?" in *TT*, 15–30. Originally as "The Canons of Poetry" in *Atlantic Monthly* 153 (1934): 455–62.

20. "Meditations on Dostoevsky," *New Republic* 56 (October 24, 1928): 274–76. Note that *TW*, 312, has entry: "All of literature gives a false view of life." In the novel *I Thought of Daisy* (1929), 174–76, the sentiments of the Dostoevsky article are repeated, sometimes verbatim.

21. But Wilson wrote an introduction to the Borzoi edition of Rousseau's *Confessions* (1923) which sees its importance as "the first real romantic autobiography."

22. Professor Grosbeake in *I Thought of Daisy* expounds Whitehead in these terms (226). Wilson defended Whitehead against P. E. More (*SL*, 465).

tarikhema.org

SELECT BIBLIOGRAPHY: LIONEL TRILLING

Matthew Arnold (1939). Cited as *A.*
E. M. Forster (1943). 2nd ed. (1964), cited as *F.*
The Liberal Imagination (1950). Cited as *LI.*
The Opposing Self (1955). Cited as *OS.*
Gathering of Fugitives (1956). Cited as *GF.*
Beyond Culture (1960). Cited as *BC.*
The Experience of Literature (1967). Cited as *EL.*
Literary Criticism (1970). Cited as *LC.*
Sincerity and Authenticity (1972). Cited as *SA.*

Periodicals are cited with the following abbreviations: *Kenyon Review* (*KR*); *Mid-Century Review* (*MCR*); *Partisan Review* (*PR*); *Sewanee Review* (*SR*).

Joseph Frank. "Lionel Trilling and the Conservative Imagination," in *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature* (1963), pp. 253–74. First printed in *Sewanee Review*, 1956, and reprinted in *Salmagundi* 41 (1978), with new appendix.

Roger Sale. "Lionel Trilling," *Hudson Review* 26 (1973).

Nathan A. Scott, Jr. *Three American Moralists: Mailer, Bellow, Trilling* (1973).

Marianne Gilbert Barnaby. Bibliography in *Bulletin of Bibliography* 31 (1974): 37–44. Invaluable list of Trilling's scattered writings.

Robert Boyers. *Lionel Trilling: Negative Capability and the Wisdom of Avoidance* (1977).

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

William M. Chace. *Lionel Trilling: Criticism and Politics* (1980).
Philio French, ed. *Three Honest Men: Edmund Wilson, F. R. Leavis, Lionel Trilling* (1980).

NOTES TO PAGES 123–143

1. Introduction to Robert Warshow, *The Immediate Experience* (1962), 14.
2. Introduction to the reprint of *The Middle of the Journey* (1975), xv.
3. See Delmore Schwartz, "The Duchess' Red Shoes," in *Selected Essays* (1970), 212–13.
4. The view of Nathan Scott, in *Three American Moralists*, 170.
5. John O'Hara, *Selected Short Stories* (1956), xiii.

SELECT BIBLIOGRAPHY: THE NEW CRITICISM

Murray Krieger. *The New Apologists for Poetry* (1956).
John M. Bradbury. *The Fugitives: A Critical Account* (1958).
Louise Cowan. *The Fugitive Group: A Literary History* (1959).
Richard Foster. *The New Romantics: A Reappraisal of the New Criticism* (1962).
Lee J. Lemon. *The Partial Critics* (1965).
John L. Stewart. *The Burden of Time: The Fugitives and Agrarians* (1965).
Ulrich Halfmann. *Der Amerikanische "New Criticism"* (1971).
Louise Cowan. *The Southern Critics* (1972).

tarikhema.org

SELECT BIBLIOGRAPHY: J. C. RANSOM

God without Thunder (1930). Cited as *GT.*
The World's Body (1938). Cited as *WB.*
The New Criticism (1941). Cited as *NC.*
"Criticism as Pure Speculation," in *The Intent of the Critic*, ed. Donald A. Stauffer (1941). Cited as *IC.*
"The Literary Criticism of Aristotle," in *Lectures in Criticism: The Johns Hopkins University*, ed. Huntington Cairns (1949). Cited as *LC.*
Poems and Essays (1955). Cited as *PE.*
Beating the Bushes: Selected Essays 1941–1970 (1972).

Periodicals are cited with the following abbreviations: *Kenyon Review* (*KR*); *Saturday Review of Literature* (*Sat R*); *Sewanee Review* (*SR*); *Southern Review* (*So R*).

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Thomas Daniel Young, ed. *John Crowe Ransom: Critical Essays and a Bibliography* (1968). Indispensable for its list both of Ransom's articles and reviews and of comments on Ransom's criticism.

James E. Manger, Jr. *John Crowe Ransom: Critical Principles and Preoccupations* (1971). Deserves attention.

Thomas Daniel Young. *Gentleman in Dustcoat: A Biography of John Crowe Ransom* (1976).

———. "John Crowe Ransom: A Checklist, 1967–76," *Mississippi Quarterly* 30 (1976–77).

NOTES TO PAGES 159–173

1. *Die Phänomenologie des Geistes*, ed. Georg Lasson (1928), 91–92, 145, 257, 264, 407.

2. *Vorträge und Aufsätze* (1954), 2:42–43.

3. "The lie of Unity, the lie of thinginess, of substance, of duration" (*Werke* [1919], 8:77).

4. "We have on the model of the subject, invented thinginess and interpreted it into the chaos of sensations" (*Werke*, 16:55).

5. "Peeperkorn's desire for thinginess had other reasons" (*Die Zauberberg* [rpt. 1966], 820).

6. "Thinginess and unthinginess of the subject-matter" (*System der Aesthetik* [1925], 3:421).

7. "Sketch of a phenomenology of thinginess and particularly of spatiality." See Walter Bienel, "Einleitung," in *Der Idee der Phänomenologie* (1950), xi.

8. In *Situations I* (1947), 245–93.

9. A review of *Beyond the Pleasure Principle*, in *Sat R*, October 4, 1924, 161–62.

SELECT BIBLIOGRAPHY: ALLEN TATE

Essays of Four Decades (1968). Cited as *E*.

The Literary Correspondence of Donald Davidson and Allen Tate, ed. John Tyree Fain and Thomas Daniel Young (1973). Cited as *LC*..

Memoirs and Opinions, 1926–1974 (1975). Cited as *MO*.

Monroe K. Spears. "The Criticism of Allen Tate," *Sewanee Review* 57 (1949): 317–34; reprinted in Squires, *Allen Tate and His Work*.

R. K. Meiners. *The Last Alternatives: A Study of the Works of Allen Tate* (1963).

Ferman Bishop. *Allen Tate* (1967).

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Marshall Fallwell, Jr. *Allen Tate: A Bibliography* (1969). Invaluable for locating Tate's scattered writings.
Radcliffe Squires. *Allen Tate: A Literary Biography* (1971).
———, ed. *Allen Tate and His Work: Critical Evaluations* (1972). Reprints most worthwhile periodical articles.

NOTES TO PAGES 174–187

1. Letter to Mark Van Doren, April 11, 1926, quoted in Squires, *Allen Tate*, 65.
2. See S. T. Coleridge, *Biographia Litteraria*, ed. J. Shawcross (1908), 2:254–55.
3. In *L'Ame romantique et le rêve* (1946), 400–01.
4. See "The Aesthetic Emotion as Useful," *This Quarter* 5 (1932): 295, 303.

SELECT BIBLIOGRAPHY: CLEANTH BROOKS

Understanding Poetry, with Robert Penn Warren (1938). Rev. ed. (1950). Cited as *UP.*
Modern Poetry and the Tradition (1939). Cited as *MPT.*
The Well-Wrought Urn (1947). Cited as *WU.*
Literary Criticism: A Short History, with William K. Wimsatt, Jr. (1957). Cited as *LC.*
The Hidden God: Studies in Hemingway, Faulkner, Eliot, and Warren (1963).
William Faulkner: The Yoknapatawpha Country (1963). Cited as *WF.*
A Shaping Joy: Studies in the Writer's Craft (1971). Cited as *SJ.*
"Irony as a Principle of Structure," in *Literary Opinion in America*, ed. Morton D. Zabel, rev. ed. (1951). A revision of "Irony and Ironic Poetry," *College English* 9 (1948): 231–37. Cited as *Z.*
William Faulkner: Toward Yoknapatawpha and Beyond (1978).

Lewis P. Simpson, ed. *The Possibilities of Order: Cleanth Brooks and His Work* (1976).

NOTES TO PAGES 188–213

1. "The Critical Monism of Cleanth Brooks," in R. S. Crane, ed., *Critics and Criticism: Ancient and Modern* (1952), 83–107.
2. In *English Institute Essays, 1946* (1947), 127–58.
3. In W. S. Knickerbocker, ed., *Twentieth-Century English* (1946), 371–83.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

4. In Julian Harris, ed., *The Humanities: An Appraisal* (1950), 1–21.

5. In Stanley Burnshaw, ed., *Varieties of Literary Experience* (1962), 95–114.

6. Six volumes of the Thomas Percy correspondence have been issued to date (1942–61) and another is being readied for publication.

7. T. S. Eliot, "Metaphysical Poets," *Selected Essays 1917–1932* (1932), 276.

8. Review of Allen Tate's *On the Limits of Poetry,* in *Hudson Review* 2 (1949): 132; "Metaphor and the Function of Criticism," in S. R. Hopper, ed., *Spiritual Problems in Contemporary Literature* (1952), 127–28.

9. "The Poem as Organism: Modern Critical Procedure," in *English Institute Annual, 1940* (1941), 20.

10. Benedetto Croce, *Poesia e non poesia* (1948), viii.

11. "Literary Criticism: Poet, Poem, and Reader," 96–97. Cf. Brooks's review of Alba Warren's *English Poetic Theory, 1825–1865,* in *American Oxonian* (1952): 52–53.

12. Matthew Arnold, *Essays in Criticism: Second Series* (1888), 2.

13. "Implications of an Organic Theory of Poetry," in M. H. Abrams, ed., *Literature and Belief: English Institute Essays, 1957* (1958), 77–78.

14. "Metaphor and the Function of Criticism," 130–31.

15. "A Note on the Limits of 'History' and the Limits of 'Criticism,' " *Sewanee Review* 61 (1953): 135.

16. Ibid., 134.

17. Review of Allen Tate's *On the Limits of Poetry,* in *Hudson Review* 2 (1949): 129.

18. "Implications of an Organic Theory of Poetry," 66.

19. John Crowe Ransom, *Poems and Essays* (1955), 97.

20. "The Poem as Organism," 27.

21. Richard Foster, *The New Romantics: A Reappraisal of the New Criticism* (1962); I. A. Richards, *Coleridge on Imagination* (1934), 19.

22. *LC,* 636–37; review in *New Republic* 85 (November 13, 1935): 26–27.

23. *LC,* 586, 708; *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson* (1903), Edward Waldo Emerson, ed., 3:34–35.

24. *LC,* 737–38; Northrop Frye, *The Educated Imagination* (1964), 29; Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism* (1956), 122.

25. *WF,* 6, 13, 423.

26. Review of A. E. Housman's *The Name and Nature of Poetry,* in *Southwest Review* 19 (1933): 25–26. Brooks quotes Housman in the following: "Metaphor and the Function of Criticism," 133; "Metaphor, Paradox, and Stereotype in Poetic Language," *British Journal of Aesthetics* 5 (1965):

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

316; "Literary Criticism: Poet, Poem, and Reader," 113; and "The Quick and the Dead," 43.

27. "The Poem as Organism," 26, 38.

28. *MPT*, 2, 59, 66. See also *WU*, 70, and "Implications of an Organic Theory of Poetry," 57.

29. *MPT*, 47; *WU*, 179–80. See also Brooks's introduction to R. W. Stallman, ed., *Critiques and Essays in Criticism* (1949), xvii.

30. Review of Alfred Kazin's *The Inmost Leaf*, in *New York Times Book Review* 7 (November 6, 1955): 40; *LC*, 649. E. B. Burgum's "The Cult of the Complex in Poetry" appears in *Science and Society* 15 (1951): 31–48.

31. Brooks, "The State of Criticism: A Sampling," *Sewanee Review* 65 (1957): 485–86.

32. *LC*, 166. Edmund Wilson's article is reprinted in his *Classics and Commercials* (1950), 460–70.

33. "The Quick and the Dead," 45. See also *WF*, 279, 281, 420–24.

34. "A Note on Symbol and Conceit," *American Review* 3 (1934): 201; reprinted in *MPT*, 54.

35. *LC*, 664; George Kennedy, "Fenollosa, Pound, and the Chinese Character," *Yale Literary Magazine* 126 (1958): 24–36.

36. "Metaphor and the Function of Criticism," 136–38; *LC*, 661–62.

37. Brooks, "Empson's Criticism," *Accent* 4 (1944): 208.

38. "The Poem as Organism," 27–29, 30; Brooks, "Tradition," in Joseph T. Shipley, ed., *Dictionary of World Literature* (1943), 585–86; *SJ*, 37.

39. *WU*, 26. See "Notes for a Revised History of English Poetry" in *MPT*, 219–44, in which Brooks does not use Eliot's term.

40. *MPT*, 235; Brooks, "The Language of Poetry: Some Problem Cases," *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 203 (1967): 401; *UP* (1950), 587; *WU*, 192, 8.

41. *MPT*, 48; *WU*, 228; *Z*, 732. Cf. T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), 96.

42. *LC*, 668–69, 623; Eliseo Vivas, *Creation and Discovery* (1955), 175–89.

43. In *Southwest Review* 19 (1934): 1–2. Cf. Edmund Wilson, *Axel's Castle* (1945), 124.

44. *MPT*, 41. Cf. Brooks, *The Poetry of Tension* (1972), 3–4.

45. *SJ*, 95. Cf. "The Language of Poetry," 407.

46. "A Note on Symbol and Conceit," 208; *LC*, 620; Brooks, "The Pernicious Effects of Bad Art," *Et Veritas* (1949): 14.

47. "Implications of an Organic Theory of Poetry," 63.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

48. "The Poem as Organism," 23–24, 25–26. Cf. *UP* (1938), 230; *UP* (1950), 576; *WU*, 22.

49. "Metaphor and the Function of Criticism," 135; *WU*, 236, 237. See also I. A. Richards, *Speculative Instruments* (1955), 75–76.

50. "Implications of an Organic Theory of Poetry," 55, 56; *LC*, 626, 641.

51. "Empson's Criticism," 208–16; *LC*, 646.

52. "The Poem as Organism," 21–22; *UP* (1950), 514–15; *WU*, 102–03; *MPT*, 227–29.

53. "Empson's Criticism," 214, 211; *LC*, 638, 639–40.

54. Review of William Empson's *Structure of Complex Words*, in *Kenyon Review* 14 (1952): 669–78.

55. Brooks, "New Criticism," in Alex Preminger, ed., *Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1965), 567; *MPT*, 91, 52, 46; "Implications of an Organic Theory of Poetry," 58; *UP* (1950), 244; "Metaphor and the Function of Criticism," 134.

56. *LC*, 622; "Implications of an Organic Theory of Poetry," 58.

57. Combined review of Yvor Winters's *Anatomy of Nonsense* and books by others, in *Kenyon Review* 6 (1944): 287.

58. Review of Tate's *On the Limits of Poetry*, 132; "Metaphor and the Function of Criticism," 127–28; "The Poem as Organism," 29. See also Brooks, "The Formalist Critic," *Kenyon Review* 13 (1951): 72.

59. "Literary Criticism: Poet, Poem, and Reader," 98; *WU*, 236; review of Tate's *On the Limits of Poetry*, 132.

60. *WU*, 186n.; "The State of Criticism," 492–94.

61. Review of Winters's *Anatomy of Nonsense*, 283–86; "Implications of an Organic Theory of Poetry," 61, 66; *WU*, 215–16.

62. *WU*, 182–83, 189n., 232–33, 235–36, 237n. See also "Implications of an Organic Theory of Poetry," 69.

63. "The State of Criticism," 490–91; *WF*, 6–8, 377, 380, 408–10; *LC*, 713.

64. Review of Northrop Frye's *Anatomy of Criticism*, in *Christian Scholar* 41 (1958): 172, 170, 171; *LC*, 711, 714.

65. Brooks, *The Hidden God*, 47, 53, 60; *SJ*, 111.

66. *SJ*, 102, 107. For the quotation from Yeats, see his *Mythologies* (1958), 331.

67. *SJ*, 124–25. For the quotation from Yeats, see his *Essays and Introductions* (1961), 255.

68. *SJ*, 133, 135. W. H. Auden's "The Guilty Vicarage" is in his *The Dyer's Hand* (1962).

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

69. *SJ*, 133, 135, 137. Cf. I. A. Richards, *So Much Nearer* (1968), 152, 179.

70. "Implications of an Organic Theory of Poetry," 51.

SELECT BIBLIOGRAPHY: ROBERT PENN WARREN

"A Poem of Pure Imagination: An Experiment in Reading" in *The Rime of the Ancient Mariner by Samuel Taylor Coleridge* (1946). Reprinted in *Selected Essays*.

Selected Essays (1958).

A Plea in Mitigation: Modern Poetry and the End of an Era. 1966.

Faulkner: A Collection of Critical Essays, ed. R. P. Warren.

Homage to Theodore Dreiser (1971).

John Greenleaf Whittier's Poetry. An Appraisal and a Selection (1971).

Selected Poems of Herman Melville (1971).

A Conversation with Robert Penn Warren, ed. Frank Gabo (1972).

Elder Olson. "A Symbolic Reading of the Ancient Mariner," in *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, ed. R. S. Crane (1952).

Frederick P. W. McDowell. "Robert Penn Warren's Criticism," in *Accent* 15 (1955): 173–96.

Klaus Poenicke. *R. P. Warren: Kunstwerk und kritische Theorie* (1959).

John L. Longley, Jr., ed. *Robert Penn Warren: A Collection of Critical Essays* (1965).

SELECT BIBLIOGRAPHY: R. P. BLACKMUR

The Critique of Humanism, ed. C. Harley Grattan. Cited as *CH*.

The Double Agent (1935). Cited as *DA*.

The Expense of Greatness (1940). Cited as *EG*.

Language as Gesture (1952). Cited as *LG*.

The Lion and the Honeycomb (1955). Cited as *LH*.

Anni Mirabiles, 1921–1925: Reason in the Madness of Letters (1956).

Eleven Essays in the European Novel (1964). Cited as *EE*.

A Primer of Ignorance (1967). Cited as *PI*.

Henry Adams (1980).

Periodicals are cited with the following abbreviations: *Hound and Horn* (*HH*); *Kenyon Review* (*KR*); *Modern Language Notes* (*MLN*).

Delmore Schwartz. "The Critical Method of R. P. Blackmur," *Poetry* 53 (1938): 28–29.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Alfred Kazin. "Criticism and Isolation," *Virginia Quarterly Review* 17 (1942): 448–53.

R. W. B. Lewis. "Casella as Critic: A Note on R. P. Blackmur," *Kenyon Review* 13 (1951): 458–74.

Denis Donoghue. "Poetic in the Common Enterprise," *Twentieth Century* 161 (1957): 537–46.

Hugh Kenner. "Inside the Featherbed," in *Gnomon: Essays on Contemporary Literature* (1958). Satirical.

Joseph Frank. "R. P. Blackmur: The Later Phase," in *The Widening Gyre* (1963), pp. 229–50.

William H. Pritchard. "R. P. Blackmur and the Criticism of Poetry," *Massachusetts Review* 8 (1967): 633–49.

Gerald J. Pannick. "Richard Palmer Blackmur: A Bibliography," *Bulletin of Bibliography* 31 (December 1974).

Russell Fraser. *A Mingled Yarn: The Life of R. P. Blackmur* (1979). A mixture of admiring appreciation and often malicious satire.

Gerald J. Pannick. *Richard Palmer Blackmur* (1981).

René Wellek. "The Nineteenth Century Russian Novel in English and American Criticism," in John Garrard, ed., *The Russian Novel from Pushkin to Pasternak* (1983), pp. 260–71. Contains a more detailed discussion of Blackmur's essays on Tolstoy and Dostoevsky.

tarikhema.org

SELECT BIBLIOGRAPHY: KENNETH BURKE

Counter-Statement (1931). 2nd ed. (1953), cited as *CS*.
Permanence and Change (1935). Cited as *PC*.
Attitudes toward History (1937). Reprint ed. (1961), cited as *AH*.
The Philosophy of Literary Form (1941). Cited as *PLF*.
A Grammar of Motives (1945). Cited as *GM*.
A Rhetoric of Motives (1950). Cited as *RM*.
Perspectives by Incongruity, ed. Stanley E. Hyman (1964). Cited as *PI*.
Language as Symbolic Action (1966). Cited as *LSA*.

Kenneth Burke wrote a long answer to my original article "Kenneth Burke and Literary Criticism" (*Sewanee Review* 79 [1971]: 171–88), entitled "As I Was Saying," in *Michigan Quarterly Review* 40 (1972): 9–27. None of the quibbling arguments induced me to change the text here reprinted.

Austin Warren. "Kenneth Burke: His Mind and Art," *Sewanee Review* 41 (1933): 225–36, 344–64.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Sidney Hook. "The Technique of Mystification," *Partisan Review* 4 (1937): 57–64.
Bernard Duffy. "Reality as Language: Kenneth Burke's Theory of Poetry," *Western Review* 12 (1948): 132–45.
Marius Bewley. "Kenneth Burke as Literary Critic," in *The Complex Fate* (1952), pp. 211–43.
Luciano Gallino. "Kenneth Burke e la critica americana," *Studi Americani* 3 (1957): 315–46.
George Knox. *Critical Moments: Kenneth Burke's Categories and Critiques* (1957).
William Rueckert. *Kenneth Burke and the Drama of Human Relations* (1963).
———, ed. *Critical Responses to Kenneth Burke, 1924–1966* (1968). Contains bibliography of Burke's writings, writings about him, and a large selection of reviews and essays.
Arnim Paul Frank. *Kenneth Burke* (1969).
Hayden White and Margaret Brose, eds. *Representing Kenneth Burke* (1982). A collection of essays, all celebratory. Some articles concern literary criticism.

tarikhema.org

SELECT BIBLIOGRAPHY: YVOR WINTERS

The Critique of Humanism. Cited as *CH.*
Primitivism and Decadence: A Study of American Experimental Poetry (1936).
Maule's Curse: Seven Studies in American Obscurantism (1938).
The Anatomy of Nonsense (1943).
In Defense of Reason (1947), includes preceding. Cited as *DR.*
The Function of Criticism: Problems and Exercises (1957). Cited as *FC.*
On Modern Poets (1959).
The Poetry of W. B. Yeats (1960).
Forms of Discovery: Critical and Historical Essays on the Form of the Short Poem in English (1967). Cited as *FD.*
Uncollected Essays and Reviews, ed. Francis Murphy (1976). Cited as *UER.*

Kenneth A. Lohf and Eugene P. Sheehy. *Yvor Winters: A Bibliography* (1959).
Hart Crane and Yvor Winters: Their Literary Correspondence, ed. Thomas F. Parkinson (1978).

Keith McLean. *The Moral Measure of Literature* (1961).
Richard J. Sexton. *The Complex of Yvor Winters's Criticism* (1973).

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

W. W. Robson. "Yvor Winters: Counter-Romantic," in *The Definition of Literature and Other Essays* (1982).
Dick Davis. *Wisdom and Wilderness: The Achievement of Yvor Winters* (1983).

SELECT BIBLIOGRAPHY: WILLIAM K. WIMSATT

The Prose Style of Samuel Johnson (1941).
The Philosophic Words (1948).
The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry (1954). Cited as *VI.*
Literary Criticism: A Short History, with Cleanth Brooks (1957). Cited as *LC.*
Hateful Contraries: Studies in Literature and Criticism (1965). Cited as *HC.*
The Portraits of Alexander Pope (1965).
Day of the Leopards: Essays in Defense of Poems (1976). Cited as *DL.*

The *Journal of English and German Philology* is abbreviated as *JEGP.*

Eliseo Vivas. "Mr. Wimsatt on the Theory of Literature," in *The Artistic Transaction and Essays on Theory of Literature* (1963). Also in *Comparative Literature* 7 (1955): 344–61.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فهرست آثار به ترتیب زمانی

1896	G. Santayana:	*The Sense of Beauty*
1898	J. J. Chapman:	*Emerson and Other Essays*
1899	J. E. Spingarn:	*A History of Literary Criticism in the Renaissance*
1900	V. Thompson:	*French Portraits*
	G. Santayana:	*Interpretations of Poetry and Religion*
1901	W. C. Brownell:	*Victorian Prose Masters*
1903	Frank Norris:	*Responsibilities of a Novelist*
1904	P. E. More:	*Shelburne Essays: First Series*
1905	J. Huneker:	*Visionaries*
	H. L. Mencken:	*G. B. Shaw*
	G. Santayana:	*Reason in Art*
1908	H. Garland:	*The Crumbling Idols*
	H. L. Mencken:	*The Philosophy of Friedrich Nietzsche*
	Van Wyck Brooks:	*The Wine of the Puritans*
	I. Babbitt:	*Literature and the American College*
1909	W. C. Brownell:	*American Prose Masters*
1910	J. Huneker:	*Promenades of an Impressionist*
	G. Santayana:	*Three Philosophical Poets: Lucretius, Dante and Goethe*
	I. Babbitt:	*The New Laokoon*
1911	J. E. Spingarn:	*The New Criticism*
	G. Santayana:	*The Genteel Tradition in American Philosophy*
1912	I. Babbitt:	*Masters of French Criticism*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

1913	Van Wyck Brooks:	*The Malady of the Ideal*
	G. Santayana:	*Winds of Doctrine*
	M. Eastman:	*The Enjoyment of Poetry*
1914	Van Wyck Brooks:	*John Addington Symonds*
	W. C. Brownell:	*Criticism*
1915	G. Santayana:	*Egotism in German Philosophy*
1916	Van Wyck Brooks:	*America's Coming of Age*
1917	H. L. Mencken:	*Book of Prefaces*
	J. E. Spingarn:	*Creative Criticism*
	W. C. Brownell:	*Standards*
1919	H. L. Mencken:	*The American Language*
	H. L. Mencken:	*Prejudices: First Series*
	I. Babbitt:	*Rousseau and Romanticism*
1920	Van Wyck Brooks:	*The Ordeal of Mark Twain*
	G. Santayana:	*Character and Opinion in the United States*
1921	H. L. Mencken:	*Prejudices: Second Series*
1922	H. L. Mencken:	*Prejudices: Third Series*
	G. Santayana:	*Soliloquies in England*
1925	Van Wyck Brooks:	*The Pilgrimage of Henry James*
1927	Van Wyck Brooks:	*Emerson and Others*
1928	P. E. More:	*New Shelburne Essays: The Demon of the Absolute*
1930	N. Foerster, ed.:	*Humanism in America*
	C. Hartley Grattan, ed.:	*The Critique of Humanism*
	J. C. Ransom:	*God Without Thunder*
1931	G. Santayana:	*The Genteel Tradition at Bay*
	Edmund Wilson:	*Axel's Castle*
	Kenneth Burke:	*Counter-Statement*
1932	M. Eastman:	*The Literary Mind*
	Van Wyck Brooks:	*Sketches in Criticism*
1933	Granville Hicks:	*The Great Tradition*
1934	M. Eastman:	*Artists in Uniform*
1935	R. P. Blackmur:	*The Double Agent*
	K. Burke:	*Permanence and Change*
	F. O. Matthiessen:	*The Achievement of T. S. Eliot*
1936	Van Wyck Brooks:	*The Flowering of New England, 1815–1865.*
	G. Santayana:	*Obiter Scripta*
	J. T. Farrell:	*A Note on Literary Criticism*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

	Allen Tate:	*Reactionary Essays on Poetry and Ideas*
1937	K. Burke:	*Attitudes toward History*
1937	Y. Winters:	*Primitivism and Decadence*
1938	E. Wilson:	*The Triple Thinkers*
	J. C. Ransom:	*The World's Body*
	Y. Winters:	*Maule's Curse*
1939	Bernard Smith:	*Forces in American Criticism*
	L. Trilling:	*Matthew Arnold*
	Cleanth Brooks:	*Modern Poetry and the Tradition*
1940	Van Wyck Brooks:	*New England: Indian Summer, 1865–1915*
	E. Wilson:	*To the Finland Station*
	R. P. Blackmur:	*The Expense of Greatness*
1941	Van Wyck Brooks:	*The World of Washington Irving*
	Van Wyck Brooks:	*The Opinions of Oliver Allston*
	Michael Gold:	*The Hollow Men*
	E. Wilson:	*The Wound and the Bow*
	J. C. Ransom:	*The New Criticism*
	K. Burke:	*The Philosophy of Literary Form*
	F. O. Matthiessen:	*American Renaissance*
	A. Tate:	*Reason in Madness*
1942	A. Kazin:	*On Native Grounds*
1943	L. Trilling:	*E. M. Forster*
	Y. Winters:	*The Anatomy of Nonsense*
1944	F. O. Matthiessen:	*Henry James: The Major Phase*
1945	K. Burke:	*A Grammar of Motives*
1946	R. P. Warren:	"A Poem of Pure Imagination: *The Rime of the Ancient Mariner*"
1947	Van Wyck Brooks:	*The Times of Melville and Whitman*
	Cleanth Brooks:	*The Well-wrought Urn*
	Northrop Frye:	*Fearful Symmetry*
1948	Stanley Hyman:	*The Armed Vision*
	Van Wyck Brooks:	*The Chilmark Miscellany*
1948	A. Tate:	*On the Limits of Poetry: Selected Essays, 1928–48*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

1949	F. Fergusson:	*The Idea of a Theater*
	P. Rahv:	*Image and Idea*
	R. Chase:	*Quest for Myth*
	A. Tate:	*The Hovering Fly and Other Essays*
	R. Wellek and A. Warren:	*Theory of Literature*
1950	L. Trilling:	*The Liberal Imagination*
	E. Wilson:	*Classics and Commercials*
	K. Burke:	*A Rhetoric of Motives*
1951	F. O. Matthiessen:	*Theodore Dreiser*
1952	Van Wyck Brooks:	*The Confident Years, 1885–1915*
	F. O. Matthiessen:	*The Responsibilities of a Critic*
	E. Wilson:	*The Shores of Light*
	R. P. Blackmur:	*Language as Gesture*
	R. S. Crane, ed.:	*Critics and Criticism*
1953	Van Wyck Brooks:	*The Writer in America*
	M. H. Abrams:	*The Mirror and the Lamp*
	G. Hartman:	*The Unmediated Vision*
	A. Tate:	*The Forlorn Demon*
1954	R. S. Crane:	*The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*
	W. K. Wimsatt:	*The Verbal Icon*
1955	L. Trilling:	*The Opposing Self*
	R. P. Blackmur:	*The Lion and the Honeycomb*
	J. C. Ransom:	*Poems and Essays*
	A. Tate:	*The Man of Letters in the Modern World*
1956	M. Krieger:	*The New Apologists for Poetry*
1957	C. Brooks and W. K. Wimsatt:	*Literary Criticism: A Short History*
	Northrop Frye:	*Anatomy of Criticism*
1957	Y. Winters:	*The Function of Criticism*
1958	Van Wyck Brooks:	*The Dream of Arcadia*
	R. P. Warren:	*Selected Essays*
1959	Van Wyck Brooks:	*Howells: His Life and Work*
	Y. Winters:	*On Modern Poetry*
	A. Tate:	*Collected Essays*
1960	L. Trilling:	*Beyond Culture*
1961	H. Bloom:	*The Visionary Company*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

1962	E. Wilson:	*Patriotic Gore*
1963	C. Brooks:	*William Faulkner: The Yoknapatawha Country*
	N. Frye:	*Fables of Identity*
	C. Brooks:	*The Hidden God*
1964	R. P. Blackmur:	*Eleven Essays in the European Novel*
1965	P. Rahv:	*The Myth and the Powerhouse*
	E. Wilson:	*The Bit Between My Teeth*
	W. K. Wimsatt:	*Hateful Contraries*
1966	K. Burke:	*Language as Symbolic Action*
	R. P. Warren:	*A Plea for Mitigation*
1967	R. P. Blackmur:	*A Primer of Ignorance*
	R. S. Crane:	*The Idea of Humanities*
	Y. Winters:	*Forms of Discovery*
1969	P. Rahv:	*Literature and the Sixth Sense*
1970	A. Tate:	*Essays of Four Decades*
1971	C. Brooks:	*A Shaping Joy*
	M. H. Abrams:	*Natural Supernaturalism*
	R. P. Warren:	*Homage to Theodore Dreiser*
1972	L. Trilling:	*Sincerity and Authenticity*
1973	L. Trilling:	*Mind in the Modern World*
	E. Wilson:	*A Window on Russia*
	E. Wilson:	*The Devils and Canon Barham*
1976	W. K. Wimsatt:	*Day of the Leopards: Essays in Defense of Poetry*
1978	C. Brooks:	*William Faulkner: Toward Yoknapatawpha and Beyond*
1980	R. P. Blackmur:	*Henry Adams*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تعلیقات و توضیحات مترجم

Action Française

گروه سیاسی دست راستی که در اوج قضیهٔ دریفوس (← *dreyfusard*) در ۱۸۹۹ تشکیل و پشتیبان مواضع سلطنت‌طلبان و کلیسای کاتولیک شد. روزنامهٔ *L'Action française* را در ۱۹۰۸ تأسیس کردند و با جمهوری سوم و «خصمِ درون» (یعنی یهودیان و فراماسون‌ها و پروتستان‌ها) و هرگونه تجددطلبی به مبارزه پرداختند. پس از جنگ جهانی اول نفوذ گروه رو به افول نهاد. پاپ آن‌ها را تقبیح و مدعی تاج و تخت فرانسه طردشان کرد. اما بقایای آن‌ها در محافل سنتی به کار خود ادامه دادند و طی جنگ دوم جهانی در دولت ویشی، حکومت دست‌نشاندهٔ آلمان نازی، ذی‌نفوذ بودند. نویسندگان و منتقدان و مورخان متعدد فرانسوی در دوره‌های مختلف هوادار گروه بوده‌اند.

Affective Fallacy

مغالطهٔ تأثرات عاطفی. ویمست و بیردزلی، در مقاله‌ای با همین عنوان، تعبیر فوق را در توصیف آن نوع نقد به کار بردند که عمدتاً بر واکنش عاطفی و خیالی منتقد (یا هر خوانندهٔ دیگر) مبتنی باشد. آن‌ها معتقد بودند که چنین نقدی اغلب اوقات چیزی بیش از بیان عاطفی و مبهم و ساده کردن موضوع شعر مورد نقد نیست. وانگهی، واکنش عاطفی خوانندگان متأثر از انواع عوامل گوناگون است و از این رو نقد عاطفی همیشه در معرض خطر در افتادن به ورطهٔ نقد ذوقی و نسبیت‌محورانه است.

لکن منتقدانی مانند دیوید دیچز (David Daiches) تأثیر عاطفی اثر را ارزش‌مند می‌شمارند و معتقدند که واکنش خواننده را می‌توان معلول شیوه‌ها و شگردهای صناعیِ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به‌کار رفته در اثر ادبی دانست. نظریهٔ تزکیه/ پالایش ارسطو (← Catharis، جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۰۹ـ۴۱۲)، به‌ویژه تفسیری از آن که عواطف ترس و شفقت را در درک ساختار اثر ادبی مؤثر می‌داند، نمونهٔ خوبی از این مدعاست.

در دهه‌های اخیر، در واکنش به محدودیت‌های نقدِ متن‌ـ بنیاد، برخی از منتقدان فرانسوی و امریکایی موضوع تأثیر اثر ادبی را بر خواننده مجدداً مطرح کرده و نه‌تنها به واکنش‌های عاطفی او، بلکه به خصوص به بررسی فرایندهایی پرداخته‌اند که هنگام خواندن اثر در ذهن خواننده به وقوع می‌پیوندند.

Agrarians

عنوان گروهی از نویسندگان برخاسته از نواحی جنوبی ایالات متحد ــ جان کرو رنسم، رابرت پن‌وران، الن تیت، دانلد دیویدسن، و جز آن‌ها ــ که هوادار ایجاد اقتصاد مبتنی بر کشاورزی در ایالات جنوبی و نهضت عام‌تری بودند موسوم به ← Regionalism.

Ambiguity and Plurisignation

ابهام کلمه یا عبارت یا اندیشه‌ای است که معنای چندگانهٔ آن خواننده را در کار تفسیر و تعبیر به تردید بیندازد. کاربرد ناخواستهٔ «ابهام» امری ناپسندیده و حاکی از بی‌دقتی گوینده یا نویسنده است. اما شاعران و نویسندگان، دانسته، این صناعت را به‌کار برده‌اند تا به گستره و ژرفای اثر خود بیفزایند ــ مثلاً اشارهٔ هاتسپر (Hotspur) در نمایشنامهٔ هنری *چهارم* شکسپیر به «crack'd crowns». در این‌جا crown می‌تواند به سه معنی به کار رفته باشد: «سر.» «نوعی سکّهٔ رایج» و «تاج شاهی.» معنای نخست به «سرهای شکستهٔ لشکریان» اشاره دارد؛ معنای دوم به «از رواج افتادن سکّهٔ رایج» و معنای سوم به «تَرَک برداشتن (تضعیف) تاج و تخت.» در توضیح معنای دوم باید افزود که چون در آن زمان ارزش هر سکه‌ای معادل ارزش واقعی مقدار فلزّی بود که در ضرب آن به کار رفته بود، بنابراین اگر در سکه‌ای شکستی روی می‌داد ــ بخشی از آن جدا می‌شد ــ ارزش متعارف خود را از دست می‌داد. پس، این تفسیر نیز به از رواج افتادن سکّهٔ شاه و تزلزل حکومت او اشاره دارد. منتقدان و مفسران پیشین هر یک این گفته را به یکی از سه مورد مذکور در بالا تعبیر و تفسیر کرده بودند. ویلیام امپسن (Empson) چنین استدلال کرد که اگر این عبارت افادهٔ هر سه معنی را می‌کند و هر سه با زمینهٔ موجود در متن سازگارند، پس می‌توان نتیجه گرفت که مخاطبان معاصر او نیز می‌توانسته‌اند چندگونگی معنایی را دریابند

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و خود شکسپیر هم، که حساسیتش نسبت به کلمات از آن‌ها کم‌تر نبوده، به تکثر معنایی توجه داشته است.

کتاب معروف امپسن، *هفت نوع ابهام* (*Seven Types of Ambiguity*؛ ۱۹۳۰)، بر نقد معاصر تأثیری به‌سزا داشت. او، در تعریف ابهام، گفته است: «ابهام، در گفتار متعارف، به معنای چیزی نظرگیر، و علی‌القاعده نکته‌سنجانه یا گم‌راه‌کننده است. من بر آنم تا آن را به معنایی موسّع به کار برم و هر هالهٔ معنایی را، گرچه بسیار ضعیف، که راه را برای واکنش‌های متفاوت به یک گفته باز می‌گذارد، با موضوع بررسی خود مربوط بدانم.»

امپسن انواع ابهام را به صورت زیر رده‌بندی کرده است: (۱) «عناصر زبانی که در آنِ واحد به چند طریق مؤثرند»؛ (۲) «معناهای متفاوتی که، در غایت امر، به معنای واحد و مورد نظر مؤلف منتهی می‌شوند»؛ (۳) «دو معنای به ظاهر نامربوط که با استفاده از یک واژه منتقل شوند»؛ (۴) «معناهای متفاوت که، مجموعاً، حالت ذهنی پیچیده‌ای را روشن کنند»؛ (۵) «تشبیهی که به دو شیء متضاد یا متغایر اشاره کند... و حاکی از آن است که شخص مؤلف نیز در جریان تألیف است که موضوع تألیف را کشف می‌کند»؛ (۶) «گفته‌ای چنان نامربوط یا آمیخته به تضاد که خواننده را وادارد تا، در واقع، برای آن تعبیر و تفسیری بیافریند»؛ و (۷) «گفته‌ای چنان در اساس آمیخته به تضاد که حاکی از وجود تردید در ذهن شخص مؤلف است.»

رده‌بندی امپسن را نباید وحی مُنْزَل شمرد؛ خود او نیز مذعن است که همیشه تمییز برخی انواع از یک‌دیگر ممکن نیست، لکن برای به انجام رسانیدن کاری که وجههٔ همّت خویش قرار داده نوعی رده‌بندی ضرورت داشته است. اهمیت کتاب او در این است که خوانندگان را متوجه تکثّر ساحت‌های زبان کرد.

اوبر (J. D. Hubert) فرانسوی نیز در کتاب *زیباشناسی گل‌های بدی: جستار در ابهام شعری* (*L'Esthétique des «Fleurs du Mal» Essai sur l'ambiguité poétique*؛ ۱۹۵۳) با استفاده از شیوه‌ای مشابه به تحلیل شعرهای بودلر پرداخته است. انواع ابهامی که اوبر در شعرهای بودلر برمی‌شمارد با انواع مورد بحث امپسن تفاوت دارند، و این خود حاکی از آن است که، صرف نظر از طرح خاصی که امپسن ارائه کرده، مفهوم ابهام در تفسیر و تحلیل شعر مفهومی به غایت سودمند است.

برخی از نظریه‌پردازان، به سبب بار معنایی منفی موجود در واژهٔ «ابهام»، واژه‌های دیگری پیشنهاد کرده‌اند. معروف‌ترین آنها plurisignation (چندمعنایی؛ دلالت بر چند معنا)ست که فیلیپ ویلرایت (Wheelwright) در کتاب *چشمهٔ مشتعل* (*The Burning*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Fountain: ۱۹۵۴) مطرح کرده است. ویلرایت کاربرد واژهٔ ابهام را نادرست می‌داند و تفاوت میان ابهام و چندمعنایی را چنین توصیف می‌کند: «...ابهام افادهٔ رابطهٔ "این یا آن" می‌کند، چندمعنایی افادهٔ «هر دو و [چیزهای دیگر]».» درواقع، چنان‌که در تحلیل crack'd crowns شکسپیر دیدیم، امپسن هم همین «هر دو و چیزهای دیگر» را در نظر دارد. برای بیان چنین مفهومی تعبیر «چندمعنایی» ویلرایت مناسب‌تر است.

برخی نیز معتقدند که باید به مفهوم ابهام توسّع بخشید و آن را به کاربردِ نشانه (sign) در هر بافت نشانه‌شناختی اطلاق کرد. نشانه، اعم از کلامی یا غیرکلامی، در تفسیر غالبِ لایه‌های اثر ادبی مؤثر است: اندیشه‌ها و نگرش‌ها و انگیزه‌های آدم‌های داستانی؛ ماهیت کنش‌های کلامی یا غیرکلامی آن‌ها؛ میزان اعتبار راوی؛ ارزش‌ها و نگرش‌های مؤلف واقعی یا ضمنی نسبت به آدم‌های داستانی و اعمال آن‌ها؛ درونمایهٔ اثر مورد بحث؛ و ماهیت اصول سامان‌بخش به آن اثر. اگر در نظام نشانه‌هایی که برای تفسیر اثر ادبی در هر یک از سطوح مذکور در اختیار خواننده قرار دارد شکاف یا تضادی وجود داشته باشد، خواننده یا با چند تعبیر موجه و معقول مواجه است و یا به بن‌بست می‌رسد و سرگردان می‌شود. وجه اخیر را منتقدان معروف به ساخت‌گشا (deconstruction)، به تبعیت از نوع هفتم ابهام در طرح امپسن، مورد بحث قرار داده و «عدم قطعیت» (undecidability)، «ناخوانایی» (unreadability) و «پراکندگی» (dissemination) نامیده‌اند.

Anthropology and Literature

انسان‌شناسی و ادبیات. رشتهٔ انسان‌شناسی و رابطهٔ میان اعمال آدمیان با ادبیات پیش از هر چیز نام پژوهندگانی مانند سر جیمز فریزر (Frazer) و گیلبرت مُری (Murray) و کارل گوستاو یونگ (Jung) و کلود لوی‌استروس (Lévi-Strauss) را به ذهن می‌آورد، زیرا اینان دربارهٔ ادبیات و نظریهٔ ادبی نیز اظهار نظر کرده‌اند. لوی‌استروس، از دههٔ ۱۹۵۰ به بعد، بلندآوازه‌ترین انسان‌شناسی است که اصالتش در نیروی تألیف‌کنندهٔ اوست و روشی برای تحلیل پدیده‌های انسان‌شناسی فرهنگی مانند خویشاوندی، مراسم آیینی، و اسطوره ابداع کرده است. او در شعر نیز ساختارهایی یافته که با ساختارهای به دست آمده از تحلیل اسطوره شباهت نظرگیر دارند. در نظر او، اسطوره صرفاً مفاهیمی مرتب‌شده نیست، بلکه اثری هنری است که، مانند شعر، در شنوندگان واکنش هنری ژرف پدید می‌آورد.

امّا فریزر و مُری و یونگ را نمایندگان مکتب کهن و لوی‌استروس را مظهر مکتبی نو شمردن ساده‌انگاری و نادرست است. سه پژوهندهٔ نخست با یک‌دیگر تفاوت‌های بارز

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دارند: فریزر انسان‌شناس بود، مری پژوهندهٔ دوران کلاسیکی، و یونگ روان‌شناس. میان تحصّلی‌مشربیِ سنتیِ فریزر و نگرش آرمان‌مدارانهٔ یونگ فاصلهٔ زیادی وجود دارد. وانگهی، نظریات یونگ به هیچ وجه منسوخ نشده، و مفهوم کهن‌الگوی (← Archetype) او را نظریه‌پردازان گوناگون (مثلاً نورتروپ فرای [Frye]) به کار گرفته‌اند و هنوز مورد اعتنای پژوهش‌گران است. همین فرای بود که اظهار داشت که اصول ساختاری ادبیات با اسطوره و دین‌شناسیِ تطبیقی همان نسبت نزدیکی را دارند که اصول نقاشی با هندسه. درواقع، پیوند میان انسان‌شناسی فرهنگی و شعر در رشته‌های متعدد دیگر نیز مصداق دارد: مثلاً در نوشته‌های یونگ، که شاید بتوان یافته‌هایش را کارآمدترین آثار در این زمینه دانست، و دیگران نیز که در رشته‌های دیگر به بررسی بازتاب اساطیر و مراسم آیینی و الگوهای فرهنگ «ابتدایی» در شعر پرداخته‌اند. این کسان از جمله عبارت‌اند از انسان‌شناسانی از کارل کرینی (Kerényi) گرفته تا جوزف کمبل (Campbell)، فیلسوفان از ارنستو گراسی (Grassi) تا فیلیپ ویلرایت (Wheelwright)، خاورشناسانی چون هاینریش تسیمر (Zimmer)، مورخان هنر مانند لوک بنوا (Benoist)، و پژوهندگان رشتهٔ دین‌شناسیِ تطبیقی مانند میرچئا الیاده (Eliade). بسیاری از اینان مدیون روان‌شناسی یونگی‌اند و روان‌شناسی یونگی نیز به انسان‌شناسی فرهنگی مدیون است.

از سویی، برخی مطالعات ادبی محرّک رشد انسان‌شناسی بوده و، از سوی دیگر، انسان‌شناسی، با کمک به غربیان در درک جوامع «ابتدایی» گذشته و در نتیجه درک بهتر نظریهٔ ادبی آن‌ها، به درک ژرف‌تر شعر به‌طور کلی کمک کرده‌اند. حماسه‌هایی مانند *ایلیاد* و *اودیسه*، *بیوُولف* (متعلق به ادبیات انگلیسی کهن)، *مهابهاراتای* متعلق به نواحی شرق هند، *کالوالا (Kalevala)*ی فنلاندی، و *نیبلونگنلید* ژرمنی نمونه‌های خوبی از این امرند. میلمن پَری (Parry)، پژوهندهٔ کلاسیکی معاصر، گام نخست و تعیین‌کننده را برداشت. مطالعات پری در متون کلاسیکی او را به این استنتاج راهبر شد که این متون دارای همان قالبی هستند که در آثار شفاهی سنتی یافته بود. از این رو به کوهستان‌های دورافتادهٔ یوگسلاوی رفت و در جستجوی حماسه‌های پهلوانی مشابه، یا حتی همتا، به کار پژوهشیِ توان‌فرسایی دست زد. پَری در جوانی درگذشت و البرت لرد (Lord) کار او را دنبال کرد و نظریهٔ عمومی «سرود حماسی شفاهی» (oral epic song) را مطرح کرد. بنابراین نظریه، حماسه‌های همری طی نسل‌های متمادی به وسیلهٔ «داستان‌سرایان» بی‌سواد به‌وجود آمده‌اند. هر حماسه برساخته از مصراع‌های موزونی است که با استفاده از عبارت‌های قالبی تألیف شده است. به اعتقاد لرد، عبارت‌های قالبی را نباید «کلیشه‌های فسیل‌شده»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تلقی کرد، زیرا تغییرپذیرند و عبارت‌های قالبی دیگری براساس آن‌ها پدید می‌آیند. بررسی‌های پژوهندگان دیگر نیز، متعاقب طرح شدن نظریهٔ لرد، به این نتیجه انجامیدند که *بیوولف* و *کالوالا* نیز به ترتیبی مشابه پدید آمده‌اند.

چون خاستگاه و تطوّر شعر شفاهی بر اجرای شفاهی آن مبتنی است، بنابراین متن واحدی ندارد، و انعطاف‌پذیری و صنعتِ هم‌کناریِ عبارات بدون استفاده از حروف ربط از ویژگی‌های آن هستند. پس هر اجراکننده مصنف نیز هست و هر اجرایی منحصر به فرد است، و هر سرودی دارای مصنّفان و متن‌های متعدد است. تغییرهایی که از یک اجرا به اجرای دیگر پدید می‌آید عمدی یا اتّفاقی نیستند، بلکه مولود میل مفرط به حفظ اندیشه‌ای بنیادین‌اند به صورتی که یا در درون‌مایه‌ای واحد یا مجموعه‌ای از درون‌مایه‌ها به بیان آمده است. در روایات سنتی، برخلاف آن‌چه از ظواهر امر برمی‌آید، چندگانگی اساساً مولود علاقه به حفظ سنت است.

این فرایند با مفهوم تقلید (imitation) یا محاکات نیز پیوند دارد؛ زیرا تکرارِ روی‌دادهای مربوط به اسطوره، در چارچوب مراسم آیینی، نوعی محاکات است و، همان‌گونه که افلاطون نیز در رسالهٔ *ایون* متذکر شده، هر بازگویی این روی‌دادها، چون زنجیرهٔ حلقه‌های متصل به یک آهن‌ربا، مخاطبان را از طریق زنجیرهٔ داستان‌سرایانی که یک داستان را نسل به نسل نقل کرده‌اند به شاعر و منبع الهام او، یعنی شکل نخستین اسطوره، متصل می‌کند. اگر اسطوره را روایتی سنتی تعریف کنیم که بیان جهان‌بینی و نگرش هر قوم به حقیقت است، پس شرکت در مراسم آیینی مربوط به آن فریضه‌ای است که بر هر یک از افراد آن قوم واجب است زیرا شرکت در چنین مراسمی به منزلهٔ تأیید و تنفیذ مجدد آن حقیقت است، حقیقتی که از فرد فراتر می‌رود و مایهٔ هم‌بستگی و قوام بیشتر موجودیت قوم در چارچوب آن جهان‌بینی است. نکتهٔ بصیرت‌آمیز دیگری که دربارهٔ تکرار روی‌دادهای اسطوره می‌توان متذکر شد چیزی است که ارسطو نیز در *بوطیقا* یکی از منابع لذتی شمرده است که از فرایند محاکات نصیب بینندهٔ تراژدی می‌شود، یعنی مفهومِ «*این آن است.*» یا این‌همانی کردن روایت حاضر با حقیقتی که در پسِ آن قرار دارد. جالب این که از این مفهوم در زبان یونانی افادهٔ معنای تأیید و «بلی گفتن» شده است و *hoc illud* لاتینی نیز ریشهٔ *oui* به معنای «بلی» در زبان فرانسوی است. حجیّت و مشروعیت حقیقت منعکس در اسطوره نیز با چنین «بلی گفتنی» تداوم می‌یابد.

یکی از ثمرات عمدهٔ این‌گونه بررسی‌ها دریافت تفاوت موجود میان ذهنیّات کسانی است که در اسطوره می‌زیند و حقیقت اسطوره را با تمام وجود حس می‌کنند با انسان عصر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جدید که از بینش اسطوره‌ای عاری است، آن را به صورت مفهومی انتزاعی درمی‌یابد و در آن به منزلهٔ چیزی بیگانه (گرچه احیاناً مطلوب) به تأمل و تعمّق می‌پردازد. برای گروه نخست، اسطوره چیزی بی‌زمان و بی‌مکان نیست؛ حاضر است، ولی نامریی است. تخیلِ اینان به امر فراطبیعی معطوف است. وظیفهٔ داستان‌سرایان و داستان‌گویان نیز متبلور ساختن این حضور نامریی است، روشن کردن این حضور منتشر ولی رازآمیز است. اندیشهٔ منعکس در شعرها و روایات آن‌ها نیز با اندیشهٔ انسان عصر جدید تفاوت دارد و بر تطوّر فکری مبتنی نیست، بلکه برساخته از مناسبات و تداعی‌ها میان نمادها و تصویرهای شعری است. هدفش نیز پاسخ‌گویی به نیازهای بنیادین آن‌ها و نیرو بخشیدن به ایشان است در اقدامِ همراه با اطمینان قلبی به اعمالی که آن‌ها را به خدایان و ارواح متصّل می‌کند.

حاصل بررسی‌های انسان‌شناختی بر ادبیات جوامع پیش‌رفته‌تر مؤثر واقع شده است. این تأثیر را می‌توان در تطوّر نظریهٔ ادبی و نیز مشخصاً در برخی از آثار ادبی مشاهده کرد. «الاههٔ سپید» («The White Goddess») سرودهٔ دی. ایچ. لارنس (D. H. Lawrence) و *سرزمین ویران* (*The Waste Land*) سرودهٔ تی. اس. الیوت (Eliot) دو نمونهٔ بارز این آثارند. و اما تأثیر آن در تطوّر نظریهٔ ادبی پیشینهٔ طولانی‌تری دارد و مبانی آن را می‌توان در بدوی‌پسندی رایج از سدهٔ هجدهم به بعد، رمانتیسم، سمبولیسم، سوررئالیسم و بالاخره همهٔ پدیده‌هایی یافت که، پس از افراط‌های پایان سدهٔ نوزدهم و آغاز بیستم، به پیدایش نظریه‌های مستقلاً ادبی، مانند نظریهٔ فرمالیست‌های روس و مشرب نقد نو در امریکا و انگلیس انجامیدند.

تمییز بنیادین میان زبان ادبی، از سویی، و زبان تفهیم و تفهم روزمرّه و علمی، از سوی دیگر، را شاید بتوان مهم‌ترین پی‌آمد تأثیر انسان‌شناسی در زمینهٔ ادبیات دانست. بررسی‌های فروید و یونگ و روان‌شناسان وابسته به مکتب آن‌ها، به ویژه مطالعاتی که در زمینه‌های ضمیر ناخودآگاه و زبان رؤیا کرده‌اند، در بینش ادبی و ساختار آثار ادبی، علی‌الخصوص در تطوّر صناعاتی مانند جریان سیّال ذهن (stream of consciousness) و گفتار درونی (interior monologue)، تأثیر بسزا داشته‌اند.

Anticlimax

ظاهراً نخستین بار دکتر سموئیل جانسن در *فرهنگ* خود (۱۷۷۵) آن را به نقل از جوزف ادیسن ضبط و چنین تعریف کرده است: «جمله‌ای که پایان آن مبین چیزی نازل‌تر از آغاز

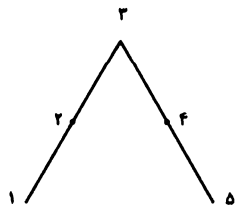
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آن باشد.» این تعبیر را معمولاً، با توسّع معنایی، در مورد آثار ادبی مفصل‌تر نیز به کار برده‌اند و مثلاً به کلامی اطلاق کرده‌اند که، به سبب فقدان تناسب با موقعیت موجود یا شخصیت گوینده، تأثیری طنزآمیز و خلاف انتظار پدید آورد. اگرچه در نوشته‌های نویسندگان بزرگ هم می‌توان مواردی از این قبیل یافت که «اُفت» ناخواسته اتفاق افتاده، لکن بسیاری از آنان، مثلاً دیکنز، با استادی و مهارت بسیار از آن در آفرینش آدم‌ها و موقعیت‌های داستانی استفاده کرده‌اند. نیز ← Bathos.

باید در نظر داشت که در کاربرد فنی و دقیق، climax فقط از این لحاظ متضاد anticlimax است که به معنایی مانند «اوج» یا «نقطهٔ اوج» در زنجیرهٔ کلامی به کار رفته باشد، وگرنه climax به معنای «بزنگاه» مفهومی است که به سیر وقایع در اثر ادبی راجع است و آن را «نقطهٔ عطف» (turning point) نیز خوانده‌اند. در چنین موردی climax در نقطهٔ اوج شاکله‌ای قرار می‌گیرد که، اگر بخواهیم با اشاره به نظریهٔ معروف «هِرَمِ فرایتاگ» (Freytag's Pyramid) به آن بپردازیم، سیر وقایع نمایش‌نامهٔ سنتی از پنج مرحله تشکیل می‌شود: ۱) مقدمه و انگیزش؛ ۲) سیر صعودی وقایع؛ ۳) نقطهٔ اوج؛ ۴) سیر نزولی وقایع؛ و ۵) گره‌گشایی.



1. Introduction; inciting moment 2. Rising Action
3. Climax 4. Falling Action 5. Catastrophe

Aporia

واژه‌ای یونانی به معنای بن‌بست و سرگشتگی که در فلسفه و منطق و خطابه به کار می‌رود.

۱. فلسفه و منطق: سرگشتگی یا بن‌بستِ ظاهراً غیر قابل حل، غالباً ناشی از این امر که در نفی و اثبات آن می‌توان براهینی مقبول ارائه کرد (مسئلهٔ جدلی‌الطرفین). مکالمات متقدم افلاطون را aporetic وصف کرده‌اند زیرا نوعاً به چنین وضعی خاتمه می‌یابند. در این قبیل مکالمات، سقراط دربارهٔ ماهیت یا تعریف یک مفهوم پرسشی مطرح می‌کند. سپس مدلل می‌دارد که پاسخ طرف مقابل رضایت‌بخش نیست. پس از این‌که این فرایند چندین بار

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تکرار می‌شود، طرف مقابل اذعان می‌کند که دربارهٔ مفهوم مورد بحث به بن‌بست (aporia) رسیده است.

در کتاب *متافیزیک* ارسطو، aporia بخشی از روش تحقیق او را تشکیل می‌دهد. در این کتاب، برخلاف تحقیق خردبنیاد (rationalistic) که با اصول پیشینی (apriori) و یا پژوهش تجربه‌بنیاد که بدون هیچ پیش‌فرضی آغاز می‌شوند، ارسطو تحقیق خود را با بررسی aporia‌های موجود، به ویژه آن‌هایی که پیشینیان او را به سرگشتگی واداشته بودند، شروع می‌کند. باب دوم کتاب *متافیزیک* ارسطو کلاً حاوی فهرستی از aporia‌هایی است که در مابقی کتاب مورد بحث قرار گرفته‌اند.

این مفهوم در فلسفهٔ ژاک دریدا نیز یافت می‌شود (← بابک احمدی، *حقیقت و زیبایی* [تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴]، درس بیست و پنجم، به ویژه ص ۵۰۷ـ۵۰۸).

۲. خطابه: بیان تردید واقعی یا ساختگی از جانب گوینده در این‌که چه بگوید یا چه بکند و جز آن. آن را *dubitatio* نیز گفته‌اند. مثلاً این گفتهٔ دموستن: «دربارهٔ شما و خانواده‌تان بی‌اطلاع نیستم؛ لکن نمی‌دانم از کجا شروع کنم. آیا از پدرتان ترومس (Tromes) بگویم که در خانهٔ الپیاس (Elpias)، که در نزدیکی معبد تزئوس دبستانی داشت، بَرده بود؛ و این‌که چه‌گونه پاهایش در غل و زنجیر بودند و گردنش مقیّد در قیدی چوبین؟ یا این‌که چه‌گونه مادرتان در آبریزگاه مجاور دکّهٔ هروسِ (Heros) شکسته‌بند به کار نکاح‌های روزانه اشتغال داشت، و به این ترتیب شما را برای بازی در نقش‌های کم‌اهمیت بر روی صحنه تربیت کرد.» این نوع aporia را ادوارد براون «تجاهل‌العارف» دانسته است.

خطبای دوران باستان غالباً با استفاده از این صناعت شنوندگان را بر سر شوق می‌آوردند، مثلاً، اگر مکافات زنای به عنف ازدواج یا مرگ است، و موکول به انتخاب زن: مردی را تصور کنید که دو بار مرتکب این جنایت شده باشد؛ یک زن خواستار مرگ او باشد، و دیگری ازدواج با او.

Archetype

یولانده یاکوبی (J. Jacobi) بحث خود را دربارهٔ کهن‌الگو با اشاره به این مطلب آغاز می‌کند که نمی‌توان تعریفی دقیق از آن به دست داد. اصل یونانی این واژه به معنای «شکل یا الگوی اصلی یا نخستین» است. کهن‌الگو را می‌توان به صورتی انتزاعی با «مثال» افلاطونی شبیه دانست. برخی از پژوهندگان، در ایضاح مفهوم کهن‌الگو از «نماد» مدد گرفته‌اند. رژیس بوایه (R. Boyer)، با استناد به گفتهٔ کسیرر (Cassirer) که آدمی را جانوری نمادساز

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تعریف کرده است، به معنای اصیل واژهٔ نماد اشاره می‌کند که برگرفته از فعل *sumballein* به معنی «گردآوردن» است و در اصل افادهٔ معنای نشانه‌ای برای *بازشناسی* (re-cognition) می‌کرده است. چنین مفهومی بر این فرض مبتنی است که *در زمانِ ازلی (in illo tempore)* حالت نخستینی وجود داشته است. پس، کهن‌الگو بی‌زمان است، نه‌تنها از آن رو که به *زمانِ ازلی* تعلق دارد، بلکه نیز به آن جهت که موجدِ کُونِ زمانی یا «زمانیتی» (temporality) است که مبیّن اخلاف آن است. یونگ، پیش از آن که در ۱۹۱۹، برای نخستین بار واژهٔ archetype را به کار برد، از واژهٔ آلمانی *Urbild* (تصویر نخستین، ازلی) استفاده می‌کرد. پیشوند آلمانیِ *-Ur* (ازلی، اصلی) حاکی از آگاهی مبهم نسبت به «تصویر ازلی» است. آدمیان همواره در صدد بازسازی عناصر همین تصویر (image) بوده‌اند. درخت زندگی یا درخت معرفت به نیکی و بدی نمونه‌های متأخرتری از این نماد بنیادین‌اند.

کهن‌الگو را به معنای «سرمشق آرمانی» (ideal model) نیز به کار برده‌اند. پهلوانانی مانند هرکول و گیلگمش، که از نیرویی الوهی برخوردارند، از آن جمله‌اند. آن‌ها از واقعیات به مراتب فراتر می‌روند و، در خصال پهلوانانه و جوان‌مردانهٔ خویش، تجسّد آمال آدمیان متوسط‌الحال‌اند. با اندک توسّع معنایی، کسان دیگری را نیز می‌توان در این مقوله گنجانید و، مثلاً، رابینسن کروسو را از کهن‌الگوهای کاشفان و مهاجرنشینان دانست که، تک و تنها، با مدد گرفتن از تصویر دنیایی که در ذهن دارد، آن را بازآفرینی می‌کند، و یا چنگیزخان و هیتلر را تصویر کهن‌الگو و «تاریخ‌مندِ» شیطان دانست که در همهٔ ادیان به صورتی متجلی شده است.

کهن‌الگو را، «سنخ عالی یا برتر» (supreme type) نیز نامیده‌اند. تصویر کامل و مطلقی که به‌واقع ماورای طبیعی است، و، اعّم از این‌که در چارچوبی دینی یا اسطوره‌ای یا داستانی ظاهر شود، یکی از بارورترین منابع ادبیات است. یقین ضمنی به این امر که ما تنها نیستیم و وجودمان هیچ و پوچ نیست و آرمانی متعالی وجودمان را توجیه می‌کند در کانون این نگرش قرار دارد ــ به عبارت دیگر، اعتقاد به وجود کهن‌الگویی که، در غایت امر، به سرگردانی و غربت ما پایان می‌بخشد.

عمل سادهٔ نگارش، به خودی خود، علّت وجودی دیگری ندارد: کلام، اعّم از شفاهی یا مکتوب، معنایی ندارد جز ایجاد ارتباط و، فراتر از آن، استقرار مجدّدِ فراهم آمدن، مجموع شدن، هم‌دلی و یگانگی (communion) ــ آن‌چه یونانیان *poiesis* نامیده‌اند و از آن عملِ (باز)آفرینی، یا بهتر بگوییم، این‌همانی‌کردن اراده کرده‌اند.

در این‌جا باید به پدیدهٔ یونگیِ «ناخودآگاهی جمعی» (collective unconscious) نیز

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اشاره کرد. این پدیده، به یک معنا، گنجینهٔ عظیمی است که در دسترسِ همهٔ وابستگان به هر فرهنگ ــ و تا حدودی، هر فرد آدمی ــ است. رؤیاها و توهّمات و اسطوره‌ها و تصویرهای ادبی و نمادهایی که در هر سنت دینی و ادبی موجودند از این گنجینه‌اند. یونگ آن‌ها را شالوده‌های جامعه دانسته و گفته است که هر جامعه‌ای برای سامان بخشیدن به بینشی که با آن به جهان می‌نگرد از آن‌ها مدد می‌گیرد. آدمیان حاملان جمعیِ «سنخ‌ها»ی نخستینِ بازنمایی‌هایی هستند که، اگرچه اغلب از آن آگاه نیستند، در انِ واحد در ناخودآگاه فردی همه موجودند. پژوهش‌های متخصصان فرهنگ عامه چه چیزها که در پسِ داستان‌های پری‌وارِ ظاهراً به غایت سادهٔ ما نیافته‌اند.

اکنون، نکته‌ای که پیش می‌آید این است: آیا این همه به معنای انکار اختیار و آزادی آدمی نیست؟ تحلیل یونگ بی‌تردید متضمن این خطر است که همهٔ رفتار و، به‌ویژه، همهٔ ادبیات ما را به بازتابی از عنصری (کهن‌الگو) در روانِ جمعی تقلیل دهد. آدمیان، نسل بعد از نسل، مطالب واحدی را در جامه‌های متفاوت عرضه، و اندیشه‌های کهن را به سیاقی تازه بیان می‌کنند. یونگ به وجود خطر آگاهی داشت: کهن‌الگوها از ما و در مایند، و وظیفهٔ ما بازگشت و، مهم‌تر از آن، فرا رفتن از آن‌هاست.

گذشته از یونگ و روان‌شناسیِ یونگی، گروه دیگری که بر رهیافت کهن‌الگویی تأثیری به‌سزا داشتند گروه معروف به انسان‌شناسان تطبیقی کیمبریج (Cambridge Comparative Anthropologists)، به سرکردگی سر جیمز فریزر (Frazer)، است. گیلبرت مری (Murray) و جسی ال. وستن (Weston) از اعضای برجستهٔ این گروه به شمار می‌آیند. روش مختار آن‌ها گردآوری روایات اسطوره‌ای و آیینی از فرهنگ‌های گوناگون و یافتن شباهت‌های بنیادین میان آن‌ها بود. کتاب *شاخهٔ زرین (The Golden Bough)*، تألیف حجیم فریزر در سیزده مجلد (۱۸۹۰ـ۱۹۳۶)، بررسی گستردهٔ آیین‌ها و اسطوره‌های نوع بشر است. تحلیل او دربارهٔ ذهن بشرِ بدوی بر نویسندگان بسیار، از جمله دی. ایچ. لارنس و الیوت و یاوند، تأثیری ژرف داشت. کتاب معروف خانم وستن، *از مراسم آیینی تا رُمانس (From Ritual to Romance)*، دربارهٔ خاستگاه و تطوّر داستان جام مقدس (Holy Grail) و ریشه‌های آن در افسانه‌های مسیحی و، بسی پیش از آن، در آیین‌های باروری یونانیان و بالاخره در *ریگ‌ودای* هندوان، منبع عمدهٔ الیوت در شعر *سرزمین ویران (The Waste Land)* بود.

در برابر این گروه می‌توان به مکتبِ انسان‌شناسان امریکایی، افرادی مانند مارگارت مید (Mead) و روت بندیکت (Benedict) و برونیسلاو مالینوفسکی (Malinowski)، اشاره کرد که به وجود تفاوت بنیادین میان فرهنگ‌های اقوام بشر معتقد بودند و می‌گفتند که حتی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«شباهت»ها نیز در زمینه‌های مختلف معانی گوناگون دارند.

برخی نیز بی‌آن‌که از رشته‌های انسان‌شناسی تطبیقی یا روان‌شناسی بهره‌مند باشند، دربارهٔ نمادهای اسطوره‌شناختی و فراگیر نظریّه‌پردازی کردند. اگرچه میان کار این نظریه‌پردازان و گروه‌های پیش‌گفته تداخلاتی مشاهده می‌شوند، دغدغهٔ اصلی اینان عمدتاً معرفت‌شناختی است و به رابطهٔ میان ذهن و جهان، و زبان‌ها و نظام‌های نمادین گوناگونی علاقه‌مندند که نوع بشر به‌وجود آورده است. ارنست کسیرر و فیلیپ ویلرایت (Wheelwright) و جوزف کمبل (Campbell) از آن جمله‌اند.

این نگرش دارای پیشینه‌ای است به قدمت بازنمایی / بازآفرینی/ تخییل (mimesis). اما اگر از دوره‌های نزدیک‌تر آغاز کنیم، کانت رابطهٔ میان ذهن و جهان را رابطه‌ای خلاق می‌دانسته و معتقد نبوده است که ذهنِ دریابنده، آیینه‌وار، اعیان خارجی را همان‌گونه که دریافت کرده منعکس می‌کند. به عبارت دیگر، ذهن آدمی را در صورت و کیفیت واقعیتی که دریافته و منعکس می‌کند مؤثر می‌دانسته است. یوهان گوتفرید هردر (Herder) زبان نخستین را حاوی مجموعه‌ای از عناصر شعر و «فرهنگ روح، و در عین حال اسطوره و حماسهٔ شگفت‌انگیزِ اعمال و سخنان همهٔ موجودات» می‌دانست. «زندگی ما، سراسر، یک بوطیقاست. ما متوجه نیستیم، اما برای خود به آفرینش تصویر مشغولیم.» پس شعر را نباید تقلید از طبیعت شمرد، بلکه شعر «تقلید از آفریدگاری است که به هر چیزی نامی داده است.»

ارنست کسیرر، در کتاب *فلسفهٔ صورت‌های نمادین* (۳ جلد، ۱۹۲۳ـ۱۹۲۹)، زبان و اسطوره را «دو شاخهٔ متفاوت از تنه‌ای واحد» می‌داند که در انگیزهٔ واحدِ نمادسازی ریشه دارد. نماد مولود نیازها و اهداف آدمیان است؛ نماد شمه‌ای از واقعیت نیست، خودِ واقعیت است. در نماد، میان عالِم و معلوم، وحدت همه‌جانبه برقرار است. آدمی به تجربهٔ خود نامی می‌دهد و آن را در مکانی مستقر می‌کند و، به این ترتیب، تجربه را به گنجینهٔ محفوظات خویش وارد و تثبیت می‌کند: «غالباً *نام* وجودِ ربّانی است و نه خودِ او که منشأ اثر است.» نمادسازی مهم‌ترین وجه تمایز آدمی از دیگر موجودات است. در نظر کسیرر، شعور آدمی با دریافت آغاز می‌شود، ولی تا آن را در زبان متمثّل نکند، به آن نام ندهد و در زمان و مکان مستقر نسازد، آن دریافت فرّار و موقّتی خواهد بود. اسطوره و دین و هنر و علم ثمرات این عمل‌اند.

کاربرد ادبی نگرش‌هایی که در سطور بالا به آن‌ها اشاره شد متضمن فواید و مضرّاتی است. اگر نگرش کهن‌الگویی را به صورت وسیله‌ای برای تفسیر اثر ادبی به کار بریم ولی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در این فرایند استقلال اثر ادبی را نادیده نگیریم و در غایت امر ارزش اثر ادبی را ناشی از خود آن اثر بدانیم، این نگرش، مانند نگرش‌های دیگر، می‌تواند به عمق و غنای تفسیر بیفزاید. کتاب *ساختارهای کهن‌الگویی در شعر* (*Archetypal Patterns in Poetry*) نوشتهٔ خانم ماد بادکین (Bodkin) یکی از نمونه‌های موفق این نوع نقد است. اگرچه موضوع بحث او ساختار کهن‌الگوها در شعر است، ولی در بحث دربارهٔ هر شعری مدام به آن شعر می‌نگرد و در مواضع مناسب، با اشاره به این یا آن کهن‌الگو، به ایضاح شعر مورد بحث می‌پردازد.

اما برخی از منتقدان، با استفاده از این نظریه، اثر ادبی را به ساده‌ترین عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن فروکاسته‌اند. ایشان همهٔ آثار ادبی را به ساختارهایی بنیادین متعلق می‌دانند و وظیفهٔ نقد را تفسیر و تعبیر این ساختارها می‌شمارند. آن‌چه در این نظام غایب است مرحلهٔ بازگشت به اثر ادبی و به حساب آوردن ماهیت منفرد و یکتا و پیچیدهٔ آن است. صِرفِ یافتنِ تشابه میان یک اثر و ساختاری کهن‌الگو یا جز آن جانشین تحلیل و ارزیابی اثر ادبی نیست.

Argument

رایج‌ترین معنای ادبی امروزین این تعبیر ساختار منطقی یک شعر است؛ چارچوب مشترک میان آن شعر و نقل به معنای آن. در دوران رنسانس، سنت شعری با منطق پیوند داشت و معمولاً از «علت» (cause) یک شعر سخن می‌گفتند و جزئیاتی نظیر تصاویر موجود در شعر غنایی و صحنه‌های نمایشنامه را از منظر کارکرد منطقی آن‌ها بررسی می‌کردند. از سوی دیگر، در نگرش سمبولیستی، ارزش شعر در عناصری مشاهده می‌شود که شعر را از نثر متمایز می‌کنند: ساختار منطقی (یا روایی) شعر را نادیده می‌گیرند و معتقد نیستند که رشته‌ای منطقی تصویرهای موجود در شعر را به هم پیوسته است. والاس استیونز و تی. اس. الیوت و هارت کرین، دست‌کم تا حدودی، به این سنت تعلق دارند.

سنت ضد منطقی دیگری از رمبو نشئت می‌گیرد و در آثار سوررئالیست‌ها و کسانی مانند دیلن تامس مشهود است. در این سنتْ خیال‌بندی (imagery) بیان مستقیم ضمیر ناخودآگاه تلقی می‌شود. در چنین حالتی خیال‌بندی نتیجهٔ عمل دقیق و حساب‌شدهٔ شعرسازی نیست، بلکه ناشی از بیان مستقیم ضمیر ناخودآگاه است.

در این‌باره به طور کلی به سه نگرش می‌توان اشاره کرد: یکی نگرش سمبولیستی است که چنین عنصری را ضروری نمی‌داند؛ دیگری در برخی نظریات رمانتیکی به چشم می‌خورد و علت وجودی آن کمک به خواننده و فراهم آوردن زمینهٔ لازم برای واکنش به

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شعر به حساب آمده است؛ و نگرش سوم، نگرش سنتی است که آن را بخشی از ارزش راستین شعر به حساب می‌آورد.

Attitude

Refraction ←

Autonomy, Poetic

خودآیینی و شعر. معنای محصّلِ اثر ادبی ناشی از روابط درونی عناصر به کار رفته در آن اثر است. چه‌گونگی رسیدن به آن معنا از تعامل میان این عناصر را نمی‌توان با استفاده از سازکارهای رایج در تفسیر داوری‌های مربوط به مسایل روزمرّهٔ زندگی تبیین کرد.

داد جارویی به دستم آن نگار گفت از دریا برانگیز آن غبار(مولوی)

عناصر جمع‌آمده در این بیت، به ویژه غبارروبی دریا، با هیچ‌یک از اصول معهود منطق و عقل سازگار نیستند. اما، به این دلیل نمی‌توان گفت که بیت از معنی عاری است. همین امر کانت را به مفاهیم خودآیینی (autonomy) و دگرآیینی (heteronomy) هدایت کرد.

کانت، در *سنجش نیروی داوری*، قلمروِ زیباشناسی را از قلمرو معرفت و اخلاق و امر سودمند جدا کرد زیرا معتقد بود دریافت امر زیباشناختی با دریافت امر لذت‌آور یا سودمند عمیقاً تفاوت دارد. لذت اثر هنری «ارضای فارغ از غرض انتفاعی» است. به گفتهٔ ولک، کانت «بر مسئلهٔ اصلی زیباشناسی انگشت گذاشته است. علمی که متعلَّقِ خاص خود را نداشته باشد ممکن نیست. اگر هنر صرفاً لذت، ارتباط، تجربه، یا استدلال‌های نازل باشد دیگر هنر نیست و جانشینی برای چیز دیگری خواهد بود.»

در فلسفهٔ کانت، هرگاه مقتضیات بیرونی در عمل عامل (agent) و ارادهٔ او مؤثر باشند رفتارش دگرآیین است ــ مثلاً وقتی که بر مبنای معیارهای سودبنیاد، مانند میزان شادی یا سود حاصل از یک فعل، به آن دست می‌زنیم. در این‌جا از امر شرطی (hypothetical imperative) پی‌روی کرده‌ایم. اما عمل خودآیین عاری از معیارهای سودبنیاد است و از امر تنجیزی (categorical imperative) ناشی می‌شود و به امری راجع است که، از منظر خردِ ناب، باید صورت پذیرد؛ تنجیزی و بی‌چون و چراست زیرا معطوف و مشروط به چیز دیگری مانند نفع مادی نیست. کانت معتقد است که آدمی، با پذیرش قانون جهان‌شمول امر تنجیزی، به استقلال و خودسامانی مضاعف می‌رسد، زیرا نه‌تنها عمل خویش را آزادانه انتخاب می‌کند، بلکه اصل خرد عملی ناب را پذیرفته که برای هر کس، در مقام عامل،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مطلقاً ضروری است. به این ترتیب، پذیرفتن امر تنجیزی به معنای متابعت از قانونی است که شخص عامل وضع کرده است؛ در غیر این صورت، دست‌خوشِ دگرآیینی یا پذیرش (آزادانهٔ) اصولی می‌شود که محتوایشان مستقل از ماهیت بنیادین وجود غایی ما، که عقلانی است، تعیین شده است. عامل خودآیین خویشتنی برای خود اختیار می‌کند که هویتش بر مبنای اصولی است که مختصّ همان موجود عاقل است و بنابراین تابع علل و اسباب برونی و دگرآیینی نیست که از ویژگی‌های نظام عملی و سودبنیاد است.

کانت، برای سازگار ساختن خرد ناب و مثالی با عامل موجود و محدود در زمان و مکان که در چارچوب اوضاع مشخص تاریخی عمل می‌کند از خودآیینیِ تجربهٔ زیباشناختی مدد می‌گیرد و آن را در مقام نماد خیر اخلاقی به کار می‌برد. ذوق، مانند احکام اخلاقی، بر ترجیح سادهٔ امری بر امر دیگر مبتنی نیست. لذت فردیِ مخاطبِ اثر هنری مولود میل تفکرآمیز او به مشارکت در «هم‌آهنگیِ کلی همهٔ آدمیان» است. اما ذوق را نمی‌توان به همان ترتیبی عقلانی کرد که اخلاقْ امور تنجیزی را می‌پذیرد، زیرا در آن صورت ذوقْ علم قیاسی (deductive science) خواهد بود، نه پذیرای ابداع. بنابراین کلیّتش قیاسی نیست، بلکه کشف و شهودی است که میان لذت عامل در عملِ ارزیابی و واکنش همگانی که ارزیابی مظهر آن است پیوندی به وجود می‌آورد. طرد منافع آنی از سرِ احساس وظیفه نیست بلکه دقیقاً به آن وضعیتی مربوط می‌شود که به مخاطب امکان مشارکت تفکرآمیز در اثر هنری می‌دهد. هنرِ دلالت‌کننده (significant) دارای شأن وجودیِ «ایدهٔ زیباشناختی» است؛ این هنر بازنمودی است که صفت ممیز آن، یعنی تراکم روابط درونی، آن را شهود «شرح‌ناپذیر»ی می‌سازد که، بی‌آن‌که موضوع اندیشهٔ واحدی گردد، اندیشه‌های فراوان به ذهن مخاطب می‌آورد. چنین اثری واضع قانون‌های مربوط به خویش است. اثر هنری «غائیت فارغ از غایتی» (purposiveness without purpose) را القا می‌کند که با مقولات نیروی فاهمه، که تعیین‌کنندهٔ نیّات و غایات‌اند، قابل تطبیق نیست. اثر هنری خواهان تصدیق است، فی‌نفسه، نه استدلال معطوف به ارزش‌های دگرآیین.

تلفیق امر زیباشناختی با امر عقلانی از جانب کانت، راه را بر نظربردازی‌های گوناگونی گشود که هدفشان قرار دادن خودآیینیِ تجربهٔ زیباشناختی در برابر ناتوانی روزافزون فرهنگ زمان در تمییز عقلانیت کانتی از فهم دگرآیین بود. نظریهٔ «میل به بازی» *(Spieltrieb)* فریدریش شیلر (Schiller) دقیقاً تعریفی است از فعالیت زیباشناختیِ آزاد. بر این اساس، هنرمند را با غایات عملیِ بی‌واسطه کاری نیست. او واسطه‌ای است میان آدمیان و طبیعت، میان عقل و حس، میان میل به جذب دنیای حواس و میل به مسلط

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ساختن قانون اخلاق بر دنیا. شعر بازنمایی آن چیزی است که نمی‌توان آن را بازنمود. هنر باید حقیقی باشد، و حقیقت چیزی است که از واقعیات درمی‌گذرد و کاملاً آرمانی می‌شود. دقیقاً در همین توسّل به امر آرمانی است که شعر در موضوع خود بُعد و فاصله ایجاد می‌کند و آزادی شاعرانه، وحدت بخشیدن به امر انضمامی و امر کلّی به همین ترتیب متحقق می‌شود. بنابراین، در شعر، محسوسات از نظام دگرآیینِ دریافت‌ها رها می‌شوند و وسیله‌ای می‌شوند برای آن‌که ادمی خود را با خودش و دنیای پیرامونش سازگار سازد.

زیبایی‌پرستان قرن نوزدهم موضوع را به شیوه‌های گوناگون دنبال کردند. مثلاً تنوفیل گوتیه، کسی که برای نخستین بار شعار «هنر برای هنر» (art for art's sake) را سرداد، گفته است: «هیچ چیزی حقیقتاً زیبا نیست مگر این که بی‌فایده باشد: هر چیز مفیدی زشت است، زیرا حاکی از نیاز است، و نیازهای آدمی، مانند طبیعت او، خفت‌آور و نفرت‌انگیزند. مستراح مفیدترین نقطهٔ هر خانه است.» در این دوره، خودآیینی در جدا کردن امر سودمند از امر زیبا به کار می‌رود، و بندگی کاسب‌کارانه را از نابغهٔ تابعِ قوانینِ خودْوضع‌کرده متمایز می‌کند. نزد شوپنهاور (Schopenhauer)، و، بعدها، در سمبولیسم مالارمه (Mallarmé)، هر نیازی دگرآیین به شمار می‌آید، و آرمان‌های اخلاقی مستلزم تعلیق میل و خواهش و روی آوردن به تأملات و سیر و سلوک‌هایی می‌شوند که از آن آرمان‌ها در برابر علایق ما به تملّک و تصاحب دفاع کنند. چنین منطقی بعداً روایاتی از مدرنیسم را پدید می‌آورد که در آن‌ها تأکید بر ایجاد شکل‌هایی هنری است که بتوانند هم ما را از انحراف‌های مولودِ خواهش‌ها و نیازهای عملی و روزمرّه برهانند و هم زمینه‌های تازه‌ای در روابط درونی اثر هنری بیافرینند و به این ترتیب قلمروِ معنوی متفاوتی را معروض نیروی تفکر سازند. دخالتِ بُعدِ استدلالی زبان و دغدغه‌های اجتماعی مترتب بر آن توانایی‌ها و حالاتی را تحریف کرده‌اند که شعر، با مدد گرفتن از امکانات شکل هنری به آن‌ها تحقق می‌بخشد. هر یک از این روایات به نحوی به مفهوم آزادی می‌رسند. یکی از آن‌ها متعلّق به ژان پل سارتر (Sartre) است که، گرچه در مورد ادبیات منثور به التزام نویسنده معتقد است، شعر را از خودبسندگی درونی برخوردار می‌داند. «هر نقشی، هر کتابی بازیابی و تجدید تملک تمامیت هستی است. هریک از آنها این تمامیت را بر آزادی بیننده عرضه می‌کند. زیرا که هدف غائی هنر همین است: این جهان را دوباره تملک کردن و آنرا به همانگونه که هست در معرض تماشا نهادن. اما به صورتی که گوئی از آزادی بشری سرچشمه گرفته است.» (*ادبیات چیست؟*، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی [تهران: انتشارات زمان، بی‌تا.]، ص ۸۷). در برخی از نظریّه‌های پسامدرنیستی دههٔ ۱۹۷۰ و پس از آن، این

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شیوه‌ها را وسیلهٔ مناسبی برای نیل به آزادی ندانسته‌اند. به اعتقاد اصحاب این مکاتب، با مؤکّد ساختن توانایی‌های شکل هنری، هنرْ خود را در معرض خطر قطع رابطه با جامعه قرار می‌دهد. آرمان هنر ناب مثلاً در نظر میخائیل باختین (Bakhtin) تنزل دادن ساحت گفت‌وگویی (dialogic) زبان به «تک‌گویی» (monologic) است. از این رهگذر، پیوند زبان با حیات اجتماعی قطع می‌شود. پی‌روِ چنین نقدهایی، هنرمندان معاصر، به جای خلق الگوهای تازهٔ خودآیینی، صرفاً به ایجاد اختلال در مفروضات عقیدتی رایج پرداخته‌اند.

یورگن هابرماس (Habermas) بر آن است که مدرنیسم حافظ فضایلی است که فیلسوفان دوران روشن‌گری (Enlightenment) لازمهٔ حیات اجتماعیِ کاملاً آزاد دانسته‌اند. بر این مبنا، برخی از فیلسوفان کوشیده‌اند تا با عرضه کردن خوانش تازه‌ای از الگوی خودآیینی کانت، میراث دوران روشن‌گری را حفظ کنند. به جای عامل کانتیِ متعهد به احساس وظیفه‌ای که از درون او نشأت می‌گیرد، برخی خودآیینی را صرفاً پذیرش مسئولیت اعمال خویش تعریف کرده‌اند. کانت، چنان‌که دیدیم، امور تنجیزی را وسیلهٔ بنیادین خودآیینی عقلی می‌شمرد، حال آن‌که برخی به این بسنده کرده‌اند که خودآیینی را بر آن مقداری مبتنی کنند که اعمال را در جامعه‌ای مشخص می‌توان توجیه کرد. برآیندِ چنین الگوهایی این است که تأکید اثر ادبی بر روابط درونی خویش وسیله‌ای است برای قبول مسئولیت در مورد موضعی که در آن اثر دربارهٔ ارزش‌ها اتخاذ شده است. به این ترتیب، چنین اثری وجوه نمونهٔ نگرش‌هایی را به جامعه عرضه می‌کند که برای آرمان‌های هویت اخلاقی و احکام اخلاقی آن جامعه حایز اهمیت اساسی است. نیز ← Autotelic.

Autotelic

برساخته از واژه‌های یونانی *auto* به معنی «خود» و *telos* به معنی «غایت» و «فرجام»: خودفرجام یا خودغایت‌مند. در زیباشناسی به اثری خودغایت‌مند می‌گویند که کلّ وحدت‌مند باشد. کلّیت و وحدت چنین اثری به سبب یا اسباب بیرونی یا فایدهٔ عملی متکی نیستند، و خود واضعِ چارچوب وجودی و معنایی خویش‌اند (← Autonomy, Poetic). این مفهوم، دست‌کم، به قدمت نظریّهٔ بوطیقای ارسطو است. هم از این لحاظ که بر وحدت عمل تأکید و آن را به پیوند میان اجزای تراژدی منتسب می‌کند و حاکی از آن است که هرگونه جابه‌جایی این اجزاء به دگرگونی اثر هنری می‌انجامد، و هم از این لحاظ که در نظریهٔ محاکات و تخییل خود (← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۲۰-۴۲۳ و ۴۲۸) اثر هنری را، همانند موجودات طبیعت، دارای غایتی می‌داند که در جریان روایت اثر از قوّه به

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فعل درمی‌آید ــ به عبارت دیگر، همان گونه که امکان مرد بالغ و عاقل شدن بالقوّه در کودک نوزاد موجود است، شاعر نیز به امکانات موجود در اثر خویش فعلیت می‌بخشد. ارسطو معتقد بود که معیار «درستی» در شعر با این معیار در سیاست و رشته‌های دیگر تفاوت دارد و باید شعر را بر مبنای مفروضات موجود در خود اثر ارزیابی کرد.

در قرن هجدهم، مفهوم «خیال» (imagination)، به صورتی که از دوران رنسانس مطرح بود، به ویژه نزد منتقدان انگلیسی اندک اندک به مفهوم «خیال خلّاق» تغییر شکل یافت و مثلاً تامس وارتن (Warton)، در کتاب *تأملاتی در باب ملکهٔ پریان* (۱۷۵۴)، آن را از قوای عقلی جدا کرد. چنین نظرهایی بخشی از حال و هوایی هستند که برخی آن را «پیش‌رمانتیکی» (← preromanticism، جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۳۳ـ۴۳۴) خوانده‌اند. نزد فیلسوفان زیباشناس انگلیسی متحوّل می‌شوند، بر نظریه‌پردازان و شاعران آلمانی نیمهٔ دوم قرن مؤثر واقع می‌شوند. از مبانی عمدهٔ نظریهٔ رمانتیکی آلمانی‌ها می‌شوند و به تدریج در دیگر کشورهای اروپایی رواج می‌یابند. در انگلستان، کولریج ناقل اصلی این نظرهاست و نظریهٔ معروف او دربارهٔ نیروی خیال (خیالِ اولیّه و ثانویه) و مدد گرفتن او از قیاس زیست‌شناختی برای تعریف شعر در مقام کلّ سازمند دنبالهٔ همین تحولات است. این مفهوم در نظریات جنبش‌های ادبی نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، مانند هنر برای هنر و زیبایی‌پرستی (در هر دو مورد ← aestheticism، جلد دوم این *تاریخ*، ص ۵۰۱ـ۵۰۲)، و نیز نقد نو و اصحاب آن (← فصول مختلف همین کتاب) نقشی بسیار مهم ایفا کرده است. از ۱۹۳۰ تا ۱۹۵۰، رایج‌ترین نگرش به‌ویژه در ایالات متحد این بود که اثر هنری «خودآیین» است، و ما باید به شعر «عمدتاً در مقام شعر و نه هیچ چیز دیگر» بنگریم (تی. اس. الیوت)؛ یا نخستین قانون نقد این است که «عینی باشد» و «خودآیینی اثر را در مقام چیزی قائم به ذات» بشناسد (جان کرو رنسم)؛ یا این‌که «شعر در مقام شعر.» «شعر در مقام متعلَّقِ شناسایی» پیش‌فرض بنیادین نقد است و وظیفهٔ اصلی منتقد بررسی «درون‌سو»ی ادبیات است، نه نگرش «برون‌سو» به آن (ولک و وارن).

Bathos

در زبان یونانی به معنی «ژرفا» و «اوج» و «عظمت» است و در رسالهٔ منسوب به لونگینوس مترادف با *hypsos* (امر شکوه‌مند) به کار رفته است. لکن معنای امروزی آن مبتنی بر تحریف معنایی دانسته‌ای است که الگزاندر پوپ در نظیرهٔ طنزآمیز منثوری پدید آورد که به قیاس با *Peri Hypsos* (دربارهٔ امر شکوه‌مند) زیر عنوان *Peri Bathos* نوشت و آن

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

را «هنر تنزّل در شعر» *(Art of Sinking in Poetry)* وصف کرد (۱۷۲۸). از آن زمان bathos به معنی «اُفت» و «فرود» و «ابتذال» به کار رفته و سطرهای زیر نمونه‌ای سرودهٔ خود پوپ است:

ای خدایان! زمان و مکان را نابود سازید،
و دو دل‌داده را شاد کنید.

در این‌جا شاعر از خدایان خواسته است که، برای شادی دو دل‌داده، جهان هستی را کن‌فیکون کنند: تنزّل از مقدمه‌ای چنان عظیم به نتیجه‌ای چنین اندک!

نیز ← Anticlimax

Belief and Poetry

موضوع اعتقاد و شعر، چنان که در نظریهٔ زیباشناسی کلاسیکی ضابطه‌مند شده، همانند موضوع معنی در شعر، به رابطهٔ میان خواننده با اثر ادبی و اثر ادبی با جهان خارج یا قلمروِ حقیقت مربوط است. یکی از عللی که افلاطون شاعران را در آرمان‌شهرِ خود نپذیرفت این بود که شعر را نه‌تنها تقلید دست دوم حقیقت می‌شمرد بلکه بر آن بود که شاعران موجب گم‌راهیِ مردم می‌شوند. شاگرد برجسته‌اش، ارسطو، با این موضع استاد سر به مخالفت برداشت؛ او اثر ادبی را جهانی مستقل دانست که، بر مبنای دو اصل ضرورت و احتمال، حقیقت خاص خویش را مطرح می‌کند. عالمان رومی علم خطابه، مانند سیسرون (Cicero) و هوراس (Horace) و کوئینتیلیانوس (Quintilian)، عقیده را منتج از عرف (convention) و مساوات (decorum) دانستند و معتقد بودند که انتظارات مخاطبان به مدد آن برآورده می‌شود (← ...Decorum، جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۰۱ـ۴۱۵).

نزد نویسندگان صدر اوّل مسیحیت، نظیر قدیس اگوستین، اعتقاد از جنبه‌های محوری تفسیر زبان مجاز بود. اگوستین نشانه یا دال (sign) را صرفاً ارجاع به «شیء» دانستن و از آن به مدلولی مهم‌تر نرفتن را به معنای مرگ روح و انکار مسیح می‌شمرد. اهمیت عقیده در مواجهه با هر متنی چنان بود که الهیون مدرسی نیمهٔ دوم قرون وسطی آن را شالودهٔ روش چهارگانهٔ تفسیر قرار دادند و سراسر کتاب مقدس را بر این اساس مبین حقایق عقیدتی تعبیر کردند (← Tropological Interpretation، جلد پنجم این *تاریخ*، ص ۵۰۰ـ۵۰۱). قدیس توماس اکوئیناس (Thomas Aquinas) کاربرد تصویرهای مادی را در کتاب مقدس

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

وسیلهٔ ایضاح مبانی عقیدتی برای مؤمنان و پنهان ساختن حقایق الوهی از کافران تعبیر کرد.

نظریه‌پردازان دوران رنسانس، به‌ویژه با کشف *بوطیقای* ارسطو و ترجمهٔ آن به زبان‌های لاتینی و ایتالیایی و جز آن‌ها، رابطهٔ تمثیلی میان شعر و حقیقت را بیش‌تر بر تقلید و بازآفرینی مبتنی می‌دیدند تا بر تفسیر و تحلیل‌هایی که در قرون وسطی رواج داشتند. مفهوم شاعر در مقام خالق ثانوی به تدریج مطرح شد و برخی، مانند سر فیلیپ سیدنی (Sidney)، با الهام گرفتن از گفتهٔ ارسطو که مورخ با چیزی که هست سر و کار دارد ولی شاعر با چیزی که می‌تواند وجود داشته باشد، دنیای اثر شاعرانه را برتر از دنیای واقع وصف کردند. تأثیر دنیای آرمانی یا، به قول سیدنی، «دنیای زرینِ» شعر بر خواننده بیش‌تر اقناعی است تا عقیدتی. موضوعِ صحت یا کذبِ مطالب شعر بحث‌های بسیار برانگیخت و شاعران و هواداران ایشان دفاعیّه‌های متعدد در این باره نوشتند. سیدنی، در یکی از همین دفاعیه‌ها (*Apology for Poetry*؛ ۱۵۹۵)، تأکید کرد که شاعران دروغ نمی‌گویند زیرا هرگز ادعا نمی‌کنند که گفته‌هایشان حقیقت دارد. «کدام کودک را می‌شناسید که به تماشاخانه برود و با مشاهدهٔ کلمهٔ تِب [محلّ وقوع تراژدی *اودیپ پادشاه*] که با حروف بزرگ نوشته شده باور کند در تب است؟»[1] سیدنی حتی گفته است که «کورشِ ساختگی» (یعنی آدم داستانی) بسا که قانع‌کننده‌تر از «کورش واقعی» و برای بازآفرینی هنری مناسب‌تر باشد. پس کیفیت قانع‌کنندگی تصویر از صحّت و درستی آن متمایز است.

به این ترتیب، منتقدان دوران رنسانس امکان وجود تأثیر اقناعی شعر را جدا از غایتی که برای آن شعر قایل بودند مطرح کردند. این موضوع در سراسر قرن‌های هفدهم و هجدهم نیز ادامه یافت و مثلاً دکتر سمیوئل جانسن (Johnson)، در مقدمه‌ای که بر ویراست آثار شکسپیر نوشت (۱۷۶۵)، آن‌ها را «آیینهٔ تمام‌نمای زندگی» وصف کرد ولی در ضمن این پندار را که تماشاگر هرگز بازآفرینی را با واقعیت خلط کند به باد استهزا گرفت. جانسن سپس این پرسش را مطرح کرد که اگر هنر نمایش «باورکردنی نیست»، پس چه‌گونه بر ما مؤثر واقع می‌شود؟ پاسخ خود او این بود که «ما اثر نمایشی را تا حدّی باور می‌کنیم که سزاوار آن است.»

سمیوئل تیلر کولریج (Coleridge)، شاعر و نظریه‌پرداز انگلیسی، در کتاب *سیرهٔ ادبی* خویش (*Biographia Literaria*؛ ۱۸۱۷) موضوع را چنین تبیین کرد که اثر هنری باید در

۱. اشاره به رسمی است در تئاتر دوران رنسانس که در ابتدای هر پرده نوجوانی با تابلویی حاوی نام محل وقوع روی‌دادهای آن پرده به روی صحنه می‌آمده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خواننده «تعلیق خودخواستهٔ ناباوری» (willing suspension of disbelief) پدید آورد، یعنی القای قدرت عاطفیِ باور در خواننده، ولی بدون اعتقاد به میزان حقانیت آن. در این‌جا باور، به پیروی از نگرش رمانتیک‌ها، حالتی عاطفی است و با حقیقت کاری ندارد. جدا کردن این دو را باید تا حدودی واکنش نسبت به صبغهٔ تحصّلی روزافزون حقیقت فلسفی و علمی در مغرب‌زمین، و نیز علاقهٔ پیروان رمانتیسم به کشف و شهود و نیروی تخیل و تخطئه کردن درک تجربی و تحلیل عقلانی دانست.

آی. اِی. ریچاردز (Richards)، منتقد انگلیسی و مؤلف کتاب *کولریج در باب نیروی خیال* (*Coleridge on Imagination*)، زبان علم را زبان «گزاره» (statement) و زبان شعر را «شبه‌گزاره» (pseudo-statement) نام نهاد و به این ترتیب خواست گفتار «عاطفیِ» (emotive) شعر را از گفتار «ارجاعیِ» (referential) علم متمایز کند. ریچاردز، در کتاب *نقد عملی* (*Practical Criticism*؛ ۱۹۲۹)، دو گونه باور را نیز از یک‌دیگر متمایز کرد ــ یکی «باورِ عقلی» و دیگری «باورِ عاطفی» ــ و چنین استدلال کرد که باورِ عاطفیِ مولودِ شعر لازم نیست همان شرایطی را حایز گردد که به رساله‌ای علمی اعتبار می‌بخشند. باورِ عقلانی مستلزم وجود انسجام دقیق منطقی میان آرای مختلف ما دربارهٔ جهان است، حال آن‌که باور عاطفی پاسخ‌گوی نیازهای انسانی خاصی است که غالباً با نیازهای دیگر در تضادند. ریچاردز معتقد است که شعرِ موفق هرگز موضوع باور را، دست کم به معنای عقلانی آن، پیش نمی‌کشد، بلکه با باورهای عاطفی کار دارد و این باورها در چارچوب خود شعر و زمینهٔ فراهم آمده در آن در برابر هم قرار می‌گیرند و معنا می‌یابند.

تی. اس. الیوت معتقد بود که شاعر باورهایش را از محیط پیرامون خویش اخذ می‌کند، و این باورها در شمار مواد خام شعر او درمی‌آیند. الیوت دربارهٔ *کمدی الهی* دانته گفته است: «در این‌جا فلسفهٔ [موجود در کمدی] را مطالعه نمی‌کنیم، آن را آشکارا می‌بینیم.» الیوت در جای دیگر می‌گوید که لازم نیست کسی در نظرات فلسفی و خداشناختی دانته سهیم باشد زیرا «باورِ فلسفی و تصدیقِ شعری» دو امرِ متفاوت‌اند. ناگفته پیداست که اگر قرار باشد فقط شعر آن شاعرانی را بخوانیم و بپسندیم که با آن‌ها هم‌عقیده‌ایم دامنهٔ انتخاب ما بسیار محدود خواهد شد. الیوت که در آغاز با خلط اخلاقیات و دین و جز آن‌ها با هنر مخالف بود و به استقلال هنر اعتقاد داشت، بعداً به این نتیجه رسید که «بزرگی» اثر ادبی را «نمی‌توان صرفاً با معیارهای ادبی تعیین کرد؛ گو این‌که فراموش نباید کرد که تعیین ادبی بودن آن تنها با استفاده از معیارهای ادبی ممکن است.»

نسل دوم منتقدان نو، به‌ویژه الن تیت (Tate) و کلینت بروکس (Brooks)، شعر را

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خودآیین (← Autonomy, Poetic) و مستقل می‌شمردند و معتقد بودند که صحت یا سقم هرگونه گفتهٔ عقیدتی در شعر مولود زمینه‌ای است که شاعر در آن شعر فراهم کرده است. بروکس، با استفاده از اصل فیزیکی انکسار (← Refraction)، یعنی شکستن موج در عبور از محیطی به محیط دیگر، می‌گوید که هر عقیده یا گزاره یا اندیشه‌ای که به شعر وارد می‌شود، به لحاظ ورود آن به محیطی جدید، منکسر می‌گردد و به صورت «نگرش» (attitude) درمی‌آید. این گزاره یا عقیده را، به خودی خود، می‌توان مورد بحث قرار داد و دربارهٔ درستی یا نادرستی آن بحث کرد، ولی به محیط شعر که وارد شود، بخشی از روابط پیچیده‌ای می‌شود که آن شعر را به وجود آورده و بنابراین درستی یا نادرستی‌اش نیز موکول به اعتباری است که اجزای شعر، در کلیت خویش، به آن می‌دهند یا نمی‌دهند. چنین نگرشی به معنای آن نیست که منتقدان نو با حضور عقیده در شعر مخالف بوده‌اند؛ شاعر آزاد است هر عقیده‌ای را که مورد نظر اوست وارد شعر خویش کند. سخن منتقدان نو این است که آن شعری موفق است که همهٔ اجزای آن یک کلّ وحدت‌مند بسازند؛ معنای شعری برآیند کنش و واکنش میان اجزای این کلِ وحدت‌مند است، حال اگر این معنا فلسفی یا دینی یا شخصی یا جز آن باشد، گو باش. بنابراین از اهمیت موضوع باور به تدریج کاسته شد و شعری موفق شمرده می‌شد که موقعیتی را با دقت بسیار القا کند تا خواننده بتواند به بهترین وجه ممکن در آن تجربه سهیم گردد.

پس از دههٔ ۱۹۶۰، منتقدان متأثر از آثار میشل فوکو (Foucault) و انواع تازهٔ مارکسیسم بار دیگر موضوع باور را مطرح کردند.

Belles lettres

عبارت فرانسوی، معادل ادبی *beaux arts* (هنرهای زیبا). ظاهراً جاناتان سوئیفت نخستین کسی است که آن را در ۱۷۱۰ به زبان انگلیسی وارد کرده است: «... دست‌اندرکاران رشته‌های تاریخ و سیاست و belles lettres». واژهٔ «ادب» معادل مناسبی برای آن به نظر می‌رسد. در اصل به دستور زبان و بلاغت و خطابت و شعر، یعنی رشته‌هایی که رومیان آن‌ها را *humaniores litterae* [علوم انسانی] می‌نامیدند، اطلاق می‌شد، لکن امروزه به معنی (۱) جنبه‌های ساده‌تر ادبیات مانند جستار و نیز (۲) تتبعات انتقادی و زیباشناختی به کار می‌رود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Brook Farm

گروهی که در ۱۸۴۱ با کمک باشگاه استعلاییان (Transcendentalist Club) در نزدیکی باستن تشکیل شد و هدف آن جامهٔ عمل پوشانیدن به نظریات خود، از جمله ترویج اهداف عالی فرهنگ انسانی و هم‌کاریِ برادرانه به منظور تأمین عالی‌ترین دست‌آوردهای پرورش جسمانی و روحانی و اخلاقی بود. اعضای گروه شیوهٔ زیستیِ ساده‌ای را دنبال و همگان در تمشیت امور تشریک مساعی و مزدی یک‌سان دریافت می‌کردند. مشاغل ساکنان بروک‌فارم عبارت بودند از زراعت و برخی کارهای صنعتی ساده و تدریس.

تنها رجل ادبیِ سرشناسی که به بروک‌فارم پیوست هاتورن بود. به این امید که بتواند با هزینهٔ کم‌تر و فراغ بال بیش‌تر به نویسندگی بپردازد به آن‌جا رفت، چندی نگذشت که زندگیِ گروهی را ناخوش‌آیند یافت و بروک‌فارم را ترک کرد، ولی در رمان عشق در *بلایتدیل* از آن تجارب استفاده کرد. امرسن، سرکردهٔ معنویِ استعلاییان، از آغاز کار به این آزمایش زندگی گروهی با نظر تردید می‌نگریست. اعضای گروه در ۱۸۴۳ تحت تأثیر فوریریست‌ها (← Fourierism، جلد سوم این *تاریخ*، ص ۴۶۰) قرار گرفتند و چندی نگذشت که به آن دسته پیوستند. بروک‌فارم، در اکتبر ۱۸۴۷، پس از این‌که یکی از بناهای ناتمام آن در آتش سوخت، منحل گردید.

Cadence

واژه‌ای برگرفته از *cadenza*ی ایتالیایی که در موسیقی به معنی «خاتمه، یک یا چند نت یا آکورد در انتهای یک جمله، یک قسمت از قطعه یا تمام قطعهٔ موسیقی [است]. هر ترتیب خاص نت‌ها یا آکوردها در انتهای مذکور، منتقل‌کنندهٔ خاتمهٔ معینی در احساس است، به عبارت دیگر تمایز حالات متفاوت در جمله‌های انتظاری و جمله‌های ارضائی» (نقل از *چگونه از موسیقی لذت ببریم*، تألیف پرویز منصوری، تهران، کتاب زمان، ۱۳۵۶ در *فرهنگ تفسیری موسیقی*، ترجمه و گردآوری بهروز وجدانی، تهران، ۱۳۷۱، ص ۸۶). معنی اصلی آن در ادبیات ضرب‌آهنگ طبیعی زبان، افت و خیز و لحن درونی آن است. بدین معنا، حاکی از ضرب‌آهنگی شعری است که از مبانی تقطیع عروض سنتی روادارانه‌تر است. هواداران ایماژیسم و شعر آزاد در اوایل قرن بیستم کراراً شاعران را دعوت می‌کردند که ارکان عروض سنتی را رها کنند و شعرهای خود را با ضرب‌آهنگی راحت‌تر بسرایند. ازرا پاوند به معاصران خویش می‌گفت: «شعرتان را بر مبنای عبارت موسیقایی بسرایید، نه ضرب مرتب مترونوم.»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

dreyfusard

وابسته به جبههٔ کسانی که به بی‌گناهی سروان آلفرد درفوس (دریفوس: Alfred Dreyfus) اعتقاد داشتند. در دسامبر ۱۸۹۴ سروان درفوس، افسر یهودی‌مذهب اهل آلزاس که در بخش اطلاعات ارتش فرانسه خدمت می‌کرد، به رغم انکارهای مصرّانه، به جرم جاسوسی به نفع آلمان به زندان ابد محکوم و به جزیرهٔ ابلیس اعزام شد. پس از چندی مدارکی به دست آمد و باعث شد که برخی در مورد مجرمیت او دچار تردید شوند. در ۱۸۹۶ سرهنگ پیکار (Piquard) مدرکی کشف و انگشت اتهام را متوجه افسر دیگری به نام استرازی (Esterhazy) کرد. فرانسهٔ آن روز به دو دستهٔ موافقان و مخالفان درفوس تقسیم شد. اگرچه شمار نظرگیری از موافقان درفوس فقط به مسئلهٔ اجرای عدالت می‌اندیشیدند، قضیهٔ درفوس *(L'Affaire Dreyfus)* عرصهٔ نبرد فرانسویانی شد که پیش از آن نیز دست‌خوش دودستگی شدید و عمیق بودند. از سویی، کاتولیک‌ها و سلطنت‌طلب‌ها و افراد و گروه‌های ضد یهود و هواداران خاندان بوناپارت در مجرمیت او پای می‌فشردند، و از سوی دیگر، مخالفان کلیسا و ارتش درفوس را بی‌گناه می‌دانستند. یک جبهه به یهودیان و فراماسون‌ها و پروتستان‌ها و جمهوری‌خواهان حمله می‌برد، و جبههٔ دیگر به ارتش و کلیسا. قضیهٔ درفوس موجب دودستگی نبود، آن را ظاهر ساخت و نفرت طرفین را از یک‌دیگر تشدید کرد.

سرانجام درفوس را برای محاکمهٔ مجدّد به پاریس بازگرداندند (اوت ۱۸۹۹)، لکن چون آبروی ارتش فرانسه و بی‌گناهی درفوس در دو کفهٔ ترازو قرار داشتند، درفوس را بار دیگر مجرم شناختند، سپس او را مشمول عفو قرار دادند، و سرانجام، در ۱۹۰۶، به او اعادهٔ حیثیت کردند.

اهمیت و شهرت قضیهٔ درفوس متأسفانه به مناسبت اجرای عدالت یا بی‌عدالتی نسبت به یک متهم نیست، بلکه ناشی از شمار کثیری از رجال سرشناس و نهادهای ذی‌نفوذی است که در آن درگیر شدند و چندین تن از بزرگان ادب نیز از آن جمله‌اند. پیش و بیش از همه، نویسندهٔ ناتورالیست، امیل زولاست که با نگارش مقالهٔ «من متهم می‌کنم» («J'accuse»؛ ۱۳ ژانویه ۱۸۹۸) نقطهٔ عطفی در بحث ایجاد کرد و بدان مناسبت به زندان نیز محکوم شد. پروست و آناتول فرانس از موافقان و کلودل و والری از مخالفان درفوس به شمار می‌آمدند.

قضیهٔ درفوس در آثار ادبی دورهٔ بعد، مانند *ژان بارووای* روژه مارتن دوگار و *آقای برژه در پاریس* و *جزیرهٔ پنگوئن‌ها*، هر دو نوشتهٔ آناتول فرانس و در *جست‌وجوی زمان از دست‌رفته* مارسل پروست و حقیقتِ امیل زولا، به شیوه‌های گوناگون منعکس شده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

dusty death

تعبیری است که مکبت در تک‌گویی معروف خود، «فردا و فردا و فردا» به کار برده است. متن این تک‌گویی، از ترجمهٔ فرنگیس شادمان (نمازی)، از این قرار است:

«فردا و فردا و فردا با قدم کوچک از روزی به روزی می‌خزد تا به آخرین حرف نوشته شده در ایام، و همهٔ دیروزهای ما راه مرگ خاک‌آلوده[۲] را بر ابلهان روشن کرده‌اند. بمیر، بمیر ای شمع قصیر! زندگی چیزی نیست مگر سایه‌ای رونده و بازیگری بیچاره که یک ساعت از عمر خود را با تبختر، جوشان و خروشان، بر روی صحنه می‌خرامد و از آن پس دیگر آوازی از او شنیده نمی‌شود، قصه‌ای است که دیوانه‌ای آن را گفته است پر از هیاهو و خشم و غضب که هیچ معنی ندارد.»

مکبت، پرده پنجم، صحنهٔ پنجم.
تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ چهارم، ۱۳۷۰، ص ۸۳.

Fugitives

گروه شاعران و منتقدان نواحی جنوبی ایالات متحد که در دانشگاه وندربیلت واقع در کارولینای جنوبی به تحصیل یا تدریس اشتغال داشتند و مجله *فیوجیتیو (The Fugitive)* را (۱۹ شماره، از آوریل ۱۹۲۲ تا دسامبر ۱۹۲۵) منتشر کردند. الن تیت و جان کرو رنسم و دانلد دیویدسن از اعضای اصلی بودند و رابرت پن وارن نیز در ۱۹۲۳ به آن‌ها پیوست. اعضای گروه به ارزش‌های منطقهٔ جنوب، پای‌بندی به سنت و حفظ ویژگی‌های منطقه (← Regionalism در همین بخش کتاب)، و، به موازات آن، در مسایل هنری و زیباشناختی، به جنبهٔ انضمامی و ملموس و جزئی اثر ادبی معتقد بودند. تمدن صنعتی شهرهای بزرگ ایالات شمالی را با انسان‌گرایی آزاداندیشانه و آموزهٔ پیشرفت و تجلیل آن از علم مردود می‌شمردند. الن تیت، ذی‌نفوذترین هوادار جنبش، رفتار اجتماعی و اقتصادی را با زیباشناسی و شعر مرتبط دانست. تأثیر طرد مفاهیم انتزاعیِ علمی از جانب آن‌ها و گرایش به جزئیت ملموس در نظریهٔ شعری جان کرو رنسم مشهود است.

Grand Style

تعبیری که متیو آرنولد رایج کرده و، گو این‌که خود او تعریف دقیق و بسندهٔ آن را بسیار مشکل دانسته، نمونه‌هایی از سبک فاخر را از آثار همر و پیندار و ویرژیل و دانته و میلتن

۲. آدم از خاک است و به خاک بازمی‌گردد (انجیل).

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به دست داده و گفته است که، در شعر، هنگامی پدید می‌آید که شاعری برخوردار از «سرشت شریف و قریحهٔ شاعری، در کمال سادگی یا جدیت، به طرح موضوعی بپردازد.» در «سبک فاخرِ ساده» («grand style simple»)، که تألیفات همر بهترین نمونهٔ آن‌اند، «سرشت شریف و قریحهٔ شاعری دست به دست هم می‌دهند و مطلب را با غایت شفافیت و سادگی و وضوح بیان می‌کنند.» در «سبک فاخرِ جدّی» («grand style severe»)، که شاید میلتن بهترین نمونهٔ آن را آفریده باشد، موضوع را با «فشردگی و ایجاز هرچه تمام‌تر، یا به وجهی کنایی، موجز و تقریباً تکبّرآمیز» بیان می‌کنند. «گویی ذهن شاعر چنان از امور خطیر آگنده است که حاضر نیست به وضوح به هیچ‌یک از آن‌ها بپردازد.» سبک «جدّی» هنگامی به فاخر به غایت درجه می‌رسد که بیش‌تر توجه ما به سرشت شریف شاعر معطوف باشد، و «ساده» در حالی که به قریحهٔ شاعری متوجه باشیم. آرنولد «ساده» را ترجیح می‌دهد زیرا افسون‌گرتر و فاصله‌دارتر و بیش از آن نوع دیگر عاری از غرض شخصی است (← disinterestedness). بخش دوم از جلد چهارم این *تاریخ*، ص ۳۹۸ـ۴۰۰). برخلاف نوع دیگر، «ساده» اندیشه‌ورزانه نیست، و از این رو شاعری بی‌قریحه یا دارای قریحه‌ای نازل نمی‌تواند به تقلید آن بپردازد. اگرچه آرنولد تعبیر «اسلوب فاخر» را رواج داد، او مبدع این مفهوم نبود. از جهات مختلف می‌توان گفت که «اسلوب فاخر» همان «امر شکوه‌مندِ» رسالهٔ منسوب به لونگینوس است (← Sublime، جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۴۴ـ۴۴۵) که در آن واژگان (diction) والا و ترکیب‌بندی (composition) عالی دو منبع اصلیِ امر شکوه‌مند و آثار همر بهترین نمونه‌های آن شمرده شده‌اند. ادمند برک، سرجاشوا رنولدز و راسکین از جمله دیگر نظریه‌پردازانی هستند که در بحث دربارهٔ اسلوب فاخر بر آرنولد فضل تقدم دارند.

Leavis – Snow Controversy

سی. پی. اسنو (C. P. Snow, 1905-1980)، رمان‌نویس انگلیسی که سال‌هایی به پژوهش‌های علمی اشتغال داشت، در سال ۱۹۵۹ طیّ خطابه‌ای که در دانشگاه کیمبریج با عنوان *دو فرهنگ و انقلاب علمی* (*The Two Cultures and the Scientific Revolution*) ادا کرد و در همان سال به چاپ رسانید، فرهنگ «روشن‌فکران ادبی» و فرهنگ «دانش‌مندان» فعال در رشته‌های علمی را در برابر هم قرار داد و به شکاف روزافزونی اشاره کرد که میان آن‌ها پدید آمده است. به گفتهٔ او، سی سال پیش از آن، دو گروه دست‌کم با لبخندی سرد با یک‌دیگر مواجه می‌شدند. لکن امروزه (۱۹۵۹) قادر به برقرار کردن هیچ‌گونه رابطه‌ای با

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یک‌دیگر نیستند. اسنو به تحلیل نگرش‌های تربیتی که وضع را به چنین مرحله‌ای رسانده پرداخت و پیشنهادهایی جهت اصلاح آن مطرح کرد. اف. آر. لیوس طی مقاله‌ای که در ضمیمهٔ ادبی روزنامهٔ *تایمز لندن (T. L. S.)* مورخ ۲۳ آوریل ۱۹۷۰ نوشت به نظرهای اسنو سخت حمله کرد.

Light Verse

عنوانی که غالباً بدون دقت بسیار به انواع آثار منظوم داده می‌شود، به شرط آن‌که اثر مورد نظر دارای کیفیتی دنیادارانه یا نکته‌سنجانه یا فکاهی یا سرگرم‌کننده یا بدیع یا هجایی و یا ترکیبی از این کیفیّات باشد. شعر اشراف‌پسند *(vers de société)*، شعری که به مناسبت خاصی سروده شده (occasional poetry)، هجویه (← satire، جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۴۱ـ۴۴۳)، بورلسک (← burlesque، جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۰۸)، شعر بی‌معنی (← nonsense verse، جلد سوم این *تاریخ*، ص ۴۶۳)، قوالب شعری کوتاه مانند لطیفه (← epigram، جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۱۸)، گورنوشتهٔ (epitaph) مضحک یا طنزآمیز، شعر بند تنبانی (limerick) و انواع شعرهای مبتنی بر نیروی ابداع و ترفندهای کلامی مانند موشّح (acrostic) و شعرهای مصوّر و چیستان از جمله انواع شعر تفننی‌اند.

Monologue, Dramatic

واژهٔ «تک‌گویی» افادهٔ چندین معنی می‌کند که وجه مشترک همهٔ آن‌ها سخن گفتن یک تن با حضور یا در غیاب مخاطبان است. معنای تک‌گویی، در زمینهٔ شعر، صرفاً «گفتار طولانی یک گوینده است» و به قوالب هنری ربطی ندارد. تک‌گویی در نمایشنامه و رمان و شعر یافت می‌شود. حتی اگر اثری بسیار طولانی در قالب گفتار مستقیم (direct address) نوشته شده باشد می‌توان آن را «تک‌گویی» توصیف کرد. لکن گوینده ترجیحاً باید آدم داستانی اصلی باشد. از این لحاظ، تأملات و تفکرات فلسفی و جز آن را نیز می‌توان تک‌گویی شمرد. معمولاً گفتار را به اندازهٔ شخص گوینده مهم می‌دانند، زیرا، در قیاس با کلامِ صرفاً اندیشیده یا نوشته شده، کلامِ ادا شده شکل خالص‌تری از تک‌گویی است. نامه را تک‌گویی نمی‌شمارند، چون آن را می‌خوانند، به صدای بلند قرائت نمی‌کنند.

اگرچه تک‌گویی به گوینده‌ای واحد محدود است، بالطبع حالتی نمایشی (dramatic) می‌یابد، چرا که بیان مطلب به صدای بلند بر فرض وجود مخاطب یا مخاطبان استوار است. بر این اساس، مخاطب و گوینده بخشی از حوزهٔ تخیّل نویسنده می‌شوند. در

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نمایشنامهٔ *تنباکوی چخوف*، گوینده، با این باور که تماشاچیان هیئت منصفه‌اند و به داوری دربارهٔ جنبهٔ اخلاقی اعمال او گرد آمده‌اند، آن‌ها را مخاطب قرار می‌دهد. این نمایشنامهٔ نامتعارف را از دو لحاظ می‌توان تک‌گویی دانست: یکی این‌که گوینده زادهٔ خیال نویسنده است، و دیگر این‌که تماشاچیان (در مقام هیئت منصفهٔ مفروض) زادهٔ خیال گوینده‌اند. اگر حدیث نفسِ سنت نمایشی (soliloquy) دارای طول کافی باشد آن نیز نوعی تک‌گویی به شمار می‌آید. این تعبیر را به آن‌گونه حدیث نفس نیز می‌توان اطلاق کرد که، مانند گفتار معروف هملت، «به بودن یا نبودن،» مباحثه‌ای است که در درون ذهن هملت جریان دارد. تک‌گویی را هم می‌توان شنید و هم بر سبیل اتفاق شنوندهٔ آن شد. نمونه‌های متعدد تک‌گویی‌های نمایشی از این نوع‌اند. تک‌گویی اتفاقاً به گوش مخاطب رسیده، یعنی از آن نوع که ظاهراً گوینده با خودش در حال گفت‌وگوست، وسیلهٔ مختار برای بیان مافی‌الضمیر و طرح مطالب ذهنی است. نمایشنامه‌های متعدد، از جمله *دکتر فاوستوس* (کریستوفر مارلو) و *فاوست* (گوته) و منفرد (بایرون) با قطعاتی از این نوع آغاز می‌شوند. تک‌گویی، نه‌تنها در شکل نمایشی آن، بلکه به صورت غیر نمایشی نیز سخت مورد توجه شاعران رمانتیکی بود. لکن خاستگاه‌های آن کهن‌تر از آن‌اند که بتوان با قاطعیت از آن‌ها سخن گفت. تک‌گویی نطفهٔ اصلیِ هنر نمایش است و بسا که بر مکالمه (dialogue) نیز فضل تقدم داشته باشد. غم‌نامه (نوحه و مویه، lament) و رجزخوانیِ دلقک‌وار را می‌توان، به ترتیب، صورت تراژیکی و کمیکیِ تک‌گویی شمرد.

تک‌گویی نمایشی والاترین نوع آن است و بهترین نمونه‌های آن در آثار رابرت براونینگ یافت می‌شوند. این تک‌گویی‌ها را می‌توان نمایش مجلسی (closet drama ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۵۰۵) نیز تلقی کرد، با این تفاوت که تنها یک گوینده در آن‌ها شرکت دارد. تک‌گویی‌های نمایشی براونینگ از چنان قدرتی برخوردارند که از دست‌آوردهایش در قلمروِ اسلوب شعری فراتر می‌روند.

در شعر انگلیسی، غالب آثار بسیار موفق در این زمینه از سروده‌های براونینگ تأثیر پذیرفته‌اند: تامس هاردی و ردیارد کیپلینگ و ازرا پاوند به وضوح پیرو سرمشق او بوده‌اند؛ *ترانهٔ عشق جی. الفرد پروفراک* سرودهٔ تی. اس. الیوت یک تک‌گویی است که درواقع مخاطبی ندارد، خطاب به فضای خالی است. *رامبراند خطاب به رامبراند* (*Rembrandt to Rembrandt* سرودهٔ E. A. Robinson) از این لحاظ بدیع است که یک مرحله از روان نقاش در آینه مرحلهٔ دیگری را مخاطب قرار داده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تک‌گویی به ویژه نزد آن ملت‌هایی منبع پویایی و خلاقیت می‌شود که پیوند زنده میان ادبیات و به‌خصوص شعر آن‌ها با زبان گفتار مردم به سستی گراییده باشد. خدمت شایان توجه براونینگ به سنت شعر انگلیسی دقیقاً این بود که، در مقام پیش‌آهنگ، کمک کرد تا شعر قرن بیستم بتواند از واژگان بالنسبه لفظ‌قلم تنیسن و سوینبرن رهایی یابد. لکن به طور کلی و با اطمینان می‌توان گفت که بسیاری از زیباترین شعرهای همهٔ اعصار در قالب تک‌گویی سروده شده‌اند.

Muckrakers

در اصطلاح به معنی «شایعه‌پراکنان» و «هوچی‌ها»ست و نخستین‌بار از جانب تیودور روزولت، بیست‌وششمین رئیس‌جمهور امریکا (۱۹۰۱ـ۱۹۰۹) به گروهی از مصلحان اجتماعی اطلاق شد که با نوشته‌های خود توجه عموم مردم را به فساد در امور سیاسی و بازرگانی و دیگر بلایای اجتماعی جلب می‌کردند.

از لحاظ لغوی، muckraker کسی است که به تلنبار کردن کثافت مشغول است و روزولت در انتساب این عنوان تحقیرآمیز به افشاگران به آدمی داستانی در کتاب *سلوک زایر* جان بانین (John Bunyan, *The Pilgrim's Progress*) نظر داشت که با چنان شتابی به تلنبار کردن کثافت اشتغال دارد که متوجه نیست تاجی ملکوتی بر فراز سرش قرار گرفته است.

افشاگری در دههٔ نخست قرن بیستم به اوج خود رسید. این نهضت را برخی از اصحاب مطبوعات آغاز کردند و دیگران هم در طول زمان به آن پیوستند. کتاب‌های زیر از جمله نمونه‌های برجستهٔ آثاری هستند که بر مبنای مقالاتی با همین عناوین تألیف شده‌اند: *تاریخ شرکت استاندارد اویل* نوشتهٔ آیدا ام. تاربل (Ida M. Tarbell, *History of Standord Oil Company*, 1904)، *مایهٔ ننگ شهرها*، تألیف لینکلن استفنز (Lincoln Steffens, *Shame of the Cities*, 1904)، و *کلاه‌برداری بزرگ امریکایی*، نوشتهٔ سمیوئل هاپکینز ادمز (Samuel Hopkins Adams, *The Great American Fraud*, 1906).

رمان‌نویس‌های متعدد نیز به این امر روی آوردند. رمان *جنگل (The Jungle)* نوشتهٔ اپتن سینکلر از نمونه‌های بارز است و در آن صنعت گوشت کشور را مورد بررسی و آماج حملات خویش قرار داده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Myth of Concern

نورتروپ فرای در کتاب *The Critical Path* به جنبه‌های ادبی اسطوره و نحوهٔ گسترش فرهنگ و تولید نظام اسطوره‌ایِ جامع می‌پردازد. چنین نظام اسطوره‌ای حاوی نظر جامعه به گذشته و حال و آیندهٔ خویش است. فرای این نظر جامع را اسطورهٔ تعلق خاطر (myth of concern) می‌نامد. وظیفهٔ این اسطوره حفظ هم‌بستگی جامعه است؛ نمایندهٔ واقعیت و حقیقت به صورتی است که در آن جامعه درک می‌شوند. از لحاظ این اسطوره، حقیقت و واقعیت با استدلال یا شواهد ربط مستقیم ندارند. حقیقت و واقعیت آن چیزهایی هستند که در جامعه جا افتاده و مورد قبول واقع شده‌اند. در چنین وضعیتی آن چیزی حقیقی شمرده می‌شود که جامعه به آن اعتقاد دارد. بنابراین، زبانِ این اسطوره زبان اعتقاد و ایمان می‌شود. اسطورهٔ تعلّق خاطر را در مراحل اولیه نمی‌توان از دین و ریشه‌های آن متمایز ساخت، لکن در مراحل بعدی شاخه‌های گوناگون اجتماعی و سیاسی و حقوقی و ادبی پیدا می‌کند. در این مرحله، دین به صورت اسطورهٔ تعلّق خاطر غایی، اسطورهٔ رابطهٔ آدمی با دنیاهای دیگر و موجودات دیگر و ابعاد زمانی و مکانی دیگر، درمی‌آید.

اسطورهٔ تعلق خاطری که فرهنگ اروپایی و امریکایی به ارث برده اسطورهٔ ادیان یهودی و مسیحی است به صورتی که در کتاب مقدس مطرح شده و تعلیمات کلیسای مسیحی بر آن استوار است. قالب جامع‌الاطراف کتاب مقدس، که با آفرینش آغاز می‌شود و به رستاخیز خاتمه می‌یابد، آن را به ویژه برای تعبیهٔ چارچوبی اسطوره‌ای برای یک فرهنگ مناسب می‌سازد.

فرای اسطورهٔ آزادی را نیز بخشی از اسطورهٔ تعلّق خاطر می‌داند، لکن آن را آن بخشی می‌داند که اهمیت عناصر غیر اسطوره‌ای موجود در فرهنگ را مؤکّد می‌سازد. عناصر "آزاداندیش" و "لیبرال" جامعه، که غالباً اقلیت فرهیخته و انتقادی جامعه را تشکیل می‌دهند، به اسطورهٔ آزادی وابسته‌اند. اسطورهٔ تعلق خاطر در مواردی از اختیارات کامل برخوردار می‌شود، زمام امور را در دست می‌گیرد، با اسطورهٔ آزادی به مخالفت می‌پردازد، و به صورت مستبدانه‌ترین نوع حکومت درمی‌آید. از آن سو، هرگاه اسطورهٔ آزادی زمام همهٔ امور را در دست بگیرد، انگلِ کاهل و خودپسندی می‌شود و از ساختار قدرت سوء استفاده می‌کند. فرای رمان ۱۹۸۴ جرج اُروِل و *دنیای قشنگ نوِ* آلدوس هکسلی را نمونه‌هایی از این دو دنیا وصف کرده و گفته است که وجود هر دو اسطوره ضروری است و جامعهٔ آزاد فقط با حضور هر دو ممکن می‌شود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Organicity

مفهوم سازمندی و اندام‌وارگی اثر هنری به قدمت نظریات ارسطو و لونگینوس است، رمانتیک‌های آلمانی آن را احیا کردند. کولریج آن را به نقد شعر انگلیسی وارد کرد، و اصحاب نقد نو، به ویژه کلینت بروکس، به آن دقت انتقادی بیشتری بخشیدند.

رمانتیک‌های آلمانی و، به تبع آن‌ها، کولریج، بر آن بودند تا نظامی «غیر مکانیکی» در زمینهٔ زیباشناسی و فرایند آفرینش اثر هنری پدید آورند. آن‌ها معتقد بودند که شعر نخست به صورت «دانه» یا «نطفه» در مخیّلهٔ شاعر شکل می‌گیرد، مواد گوناگونِ خارجی را جذب خود می‌کند و در نتیجه اثری هنری به وجود می‌آید که رشد و شکل غایی آن مستقل از شاعر صورت می‌گیرد و در اساس همانند موجودی زنده است که در آن وحدت و کثرت، امر جزئی و کلّی، شکل و محتوا، در هم ممزوج شده‌اند.

تناظر میان اثر هنری و موجود زنده از لحاظ همهٔ جنبه‌ها قابل دفاع نبود. از این رو، به تدریج، به ویژه نزد اصحاب نقد نو، واژهٔ organic را، نه به معنای «اندام‌وار،» بلکه به مفهومی که در این *تاریخ* به «سازمند» ترجمه شده به کار بردند و از آن معنای اسباب وحدت اثر هنری را استفاده کردند. در نظر ایشان، نظری که کمابیش قبول عام یافته، اثر هنریْ کلٌ پیچیده و منسجمی است برساخته از اجزائی که معنای هر یک در تعامل با اجزاءِ دیگر متحقق می‌شود. این روندِ تعاملِ معنی‌انگیز میان اجزاء به آفرینش معنی کل اثر هنری منجر می‌شود. اگر همهٔ اجزاءِ قابل تشخیص اثر هنری در آن نقش اساسی داشته باشند و در ترتیبی مناسب قرار گرفته باشند و اگر کلٌ اثر هنری فاقد جزئی نباشد که برای تمامیت آن ضروری است، در آن صورت می‌توان گفت که اجزاء دارای رابطهٔ سازمندند و کلٌ اثر از وحدت سازمند برخوردار است.

پذیرش چنین نگرشی به وحدت اثر هنری مستلزم پذیرش مفهوم وحدت درونی این آثار و ردّ اندیشهٔ دوگانگی شکل و محتوا و جنبهٔ تزیینی وجوه زبان استعاری است.

Oversoul یا Over-Soul

مفهومی که امرسن در جستاری به همین نام (۱۸۴۱) معرفی و آن را چنین تعریف کرده است: «آن طبیعت بزرگی که در آن آرمیده‌ایم... آن وجود واحدی که وجود جزئی هر آدمی در آن قرار گرفته و با همهٔ دیگران یگانگی یافته است.» این مفهوم افلاطونی را امرسن در نخستین جستارهای خود و آثاری از قبیل *Nature* مطرح کرد و سپس به صورت یکی از اصول بنیادین مشرب استعلایی مورد بحث قرار داد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

این روح الوهی را که در وجود همهٔ ما هست فقط می‌توان از طریق کشف و شهود دریافت. منبع رشد اخلاقی و معنوی است، زیرا «دلی که خود را به ذهن کل تسلیم کند، با همهٔ آثار و جنبه‌های آن ارتباط پیدا می‌کند و به قدرت و معرفت خاص دست می‌یابد.» حقایقی که بر متفکران و آموزگاران اصیل آشکار می‌شوند از همین «ذهن الوهی» به اذهانشان جاری شده‌اند. این وجود فراگیر و فیاض «خدای سنتی» نیست، بلکه خدایی است که فقط در لحظات جذبهٔ عرفانی بر آدمیان ظاهر می‌شود و بر اثر آن آدمیان دست‌خوشِ تغییر می‌شوند. اهداف بی‌اهمیتشان را وامی‌نهند و اتکاء به نفس می‌یابند.

Philoctetes

در اساطیر یونان، فرمانده هفت کشتی که جزو سپاهیان یونانی به جنگ تروا رفتند. در جزیرهٔ لمنوس (Lemnos) او را مار گزید و عفونتِ آن چنان بوی گندی می‌داد که او را در این جزیره رها کردند. فیلوکتتیس ده سال در آن جزیره، تنها، به مراقبت از زخم خود و در خشم از رفتاری که با او شده بود، سپری کرد. در این اثنا، یونانیان از هاتفی دریافتند که تنها تیر و کمان هراکلس که به فیلوکتتیس به ارث رسیده بود خواهد توانست پیروزی را برای آن‌ها به ارمغان آورد. از این رو نمایندگانی نزد او فرستادند تا از او دل‌جویی کنند و به لشکر یونانیانش بازگردانند.

ادمند ویلسن وضعیت فیلوکتتیس ــ زخم عفن او، از سویی، و کمان هرگز به خطانروندهٔ او را، از سوی دیگر ــ استعارهٔ هنر و هنرمند و، به گفتهٔ ولک، «رابطهٔ میان بیماری روانی و دست‌آورد هنری» گرفته است.

Refraction

«در فیزیک، شکستن موج در عبور از محیطی به محیطی دیگر که در آن سرعت انتشار موج با سرعت آن در محیط اول متفاوت است» (مدخل «انکسار،» *دایرةالمعارف فارسی*). این امر را با فرو بردن مدادی در لیوانی نیمه‌پُر می‌توان آزمود. منتقدان نو معتقد بودند که مفاهیم و آراء در محیط اثر ادبی از آن محیط تأثیر می‌پذیرند و تا حدودی دگرگون می‌شوند؛ دیگر دقیقاً آن‌چه بودند نیستند. کلینت بروکس در توضیح این تغییر از تعبیر «نگرش» (attitude) استفاده می‌کند و می‌گوید که عقاید و مفاهیم در شعر به صورت «نگرش» درمی‌آیند. نگرشی مولود روابط و تأثیر و تأثرات عوامل موجود در شعر. بروکس می‌گوید که منتقدان نو منکر وجود عقاید و آراء در شعر نیستند، بلکه معتقدند که

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آن‌ها، با ورود به شعر، به «نگرش» مبدل می‌شوند.

بروکس، در تأیید نظر خود «بالاد» بسیار ساده‌ای از شاعری ناشناس متعلق به دوران قرون وسطی را نقل می‌کند:

Western wind, when wilt thou blow
That the small rain down can rain?
Christ, that my love were in my arms
And I in my bed again!

ای باد غربی، کی خواهی وزید
تا باران ببارد؟
خدایا، کاش محبوبم در آغوشم بود
و من بار دیگر در بسترم آرمیده بودم.

«ایده»ای که از این شعر می‌توان مستفاد کرد آرزوی «منِ شعری» است که محبوبش را در آغوش بکشد و به بستر برود. تا این‌جا با آرزوی وصالی صرفاً جسمانی و به احتمال زیاد متضمن آمیزش جنسی سر و کار داریم. ولی به مجرد این‌که این آرزو را در زمینهٔ مطالب دو سطر اول شعر قرار دهیم کیفیت آن تغییر می‌کند. در دو سطر اول «بادِ غربی» که حاوی ابرهای باران‌زاست مخاطب قرار گرفته و «من شعری» می‌خواهد بداند که چه زمانی با وزیدن خود باران حیات‌بخش را خواهد آورد. پس کیفیت آرزوی در آغوش کشیدن محبوب در مجاورت انتظار شوق‌آمیز رسیدن باران پرطراوت و زندگی‌بخش دست‌خوش تغییر (refraction) می‌شود و لطافت و عمقی می‌یابد که بدون دو سطر اول ممکن نبود.

Regionalism

به نوعی ادبیات اطلاق می‌شود که در آن توجه بر ناحیهٔ جغرافیایی خاص و تاریخ و آداب و شیوهٔ زیستی مردم آن ناحیه متمرکز شده و شخصیت‌سازی و رفتار و کردار آدم‌های داستانی با استفاده از این عناصر صورت گرفته باشد. این‌گونه آثار را نباید با آثار ادبیات موسوم به رنگ محلی (local color) خلط کرد، زیرا برخلاف گونهٔ اخیر که در آن نکته‌های جالب توجه و نادر مربوط به گویش و راه و رسم زندگی و البسه و جز آن مورد تأکید قرار

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌گیرند. در منطقه‌محوری (regionalism) تمایزات فلسفی یا جامعه‌شناختی مهم در مدّ نظر نویسنده‌اند.

در ادبیات انگلیسی، سه رمان‌نویس در این زمینه شهره‌اند: تامس هاردی که در بسیاری از رمان‌ها و داستان‌های کوتاه خویش به بازآفرینی منطقهٔ غرب انگلستان (به ویژه همشر و دورست [Hampshire; Dorset]) پرداخت؛ دیگری آرنولد بنت که صحنهٔ بسیاری از داستان‌های خود را در ناحیهٔ پاتریز یا فایو تاونز (Five Towns; Potteries) واقع در مرکز انگلستان قرار دارد؛ و بالاخره، ویلیام فاکنر که توجه خویش را بر مناطق واقع در عمق ایالات جنوبی متمرکز کرد.

یکی از انواع آن در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ در ایالت تنسی واقع در جنوب ایالات متحد جریان داشت و هواداران آن غالباً با نشریهٔ *The Fugitive*، که از ۱۹۲۲ تا ۱۹۲۵ ویژهٔ شعر منتشر می‌شد، مرتبط بودند و افکار و عقایدشان را بر نگرش خلاّق و علمی نسبت به تفاوت‌های اقتصادی بخش‌های خاصی از آن کشور مبتنی می‌دانستند. الن تیت که از جمله هواداران این نهضت بود گفته است که «فقط با بازگشت به ولایات و مراکز کوچک و خودبسنده است که می‌توان از شرّ مفهوم انتزاعی و سراسر ویران‌کنندهٔ امریکا رها شد.» تیت، به اتفاق جان کرو رنسم و دانلد دیویدسن و رابرت پن وارن، گذشته از انتشار مجلهٔ فیوجیتیو، مجموعه‌های *من موضع خود را مشخص می‌کنم* (*I'll Take My Stand*؛ ۱۹۳۰) و *فرهنگ در جنوب* (*Culture in the South*؛ ۱۹۳۴) و *امریکا مالِ کیست؟* (*Who Owns America*؛ ۱۹۳۶) را منتشر کردند. در این آثار چنین استدلال کرده‌اند: همچنان که مردم زندگانی خود را با جغرافیای یک منطقه تطبیق می‌دهند و نظامی اقتصادی پدید می‌آورند که به تدریج جا می‌افتد و بومی می‌شود، این انگاره جنبهٔ هنری و زیباشناختی نیز می‌یابد. هدف گروه مبارزه با تمایلات شمالی‌ها در امر صنعتی کردن جنوب، و به موازات آن، مبارزه با فرایند ناگزیرِ یک‌دست شدن همه چیز و همه کس و از دست رفتن ویژگی‌های قومی و محلی، بود. نظر آن‌ها حمایت از اقتصاد کشاورزی بود و می‌خواستند، به گفتهٔ دیویدسن، «از جانب جنوب در مقام موجود تاریخی زنده‌ای سخن بگویند که از امریکا جدا و در عین حال به آن پیوسته است.»

Tension

سابقهٔ مفهوم «تنش،» اعم از این‌که به این عنوان خوانده شده باشد یا نه، در ادبیات نوین و نقد آن از *سیرهٔ ادبی* کولریج و «هنرِ داستان‌سرایی» هنری جیمز آغاز شده و تاکنون ادامه

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یافته است. این مفهوم با نظریهٔ سازوارگی شعر و داستان ارتباط دارد، نظریه‌ای حاکی از این‌که هر اثر ادبی موفق کلّی منسجم و یک‌پارچه را تشکیل می‌دهد که معنای آن حاصلِ ترکیب و امتزاج عناصر حاضر در آن اثر است. نظر آی. إی. ریچاردز دربارهٔ تألیف و ترکیب (synthesis) عناصر ناهمگن و نظریهٔ کلینت بروکس در زمینهٔ طنز و کنایه (irony) با این مفهوم بی‌ارتباط نیستند.

تی. ای. هیوم در تعریف تنش گفته است: «ذهنی قدرت‌مند و متخیّل در آنِ واحد همهٔ مفاهیم مهمِّ موجود در شعر یا نقاشی را درمی‌یابد، و، در حالی که توجه را بر یکی از آن‌ها متمرکز کرده، همهٔ مفاهیم دیگر و رابطهٔ آن‌ها با یک‌دیگر را نیز در مدّ نظر دارد...» الن تیت، در جستار موسوم به «تنش در شعر» («Tension in Poetry») به تنش معنایی خاص داده است. تیت دو تعبیر intension (مفهوم / معنی) و extension (مصداق) را گرفته، پیشوندهای آن‌ها را حذف کرده، و به واژهٔ tension رسیده است. او می‌گوید که «بعیدترین معنای مجازی از اعتبار معانی مصداقیِ گزاره چیزی کم نمی‌کند. یا این‌که می‌توانیم از نصِّ گزاره شروع کنیم و، مرحله به مرحله، به تعقیدات استعاره بپردازیم: در هر مرحله می‌توان درنگ کرد و به بیان معنای محصَّل تا آن موضع پرداخت: معنای به دست آمده در هر مرحله از انسجام برخوردار خواهد بود.»

Tone

آی. إی. ریچاردز، در کتاب *نقد عملی* (۱۹۲۹)، «لحن» را با رفتار و آداب اجتماعی قابل مقایسه دانسته و آن را بازتاب نگرش (attitude) مؤلف به مخاطبان تعریف کرده است. تأثیر خطابی گفتار عمدتاً بر کاربرد موفقیت‌آمیز لحن و کاربرد لحن نیز عمدتاً بر گزینش مدبّرانهٔ محتوا و جرح و تعدیل سبک مبتنی است. لحنی که در بیان هر گفته‌ای به کار می‌رود در تحکیم یا تشدید یا تعدیل یا حتی تکذیب معنای افاده‌شده مؤثر است. فرض کنیم کسی دق‌الباب کند. شما در را باز می‌کنید و می‌گویید: «سلام، بفرمایید.» این گفته، به صورتی که در این‌جا منعکس شد، حاکی از عملی است مطابق با هنجارها و ادب و آداب اجتماعی، و صرفاً حاوی اطلاعاتی ساده دربارهٔ برخوردی اجتماعی. ولی فرض کنید که عبارت مزبور را با لحنی حاکی از خستگی یا عصبانیت یا حتی خصمانه بیان کرده باشید. در آن صورت نه «سلام» شما سلام است و نه «بفرمایید»تان واقعاً دعوتی محترمانه به ورود به اتاق. شما می‌توانید در اتاق را کاملاً باز کنید و با حرکت دست هم دعوت به ورود را تقویت کنید یا، برعکس، فقط در را آن‌قدر باز کنید که به‌بینید چه کسی باعث مزاحمت

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شما شده است. این‌ها، و عوامل دیگر، در ایجاد «لحن» تأثیر تعیین‌کننده دارند.

بر این اساس، «لحن» مولود «نگرش» شاعر است و شاعر با انتخاب عناصر سازندهٔ شعر و نحوهٔ کاربرد آن‌ها، به گفتهٔ الیوت، با ایجاد جابه‌جایی (dislocation) در زبان به آفرینش معنی می‌پردازد، کاری که به مفهوم «انکسار» (← Refraction) بی‌شباهت نیست. به عبارت دیگر، با لحنی که «سلام، بفرمایید» را ادا می‌کنید، با نحوهٔ باز کردن در اتاق، با نگاهتان، به آن گفته معانی متفاوتی می‌افزایید و مفهوم پیامی را که به مخاطب تیزبین القا می‌شود پیچیده و چندلایه می‌کنید.

Zeugma

در یونانی به معنی «وسیلهٔ پیوستن» اصطلاحی در بدیع که به «جمع آوردن» یا «پیوستن» دو یا چند چیز با حکم یا صفتی واحد اطلاق می‌شود. معمولاً انتظار می‌رود که این عمل از قواعد نحو زبان پیروی کند. ولی در مواردی این امر در مورد یکی از دو یا چند چیز صحت دارد و در نتیجه با یکی از انواع صنعت استخدام (Syllepsis) خلط می‌شود.

برای صنعت جمع (zeugma)، براساس محل واقع شدن کلمهٔ «پیوندزننده»، سه‌گونهٔ مختلف برشمرده‌اند:

۱. صفت یا حکم پیش از کلماتی که جمع می‌آورد واقع شده باشد (prozeugma):

All fools have still an itching to deride, and fain would be upon the laughing side.

Alexander Pope, *Essay on Criticism*

۲. پس از آن‌ها بیاید (hypozeugma):

Not marble, nor the gilded monuments **of princes,** shall outlive this powerful rime.

Shakespeare, Sonnet 55

۳. در میان آن‌ها واقع شود (mesozeugma):

Much he the place **admired,** the person more.

Milton, *Paradise Lost* 9/444

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

منابع

تعلیقات و توضیحات مترجم با استفاده از منابع گوناگونی تهیه شده که اهم آنها عبارت است از:

The Cambridge History of Russian Literature. Ed. Charles A. Moser. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

A Dictionary of Literary Terms. J. A. Cuddon. Rev. Ed., Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1982.

A Dictionary of Stylistics. Katie Wales. London: Longman, 1989.

A Handbook to Literature. 3rd ed. C. Hugh Holman. N.Y. : The Odyssey Press, 1972.

Dictionary of French Literature. Ed. Sidney D. Braun. N.Y. : Premier Books, 1964.

Dictionary of World Literary Terms. Ed. Joseph T. Shipley. London: George Allen & Unwin Ltd., 1955.

Encyclopedia of Poetry and Poetics. Ed. Alex Preminger et. al. Princeton. N.J. : Princeton University Press, 1965.

The Concise Oxford Dictionary of English Literature. 2nd ed. Revised by Dorothy Eagle. Oxford: Oxford University Press, 1970.

The Longman Dictionary of Poetic Terms. Ed. Jack Meyers, Michael Simms. London: Longman, 1989.

The New Oxford Companion to Literature in French. Ed. Peter France. Oxford: Oxford University Press, 1995.

The Oxford Companion to Classical Literature. Comp. and ed. Sir Paul Harvey. Oxford: Oxford University Press, 1959.

The Oxford Companion to English Literature. Compiled and ed. Sir Paul Harvey. 3rd. ed. Oxford: Oxford University Press, 1967.

The Oxford Companion to German Literature. Henry & Mary Garland, 2nd. edition by Mary Garland. Oxford: Oxford University Press, 1986.

The Reader's Encyclopedia. 2nd ed. Ed. William Rose Benét. London: Book Club Associates, 1973.

J. H. Whitfield, *A Short History of Italian Literature,* Harmondsworth: Penguin Books, 1960.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

واژه‌نامه

فارسی ـ انگلیسی

آ

آثار ادب	*belles-lettres*
آثار معیار	canon
آرایه‌های کلامی و آهنگین	*fiorttura*
آرمان‌پروران	ideologues
آگاهی تشدیدیافته	heightened consciousness
آموزهٔ استحالهٔ جوهری	transubstantiation
آوایی	phonemic

الف

اَبَرروح	over-soul
اَبَرمردان اخلاق‌ناشناس	amoral supermen
ابهام	ambiguity
ابهام کلامی	verbal ambiguity
اتکای به نفس	self-reliance
اجتماعی ـ باطن‌کاوانه	socio-anagogic
احساساتی‌گری	sentimentality
احساس تنهایی در جنگل	*Waldeinsamkeit*
احکام خبری	assertions
ادبیات حاشیه‌ای	subliterature
ادبیات محفلی	coterie literature
ادراک حسی	prehension
ادغام	amalgamation
اراده‌باوری	voluntarism
اراده‌باوریِ غریزی	instinctive voluntarism
ارجاعی	referential
ارزش‌یابی ذوقی	impressionistic appreciation
ارزیابی ذوقی	appreciation
ارضای بدلی	substitute gratification
ارضای فارغ از غرض انتفاعی	*interessloses Wohlgefallen*
از اعماق	*de profundis*
استثنا	exclusion
استطراد	digression
استعارهٔ کاربردی	functional metaphor
استعاری	metaphoric
استقرا	induction
استنتاج	deduction
اسطورهٔ پویش	quest myth
اسطورهٔ دغدغهٔ خاطر	myth of concern
اشاره	gesture
اصالت	authenticity
اصالت تأثیر؛ اصالت برداشت	impressionism
اصحاب مشرب تسمیه	nominalists
اصل عدم اطمینان یا عدم قطعیت	principle of uncertainty or indeterminacy
اصل قصدمندی؛ حیث‌التفاتی	intentionality

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اصول عقاید	ideology
افشاگران	muckrakers
اقلیت حافظ ارزش‌ها	saving remnant
القاکنندگی	suggestiveness
القایی	evocative
الهام	inspiration
امتزاج افق‌ها	fusion of horizons
امر منفی؛ ادات نفی	negative
انحطاط	decadence
انسان‌دوستی	humanitarianism
انسان‌گونه‌انگاری	anthropomorphism
انسان‌مداری	humanism
انضمامی	concrete
انطباعی؛ ذوق‌محورانه	impressionistic
انفعالی؛ عاطفی	affective
انکسار نور	refraction
انگاره	pattern
انگارهٔ دوری	circular pattern
انگاره‌سازی	patterning
انگیزه	motive
ایضاح	explication
ایضاح متن	*explication de texte*
این‌جهانی؛ عرفی؛ غیردینی	secular

ب

بازدارندهٔ باطنی	inner check
بازیافت تاریخی	historical recovery
باطل‌نما	paradox
بافتار	texture
بافتار فاقد موضوعیت	irrelevant texture
باوقار؛ بی‌روح؛ بی‌بو و خاصیت	bland
بدعت نقل به معنا	heresy of paraphrase
بدوی‌پسندی	primitivism
برانگیختن متقابل؛ معنی‌انگیزی متقابل	interanimation
برساختهٔ زبانی	linguistic construct
برگردان	refrain
برون‌سو	extrinsic
بوطیقای ضدکلامی	antiverbal poetics
به خود معطوف بودن؛ خوداندیشی	self-reflexivity
بیان	expression
بیان مافی‌الضمیر	self-expression
بینامتنیّت	intertextuality

پ

پاک‌دینی	Puritanism
پاکسازی	purgation
پالایش؛ تطهیر	purification
پدیدارشناس	phenomenologist
پراکنده	diffuse
پرداخت	treatment
پساساختارگرایی	post-structuralism
پساسمبولیستی	post-symbolist
پندآموز	didactic
پندار؛ ظاهر؛ صورت ظاهر	*Schein*
پویش	quest
پیش‌زبانی	prelinguistic
پیشینهٔ معناشناختی	semantic history

ت

تاریخ روح	*Geistesgeschichte*
تاریخ‌نگاری ادبی	literary historiography
تاریک‌اندیشی	obscurantism

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تبدیل قیاسی نماد	analogical conversion of symbol
تبیین تقلیلی	reductive explanation
تجربهٔ مجرّب	lived experience
تجسّد؛ تجسّد خدا در مسیح؛ حلول	Incarnation
تجسّد یافتن	concretion
تحجر حجمی	spatial rigidity
تحقق یافتن	realization
تخیل بصری	visual imagination
تخیل تاریخی	historical imagination
تخیل؛ محاکات؛ تقلید	mimesis
تخیلی؛ تقلیدی	mimetic
تداعی‌باوران	associationists
تداعی‌بنیاد	associative
تداوی به ضد	allopathy
تداوی به مثل	homeopathy
ترانه؛ نغمه؛ آهنگ	air
ترکیب	synthesis
ترکیب‌بندی	composition; configuration
تزکیه؛ پالایش	catharsis
تساوی	equation
تسلیم	*Entsagen*
تصعید	sublimation
تصویر	image
تصویرهای تکرارشونده	iterative images
تطابق؛ تناظر	correspondence
تعامل روان ـ تنی	psychophysics
تعبیر قیاسی	analogical term
تعلیق	suspension
تعمیم‌دهنده	generalizing
تعیّن‌ناپذیر	undecidable
تقارن اضداد	coincidence of opposites
تقدیس؛ قدیس‌سازی	canonization
تقلید؛ تخییل	imitation
تقلیل‌گرایی	reductionism
تکرار	repetition
تک‌گویی	monologue
تک‌گویی نمایشی	dramatic monologue
تک‌واژه‌های ریشه‌ساز	root-forming morphemes
تلائم حروف و حرکات	euphony
تنش	tension
تنوع‌گرایی	diversificationism
توازن	parallelism
توازن انگیزه‌ها؛ حالت دریافت هم‌آهنگ	synaesthesis
توالی قیاسی	syllogistic progression
توالی کیفی	qualitative progression
توان‌مندی سلبی	negative capability

ج

جاذبه‌ها و قرابت‌های شیمیایی	chemisms
جامع؛ جامع و شامل	inclusive
جامعیت	integrality; universality
جبر تاریخی	historical determinism
جریان سیّال ذهن	stream of consciousness
جزمی	dogmatic
جزئیت	particularity
جزءنگرانه	atomistic
جمع	zeugma
جناس	pun
جنبه	aspect
جنبهٔ تاریخی	historicity

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جنبه‌های نمایشی	spectacle
جهان اصغر	microcosm
جهان اکبر	macrocosm

چ

چندگونگی	multiplicity
چندمعنایی	polysemic

ح

حس‌آمیزی	synaesthesia
حضور غیرانسانی	*Vorhandensein*
حکمت عقلی	rational metaphysics
حیاتِ دارای ظرفیت احساس	life of sentience

خ

خاص؛ جزء	particular
خاصیت بیان‌کنندگی	expressiveness
خروج مؤلف؛ خروج نویسنده از صحنه	exit author
خطای حسّی	illusion
خلق و خو	character
خوانش دقیق متن	close reading
خود	ego; self
خودانگاری	solipsism
خودبازنگر	self-reflexive
خودغایت‌مند؛ خودفرجام	autotelic
خودمحورانه	egocentric
خودمدار	solipsist
خیال‌انگیز	imaginative
خیال قادر به وحدت‌مند کردن عناصر و مفاهیم متفاوت	esemplastic imagination

د

درزمانی	synchronic
درست‌آیین	orthodox
درون‌سو	intrinsic
دریافت؛ درک حسی	perception
دریافت ناهمگونی‌ها	recognition of incongruities
دست‌ساخت	artefact
دستورالعمل	brief
دستورالعمل؛ راهنما؛ کتاب مرجع دستی	*vade mecum*
دستورگشتاری	transformational grammar
دگرگونی مدام	flux
دلالت ضمنی	implication
دوبخشی	binary
دوری	cyclical
دیدگاه	point of view

ذ

ذاتی	substantive
ذکاء	wit
ذهن	*Gemut*

ر

رابطهٔ خدایگان و بنده	master-servant relationship
راست‌نمایی	verisimilitude
رسانهٔ بیانی	medium
رمان آداب	novel of manners
رمان آموزشی	educational novel
رمان اشتراکی	collective novel
رمان خوش‌ساخت	well-made novel

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

رمان عقاید	novel of ideas
رمان هنری	art novel
رمزشناسی	cryptology
رمزگان	code
رمزنگاشتی	cryptogram
رمزی	cryptic
روان‌پریشی	psychosis
روان‌شناسیِ تداعی‌بنیاد	associationist psychology
روان‌نژند	neurotic
روایت	narration
روایت‌شناسی	narratology
روح ـ زمان	time-spirit
روح زمان؛ روح دوران؛ روح زمانه	Zeitgeist
رؤیای بیداری	vision
رهیافت تکوینی	genetic approach

ز

زبان شعری	poetic diction
زمینه‌چینی	exposition
زمینه؛ زمینهٔ متن	context
زیاده‌رویِ نراژیکی	hubris
زیبایی‌پرستیِ معقّد و باطنی‌مشرب	esoteric aestheticism
زیباییِ عُلْوی	supernal beauty

س

ساخت	construct
ساختار	structure
ساختارگرایی	structuralism
ساختار موجبیّت	structure of determination
ساختار نگرش‌ها	structure of attitudes
ساخت‌گشایی	deconstruction
ساده	naive
سازمندی؛ نظریهٔ سازمندی	organicity
سازواره؛ اندام‌واره؛ موجود زنده	organism
سبک	style
سبک‌پژوهی	*Stilforschung*
سبک‌شناسی	stylistics
سبک فاخر	grand style
سربلندی ناگهانی	sudden glory
سنت پیراسته و باب روز	genteel tradition
سنگ محک	touchstone

ش

شاعران درباری	cavalier poets
شبه‌ارجاع	pseudo-reference
شبه گزاره	pseudo-statement
شخصیت‌های قالبی	stock figures
شرح و تأویل	exegesis
شَرْوِه	lays
شعر تجسمی	concrete poetry
شعر تفننی	light verse
شعردرمانی	poetic theraphy
شعر شمول	poetry of inclusion
شعر ضربی	jingle
شعر عاری از جنبهٔ شخصی	impersonal poetry
شعر عقلانی	rational poetry
شعرگزاره	poetry of statement
شعور و احساس وحدت‌مند	unified sensibility
شکل حجمی	spatial form
شکل فرعی یا ضمنی	minor or incidental form
شکل‌گرا؛ شکل‌محور	formalist

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شکل متعارف	conventional form
شکل متکرّر	repetetive form
شکل نمادین	symbolic form
شکوه‌مند؛ امر شکوه‌مند	sublime
شگرد افت	anticlimax
شمایل	icon
شمایل کلامی	verbal icon
شمول	inclusion
شناخت‌شناسی؛ معرفت‌شناسی	epistemology
شناخت شهودی	intuitive cognition
شیوهٔ مباحثه میان فضلای دینی یهود	*pilpul*
شیئیت	*Dinglichkeit*

ص

صاحب ذوق و علایق فکری و معنوی برتر	highbrow
صناعت	technique
صنعت هنری	artistic technique
صورت؛ شکل؛ فرم؛ قالب	form
صورت ظاهری؛ دنیای نمودی	semblance
صورت مفهومی	conceptual form
صورت و نسبت	form and relation
صوری	formal

ض

ضدِ خود	antiself
ضرب‌آهنگ خلاف انتظار	sprung rhythm
ضمیر ناخودآگاه جمعی	collective unconscious

ط

طباق	antithesis
طرح و توطئه	plot

ظ

ظرایف معنایی	nuances

ع

عاری از غرض شخصی	disinterested
عاطفه	emotion
عرف‌های صحنه	stage conventions
عقل	reason
عقیدتی	ideational
علت مادی	material cause
علم تأویل	hermeneutics
عمل	praxis
عمومیت	generality
عین هدف‌مند	intentional object
عینی	objective
عینیت‌محوری	objectivism
عینیت‌یافته	objectified

غ

غایت‌مند	purposive
غریزهٔ مرگ	death instinct
غموض	complexity
غیب‌بینان	clair-voyants

ف

فارغ از غرض شخصی بودن	disinterestedness
فاصلهٔ زیباشناختی	aesthetic distance
فاصلهٔ عاطفی	emotional detachment
فراز و فرود صدا	cadence
فرقهٔ اندیشهٔ نو	New Thought
فرقهٔ معرفت مسیحی	Christian Science

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فرهنگ پرولتاریا *Prolekult*

فعلیّت actuality

فقدان موضوعیت irrelevance

فقه‌اللغوی philological

فلسفهٔ طبیعت *Naturphilosophie*

فن زبانی linguistic technique

فن سطحی surpeficial technique

فن مفهومی conceptual technique

فوق فردی superindividual

فهم understanding

فیلولژی philology

ق

قابلیت competence

قالب کمیکی comic frame

قطبیّت polarity

قوهٔ تمیز discrimination

ک

کارآیی efficacy

کاربردگرایی functionalism

کارکرد بیانی expressive function

کامستاک‌بازی؛ افراط در ممیزی اخلاقی آثار ادبی و هنری Comstockery

کتاب‌گزاری book review

کتاب‌های پیش‌گویانه prophetic books

کتاب‌های عوام‌پسند *colportage*

کُل‌های هنریِ انضمامی concrete artistic wholes

کلّیِ انضمامی concrete universal

کنایهٔ طنزآمیز irony

کهن‌پژوهانه antiquarian

کهن‌پژوهی antiquarianism

کهن‌پژوهیِ مبتنی بر امر واقع factual antiquarianism

کیش زشتی cult of ugliness

کیشِ نامفهوم‌پسندی cult of unintelligibility

کیفیت اثربخش pathos

گ

گرایش به ناحیهٔ جغرافیایی خاص regionalism

گزاره‌ای؛ منطقی propositional

گزارهٔ عقلی rational proposition

گزاره‌ها propositions

گسست شعور و احساس dissociation of sensibility

گفتار discourse

گورنوشته epitaph

گونه گونیِ برازنده elegant variation

ل

لحظه‌های بی‌زمان timeless moments

لحن tone

لکه‌های زمان spots of time

م

ماده‌باور materialist

مثال ـ صورت idea-form

مجاز بیانی figure

مجاز مرسل metonymy

مجازها tropes

محتوا content

مرثیه؛ شکوائیه؛ شکوائیهٔ منظوم complaint; plaint

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مرگ مؤلف	death of the author
مستعارٌله	tenor
مستعارٌمنه	vehicle
مشرب استعلایی	transcendentalism
مشرب اصالت احساس	sentimentalism
مشرب اصالت تصور	idealism
مشرب اصالت ذوق	impressionism
مشرب اصالت فایده	utilitarianism
مشرب اصالت لذت	hedonism
مشرب تحصلی؛ مشرب اصالت تحصل؛ اصالت اثبات؛ اثبات‌گرایی؛ تحصلی‌مشربی	positivism
مشرب جبر	determinism
مشرب خداشناسی طبیعی	deism
مشروط	hypothetical
مصداق	extension
مصداقی؛ معنای صریح	denotative
مضامین مرکب	telescoped conceit, extended conceit
مضمون	conceit
مضمون؛ برهان	argument
مضمون منثور	prose argument
مظهرنگاشتی	emblematic
معادل عینی	objective correlative
معنا؛ حس	sense
معناشناسی زمینهٔ متن	contextual semantics
معنامندی	meaningfulness
معنی در عمل داستانی	meaning in action
مغالطهٔ انتساب رقّت احساس به اشیاء	pathetic fallacy
مغالطهٔ تکوینی	genetic fallacy
مغالطهٔ شکل بیان‌کننده؛ مغالطهٔ شکل مبیّن معنا	fallacy of expressive form
مغالطهٔ شکل تقلیدکننده	fallacy of imitative form
مغالطهٔ قصد نویسنده	intentional fallacy
مفهوم‌نگاشت	ideogram, ideograph
مکتب اصالت اتفاق یا مقارنه	occasionalism
مکتب اصالت عمل	pragmatism
مکتب تأویل تاریخی	historical hermeneutics
مکتب هنر برای هنر	art for art's sake
ملکهٔ حاکم	*faculté maitresse*
مماثل	analogue
ممکن‌الوجود	contingent
منِ برتر؛ فراخود	super-ego
منِ شعری	persona
منضبط	disciplined
موضوع؛ درونمایه	theme
موضوعیت	relevance
موضوعیت تاریخی	historical relevance

ن

ناباوری	disbelief
ناتاریخ‌مندی	ahistoricity
ناتاریخی	non-historical
ناسازگاریِ هم‌آهنگ؛ تنافرِ هم‌آهنگ‌شده	*discordia concors*
ناظرِ محوری	central observer
ناقهرمان	villain
نام‌آوایی	onomatopoeia
ناهمگنی	heterogeneity
نخبه‌گرایی	elitism
نشانه‌شناسی	semiotics
نظام لحظه‌های روح	moments of spirit
نظرورزی	speculation

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نظریهٔ اصالت بیان	expressionism
نظریهٔ ذوات	doctrine of essences
نظریهٔ شناختیِ دوکانونی	«bifocal» cognitive theory
نظریهٔ عاطفی	affective theory
نَفْسِ اندیشنده (من فکر می‌کنم)	cogito
نفسانیّت	selfhood
نفی فردیت مؤلف در اثر	impersonality of the author
نقد اسطوره‌ای	mythological criticism
نقد حکمی	judicial criticism
نقد ذوقی و زیباشناختی	aesthetic impressionistic criticism
نقدِ زن‌محورانه	feminist criticism
نقد عینی	objective criticism
نقد مبتنی بر نوع ادبی	genre criticism
نقش‌مایه	motif
نقل به معنا	paraphrase
نقیضهٔ هجوآمیز؛ نظیرهٔ طنزآمیز	parody
نگارش	*écriture*
نگرش؛ ایستار؛ برخورد؛ برداشت؛ روی‌کرد؛ نظر	attitude
نمادنگاری طبیعت	hieroglyphics of nature
نمایشنامهٔ عقاید	drama of ideas
نمایشنامهٔ مجلسی	closet drama
نمایشی	dramatic
نمودار	diagram
نهاد	id
نهضت اصلاح دین	Reformation
نهضت اقتصادکشاورزی؛ جنبش اقتصاد کشاورزی	agrarian movement
نیروی القا	suggestion

و

واحدهای اندیشگی	unit-ideas
واقع‌گرایی؛ داده‌باوری	factualism
واقعیات؛ داده‌ها	facts
وجود انسانی	*Dasein*
وجوه جدلی	dialectical modes
وحدت اضداد	union of opposites
وحدت سازمند	organic unity
وحدت مضمونی	contextual unity
وزن	meter

هـ

وهم	facny
وهم متداعی	associative fancy
هالهٔ معنایی؛ معنای ضمنی	connotation
هجویه؛ مرثیه	elegy
هراس	*Angst*
هزاره‌باوری	millenianism
هستی‌شناسی	ontology
هم‌آهنگی در ناسازگاری	*concordia discors*
هم‌ارزی	equivalence
هم‌دلی	empathy
هنر پنجل و سرهم‌بندی‌شده	*kitsch*

ی

یک‌پارچگی	coherence; integration
یکتانگری	monism
یکتانگری انتقادی	critical monism
یک‌نواخت	prosaic

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

suggestion نیروی القا
suggestiveness القاکنندگی
super-ego منِ برتر؛ فراخود
superindividual فوق فردی
supernal beauty زیباییِ عُلْوی
surpeficial technique فن سطحی
suspension تعلیق
syllogistic progression توالی قیاسی
symbolic form شکل نمادین
synaesthesia حس‌آمیزی
synaesthesis
توازن انگیزه‌ها؛ حالت دریافت هم‌آهنگ
synchronic درزمانی
synthesis ترکیب

T

technique صناعت
telescoped conceit, extended conceit
مضامین مرکب
tenor مستعارٌله
tension تنش
texture بافتار
theme موضوع؛ درونمایه
time-spirit روح ـ زمان
timeless moments لحظه‌های بی‌زمان
tone لحن
touchstone سنگ محک
transcendentalism مشرب استعلایی
transformational grammar دستورگشتاری
transubstantiation آموزهٔ استحالهٔ جوهری
treatment پرداخت
tropes مجازها

U

undecidable تعین‌ناپذیر
understanding فهم
unified sensibility
شعور و احساس وحدت‌مند
union of opposites وحدت اضداد
unit-ideas واحدهای اندیشگی
universality جامعیت
utilitarianism مشرب اصالت فایده

V

vade mecum دستورالعمل؛ راهنما؛ کتاب مرجع دستی (معنی تحت‌اللفظی: با من راه برو)
vehicle مستعارٌمنه
verbal ambiguity ابهام کلامی
verbal icon شمایل کلامی
verisimilitude راست‌نمایی
villain ناقهرمان
vision رؤیای بیداری
visual imagination تخیل بصری
Vorhandensein حضور غیرانسانی
voluntarism اراده‌باوری

W

Waldeinsamkeit احساس تنهایی در جنگل
well-made novel رمان خوش‌ساخت
wit ذکاء

Z

Zeitgeist
روح زمان؛ روح دوران؛ روح زمانه
zeugma جمع

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

R

rational metaphysics	حکمت عقلی
rational poetry	شعر عقلانی
rational proposition	گزارهٔ عقلی
realization	تحقق یافتن
reason	عقل
recognition of incongruities	دریافت ناهمگونی‌ها
reductionism	تقلیل‌گرایی
reductive explanation	تبیین تقلیلی
referential	ارجاعی
Reformation	نهضت اصلاح دین
refraction	انکسار نور
refrain	برگردان
regionalism	گرایش به ناحیهٔ جغرافیایی خاص
relevance	موضوعیت
repetetive form	شکل متکرّر
repetition	تکرار
root-forming morphemes	تک‌واژه‌های ریشه‌ساز

S

saving remnant	اقلیت حافظ ارزش‌ها
Schein	پندار؛ ظاهر؛ صورت ظاهر
secular	این‌جهانی؛ عرفی؛ غیردینی
self	خود
self-expression	بیان مافی‌الضمیر
self-reflexive	خودبازنگر
self-reflexivity	به خود معطوف بودن؛ خوداندیشی
self-reliance	اتکای به نفس
selfhood	نفسانیّت
semantic history	پیشینهٔ معناشناختی
semblance	صورت ظاهری؛ دنیای نمودی
semiotics	نشانه‌شناسی
sense	معنا؛ حس
sentimentalism	مشرب اصالت احساس
sentimentality	احساساتی‌گری
socio-anagogic	اجتماعی ـ باطن‌کاوانه
solipsism	خودانگاری
solipsist	خودمدار
spatial form	شکل حجمی
spatial rigidity	تحجر حجمی
spectacle	جنبه‌های نمایشی
speculation	نظرورزی
spots of time	لکه‌های زمان
sprung rhythm	ضرب‌آهنگ خلاف انتظار
stage conventions	عرف‌های صحنه
Stilforschung	سبک‌پژوهی
stock figures	شخصیت‌های قالبی
stream of consciousness	جریان سیّال ذهن
structuralism	ساختارگرایی
structure	ساختار
structure of attitudes	ساختار نگرش‌ها
structure of determination	ساختار موجبیّت
style	سبک
stylistics	سبک‌شناسی
sublimation	تصعید
sublime	شکوه‌مند؛ امر شکوه‌مند
subliterature	ادبیات حاشیه‌ای
substantive	ذاتی
substitute gratification	ارضای بدلی
sudden glory	سربلندی ناگهانی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

P

paradox باطل‌نما

parallelism توازن

paraphrase نقل به معنا

parody نقیضهٔ هجوآمیز؛ نظیرهٔ طنزآمیز

particular خاص؛ جزء

particularity جزئیت

pathetic fallacy
مغالطهٔ انتساب رقّت احساس به اشیاء

pathos کیفیت اثربخش

pattern انگاره

patterning انگاره‌سازی

perception دریافت؛ درک حسی

persona منِ شعری

phenomenologist پدیدارشناس

philological فقه‌اللغوی

philology فیلولژی

phonemic آوایی

pilpul شیوهٔ مباحثه میان فضلای دینی یهود

plaint مرثیه؛ شکوائیه؛ شکوائیهٔ منظوم

plot طرح و توطئه

poetic diction زبان شعری

poetic theraphy شعرْدرمانی

poetry of inclusion شعر شمول

poetry of statement شعر گزاره

point of view دیدگاه

polarity قطبیّت

polysemic چندمعنایی

positivism مشرب تحصلی؛ مشرب اصالت تحصل؛ اصالت اثبات؛ اثبات‌گرایی؛ تحصلی‌مشربی

post-structuralism پساساختارگرایی

post-symbolist پساسمبولیستی

pragmatism مکتب اصالت عمل

praxis عمل

prehension ادراک حسی

prelinguistic پیش ـ زبانی

primitivism بدوی‌پسندی

principle of uncertainty or indeterminacy
اصل عدم اطمینان یا عدم قطعیت

program music نوعی موسیقی که هدفش القای تأثیر مجموعه‌ای از اشیا یا صحنه‌ها یا روی‌دادهاست

Prolekult فرهنگ پرولتاریا

prophetic books کتاب‌های پیش‌گویانه

propositional گزاره‌ای؛ منطقی

propositions گزاره‌ها

prosaic یک‌نواخت

prose argument مضمون منثور

pseudo-reference شبه‌ارجاع

pseudo-statement شبه گزاره

psychophysics تعاملِ روان ـ تنی

psychosis روان‌پریشی

pun جناس

purgation پاکسازی

purification پالایش؛ تطهیر

Puritanism پاک‌دینی

purposive غایت‌مند

Q

qualitative progression توالی کیفی

quest پویش

quest myth اسطورهٔ پویش

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

N

naive	ساده
narration	روایت
narratology	روایت‌شناسی
Naturphilosophie	فلسفهٔ طبیعت
negative	امر منفی؛ ادات نفی
negative capability	توان‌مندی سلبی
neurotic	روان‌نژند
New Thought	فرقهٔ اندیشهٔ نو
nominalists	اصحاب مشرب تسمیه
non-historical	ناتاریخی
novel of ideas	رمان عقاید
novel of manners	رمان آداب
nuances	ظرایف معنایی

O

objectified	عینیت‌یافته
objective	عینی
objective correlative	معادل عینی
objective criticism	نقد عینی
objectivism	عینیت‌محوری
obscurantism	تاریک‌اندیشی
occasionalism	مکتب اصالت اتفاق یا مقارنه
onomatopoeia	نام‌آوایی
ontology	هستی‌شناسی
organic unity	وحدت سازمند
organicity	سازمندی؛ نظریهٔ سازمندی
organism	سازواره؛ اندام‌واره؛ موجود زنده
orthodox	درست‌آیین
over-soul	اَبَرروح

literary historiography	تاریخ‌نگاری ادبی
lived experience	تجربهٔ مجرّب
lowbrow	آدمی که به موضوعات و فعالیت‌های فکری نپرداخته و به آن‌ها علاقه ندارد

M

macrocosm	جهان اکبر
master-servant relationship	رابطهٔ خدایگان و بنده
material cause	علت مادی
materialist	ماده‌باور
meaning in action	معنی در عمل داستانی
meaningfulness	معنامندی
medium	رسانهٔ بیانی
metaphoric	استعاری
meter	وزن
metonymy	مجاز مرسل
microcosm	جهان اصغر
millenianism	هزاره‌باوری
mimesis	تخیل؛ محاکات؛ تقلید
mimetic	تخیلی؛ تقلیدی
minor or incidental form	شکل فرعی یا ضمنی
moments of spirit	نظام لحظه‌های روح
monism	یکتانگری
monologue	تک‌گویی
motif	نقش‌مایه
motive	انگیزه
muckrakers	افشاگران
multiplicity	چندگونگی
myth of concern	اسطورهٔ دغدغهٔ خاطر
mythological criticism	نقد اسطوره‌ای

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

hypothetical مشروط

I

icon شمایل

id نهاد

idea-form مثال ـ صورت

idealism مشرب اصالت تصور

ideational عقیدتی

ideogram, ideograph مفهوم‌نگاشت

ideologues آرمان‌پروران

ideology اصول عقاید

illusion خطای حسّی

image تصویر

imaginative خیال‌انگیز

imitation تقلید؛ تخییل

impersonal poetry
شعر عاری از جنبهٔ شخصی

impersonality of the author
نفی فردیت مؤلف در اثر

implication دلالت ضمنی

impressionism مشرب اصالت ذوق؛
اصالت تأثیر؛ اصالت برداشت

impressionistic انطباعی؛ ذوق‌محورانه

impressionistic appreciation
ارزش‌یابی ذوقی

Incarnation
تجسّد؛ تجسّد خدا در مسیح؛ حلول

inclusion شمول

inclusive جامع؛ جامع و شامل

induction استقرا

inner check بازدارندهٔ باطنی

inspiration الهام

instinctive voluntarism اراده‌باوریِ غریزی

integrality جامعیت

integration یک‌پارچگی

intentional fallacy مغالطهٔ قصد نویسنده

intentional object عین هدف‌مند

intentionality اصل قصدمندی؛ حیث‌التفاتی

interanimation برانگیختن متقابل؛
معنی‌انگیزی متقابل

interessloses Wohlgefallen
ارضای فارغ از غرض انتفاعی

intertextuality بینامتنیّت

intrinsic درون‌سو

intuitive cognition شناخت شهودی

irony کنایهٔ طنزآمیز

irrelevance فقدان موضوعیت

irrelevant texture بافتار فاقد موضوعیت

iterative images تصویرهای تکرارشونده

J

jingle شعر ضربی

judicial criticism نقد حکمی

K

kitsch هنر بنجل و سرهم‌بندی‌شده

L

lays شَرْوِه

life of sentience
حیاتِ دارای ظرفیت احساس

light verse شعر تفننی

linguistic construct برساختهٔ زبانی

linguistic technique فن زبانی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

explication de texte	ایضاح متن
exposition	زمینه‌چینی
expression	بیان
expressionism	نظریهٔ اصالت بیان
expressive function	کارکرد بیانی
expressiveness	خاصیت بیان‌کنندگی
extension	مصداق
extrinsic	برون‌سو

F

facny	وهم
facts	واقعیات؛ داده‌ها
factual antiquarianism	کهن‌پژوهیِ مبتنی بر امر واقع
factualism	واقع‌گرایی؛ داده‌باوری
faculté maitresse	ملکهٔ حاکم
fallacy of expressive form	مغالطهٔ شکل بیان‌کننده؛ مغالطهٔ شکل مبیّن معنا
fallacy of imitative form	مغالطهٔ شکل تقلیدکننده
feminist criticism	نقد زن‌محورانه
figure	مجاز بیانی
fioritura	آرایه‌های کلامی و آهنگین
flux	دگرگونی مدام
form	صورت؛ شکل؛ فرم؛ قالب
form and relation	صورت و نسبت
formal	صوری
formalist	شکل‌گرا؛ شکل‌محور
functional metaphor	استعارهٔ کاربردی
functionalism	کاربردگرایی
fusion of horizons	امتزاج افق‌ها

G

Geistesgeschichte	تاریخ روح
Gemüt	ذهن
generality	عمومیت
generalizing	تعمیم‌دهنده
genetic approach	رهیافت تکوینی
genetic fallacy	مغالطهٔ تکوینی
genre criticism	نقد مبتنی بر نوع ادبی
genteel tradition	سنت پیراسته و باب روز
gesture	اشاره
grand style	سبک فاخر

H

hedonism	مشرب اصالت لذت
heightened consciousness	آگاهی تشدیدیافته
heresy of paraphrase	بدعت نقل به معنا
hermeneutics	علم تأویل
heterogeneity	ناهمگنی
hieroglyphics of nature	نمادنگاری طبیعت
highbrow	صاحب ذوق و علایق فکری و معنوی برتر
historical determinism	جبر تاریخی
historical hermeneutics	مکتب تأویل تاریخی
historical imagination	تخیل تاریخی
historical recovery	بازیافت تاریخی
historical relevance	موضوعیت تاریخی
historicity	جنبهٔ تاریخی
homeopathy	تداوی به مثل
hubris	زیاده‌رویِ تراژیکی
humanism	انسان‌مداری
humanitarianism	انسان‌دوستی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

D

Dasein	وجود انسانی
death instinct	غریزهٔ مرگ
death of the author	مرگ مؤلف
decadence	انحطاط
deconstruction	ساخت‌گشایی
deduction	استنتاج
deism	مشرب خداشناسی طبیعی
denotative	مصداقی؛ معنای صریح
de profundis	از اعماق
determinism	مشرب جبر
diagram	نمودار
dialectical modes	وجوه جدلی
didactic	پندآموز
diffuse	پراکنده
digression	استطراد
Dinglichkeit	شیئیت
disbelief	ناباوری
disciplined	منضبط
discordia concors	ناسازگاریِ هم‌آهنگ؛ تنافرِ هم‌آهنگ‌شده
discourse	گفتار
discrimination	قوهٔ تمیز
disinterestedness	فارغ از غرض شخصی بودن
disinterested	عاری از غرض شخصی
dissociation of sensibility	گسست شعور و احساس
diversificationism	تنوع‌گرایی
doctrine of essences	نظریهٔ ذوات
dogmatic	جزمی
drama of ideas	نمایشنامهٔ عقاید
dramatic	نمایشی
dramatic monologue	تک‌گویی نمایشی

E

écriture	نگارش
educational novel	رمان آموزشی
efficacy	کارآیی
ego	خود
egocentric	خودمحورانه
elegant variation	گونه گونیِ برازنده
elegy	هجویه؛ مرثیه
elitism	نخبه گرایی
emblematic	مظهرنگاشتی
emotion	عاطفه
emotional detachment	فاصلهٔ عاطفی
empathy	هم‌دلی
Entsagen	تسلیم
epistemology	شناخت‌شناسی؛ معرفت‌شناسی
epitaph	گورنوشته
equation	تساوی
equivalence	هم‌ارزی
esemplastic imagination	خیال قادر به وحدت‌مند کردن عناصر و مفاهیم متفاوت
esoteric aestheticism	زیبایی‌پرستیِ معقّد و باطنی‌مشرب
euphony	تلائم حروف و حرکات
evocative	القایی
exclusion	استثنا
exegesis	شرح و تأویل
exit author	خروج مؤلف؛ خروج نویسنده از صحنه
explication	ایضاح

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«bifocal» cognitive theory	نظریهٔ شناختیِ دوکانونی
binary	دوبخشی
bland	باوقار؛ بی‌روح؛ بی‌بو و خاصیت
book review	کتاب‌گزاری
brief	دستورالعمل

C

cadence	فراز و فرود صدا
canon	آثار معیار
canonization	تقدیس؛ قدیس‌سازی
catharsis	تزکیه؛ پالایش
cavalier poets	شاعران درباری
central observer	ناظرِ محوری
character	خلق و خو
chemisms	جاذبه‌ها و قرابت‌های شیمیایی
Christian Science	فرقهٔ معرفت مسیحی
circular pattern	انگارهٔ دوری
clair-voyants	غیب‌بینان
close reading	خوانش دقیق متن
closet drama	نمایشنامهٔ مجلسی
code	رمزگان
cogito	نَفْسِ اندیشنده (من فکر می‌کنم)
coherence	یک‌پارچگی
coincidence of opposites	تقارن اضداد
collective novel	رمان اشتراکی
collective unconscious	ضمیر ناخودآگاه جمعی
colportage	کتاب‌های عوام‌پسند
comic frame	قالب کمیکی
competence	قابلیت
complaint	مرثیه؛ شکوائیه؛ شکوائیهٔ منظوم
complexity	غموض
composition	ترکیب‌بندی
Comstockery	کامستاک‌بازی؛ افراط در ممیزی اخلاقی آثار ادبی و هنری
conceit	مضمون
conceptual form	صورت مفهومی
conceptual technique	فن مفهومی
concrete	انضمامی
concrete artistic wholes	کُل‌های هنریِ انضمامی
concrete poetry	شعر تجسمی
concrete universal	کلّیِ انضمامی
concretion	تجسّد یافتن
concordia discors	هم‌آهنگی در ناسازگاری
configuration	ترکیب‌بندی
connotation	هالهٔ معنایی؛ معنای ضمنی
construct	ساخت
content	محتوا
context	زمینه؛ زمینهٔ متن
contextual semantics	معناشناسی زمینهٔ متن
contextual unity	وحدت مضمونی
contingent	ممکن‌الوجود
conventional form	شکل متعارف
correspondence	تطابق؛ تناظر
coterie literature	ادبیات محفلی
critical monism	یکتانگری انتقادی
cryptic	رمزی
cryptogram	رمزنگاشتی
cryptology	رمزشناسی
cult of ugliness	کیش زشتی
cult of unintelligibility	کیشِ نامفهوم‌پسندی
cyclical	دوری

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

واژه‌نامه

انگلیسی ـ فارسی

A

actuality	فعلیّت
aesthetic distance	فاصلهٔ زیباشناختی
aesthetic impressionistic criticism	نقد ذوقی و زیباشناختی
affective	انفعالی؛ عاطفی
affective theory	نظریهٔ عاطفی
agrarian movement	نهضت اقتصاد کشاورزی؛ جنبش اقتصاد کشاورزی
ahistoricity	ناتاریخ‌مندی
air	ترانه؛ نغمه؛ آهنگ
allopathy	تداوی به ضد
amalgamation	ادغام
ambiguity	ابهام
amoral supermen	اَبَرمردان اخلاق‌ناشناس
analogical conversion of symbol	تبدیل قیاسی نماد
analogical term	تعبیر قیاسی
analogue	مماثل
Angst	هراس
anthropomorphism	انسان‌گونه‌انگاری
anticlimax	شگرد افت
antiquarian	کهن‌پژوهانه
antiquarianism	کهن‌پژوهی
antiself	ضدِ خود
antithesis	طباق
antiverbal poetics	بوطیقای ضدکلامی
appreciation	ارزیابی ذوقی
argument	مضمون؛ برهان
art for art's sake	مکتب هنر برای هنر
art novel	رمان هنری
artefact	دست‌ساخت
artistic technique	صنعت هنری
aspect	جنبه
assertions	احکام خبری
associationist psychology	روان‌شناسیِ تداعی‌بنیاد
associationists	تداعی‌باوران
associative	تداعی‌بنیاد
associative fancy	وهم متداعی
atomistic	جزءنگرانه
attitude	نگرش؛ ایستار؛ برخورد؛ برداشت؛ روی‌کرد؛ نظر
authenticity	اصالت
autotelic	خودْغایت‌مند؛ خودفرجام

B

belles-lettres	آثار ادب

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فهرست نام‌ها

آ

آبلار، پیر ۳۱

آدن، دبلیو. اچ. ۱۶۱، ۱۸۵، ۲۸۹، ۲۹۳، ۳۱۶، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۴۰۶، ۴۱۴، ۴۴۵

آرنولد، متیو ۱۶، ۴۲، ۴۳، ۴۷، ۵۶، ۵۸، ۶۶، ۶۸، ۶۹، ۷۳، ۷۸، ۸۰، ۹۱، ۹۴، ۹۷، ۱۰۰، ۱۸۸، ۱۹۵، ۲۰۴، ۲۱۵، ۲۱۹، ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۰۹، ۳۱۶، ۳۴۹، ۴۰۳، ۴۱۴، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۲۸

آرنیم، لودویگ یوآخیم ۵۳

آروین، نیوتن ۶۲

آستن، جین ۱۰۸، ۱۹۷، ۲۱۰

آگدن، سی. کی. ۱۴۵

آلستن، الیور ۳۲، ۱۳۷

آورلیوس، مارکوس ۳۴۹

آونرباخ، اریش ۱۱۴

الف

اپیکتتوس ۷۴

ادلر، مورتیمر ۳۳۴

ادمز، نیک ۱۰۹

ادمز، هنری ۳۳، ۳۳۱، ۳۳۸، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۲، ۳۸۸، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۵

ادواردز، جاناتان ۲۵، ۵۲، ۵۳، ۱۱۹

ادوارد هفتم ۲۲۸

ادیسن، جوزف ۱۲۴

اربن، ویلبر ۲۸۹، ۳۱۵

ارتینو، پیترو ۱۰۱

ارسطو ۴۲، ۷۸، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۹۸، ۲۰۰، ۲۱۶، ۲۱۹، ۲۳۰، ۲۳۷، ۲۵۴، ۲۷۱، ۲۹۴، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۲۰، ۳۴۶، ۳۶۴، ۳۷۶، ۳۸۶، ۳۸۸، ۴۲۳، ۴۳۰، ۴۳۹، ۴۴۷

ارن، دنیل ۵۱، ۱۴۴

اربوستو، لودویکو ۴۶

اسپارشات، اف. ای ۴۲۹

اسپرجن، کارولاین ۱۳۹، ۱۴۰، ۳۶۱، ۳۶۷

اسپرو، جان ۳۰۲

اسپنسر، ادمند ۲۷۰، ۳۹۶، ۳۹۸

اسپیلر، رابرت. ای. ۲۹، ۶۶، ۱۰۴، ۱۳۱، ۳۴۵

اسپینگارن، جول الایس ۱۵، ۴۰، ۶۳، ۱۰۱ـ۱۰۴، ۱۳۷، ۲۰۲، ۲۲۴

اسپینوزا، باروخ ۸۶، ۲۱۹

استارکی، اینید ۱۹۸

استالین ۱۷۳، ۳۶۴

استاندال (بیل، ماری هنری) ۱۲، ۱۶۴، ۱۸۷، ۲۰۷

استاین‌بک، جان ۲۱، ۱۳۶، ۱۴۷، ۱۸۸

استاین، گرترود ۳۳، ۱۶۹، ۱۷۰

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

استدمن، ادموند کلارنس ۹
استرن، لارنس ۵۶، ۶۹، ۳۹۹
استرنز، هرولد ای. ۱۰۳
استروس، کلود لوی ۲۳۹، ۴۴۳
استریکلند، جفری ۴۴۶
استریندبرگ، اگوست ۲۱
استول، المرادگار ۱۱۲، ۱۱۳، ۲۹۳، ۴۳۳
استو، هریت بیچر ۱۶۹
استیونز، الن ۳۸۸
استیونز، والاس ۸۱، ۱۳۲، ۱۵۶، ۱۸۵، ۲۳۱، ۲۴۹، ۲۷۲، ۳۳۴، ۳۴۰، ۴۰۴، ۴۰۸، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۸، ۴۴۲
استیونسن، رابرت لویی ۶۵
اسکات، والتر ۷۵
اسکالیژر (اسکارلیجر)، جولیو چزاره اسکالیجرو ۱۰۱، ۱۰۷، ۲۳۷
اسکولز، رابرت ۴۴۳
اسمیت، ادم ۳۶۴
اسمیت، برنارد ۱۳۷، ۱۴۱، ۲۵۵
اسمیت، جان ۶۱
اسمیت، نورمن‌کمپ ۱۷۶، ۱۷۷
اسنو، سی. پی. ۱۵۹، ۲۱۸
اسنین، سرجی الکساندرویچ ۱۴۵
اشپنگلر، اسوالد ۲۲۹، ۲۷۵، ۳۵۵
اشپیتسر، لئو ۱۱۳، ۳۷۵
اشتیفتر، آدالبرت ۱۵۳
افلاطون ۵۵، ۹۵، ۲۳۰، ۲۴۸، ۲۹۴، ۲۹۸، ۴۲۵، ۴۳۰، ۴۴۷
اکرمان، یوهان پتر ۴۳
اکنساید، مارک ۱۱۶
اکوئیناس، توماس ۳۸۸، ۳۹۵
الکساندر، فرانتس ۲۰۱
الیوت، ان ۱۰۹
الیوت، تی. اس. ۱۵، ۲۰، ۳۲، ۳۳، ۳۶، ۳۷، ۶۲، ۶۵، ۹۲، ۹۳، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۵، ۱۵۲، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۹۷، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۱۵، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۶، ۲۴۰، ۲۵۲، ۲۵۵، ۲۵۸، ۲۶۵، ۲۶۷، ۲۶۹، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۳، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۱، ۲۹۳، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۱۴، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۲۱، ۳۲۴، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۴، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۵۱، ۳۵۷، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۸۶، ۳۸۹، ۳۹۸، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۳۰، ۴۳۹، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۴
الیوت، جرج ۶۲، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۸۴، ۸۸، ۱۰۴، ۱۵۸
امپسن، ویلیام ۱۰۶، ۱۴۰، ۱۵۸، ۲۵۵، ۲۹۲، ۳۰۲، ۳۰۴، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۶۲، ۴۴۴
امرسن، رالف والدو ۲۱، ۲۴، ۲۶، ۲۹، ۳۳، ۴۴، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۲، ۶۱، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۷۳، ۷۴، ۸۱، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۳۱، ۱۳۷، ۳۰۰، ۳۱۵، ۳۱۷، ۳۶۰، ۳۸۳، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۱۲
امی‌یل، هانری فردریک ۲۷
اندرسن، شروود ۱۵۱، ۲۰۹
اندرسن، مکسول ۱۸۵
انکن، امیل ۷۹
انگاف، چارلز ۳۴
انگلس، فریدریش ۱۲۲، ۱۲۶، ۱۶۶، ۱۷۵
اودتس، کلیفرد ۳۵۸
اورت، ادوارد ۳۱

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اورلیوس، مارکوس ۲۱۹
اوژیه، امیل ۱۹
اوگوستوس ۱۷۸، ۳۶۱، ۳۷۷
اوگوستین ۲۱۹
اولسن، الدر ۱۰۵، ۱۰۸
اوهارا، جان ۲۱۰
اویسمانس، ژ.ک. ۱۶۴
اونیل، یوجین ۳۰
ایبسن، هنریک ۲۱، ۵۷، ۱۱۲، ۱۶۳، ۳۶۳
ایبرمز، ام. ایچ. ۴۴۲
ایچ. دی. (دولیتل، هیلدا) ۳۰۹
ایدل، لیان ۱۵۳، ۱۵۷
ایستمن، مکس ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۲۵۱، ۳۰۲، ۳۱۲، ۳۱۵
ایکن، کانرد ۱۳۲
ایگلتن، تری ۴۴۷
اینزلی، داگلس ۱۰۴
اینشتاین، البرت ۱۷۰
اینگاردن، رومان ۴۳۶

ب

بابل، اسک ۱۴۶
باتل، مایرا (پرسل، ویکتور) ۱۶۰
بادکین، ماد ۱۳۹
بارت، رولان ۲۳۷
بارنز، جونا ۲۱۴
بازول، جیمز ۴۲۱
باک، پرل ۳۴
بالزاک، اونوره دو ۶۵، ۱۵۰
بان‌ین، جان ۱۲۷، ۳۶۴
باوثرز، ادگار ۴۱۸
بایرون، جرج گوردون، لرد ۵۶، ۹۱، ۲۲۸، ۳۱۸، ۴۰۱
ببیت، اروینگ ۳۵ـ۵۲، ۶۱ـ ۶۲، ۶۳، ۶۶، ۷۸، ۷۹، ۹۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۳۶، ۱۶۱، ۲۰۲، ۲۲۴، ۲۲۸، ۲۷۹، ۲۹۷، ۳۳۵، ۴۰۲، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۲۸
بدکر، کارل ۷۳
براندس، گئورک ۳۴، ۱۱۸
براون، چارلز براکدن ۱۳۱
براون، سرتامس ۱۰، ۵۴، ۷۴، ۱۱۴، ۱۲۳، ۲۹۱
براون، نورمن، اُ. ۲۰۱، ۲۲۱
براونل، ویلیام کرری ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۰، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۰
براونینگ، رابرت ۱۷، ۴۴، ۵۴، ۵۷، ۵۸، ۶۵، ۸۷، ۸۸، ۱۶۳، ۱۸۴، ۲۹۳، ۴۰۸
برت، ویلیام ۱۹۷
برتن، رابرت ۲۸۱
بردفرد، گمالیئل ۳۱
بردلی، اف. ایچ. ۲۲۹، ۲۵۱
بردلی، ای. سی. ۲۸۶
برک، ادمند ۳۱
برک، کنت ۱۱۰، ۱۳۸، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۳، ۱۶۰، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۳۵، ۲۴۱، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۸۱، ۲۸۷، ۳۱۳، ۳۲۷، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۵۳ـ۳۸۴، ۳۸۹، ۳۹۰، ۴۴۴
برگسون، هانری ۴۹، ۸۱، ۲۰۷، ۲۱۲، ۲۴۳، ۲۴۶
برگم، ای. ای. ۲۲۴، ۳۰۲، ۳۰۷
برمون، آبه هانری ۳۹، ۲۷۲، ۴۳۱
برنایس، یاکوب ۳۸۸
برنز، رابرت ۲۹۲، ۳۱۷
بریون، فریدریکه ۳۸۰

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بروکس، کلینت ۶۶، ۸۳، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۳۶، ۱۶۰، ۲۰۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۴۰، ۲۵۶، ۲۶۲، ۲۸۰، ۲۸۵ـ۳۲۴، ۳۳۳، ۳۶۹، ۳۷۰، ۴۱۶، ۴۲۳
بروکس، ون‌وایک ۲۵ـ۳۴، ۶۲، ۶۳، ۱۲۹، ۱۳۶، ۱۳۸، ۱۴۶، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۷۵، ۱۸۳، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۷۸، ۳۲۷
بروک، ویلیام ۳۶۶
برونتیر، فردینان ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۶۹، ۷۷، ۱۰۲
بریجیز، رابرت ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۱۱، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۸
بریمن، جان ۱۵۱
بگن، البر ۱۷۲
بلانشو، موریس ۴۴۲
بلر، هیو ۹۷
بلکمر، آر. پی. ۸۱، ۱۱۰، ۱۳۶، ۱۴۰، ۱۶۰، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۳۵، ۲۴۱، ۲۵۶، ۲۸۰، ۲۸۱، ۳۱۳، ۳۲۴، ۳۲۹ـ۳۵۲، ۳۸۳، ۴۱۶
بلّو، سال ۱۵۱
بلوک، الکساندر ۱۷۴
بلوم، هرولد ۴۴۲
بلیک، ویلیام ۵۷، ۱۹۸، ۲۲۱، ۲۴۰، ۲۹۲، ۳۹۳، ۴۰۰، ۴۰۴، ۴۲۸، ۴۴۰، ۴۴۲
بنت، آرنولد ۲۰
بنتم، جرمی ۱۹۸، ۶۵۹
بندا، ژولین ۳۹
بندلر، برنارد ۸۰
بنونیست، امیل ۴۲۵
بنه، استیون ۱۳۲
بوالو، نیکولا ۴۱، ۵۶، ۱۰۱
بوپ، فرانتس ۷۶
بوتروک، فریدریش ۹۸
بوت، وین ۶۹، ۳۹۰
بودلر، شارل ۱۶۴، ۱۹۸، ۳۰۳، ۳۱۹، ۳۴۳، ۳۹۳، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۱۶، ۴۲۸
بوزانکت، برنارد ۲۵۱، ۲۶۱، ۴۲۶
بوش، دگلس ۲۹۷
بوگن، لوئیز ۴۱۸
بویرز، رابرت ۱۹۹
بونَس، جرج ۱۱۵
بیتسن، اف. دبلیو. ۴۳۵
بیچ، جوزف وارن ۱۱۳، ۱۳۵
بیربام، مکس ۱۹، ۱۵۸، ۱۶۹
بیرد، چارلز ای. ۱۱۷، ۲۰۹
بیردزلی، مانرو سی. ۲۹۵، ۴۲۲
بیرس، امبروز ۱۳۱
بیکر، هاورد ۱۳۲
بیکن، فرانسیس ۱۴۰، ۲۲۹، ۲۷۴

پ

پاتر، دیوید ۳۰۱
پادورتس، نورمن ۱۶۷
پارکر، دوروتی ۱۶۹
پارکمن، فرانسیس ۳۹۲
پاسکال، بلز ۴۱، ۴۷، ۷۴
پال، شرمن ۱۶۷
پالرد، پرسیوال ۱۳
پامر، ریچارد ای. ۲۳۵
پاوند، ازرا ۲۰، ۳۲، ۳۳، ۱۳۲، ۱۸۵، ۲۲۸، ۲۶۶، ۲۷۶، ۳۰۳، ۳۳۴، ۳۴۰، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۷
پترارک ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷
پرسر، جک ۲۹۰
پرسکات، ویلیام هیکلینگ ۳۹۲
پروست، مارسل ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۸۲، ۱۶۹، ۱۷۰،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱۷۳، ۱۷۷، ۱۷۹، ۱۹۷، ۲۰۴، ۲۰۷
پری، بلیس ۱۰۰
پری، تی. اس. ۱۰
پرید، وینتروپ مکورت ۴۰۸
پرینگتن، ورنن ال. ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۳۱، ۱۳۴، ۱۳۷، ۱۴۱، ۲۰۹، ۳۸۷
پسوس، جان دوس ۲۱، ۳۶، ۱۱۳، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۴۷، ۱۵۰، ۲۰۹
پگی، چارلز ۴۳۱
پل، ژان (ریشتر، ژان پل فریدریش) ۵۳، ۱۲۴
پلوتارک ۱۲۰
پو، ادگار الن ۲۲، ۲۴، ۲۶، ۵۲، ۷۱، ۷۲، ۷۴، ۸۷، ۱۱۸، ۱۳۱، ۱۳۷، ۱۶۲، ۱۷۶، ۲۱۱، ۲۷۰، ۳۰۰، ۴۰۲، ۴۱۴، ۴۳۲
پوانکاره، هانری ۱۷۰
پوپ، الگزاندر ۳۱، ۱۱۶، ۲۲۸، ۲۹۱، ۲۹۳، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۸، ۳۴۲، ۳۹۹، ۴۱۷، ۴۲۱، ۴۲۴، ۴۳۳، ۴۳۴
پوشکین، الکساندر ۱۸۷
پوله، ژرژ ۲۳۵، ۲۳۸، ۳۰۱، ۴۴۲
پونژ، فرانسیس ۲۴۶
پیتر، والتر ۵۵، ۲۲۴، ۳۳۸، ۳۵۴
پیر، برناردن دوسن ۲۶۲، ۴۲۵
پیرس، فرنکلین ۱۱۹
پیلنیاک، باریس (بوریس آندرویچ وگا) ۱۴۵
پین، البرت بی. ۲۷

ت

تاسو، تورکوآتو ۴۶
تالستوی، لئو ۳۲، ۵۶، ۱۵۰، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۶۳، ۱۷۳، ۲۰۸، ۲۴۱، ۳۳۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۵۵، ۳۵۸
تامس، دیلن ۲۳۱، ۲۷۲، ۴۱۴
تامسن، جیمز ۲۶۹
تامسن، وَنس ۱۱، ۱۳
ترالپ، آنتونی ۳۴
تراهرن، تامس ۴۰۴
تروتسکی، لئو ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۶، ۱۶۶، ۱۷۴، ۱۷۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۳۶۴
تریلینگ، لاینل ۱۴۳، ۱۶۰، ۱۹۳ـ۲۲۲، ۲۳۰
تکرمن، فردریک گادرد ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۱۸
تکری، ویلیام ۵۶، ۶۸، ۶۹، ۷۶
تگرد، جنویو ۱۶۸، ۱۸۶
تن، ایپولیت ۳۴، ۶۷، ۶۹، ۷۹، ۱۱۸، ۱۴۱، ۱۶۳، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۵، ۱۸۹، ۲۲۵
تنیسن، الفرد لرد ۴۷، ۵۴، ۵۹، ۹۱، ۱۶۷، ۲۹۳، ۳۱۹، ۴۰۳، ۴۰۸
تواین، مارک ۲۳، ۲۷، ۱۳۰، ۱۴۸، ۱۵۱، ۲۰۹
تودوروف، تزوتان ۲۳۹، ۴۴۳
تورپ، ویلیام ۱۳۱، ۳۴۵
تورو، هنری دیوید ۴۸، ۵۳، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۴۷
تونی، فردیناند ۳۲۰
تیت، الن ۱۱۰، ۱۳۳، ۱۵۸، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۵۷، ۲۶۵ـ۲۸۵، ۲۸۹، ۳۰۲، ۳۰۴، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۳۰، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۸۸، ۳۹۳، ۴۱۶، ۴۱۷
تیسیان (تیتسیانوویچلی) ۱۶۸
تیک، لودویگ ۵۳
تیکنور، جرج ۹۸، ۱۰۳

ج

جانسن، بن ۱۶۹، ۱۷۵، ۱۸۳، ۲۷۱، ۲۷۷، ۲۹۱،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۲۹۸، ۳۳۲، ۳۴۵، ۳۹۶، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۱۰
جانسن، تامس ایچ. ۱۳۱
جانسن، سمیوئل ۶۰، ۳۶۲، ۳۹۹، ۴۱۷، ۴۲۱
جانسن، لاینل ۵۷
جردن، فرنک ۳۲۷
جرل، رندل ۱۵۱
جسپر، جان ۱۸۱
جفری، فرانسیس لرد ۱۰۰
جکسن، اندرو ۱۲۷، ۲۵۰
جوّتو، دی بوندونه ۷۴
جونز، هاورد مسفرد ۱۰۴
جوئت، سارا اورن ۱۲۱، ۱۲۹
جویس، جیمز ۳۲، ۳۳، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۱۱۳، ۱۲۴، ۱۴۵، ۱۶۱، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۸۳، ۱۹۷، ۲۰۴، ۲۱۴، ۲۳۶، ۳۳۶، ۳۴۲، ۳۴۶، ۳۴۹، ۳۶۳، ۴۴۰، ۴۴۴
جیمز، الیس ۲۰۵
جیمز، ویلیام ۳۳، ۴۸، ۸۱، ۸۹، ۹۰، ۱۳۰، ۲۰۵، ۲۱۲، ۲۱۹، ۳۶۰
جیمز، هنری ۹، ۲۲، ۲۸، ۲۹، ۶۸، ۷۲، ۷۴، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۳۷، ۱۴۸، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۹، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۹۷، ۲۰۱، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۳۲۴، ۳۴۵، ۳۵۰، ۳۶۳، ۳۹۰، ۳۹۱
جیمیسن، فردریک ۴۴۳

چ
چارلز اول ۲۲۸
چاسر، جفری ۳۳۴، ۳۹۵
چایلد، فرنسیس جیمز ۹۸، ۱۱۹
چپمن، جان جِی. ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۱۹۰، ۲۰۲
چخوف، آنتوان ۴۴۱
چربری، لرد هربرت آو ۳۹۷
چرچیل، چارلز ۳۹۹
چستر فیلد، فیلیپ دورمر استنهوپ، لرد ۵۵
چلینی، بنونوتو ۷۱
چنینگ، ویلیام هنری ۴۸
چیس، ریچارد ۴۴۰

د
داریوش، الیزابت ۴۱۳
داستایفسکی، فیودور ۳۲، ۱۵۰، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۸۸، ۱۹۶، ۲۰۷، ۲۴۱، ۲۶۷، ۳۳۴، ۳۳۶، ۳۴۵، ۳۴۹، ۳۶۴
دان، جان ۱۳۴، ۲۶۹، ۲۷۴، ۲۸۷، ۲۹۱، ۳۰۸، ۳۷۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۴۱۰
دانته، الیگیری ۵۴، ۷۴، ۸۴، ۸۵، ۸۷، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۱۰۳، ۱۰۷، ۱۶۱، ۱۷۴، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۲۹، ۲۴۱، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۴، ۳۳۲، ۳۳۴، ۳۸۱، ۳۹۴، ۳۹۵، ۴۲۸
داوینچی، لئوناردو ۱۴۶
درایدن، جان ۱۳۴، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۹۸، ۳۳۲، ۳۹۸
درایسر، تیودور ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۱، ۳۷، ۱۲۷، ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۴۷، ۱۴۸، ۲۰۹، ۲۲۵، ۳۲۶
دریدا، ژاک ۴۴۳
دکارت، رنه ۲۱۹، ۳۱۷، ۳۱۸
دومان، پل ۲۹۵، ۴۴۳، ۴۴۴
دنم، سرجان ۲۵۹
دورر، آلبرت ۹
دورن، کارل ون ۳۰، ۳۵
دوفرن، میکل ۴۳۶
دوفو، دانیل ۲۳، ۳۶۴
دوما، الکساندر ۱۹

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دیچز، دیوید ۲۸۰
دیدرو، دنی ۳۶۶
دیکنز، چارلز ۳۲، ۵۶، ۹۴، ۹۵، ۱۸۰، ۱۸۱، ۲۱۱، ۴۴۲
دیکینسن، امیلی ۱۲۹، ۱۴۷، ۱۸۵، ۲۰۵، ۲۳۰، ۲۵۶، ۲۷۵، ۲۸۰، ۲۹۳، ۳۱۴، ۳۴۰، ۳۴۱، ۴۰۵، ۴۱۸
دیلتای، ویلهلم ۱۰۰
دیوی، دانلد ۲۰۴
دیویی، جان ۳۰، ۳۱، ۱۴۴، ۲۴۰، ۲۴۸، ۲۷۸، ۳۹۵

ر

رابرتسن، جی.ام. ۹۲
رابله، فرانسیس ۵۶
رایسن، ادوین آرلینگتن ۳۱، ۱۴۸، ۲۷۶، ۴۰۸، ۴۱۰
رابینسن، رولند ای. ۳۰
راسین، ژان ۴۱، ۳۳۳
راسکین، جان ۶۸، ۷۱، ۱۷۴، ۲۲۰، ۲۵۰
راسل، برتراند ۳۹۵
رالی، سر والتر ۳۹۵، ۳۹۶
راموس، پتر ۴۳۲
راو، فیلیپ (گرینبرگ، ایوان) ۱۵۰۸ ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶
رایس، اسپرینگ ۳۵۰
رایمر، تامس ۱۰۳، ۲۹۸، ۴۱۷
رمبو، ژان آرتور ۲۳۱، ۲۷۲، ۳۹۳
رنسم، جان کرو ۸۱، ۱۰۴، ۱۱۰، ۱۳۲، ۱۳۶، ۱۵۲، ۱۵۸، ۲۰۲، ۲۰۵، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۴۰، ۲۴۳ـ۲۶۸، ۲۸۰، ۲۹۸، ۳۰۲، ۳۰۴، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۲۱، ۳۲۳، ۳۳۳، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۷، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۲۸
رودن، اگوست ۶۷، ۶۸، ۲۴۵
رودیوس، اپولونیوس ۱۷۸
روزنتسوایگ، ساول ۱۸۲، ۲۰۱
روسو، ژان ژاک ۲۳، ۵۰، ۱۹۰، ۱۹۸، ۴۰۲
روکرت، ویلیام ۳۵۴
رولان، رومن ۲۰۱
رولفی، الفرد ۱۶۴، ۱۹۰
رویس، جوزایا ۸۱، ۹۰، ۴۲۶
ریچ، لولا ۳۶۵
ریچاردز، آی. ای. ۸۳، ۹۷، ۱۰۶، ۱۲۲، ۱۴۰، ۱۴۵، ۱۶۰، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۳۲، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۹، ۲۶۸، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۸۸، ۲۹۵، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۲ـ۳۱۰، ۳۱۲، ۳۱۹، ۳۲۳، ۳۲۶، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۴۳، ۳۴۹، ۳۵۵، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۵، ۴۱۹، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۳۹، ۴۴۳، ۴۴۴
رید، ال. ای. ۲۱۶
رید، هربرت ۲۷۸، ۴۳۹
ریلکه، راینر ماریا ۱۷۰، ۱۹۷، ۲۴۵

ز

زامیاتین، اوگنی ۱۴۵
زمپر، گوتفرید ۱۲۸
زودرمان، هرمان ۱۲، ۲۱
زولا، امیل ۱۰، ۱۹

ژ

ژنت، ژرار ۲۳۹، ۴۲۵، ۴۴۳
ژوبر، ژوزف ۴۳
ژید، آندره ۱۱۳، ۱۹۷، ۳۵۴، ۳۵۷

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ژیلسون، اتین ۳۸۸، ۳۹۵

س

سارتر، ژان پل ۱۹۱، ۲۱۴، ۲۴۶
سافو ۲۷۱
سانتایانا جرج ۹، ۵۳، ۶۳، ۸۰ـ۹۶، ۲۱۹، ۲۴۸، ۲۸۱، ۲۹۹، ۳۲۶، ۳۴۴، ۳۵۱
سانتگ، سوزان ۲۳۳، ۲۳۵
ساند، ژرژ ۱۲۷
سانکتیس، فرانچسکو د. ۱۲۳، ۱۴۱، ۱۶۳
سروانتس، میگل د. ۲۳، ۹۱، ۱۲۷
سزان، پل ۶۷
سقراط ۲۱۹
سنانکور، اتین پیور دو ۲۷
سنت بو، شارل اوگوستین ۱۶، ۳۴، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۷، ۵۶، ۶۰، ۶۶، ۷۷، ۷۹، ۸۰، ۱۷۵، ۴۰۹، ۴۲۲، ۴۳۰
سنتورمون، شارل دنی ۱۰۱
سندبرگ، کارل ۲۰، ۳۳، ۱۳۳، ۴۱۳
سنکا، لوسیوس آنه‌نوس ۹۳
سوسور، فردینان دو ۲۳۹، ۴۲۵، ۴۳۴، ۴۴۲
سوفوکل ۱۶۱، ۳۳۴، ۴۴۱
سونتونیوس ۱۲۰، ۱۲۱
سوندنبورگ، امانوئل ۵۰، ۸۶
سوئفت، جاناتان ۲۳، ۲۰۱، ۲۹۱، ۳۶۴
سوئینبرن، الجرنن ۱۳۶، ۳۳۲، ۴۰۳
سه بر، بارون ارنست ۳۹، ۴۱
سیتول، ایدیت ۱۴۴
سیدنی، الجرنن ۵۹، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۴۱۰، ۴۲۶
سیسموندی، ژان شارل لئونار ۹۸
سیمنز، آرتر ۵۴، ۴۰۶
سیمنز، جان ادینگتن ۶۴
سینتسبری، جرج ۴۱، ۱۷۶
سینکلر، اپتن ۱۹، ۱۴۸
سینگ، جی. ام. ۳۱۸

ش

شاپیرو، کارل ۱۳۳
شا، جرج برنارد ۱۲، ۱۳، ۱۱۲، ۱۷۵، ۱۸۶، ۱۹۱، ۳۱۸، ۳۷۵
شاستاکویچ، دمیتری ۱۷۳، ۳۶۶
شالدا، اف. اکس. ۱۵۶
شاوان، پیرپووی‌دو ۶۸
شرر، ادمون ۴۳، ۷۷، ۸۰
شرمن، استوارت پی. ۱۹، ۴۳، ۶۲، ۶۷، ۷۹
شکسپیر، ویلیام ۱۷، ۵۶، ۶۵، ۸۵، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹۸، ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۲۲، ۱۲۵، ۱۴۰، ۱۵۸، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۷۴، ۱۹۹، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۵۵، ۲۷۵، ۲۸۵، ۲۹۳، ۲۹۹، ۳۲۵، ۳۳۱، ۳۳۳، ۳۳۵، ۳۳۷، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۶۲، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۹، ۳۸۳، ۳۹۲، ۳۹۶، ۳۹۷، ۴۱۰، ۴۲۸، ۴۳۰
شلایرماخر، فریدریش ۵۱
شلگل، اوگوست ویلهلم ۲۰۱، ۲۲۴، ۳۰۰، ۴۳۶
شلگل، فریدریش ۵۱، ۱۰۷، ۱۱۵، ۲۲۴، ۴۳۶
شلی ۵۸، ۶۰، ۹۱، ۹۳، ۹۴، ۱۳۶، ۱۶۰، ۱۶۱، ۲۲۸، ۲۵۶، ۲۹۱، ۲۹۲، ۳۱۹، ۳۳۲، ۳۶۹، ۳۷۵، ۴۰۱، ۴۲۸
شلینگ، فریدریش ویلهلم ۵۱، ۱۰۷، ۱۳۹، ۲۴۴، ۲۷۲، ۳۰۰، ۳۱۷
شنیه، آندره ۱۷۴
شوپنهاور، آرتور ۸۸، ۲۰۰، ۲۱۲، ۲۴۴، ۲۴۶، ۲۵۰

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شورتهاوس، هنری جوزف ۵۴
شیفر، رابرت ۲۷۹
شیلر، فریدریش ۶۱، ۱۰۸، ۱۱۵، ۱۲۴، ۱۲۵، ۲۲۹، ۲۷۲

ط

طالسِ مَلطَی ۳۶۵

ف

فاستر، ریچارد ۲۹۹
فاستر، ویلیام زی. ۱۶۵
فاکنر، ویلیام ۳۴، ۹۱، ۱۳۲، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۵۱، ۲۰۶، ۲۰۹، ۲۸۶، ۳۰۱، ۳۰۳، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۷۰
فاولی، والاس ۱۹۶
فراست، رابرت ۳۱، ۳۳، ۱۳۳، ۱۸۵، ۲۱۷، ۲۹۱، ۳۲۵، ۴۰۷، ۴۰۸
فرانس، آناتول ۳۷، ۱۶۸
فرانک، چارلز پی. ۱۶۷
فرانکلین، بنجامین ۲۵
فرای، پراسر ۲۹۷
فرای، نورتروپ ۲۳۸، ۲۸۶، ۳۰۱، ۳۱۶، ۴۲۵، ۴۲۷، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۲
فربنک، رانلد ۱۶۸، ۱۹۰
فردریک، هرولد ۱۶۹، ۳۲۵
فرگسن، فرنسیس ۴۴۱
فرل، جیمز تی. ۱۳۵، ۱۴۹، ۱۵۰، ۲۱۴
فرنتسی، سندور ۲۰۱
فرنک، آرنیم پال ۳۵۴
فرنک، جوزف ۱۹۵، ۲۱۹، ۲۳۶، ۲۸۷، ۳۴۹
فروید، زیگموند ۲۸، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۶۳، ۱۷۵، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۹۵، ۱۹۸، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۴۸، ۲۵۸، ۳۷۰، ۳۷۱
فریزر، سرجیمز ۱۳۷
فشنر، گوستاو تئودور ۸۲
فلپس، ویلیام لاین ۱۰۰
فلوبر، گوستاو ۱۹، ۱۱۳، ۱۶۴، ۱۷۲، ۲۰۸، ۲۱۳، ۲۱۷، ۲۳۶، ۲۴۱، ۲۵۳، ۳۳۴، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۵۴، ۳۹۰، ۳۹۱
فلوطین ۴۲۶
فنشا، سرریچارد ۲۸۵
فنولوسا، ارنست ۳۰۴
فورستر، ای.ام. ۱۹۷، ۲۰۴، ۲۰۸
فورستر، نورمن ۶۰، ۶۲، ۶۳، ۲۷۹
فولکلت، یوهانس ۲۴۵
فیتس‌جرالد، ادوارد ۸۴
فیتس‌جرالد، اف. اسکات ۹۱، ۱۶۲، ۲۱۰
فیدلر، لزلی ۱۵۹، ۳۱۶، ۴۴۴
فیشته، یوهان گوتلیب ۵۱، ۳۰۰
فیشر، پاول ۳۸۱
فیلدینگ، هنری ۱۰۹
فیلیپس، ویلیام ۱۵۰

ک

کادول، کریستوفر ۱۳۹
کارگیل، آسکر ۳۹
کارلایل، توماس ۱۶، ۵۴، ۶۸، ۷۱، ۳۹۲
کاسانووا، جاکومو ۱۹۰
کاستورپ، هانس ۱۹۶
کاستیلیونه، بالداسار ۱۲۰
کادول، کریستوفر ۱۳۴
کارلایل، تامس ۳۸۳
کافکا، فرانتس ۱۲۲، ۱۵۳، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۷، ۲۰۷، ۲۱۲

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کالدرول، ناتانیل ۶۱
کالدرون، پدرو د لا بارکا ۸۷
کالر، جاناتان ۲۳۵، ۴۴۳
کالینز، ویلیام ۷۵، ۳۶۲، ۴۰۰
کالینگ وود، آر. جی. ۱۳۱
کانت، ایمانوئل ۱۱۵، ۲۱۹، ۲۳۰، ۲۴۴، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۳۰۰، ۳۳۵، ۳۵۴، ۴۴۰
کانرد، جوزف ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۱۹۶، ۳۲۵
کاولی، ایبرهم ۲۶۹
کبل، جیمز برنچ ۱۹، ۲۰، ۳۷، ۱۲۰، ۱۴۸
کتر، ویلا ۱۳۶، ۱۴۸
کرافرد، مری ۲۱۰
کربت، اسقف ریچارد ۲۸۵
کرب، جرج ۵۳
کرپسی، ادلید ۴۱۳
کرچمر، ارنست ۳۷۵
کرشا، ریچارد ۳۴۳، ۳۹۷، ۴۳۶
کرمود، فرنک ۱۶۷، ۴۴۲
کرنی، پیر ۱۹۹
کروچه، بندتو ۱۵، ۸۱، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۷، ۱۲۳، ۱۳۷، ۲۲۴، ۲۴۰، ۲۵۳، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۶، ۳۸۹، ۴۲۲، ۴۲۶، ۴۲۹
کرول، ماریس دبلیو. ۱۱۴، ۲۲۶
کریدل، منفرد ۳۳۰، ۴۳۴
کریگر، مری ۲۳۲
کریگل، لنرد ۱۶۷
کرین، استیون ۱۵۹، ۲۲۳، ۲۳۷، ۲۳۸، ۳۳۳
کرین، رانلد سمن ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۲۸۵، ۲۹۵، ۲۹۷، ۴۱۶، ۴۱۷
کرین، هارت ۱۳۲، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۷۲، ۲۷۵، ۲۷۶، ۳۱۴، ۳۳۴، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۸
کسیرر، ارنست ۳۱۵، ۳۸۲
کلر، گوتفرید ۱۵۳
کمینگز، ای. ای. ۱۳۲، ۱۴۵، ۱۸۵، ۲۱۷، ۳۳۴، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰
کنبی، هنری سایدل ۳۵، ۱۰۰، ۱۳۱
کنت، لئون پیر ۳۷
کندی، جرج ۳۰۳
کنینگم، ای. ای. ۴۱۳
کنینگم، جی. وی. ۴۱۳
کوپر، جیمز فنیمور ۷۵، ۷۶، ۱۵۱
کوربی‌یر، تریستان ۳۰۳
کورلی، مری ۳۳۱، ۳۸۳
کورو، ژان باتیست کمیل ۶۸
کولبروک، هنری ۴۸
کولریج، ساموئل تیلر ۴۴، ۵۰، ۶۰، ۱۰۴، ۱۰۷، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۵، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۳۹، ۱۹۸، ۲۰۵، ۲۱۶، ۲۳۰، ۲۴۰، ۲۴۸، ۲۵۹، ۲۶۲، ۲۶۸، ۲۷۲، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۹۱، ۲۹۴، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۲، ۳۰۴، ۳۲۷، ۳۳۱، ۳۳۵، ۳۴۶، ۳۵۳، ۳۷۳، ۳۷۵، ۳۸۶، ۴۰۱، ۴۱۰، ۴۲۳، ۴۲۶، ۴۳۶، ۴۳۹
کیبل، جان ۱۸۹
کیپلینگ، رودیارد ۶۵، ۱۸۰، ۱۸۱
کیتس، جان ۹۱، ۱۲۴، ۱۵۸، ۲۱۶، ۲۱۸، ۲۲۰، ۲۲۸، ۲۶۵، ۲۹۱، ۲۹۳، ۳۱۸، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۴، ۳۷۵، ۴۰۱
کیرکه گور، سورن ۱۹۱، ۲۰۷، ۳۱۹
کیزین، الفرد ۶۶، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۴۱، ۱۶۷، ۳۰۲
کیست، آر. دبلیو. ۱۰۵
کیلمر، جویس ۲۵۸، ۲۹۰
کینگ، هنری ۲۶۰

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گ
گارلند، هملن ۱۰، ۱۱۸
گاست، اورتگا یی ۳۸۲
گاس، کریسچن ۱۶۴، ۱۶۷، ۱۹۰
گرت، اوئن ۳۹۱
گرتن، سی. هارتلی ۳۳۴
گرف، جرالد ۲۳۲، ۲۳۶
گرن، موریس دو ۲۷
گرنیچ، اروین (گلد، مایکل) ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۷۲
گرویل، فولک ۳۹۶، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۱۴
گری، تامس ۷۵، ۱۰۹، ۲۹۳، ۳۱۰، ۳۶۲، ۴۰۰
گریسن، ویلیام لوید ۶۳
گریفیتس، کلاید ۳۷
گریم، یاکوب ۲۴۴
گرینبرگ، ایوان (راو، فیلیپ) ۱۵۰
گرین، توماس هیل ۲۵۱
گرین، کارلتن ۹۹
گرینو، هُریشیو ۱۲۸
گزنوفون ۱۷۷
گسکوین، جرج ۳۹۵، ۳۹۶
گوته، یوهان ولفگانگ فون ۱۶، ۳۲، ۴۳، ۶۵، ۸۵، ۸۶، ۹۰، ۹۱، ۱۰۲، ۱۰۸، ۱۲۳، ۱۳۴، ۱۶۱، ۲۴۱، ۲۹۴، ۲۹۸، ۳۳۴، ۳۶۴، ۳۶۶، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۹۳
گورکی، ماکسیم ۱۵۰
گورمون، رمی‌دو ۱۱، ۲۲۴، ۳۵۴
گورن، الین ۱۱
گوکلنیوس، رودولف ۲۴۷
گوگول، نیکلای ۱۵۱، ۱۸۳
گولدمن، مارکوس سلدن ۴۲
گیبن، ادوارد ۲۲۹، ۲۷۴، ۳۹۲
گیتز، لوئیس ای. ۱۰۰
گی، جان ۳۱۰
گیدو، فرنک ۳۲۳
گیسینگ، جرج ۵۳
گئورگه، اشتفان ۱۷۰

ل
لاتن، جرج ۹۵
لاج، دیوید ۴۴۶
لاربو، والری ۱۷۰، ۴۱۸
لارنس، تی. ای. ۳۵۲، ۳۶۰
لارنس، دی. ایچ. ۲۰، ۱۱۳، ۱۵۰، ۱۵۲، ۱۹۷، ۲۱۳، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۷۵، ۴۱۷
لاسال، فردینان ۱۷۲، ۱۷۳
لاسر، پیر ۳۹، ۴۲
لافورگ، ژول ۱۱، ۳۰۳
لاک، جان ۳۱۷
لامتری، ژولین اُفره دو ۲۲۹، ۲۷۴
لانگفلو، هنری وادزورث ۲۶، ۵۲، ۱۱۹، ۱۳۲، ۲۹۰
لانگلی، جان ال. ۳۲۴
لاوجوی، آرتر ۶۲، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷
لاولیس، سرریچارد ۲۸۶
لسکوف، نیکولای ۱۵۳
لندر، والترسَوج ۳۲۶، ۴۱۳
لندن، جک ۴۴۴
لنگ، آر. دی. ۲۲۱
لنگر، سوزان ۳۱۵، ۴۲۶
لنمن، چارلز راکول ۴۰
لنین ۱۵۰، ۱۶۶، ۱۷۳
لوترنامون (ایسیدور ـ کوسین دوکاس) ۲۰۱، ۲۳۱، ۲۷۲

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

لوتسه، رودولف هرمان ۸۲
لورو، پیر ۱۲۷
لوز، جان لیوینگستن ۱۰۴، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۲۰
لوکاچ، گئورگ ۱۷۳
لوکانوس، مارکوس آنئوس ۶۰
لوکرتیوس، تیتوس ۸۴، ۸۵، ۹۱، ۱۸۴، ۴۲۸
لوکس، اف. ال. ۳۰۲
لوکیانوس ۶۵
لومتر، ژول ۴۱
لونگینوس، دیونیزیوس کاسیوس ۱۰۶، ۲۷۱، ۲۷۷، ۴۲۳، ۴۳۰
لوئل، ایمی ۳۱، ۵۲
لوئل، جیمز راسل ۲۶، ۵۲، ۷۴، ۷۵، ۱۱۹، ۱۳۲، ۱۴۸
لوئل، رابرت ۸۱، ۹۱، ۴۱۴
لوئیس، آر. دبلیو. بی. ۶۶، ۳۴۹
لوئیس، سینکلر ۱۹، ۳۶، ۱۳۵، ۱۴۸، ۲۰۹، ۳۹۶
لوین، هری ۴۷، ۶۲، ۳۱۵
لوین، کرت ۱۳۹
لیپمن، والتر ۶۲
لیلی، جان ۱۱۴
لیزی، ویچل ۴۱۳
لیوس، اف. آر. ۲۸، ۹۷، ۱۰۹، ۱۲۹، ۱۴۱، ۱۵۲، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۸۳، ۲۱۸، ۲۹۱، ۳۲۴، ۴۱۷، ۴۳۹، ۴۴۶
لیوی (تیتوس لیویوس) ۱۲۰، ۱۲۱

م
ماتلی، جان لوتروپ ۳۹۲
مارکس، کارل ۳۸، ۱۳۷، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۵، ۱۷۸، ۱۹۴، ۲۰۱، ۲۲۹، ۳۵۹، ۳۶۱، ۳۷۱
مارکوس، آورلیوس ۷۴
مارلو، کریستوفر ۸۷
مارول، اندرو ۲۰۲، ۲۲۸، ۲۵۵، ۲۸۵، ۳۰۱، ۳۹۷
ماریتن، ژاک ۳۹، ۲۴۸، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۲، ۳۸۸، ۴۳۱
ماریس، چارلز ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۷۸، ۴۲۵
ماریس، ویلیام ۱۱۷
مارینتی، فیلیپو توماسو ۳۶۱
ماکیاولی، نیکولو ۳۶۱
مالارمه، استفان ۱۱، ۲۳۱، ۲۵۳، ۲۶۷، ۲۷۲، ۳۹۳، ۴۰۶
مالرو، آندره ۱۸۹
مامدی، ان. اسکات ۴۱۸
مانتسونی، الساندرو ۱۰۲
مان، توماس ۳۳، ۱۲۴، ۱۳۴، ۱۷۰، ۱۹۶، ۱۹۷، ۲۴۵، ۳۳۴، ۳۴۲، ۳۴۶، ۳۴۹، ۳۵۴، ۳۵۷، ۳۶۳، ۳۸۳
مانه، ادوار ۱۶۸
مایاکوفسکی، ولادیمیر ۱۴۵
مایول، آریستید ۳۹۵
مترلینک، موریس ۱۱، ۱۲، ۲۱
متیسن، فرنسیس آتو ۱۱۰، ۱۲۰–۱۳۴، ۱۴۱، ۱۴۳، ۱۶۰
متیوز، برندر ۷۹
مرداک، کنت ۱۳۰
مردیت، جرج ۵۸، ۶۸، ۷۰، ۷۶
مری، گیلبرت ۶۵
مرینگ، فرانتس ۱۷۵
مسترز، ادگار لی ۲۰، ۳۶
مکالی، تامس بیبینگتن ۱۶، ۵۵، ۱۰۳، ۲۹۸، ۳۹۲
مک‌گیلکرایست، ایین ۴۴۶

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مک لیش، آرچیبالد ۲۶۶، ۲۷۶، ۴۱۴
مکلین، نرمن ۱۰۵
مکون، ریچارد ۱۰۵، ۱۰۷
ملمد، برنارد ۱۵۲
ملویل، هرمان ۱۱۸ـ۱۲۸، ۱۴۷، ۱۵۱، ۲۱۱، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۴۶، ۳۹۴، ۴۰۵
ممفرد، لوئیس ۳۳، ۲۷۸
مندس، کاتول ۱۱
منکن، هنری لوئیس ۱۳ـ۲۵، ۳۷، ۶۳، ۶۶، ۱۰۲، ۱۴۶، ۱۶۲، ۱۶۳، ۲۲۵، ۲۲۶
موت، بنجامین د ۳۸۲
مورا، شارل ۴۱
مورآ، ژان ۱۱
مور، پال المر ۲۳، ۳۵ـ۴۰، ۴۶، ۴۸، ۵۰ـ۶۳، ۷۸، ۷۹، ۹۱، ۱۰۲، ۱۶۱، ۱۶۲، ۲۲۴، ۲۷۹، ۲۹۷، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۸، ۴۱۹
مور، تی. استرج ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۱۳
مور، ماریان ۳۳۴، ۳۴۱، ۴۰۸
موسه، الفرد دو ۱۶۷
موکارژوفسکی، یان ۴۳۶
موکل، آلبر ۱۱
مولر، گونتر ۲۹۴
مولیر (پوکلین، ژان باپتیست) ۲۳
موم، ویلیام سامرست ۲۰
مونتنی، میشل ۷۴، ۱۲۰، ۳۴۹
مونه، کلود ۶۷
میریشکوفسکی، دمیتری ام. ۳۴۸
میشله، ژول ۱۷۵
میلتن، جان ۱۶۰، ۱۶۱، ۲۶۶، ۲۹۳، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۶۵، ۳۹۴، ۳۹۸، ۴۱۷، ۴۲۸
میل، جان استوارت ۱۹۸
میلر، جی. هیلیس ۴۳۴، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴
میلی، ادناسینت وینسنت ۳۰، ۱۸۶

ن

ناریس، فرنک ۱۰، ۱۳۵
نایت، جی. ویلسن ۲۸۷، ۴۴۰
نش، تامس ۳۹۵
نورتن، چارلز الیوت ۹۱، ۱۱۹
نورداو، ماکس ۱۱
نووالیس (هاردنبرگ، فریدریش فون) ۵۱، ۴۳۶
نیتن، جرج ۱۶۲
نیچه، فریدریش ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۲۱، ۱۹۶، ۲۱۲، ۲۴۴، ۲۴۵، ۴۴۴
نیزار، دزیره ۴۱
نیوتن، دیوید ۳۱۷، ۴۳۳
نیومن، جان هنری، کاردینال ۵۴، ۱۰۰

و

وارتن، ایدیت ۶۶، ۳۹۱
وارن، آستن ۴۷، ۴۸، ۵۰، ۶۲، ۲۰۶، ۲۰۷
وارن، رابرت‌پن ۶۶، ۱۰۶، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۳۵، ۲۰۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۵، ۲۳۷، ۲۴۰، ۲۸۰، ۲۹۰، ۳۲۳ـ۳۲۹، ۴۴۰
واگنر، ریچارد ۳۶۵، ۳۷۵
والاس، هنری ۱۳۴
والتن، ایساک ۱۴۰
والری، پل ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۸۴، ۲۴۱، ۲۶۴، ۲۷۲، ۳۹۳، ۳۹۵، ۴۰۵، ۴۱۸
والون، آنت ۲۰۵
وان‌گوگ، ونسان ۶۷
وان، هنری ۵۳، ۳۹۷
وایت، تامس ۳۹۳، ۱۷۰، ۱۹۰، ۲۷۰
وایلد، آسکر ۵۵، ۱۰۲، ۱۵۹، ۳۱۸، ۳۳۸

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

وایلدر، تورنتن ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۷۲، ۱۷۳
وایلی، الینور ۱۸۶
واینبرگ، برنارد ۱۰۵، ۱۰۸
وبستر، دنیل ۳۱، ۳۲۶
وبلن، تورستین ۱۳۵
وتو، برنارد دو ۲۸
وردزورث، ویلیام ۴۰، ۴۴، ۵۰، ۵۸، ۶۷، ۸۴، ۹۱، ۱۸۸، ۱۹۴، ۱۹۸، ۲۰۱، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۱۶، ۲۲۸، ۲۴۰، ۲۷۱، ۲۸۷، ۲۹۱، ۲۹۳، ۳۰۲، ۳۱۸، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۵، ۴۲۸، ۴۴۲
وری، جونز ۴۰۴
ورون، اوژن ۱۰
ولتر (فرانسوا ماری آروئه) ۴۱۷
ولز، ایچ. جی. ۲۰، ۱۶۳، ۱۹۱
وُلف، کریستیان ۲۴۷
ولک، رنه ۲۹۵
وندل، برت ۷۹
وود بری، جرج ادوارد ۷۹
وولف، تامس ۱۳۵، ۱۳۶، ۲۱۰، ۳۲۵
وولف، ویرجینیا ۲۰، ۲۱۹
ویتمن، والت ۱۰، ۲۴، ۲۶، ۳۳، ۶۴، ۸۱، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۷، ۱۳۱، ۱۴۸، ۱۵۱، ۳۱۸، ۳۶۰، ۳۶۱، ۴۰۳، ۴۱۲
ویتیر، جان گرینلیف ۵۲، ۳۲۶
ویرژیل ۹۱، ۱۸۴، ۳۶۱
ویکو، جامباتیستا ۱۷۵، ۲۰۱، ۳۵۹، ۴۲۷
ویلرایت، فیلیپ ۲۸۷، ۳۱۰، ۴۴۱
ویلسن، ادمند ۱۳، ۱۴، ۳۸، ۶۶، ۱۳۸، ۱۴۳، ۱۵۷ـ۱۹۳، ۲۰۱، ۲۲۵، ۲۷۴، ۲۷۹، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۶
ویلسن، انگس ۱۸۸
ویلکاکس، الا ویلر ۳۰۹
ویلکینز، مری ای. ۳۰
ویلیامز، راجر ۱۱۹
ویلیامز، ریمند ۴۴۷
ویلیامز، ویلیام کارلوس ۱۳۲، ۲۷۸، ۳۸۳، ۴۰۸، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۵
ویمست، ویلیام کی. ۲۲۵، ۲۳۰، ۲۳۶، ۲۴۰، ۲۸۶، ۲۹۰، ۲۹۵، ۳۷۰، ۴۲۱ـ۴۳۷
وینترز، آیور ۱۱۰، ۱۳۸، ۱۶۰، ۲۲۴ـ۲۲۸، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۴۱، ۲۵۵، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۲۴، ۳۸۵ـ۴۱۸
وین، جان ۱۶۷
وینکلمان، یوهان یوآخیم ۱۰۸
ویواس، ایلیزیو ۳۰۶، ۴۳۴
ویون، فرانسوا ۳۴۳

هـ

هابز، تامس ۲۲۹، ۳۰۵، ۳۱۲، ۳۱۷، ۳۶۱، ۴۳۵
هاپکینز، جرالد منلی ۱۲۷، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۹۳، ۳۴۳، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۱۴
هاتورن، ناتانیل ۲۲، ۲۴، ۲۶، ۵۲، ۵۳، ۷۲، ۷۴، ۱۱۸ـ۱۲۰، ۱۲۳ـ۱۲۶، ۱۴۷، ۱۵۱، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۷، ۳۹۴
هارپر، جی. ام. ۶۷
هارتمن، جفری ۲۳۶، ۲۳۷، ۴۴۲
هارتمان، ادوارد فون ۳۱۷
هاردی، تامس ۱۳۶، ۲۷۶، ۲۹۳، ۳۳۴، ۳۴۱، ۴۰۵، ۴۱۱
هاکر، ریچارد اس. ۵۴
هالند، فیلمون ۱۲۰، ۳۵۹
هانیکر، جیمز ۱۱ـ۱۳، ۲۱، ۶۳، ۱۶۴، ۲۲۴
هاوپتمان، گرهارت ۲۱
هاوسمن، ای. ای. ۱۷۶، ۳۰۲، ۳۶۶

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هاولز، ویلیام دین ۹، ۲۲، ۱۱۹، ۱۴۸، ۲۰۷، ۲۰۸
هایدگر، مارتین ۱۹۱، ۲۴۴، ۲۴۷
هایلمن، رابرت ۱۰۶، ۱۱۰، ۲۳۸
هایمن، استنلی ادگار ۶۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۶۷، ۳۵۳
هراکلیتوس ۲۴۴
هربرت، جرج ۵۳، ۳۹۷، ۴۰۴، ۴۰۵
هردر، یوهان گوتفرید ۱۰۸، ۱۱۵، ۱۷۵، ۳۵۹
هرش، ای. دی. ۴۲۹
هرگسهایمر، یوزف ۲۱، ۱۲۰
هریک، رابرت ۲۹۳
هسیود ۳۶۴
هکسلی، آلدوس ۲۰، ۱۸۸
هکسلی، تامس هنری ۱۴
هکل، ارنست ۴۶، ۲۲۹
هگل، گئورگ دبلیو. اف. ۱۲۲، ۱۷۵، ۲۱۹، ۲۲۹، ۲۴۴، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۶۱، ۲۹۷، ۳۵۴، ۳۶۶، ۳۸۰، ۳۹۰، ۴۲۶
هلمهولتس، هرمان ۵۹
همت، دشیل ۳۳۱، ۳۸۳
همر ۸۴، ۹۱، ۱۷۷، ۴۲۸، ۴۳۰
همینگوی، ارنست ۱۰۸، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۵۱، ۱۷۳، ۲۰۶، ۲۰۹، ۳۲۴، ۳۹۱
هنلی، ویلیام ارنست ۱۷، ۳۶۰
هنه، مارک ۱۳۶
هوراس ۴۳۰
هوسرل، ادموند ۲۴۵، ۴۳۶
هوفمان، ای. تی. ای. ۵۳، ۷۲، ۱۲۴
هوگو، ویکتور ۴۴، ۱۶۳
هومبولت، ویلهلم فون ۱۰۸
هومز، آلیور وندل ۳۱
هیکس، گرنویل ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۷۳، ۲۰۹، ۲۲۵، ۳۳۰
هیولت، موریس ۳۷
هیوم، تی. ای. ۲۷۶، ۲۷۸، ۳۰۴، ۴۳۹
هیوم، دیوید ۳۹۲

ی

یاکوبسن، رومن ۲۳۹، ۲۶۴، ۴۲۵، ۴۳۶، ۴۴۲، ۴۴۶
یوونال ۳۹۹
یونگ، کارل ۱۳۹، ۲۷۸، ۳۱۵، ۳۴۷، ۴۴۱
ییتس، دبلیو. بی. ۵۷، ۱۰۸، ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۶۰، ۲۷۶، ۲۸۵، ۲۹۳، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۲۱، ۳۳۶، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۷۵، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۱۸، ۴۴۲

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فهرست کتاب‌ها و مقالات

آ

آثار ماندگار و آگهی‌های تبلیغاتی ۱۵۸، ۱۶۳، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۷، ۱۸۳، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۱

آخرین پیوریتن ۸۱، ۹۱

آدم‌های درون تهی ۱۴۷

آدمی چه موجودی است؟ ۲۷۹

آرای آلیور آلستن ۱۳۷

آرگوناوتیکا ۱۷۹

آزمون دشوار مارک تواین ۲۷، ۱۷۵

آشوب سیاسی و تربیت سیاسی ۶۴

آغاز کار در دههٔ ۱۹۳۰: ۱۳۴

آلیس در سرزمین عجایب ۱۴۰

آناکارنینا ۳۴۶، ۳۴۷

آنتیگونه ۱۶۱

آواهای سکوت ۱۸۹

«آیا نقد ادبی ممکن است؟» ۲۸۱

آیین نگارش امروزین ۳۲۳

آینه و چراغ ۴۴۲

الف

ابزارهای نظرورزی ۲۷۷

ابله ۲۴۱، ۲۶۷، ۳۴۶، ۳۴۸

ابرای گدایان ۲۹۲، ۳۱۰

اتفاق ۱۹

اتللو ۳۷۸

ادبیات امریکایی: آفرینندگان و عمل آفرینش ۶۶

ادبیات انگلیسی در قرن شانزدهم ۳۹۶

«ادبیات چه بود؟» ۴۴۴، ۴۴۵

«ادبیات در مقام دانش» ۲۶۸

ادبیات و انقلاب تروتسکی ۱۴۶، ۱۷۳، ۱۷۵

ادبیات و حس ششم ۱۵۴

ادبیات و دانشگاه‌های امریکا ۳۶، ۳۹، ۴۸، ۶۲، ۲۰۲، ۲۲۴، ۲۲۸

ادم بید ۱۵۸

ادونتیس ۶۰

ارادهٔ معطوف به قدرت ۲۴۵

ارزیابی دوباره ۲۹۱

اروپا بدون بدکر: طرح‌های اجمالی در میان ویرانه‌های ایتالیا، یونان و انگلستان ۱۶۶

ارونگ بیبت و آموزش ادبیات ۴۷

«از این زمان، از آن مکان» ۱۹۹، ۲۰۵

از دفتر یادداشت یک نویسنده ۲۸، ۳۴

ازدواج، با تقویت جنسی و ارتقای اجتماعی ۴۷

از سایهٔ کوه: سال‌های نیمهٔ دوم زندگی من ۳۳

از شکسپیر تا جویس ۱۱۲

از قلب اروپا ۱۳۱

از مزایای مقام ۱۱۸

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

استادان نثر در امریکا ۶۸، ۷۱
استادان نثر دورهٔ ویکتوریا ۶۸، ۶۹، ۷۶
استادان نقد جدید فرانسوی ۳۶، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۷، ۴۹، ۵۰، ۱۰۲، ۲۲۴
استاکی و شرکا ۱۸۰، ۱۸۱
استدز لانگن ۱۴۹، ۲۱۴
اسطوره و منشأ قدرت ۱۵۲
اشعار جان گرینلیف ویتیر ۳۲۵
اصل فردیت و ارزش ۲۶۲
اصول نقد ادبی ۲۲۵، ۳۰۴، ۳۰۶
اضداد متنافر ۴۲۵، ۴۲۸، ۴۳۲، ۴۳۵
افول غرب ۲۷۵، ۳۵۵
«اقلیت حافظ ارزش‌ها» ۴۳
اقناع ۱۰۸، ۱۰۹
الههٔ غم‌انگیز هنر ۱۸۲
إما ۲۱۰
امتیاز و مردم‌سالاری در امریکا ۷۶
امرسن و دیگران ۲۹
امرسن و مقالات دیگر ۶۴، ۶۵
امریکا به سن بلوغ می‌رسد ۲۵، ۱۶۲، ۱۶۳
امریکا و فرهنگ فرانسوی ۱۰۴
امریکای آزاد ۲۵۵
امریکای مارک تواین ۲۸
انتونی و کلئوپاترا ۲۵۹، ۳۰۸، ۳۷۶، ۴۲۸
انحطاط غرب ۲۲۹
انگاره‌های سرنمونی در شعر ۱۳۹
انگور ترش ۴۱۱
انتید ۳۹۴
اود جاودانگی ۲۰۱
اورستیا ۴۴۱
اوگنی انگین ۱۸۷
اومانیسم در امریکا ۴۰
اومانیسم و تخیل نمادین ۳۳۵
ایام قفنوس: دههٔ ۱۹۲۰ به صورتی که من به یاد دارم ۳۳
ایزابلا ۳۷۵
ای کانادا ۱۵۷
ایلیاد ۲۱۴، ۳۹۴
این است موضع من ۲۴۰
این تاریخ ۲۷۸

ب

بارنابی رج ۱۸۰
باروری ۱۰
باستنی‌ها ۲۰۵، ۲۱۱
بال‌های کبوتر ۱۲، ۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۲۱۰، ۳۴۵
بانو مکبث اهل مزنسک ۳۶۶
بیبت ۱۹، ۲۰۹
بت مرمرین ۷۳
بت‌هایی که فرو می‌پاشند ۱۰
بدوی‌گرایی و انحطاط ۳۸۹، ۴۱۰
بدوی‌مداری و اندیشه‌های وابسته در عصر عتیق ۱۱۵
برادران کارامازوف ۳۴۶
برادرزادهٔ رامو ۳۶۶
بر باد رفته ۴۴۴
برج عاج ۱۳۰
بر خاک وطن ۶۶، ۱۳۴، ۳۰۲
برخی از انواع شعر شبانی ۲۹۲
برخی از فکرهای من ۱۶۶
برخی روایات شعر شبانی ۱۴۰
برخی مشکلات فلسفه ۲۱۹
بررسی صناعت در رمان قرن بیستم ۱۱۳
بررسی‌هایی دربارهٔ شکسپیر ۱۱۲

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بررسی‌ها و ارزیابی‌های ذوقی ۱۰۰
بر ضد تفسیر ۲۳۳، ۲۳۵
بر ضد نقد ۴۴۶
بزرگ‌داشت تیودور درایسر ۳۲۶
بصیرت بی‌واسطه ۴۴۲
بلیت منهتن ۳۶
بووار و پکوشه ۲۱۷
«به امید روشن کردن مسایل» ۳۳۲
به سوی ایستگاه فنلاند ۱۵۷، ۱۶۵ـ۱۶۸، ۱۷۵، ۱۷۸، ۱۷۹
بهشت از دست شده ۹۲، ۱۱۶، ۳۶۵، ۳۸۱، ۳۹۴
بهشت مقصد من است ۱۷۳
بیشهٔ مقدس ۲۲۵
بینش مجهز: پژوهشی در روش‌های نقد ادبی جدید ۶۶، ۱۳۷، ۱۶۷، ۳۵۳

پ

پاک‌دینان ۲۵
پایان بازی ۱۹۹
پدیدارشناسی روح ۲۴۴
پروانسا ۲۰
پروست و سانتایانا ۸۲
«پژوهش و نقد نو» ۲۸۵
پل ۲۷۶، ۴۱۲
پندار و واقعیت ۱۳۹
پوزش‌خواهی از قبیلهٔ ایرکوی ۱۵۷
پیر ۱۲۵
پیروزی ۱۸
پیروی از خدایان بیگانه ۳۳۲
پیش‌درآمد ۱۶۴
پیش‌گفتارها ۱۴، ۱۶۳
پیش‌گفتارهای انتقادی ۳۴۵
پیشنهاد خاضعانه ۲۹۲

ت

«تأثیر امرسن» ۵۲
«تأثیرِ تن در مقام منتقد» ۱۰۰
تاریخ ادبیات اسپانیا ۹۸، ۱۰۳
تاریخ ادبیات انگلیسی ۱۶۷
تاریخ ادبی ایالات متحد ۶۶، ۱۰۴، ۱۳۱، ۳۴۵
تاریخ ایالات متحد در زمان ریاست جمهوری تامس جفرسن و جیمز مدیسن ۳۹۲
تاریخچهٔ بورس سهام نیویورک ۹
تاریخچهٔ نقد ادبی ۲۸۶، ۲۹۰، ۲۹۸، ۳۰۵، ۴۲۳، ۴۲۵
تاریخ نقد ادبی در دوران رنسانس ایتالیا ۱۰۸
تاریخ نقد ادبی در رنسانس ۱۰۳
«تازه‌ترین اسلوب ادبی در فرانسه» ۱۱
تالاسه ۲۰۱
تألیفات محفل زبان‌شناسی پراگ ۲۴۲
تام جونز ۲۳، ۱۰۹
تاوان بزرگی ۳۳۲، ۳۳۸
تباهی ۱۱
تپهٔ کوپر ۲۵۹
«تتبع و نقد» ۱۰۳
تجربهٔ ادبیات ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۰۳، ۲۰۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۲۰، ۲۲۱
تحلیل نقد ۲۳۸، ۴۴۱
تخیل آزاداندیش ۱۹۷ـ۲۰۳، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۸ـ۲۱۵، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۳۰
«تدبیر امور در سطح عالی» ۳۳۳
ترازدی امریکایی ۱۸، ۳۷، ۱۳۳، ۳۲۶
ترانهٔ رولان ۳۹۴
«ترانهٔ زندان ریشاردشاه» ۳۵۰

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ترانه‌های مردم‌پسند انگلیسی و اسکاتلندی ۹۸
ترجمه: هنری در دورهٔ الیزابت اول ۱۲۰
تریستان و ایزولده ۳۶۵
تریسترام‌شندی ۲۳، ۶۹
تسخیرشدگان ۳۴۶
تصویر رمانتیکی ۴۴۲
تصویر و اندیشه ۱۵۳
تصویر یک زن ۱۲۹
«تعاریف دوگانه‌انگاری» ۵۸
«تعریف فروتنانه از خود» ۱۷۷
تعلیم و تربیت هنری ادمز ۳۵۰
«تفسیر تاریخی ادبیات» ۱۷۴
تفسیرها ۹۱
تفسیرهای شعر و دین ۸۳، ۸۷، ۸۸
تقارن سهمناک ۴۴۰
«تقدیر» ۵۲
تک‌چهره‌های الگزاندر پوپ ۴۲۱
تمثیل‌های خواندن ۴۴۵
تمدن در ایالات متحد ۱۰۳
تمدن و مایه‌های نارضایتی از آن ۱۹۸
تنِ جان براون ۱۳۲
توان‌مندی‌های نقد امریکایی: بررسی تاریخ اندیشهٔ ادبی در امریکا ۱۳۷، ۲۵۵
تولد تراژدی ۱۹۶
تونوبنگی ۲۰

ث

ثبات و تغییر ۳۵۴، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۹
ثمرات انجمن زبان‌های نوین ۱۶۰

ج

جادوگر شگفت‌انگیز ۸۷
جادهٔ زَنَدو ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۱۱، ۱۱۲
جاسوس دوجانبه ۳۳۲
جام زرین ۲۸، ۱۳۰، ۱۴۸، ۱۵۳، ۳۴۵
جان اینگلسانت ۵۴
جانمایهٔ مکتب نمایشی ایبسن ۱۳
جان مورلی و مقالات دیگر ۶۷
جان می‌دادم که... ۲۱۰، ۳۱۵
جریان‌های اصلی اندیشه در امریکا ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰
جستار در باب نقد ۳۱۱
جستار دربارهٔ آدمی ۳۹۹
جستار دربارهٔ وداها ۴۸
جستارها و کتاب‌گزاری‌های پراکنده ۳۸۶
جستارهای انتقادی قرن هفدهم ۱۰۳
جستارهای چهار دهه ۲۲۷، ۲۳۱، ۲۶۵
جستارهای شلبرن ۳۶، ۵۱ـ۶۱، ۲۲۴
جستارهایی دربارهٔ ادبیات و سیاست ۱۵۵ـ۱۵۰، ۲۳۴، ۲۴۰، ۲۸۱ـ۲۶۶
جستارهایی در تاریخ تطور اندیشه‌ها ۱۱۴، ۱۱۵
جستارهایی در دفاع از شعر ۴۳۳
جستارهایی در نقد ادبی ۸۲، ۹۲، ۹۳، ۹۴
جسم جهان ۲۳۴، ۲۴۴ـ۲۵۴، ۲۶۰، ۲۶۱
جماعت عوضی ۱۸۸
جنایت در کلیسای اعظم ۳۶۴
جنایت و مکافات ۱۵۵، ۳۴۶
«جنبهٔ مالی کار نویسندگی در امریکا» ۳۵۱
جنگ سرد و مالیات بر درآمد ۱۶۶
«جنگ طبقاتی ادبی» ۱۷۲
جنگ نقد ادبی ۲۰۲
جنگ و صلح ۱۸۷
جنی گرهارت ۱۸
«جوانی در دههٔ ۱۹۳۰» ۱۹۳

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«جیمز و هنرهای تجسمی» ۱۲۸

چ
چشم‌اندازهای ذهنی ناشی از ناهمخوانی ۳۵۳، ۳۷۸
چشمهٔ حیات ۴۷
چشمهٔ مشتعل ۲۸۷، ۴۴۱
چشمهٔ مقدس ۳۴۵
چهار کوارتت ۱۲۲، ۱۳۲، ۱۸۶، ۲۵۲، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴
چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی ۲۱۴
«چه چیزهایی نشانه‌های چه چیزهایی هستند» ۳۸۱

ح
حدیث نفس در انگلستان ۹۴
حرکت در زبان ۲۵۶، ۳۲۹ـ۳۳۱، ۳۴۴ـ۳۳۷، ۳۸۳
حریم ۹۱
حزم یزوهنده و شجاعت او ۲۰۲، ۲۰۳
حسب حال ۲۹، ۳۳
حس زیبایی ۸۲، ۸۳
حیات خرد ۸۵
حیات معنوی و جریانات اعتقادی و مشرب افلاطونی ۸۹، ۹۳، ۹۴

خ
خاطرات و آراء ۲۷۹، ۳۹۴
خاکستردان خوش‌ساخت ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۶، ۲۸۶ـ۲۹۰، ۲۹۳، ۲۹۵، ۳۰۶، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۷۴
خانوادهٔ جیمز ۱۳۰
خانهٔ هفت شیروانی ۷۳، ۱۲۶
خدای بدون تندر ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۶، ۲۵۰، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۶۰، ۳۱۲
خرد در هنر ۸۵
خشم و هیاهو ۱۵۹، ۲۱۰
خصوصیات انگلیسیان ۶۷
خصوصیات فرانسویان: جستار در نقد تطبیقی ۶۷
خطابه‌هایی در علم بدیع و ادب ۹۷
خطابه‌هایی در نقد: دانشگاه جانز هاپکینز ۲۴۸، ۲۵۹
خلق و خوی اسپانیایی‌ها و جستارهای دیگر ۴۱ـ۴۳، ۴۷ـ۴۹
خلق و خو و عقیده در ایالات متحد ۸۱، ۹۰
خودمحوران ۱۶۴
خودمداری در فلسفهٔ آلمانی ۸۹
خون‌ریزی میهن‌دوستانه ۱۷۷، ۱۸۵
خیابان اصلی شهر ۳۶
خیابان‌هایی در ماه ۴۱۴
خیال‌آفرینی ضمیر ناخودآگاه ۳۶۰
خیال‌بندی در آثار شکسپیر و آن‌چه به ما می‌گوید ۱۴۰، ۳۳۱، ۳۶۱، ۳۶۷

د
داد و ستد هنری ۴۳۴
داریت کوچولو ۲۱۱
داستان زمستانی ۳۶۷
داستان‌سرایی در امریکا ۱۱۳
داستان متصدی ماشین خیاطی ۳۵۸، ۳۶۸
داستان‌های نویسندگان و نقاشان ۱۲۸
داغ ننگ ۷۳، ۱۲۴، ۱۵۹
دان‌خوان ۵۶
دایرهٔ بالنده ۳۴۹

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دایموناسا ۴۰۶
«دبلیو. ایچ. آدن در مقام منتقد ادبی» ۳۱۹
«در آرزوی بهشت» ۱۹۴
در انسان بودن ۳۷
دربارهٔ جان ادینگتن سیمنز ۲۷
دربارهٔ خیال ۳۰۰
«در جست‌وجوی تخییل کلامی» ۴۲۵
در جست‌وجوی زمان از دست رفته ۳۷، ۱۷۰
در خلاقیت و جستارهای دیگر ۲۳، ۳۸، ۴۰، ۴۴
در دفاع از خرد ۲۳۳، ۳۸۵ـ۴۱۷
«در زیر چشمان غربی» ۱۹
در طلب اسطوره ۴۴۱
در قصد ادبی ۴۳۳
درک داستان ۱۰۹، ۳۲۳
درک شعر ۱۱۰، ۲۰۴، ۲۳۲، ۲۳۵، ۲۹۰، ۳۰۱، ۳۰۸، ۳۱۷، ۳۲۳
درونی‌ترین برگ ۳۰۲
درهٔ تصمیم ۳۹۱
دریانورد کهن‌سال ۲۳۸، ۳۲۷، ۳۷۳، ۴۰۱، ۴۴۰
دریچه‌ای به نقد ۲۳۲
دستاورد تی. اس. الیوت ۱۱۰، ۱۲۱
دستور انگیزه‌ها ۳۷۵
دستورنامهٔ جهل ۳۳۰، ۳۳۳، ۳۴۹، ۳۵۱
دعوت به تخفیف اختلافات: شعر عصر جدید و پایان یک دوره ۳۲۴
دفترهای یادداشت جیمز ۱۳۰
دکان عمو لیشا ۳۰
دکتر فاوستوس ۳۴۶، ۳۴۸
دلهرهٔ امریکایی ۱۵۷، ۱۶۵
دل تاریکی ۱۷، ۱۹۶
دندان‌ها ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۷، ۱۸۵، ۱۸۸، ۱۸۹
دنسیاد ۴۳۵
دنیای واشینگتن ارووینگ ۳۰
دوران پر ثمر هنری جیمز ۱۲۹
دوران ملویل و ویتمن ۳۰
دوزخ ۳۹۴
دوشیزه امیلی و کتاب‌شناسان ۲۲۷
«دوگانگی الیوت» ۳۷
دون کیشوت ۲۳
دههٔ ۱۹۲۰: ۱۶۶، ۱۹۰
دیالکتیک تجسم ۳۴۷
«دیرتر از آن است که فکر می‌کند» ۳۳۲
دیگر جستارها ۲۷
دیو امر مطلق ۲۳

ذ

ذهن در دنیای نوین ۱۹۵، ۲۲۲
ذهنیت ادبی و جایگاه آن در عصر علم ۱۴۵

ر

رابرت پن‌وارن: مجموعهٔ جستارهای انتقادی ۳۲۴
رابطهٔ گویش آلاباما ـ جورجیا با گویش‌های شهرستانی بریتانیای کبیر ۲۸۶
رابینسن کروزو ۲۳، ۴۰۸
راه‌پیمایی در شهر ۱۳۴
راهنمای تندرستی ۴۷
راهنمای نظام‌های سوسیالیستی و سرمایه‌داری برای زنان هوشمند ۱۸۶
رباعیات ۸۴
رجال فرانسه ۱۱
رمان امریکایی ۲۱۳
رمانتیسم فرانسوی ۴۱
رمانس و تراژدی ۲۹۷

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

رمان‌نویسان روس ۱۰۰
رمان و دنیای نوین ۲۸۰
رنسانس امریکا ۱۱۰، ۱۲۰_۱۳۱، ۱۳۴
روان‌شناسی جنون ۲۸
روان‌شناسی و دین ۳۴۷
روز پلنگان ۴۲۲_۴۳۴
روسو و رمانتیسم ۳۹_۵۰، ۶۲
روش هنری جیمز ۱۱۳
رؤیای آرکیدیا: نویسندگان و نقاشان امریکایی در ایتالیا ۳۳
رؤیای دکارت ۲۴۸، ۲۷۰
رویکردهایی به تاریخ ۳۵۴، ۳۶۰_۳۷۱
ریافت به ادبیات ۲۹۰
رئالیسم در فرانسه: واکنش انتقادی ۱۸۳۰_۱۸۷۰: ۱۰۸
ریشه‌های فرهنگ امریکا ۱۳۹
ریطوریقای انگیزه‌ها ۳۵۴، ۳۷۲، ۳۷۹
ریطوریقای داستان‌نویسی ۶۹، ۱۱۰، ۳۹۰

ز

زبان امریکایی ۱۴، ۱۶۲
زبان در مقام کنش نمادین ۳۵۴، ۳۷۰_۳۷۱، ۳۷۵_۳۸۲
زبان نقد و ساختار شعر ۱۰۶، ۱۰۹
زبان و واقعیت ۲۸۹، ۳۱۵
زخم و کمان ۱۳۸، ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۶، ۱۹۰
زردکروم ۲۰
زلیکا دابسن ۱۹
زمان و مغرب‌زمینیان ۲۴۳
زمین ۱۹
زنجیرهٔ بزرگ وجود ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷
زندگان و مردگان: اظهار نظری دربارهٔ مطالعات علوم انسانی ۲۸۵
زندگانی امرسن ۲۹
زندگانی سر فیلیپ سیدنی ۴۱۴
زندگانی و نامه‌ها ۸۲
زن ساکت ۱۸۳
زنگ‌ها برای که به صدا درمی‌آید ۱۳۶
زیباشناسی ۱۰۱، ۱۰۴، ۱۲۳، ۲۱۶

ژ

ژیل بلاس ۲۳

س

ساختار زیباشناسی ۴۲
ساختار کلمات پیچیده ۳۱۱
ساختارگرایی یا نقد ۴۴۶
سارتوریس ۲۱۰
سازندگان و یابندگان ۳۰
سال‌های اعتماد به نفس ۳۰، ۳۳
سال‌های تصمیم ۲۷۵
سال‌های شگفت‌انگیز ۳۱۳، ۳۵۲
سایلس مارنر ۱۵۸
سبک نثر سمیونل جانسن ۴۲۴
سپیده‌دم بت‌ها ۲۴۴
«سرچشمه‌های رئالیسم انتقادی در امریکا» ۱۱۹
سرخ، سیاه، بور و زیتونی ۱۶۵، ۱۶۸
سرزمین هرز ۱۷۱، ۱۸۶، ۲۵۸، ۲۹۳، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۱۴، ۳۴۳، ۳۵۷، ۴۰۹، ۴۴۱
سرمایه‌گذار ۳۲۶
سرودهای تجربه ۴۰۰
سفر زیارتی هنری جیمز ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۰
سفیران ۲۸، ۱۲۹، ۱۵۱، ۳۴۵، ۳۹۱
سفینهٔ کانرد ۱۷

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سلاح‌ها و انسان ۱۲
«سمبولیست‌های فرانسوی» ۱۱
سنت بزرگ: تفسیر ادبیات امریکا از زمان جنگ داخلی ۱۴۷، ۱۴۸، ۳۳۰
«سنت پیراسته و باب روز در تنگنا» ۸۱، ۹۰
«سنت پیراسته و باب روز در فلسفهٔ امریکایی» ۸۱، ۸۹
سنت‌شکنان ۱۲
سنجش اومانیسم ۳۳۴، ۳۸۶، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۹
سنجش خرد ناب ۲۳۰، ۲۴۸، ۲۴۹، ۳۵۴
سن دشوار ۱۸۲
سوپرناتورالیسم طبیعی ۴۴۲
«سوفوکل، بییت و فروید» ۱۶۱
سوئینی‌نامه ۱۶۰
سه جستار ۲۷
سه شاعر فیلسوف: لوکرتیوس، دانته و گوته ۸۵
سید ۳۹۴
«سیر روان‌کاوی» ۱۷۹
سیرهٔ ادبی ۲۷۷

ش
شاخ زرین ۱۹۶
شادمانه بیاموز ۱۰۰
شادی شکل‌بخش ۳۲۰
شاعران رمانتیکی انگلیس: بازبینی پژوهش و نقد ۳۲۷
شاعران و نمایشنامه‌نویسان ۱۱۲
شاعران واقعیت ۴۴۲
شاهدخت کاساماسیما ۲۰۵، ۲۱۱
شاهد زیبایی ۴۰۶
«شخصیت و شهوت مقعدی» ۱۸۳
شراب پاک‌دینان ۲۵
شرح حال همراه با نامه‌ها ۱۰۰
«شعر در مقام اندام‌واره» ۲۹۴
شعر ساده و مصنوع ۳۶۱
«شعر سره و ناسره» ۲۳۱، ۳۲۶
شعر شبانی انگلیسی (برخی از انواع شعر شبانی) ۳۱۰
شعر عصر جدید و سنت ۲۸۶، ۲۹۱، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۳۳
شعر وردزورث ۴۴۲
شعر و نقد ۱۴۴
شعرها و جستارها ۲۳۲، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۶، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۱، ۲۶۳
شعرهایی دربارهٔ جنگ ۳۲۵
«شعری برساخته از خیال ناب: تجربه‌ای در خوانش متن» ۳۲۷
شکسپیر و دیگر استادان ۱۱۲
شکست‌نخورده ۱۷۳
شکل‌های کشف ۲۲۸، ۳۸۵، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۲_۴۱۶، ۴۱۸
شکوفایی نیوانگلند ۳۰، ۳۱، ۱۶۳
شمایل ادبی ۴۲۵
شمایل کلامی ۴۲۲_۴۳۶
شمع خداوند ۶۱
شوریدگان ۱۵۰، ۱۵۴، ۲۱۴
شهر شب هولناک ۲۶۹
شهود ۳۱۶، ۳۱۷
شیاطین و کشیش برم ۱۶۲، ۱۶۹
شیر و لانهٔ زنبور ۲۲۷، ۳۳۰_۳۳۸، ۳۴۲، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۹، ۳۵۱

ص
صبح یکشنبه ۴۰۴

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

صحنه‌ها و چهره‌ها: خاطرات دوران کودکی و جوانی ۳۳
«صخره» ۳۴۳
صداقت و اصالت ۱۹۵، ۱۹۹، ۲۰۴، ۲۱۴، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲
صرافان ۱۹
صناعت داستان‌نویسی ۱۱۳

ض
ضربهٔ بازشناسی ۱۵۸

ط
«طبیعت، تاریخ و شعر» ۳۱۹
طرح‌های اجمالی ۲۶
طرف خانهٔ سوان ۳۸
طوفان ۴۵، ۱۱۱، ۳۶۷
طومارهای بحرالمیت ۱۵۷

ع
عارضهٔ امر آرمانی ۲۷
عاقل را اشارتی کافی است ۳۹۹
عشق در بلایندیل ۷۳، ۱۲۶
عشق عصر جدید ۷۰
عشق و مرگ در رمان امریکایی ۱۵۹
عصر بی‌گناهی ۳۹۱
عقاید آلیور آلستن ۳۲، ۱۶۳
«عقاید سیاسی فلوبر» ۱۷۲
علم تفسیر ۲۳۶
«علم نظم انگلیسی» ۵۹
علم و دنیای نوین ۱۶۹
«عناصر و کارکرد شعر» ۸۳

غ
غریبه اسرارآمیز ۲۷
غنائم پوینتن ۳۹۱
غول صنعت ۳۲۶

ف
فاکنر: مجموعه جستارهای انتقادی ۳۲۴
فاوست ۸۶، ۸۷، ۳۷۹_۳۸۱
فایدهٔ شعر و کاربرد نقد ۱۲۱، ۲۵۵، ۳۰۶
فراسوی اصل لذت ۱۹۸
فراسوی فرهنگ ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۲۰۰، ۲۰۳، ۲۱۲، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۲۰، ۲۲۱
فرهنگ بزرگ انگلیسی آکسفرد ۲۵، ۲۲۸
«فقدان دین در آثار شکسپیر» ۹۱
«فلسفهٔ تألیف» ۴۰۲
فلسفهٔ ربطور بقا ۲۷۷، ۳۰۷، ۳۰۹
فلسفهٔ شاعر ۲۴۵
فلسفهٔ شکل ادبی ۳۵۴، ۳۷۰، ۳۷۳
فلسفهٔ شکل‌های نمادین ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴
«فلسفه و نقد امریکایی پس از جنگ» ۲۴۳
فلیکس کرول ۳۵۱
فیفین در بازار مکاره ۵۸

ق
قتل در کلیسای اعظم ۳۴۳
قدرت خلاق شاعران ۱۰۰
قدیسان نیوانگلندی ۴۷، ۵۰
قصر اکسل ۳۸، ۱۶۰، ۱۶۴، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۹، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۷۹، ۳۰۳، ۳۰۶
قصر لردوری ۹۱
قلمرو وجود ۸۱
قواعد انگیزه‌ها ۳۵۴، ۳۷۴، ۳۸۲

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

قوبیلای قاآن ۱۱۲، ۲۰۳، ۳۷۲، ۴۰۱
قو یس از تابستان‌های بسیار سرد می‌میرد ۱۸۸

ک

کار با ساختارگرایی ۴۴۶
کارکرد نقد ۱۱۰
«کاسلا در مقام منتقد» ۳۴۹
کالبدشکافی خزعبلات ۲۲۴، ۴۱۰
کالبدشکافی مالیخولیا ۲۸۱
کانتوها ۴۰۸، ۴۰۹
«کتاب برای اعصار» ۱۷۴
«کتاب برای زمان حال» ۱۷۴
کرانه‌های نور ۱۵۸، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۸، ۱۷۲، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۳، ۱۸۵، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۹۰
«کشاورز و گاوچران دوست می‌شوند» ۲۰۲
کشش زندگی‌بخش ۴۷
«کشیش بزهکار» ۳۱۹
کلارل ۳۲۵
کلیات آثار ۵۰
کمدی الهی ۱۰۷، ۱۶۱
«کنایه: یک اصل ساختاری» ۲۸۷
کنت برک و رؤیای روابط انسانی ۳۵۳، ۳۵۴
کودتا ۱۴۵
کولریج دربارهٔ خیال ۲۶۸
کوموس ۳۹۹
کوه جادو ۱۲۴، ۱۹۶، ۲۴۵، ۳۴۶
«کیش غموض در شعر» ۳۰۲
کیم ۱۸۱

گ

گتسبی بزرگ ۱۵۹
گردونهٔ آتش ۲۸۷
گریفین ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۷، ۲۱۴، ۲۱۶
گزارهٔ شاعرانه و حکم انتقادی ۲۳۲
گزیدهٔ اشعار ۴۱۳
گزیدهٔ شعر و نثر ۴۲۱
گزیدهٔ شعرهای هرمان ملویل ۳۲۵
گشت و گذارهای آدمی ذوق‌مدار ۱۲
گفتارهایی دربارهٔ دین شلایرماخر ۵۱
گلچین آکسفرد شعر امریکایی ۱۳۲
گلچین اسپون ریور ۳۶
گل‌های بدی ۳۹۳

ل

لاتوکون جدید ۳۶، ۴۱ـ۴۹، ۴۲۹
«لاینل تریلینگ و تخیل محافظه‌کارانه» ۱۹۵
لذت شعر ۱۲۲
لذت شکل‌انگیز: مطالعاتی در صناعت نویسندگی ۲۸۹، ۳۱۸، ۳۲۱
لرد جیم ۱۸
لیرشاه ۱۰۶، ۱۹۹، ۲۳۸، ۲۷۰، ۳۰۷
لیسیداس ۳۳۳، ۳۶۵، ۳۹۸

م

مادام بواری ۲۴۱، ۳۳۷، ۳۴۶، ۳۴۷
مادر رضاعی ۱۰۰
«مارکسیسم و ادبیات» ۱۷۲
مارکسیسم و ادبیات ۴۴۷
ماریوس اپیکوری مشرب ۵۵
ماکیاول جدید ۲۰
ماه و شش پنی ۲۰
ماهیت و عناصر شعر ۹
مایک‌گلد: گلچین ادبی ۱۴۶، ۱۴۷

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مبانی انگیزش‌ها ۲۸۱
متفکران ۱۵۸، ۱۶۲، ۱۶۴، ۱۶۸، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۸، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۷، ۱۸۸
متیو آرنولد ۱۶۰
مجسمه‌سازی و نقاشی دورهٔ کلاسیکی و معاصر در فرانسه ۶۷
مجموعهٔ نوشته‌های پراکنده ۱۹۸، ۲۰۰، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۱۲، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۹
محاکمه ۱۵۳، ۲۱۰
محفل رازبینان ۴۴۲
مدار بالنده ۲۱۹، ۲۸۷
مدار چهل و دوم ۱۵۰
مدافعان جدید شعر ۲۳۲
مذهب کاتولیکی ۵۳
مرثیه ۳۱۰، ۳۶۲
«مرد ادب‌پیشه در دنیای نوین» ۲۸۱
«مرگ ادبیات» ۴۴۵
«مرگ ایوان ایلیچ و یوسف ک» ۱۵۳
مرگ در ونیز ۱۹۶
مردم‌سالاری و رهبری ۳۹، ۴۲
مسئولیت‌های رمان‌نویس ۱۰
مسئولیت‌های منتقد: جستارها و کتاب‌گزاری‌ها ۱۳۲، ۱۳۳
مطالعاتی دربارهٔ ادبیات کلاسیکی امریکا ۱۵۲
مطالعهٔ اخلاق پدران ۱۹۴
«مطالعهٔ خردبنیاد آثار ماندگار ادبی» ۴۰
معمای ادوین درود ۱۸۰
معنی و شعر ۳۰۲
معیارها ۶۸، ۷۷، ۷۸
«مغالطهٔ اومانیسم» ۲۷۹
مفهوم تئاتر ۴۴۱
مفهوم جامعه‌ای مسیحی ۳۳۲
مفهوم علوم انسانی و جستارهای دیگر ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۰۹، ۲۳۸
«مفهوم گذشته» ۲۰۳
مقالات دوشنبه ۶۰
مکاتبات ادبی دانلد دیویدسن و الن تیت ۲۳۰، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹
مکاتبات بروکس ـ ممفرد ۲۹
مکاتبات تامس پرسی ۲۸۶
مکبث ۲۹۳، ۳۵۷، ۳۵۹، ۳۹۲
مکتب عشق ۱۷۲
ملکهٔ پریان ۳۹۴
منتخبات شعر نوین اکسفرد ۳۱۷
منتخب اشعار الفرد لرد تنیسن ۳۱۹
منتخب جستارها ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۷
منتخب شعر و نثر ۴۳۴
منتقد ۳۴
منتقدان و نقد ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۹، ۲۲۳، ۲۳۷، ۲۸۵
منسفیلد پارک ۲۱۰
منطق ۳۵۴
منکن جوان ۱۹
مواعظ ۶۱
موبی دیک ۹۱، ۱۲۵، ۱۲۷، ۳۴۶، ۳۹۴
«موضوع شعرهای رابرت فراست» ۳۲۵
«مهاجران ادبی امریکایی» ۳۵۱
مهمان ناخوانده ۳۰۱، ۳۰۳
میانهٔ سفر ۱۹۵
میدل مارچ ۱۵۸
میراث ۳۲

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ن
نابغه ۱۸، ۳۲۶
ناپینایی و بصیرت ۲۹۵، ۴۴۵
ناپدید شدن خدا ۴۴۲
«نارکیسوس در نقش نارکیسوس» ۲۳۵، ۲۷۴
نامزد ۳۹۹
«نام و ماهیت شعر» ۳۰۲
نامه‌ها ۲۷، ۸۱، ۸۲، ۹۱، ۹۵، ۱۷۲
نامه‌هایی دربارهٔ تربیت زیباشناختی ۲۲۹
نایت‌وود ۲۱۴
نثر نویسان برجستهٔ امریکا ۶۷، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶
نزاکت اشرافی و نظریه‌های پاکدامنی در فرانسهٔ قرن هفدهم ۱۰۳
نظام زیباشناسی ۲۴۵
نظر مخالف ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۶۹، ۳۷۱، ۳۸۴، ۳۸۹
نظریهٔ ادبی ۴۴۷
نظریهٔ ادبیات ۲۰۶
«نظریهٔ تاریخ ادبی» ۲۴۲
نفرین مال ۴۱۳
نفس مخالف ۱۹۴، ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۵، ۲۱۷، ۲۲۱
«نقد» ۶۸، ۷۷، ۷۹، ۲۲۶
«نقد ادبی: شاعر، شعر و خواننده» ۲۰۲، ۲۳۱، ۲۸۵، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۷، ۳۲۱، ۴۲۳، ۴۲۶ـ۴۲۹، ۴۳۱، ۴۳۴، ۴۳۵
نقد اومانیسم ۳۸۶، ۳۹۳
نقد خلاق ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳
«نقد در مقام نظرورزی ناب» ۲۴۸
نقد عملی ۲۴۰
نقد نو ۱۰۱، ۱۰۴، ۲۲۴، ۲۴۷ـ۲۶۲، ۳۱۲، ۴۱۶
نقش نقد ۲۲۷، ۲۳۲، ۳۸۶، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۴۰۰، ۴۰۳، ۴۰۷، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷
«نقش نمادین شعر» ۳۱۷
«نقشه نادرست‌خوانی» ۴۴۵
«نکاتی جهت تجدید نظر در تاریخ شعر انگلیسی» ۲۲۸
نکاتی دربارهٔ انگلستان ۶۷
«نکاتی دربارهٔ بیت و مور» ۱۶۱
«نگرش دراماتیکی به سرچشمه‌های زبان» ۳۸۲
نمایش خرد ۴۰۸
نمایش‌های صورتکی و خنیاگران آلمان جدید ۱۳
نوری که نپایید ۱۸۱
«نوزاد عریان و ردای مردانگی» ۲۹۳
نوسترامو ۳۲۵
نوشته‌های اتفاقی ۸۲، ۹۲
نوشته‌های گریسچن گاس ۱۶۴
نویسندگان جناح چپ ۱۴۴
نویسنده در امریکا ۳۳
«نهان‌بینان» ۱۱
نیت منتقد ۲۴۸، ۲۵۰، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۷، ۲۶۱، ۲۶۲
نیکلس نیکلبی ۲۳
نیوانگلند: دوران شکوفایی نهایی ۳۰

و
واژگان گونه ۳۸۱
واکنش‌های انتقادی ۳۸۳
وایلد، آسکر ۱۶۸
وایتزبرگ، اوهایو ۱۴۷، ۲۰۹
وداع با اسلحه ۳۲۵

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«وردزورت و خاخام‌ها» ۱۹۴
ورای فرمالیسم ۲۳۶
وضعیت شعر ۲۶۸
ونوس و ادونیس ۲۵۹، ۲۹۹، ۳۰۸، ۳۷۹
ویژگی سبک ۶۸، ۷۷، ۷۹
ویلیام فاکنر: سرزمین یوکناپاتاوفا ۲۸۶

هـ

«هاتورن‌ما» ۲۱۲
هارمونیوم ۴۱۰
هاولز: زندگانی و دنیای او ۳۳
هتک حلقهٔ گیسو ۲۹۱، ۴۳۵
هجدهم برومر ۱۷۲
هرگونه بخواهید ۳۶۲
هفت نوع ابهام ۳۰۴، ۳۱۰، ۳۱۱
هکلبری فین ۱۲، ۲۳، ۲۸، ۱۲۹، ۲۰۹، ۴۴۱
همزاد ۳۳۶
همشیره کری ۱۸
هملت ۹۲، ۲۰۰، ۳۰۶، ۳۲۵، ۳۵۷، ۳۶۷، ۴۴۱
هنر رمان ۳۴۵
هنرمندان در لباس متحدالشکل: تحقیقی در باب ادبیات و دیوان‌سالاری ۱۴۵
هنر و ابتکار در آثار شکسپیر ۱۱۲
هنر و تجربه ۲۴۰
هنری پنجم ۲۰۱
«هنری جیمز و کیش او» ۱۵۳
هنگامی که مامردگان بیدار شویم ۳۶۳
هواداری از اشیاء ۲۴۶
هواداری‌ها ۱۴، ۱۵، ۱۶

ی

یادبود ۵۹
«یادداشت‌های روزانهٔ تورو» ۵۱، ۱۸۲
یادداشت‌های زیرزمینی ۱۵۵، ۱۹۶
یادداشت‌های سفر انگلیس ۱۲۶
یادداشتی دربارهٔ نقد ادبی ۱۴۹
یازده جستار در زمینهٔ رمان اروپایی ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹
«یک پیوند قافیه با معنی» ۴۲۴
یورگن ۱۹
یوفویتز ۱۱۴
یولیسیز ۳۷، ۳۸، ۲۱۴، ۳۳۶، ۳۴۶، ۳۴۸
یهودی نیویورکی ۱۳۴

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فهرست موضوعی

آدم داستانی در رمان ← نیز شخصیت در رمان ۷۵، ۸۴، ۱۳۶، ۱۵۵، ۱۷۱، ۲۰۵، ۲۳۷، ۳۰۱، ۳۴۶، ۳۴۸

آزاداندیشی، مشربِ ۱۹۷، ۱۹۸

آفرینش، روندِ ۱۵، ۱۶، ۶۶، ۸۳، ۹۹، ۱۰۰، ۳۱۷، ۳۶۸ـ۳۷۱

آلمانی، فلسفهٔ ۸۹ـ۹۰

آلمانی‌ها، تماس با ۵۱، ۵۲، ۶۴، ۱۰۸

آوا و معنا ۲۶۴، ۴۲۳

آوایی، نمادآفرینی/ نمادپردازی ۲۶۱، ۴۲۵

آیینی، مراسمِ ۳۶۵ـ۳۶۸، ۳۷۳، ۳۷۸، ۳۷۹، ۴۲۷، ۴۴۱

ابهام ← نیز چندمعنایی ۲۱۷، ۲۵۶، ۲۸۸، ۲۹۵، ۳۰۶، ۳۰۹ـ۳۱۱، ۳۳۳، ۳۴۷، ۳۵۱، ۳۶۱، ۳۷۰، ۳۹۱

ابهام ← نیز چندمعنایی ۸۰، ۲۵۶، ۲۸۸، ۲۹۵، ۳۰۶، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۳۳، ۳۷۰، ۳۹۱، ۴۴۵

اجتماعی، زمینهٔ ۲۵، ۱۱۶، ۱۱۷ خاستگاه‌های ۱۶۹ تصویرِ ۳۲۵

احساساتی‌گری ۳۶۴، ۳۹۷، ۳۹۸، ۴۰۰، ۴۰۲

احساس ۳۳۱، ۳۸۵ و عاطفه ۳۳۲، ۳۳۹

اخلاق‌مداری ۲۵۵، ۲۷۹، ۳۲۰، ۳۴۶

اخلاقی، داوریِ ۳۸۶

ادبیات امریکا: کشف مجدد ۲۴، ۲۶، ۷۴، سنت ۵۱، ۵۲

ادبیات: ماهیتِ ۲۰۵کارکردِ ۳۶۵

ارجاع ۳۰۱، ۳۰۸

ارزش ← نیز ارزیابی ۲۶۲، ۲۷۲، ۲۸۹، ۳۱۳ـ۳۱۵، ۳۲۱، ۳۲۴، ۳۸۲، ۴۳۰، ۴۳۳، ۴۴۱

ارزیابی/ ارزش‌یابی ۹۹، ۱۰۰، ۱۳۸، ۱۶۰، ۱۷۷، ۲۲۴، ۲۲۹، ۲۳۲، ۲۳۴، ۲۷۴، ۲۸۱، ۲۹۰، ۲۹۵، ۳۹۱، ۴۱۹، ۴۲۴

ارزیابی/ ارزش‌یابی ذوقی ۹۹، ۱۶۳، ۱۶۴

ارسطوئیان شیکاگو ۶۹، ۱۰۴ـ۱۱۱، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۹۷، ۴۱۶، ۴۲۸، ۴۳۷، ۴۴۰

از خود بیگانگی هنرمند ۱۴۹، ۱۵۴، ۲۳۰، ۲۷۵

استثنا و شمول ۸۳، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۹۸، ۳۲۶

استعاره ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۸۶، ۲۳۳، ۲۳۶، ۲۵۷ـ۲۶۳، ۲۷۱، ۲۹۲ـ۲۹۵، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۱۲، ۳۱۵، ۳۵۷، ۳۶۰، ۳۷۰، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۲۳، ۴۲۶ـ۴۲۸، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۴۴

استعلایی، مشربِ/ مکتب ۲۵، ۲۶، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۸۹، ۱۱۹، ۳۰۰

اسطوره ۱۱۵، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۵۲، ۲۰۱، ۲۰۶، ۲۲۹، ۲۳۸، ۲۶۰، ۲۷۴، ۲۷۶، ۲۸۹، ۳۰۹،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۳۱۵، ۳۴۱، ۳۸۲، ۴۱۲، ۴۲۷، ۴۴۱
اسطوره‌ای، نقدِ ۱۵۲، ۲۳۸، ۳۱۵، ۳۱۶، ۴۲۷، ۴۳۷، ۴۴۱
اسطوره‌شناسی ۱۲۸
اصالت وجود، مشرب ۲۴۸، ۲۹۵
اضداد، ضدیتِ ۱۸۷، ۲۵۶، ۳۱۸
اضداد، وحدتِ ۲۳۳
افلاطونی، مشربِ ۲۷۰
اقتصادی، اوضاعِ ۱۳۹، ۳۵۱، ۳۵۵، ۳۶۲، ۳۷۸، ۴۳۳
اقلیم/ آب و هوا ۱۱۸، ۱۶۸
القا، نیروی ۴۵، ۴۶
الهام ۵۷، ۲۹۹، ۳۳۹، ۴۲۲، ۴۳۱
امپرسیونیستی، نقدِ ۶۷، ۱۴۹، ۲۲۴، ۲۲۵
امپرسیونیسم فرانسوی ۶۷
امتزاج افق‌ها ۳۶۵
امر سازمند ۳۰۰
انحطاط ۳۰۳، ۳۸۹
اندیشه در مقام شکل ۲۱۵
اندیشه و احساس ۳۰۵
اندیشه‌ها در ادبیات ۱۹۶، ۲۰۵ـ۲۰۷، ۲۱۹
انسان‌شناسی ۱۳۲، ۱۳۹، ۱۵۹، ۱۸۴، ۲۴۸، ۲۵۷، ۲۸۰، ۴۴۰، ۴۴۲
انسان و طبیعت ۳۲۴
انضمامی/ امر انضمامی ۷۸، ۱۵۸، ۲۵۲، ۲۶۱، ۳۶۹، ۴۲۶
انقلاب ۹۱، ۹۳
انقلابی، ادبیاتِ ۳۶۴
اومانیسم، مکتب امریکاییِ ۳۵، ۳۹، ۴۰، ۵۸، ۷۵، ۹۱، ۱۷۷، ۲۷۹، ۲۹۷، ۳۳۴، ۳۸۷
ایدئولوژی ۳۵۹
ایضاح متن ۲۲۳، ۲۳۵
ایماژیسم ۱۸۳، ۱۸۴، ۲۷۸، ۲۸۸، ۳۱۹، ۳۳۶، ۳۴۳
بازآفرینی واقعیت ← تخییل
باطل‌نما ۴۴، ۱۰۷، ۲۳۲، ۲۳۷، ۲۵۶، ۲۶۲، ۲۸۵، ۲۸۸، ۳۰۶، ۳۱۲، ۳۳۳، ۳۵۷، ۳۹۴، ۴۲۷
باورهای شعری ۳۰۷، ۳۰۹، ۳۴۲
برگسونیسم ۲۴۳
بلاغت ← نیز ریطوریقا ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۵۴ـ۳۵۶
بودیسم ۴۹
بوطیقا ۲۶۹
بیان مافی‌الضمیر ۱۶، ۱۴۸، ۳۷۱، ۳۷۸، ۳۸۷
پاک‌دینان ← پیوریتن‌ها
پالایش ← نیز تزکیه ۷۸، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۸۵، ۲۵۴، ۳۴۶، ۳۷۱ـ۳۷۷، ۳۸۱، ۳۸۸، ۴۲۳
پدیدارشناسی ۲۳۵، ۲۴۴، ۲۴۶، ۲۹۴، ۲۹۵، ۳۶۳، ۴۳۶
پرسپکتیویسم ۳۸۲، ۳۸۳
پرولتاریایی، هنرِ ۱۴۶ـ۱۴۹، ۳۶۴
پژوهش ادبی ۹۷، ۱۰۵، ۱۴۰، ۲۲۳، ۲۹۴
امریکایی ۱۰۲، ۱۴۰، ۱۴۱
پیراسته و باب روز، سنتِ ۹، ۱۳، ۸۰، ۸۱، ۸۹، ۹۰، ۹۹، ۱۶۲
پیوریتن‌ها/ پاک‌دینان ۲۵، ۲۸، ۴۹، ۵۲، ۷۱، ۸۸، ۹۱، ۱۱۸، ۱۵۱، ۱۸۶، ۲۳۷، ۲۷۵، ۲۸۰، ۳۷۷
تأثرات عاطفی، مغالطهٔ ۴۲۲
تاریخ ادبیات (و شعر) ۳۰، ۹۸، ۱۰۳، ۱۱۶، ۱۲۳، ۱۲۸، ۱۳۴، ۱۶۷، ۲۹۰، ۲۹۱، ۳۰۵

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تاریخ تطور اندیشه‌ها ۶۱، ۱۱۴،۱۱۶، ۱۹۴، ۲۱۹، ۲۳۵، ۲۳۶، ۳۴۵
تاریخ‌محوری / تاریخ‌گرایی ۲۲۵، ۳۱۶
تاریخ، مشرب اصالت ۱۶۳
تاریخ‌مندی ← تاریخیت
تاریخِ نقد ۶۱، ۸۱، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۳۷، ۱۵۸، ۲۳۶، ۲۷۷، ۲۸۶، ۲۹۶
تاریخ و نقد ۱۰۲، ۱۱۱، ۲۰۳، ۲۲۴_۲۲۷، ۴۱۷
تاریخیت ← جنبهٔ تاریخی / تاریخ‌مندی ۱۹۴، ۲۰۳، ۲۷۴، ۲۸۰
تاریخی، روندِ ۳۶۷، تفسیرِ ۱۵۸، ۱۵۹ روشِ ۱۲۲، ۱۷۵، ۱۸۳، ۲۲۷، ۲۷۳، ۲۷۴، ۳۰۳
دیدگاهِ ۲۰۲ حسِّ ۷۳، ۲۰۴
تأویل ۲۳۵، ۲۳۷، ۴۳۲
تجربه، کیشِ ۱۵۱، ۲۶۹، ۲۷۷، ۲۸۹، ۳۰۶، ۳۲۵، ۳۲۹، ۳۳۶، ۳۴۷، ۳۴۹ انگارهٔ ۳۵۵_۳۵۸، ۳۷۲
تجربه‌گرایی ۴۶، ۲۷۷، ۳۵۶
تجسد / حلول ۴۲۷، ۴۳۰، ۴۳۶
تحصّل، مشربِ اصالتِ ۴۶، ۱۶۹، ۲۲۸، ۲۳۹، ۲۷۳، ۳۰۹
تخیل آزاداندیش ۱۹۷، ۲۳۰
تخیل / خیال ۸۴، ۲۸۳، ۲۹۷، ۳۰۰، ۳۱۷، ۳۲۷، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۸۲، ۳۸۶، ۴۲۶، ۴۴۴ ملکی و نمادین ۲۷۰، ۲۷۱، ۳۳۵ و وهم ۱۱۲، ۲۹۹، ۳۰۵ تاریخی ۱۳۱، ۱۶۳، ۲۲۸، ۳۳۳ اخلاقی ۲۱۰ عقلانی ۳۴۱ نظرورزانه ۳۴۰
تخییل ← نیز محاکات / تقلید / بازآفرینی واقعیت ۲۱۳، ۲۳۲، ۲۴۹، ۲۵۹، ۲۶۶، ۲۸۹، ۳۳۱، ۳۳۷، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۶، ۳۶۷، ۳۸۷، ۳۸۸، ۴۲۰، ۴۲۵، ۴۳۰، ۴۳۶
تداعی آزاد ۲۷۰_۳۷۱
تداعی‌گری ۳۹۸_۳۹۹
تراژدی / تراژیکی ۵۷، ۹۳، ۱۲۴_۱۲۹، ۱۳۳، ۲۱۶، یونانی ۶۵، ۷۲، ۱۰۶، ۱۶۲ تفسیر روان‌کاوانه ۱۹۸، ۱۹۹
ترجمه ۱۲۰، ۱۲۱، ۳۴۰
تزکیه ← نیز پالایش ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۲۵، ۳۷۳، ۳۸۱، ۳۸۸، ۴۲۳
تساوی ۳۱۱
تصویر ۵۴، ۵۵، ۲۳۱، ۲۵۱، ۲۵۹، ۲۶۲، ۲۶۹، ۲۷۲، ۲۹۲، ۳۸۸، ۴۰۸
تصویر، خوشه‌های ۳۸۴
تطبیقی، نقدِ ۶۷، ۱۰۳، ارزش هنریِ ۱۶۱، ادبیاتِ ۶۲، ۱۰۱، ۲۴۱، روشِ ۷۶
تعین‌ناپذیر ۴۴۴، ۴۴۵
تفسیر ۱۴۸، ۱۵۸، ۱۷۴، ۱۷۵، ۲۰۱، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۶، ۲۴۱، ۳۲۷، ۳۵۸، ۳۶۴، ۳۷۲، ۳۷۶، ۳۸۲_۳۸۸
تفسیر نمادین ۳۱۵ سنتِ ۶۱
تقلید ← تخییل
تکامل ۵۹، ۷۲، ۷۷، ۸۸
تک‌گویی نمایشی ۵۷، ۲۹۳
تمامیت ← کل
تمثیل، تمثیل‌سازی / پردازی ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۳۸، ۲۷۰، ۲۷۹، ۳۱۶، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۶۴، ۳۷۶، ۳۸۴، ۳۹۴، ۴۳۹، ۴۴۱، ۴۴۵
تنش ۲۳۲، ۲۴۱، ۲۶۹، ۲۹۱، ۲۹۹، ۳۲۳، ۴۲۷، ۴۳۵
توالی کیفی ۳۵۷، ۳۹۰ قیاسی ۳۵۶
توان‌مندیِ سلبی ۲۲۰
جادو ۳۰۰، ۳۴۱

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جامعه ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۱، ۳۳۲، ۳۵۹
جامعه‌شناسی ۱۳۷
جبراندیشی/ مشرب جبر ← نیز موجبیت ۳۷، ۱۶۸، ۱۸۹، ۱۹۴، ۲۰۰، ۲۴۴، ۲۷۳، ۳۱۴، ۳۳۶، ۳۸۸، ۳۸۹، ۴۰۵، ۴۲۲
جدلی (دیالکتیکی)، انتقاد ۱۰۶
جریان سیال ذهن ۵۷، ۱۶۱
جزئیت ← نیز شیئیت ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۵۰، ۲۵۲، ۲۶۴، ۲۶۷، ۲۸۸، ۳۲۱
جناس ۲۵۵، ۳۳۷، ۳۷۰
جنبش سمبولیستی ۱۶۹، ۳۱۵
جنبهٔ تاریخی ← تاریخیت
جنوبی، منتقدانِ ۳۲، ۳۳، ۲۲۵، ۲۲۹، ۳۷۰
چندمعنایی ← نیز ابهام ۳۱۰
حالت دوگانه ۳۹۰
حجم و زمان ۴۲۲، ۴۲۳
حرکت، شعر در مقامِ ۳۱۳، ۳۳۶، ۳۳۷
حقیقت شعر ۲۳۴، ۲۴۹، ۳۷۲ـ۳۸۴، ۴۲۴ـ۴۲۸
حکمی، نقدِ ۱۸۹، ۳۱۶
حماسه ۳۶۱، ۳۹۲، ۳۹۴
خاستگاه اثر ادبی ۴۲۲، ۴۳۳، ۴۴۰
خداشناسی طبیعی ۵۹، ۳۹۹، ۴۰۰
خداشناسی عقلی ۱۱۶
خرد ۴۳، ۲۴۶، ۲۵۴، ۲۵۷، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۹، ۳۱۰، ۳۱۵، ۳۳۴
خرد، عصرِ ۳۹۸
خطای حسی ۵۴، ۵۵، ۲۳۴، ۲۹۹، ۳۸۹
خلاق، نقدِ ۱۵، ۱۶، ۲۳، ۷۳، ۱۰۰، ۱۱۹، ۳۱۷
خلاقیت راستین ۳۰۵
خوانش دقیق متن ۶۰، ۱۰۷، ۱۱۰، ۱۲۸، ۲۳۵، ۲۷۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۳۰۸، ۳۲۷
خواننده، واکنشِ ۲۸۷، ۲۸۸، ۳۰۰ـ۳۱۱، ۳۳۸، ۳۴۱، ۳۴۶، ۳۵۱، ۴۳۵، ۴۴۵، روان‌شناسیِ ۳۰۷ـ۳۰۹، ۳۵۵، ۳۹۸، ۳۹۹
خودآگاهی، منتقدانِ ۲۳۸، ۴۳۲، ۴۴۲
خوش‌بینی ۱۷، ۲۶، ۴۸، ۵۰، ۷۴، ۸۸، ۱۸۸
خیال‌بندی ۱۲۲، ۲۹۲، ۲۹۳، ۳۶۷ـ۳۷۰، ۳۹۸، ۴۱۸، ۴۲۱، ۴۲۶
داوری ۲۸، ۳۷، ۴۱، ۱۰۱، ۱۰۹، ۱۳۱، ۱۳۴، ۱۳۵، ۲۲۷ـ۲۴۲، ۲۶۹، ۲۷۳ـ۲۷۹، ۲۹۵، ۳۱۴، ۳۲۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۴۸، ۳۸۶ـ۳۹۲، ۴۱۸، ۴۲۳، ۴۳۰، ۴۴۰، ۴۴۶ اخلاقی ۳۸۶، ۴۱۴
دراماتیسم ۳۷۶
دریافت ۲۵۱
دوران بازگشت، کمدیِ ۱۱۲
دوره‌بندی ادبیات ۱۳۵
دیدگاه در رمان ۷۶، ۳۹۰
دین ۳۹، ۴۳، ۴۶، ۴۹، ۵۱ـ۵۸، ۶۱، ۸۲، ۸۴، ۹۱ـ۹۴، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۵۳، ۲۶۰، ۲۷۵، ۲۸۹، ۲۹۳، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۱۰، ۳۱۶، ۳۲۰، ۳۲۱ و شعر ۸۸، ۲۶۶، ۲۷۲، ۲۸۳، ۲۹۶
ذکا ۲۵۶، ۲۹۱، ۲۹۳، ۲۹۹، ۳۰۵، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۴۰
ذوق ۳۵۶
راست‌نمایی ۳۰۱
رتبه‌بندی ۳۸۷، ۴۱۹
رفتار، مشرب اصالتِ ۳۴۴
رمان: امریکایی ۱۸، ۱۱۳، ۲۰۸ـ۲۱۳ رمانِ هنری ۲۱۳، ۲۱۴ مرگِ ۲۱۲ آموزشی ۳۴۵ انگلیسی ۲۰۸، ۲۱۰ـ۲۱۴ آیندهٔ ۲۱۲ رمان عقاید ۲۰۶، ۲۰۷ عینی ۶۹، ۸۴، ۸۶ هدف‌مند

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۲۰۹ نظریهٔ ۳۴۵
رمانتیسم ۴۲ـ۴۵، ۵۰ـ۵۳، ۱۲۵، ۱۷۵، ۱۹۷، ۲۷۲، ۲۷۶، ۲۹۲، ۳۰۳، ۳۳۲، ۳۶۲، ۳۷۵، ۳۸۷، ۳۹۳، ۴۰۰، ۴۰۴، ۴۱۰ آلمانی ۵۱
رمانس و رمان ۲۰۷، ۲۱۱ـ۲۱۳
رواقی‌مشربی ۳۱۴، ۳۱۵
روان‌شناسی ۲۷۷
روان‌کاوی ۲۰۰، ۲۰۱، ۳۲۷، ۳۵۴، ۳۵۸، ۳۶۴، ۳۶۸ـ۳۷۱، ۳۷۹، ۴۴۶
روایت‌شناسی ۱۱۳
روح زمانه/ دوران/ زمان ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۶۹، ۱۷۰، ۲۱۷، ۳۱۴، ۳۹۵
روس‌ها، سیاست‌بازی‌های ادبیِ ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۵۱، ۱۷۱
روسی، رمان ۱۵۴، ۱۶۸، ۱۸۷
رئالیسم، رمان رئالیستی ۱۷، ۱۹، ۶۸، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۱۳، ۲۱۷ اخلاقی ۲۰۶، ۲۱۱، ۲۱۵، ۳۵۶
رئالیسم سوسیالیستی ۱۴۱، ۱۷۴، ۱۹۷
ریطوریقا ← نیز بلاغت ۲۷۷، ۲۸۱، ۳۳۱، ۳۳۳، ۳۳۶، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۸۲، ۳۸۴، ۴۴۵
زبان ۱۲۱ـ۱۲۶، ۱۳۵، ۱۶۸، ۲۳۰ـ۲۳۲، ۲۳۷، ۲۶۲، ۲۶۷، ۲۷۲، ۲۸۱، ۲۸۸، ۲۹۷، ۳۰۱، ۳۰۵، ۳۰۹، ۳۳۷ـ۳۴۰، ۳۴۶، ۳۸۱ـ۳۸۴، ۳۸۷، ۳۸۹، ۳۹۶، ۴۰۳، ۴۲۵، ۴۴۳
زبان، زندانِ ۲۳۲، ۲۷۲
زبان‌شناسی ۲۳۴، ۲۳۹، ۲۵۷، ۲۷۴، ۴۳۴، ۴۴۰
زبان، عاطفی و عقلانی ۲۸۸، ۳۰۹، ۳۱۰
زبانی، کنشِ ۳۵۳
زمان‌ـروح ← روح زمانه
زندگی‌نامه ← نیز شرح‌حال ۲۷، ۲۰۵، ۳۳۱، ۳۵۰، ۴۳۳
زندگی و هنر ۳۵۸، در مقام شعر ۳۵۸، ۳۵۹
زیبا، زیبایی ۱۵ـ۱۷، ۲۴، ۵۲، ۵۸، ۸۰ـ۸۳، ۸۸، ۸۹، ۲۰۹، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۴۹، ۲۵۲، ۳۵۵، ۳۷۲، ۳۷۴، ۴۳۴، طبیعی ۲۳۱، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۲
زیباشناختی: تجربهٔ ۳۲۱، واکنشِ ۳۵۵، حسِ ۳۵۵، داد و ستد ۲۸۷
زیباشناسی ۷۴، ۷۸، ۸۲، ۱۰۰ـ۱۰۳، ۱۲۸، ۱۷۳، ۲۱۶، ۲۲۱، ۲۴۰، ۲۴۸، ۲۵۴، ۲۵۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۲، ۳۰۱، ۳۰۳، ۳۱۵، ۳۲۰، ۳۳۵، ۳۸۲، ۳۸۸، ۳۸۹، ۴۱۷، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۴۳، ۴۴۶
زیبایی‌پرستی، مشرب ← نیز هنر برای هنر ۵۵، ۸۲، ۱۰۲، ۱۲۱، ۱۳۷، ۲۷۱، ۲۳۱، ۳۰۰
ژنو، مکتبِ ۲۳۵، ۲۳۸، ۲۳۹، ۴۲۲
ساختارگرایان فرانسوی ۲۳۸، ۴۲۴، ۴۴۶ـ۴۴۸
ساختار و بافتار ۲۳۳، ۲۵۷ـ۲۶۰، ۲۶۴، ۳۱۲، ۴۱۶
ساخت‌گشایان ۳۶۷
سادگی ۲۹۲، ۳۰۷
سازمند، شکلِ ۱۲۳، ۱۲۸، ۲۹۴، ۳۸۸، ۴۱۱
نظرگاهِ ۱۲۳، ۱۲۴، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۶۱ـ۲۶۵
نظریهٔ ۱۱۵، ۱۲۴، ۲۹۹ سنت ۱۲۸ وحدت ۲۹۴، ۴۲۳ امر ۳۰۰ مفهومِ ۳
سازمندی ۲۳۰، ۲۳۲، ۲۹۴، ۳۲۶، ۴۲۳، ۴۳۵، ۴۳۹
سازمندی، زیباشناسی ۲۷۸، ۳۲۰، ۴۴۶
سانت ۲۵۰
سبک، سبک‌شناسی ۷۹، ۱۰۲، ۱۱۳، ۲۶۴، ۲۷۴، ۲۸۲، ۲۹۹، ۳۳۶، ۳۴۸، ۳۵۹، ۳۶۳،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۳۶۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۹، ۴۱۶، ۴۲۹، ۴۳۵
ساده و متکلف ۳۹۵ـ۳۹۶
سرنمون‌ها/کهن‌الگوها ۳۱۵ـ۳۱۹
سمبولیسم ۱۰، ۳۸، ۵۳، ۱۶۹ـ۱۷۱، ۳۰۳، ۳۱۵، ۳۳۲، ۳۶۴، ۴۴۲ در شعر ۳۱۵ معنوی ۵۴
سنت افلاطونی ۳۹، ۶۱، ۸۹، ۹۱، ۹۳، ۲۲۹
کیمبریج ۶۱ منفی ۲۷۰
سنت ۴۷ـ۴۹، ۵۳، ۶۱، ۷۳، ۸۰، ۸۲، ۱۲۲، ۱۲۵، ۱۲۸، ۱۳۸، ۲۲۹، ۲۷۵ـ۲۷۸، ۳۰۵، ۳۳۴، ۴۰۵، ۴۱۵ امریکایی ۵۱، ۵۲، ۶۸، ۸۸
سنخ ۷۵، ۷۷، ۸۳، ۱۸۳، ۲۵۰، ۲۹۹، ۳۱۶، ۳۱۷، ۴۴۱
سوسیالیسم ۱۲۷، ۱۳۰، ۱۶۵
سوئدنبورگی‌ها ۵۰
سیاسی، اندیشه‌ها و نظرهای ۷۱، ۱۱۷ـ۱۲۲، ۱۳۱ـ۱۳۴، ۱۶۱، ۱۶۹، ۲۴۰، ۲۶۵، ۲۶۶
شبانی ۳۶۲، ۳۷۴
شبه‌ارجاع ۳۸۹، ۴۰۹
شبه‌گزاره ۳۰۹
شخصیت در رمان ۳۱۷، ۳۱۸
شرح‌حال/ ← نیز زندگی‌نامه ۸۶، ۹۵ـ۹۹، ۱۳۸، ۱۴۰، ۱۷۵، ۱۹۸، ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۵۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۳۰ـ۴۳۴
شرق‌شناسی ۴۹
شعر آزاد ۴۱۲، ۴۱۴
شعر سره/ناب ۱۴۴، ۱۴۵، ۲۳۱، ۲۹۳، ۳۲۶
شعر، فرآیندهای ۳۵۹ـ۳۶۱
شعر کلاسیکی ۲۴۳، احیای ۴۳، معیارِ ۵۴ـ۵۵، سنتِ ۴۱۷، ۴۱۸
شعر کوتاه ۳۹۲، ۳۹۴ـ۳۹۶
شعر، مفهومِ ۹، ۱۷، ۱۸، ۸۳ـ۸۶، ۱۰۶، ۱۴۵، ۱۸۴، ۲۲۲، ۲۵۳، ۲۷۲، ۲۹۳، ۳۰۵، ۳۱۵، ۳۱۸ کمال مطلوبِ ۸۷، ۱۸۶ عقلانی ۸۵، ۸۷
مطالعهٔ ۳۰۹ صناعتِ ۱۴۴، ۱۷۱، ۱۸۴ـ۱۸۸
شعور و احساس ۲۲۹، ۲۶۷، ۲۶۹، ۲۸۸، ۳۸۹، ۳۰۶، ۳۱۷، ۳۳۵، ۳۴۲، ۳۴۶، ۳۵۰
شعور و احساس وحدت‌مند ۱۲۰، ۱۲۴، ۲۲۹، ۲۶۷، ۲۶۹، ۲۸۸، ۲۸۹
شکل مبیّن معنا ۳۳۹ مغالطهٔ ۳۱۴، ۴۰۳
شکل ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۳۳، ۲۴۷، ۲۶۰، ۲۶۳، ۲۸۰، ۲۹۴، ۳۰۱، ۳۱۳ـ۳۱۶، ۳۳۴ـ۳۳۶، ۳۳۹، ۳۴۶ و محتوا ۱۲۱ـ۱۲۴، ۲۳۲، ۲۵۸، ۲۶۴، ۲۷۶، ۳۰۰، ۳۱۲، ۳۶۹، ۳۷۰، ۴۳۵، ۴۳۹
تقلیدی ۳۶۸ تکرّرِ ۳۵۶، ۳۵۷
شمایل ۲۳۶، ۲۶۲
شیئیت ۲۳۴، ۲۴۴
صحنه، عرف‌های ۴۵، ۴۶، ۲۱۳
صداقت ۲۱۰، ۲۴۹، ۲۷۷، ۳۰۴، ۳۲۳، ۴۲۲، ۴۳۴
طبیعت‌مداری/ طبیعت‌محوری/ طبیعت‌باوری/ طبیعت‌گرایی ۴۲، ۴۳، ۵۰، ۵۹، ۷۰، ۷۹، ۸۲، ۸۵، ۸۶، ۹۱، ۹۹، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۵۳، ۲۵۹، ۲۷۹
طرح و توطئه ۷۰، ۱۰۶ـ۱۰۹، ۱۳۳، ۱۵۲، ۲۳۷، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۱۵، ۳۲۴، ۳۳۵، ۳۴۶
عاطفه ۸۳، ۸۴، ۲۶۹، ۲۷۸، ۳۱۳، ۳۳۲، ۳۳۹، ۳۸۵، ۴۰۲، ۴۱۱، ۴۱۴، ۴۲۳، ۴۳۴ عاطفهٔ واقعیت ۸۳، ۳۴۴
عرف‌های ادبی ۲۴، ۵۷، ۱۱۲، ۳۴۶
عقل ۳۳۴، ۳۳۵
علم‌گرایی ۱۳۶، ۲۷۲، ۲۷۷، ۳۱۰
علم و هنر ۲۳۴، ۲۵۰، ۲۵۴، ۲۶۳، ۲۷۲، ۲۷۳ و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نقد ۱۳۸، ۱۳۹، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۵۰، ۲۵۴، ۳۱۲
عینیت‌مداری/ محوری ۴۲۳، ۴۳۱
غموض ۳۰۲، ۳۰۷، ۳۳۴
غموض در شعر ۳۰۲، ۳۰۷، ۳۲۹، ۳۳۴، ۴۰۵
فرانسویان، تماس با ۱۲، ۳۹، ۴۱، ۴۲، ۶۷، ۱۹۱
فردیت ۷۰، ۱۲۱، ۲۱۹، ۲۳۴، ۲۶۲، ۴۰۳، ۴۳۱، ۴۳۶، ۴۴۳
فردیت مؤلف ۱۲۱
فرمالیسم ← نیز شکل‌گرایی ۲۳۲ـ۲۳۸، ۲۵۱، ۲۸۰، ۳۰۰ـ۳۰۲، ۳۱۳، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۷۰، ۴۴۱
فعلیت، امر واقع ۲۴۷، ۲۵۰، ۲۷۴، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴
فلسفه و شعر ۸۵، ۸۶، ۱۱۶، ۱۱۷ تاریخِ ۲۴۵، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۳، ۳۱۹
فلسفی، نقدِ ۲۸۲
فن اجرایی ۳۳۴ـ۳۳۶
فنون مفهومی ۳۳۶
قافیه ۴۲۴، ۴۳۵
قصد مؤلف، مغالطهٔ ۴۲۲، ۴۳۱، ۴۳۳
قوم‌پرستی ۱۶۳، ۱۶۶، ۳۲۴
قیاس ۲۶۹، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۹۴، ۳۴۳، ۴۲۲، ۴۲۶
کاربردگرایی ۱۲۸
کارگری، هنرِ ۱۷۳ ادبیاتِ ۱۷۹
کارمحورانه، نگرش به ادبیات ۳۳۰، ۴۳۴
کلاسیسم، فرانسوی ۴۱ـ۴۲ و رمانتیسم ۳۵، ۴۱ـ۴۶، ۱۱۵، ۱۱۶، ۳۰۲، ۳۰۳
کلاسیسیست ۳۹۶
کل/ گشتالت/ تمامیت ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۴۹، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۶۱، ۲۶۵، ۲۹۴، ۳۷۰، ۴۳۹
کلّی انضمامی ۲۶۱، ۳۶۹، ۴۲۶، ۴۳۶
کلیت ۵۷
کمونیستی، نقدِ ۱۷۸
کمونیسم ۱۲۳، ۱۳۴، ۱۴۳ـ۱۴۷، ۱۶۶، ۱۹۴، ۱۹۵، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۹، ۳۸۰
کنایهٔ طنزآمیز ۲۳۲، ۲۵۶، ۲۸۵ـ۲۸۸، ۲۹۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۵۷، ۳۶۶ رمانتیکی ۲۷۶، ۳۵۷، ۳۶۵، ۳۷۰، ۳۸۳، ۳۹۰، ۳۹۱، ۴۰۹، ۴۱۶، ۴۲۸
کهن‌الگوها ← سرنمون‌ها
گسست شعور و احساس ۱۲۱، ۲۲۹، ۲۴۲، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۱۷، ۴۳۰، ۴۳۱
لحن ۲۸۸ـ۲۹۰
لذت ۸۲، ۸۳، ۱۰۰، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۷، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۸۸، ۲۳۷، ۲۷۷، ۲۸۹، ۳۲۱، ۳۸۷
لذت، مشرب اصالتِ ۸۲، ۱۰۷، ۱۷۷، ۳۲۱، ۳۸۷ـ۳۹۰، ۴۱۶
مابعدطبیعت ← متافیزیک
مارکسیسم، نقد مارکسیستی ۳۶، ۱۱۷، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۴۳ـ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۳، ۲۲۳، ۲۲۶، ۲۳۷، ۲۵۵، ۲۷۹، ۳۰۲، ۳۳۰، ۳۵۴، ۳۵۸، ۳۶۰، ۳۷۰، ۳۷۹، ۴۲۲
متافیزیکی، شاعرانِ ۵۳، ۱۲۲ـ۱۲۴، ۲۲۸، ۲۵۹، ۳۰۵، ۳۱۶
متافیزیک ← نیز مابعدطبیعت ۹۴، ۹۵، ۱۱۶، ۱۷۰، ۱۸۷، ۲۴۷، ۲۴۸، ۳۰۲، ۳۰۹، ۳۱۳، ۳۱۵، ۳۲۰، ۳۵۲، ۴۲۶، ۴۴۷
متداعی، خوشه‌های ۳۹
متن، زمینهٔ ۱۰۷، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۱۰
محافظه‌کاری ۱۹۵

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

محاکات ← تخییل
مرثیه ۳۶۱، ۳۶۲، ۴۰۰
مردم‌سالاری ۱۳، ۱۴، ۴۳، ۶۴، ۶۷، ۷۱ـ۷۸، ۸۹، ۱۱۸ـ۱۲۰، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۰، ۱۳۴، ۱۳۷، ۱۸۱، ۱۸۶
مضمون ۷۶، ۱۰۸، ۱۲۲، ۱۵۴، ۲۵۸، ۲۶۴، ۲۵۹، ۲۹۴، ۳۰۷، ۳۹۷
معادل عینی ۲۰۶، ۳۰۶
معناشناسی ۲۳۹، ۲۷۸، ۳۵۴، ۳۶۹
معنی ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۹، ۳۰۷، ۳۰۸
معنی و مصداق ۲۶۹
معیارها ۴۹، ۵۶، ۷۷، ۷۸، ۸۰، ۲۱۶
مغالطهٔ شکل مبیّن معنا ۳۱۴، ۴۰۳
مفهوم در برابر مصداق ۲۶۹
مفهوم سازمند ۳
مفهوم‌نگاشت ۳۰۳
ملیت‌خواهی/ ملی ۲۰ـ۲۷، ۸۹، ۱۵۱، ۱۳۶، ۱۷۷، ۱۸۹
موجبیّتِ ← نیز جبراندیشی ۴۴۴
موضوعیت ۳۱۲
مهاجرت ۶۳، ۳۵۱
ناتورالیسم/ مشرب اصالت طبیعت ۱۰، ۱۹، ۲۱، ۲۴، ۳۸، ۴۰، ۱۳۵، ۱۷۱، ۲۰۸، ۲۱۱ فلسفی ۸۲، ۸۶، ۱۱۶
نام‌آوایی ۳۳۷، ۳۷۱، ۳۷۳، ۴۲۴، ۴۲۵
نخبگان ۱۷۶
نسبیت‌گرایی/ مداری ۶۰، ۱۰۵، ۱۷۵، ۲۴۲، ۳۰۲، ۳۱۶، ۳۸۲، ۳۸۹، ۴۰۲، ۴۰۷، ۴۱۷، ۴۲۲
نشانه‌شناسی ۲۳۹
نظر دربارهٔ سرچشمه‌های زبان ۳۸۲
نظریه ۳۲، ۳۸، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۱۵، ۱۵۷، ۱۵۸، ۲۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۸۳، ۴۲۶، ۴۲۹ و اجرا ۳۶۲
نظم، در مقابل شعر ۵۹، ۶۰، ۳۴۰ درام ۱۸۴ مرگِ ۱۸۳
نقدِ ادبی و اخلاقی، سیاسی و متافیزیکی ۲۹۶
نقد در مقام علم ۳۳۷
نقدِ زندگی، نقد در مقام ۲۱۵
نقدِ نقد ۲۹۶
نقد نو ۱۰۱ـ۱۰۶، ۱۱۰ـ۱۱۴، ۱۲۱، ۱۳۶، ۱۴۱، ۱۵۲، ۱۵۸، ۱۵۹، ۲۲۳ـ۲۲۶، ۲۲۹، ۲۳۵ـ۲۴۱، ۲۹۹، ۳۲۴، ۳۳۰، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۷۰، ۴۲۱، ۴۲۷، ۴۳۹
نقد، هدفِ ۲۰۲، ۳۰۸ تاریخِ ۱۶۱، ۲۹۵ آرمانِ ۶۰، ۷۷، ۱۰۸، ۱۰۹ جریان‌های عمدهٔ ۷۷ سرشتِ ۲۲۷، ۲۵۵، ۲۵۷، ۲۸۲، ۳۲۳، ۳۲۹، ۳۳۷، ۳۳۸ نقشِ ۱۰۴، ۲۲۷، ۲۳۲، ۲۸۱، ۳۳۸ دامنهٔ ۲۸۱ تعالیمِ ۲۸۲ در دانشگاه ۹۷، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۱۰، ۲۰۲
نقل به معنا، بدعتِ ۲۳۱، ۲۵۶، ۲۵۸، ۲۹۴، ۳۸۶ـ۳۸۹، ۴۳۱
نگرش ۲۸۷ـ۲۸۹
نمادپردازی آوایی ۳۱۲
نماد ۴۵، ۵۰ـ۵۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۱۵، ۱۱۹، ۱۲۳، ۱۲۸، ۱۵۱، ۱۵۹، ۲۰۶، ۳۵۶، ۳۶۳ـ۳۷۴، ۳۹۸، ۴۰۴، ۴۲۵ نماد اقتدار ۳۶۸
نمادین: خوشه‌های ۳۱۹، ۳۲۷ شکل‌های ۳۱۵، ۳۸۲انگیزه ۳۵۳ساختار ۳۶۵شگردِ ۳۳۶فکرِ ۳۲۸
نمایش ۳۹۲ـ۳۹۵ شعر در مقامِ ۲۸۲، ۲۸۷، ۲۹۸، ۳۱۵، ۳۱۸

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نمودار ۳۷۱، ۴۲۵، ۴۳۲
نور، انکسارِ ۲۹۰
نوع ادبی ۴۱، ۱۰۷، ۱۴۰، ۱۶۸، ۱۸۳، ۲۳۷، ۲۹۹، ۳۳۱، ۳۴۹، ۳۶۰، ۳۷۶، ۴۲۹
نیّت ۲۴۸، ۲۵۴
نئوتوماسی‌ها (توماس آکوئیناس) ۳۸۸، ۳۹۵
نئوکلاسیسم ۴۰۶
واکنش خواننده، زیباشناسیِ ۴۳۵، ۴۴۵
وحدت اضداد ۲۳۳، ۴۳۵، ۴۴۶
وزن/ عروض ۴۳، ۵۹، ۹۳، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۲۷، ۱۸۴، ۲۳۲، ۲۵۸، ۲۶۰ـ۲۶۳، ۳۰۱، ۳۱۲، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۴۹، ۴۰۶، ۴۱۰ـ۴۱۴
هجویه ۳۶۱ـ۳۶۳، ۳۹۹
هستی‌شناسی ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۵۷، ۲۵۹، ۲۶۹، ۳۳۳
هم‌آهنگی، روانی و اجتماعی ۸۳، ۲۸۸، ۲۸۹، ۳۲۱
هنر برای هنر ← نیز زیبایی‌پرستی ۲۲۳، ۲۳۰، ۲۶۵، ۲۷۱، ۲۹۳، ۲۴۵
هنر خودآیین ۳۳۱
هنرمند و جامعه ۲۶، ۲۷، ۱۹۵ـ۱۹۷، ۳۳۸، ۳۵۵

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

انتشارات نیلوفر

«برای نوشتن تاریخ نقد جدید اروپایی کسی را به صلاحیت آقای ولک سراغ ندارم ... در اهمیّت این کتاب نمی‌توان تردید کرد. مجموعهٔ 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 «منظری بین المللی» همهٔ 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.»

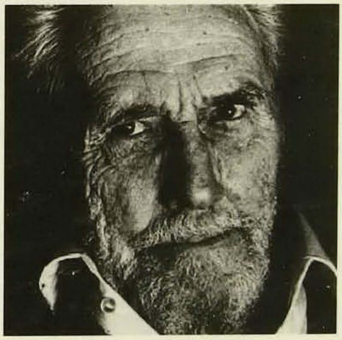
مارک شورر

منتقد معروف امریکایی

«در امریکا کسی به فضل ولک یافت نمی‌شود.»

هاورد ممفورد جونز









tarikhema.org

PDF.tarikhema.org