PDF.tarikhema.org

رنه ولک

تاریخ نقد جدید

جلد دوم

ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

This is a Persian translation of
René Wellek, ***A History of Modern Criticism: 1750-1950***
2nd Volume: ***The Romantic Age***
(New Haven and London: Yale University Press, 1966).

سرشناسه	: ولک، رنه، ۱۹۰۳ـ ۱۹۹۵م. Wellek, René
عنوان و پدیدآور	: تاریخ نقد جدید (جلد دوم)/ رنه ولک؛ ترجمهٔ سعید ارباب‌شیرانی
مشخصات نشر	: تهران: نیلوفر، ۱۳۷۳، ۱۳۸۸.
شابک	: (دوره) 978-964-448-000-3 (جلد دوم) 978-964-448-002-7
مشخصات ظاهری	: ۵۶۲ 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، ۱۳۱۱ ـ مترجم
رده‌بندی کنگره	: ۱۳۷۳، ۱۳۸۵ ۲ ت ۸ و/ PN ۸۶
رده‌بندی دیویی	: ۸۰۱/۹۵۰۹
شمارهٔ کتابخانهٔ ملی	: ۷۳-۴۱۸۵م

چاپ اول: ۱۳۷۴
چاپ دوم: ۱۳۷۹
چاپ سوم: ۱۳۸۸

انتشارات نیلوفر حیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، تلفن: ۶۶۴۶۱۱۱۷

رنه ولک
تاریخ نقد جدید (جلد دوم)
ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی
حروف‌چینی: نخستین
چاپ سوم: زمستان ۱۳۸۸
چاپ گلشن
شمارگان: ۱۱۰۰ نسخه

حق چاپ محفوظ است.

شابک دوره: ۳-۰۰۰-۴۴۸-۹۶۴-۹۷۸
شابک جلد دوم: ۷-۰۰۲-۴۴۸-۹۶۴-۹۷۸

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

فهرست

یادداشت مترجم	۵
مقدمه	۷
فصل اول : فریدریش شلگل	۱۳
فصل دوم : اوگوست ویلهلم شلگل	۵۱
فصل سوم : نسل نخست رمانتیکهای آلمان	۹۳
شلینگ	۹۳
نووالیس	۱۰۲
واکنرودر و تیک	۱۰۹
ژان پل	۱۰۹
فصل چهارم : از جفری تا شلی	۱۳۵
فصل پنجم : وردزورت	۱۵۹
فصل ششم : کولریج	۱۸۳
فصل هفتم : هزلت، لم، کیتس	۲۲۳
فصل هشتم : مادام دوستال و شاتو بریان	۲۵۵
فصل نهم : استاندال و هوگو	۲۸۳
فصل دهم : منتقدان ایتالیایی	۳۰۵

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل یازدهم : نسل دوم رمانتیکهای آلمانی	۳۲۷
گورّس	۳۲۷
برادران گریم	۳۳۲
آرنیم و کلایست	۳۳۷
آدام مولّر	۳۴۰
فصل دوازدهم : فیلسوفان آلمانی	۳۴۹
زولگر	۳۴۹
شلایرماخر	۳۵۵
شوپنهاور	۳۶۰
هگل	۳۷۱
خاتمه	۳۸۹
کتاب‌شناسیها و یادداشتهای مؤلف	۳۹۷
فهرست آثار به ترتیب زمانی	۴۹۷
تعلیقات و توضیحات مترجم	۵۰۱
واژه‌نامه	۵۱۷
فهرست نامها	۵۳۵
فهرست موضوعی	۵۵۳

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

یادداشت مترجم

چنانچه در مقدمهٔ ترجمهٔ جلد اول *تاریخ نقد جدید* ذکر شد، طرح نخستین ولک این بود که این تاریخ را در چهار جلد به پایان برد. به تدریج به شمار جلدها افزوده شد تا به هفت جلد رسید، و قرار بود جلد هفتم تاریخ نقد را در برِّ اروپا از ۱۹۰۰ تا ۱۹۵۰ شامل شود. پس از چاپ جلد اول، مترجم اطّلاع یافت که ولک جلد هشتمی نیز تألیف کرده و جلدهای هفتم و هشتم را هر یک به تاریخ نقد این دوره در نیمی از برِّ اروپا اختصاص داده است.

* * *

پانوشتها همه از مترجم است، مگر آنهایی که با نشانهٔ * مشخص شده است. شماره توکهایی که اندکی بالای سطر قرار دارد به پانوشتهای مترجم مربوط است، و آنهایی که در خود سطر میان دو هلال آمده به یادداشتهای مؤلف که، همراه با کتاب شناسیها، در پایان متن اصلی کتاب قرار دارد.

در ترجمهٔ این جلد نیز از کمک و تشویق دوستان بسیار، بویژه استاد ابوالحسن نجفی، بهره‌مند بوده‌ام. ضمناً وظیفهٔ خود می‌دانم از آقای دکتر محمود عبادیان، که با روی باز در ترجمهٔ بسیاری از عنوانهای آلمانی کمک کردند، سپاسگزاری کنم. ولی، بویژه از آنجا که ایشان ترجمهٔ همهٔ این موارد را ملاحظه نکرده‌اند، مسئولیت هرگونه لغزشی بر عهدهٔ من است. آقای پیروز سیاوشی نیز آماده‌سازی متن و تهیهٔ واژه‌نامه‌ها و فهرست نامها و فهرست موضوعی را برعهده گرفتند و بار دیگر مرا مدیون دقّت و لطف خویش ساختند.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

مقدمه

در آغاز قرن نوزدهم، نهضتهای رمانتیکی، دست کم در آلمان و انگلستان، به طور قطع آغاز شده بود. در آلمان سند قاطع در این باره مجلهٔ *آتنئوم*[1] (۱۷۹۸ـ۱۸۰۰) است که بیشتر مطالب آن را برادران شلگل نوشته‌اند؛ در انگلستان، این امر در *بالادهای غنایی*[2] (۱۷۹۸) اثر وردزورت[3] و کولریج[4] مشهود است که وردزورت در ۱۸۰۰ پیشگفتاری دربارهٔ مبانی نظری آن اشعار به آن افزود. فرانسه ظاهراً از این دو عقب افتاده است، چرا که آغاز نهضت رمانتیکی فرانسه را معمولاً با پیروزی *ارنانی*[5] (۱۸۳۰) یاد، سه سال پیش از آن، با انتشار پیشگفتار ویکتور هوگو[6] بر *کرامول*[7] همزمان می‌دانند. ولی نباید فراموش کرد که مادام دوستال[8] در ۱۸۱۳ در کتاب *دربارهٔ آلمان*[9] خود، با استفاده از نوشته‌های اوگوست ویلهلم شلگل[10]، دربارهٔ تمایز میان امر کلاسیکی و رمانتیکی به بحث پرداخته است. در ایتالیا نیز، تحت تأثیر یکی از مقاله‌های مادام دوستال، بحث دربارهٔ امر کلاسیکی و رمانتیکی در ۱۸۱۶ آغاز شد. ولی این نقاط عطف معروف تا حدودی گمراه کننده‌اند: چنانکه بعداً خواهیم دید، حتی برادران شلگل هم متوجه نبودند که در حال تشکیل دادن یا بنیان نهادن مکتبی رمانتیکی هستند. در واقع، معاندان گروه هایدلبرگ (آرنیم[11]، برنتانو[12]، گورس[13])، که امروزه معمولاً آنها را رمانتیکهای کهتر یا ثانی می‌نامند، ادبیات معاصر آلمان را رمانتیکی خواندند. شاعری دانمارکی موسوم به ینس باگِسِن[14] که در آلمان می‌زیست در ۱۸۰۸ نقیضه‌ای هجو آمیز

1. *Das Athenaeum*

2. *Lyrical Ballads*

۳. William Wordsworth ؛ ← فصل پنجم همین کتاب.

۴. Samuel Taylor Coleridge ؛ ← فصل ششم همین کتاب.

۵. *Hernani* اثر هوگو.

۶. Victor Hugo ؛ ← فصل نهم همین کتاب.

7. *Cromwell*

۸. Madame de Staël ؛ ← فصل هشتم همین کتاب.

9. *De l'Allemagne*

۱۰. August Wilhelm Schlegel ؛ ← فصل دوم همین کتاب.

۱۱. Achim von Arnim ؛ ← فصل یازدهم همین کتاب.

۱۲. Clemens Brentano (1778-1842)، نمایشنامه‌نویس و شاعر و رمان‌نویس آلمانی.

۱۳. Joseph Görres ؛ ← فصل یازدهم همین کتاب.

۱۴. Jens Baggesen (1764-1826) شاعر و فکاهی‌نویس دانمارکی که با رمانتیکها به مخالفت برخاست.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

منتشر کرد که واژهٔ «رمانتیکها» در آن به کار رفته بود[۱۵]. آرنیم و برنتانو با شوقی وافر واژه‌ای را برگزیدند که به نیت استهزا به کار رفته بود. تا جایی که من اطلاع دارم، نخستین وصف تفصیلی گروه جدید ادبی موسوم به «رمانتیکها»[۱۶] در مجلد یازدهم (۱۸۱۹) تألیف سترگ فریدریش بوتروک[۱۷] موسوم به *تاریخ شعر و سخنوری*[۱۸] آمده است. هیچیک از شاعران رمانتیکی انگلستان خود را به این عنوان نمی‌شناختند و در بحثی که در قارهٔ اروپا مطرح بود ارتباطی با زمان و کشور خویش ندیدند. در ایتالیا و فرانسه به گروههای دقیقاً «رمانتیکی» می‌توان اشاره کرد: در میلان پس از ۱۸۱۶ و در پاریس پس از ۱۸۲۴.

ولی اگر موضوع خودآگاهی و جانبداری آگاهانه از نحلهٔ رمانتیکی را نادیده بگیریم، به گمان من فقط در صورتی می‌توانیم از نهضت رمانتیکی فراگیر در اروپا صحبت کنیم که از دیدگاهی وسیع و همه جانبه به مطلب بنگریم و طرد عام نحلهٔ نئوکلاسیکی را به منزلهٔ وجه مشترکی به شمار آوریم. در تاریخ نقد، پیدایش مفهوم عاطفی دربارهٔ شعر و استقرار دیدگاه تاریخی و طرد ضمنی نظریهٔ تقلید و قواعد و نوعهای ادبی از آثار قاطع تغییر به شمار می‌روند، و این پدیده‌ها را باید متعلق به قرن هجدهم دانست، نه اوایل قرن نوزدهم. در این مورد دیدرو[۱۹] و هردر[۲۰] نقطه‌های عطف هستند. میان ایشان و (به معنایی نسبتاً محدود) «رمانتیکها»یی چون وردزورث یا هزلت[۲۱]، مادام دوستال یا فوسکولو[۲۲]، از لحاظ مواضع نظری و مفاهیم شعری تفاوت بسیار وجود ندارد. در تاریخ اندیشهٔ انتقادی در قارهٔ اروپا، نهضتهای موسوم به رمانتیکی با تغییری ریشه‌ای و اساسی ملازم نیستند. اهمیت آنها در برخوردها و مناسبات ادبی هر چه هست، به خودیِ خود موجد تغییری در اندیشه‌های انتقادی نبوده‌اند. این اندیشه‌ها مدتها قبل از پیدایش این نهضتها مدوّن شده بودند.

ولی در درون این نهضتِ بسیار گسترده، در آلمان مفهوم تازه‌ای دربارهٔ شعر پدید آمد که نمادین و جدلی (دیالکتیکی) و تاریخی بود و آن را باید تا حدود زیادی به کانت[۲۳] و گوته[۲۴]

15. *Klingklingelalmanach: Ein Taschenbuch für vollendete Romantiker und angehende Mystiker*

16. «Romantiker»

۱۷. Friedrich Bouterwek (1766?-1828)، نویسندهٔ آلمانی که در زمینهٔ فلسفه و تاریخ ادبیات تألیفاتی دارد.

18. *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit*

۱۹. Denis Diderot؛ ← فصل سوم، جلد اول این کتاب.

۲۰. Johann Gottfried Herder؛ ← فصل نهم، جلد اول این کتاب.

۲۱. William Hazlitt؛ ← فصل هفتم همین کتاب.

۲۲. Ugo Foscolo؛ ← فصل دهم همین کتاب.

۲۳. Immanuel Kant؛ ← فصل یازدهم، جلد اول این کتاب.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و شیلر[۲۵] نسبت داد. برادران شلگل، با وجود خصومتی که با شیلر داشتند، این دیدگاه را مدون کردند و به آن جهتی دادند که در اندیشهٔ معاصر حائز اهمیتی شایان توجه گردید. آلمان، که در اوایل قرن هجدهم به وجهی انفعالی آماج آموزه‌های نئوکلاسیسیسم فرانسه بود، کانون نشر اندیشه‌های انتقادی شد و بخصوص اوگوست ویلهلم شلگل در این زمینه در حکمِ مؤثرترین مروّج آن نقش مهمی داشت.

ولی وضع انگلستان به کل متفاوت بود: در آنجا، جفری[۲۶] و وردزورت، به رغم دشمنی‌شان، برداشت تجربی و روان شناختی را دربارهٔ شعر که از قرن هجدهم به ارث برده بودند بسط دادند، و تنها در مورد کولریج است که می‌توان از برداشتی نمادین و دیالکتیکی نسبت به شعر سخن گفت. برداشت اخیر ظاهراً از آلمان نشأت گرفته، گو اینکه کولریج با مطالعات خویش در سنّت افلاطونی، که زیربنای آرای آلمانیها بود، آن را تقویت کرده است. گرچه کولریج بروردزورت و هزلت و بعدها کارلایل[۲۷] تأثیر گذاشت، با این حال در زمان و کشور خویش منزوی بود. اما وردزورت و هزلت به سنت تجربی و روان شناختی بریتانیایی وفادار ماندند، و پس از کولریج نقد انگلیسی، تقریباً فارغ از هر گونه اثرپذیری از اندیشه‌های او، راه سنت تجربی را ادامه داد.

تمایز میان امر رمانتیکی و کلاسیکی را مادام دوستال به فرانسویان معرفی کرد، ولی از این که بگذریم او و رقیبش شاتوبریان[۲۸] را می‌توان از طرفداران مشرب اصالت عاطفه[۲۹] به شمار آورد. نخستین کسی که شعر را به مفهومی نمادین و دیالکتیکی در فرانسه مطرح می‌کند ویکتور هوگو است.

رمانتیسم در ایتالیا تا حدود زیادی عبارت از شعاری بود که حقیقت و توجه به واقعیات زمانه را در ادبیات ترویج می‌کرد. رمانتیستهای ایتالیایی در ابراز نظرهایی که بعداً پیروان *آلمان جوان*[۳۰] و نسل اول رئالیستهای فرانسوی مطرح کردند پیشقدم بودند. فوسکولو را، گرچه از لحاظ نحله فکری‌اش نمی‌توان رمانتیک خواند، از نظر گرایش به عاطفه‌مداری و درک دیدگاه تاریخی باید به مادام دوستال نزدیک دانست. لئوپاردی[۳۱] را، که برداشت عمیقاً

۲۴. Johann Wolfgang von Goethe ← فصل دهم، جلد اول این کتاب

۲۵. Friedrich Schiller ← فصل یازدهم، جلد اول این کتاب

۲۶. Francis, Lord Jeffrey ← فصل چهارم همین کتاب.

۲۷. Thomas Carlyle (1795-1881)، نویسندهٔ اسکاتلندی که حملات شدیدش به ریاکاری و مادّه‌پرستی مفرط و اعتقاد راسخش به فرد، نویژه به رهبران نیرومند، موجب شهرت او بوده است.

۲۸. François-René, Vicomte Chateaubriand ← فصل هشتم همین کتاب

29. emotionalism

30. *Junges Deutschland*

۳۱. Giacomo Leopardi ← فصل دهم همین کتاب

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شخصی و کاملاً «تغزلی» دربارهٔ شعر دارد، باید از دیگران جدا به‌شمار آورد. ولی، به اعتقاد من، بیش از دو سانکتیس[۳۲] در ایتالیا مفهوم نمادین و دیالکتیکی شعر وجود ندارد.

از این رو، به دو معنای متفاوت می‌توان به نهضت رمانتیکی در نقد اشاره کرد: به معنای موسّع آن این نهضت عبارت است از شورشی بر ضد نئوکلاسیسیسم، یعنی طرد سنت لاتینی، و اتّخاذ نظری دربارهٔ شعر که بر بیان و القای هیجان و عاطفه متمرکز است. این نهضت در قرن هجدهم پدید آمد و متضمن جریان گسترده‌ای است که تمام کشورهای جهان غرب را دربرمی‌گیرد.

به معنایی محدودتر می‌توان از نقدی رمانتیکی سخن گفت که ناظر بر استقرار نگرشی دیالکتیکی و نمادین دربارهٔ شعر است. خاستگاه آن قیاس سازمندِ[۳۳] هردر و گوته است، ولی از آن فراتر می‌رود و به شعر به‌منزلهٔ وحدت اضداد و مجموعه‌ای از نمادها می‌رسد. این برداشت در آلمان همواره در معرض این خطر قرار داشت که جنبه‌ای باطنی پیدا کند و به این ترتیب از واقعیت هنری فارغ شود، ولی برادران شلگل و معدودی از منتقدان که پیرامون آن دو گرد آمده بودند به تدوین نظریهٔ شعری دیگری موفّق شدند که از تأثیر بیش از حد هیجان‌جویی و طبیعت‌مداری[۳۴] و امر باطنی[۳۵] در امان بود و در آن نمادگرایی را با دریافتی ژرف دربارهٔ تاریخ ادبی درآمیخته بودند. این برداشت به نظر من حتی امروز نیز ارزشمند و تا حدود زیادی با واقعیات سازگار است. در آن زمان، بیرون از آلمان، فقط در آثار دو منتقد برجسته، یعنی کولریج و هوگو، به آن برمی‌خوریم.

برای آنکه این برداشت درخور نظریهٔ ادبی جدیدی باشد، لازم است که تمام معانی ضمنی و پیامدهای متعددش وصف شود. بنابراین با برادران شلگل، ولی نه به ترتیب ارشدیت سنّی، بلکه براساس تقدّم اندیشه‌ها و نظرها آغاز خواهیم کرد، و نخست به برادر کهتر، فریدریش شلگل[۳۶]، و سپس به برادر مهتر، اوگوست ویلهلم، خواهیم پرداخت. این دو دارای شخصیتی متمایز و دیدگاههایی متفاوت‌اند و از این رو بحق باید آثار هریک را جداگانه مورد بحث قرار داد. پس از آن، نظرهای دیگر رمانتیکهای بزرگ آلمان را بررسی خواهیم کرد: شلینگ[۳۷] فیلسوف، شاعرِ عرفانی نووالیس[۳۸]، واکن‌رودر[۳۹] و تیک[۴۰] که دوست هم بودند، و سرانجام

۳۲. Francesco De Sanctis (1817-1883)، منتقد ادبی ایتالیایی؛ او را بنیانگذار نقد ادبی جدید در ایتالیا دانسته‌اند.

33. organic analogy　　34. naturalism　　35. mysticism

۳۶. Friedrich Schlegel؛ ← فصل اول همین کتاب.

۳۷. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling؛ ← فصل سوم همین کتاب.

۳۸. Novalis (Friedrich von Hardenberg)؛ ← فصل سوم همین کتاب.

۳۹. Wilhelm Heinrich Wackenroder؛ ← فصل سوم همین کتاب.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ژان‌پل (ریشتر)[۴۱]، که به نظر می‌آید تاحدودی از آنها جدا و متمایز باشد. از نظرهای این اشخاص مجموعه‌ای از اندیشه‌ها و تعریفی در باب ذوق به‌دست می‌آید که می‌توان آن را زمینه‌ای برای آرای کولریج دانست. ولی پیش از کولریج، باید به منتقدان کهتر انگلیسی در آن زمان، از جفری گرفته تا شلی[۴۲]، بپردازیم و مواضع وردزورث را، که غالباً سوءتعبیر شده، تحلیل کنیم. پس از این، لَم[۴۳]، هزلت و کیتس[۴۴] گروه مشخصی را تشکیل می‌دهند که قوام آن بر نظرهای یکسان و شیوهٔ نقد استعاری جدیدی مبتنی است که در سراسر قرن نوزدهم نفوذی قابل ملاحظه داشت. در فرانسه باید مادام دوستال و شاتوبریان را، به‌رغم تعارض ظاهریشان، در کنار هم بگذاریم، و در فصل بعد از آن استاندال[۴۵] و هوگو را، که از آرمان رمانتیکی واحدی جانبداری می‌کنند ولی دربارهٔ ماهیّت شعر نظرهای کاملاً متضاد دارند، روبه‌روی یکدیگر قرار دهیم. به ایتالیاییها، که از مادام دوستال و اوگوست ویلهلم شلگل متأثر شده بودند، در فصل بعدی خواهیم پرداخت. سپس به آلمان بازمی‌گردیم تا رویدادهای تازه را در آنجا بررسی کنیم ــ رویدادهایی که در زمان مورد بحث بیرون از آلمان بازتابی نداشتند: مفهوم اسطوره‌ای و گروه‌گرایانهٔ[۴۶] شعر در آرای یاکوب گریم[۴۷]؛ نظر زولگر[۴۸] دربارهٔ شعر به منزلهٔ کنایه/طنز[۴۹]؛ نظریهٔ شلایرماخر[۵۰] دربارهٔ هنر به‌منزلهٔ بیان مافی‌الضمیر؛ مفهوم تازهٔ شوپنهاور[۵۱] دربارهٔ ترازدی؛ و ترکیب نهایی نظرهای زیباشناختی آلمانیها در نظام فلسفی عظیم هگل[۵۲]. در خاتمه به کشورهای دیگر نیز به اختصار خواهیم پرداخت و منظری به مجلد بعدی خواهیم گشود.

۴۰. Ludwig Tieck؛ ← فصل سوم همین کتاب.
۴۱. Johann Paul Richter (Jean Paul)؛ ← فصل سوم همین کتاب.
۴۲. Percy Bysshe Shelley؛ ← فصل چهارم همین کتاب.
۴۳. Charles Lamb؛ ← فصل هفتم همین کتاب.
۴۴. John Keats؛ ← فصل هفتم همین کتاب.
۴۵. Stendhal (Henri Beyle)؛ ← فصل نهم همین کتاب.

46. collectivist

۴۷. Jakob Grimm؛ ← فصل یازدهم همین کتاب.
۴۸. Karl Wilhelm Ferdinand Solger؛ ← فصل دوازدهم همین کتاب.
۴۹. irony؛ ← جلد اول این کتاب، ص ۴۲۳ـ۴۲۵.
۵۰. Friedrich Schleiermacher؛ ← فصل دوازدهم همین کتاب.
۵۱. Arthur Schopenhauer؛ ← فصل دوازدهم همین کتاب.
۵۲. Georg Wilhelm Friedrich Hegel؛ ← فصل دوازدهم همین کتاب.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل اول: فریدریش شلگل

tarikhema.org

فریدریش شلگل (۱۷۷۲-۱۸۲۹) ــ که از برادرش اوگوست ویلهلم (۱۷۶۷-۱۸۴۵) پنج سال جوانتر بود ــ ذهنی وقّادتر و اصیلتر داشت. فعالیت و تأثیر انتقادی او به مراتب اسبق بر اوگوست ویلهلم است. درست است که در مورد دو برادر و دوست صمیمی تعیین دقیق اولویتها مشکل است، ولی ظاهراً در این مورد شکی وجود ندارد که فریدریش همیشه پیشقدم بوده است. اما، اگرچه اوگوست ویلهلم به تدوین و ترویج نظرهای فریدریش پرداخت، خود نیز دارای نظریه‌های انتقادی مشخصی بود و نمی‌توان نظرهای او را صرفاً پژواکِ نظریات برادرش دانست. تأثیر برتر نوشته‌های اوگوست ویلهلم را، بویژه در خارج از مرزهای آلمان، مشکل بتوان انکار کرد. *گفتارهایی دربارهٔ ادبیات و هنر درام*[1]، سخنرانیهایی که در ۱۸۰۸-۱۸۰۹ در وین ایراد و در ۱۸۰۹-۱۸۱۱ منتشر کرد، بخصوص پس از آنکه به زبانهای فرانسه (۱۸۱۴)، انگلیسی (۱۸۱۵) و ایتالیایی (۱۸۱۷) ترجمه شد، بر سیر اندیشهٔ انتقادی تأثیری گسترده بر جای گذاشت. این نیز حقیقت دارد که نفوذ فریدریش شلگل بیرون از مرزهای آلمان به مراتب کمتر بود؛ زیرا گرویدنش به کلیسای کاتولیکی رم در ۱۸۰۸ مانع انتشار مجدد بسیاری از نوشته‌های قبلی‌اش شد و در مجموع، جاذبهٔ آثار بعدی‌اش را نیز به محیط کاتولیکی و قطعاً محافظه‌کارانهٔ دورهٔ بازگشت خاندان بوربون محدود کرد. *گفتارهایی دربارهٔ ادبیات باستان و جدید*[2]، که در ۱۸۱۵ توسط لاکهارت[3] به انگلیسی ترجمه شد، تنها

1. *Lecures on Dramatic Art and Literature*
2. *Lecures on Ancient and Modern Literature*
3. J.G. Lockhart (1794-1854)

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کتاب فریدریش بود که مورد توجه ملل دیگر واقع شد.

امّا نوشته‌های متقدم فریدریش از لحاظ تاریخ رمانتیسم و نیز تاریخ عمومی نقد اهمیتی بسزا دارند. او ضمن همکاری نزدیک با شیلر (که البته بعداً از شیلر متنفر شد) بحث دربارهٔ متقدمان و متجددان[۴] را بار دیگر مطرح کرد و بر مبنای آن نظریه‌ای در باب رمانتیسم تدوین کرد که، در روایت برادرش، در سراسر جهان منتشر شد. ولی فریدریش صرفاً مبلّغ اصطلاحی رایج یا نویسندهٔ بیانیه‌هایی ادبی نبود که فقط از لحاظ تاریخی برایش اهمیتی به‌بار آورد؛ او صاحب نظریه‌ای انتقادی نیز بود که پیشرو بسیاری از اهمّ مطالب مورد علاقهٔ زمان ما به‌شمار می‌رود. نظریه‌های طنز و اسطوره در ادبیات و رمان را که حتی امروزه نیز مطرح‌اند به‌صراحت و یا به‌طور ضمنی می‌توان در نظریهٔ رمانتیکی فریدریش یافت. از این گذشته، تأملات فریدریش شلگل دربارهٔ نظریات مربوط به نقد، تعبیر و تفسیر[۵]، و تاریخ ادبی چنان بارور بود که می‌توان او را مبدع علم توضیح و تفسیر معانی (تأویل)[۶] و نظریهٔ «دریافت»[۷]، که بعدها توسط شلایرماخر و اوگوست بوک[۸] تدوین شد، به‌شمار آورد و بنابراین سلسلهٔ ممتدی از نظریه‌پردازان آلمانی را در زمینهٔ روش‌شناسی[۹] متأثر از او دانست. اینها همه مبانی محکمی برای شهرت او هستند، و باید پیشقدم شدن او را در مطالعات مربوط به لغت‌شناسی و فلسفهٔ هنر، و نیز آثار انتقاد عملی و تاریخی پردامنه‌ش را دربارهٔ گوته و لسینگ[۱۰]، هِمر، کاموئنش[۱۱]، بوکاچیو[۱۲] و بسیاری دیگر از نویسندگانِ تقریباً همهٔ اعصار و اقوام به آنها افزود.

فریدریش شلگل در آغاز در زمینهٔ زبانهای باستانی کار می‌کرد. غایت آمالش این بود که «وینکلمانِ[۱۳] شعر یونانی» شود، و همهٔ آثاری که در اوان کار خویش منتشر کرد، که از جمله دو کتاب* را شامل می‌شود، به تحقق همین آرزو اختصاص یافته‌اند. ولی مطالعات فریدریش

* یونانی و رومی (۱۷۹۷) [*Griechen und Römer*] که مقالهٔ مفصلی تحت عنوان «در مطالعهٔ شعر یونانی» (تألیف ۱۷۹۴-۱۷۹۵) [*«Über das Studium der griechischen Poesie»*]، و نوشته‌های گوناگون دیگر در ←

۴. Ancients and Moderns ← جلد اول این کتاب، ص ۴۰۵-۴۰۶

5. interpretation
6. hermeneutics
7. understanding

۸. August Boeckh (1785-1867)، لغت‌شناس و کهن‌پژوه آلمانی

9. methodology

۱۰. Gotthold Ephraim Lessing ← فصل ۸، جلد اول این کتاب

۱۱. Luiz Vaz de Camões (1524-1580)، شاعر حماسه‌سرای پرتغالی

۱۲. Giovanni Boccaccio (1313?-1375)، شاعر و داستان‌نویس ایتالیایی

۱۳. Johann Joachim Winckelmann ← فصل ۸، جلد اول این کتاب

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شلگل دربارهٔ شعر یونانی البته بررسی کهن پژوهانه در زمینهٔ تاریخ ادبی نیست (گواینکه چنان فاضلانه است که تألیفشان توسط چنین جوانی مایهٔ شگفتی است). اگر چنین می‌بود حتماً امروزه کهنه و منسوخ شده بود و فقط در تاریخِ پژوهشهای مربوط به ادبیات باستان به آن اشاره می‌شد. برعکس، شلگل تاریخ ادبی را چنان با نقد عجین می‌دید که تاریخ ادبیات یونان را در عین حال خاکی بارور و زمینه‌ای مساعد برای محک زدن به نظریه‌ای هنری به‌شمار می‌آورد. او در آثار نخستین خود، ادبیات یونان را تنها زمینهٔ مناسب برای چنین هدفی می‌داند زیرا، در نظر او، آثار یونانی نه تنها الگوهای جاودانهٔ کمال و نمونه‌های نوعیِ شعرند، بلکه تاریخ ادبی آن کشور نیز طبیعی و ارتجالی و فارغ از دخالت بیگانه و به‌خودیِ خود کامل است. فرهنگ یونانی را «یکسره اصیل و قومی» می‌داند؛ «کلّی که فی‌نفسه کامل است، که صرفاً بر مبنای تکامل درونی به اوج رسید و، با طی کردن دوری کامل، به درون خویش بازگشت.» (۱) به این ترتیب، شعر یونان حاوی مجموعهٔ کاملِ نمونه‌هایِ نوعهای ادبی است که بنا بر اساس نظم طبیعیِ اصول تکامل پدید آمده‌اند. شعر یونان به منزلهٔ نظریه‌ای برای نوعهای ادبی و تصویری از کلِّ دورهٔ تکوین سازمند هنر، و نوعی آزمایشگاه برای نظریه و به‌منزلهٔ «تاریخ طبیعی و جاودانهٔ ذوق و هنر» است. (۲) این تکامل بر قیاس تکاملِ زیست‌شناختی و براساس رشد، تکثیر، شکوفایی، بلوغ، پیری و سرانجام فساد و تلاشی (۳) تدوین شده است ــ قیاسی که در قرن نوزدهم نظریهٔ تکامل داروین آن را تقویت کرد و به چنین نوادر و عجایب تاریخ ادبی چون تاریخهای تکوینی برونتیر[۱۴] یا *پیشقدمان* شکسپیر در درام[۱۵] نوشتهٔ جان ادینگتن سیمندز[۱۶] انجامید. گرچه این تکامل یونانی را فریدریش شلگل قاعدتاً باید لازم و مقدر و فهرست نوعهای ادبی را کامل می‌شمرد، ولی او به پیامدهای نسبیّت‌مدارانهٔ[۱۷] نظریه‌اش تن در نداد. منظور او از این گفتهٔ مکرّر خویش که «تاریخ هنر بهترین نظریه دربارهٔ هنر است» (۴) نسبیّت‌مداریِ تاریخیِ معمول در قرن نوزدهم نبود که هنوز هم در پژوهشهای ادبی کنونی دست و پای ما را بسته است. او از وظیفهٔ ارزشیابی تن نزد

→

آن آمده است؛ و *تاریخ شعر یونان و روم* (۱۷۹۸) [*Geschichte der Poesie der Griechen und Römer*] که پیش از بررسی نرازدی یونانی خاتمه می‌یابد

۱۴. Ferdinand Brunctière (1849-1906) مورخ ادبی و منتقد فرانسوی.

15. *Shakespeare's Predecessors in the Drama*

۱۶. John Addington Symonds (1840-1893) شاعر و مقاله‌نویس و مورخ ادبی انگلیسی

17. relativistic

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یا در پس تاریخی بیطرف پنهان نشد. فریدریش شلگل در این نوشته‌های آغازین معیار خویش را در خصلت نجویزی و الگوی آرمانیِ آثار برجستهٔ ادبیات یونان باستان یافت؛ در اواخر حیات خویش نیز بیش از پیش به معیارهای دینیِ برگرفته از فلسفهٔ مسیحیت خود متوسل شد. ولی در مرحلهٔ میانی، که امروزه بی‌تردید جالبترین بخش زندگی اوست، به این امر توجه یافت که نمی‌توان چنین موضع یگانه‌ای را به یونانیان اختصاص داد و نظریه‌اش دربارهٔ رابطهٔ میان تاریخ و نقد باید تمام ادبیات را، بدون ستایش اغراق‌آمیز قوم یا دورانی، دربرگیرد. شلگل به این نتیجه رسید که کلّ تاریخ هنرها و علومْ نظام و کلّیتی منسجم، یا نامی که بعداً به آن اطلاق کرد، «موجود زنده» یا «دانشنامه»ای را تشکیل می‌دهد، و این نظام «منبع قوانین عینی برای هرگونه نقد مثبت» است. (۵) به این ترتیب، از لحاظ شلگل ادبیات «کلّیتی بسامان و کاملاً منسجم» تشکیل می‌دهد که «در وحدت خود عوالم هنریِ کثیری را دربرمی‌گیرد و خود اثر هنریِ واحدی به‌شمار می‌آید.» (۶) تی.اس. الیوت[۱۸] در «سنت و استعداد فردی»[۱۹] خود کمابیش همین مطلب را گفته است. ولی شلگل ــ برخلاف الیوت که به جنبهٔ تاریخی وقعی نمی‌نهد ــ می‌افزاید که «از هر نظریه‌ای که فاقدِ جنبهٔ تاریخی باشد بیزار است» (۷) و «کمال هر دانشی غالباً نیست مگر نتیجهٔ فلسفی تاریخ آن.» (۸) بدینسان شلگل نظریه‌پردازیِ غیرتاریخی و نیز نسبیّت‌مداریِ تاریخی را رد می‌کند، و متوجه می‌شود که نتیجهٔ تساهل همه‌جانبهٔ هِردِر انکار هرگونه معیارِ عامِ ارزیابی، و در واقع تن زدن از نقد است. شیوهٔ مختار هردر دایر بر «تأمّل دربارهٔ هریک از مظاهر هنر، بدون ارزیابی، تنها در چارچوب زمان و مکان و نوع، سرانجام به آنجا خواهد رسید که هرچیزی باید چنانکه هست و بود باشد.» (۹) در بازبسین سالهای عمر خود نیز فریدریش شلگل برداشت مشابهی را که آدام مولّر[۲۰] زیر عنوان نقدِ «وساطت» *(vermittelnd)* پیشنهاد کرده بود رد می‌کرد، زیرا تفاوت میان خوب و بد را زایل می‌کند و مثل این است که بگوییم «مشیّت الهی هر چیزی را به نیکوترین وجه ترتیب می‌دهد، و برمبنای فلسفهٔ 'هرچه هست، هستِ' گوربودوک شاه[۲۱]، که نزد معاصران ما چنین عزیز است، همه‌چیز چنانکه مقدّر بوده به‌وقوع پیوسته است.» ولی نظر انتقادی را به‌سادگی نمی‌توان با نظر تاریخی ادغام کرد زیرا کتابْ «موجودی نامکرّر[۲۲]»

۱۸. T.S. Eliot (1888-1965)، منتقد و شاعر متولد امریکا که شهروند انگلستان شد.

19. «Tradition and the Individual Talent»

۲۰. Adam Heinrich Müller (1779-1829)، نویسندهٔ آلمانی که در زمینهٔ اقتصاد سیاسی تألیفاتی دارد و نمایندهٔ مکتب رمانتیکی علوم سیاسی آلمان بود.

۲۱. Gorboduc، یکی از پادشاهان افسانه‌ای انگلیس که داستان زندگی او و خانواده‌اش موضوع نخستین نمایشنامه‌ای است که به شعر سپید نوشته شده است (۱۵۶۱).

22. original

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نیست. (۱۰) این اعتراضات نسبت به نسبیّت‌مداریِ تاریخی حتّی امروزه نیز بجاست، چه رسد به آلمان که در اواخر قرن نوزدهم نسبیت‌مداری تاریخی در آنجا کار نقد را به نحوی مختل کرده بود که در هیچ کشور دیگری دیده نشده است.

شلگل، گذشته از اینکه میان تاریخ و نقد رابطه‌ای قائم‌کننده به وجود آورد و مصرّانه هدف نقد را «تعیین ارزش یا فقدان ارزش آثار شعری» (۱۱) بشمارد، دربارهٔ ماهیّت تفسیر و طرز عمل نقد نیز پیشنهادهای پربار بسیاری مطرح کرد. شکی نیست که شیوهٔ کار او از سنت لغت‌شناسی (فقه‌اللغه)[۲۳] مقتبس است. (۱۲) او همواره بر سهم لغت‌شناسی در نقد عملی تأکید کرده است: «بدون کمک لغت‌شناسی نمی‌توان به مطالعهٔ شعر یا فلسفهٔ ناب پرداخت.» (۱۳) در نظر او لغت‌شناسی به معنای عشق به واژه‌ها و توجّه دقیق به متن و «مطالعه» و تفسیر است. به طنز می‌گوید که منتقد «خواننده‌ای است که نشخوار می‌کند. پس باید بیش از یک معده داشته باشد.» (۱۴) مطالعه یا تفسیر عبارت از ترکیب بقاعدهٔ موشکافی و توجه به کلّ است. «هنر خواندن را باید هم با تأنّی بسیار به‌منظور تجزیه و تحلیل دائمیِ جزئیّات و هم سریعتر، در یورشی واحد، به‌منظور دریافتِ کلّ اِعمال کرد.» (۱۵) فقط نسبت به قطعه‌های زیبا نباید حسّاس باشیم بلکه باید بتوانیم برداشتی از کلّ اثر به دست آوریم، زیرا «نخستین شرط هرگونه دریافتی، و از این رو دریافت یک اثر هنری نیز، مکاشفهٔ[۲۴] کلّ آن اثر است.» (۱۶)

شلگل خواهان آن است که منتقد «آنچه را [شاعر] خواسته است از ما پنهان کند و یا دست‌کم مایل نبوده است که در بادی امر به ما نشان دهد پیدا کند: مثلاً اهداف پوشیدهٔ مؤلف که در سکوت آنها را دنبال می‌کند و اهدافی که اصلاً تصورش را هم نمی‌کنیم که شمار آنها نزد نوابغ متعدد باشد.» (۱۷) باید امر عمیقاً پنهان و دور از دسترس را هویدا سازیم، و نویسنده را حتی بهتر از خود او بشناسیم. (۱۸) اینها نظریه‌های خطرناک و آمیخته به تناقضی است که قدری حقیقت هم در آنها نهفته و نقد جدید به مراتب بیش از آنچه فریدریش شلگل به‌خواب می‌دیده از آنها بهره‌برداری کرده است. البته غالب اصول پیشنهادی شلگل در زمینهٔ تعبیر و تفسیرْ متین و منطقی است. او بدیهیات مربوط به روح تاریخی و لزوم اِشرافِ همدلانه به اعصار و ممالک دور را تکرار می‌کند، و همواره تأکید می‌ورزد که آشنایی با تمام نوشته‌های نویسنده برای دریافت روح مشترک آنها ضروری است. به اعتقاد وی، در «تاریخ هنر، یک اثر آن دیگری را روشن و تبیین می‌کند. درکِ جزء به خودی خود غیرممکن است.» (۱۹) در هنر و شعر، ترکیب و شناختِ کل شرط واحد و اساسی نقد است. (۲۰) تاریخ و نقد یکی هستند. آثار هر هنرمندی آثار هنرمندان دیگر را تبیین می‌کنند، و مجموع این آثار نظامی را تشکیل

23. philology 24. intuition

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می دهند.

شلگل بر آن است تا ملزوماتِ نقدِ خوب را وصف کند: الف) نوعی جغرافیای دنیای هنر؛ ب) ساختار روحی و هنری اثر و ماهیّت و لحن آن؛ و بالاخره پ) تکوین روانی اثر و انگیزهٔ آن برمبنای قواعد و مقتضیات طبیعت بشری.» (۲۱) او همواره از کلّ سخن می‌گوید: از روح و لحن و تأثیرِ عام آن. شلگل غالباً به نقد به صورت فرایند «بازسازی» اثر می‌اندیشد. منتقد باید «ویژگیهای ظریف کلیّت هنری را بازسازی، دریافت و وصف کند... . تنها زمانی می‌توان مدعی درک اثر یا ذهن هنرمند شد که بتوان مسیر و ساختار آن را بازسازی کرد. این درک عمیق، اگر به کلامی صریح و روشن بیان شده باشد، ارزشیابی[۲۵]، یعنی کیفیتی است که رسالت واقعی و جوهر درونی نقد است.» (۲۲) امّا شلگل به روان‌شناسی خواننده اهمیّتی نمی‌دهد، و منتقدان نحلهٔ نقد روان‌شناختی بریتانیا، نظیر کیمز[۲۶]، آماج تندترین حملات او شده‌اند. (۲۳) او میان «وهمیّات»[۲۷] (یعنی نظریهٔ آفرینش و نظریهٔ تخیّل) و «تألّمات»[۲۸] (نظریهٔ روان‌شناسی خواننده و نظریهٔ آثار مترتّب بر شعر) تمایزی معقول قائل است، ولی بعداً به این نتیجه می‌رسد که «اگر به جای اِعمال و تعمیم و ایجاد حسّ هنری صرفاً بخواهیم آن را به طور کلّی تبیین کنیم، از نقد چندان سودی نخواهیم برد.» (۲۴) بنابراین بحق اظهار می‌دارد که «تقریباً همهٔ داوریها دربارهٔ هنر یا بسیار عام[۲۹] و یا بیش از حد مشخص[۳۰]اند . در این مورد منتقدان باید، نه در میان آثار شاعران، که در نوشته های خود در جستجوی حدّ وسط برآیند.»(۲۵)

شلگل در ضمن به خطرات نقدی نیز که می‌توان آن را نقد خطابی[۳۱] خواند آگاه است. «اگر بسیاری از عاشقانِ رازپسندِ[۳۲] مسلک هنر که هر کار انتقادی را کالبدشکافی و هر کالبدشکافی را امحای النذاذ می‌شمارند در اندیشه های خود ثابت‌قدم باشند، بهترین داوری دربارهٔ بزرگترین آثار هنری 'یاللعجب' خواهد بود. منتقدانی یافت می‌شوند که، گرچه با اطناب بسیار بیشتر، بیش از این چیزی نمی‌گویند.» (۲۶) به‌طور کلی، هدفِ نقد را چنین وصف می‌کند: «ارائه کردن بازتاب اثر هنری، القای روح ویژهٔ آن، عرضه کردن تأثیر ناب آن به نحوی که خود مؤیّد اهلیّت هنریِ نویسنده‌اش باشد؛ نه صرفاً شعری دربارهٔ یک شعر، به این منظور که برای لحظه‌ای ما را به اعجاب آورد؛ نه صرفاً تأثیری که دیروز اثری هنری بر

25. characterization

۲۶ Henry Home, Lord Kames (1694-1783)، فیلسوف و منتقد اسکاتلندی و مؤلف کتاب عناصر نقد *(Elements of Criticism)*

27. fantastics
28. pathetics
29. general
30. specific
31. exclamatory
32. mystical

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

این یا آن شخص بر جاگذاشته و یا امروز خواهد گذاشت؛ بلکه تأثیری که همواره باید بر تمام افراد فرهیخته داشته باشد.» (۲۷) این گفته حاکی از شناخت جاذبهٔ همگانیِ هر داوری انتقادی است، داعیه‌ای که ظاهراً شلگل گهگاه آن را افراطی تلقّی می‌کرد و صرفاً می‌گفت که «نظری پخته دربارهٔ اثر هنری همواره خودْ داده‌ای انتقادی است»، و بیش از این داعیه‌ای نمی‌تواند داشته باشد که «همگان را فراخواند تا [چون خود منتقد] تأثیر ناب اثر هنری را بر خودشان به دقت تعریف کنند.» (۲۸) ولی گاهی نیز شلگل به دامِ مغالطهٔ نقد «خلّاق»[۳۳] می‌افتد. «شعر را تنها با شعر می‌توان نقد کرد. آن قضاوتی دربارهٔ هنر که خود ــ یا از لحاظ مواد و مصالحش، مانند ارائهٔ نقشی لازم از تکوین آن اثر، یا از لحاظ شکلِ زیبا و لحن آزاده‌اش، مانند هجویه های روم باستان ــ اثری هنری نباشد، حق ابراز وجود در قلمرو هنر ندارد.» (۲۹) ولی احتمالاً جمله های پیرژ مراد جملهٔ پایه را محدود می‌کنند: در واقع آن نقدی در نظر شلگل هنرمندانه است که بازنمود دقیق تأثیر اثر هنری باشد و یا صرفاً لحن جدلی و طنزآمیزی داشته باشد که شور و حرارت آن را در خود و دیگران می‌پسندید و تحسین می‌کرد.

«جدل»[۳۴] از واژه ها و مفاهیم مورد علاقهٔ شلگل است. یکی از وظایف نقد جنبهٔ منفی آن است، که جایگزین کردن امر بهتر به جای امر باطل است و جدل به‌صورتی که نویسندگانی چون لسینگ آن را به‌کار می‌گیرند همین است. «جدل» روی دیگر نقدِ «بارور»[۳۵] است، و مراد شلگل از «بارور» چیزی به‌مراتب عملیتر و سودمندتر از نقد «خلّاق» است. منظور او نقدی است که شاید بهتر باشد آن را «برانگیزنده»[۳۶] یا «پیش‌نگر»[۳۷] بخوانیم؛ نقدی که «تفسیر بر ادبیات موجود، کامل شده و حتی از توان‌افتاده» نیست، بلکه ارغنون ادبیاتی است که تازه در شرف تکوین است. به این ترتیب، نقدی نه صرفاً تبیینی و محافظه‌کار، بلکه بارور است ــ دست‌کم به‌صورتی غیرمستقیم، با راهنمایی، دستور یا انگیزش. (۳۰) آثار انتقادیِ خود او بی‌شک در سالهای بزرگی‌اش «بارور» و انگیزه‌ای برای ادبیاتی نوپا بود و در هدایت آن مؤثر افتاد. برانگیختن و هدایت کردن و بارور ساختنِ ادبیات جدید همواره یکی از وظایف نقد خواهد بود و آن را نمی‌توان ــ چنانکه اخیراً باب روز شده ــ به حفظ و غربال کردنِ سنت تقلیل داد. ولی نقد «خلّاق»، یعنی ایجاد اثر هنریِ دیگر، کاری خطا و استنساخ بیجا از اثری هنری و خلط تمایزهای لازم است.

معیارهای عملی ارزیابی شعر و مفهوم آن درنظر شلگل دست‌کم دوبار دستخوش تغییر

33. fallacy of «creative» criticism
34. «polemics»
35. «productive»
36. «incitory»
37. «anticipatory»

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شدند: حدود ۱۷۹۶ که ــ ظاهراً بیشتر متأثر از رسالهٔ *شعر ساده و مصنوع*[۳۸] شیلر ــ «یونان پرستی» افراطی[۳۹] را کنار گذاشت، و پس از ۱۸۰۱ که، با تأنّی بیشتر، به سوی برداشتی صرفاً دینی گرایید و سرانجام در ۱۸۰۸ به تغییر دین او منجر شد. لیکن از مدتها قبل، در ذهن او شعر تحت‌الشعاع فلسفه و دین شده بود. در نوشته‌های نخستین خود دربارهٔ شعر یونان، بویژه «دربارهٔ مطالعهٔ شعر یونانی»[۴۰]، از یاد نبریم که پیش از آنکه شلگل بتواند رسالهٔ شیلر را بخواند به‌اتمام رسیده بود، نظری دربارهٔ تقابل میان متقدمان و متجددان ابراز می‌دارد که از جهات متعدّد با نظر شیلر شباهت بسیار دارد. این نظر البتّه برگرفته از وینکلمان، از *نامه هایی دربارهٔ تربیت زیباشناختی*[۴۱] نوشتهٔ شیلر، و از گوته است، ولی با وضوحی هوشیارانه و تأکیدی جزم‌اندیشانه بیان شده است. کمال مطلوبِ شعر، شعرِ یونان است که عینی، «فارغ از غرض انتفاعی»[۴۲] (به معنایی که کانت به‌کار برده)، کامل از لحاظ شکل، غیرشخصی[۴۳]، خالص از لحاظ انواع ادبی[۴۴]، و عاری از ملاحظات صرفاً پندآموز[۴۵] و اخلاقی است. ولی از این تکرارِ وینکلمان مآبانهٔ ویژگیهای مألوف ادبیات باستان مهمتر توصیف منفیِ شلگل دربارهٔ متجددان است.

شعر جدید مصنوع و «دارای غرض انتفاعی»[۴۶] (یعنی عکس «فارغ از غرض انتفاعی» و متضمن اهداف شخصی شاعر) و «دارای خصلت ویژه»[۴۷] و «اسلوبی»[۴۸] است (به مفهومی که گوته اسلوب ذهنی[۴۹] را با سبک عینی[۵۰] در مقابل هم قرار داده) و از این لحاظ ناخالص است که نوعهای ادبی و نیز امر پندآموز و فلسفی در آن درهم آمیخته و، ضمن طرد قواعد، حتی امر زشت و اهریمنی و مشتت[۵۱] به آن وارد شده است. ادبیات جدید دستخوش «میل دهشتناک و در عین حال بیهودهٔ گستردن خویش در لایتناهی و عطش پرشور رسوخ یافتن در فرد» است. (۳۱) در برابر دور بستهٔ عهد باستان، نظام متجددان قرار دارد که مستعد پیشروی نامحدود و متضمن «اشتیاق»[۵۲] (*Sehnsucht*) سیرناشدنی است ــ این واژه بعداً به‌صورت یکی از محکهای رمانتیسم در آمد. (۳۲) حتی آثار شکسپیر، که «تارک شعر جدید» خوانده شده است، (۳۳) کاملاً زیبا نیستند. اسلوب مصنوع در سراسر آثار او به چشم می خورد، گواینکه اسلوب او از همه برتر است. امید بازگشت به هنر عینی و زیبایی کلاسیکی را تنها گوته زنده

۳۸. *Naive and Sentimental Poetry*؛ ← جلد اول این کتاب، ص ۲۹۷ به بعد.

39. Graecomania
40. «Über das Studium der griechischen Poesie»
41. *Letters on Aesthetic Education*
42. «disinterested»
43. impersonal
44. genres
45. didactic
46. «interested»
47. «characteristic»
48. «mannered»
49. subjective manner
50. objective style
51. anarchic
52. «yearning»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نگه می‌دارد، ولی به عقیدهٔ شلگل گوته نیز هنوز میان امر دارای غرض انتفاعی و زیبا، اسلوبی و عینی، سرگردان است. (۳۴) البته کلاسیسیسم آلمانیِ مطلوبِ شلگل تقلید از متقدمان نیست بلکه تولّد دوبارهٔ فلسفهٔ عینیِ هنر است. هیچ نویسندهٔ یونانی واحدی، و به مراتب کمتر از آن، نظریه و نقد یونانی، را نمی‌توان الگو و حجّت قرار داد. شلگل هیچ‌گاه بوطیقای ارسطو را به چیزی نگرفت. (۳۵)

«دربارهٔ مطالعهٔ شعر یونانی» حاوی نطفهٔ نظریهٔ رمانتیکی است. تنها آنچه باید صورت می‌گرفت این بود که ارزیابیهای منفی دربارهٔ ویژگیهای متجددان به ارزیابی مثبت تغییر یابد. شلگل حتی در آن رساله ضرورت وضعیت عصر جدید را می‌پذیرد و بسیاری از نویسندگان جدید را تحسین می‌کند. او ظاهراً متوجه شده که رؤیا و کمال مطلوبش، یعنی هماهنگی و عینیت شعر یونان، با گرایش واقعی ذهن خود او و روند زمانه کاملاً مغایرت دارد. مطالعهٔ رسالهٔ شیلر دربارهٔ شعر *ساده* و مصنوع این احساس را (چنانکه او خود گفته) تقویت کرد و این تغییر نظر، یا شاید تغییر جبهه، را سرعت بخشید. شلگل به پشتگرمی دفاعی که شیلر از امر «مصنوع» کرده بود، در پیشگفتار *یونانیان و رومیان*[۵۳] (۱۷۹۷)، که «دربارهٔ مطالعهٔ شعر یونانی» نیز در آن برای نخستین بار منتشر می‌شد، حد وسط را برمی‌گزیند و «دارای غرض انتفاعی» را متضمن ارزش هنری مشروط می‌داند. سپس باتعجب مشاهده می‌کنیم که در همان سال ۱۷۹۷ شلگل رسالهٔ «دربارهٔ مطالعه» را «سرودی منثور و مصنوع در تمجید از امر عینی در شعر» می‌خواند (۳۶) و به این ترتیب تغییر جهت او به‌سوی متجدّدان کامل می‌شود. یک سال پس از آن «قطعهٔ» معروف (شمارهٔ ۱۱۶) در مجلهٔ *آتنئوم* منتشر می‌شود که در آن شعر رمانتیکی را «شعر جهانشمول و پیشرو» تعریف کرده است. این قطعه را بارها و بارها نقل کرده‌اند و آن را مفتاحی برای تعبیر کلّ رمانتیسم شمرده‌اند. ولی نباید فراموش کنیم که این فقط یکی از بیانیه‌های عالماً عامداً گنگ و غامض اوست که شلگل در آن اصطلاح «رمانتیکی» را به معنایی بسیار فردی به‌کار برده و خود او نیز کمی پس از آن این معنی را رها کرده است. در واقع کاربرد واژهٔ «رمانتیک» در این قطعه بر استقرارش در تضاد با کلاسیکی تأثیری نداشت. شلگل از آن‌رو این واژه را بر «جدید» و «دارای غرض انتفاعی» ترجیح داد که بارِ معناییِ منفی یا دقیقاً زمانی نداشت و نیز از آن‌رو که در این زمان به قرابت ریشه شناختی آن با «رمان» علاقه‌مند بود. (۳۷) قطعهٔ مذکور میان توصیفِ صفات ممیز شعر آینده و رمان آینده به طور گیج‌کننده‌ای در نوسان است. وظیفهٔ شعر رمانتیکی تنها «ایجاد اتّحاد مجدد میان نوعهای ادبی مجزّا و برقرار کردن تماس میان شعر و فلسفه و ریطوریقا...» نیست، «باید شعر و

53. *Die Griechen und Römer*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نثر، نبوغ و نقد، شعرِ هنر و شعرِ طبیعت را با هم ترکیب کند. ... شعر رمانتیکی در آغاز کار است: در واقع جوهر اصلی آن در این است که همواره در صیرورت است و هرگز به کمال نمی‌رسد... . شعر رمانتیکی تنها نوعی است که فراتر از نوعْ بودن است ؛ به عبارت دیگر، خودِ شعر است: به یک معنی، هر شعری باید رمانتیکی باشد و یا هست.» چنانکه خود او با تناقضی آشکار می‌گوید: این برنامه، داعیه، یا «چشم‌انداز به‌سوی جنبهٔ کلاسیکیِ روبه‌رشد و بی‌کرانه‌ای است» ؛ (۳۸) چیزی چنان جامع و فراگیر و مبهم که کلّ قطعه تنها آنگاه معنای محصّلی می‌یابد که ما به آمال او در این جهت بیندیشیم: شلگل آرزو می‌کرد که رمانِ رمانتیکی همهٔ نوعهای ادبی را دربرگیرد؛ و نیز نظرپردازیهای نخستین او را هم از یاد نبریم که ضمن آن مسیر دُوریِ[۵۴] شعر یونان را با کمال‌پذیریِ نامحدود متجددان در برابر هم قرار داده است.

شلگل درگفتارهایی دربارهٔ شعر[۵۵] (۱۸۰۰) به معنای قدیمِ واژهٔ رمانتیکی بازمی‌گردد. در طرح خود دربارهٔ «ادوارِ شعر»[۵۶] که بخشی از این رساله را تشکیل می‌دهد، شکسپیر را بنیانگذار «شالوده‌های رمانتیکیِ درام جدید» می‌خواند.(۳۹) در بخش دیگری از این رساله، که به گفتاری دربارهٔ اسطوره‌شناسی اختصاص یافته، سروانتس[۵۷] و شکسپیر را به «شعر رمانتیکی» متعلق دانسته است. به این ترتیب، «رمانتیکی» با مفهوم «مصنوع» شیلر مترادف نیست، زیرا شکسپیر نزد شلگل رمانتیکی و در نظر شیلر «ساده» است. شیلر رابطهٔ بلاواسطه با واقعیت، یعنی تقلیدِ طبیعت، را «ساده» می‌شمارد، حال آنکه شلگل اشتیاق نسبت به فَیَضان حیات را از ویژگیهای امر رمانتیکی می‌داند. قلمرو واژه‌ها در مواضع بسیار آشکارا با هم تداخل دارند ؛ ولی شلگل به تفاوت دیگری نیز میان امر رمانتیکی و جدید قائل است. در نظر او تفاوت میان آنها بسان تفاوتی است که یکی از نقاشیهای رافائل[۵۸] با کورِژجو[۵۹] یا حکاکیهای باب روز بر روی ورقه‌های مسی دارد. *امیلیا گالوتّی*[۶۰] نوشتهٔ لسینگ را «به وجهی زایدالوصف نو» می‌خواند و آن را «به‌هیچ‌وجه رمانتیکی» نمی‌شمارد، حال آنکه در نظر او شکسپیر «کانون واقعی و هستهٔ مرکزی تخیّل رمانتیکی» است. به این ترتیب، امر رمانتیکی را در دورهٔ رنسانس و قرون وسطی می‌توان یافت، «در آن دورهٔ شهسواران، عشق و داستانهای

54. cyclical course
55. *Gespräch über die Poesie*
56. «Epochs of Poetry»
۵۷ Miguel de Cervantes (1547-1616)، شاعر و رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس اسپانیایی
۵۸ Raphael (Raphaello Sanzio) (1483-1520)، نقاش ایتالیایی
۵۹ Antonio Allegri da Correggio (1494-1534)، نقاش ایتالیایی
60. *Emilia Galotti*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پریوار، دوره‌ای که این واژه و مفهوم برگرفته از آن است.» (۴۰) ولی در ضمن امر رمانتیکی را نوعی ادبی نمی‌شمارد، بلکه آن را یکی از عناصر شعر می‌داند که کمابیش ممکن است بر دیگر عناصر غلبه یابد و یا واپس نشیند ولی هرگز نباید کاملاً از صحنه خارج شود. شلگل برخلاف منطق چنین نتیجه می‌گیرد که هر شعری باید رمانتیکی باشد. این قطعه‌ها حاوی اهم وجوه ممیّز امر رمانتیکی از کلاسیکی و جدید (یعنی شبه کلاسیکی) است. ولی فریدریش شلگل عصر خود را رمانتیکی نمی‌داند: او رمانهای ژان پل (ریشتر) را «تنها آثار رمانتیکیِ عصری غیر رمانتیکی» می‌خواند.(۴۱) امر کلاسیکی و رمانتیکی را نیز به صراحت در برابر هم قرار نمی‌دهد (لکن تلویحاً به امکان وحدت میان آنها اشاره می‌کند). (۴۲) اگرچه تمام عناصر لازم در آثار فریدریش شلگل موجود است، اولین کسی که تقابل میان این دو امر را به مؤثرترین وجه تدوین کرد برادرش اوگوست ویلهلم شلگل بود.

اگر پافشاری شلگل را بر جنبهٔ کنایی[۶۱] و اسطوره و امر شگفت‌انگیز، و نظرش را دربارهٔ رمان، و در واقع، سلسله مراتب جدید او را برای نوعهای ادبی، در مدّ نظر قرار دهیم کمال مطلوب او در شعر معنایی به مراتب ملموستر خواهد یافت. او کنایه را «کنایهٔ رمانتیکی» نمی‌خواند. در همهٔ نوشته‌های متقدم او که حاوی این واژه است به طنز سقراطی و «نراکت خارق‌العادهٔ» او اشاره شده ولی در مورد ادبیات جدید به طور مشخص به آن اطلاق نشده است. (۴۳) فقط در نقدی که دربارهٔ ویلهلم مایستر[۶۲] (۱۷۹۸) نوشته و نیز در گفتارهایی دربارهٔ شعر (۱۸۰۰) آن را به معنایی مطابق با مفاهیم ادبیات جدید به کار برده است. بخشی از معنای طنز /کنایه با برداشت کانت از هنر به مثابهٔ فعالیت آزاد و مفهوم هنر به منزلهٔ بازیِ شیلر ارتباط دارد.[۶۳] ما خواستار طنز هستیم، «خواستار آنیم که رویدادها، آدمها، خلاصه کلّ بازی زندگی، به صورت بازیْ استنباط و بازنمایی شود.» (۴۴) طنز با امر باطلنما[۶۴] ربط دارد. «شکلی از باطلنما[ست]. باطلنما امری است که در آنِ واحد خوب و بزرگ است.» (۴۵) کاربرد طنز دالّ بر دریافت این واقعیت از جانب شلگل است که عالم وجود در ذات خود دستخوش تعارض است و تنها با برداشتی دو سویه[۶۵] می‌توان کلیّت متضاد آن را منبلور ساخت. از لحاظ او طنز /کنایه همانا تنازع میان امر مطلق و امر نسبی، آگاهی همزمان بر عدم امکان و در عین حال ضرورت ارائهٔ وصف کامل واقعیت است. (۴۶) به این ترتیب، نویسنده باید نسبت به اثر خویش احساسی دوسویه داشته باشد: بر آن اشراف دارد، از آن دور است و

۶۱. irony ← جلد اول این کتاب، ص ۴۲۵،۴۲۳.
۶۲. *Wilhelm Meister* اثر گوته
۶۳. ← فصل ۱۱، جلد اول این کتاب
۶۴. paradox ← جلد اول این کتاب، ص ۴۳۰-۴۳۱

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تقریباً از روی تفنّن در آن دخل و تصرف می‌کند. شلگل می‌گوید: «برای آنکه بتوانیم چیزی را به خوبی وصف کنیم باید از آن سلب علاقه کرده باشیم... تا زمانی که هنرمند ابداع می‌کند و مُلهَم است، دست کم از لحاظ ایجاد ارتباط در موقعیت ذهنی نامناسبی قرار دارد.» (۴۷) پس هنر مستلزم «موقعیت ذهنی مناسب» و توانایی هنرمند به عروج به ورای «بالاترین» حدّ خویش است. (۴۸) «طنز همانا آگاهی صریح و واضح بر آشوب کاملْ‌عیار و بیکران»، (۴۹) و بر جهان تیره و توضیح ناپذیر، و در عین حال حاکی از خودآگاهی بسیار زیاد است؛ زیرا طنز نظیرهٔ هجوآمیز[۶۶] خود شاعر نیز هست، «لودگی متعالی»[۶۷] که «از هنر و فضیلت و نبوغ آدمی فراتر می‌رود.» (۵۰) به این ترتیب، طنز با «شعر متعالی»، «شعرِ شعر»، که در نظر شلگل در آثار پیندار[۶۸] و دانته[۶۹] و گوته یافت می‌شود، مرتبط است. نزد شلگل، طنز عبارت از عینیت و برتری کامل و فاصله گرفتن[۷۰] از موضوع و دخل و تصرف در آن است. شلگل *ویلهلم مایستر* را به جهت طنزی که گوته در قهرمان داستان آفریده می‌ستاید و می‌گوید که گوته «از اوج روح خود به پایین می‌نگرد و بر شاهکار خود لبخند می‌زند»؛ (۵۱) شلگل در آثار اریستوفان[۷۱] و سروانتس و شکسپیر و سوئیفت[۷۲] و استرن[۷۳] و ژان‌پل نیز در جستجوی نگرشی مشابه است.

بر اینکه شلگل دخالت مستمر نویسنده در اثرش و برهم زدن خود خواستهٔ توهم را حاکی از طنز دانسته باشد شاهدی در دست نیست. تنها در یک قطعه (شمارهٔ ۴۲ از مجموعهٔ *لوکیوم*[۷۴]) اشاره‌ای به «بوفو»[۷۵]ی ایتالیایی یافت می‌شود که می‌توان آن را چنین تعبیر کرد. (۵۲) ولی در این موضع شلگل نه از درام که از شعر به طور کلی سخن می‌گوید، و اشاره به «بوفو» فقط به این معناست که نویسندهٔ طنزپرداز، همانند «بوفو» که به نقش کمیکی خود می‌خندد، به رسانهٔ هنری ناقص خود لبخند می‌زند. از شگردهای هنری بسیار دیرپایی چون نمایشنامه‌نویسی که بر صحنه می‌آید یا نمایشنامه‌ای درون نمایشنامهٔ اصلی یا نویسنده‌ای که در رمان خویش ظاهر می‌شود، شگردهایی که آن جنان مطلوب تیک و کلمنس برنتانو و

66. self-parody

67. transcendental buffoonery

۶۸ Pindar (Pindaros) (522 or 518-432 or 438 B.C.) شاعر یونانی

۶۹ Dante Alighieri (1265-1321) شاعر ایتالیایی، سرایندهٔ کمدی الهی

70. detachment

۷۱ Aristophanes (445-c. 380 B.C.) کمدی‌نویس یونانی

۷۲ Jonathan Swift (1667-1745) شاعر و نویسندهٔ انگلیسی

۷۳ Lawrence Sterne (1713-1768) رمان‌نویس انگلیسی

74. *Lyceum*

۷۵ *Buffo* بازیگر دلقک مآب که در نقشهای کمیکی بازی می‌کند

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ارنست هوفمان[۷۶] و هاینه[۷۷] واقع شد و به نام «طنز رمانتیکی» مشهور گردید. در نوشته‌های شلگل خبری نیست. در زمانی که او به تدوین نظرهای خویش دربارهٔ طنز اشتغال داشت با کمدیهای تیک آشنا نبود و هیچگاه هم آنها را متحقق کنندهٔ آرمانهای خویش نشمرده است. در نظر او گوته، شکسپیر و سروانتس طنزپرداز بودند، نه همقطاران رمانتیست او.*

با وجود این، نظریهٔ شلگل پذیرای تعبیری ذهن مدارانه[۷۸] بود؛ ذهن‌مداریِ افراطی، بازی با توهّم، و فقدان مسئولیت اخلاقی و هنری در رمان *لوتسیندهٔ*[۷۹] خود او بی‌تردید نمایان است. میان این دو برداشت تضادی وجود ندارد، و در تفکر دیالکتیکی، منتهاالیه یک طرف بسهولت به دیگری تبدیل می‌شود.

فریدریش شلگل واژهٔ طنز را به بحث ادبی جدید وارد کرد. پیش از او، تنها در آثار هامان[۸۰] اشاراتی به آن یافت می‌شود. معنای مختار شلگل با معنای متقدم و صرفاً ریطوریقایی[۸۱] و نیز با طنز تراژیکی در سوفوکل که در اوایل قرن نوزدهم توسط کانوپ تِرلْوال[۸۲] مطرح شد متفاوت است. زولگر از نظر شلگل استفاده کرد، و در آثار اوست که برای نخستین بار هستهٔ مرکزی نظریهٔ انتقادی، و هنر به طور کلّی طنز می‌شود. هگل و پس از او کیرکگور[۸۳] از نظر شلگل انتقاد کردند و آن را به خطا منتج از پیروی او از فلسفهٔ «خودِ»[۸۴]

* نظر شلگل در مورد کنایه (طنز بحثهای بسیاراً داغی را موجب شده است. مثلاً:
Käthe Friedemann, "Die romantische Ironie," *Zeitschrift für Aesthetik, 13* (1919), 270-82; Carl Enders, "Fichte und die Lehre von der romantischen Ironie," *op. cit., 14* (1920), 279-84; Alfred Lussky, *Tieck's Romantic Irony*, Chapel Hill, 1932; and Oskar Walzel, *Romantisches* (Bonn, 1934), 73-93

نظرهایی که در مقالهٔ زیر آمده‌اند به نظرم متقاعد کننده‌اند
Raymond Immerwahr, "The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel's Poetic Irony," *Germanic Review, 26* (1951), 173-91.

۷۶ E.T.A. Hoffmann (1776-1822) نویسنده و آهنگساز و کاریکاتوریست آلمانی
۷۷ Heinrich Heine (1797-1856) شاعر و منتقد آلمانی

78. subjectivistic

79. *Lucinde*

۸۰ Johann Georg Hamann ← جلد اول این کتاب، ص ۲۳۷ به بعد
۸۱ rhetorical ← جلد اول این کتاب، ص ۴۳۶-۴۳۸
۸۲ Connop Thirlwall (1797-1875) اسقف و مورخ انگلیسی
۸۳ Sören Kierkegaard (1813-1855) فیلسوف دانمارکی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فیشته[۸۵] و به منزلهٔ ابن‌الوقتیِ محض و سبکسری هنری و اخلاقی دانستند.* ولی درنوشته‌های شلگل برای چنین ارزیابی نامعقولی توجیهی یافت نمی‌شود. از این گذشته، نباید فراموش کرد که طنز در نظر شلگل تنها یکی از عناصر خودآگاهی جدید است و با لوازم و اسباب بسیار متفاوتی ترکیب می‌شود.

خواستهٔ فریدریش شلگل دایر بر آفرینش اسطوره‌ای جدید، اسطوره‌ای فلسفی، به صورتی خودآگاه‌پرورانده و طنزآلود، از چشمگیرترینِ این لوازم است. در گفتاری دربارهٔ اسطوره‌شناسی، که بخشی از گفتارهایی دربارهٔ شعر (۱۸۰۰) را تشکیل می‌دهد، شلگل نظریه‌ای را مطرح می‌کند ــ که امروزه آشنا و هنوز هم مطرح است ــ دایر بر اینکه ادبیات جدید فاقد حمایت و زمینهٔ باورِ اسطوره است. در سراسر دوران ادبیات جدید از اسطوره‌های باستان و مسیحی استفاده شده، و آلمانیهایی که پیش از شلگل آمده بودند، بویژه هردر و کلوپشتوک[۸۶]، با صدای بلند خواستار تجدید حیات اساطیر توتونی[۸۷] و بازگشت به سرچشمه‌های تخیّل قومی شده بودند. ولی شلگل نظام اسطوره‌ای تازه‌ای را پیشنهاد می‌کند، نظامی مبتنی بر مناسبات و «بیان نمادنگارانه[۸۸] طبیعت منتشر»، (۵۳) بر اساس فلسفهٔ ایدئالیسم (فیشته) و فیزیک جدید (فلسفهٔ طبیعتِ[۸۹] شلینگ). در این بیانیه ماهیّت دقیق نظام اسطوره‌ای جدید مبهم است. شلگل فلسفهٔ وحدت وجودی[۹۰] اسپینوزا[۹۱] و شرق، بویژه هند، را به عنوان منابع دیگری پیشنهاد می‌کند، و خود نیز بعدها در مطالعاتش دربارهٔ هند این توصیه را به کار می‌بندد. ولی ظاهراً مراد شلگل از اسطوره، صرفاً کیهان‌شناسی جدید یا استفاده از مفاهیم فلسفی نیست؛ بلکه اسطوره نزد او نظام تطابقها[۹۲] و نمادهاست. اسطوره قیاسی است از «قریحهٔ شعر رمانتیکی»، به صورتی که در آثار سروانتس و شکسپیر به کار رفته است، آثاری که آکنده از «تنشتِ هنرمندانه‌ترتیب‌یافته، تقارنِ دل‌انگیزِ تقابلها، و تناوبِ جاودانه و

* Connop Thirlwall, "On the Irony of Sophocles," reprinted in *Remains Literary and Theological* (London, 1878), *3*, 1-57.

دربارهٔ زولگر و هگل به ترتیب به ص ۳۴۹-۳۵۵ و ۳۷۱-۳۸۸ رجوع کنید

Sören Kierkegaard, *Der Begriff der Ironie* (1841)، دو ترجمهٔ آلمانی، موسخ ۱۹۲۹

۸۵ Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) فیلسوف آلمانی

۸۶ Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) شاعر آلمانی

۸۷ Teutonic توتونها اقوامی بزرمنی یا سلتی‌تبار بودند

88. hieroglyphical 89. *Naturphilosophie* 90. pantheism

۹۱ Baruch Spinoza (1632-1677) فیلسوف هلندی

92. correspondences

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شگفت‌انگیز شور و طنز» است. اسطوره چیزی است که شلگل آن را «نظام اسطوره‌ای مع‌الواسطه» می‌خواند. (۵۴) جهان‌بینی جدیدی که روش عقلِ منطقی را منسوخ می‌کند و ما را به «اغتشاشِ زیبایِ خیال، تشتتِ بنیادین سرشتِ آدمی، که برای آن تا به حال نمادی زیباتر از ازدحام گیج کنندهٔ خدایان باستان نیافته‌ام». باز می‌گرداند. (۵۵) گرچه این مطلب بسیار مبهم بیان شده، اگر آن را در کنار گفته‌های دیگر او دربارهٔ طنز و امر رمانتیکی قرار دهیم، معنای آن روشن خواهد شد. «ایدئالیسم» (یعنی فلسفهٔ فیشته‌ای) به معنی بازیِ آزاد است: حیاتْ بازی است، و هنر به طورکلی نمادین است. در این مرحله شلگل هنوز تمایزی را که گوته و شینگ میان تمثیل[۹۳] و نماد قائل بودند به کار نبرده است. از همین رو، می‌گوید که «هر امر زیبایی تمثیل است» و «والاترین را، چون بیان‌ناپذیر است، تنها به صورت تمثیلی می‌توان بیان کرد.» (۵۶) بنابراین، هنر همانا اسطوره، نظامی نمادین و حتی «جادوی ربوبی»[۹۴] است. (۵۷)

چندین قطعه از نوشته‌های شلگل دربارهٔ زیبایی که خیراً منتشر شده نظر او را نسبت به شعر روشنتر می‌سازند. در این نوشته‌ها کثرت[۹۵] و وحدت و یکپارچگی[۹۶] را در زیبایی ز هم متمایز می‌سازد. این مفاهیم سه گانه را از فهرست مقولات کمیّت[۹۷] کانت گرفته (۵۸) و آنها را چنین تعبیر می‌کند: فراوانی، غنا و حیات در اثر هنری؛ هماهنگی، نظم؛ و کمال یا الوهیت. دو معیار نخستین همان لوازم و اسباب معروف وحدت و تنوّع[۹۸]، بافت موضعی[۹۹] و ساختار عام[۱۰۰]، یا به هر اسم دیگری است که امروزه آن را می‌نامیم. مقولهٔ سوم به وضوح همان امر اسطوره‌ای یا بیکرانِ قطعه‌های دیگر است. گهگاه، شلگل صرفاً همان کیفیت کیهانیِ هنر را در نظر دارد که نزد شیلر و کانت معروف بود. امر «بیکران» همان امرِ از لحاظ اخلاقی شکوهمند و بافشاری بر آزادی اخلاقیِ آدمی، و ایستادگی او در برابر درد و رنج در تراژدی است؛ (۵۹) ولی بیش از بیش، با تأکید و تواتر متزاید، شعر بخشی از آفرینش الهی می‌شود. همتای کوچکتری برای اثری هنری که طبیعت است. «بازیهای مقدسِ هنر چیزی جز تقلیدهایی بعید از بازی لایتناهی جهان و اثر همواره خودآفرینِ هنری نیستند» (۶۰) ــ چنین است یکی از عبارات متقدم او که در آن از تعبیرات وحدت وجودی استفاده کرده است. ولی چندی نمی‌گذرد که به عباراتی از این قبیل می‌رسیم: «هنر نمودی هویدا از ملکوت خداوند بر زمین است». (۶۱) و «تنها آن چیزی می‌تواند زیبا باشد که با لایتناهی و ربوبیت نسبتی داشته باشد». (۶۲) یا شعر «نیست مگر بیان خالصِ کلامِ درونی و سرمدی خدا.» (۶۳) شعر را به نحو

93. allegory
94. «divine magic»
95. multiplicity
96. totality
97. categories of quantity
98. unity and variety
99. local texture
100. general structure

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

روزافزون با فلسفه و دین یکسان می‌انگارد. فلسفه و شعر را شکلهای مختلف دین می‌خواند و ایجاد وحدت میان فلسفه و شعر را هدف نهایی خود قرار می‌دهد. (۶۴) در واقع، در آغاز شعر را «تنها بیانی دیگر از دیدگاهی متعالی دربارهٔ امور [می‌شمارد] که فقط از لحاظ صوری [با فلسفهٔ ایدئالیستی] تفاوت دارد.» (۶۵) شلگل، پس از آنکه کاتولیک می‌شود، شعر را، همراه با تاریخ و اسطوره شناسی و زبان و علم و هنر، تنها یکی از پرتوهای نور واحد دانش برین، یعنی وحی، قلمداد می‌کند. (۶۶) به این ترتیب، شعر معنای ویژه‌اش را بیش از پیش از دست می‌دهد و با دین و فلسفه و کلّ عالمِ وجود آمیخته می‌شود. حتی پیش از این، در *گفتارهایی دربارهٔ شعر* (۱۸۰۰)، از «شعری بی‌شکل و ناهشیار» سخن گفته است «که در گیاهان در حرکت است، در نور می‌تابد، در کودک لبخند می‌زند، در شکوفه‌های شباب برق می‌زند، در سینهٔ مهرورز زنان می‌درخشد.» (۶۷) ولی در آن ایّام هنوز یکی از مخاطبان او می‌توانست با تمسخر از او بپرسد: «پس آیا همه چیز شعر است؟» (۶۸) ولی بعدها اگر کسی از شلگل می‌پرسید که آیا هر چیز خوب و زیبایی دین است، بی‌تردید پاسخش مثبت می‌بود. نفوذی را که این بسط کیهانی معنای شعر (با سوابق و همتاهای آن نزد افلاطون و شلی) در قرن نوزدهم یافت نباید از نظر دور داشت. این امر از مشکلاتی است که بر سر راه استقرار نظریه‌ای اصیل دربارهٔ ادبیات قرار گرفته بود.

نظریردازیهای متعدد شلگل دربارهٔ نوعهای ادبی خاص از کلّی گوییهای عرفانی او دربارهٔ اهمیت شعر به مراتب سودمندتر بود. در نوشته‌های متقدم خود دربارهٔ ادبیات یونان مهمترین موضوع مورد علاقه‌اش نظریهٔ نوعهای ادبی است زیرا تطوّر ادبیات یونان به او مجال داد که نوعهای ادبی اصلی را بررسی کند. او فرصت نیافت تا بتفصیل به بحث دربارهٔ تراژدی بپردازد ولی در بخش مربوط به همر به بحث مستوفایی در مورد حماسه دست زد. نظر ارسطو را دال بر نزدیکی میان حماسه و تراژدی قاطعانه رد کرد و، با استفاده از نظریه‌های ولف[۱۰۱] دربارهٔ تصنیف تدریجی آثار همری، از نظریه‌ای دربارهٔ حماسه دفاع کرد که ضمن آن هر بخش بزرگ یا کوچک، همانند کلّ اثر حماسی، حیات و وحدت درونی خاص خویش را دارد. (۶۹) به این ترتیب، اثر حماسی، در قیاس با درام، ساختاری متفاوت دارد: نه تنها «از وسط ماجرا»[۱۰۲] آغاز می‌شود بلکه به همین ترتیب نیز خاتمه می‌پذیرد. در ضمن همواره هم ادامه و هم آغازِ امر دیگری است. (۷۰) در حماسه، رویدادها نه کنشهای آزاد یا تصمیمهای ضروری سرنوشت بلکه رویدادهای تصادفی و ممکن‌به‌امکان خاص[۱۰۳]اند. زیرا هر امر شگفت‌انگیز

۱۰۱ Friedrich August Wolf (1759 - 1824)، پژوهندهٔ آلمانی ادبیات یونان باستان

۱۰۲ *in medias rebus* ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

103. contingent

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ممکن‌به‌امکان خاص است. (۷۱) قرابت این مطالب با برخی از بحثهایی که در همان زمان میان شیلر و گوته در جریان بود روشن است، ولی تقابلی که شلگل میان حماسهٔ تقریباً جزء نگر[۱۰۴] و درام وحدتمند قائل است، و حماسه را مجموعهٔ رویدادهای اتفاقی و ترازدی را مبتنی بر تقدیر و ضرورتِ بی‌رحم می‌داند، از لحاظ تحجّرْ مَدْرِسی و اغراق‌آمیز به نظر می‌رسد.

شلگل بعدها رمان را، در چارچوب نظریه‌های خویش دربارهٔ امر رمانتیکی و اسطوره و طنز، با در نظر گرفتن رمانهای معاصر، مورد بحث قرار می‌دهد و در این زمینه نوشته‌هایش اصالت و قدرت القاییِ بسیار بیشتری دارد. «نامه دربارهٔ رمان»[۱۰۵] او (که آن نیز بخشی از *گفتارهایی دربارهٔ شعر* را تشکیل می‌دهد) حاوی برنامه و تاریخچه و دفاع ضمنی از کوشش ناکام خود وی در زمینهٔ رمان‌نویسی است (لوتسینده، ۱۷۹۹). اگرچه وجود شلگل آکنده از عشق پرشور نسبت به غنا و تنوع حیات است، هنر واقعیت‌مدار را بر نمی‌تابد. رمان واقعیت‌مدار انگلیسی از جمله حتی آثار فیلدینگ[۱۰۶] را تقبیح می‌کند. (۷۲) سوئیفت و استرن و دیدرو را می‌پسندد. *ژاک قَدَری مذهب*[۱۰۷] را از آثار استرن برتر می‌شمارد، زیرا از آمیزه‌های احساساتی مبرّاست. ژان پل نیز بر استرن مرجّح است ز این لحاظ که «تخیّل او به مراتب بیمارگونه‌تر، و از این رو، بسیار عجیبتر و بسیار وهمیتر[۱۰۸] است.» (۷۳) ولی همهٔ این رمان‌نویسان را فقط مرحله‌ای مقدماتی در راه درک «قریحهٔ ربوبی»، تخیّل کسانی چون اریوستو[۱۰۹] و سروانتس و شکسپیر، می‌داند. به این ترتیب، رمان اصلاً با حماسه در یک گروه قرار نمی‌گیرد، زیرا حماسه (شلگل هنوز بیشتر به هومر می‌اندیشد) غیرشخصی و عینی و بهلوانی است، حال آنکه رمان به معنای مختار او حالتی ذهنی را بیان می‌کند و تسامحی را در خلق و خوی نویسنده جایز می‌شمارد که در حماسه به هیچ وجه محلّی ندارد. منظور شلگل از رمانْ هنرِ «طنزآمیز و شگفت‌انگیز و رمانتیکیِ» سروانتس و استرن و دیدرو و ژان‌پل و لوتسیندهٔ خود اوست. در نظر او رمانِ واقعیت‌مدار داستانِ ملالت خاطر یافتن مردم را در لندن (مثلاً مانند فنی برنی[۱۱۰] در *سسیلیا*[۱۱۱]) و یا دشنام دادن زمینداران بزرگ شهرستانی را (همچون رمانهای فیلدینگ) نقل می‌کند. آنچه در رمان دوست می‌دارد جنبهٔ «آرابسک»[۱۱۲]

104. atomistic

105. «Letter on the Novel»

۱۰۶. Henry Fielding (1707-1754) رمان‌نویس انگلیسی

۱۰۷. *Jacques le Fataliste* رمانی نوشتهٔ دیدرو

108. fantastic

۱۰۹. Ludovico Ariosto (1474-1533) شاعر حماسی و غنایی ایتالیایی

۱۱۰. Fanny Burney (1752-1840) رمان‌نویس انگلیسی

۱۱۱. *Cecilia* رمانی نوشتهٔ برنی

۱۱۲. «arabesque» ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

(واژه‌ای برگرفته از گوته)، بازی خیال، وجه کنایی و ذهنی است. از این رو، *اعترافات*[۱۱۳] روسو[۱۱۴] را، در قیاس با *الوئیز جدید*[۱۱۵]، رمان بهتری می‌داند. (۷۴) *لوتسیندهٔ* خود او متضمن جنبه‌های آرابسک ــ یا آنچه در آن قرن «اشعار شورانگیز» (راپسودی)[۱۱۶] می‌نامیدند ــ و اعترافات کامجویانهٔ بسیار شخصی است. نووالیس در *هاینریش فون اوفتردینگن*[۱۱۷] رمان را با اسطوره ترکیب کرده است. در «نامه دربارهٔ رمان»، *ویلهلم مایستر* گوته موضع محوری پیشین خود را از دست داده و شلگل تنها از این نظر آن را ستوده است که نویسنده در آن کوشیده است تا آرمان دست نیافتنیِ اتحاد میان وجه کلاسیکی و رمانتیکی را متحقق سازد. (۷۵)

در این نوع ادبی فراگیر، یعنی رمان، که مشتمل بر روایت و ترانه و دیگر شکلهای هنری است، امر رمانتیکی و طنز و اسطوره فراهم آمده‌اند، و سلسله مراتب کهن نوعهای ادبی کنار گذاشته شده است. درام و حماسه از سریر به زیر کشیده شده‌اند و رمان به مقام شامخی رسیده است. ولی این رمان، رمانی بسیار خاص است: این پیشگویی در آثار جویس[۱۱۸] یا کافکا[۱۱۹] یا اسطوره‌های طنزآمیز توماس مان[۱۲۰] بیشتر متحقق شده است تا در رمان واقعیت‌مدار قرن نوزدهم. شلگل حتی به پیامدهای نوشتن رمانهایی «بر مبنای روان‌شناسی» توجه داشته است: «روگردانیدن حتی از کُندرفتارترین و مفصلترین تحلیل شهوتهای غیرطبیعی و مخوفترین شکنجه‌ها و بدنامیهای تنفرآور و غَنَنِ نفرت‌انگیز شهوی و روحی، بسیار بزدلانه و [با رسالت نویسنده] ناسازگار است.» (۷۶) ولی مشکل بتوان قبول کرد که او چنین پیشنهاد کاذبی را به‌جدّ طرح کرده باشد، زیرا هیچ چیزی به اندازهٔ اثر هنریِ بطیء و «زنده‌نما» از ذوق او دور نبود.

در نوشته‌های نخستین خود دربارهٔ شعر یونان، تراژدی را اوج ادبیات آن کشور و احتمالاً ادبیات به‌طورکلی شمرده است. آثار سوفوکل را، بخصوص، والاترین نمونهٔ زیبایی و هماهنگی در کل اثر قلمداد کرده، و مشکل بتوان آنها را بیش از این ستود. (۷۷) تراژدی یونانی را ستیزی لازم میان نوع بشر و تقدیر تعبیر کرده است، ستیزی که گرچه متضمن شکست صوری و جسمانی است، به هماهنگی و پیروزی نهایی آدمیان می‌انجامد. در *زنان*

113. *Confessions*

۱۱۴ Jean-Jacques Rousseau ← جلد اول این کتاب، ص ۱۰۷ به بعد

۱۱۵ *La Nouvelle Heloise*، نوشتهٔ روسو

116. rhapsodies

117. *Heinrich von Ofterdingen*

۱۱۸ James Joyce (1882-1941)، رمان‌نویس ایرلندی

۱۱۹ Franz Kafka (1883 - 1924)، رمان‌نویس اتریشی

۱۲۰ Thomas Mann (1875-1955)، رمان‌نویس آلمانی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تراخیس[۱۲۱]. گرچه هرکول در حال مرگ است، ولی «آزاد، به سوی افلاک پر می‌کشد.» (۷۸) از طرف دیگر، شکسپیر، نمونه و سرمشق نویسندهٔ تراژدی جدید و «دارای غرض انتفاعی» یا «فلسفی»، هنر خویش را، به جای تقدیر، بر شخصیت متمرکز می‌سازد. تأثیر *هملت* بر بیننده عبارت از غایت تومیدی است. نتیجهٔ غایی آن «تنافر عظیم و جاودانه‌ای [است] که نوع بشر را برای همیشه از تقدیر جدا می‌کند.» (۷۹) طی دوران متمرِ سالیان میانهٔ زندگی شلگل، از علاقه‌اش نسبت به تراژدی کاسته می‌شود و رمان مورد توجهش قرار می‌گیرد. ولی در *تاریخ ادبیات باستان و جدید* (۱۸۱۲)، علاقهٔ او به تراژدی مجدّداً هویدا می‌گردد، و در چارچوب بحث دربارهٔ کالدرون[۱۲۲]، نظریه‌ای دربارهٔ تراژدی متضمن سه نوع یا سه مرحله مطرح می‌کند. نازلترین مرحله عبارت از هنرِ صرفاً تصویری[۱۲۳] شرح و توصیف[۱۲۴] است. مرحلهٔ دوم پرداخت به کلّ است و در آن «جهان و حیات با همهٔ تنوّع آن، همهٔ تضادها و پیچیدگیهای عجیب آن، آدمی و هستی او، این معمای پیچیده، به صورت معما مطرح می‌شود.» شکسپیر بزرگترین استاد این مرحله است. ولی، ورای آن، مرحلهٔ سومی وجود دارد که ضمن آن نمایشنامه‌نویس نه‌تنها معمای وجود را مطرح می‌کند بلکه به حلّ آن می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه «امر جاودانه از فاجعهٔ خاکی سربرمی‌آورد.» (۸۰) این تمایز سه گانه را با تقسیم‌بندی متفاوتی تبیین می‌کند که ضمن آن سه نوع فاجعه در تراژدی یا دوزخ و برزخ و فردوس[۱۲۵] ــ بخشهای *کمدی الهی* دانته ــ مقایسه شده‌اند. ممکن است که قهرمان کاملاً نابود شود، مانند مورد مکبث یا والنشتاین[۱۲۶] یا فاوست (در افسانهٔ آلمانی، زیرا شلگل هنوز از بایان خوش داستان گوته مطلع نبود). راه حل نوع دوم آشتی است، مانند فرجام تراژدی سه‌بخشی *اورستیا*[۱۲۷] نوشتهٔ اِشیل[۱۲۸] یا *اودیپ در کولونوس*[۱۲۹] نوشتهٔ سوفوکل. سومین و عالیترین مرحله عبارت از تغییر روحی قهرمان است؛ نمونهٔ مورد نظر او برای این مرحله فرجامهای مسیحی‌وار نمایشنامه‌های کالدرون است. و مقام شامخی که در این زمان برای کالدرون قائل است بر همین مبناست.

۱۲۱ *Trachiniae*، نمایشنامه‌ای از سوفوکل

۱۲۲ Pedro Calderón de la Barca (1600-1681)، شاعر و نمایشنامه‌نویس اسپانیایی

123. picturesque　　124. depiction

125. *Inferno, Purgatorio, Paradiso*

۱۲۶ Wallenstein، نام سردار آلمانی (۱۶۳۴-۱۵۸۳) که شیلر داستان زندگی او را ضمن نمایشنامهٔ سه بخشی خود نقل کرده است. داستان او به داستان مکبث بی‌شباهت نیست.

127. *Oresteia*

۱۲۸ Aeschylus (525-456 B.C.)، تراژدی‌نویس یونانی

129. *Oedipus at Colonus*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به طورکلی، شلگل به آموزهٔ تمایز میان نوعهای ادبی و حتی خلوص آنها وفادار است. در نوشته‌های متقدم خویش امتزاج نوعهای ادبی را بیماریِ جدیدی خوانده و آن را به شدت تقبیح کرده، (۸۱) و حتی بعداً از لسینگ به این سبب تمجید می‌کند که نشان داده است هر اثری «فقط در نوع و جنس خویش باید عالی باشد، زیرا در غیر این صورت به طور کلّی چیزی غیرحقیقی خواهد شد» (۸۲) رده‌بندیهای فضل‌فروشانه را تقبیح می‌کند ولی با این گفتهٔ مباحثه‌کنندگان در گفتارهایی دربارهٔ شعرِ خود بی‌تردید موافق است که «خیال شاعر نباید به‌طورکلی در شعری منشئت مصرف شود، بلکه هر اثر هنری باید از لحاظ شکل و نوع ادبی خود خصلتی کاملاً متمایز داشته باشد.» نظریهٔ نوعهای ادبی همانا نظریهٔ مشخصی دربارهٔ شعر خواهد بود. این دیدگاه در روایتی تجدید نظر شده و متأخر تا حدودی تعدیل می‌شود، و یکی از مباحثه‌کنندگان این نکته را می‌پذیرد که «شکل بنیادین شعر در نوعهای ادبیِ متمایز و نظریهٔ مربوط به آنها نهفته است». ولی «جوهر خودِ شعر» را مستثنا می‌کند و آن را تنها جنبه‌ای به‌شمار می‌آورد که «تخیلِ جاودانه» است و «بی‌وقفه در حال ابداع و آفرینش». (۸۳) شلگل با مطرح کردن زمان رمانتیکی فی‌الواقع اصول مربوط به نوع ادبی جدید و جامعی را به ضابطه در می‌آورد و از امتزاج نوعهای ادبی کهن جانبداری نمی‌کند.

از این گذشته، شلگل، در بحث خود دربارهٔ *لائوکون*[۱۳۰] لسینگ، در واقع هوادار وحدت انواع هنر نیست. انتقاد او از لسینگ به سبب نادیده گرفتن تفاوتهای موجود میان پیکرتراشی و نقاشی معقول است و چنین استدلال می‌کند که هر هنری باید بر آن باشد که بر محدودیتهای مواد و مصالح خویش فایق آید. چون پیکرتراش از مصالحی چنین سنگین و مرده مانند سنگ استفاده می‌کند، بنابراین باید بکوشد تا آن را به صورتی زنده بنمایاند. در موسیقی نیز به سبب سیالیّت و روانی آن باید بر آن بود که وجه ابدی را بیان کرد، و «از مناسبات جاودانهٔ ایقاع[۱۳۱] معبدی سرفراز ساخت» و «کلّ اثر را آسنوار، چون بنای یاد بود، در روح شنونده» برجای گذارد. شاعر نیز از آواهایی استفاده می‌کند که یکی پس از دیگری، در طول زمان، واقع‌اند، ولی در پایان شعر «کلّ آن باید به وضوح، چون تصویری که به نمایش گذاشته باشند، پیش چشم شنونده یا حتی خواننده حاضر باشد.» شعرْ هنری کلی و جهانشمول است، و از این رو، می‌توان شعرهایی سرود که کاملاً دارای حال و هویِ نقاشی و یا موسیقی و یا در آنِ واحد هر دوی آنها باشد. به حد اثر از سروانتس و تیک بدون وارد شدن به جزئیات اشاره کرده، و برخی از شعرهای نویسندگان دوران باستان و گوته را به عنوان نمونهٔ شعرهایی ذکر کرده است

۱۳۰. *Laokoon* ← جلد اول این کتاب، ص ۲۱۸ به بعد

131. harmony

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که جنبهٔ پیکرتراشانه دارند. ولی شعرِ توصیفی به مفهوم قرن هجدهمی آن را، نه از آن رو که شاعران کوشیده‌اند تا به ویژگیهای نقاشی دست یابند بلکه به سبب آنکه فقط به جزئیات پرداخته‌اند، به باد انتقاد گرفته است. «اثری که پیش از هر چیز و عمدتاً بر برداشتی از کلّ مبتنی باشد حاکی از مرگ احساس نسبت به هنر است.» (۸۴) در اینجا راه برای شعرهای تصویری[۱۳۲] رمانتیکها، ترانه‌های موسیقایی، شعر تندیسوارِ[۱۳۳] کیتس و لندر[۱۳۴] و گوتیه[۱۳۵]، باز است. ولی از وحدت هنرها، و یا جذب هنری در هنرِ دیگر، پشتیبانی نکرده، و شعر موضع بنیادین خود را به عنوان کمیترینِ هنرها حفظ می‌کند.

شلگل عمل آفرینش را ترکیبی از شعور ظاهر و شعور باطن[۱۳۶]، «غریزه» و «قصد»، می‌شمارد. ولیٰ در *گفتارهایی دربارهٔ شعر* تکه‌هایی یافت می‌شود که در آنها به نظرپردازی دربارهٔ امکان وجود مدارسی برای تعلیم شعر پرداخته است. حتی ابراز امیدواری کرده است که شعر، که زمانی دربارهٔ «حکایت پهلوانان و سپس بازی شهسواران و سرانجام صنایع دستی طبقهٔ متوسط بوده، روزی موضوع علم کامل‌عیار دانشپژوهانِ راستین و هنرِ بی‌غل و غش شاعرانِ مبدع گردد.» (۸۵) اگرچه از این گفته ممکن است جانبداری از سنت‌مداری[۱۳۷] محض و فکر هنر به منزلهٔ پیشه و فن استنباط شود (و در واقع چنین تعبیری نیز بی‌سابقه نیست)، (۸۶) ولی بر مبنای نوشته‌های شلگل نباید به معنای ظاهری آن چندان وقعی نهاد. مفهومی که از شعر در نظر دارد بیش از آن به نظر شلینگ و نووالیس، که در واقع واژهٔ «شعور باطن» را به‌کار می‌برند، نزدیک است که بتوان چنین برداشتهایی از آن کرد. اشاره به «مدرسه» صرفاً بیان تناقض‌آمیز علاقهٔ شلگل نسبت به هنر جمعی یا هنر اجتماعیِ آینده و آرمان رمانتیکیِ «جامعهٔ فلسفه‌پردازان»[۱۳۸] است. مدرسهٔ او «آموزشگاه آواز»[۱۳۹] به اسلوب «استادان آواز»[۱۴۰] نیست، محفل یا انجمن صاحب نظران است. در اشاره‌هایش به نقش هنرمند در جامعه نیز گفته‌اش فقط ظاهراً متناقض است. او همچنین هنرمند را «خویشتن‌برسی خلوت‌گزیده» خوانده و بر آن است که «شیوهٔ زندگی هنرمندان حتی در آداب ظاهری نیز باید از دیگران کاملا متمایز باشد. هنرمندان نخبگان یا قشر والایی هستند که نه از طریق موروثی بلکه به سبب آنکه خود را آزادانه وقف هنر خویش کرده‌اند به مقام نجابت و اشرافیت رسیده‌اند.» (۸۷) این نگرش با شیوهٔ زندگی خود او به بهترین وجه سنخیت دارد ــ غرورش،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نفرتش نسبت به آلمانیهای «بی‌فرهنگ» و نمایندگان فرهنگیِ نهضت روشنگریِ برلین، و میل مستمر او به متعجّب کردن افرادِ کم مایه[۱۴۱]، امری که در تضادها و گفته‌های حاکی از شوخ طبعی او به خوبی واضح است. ولی شلگل با هنرمندِ منفرد و منزویِ (۸۸) ادبیات آلمانیِ متقدم نیز مخالف است. شلگل، در زمانی که اندیشه‌های آزادیخواهانهٔ او به اوج خود رسیده بود، در دفاع از گئورگ فورشتر[۱۴۲] انقلابیِ آلمانی، او را نویسنده‌ای «اجتماعی» خواند که به کمال مطلوب خویش دربارهٔ آدم تمام عیار وفادار است. (۸۹) در بیان موضع لسینگ در ادبیات آلمان، بیش از هر چیز دیگری بر تنهایی و بی‌یار و یاور بودن او در مبارزه‌اش تأکید کرده است. (۹۰) مفهوم کلّی شلگل دربارهٔ نقد جدلی، دربارهٔ یک «دانشنامه»، مستلزم وجود همکاری میان افراد، نوعی انجمن یا گروهی از دوستان، یا شاید قشر اهل قلم یا خبرگان است. اگرچه شلگل شعر اسطوره‌ای کهن را بسیار دوست می‌داشت، ولی هنگامی که شعر قومی در آلمان به اوج شهرت و محبوبیت خود رسیده بود، او مانند دیگران بر سر شوق نیامد. او حتی نقد طنزآلودی دربارهٔ مجموعه‌ای از ترانه‌های قومی آلمان نوشت که نظیرهٔ هجوآمیزی از نقد گونه دربارهٔ شیپور سحرآمیز پسرک[۱۴۳] بود؛ (۹۱) در *تاریخ ادبیات باستان و جدید* نیز شعر قومی را تنها به این عنوان ارزشمند شمرده که بازمانده‌ای از شعر پهلوانی باستان است. او حتی آن را سندی دال بر اضمحلال شعر قومیِ راستین می‌داند. (۹۲) «سرنوشت شعر، که باید الهامبخش باشد و روح قوم را زنده نگهدارد و آن را تکامل بخشد، نباید همیشه منحصراً در دست مردم باشد.» (۹۳) در این مرحله شعر را بیان مافی‌الضمیر قوم و ویژگیهای آن دانسته است: ادبیات قومی باید بر افسانه‌ها و تاریخ و اساطیر آن قوم مبتنی باشد و همهٔ افراد آن قوم را جلب کند. ولی آنگاه که شلگل از ادبیات اسپانیا به عنوان «قومیترین» ادبیات تمجید می‌کند بلافاصله می‌افزاید که به‌هیچ وجه بر آن نیست که «دیدگاه قومی تنها معیاری است که باید، در تاریخ جهان، در ارزیابی ادبیات هر زبانی از آن استفاده شود.» (۹۴) در این دوره نزد او دین و وحی ارزش غالب است.

شلگل، از آن رو که شعر را از دیگر جنبه‌های انسانی جدا نمی‌داند، هرگز بیشگویی بازه‌واردان را دربارهٔ اغراض آن نمی‌پذیرد. با هردر در این نکته هم‌عقیده است که شعر زبان مادری نوع بشر و کردار طبیعی آدمیان است. با این نظر مخالف است که شعر صرفاً «زبان کودکانه و نمادین بشر در عنفوان شباب اوست.» [۹۵] در نظر او شعر از فعالیتهای ذهن بشر

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است که نمی‌تواند از میان برخیزد، در گذشته به کمال نرسیده بلکه باید در آینده به کمال برسد. به اعتقاد او، قدرت و حساسیتِ دریافت آدمی، از لحاظ نیروی پویای زیباشناسیِ راستین، روبه رشد است و نه ضعف. (۹۶) شلگل برستش عصر زرّین شعر را بر نمی‌تابد، و اعصار زرّینِ شعر فرانسوی و انگلیسی نیز به نظر او به هیچ وجه زرّین یا شاعرانه نیستند. (۹۷) فکر وجود دوره‌های رشد و انحطاط ر دست کم در مورد عصر جدید رد می‌کند و کالدرون را نمونه‌ای از تولدی دیگر بار و ناگهانی در عصری می‌خواند که انحطاط کامل در آن هویداست. ققنوسی که از میان خاکستر خویش سر بر می‌کشد. (۹۸) حتی پس از اینکه به مذهب کاتولیکی می‌گرود، به کمال‌پذیری و ساختار باز[۱۴۴] ادبیات جدید و نقش مدنی عظیم آن اعتقاد دارد. در غیر این صورت نمی‌توانست رهبری گروهی را بر عهده گیرد و منادی «انقلابی زیباشناختی» در آلمان شود. شعر رمانتیکی، شعر جدید، نزد او «شعر جهانشمول و بالنده» بود. (۹۹)

دستاوردهای فریدریش شلگل را در مقام مورخ ادبی، پژوهنده و منتقد عملی به اختصار بررسی خواهیم کرد. نخستین زمینه‌ای که در آن به فعالیت پرداخت تاریخ ادبی بود و تاریخ ناقصی که دربارهٔ شعر یونان نوشت به این دوره تعلق دارد. طرحی مختصر، یعنی «ادوار شعر»، در کتاب *گفتارهای* او موضع بسیار مهمی دارد، و در اواخر حیاتش *تاریخ ادبیات باستان و جدید* را، که در ۱۸۱۲ به صورت سخنرانیهایی ایراد و در ۱۸۱۵ منتشر کرد، نقطهٔ اوج حیات ادبی خویش می‌شمرد. هاینه، در وصف بدخواهانهٔ خویش دربارهٔ برادران شلگل، گفته است که «فریدریش شلگل در این اثر کلّ ادبیات را از دیدگاهی والا بررسی کرده، ولی این بلندی چیزی جز برج ناقوس کلیسایی کاتولیکی نیست.» (۱۰۰) اما این گفته انحرافی فاحش است. البته نباید منکر شد که این کتاب از لحاظ نقد ادبی از جوانب بسیار انتظارات خواننده را برنمی‌آورد، و بر مبنایی به شرح کلّی تاریخ فکری و دینی و فلسفی و ادبی نوع بشر می‌پردازد که به هیچ وجه دامنهٔ بسیار گستردهٔ موضوع را کفایت نمی‌کند. از جمله حاوی فلسفه‌ای در باب تاریخ است که پیروزی نهایی کلیسای کاتولیکی رم را بر نیروهای عصر روشنگری و تمام نیروهای غیردینی دیگر پیش‌بینی می‌کند. بدین ترتیب، تاریخ و نقد ادبی تحت‌الشعاع اندرزهای حرب زبانانه و زاهدانه، تأملات فلسفی و دینی، و نظربردازیهایی دربارهٔ تاریخ زبان شده که امروزه بکلّ منسوخ است. ولی این کتاب، با وجود نامربوط‌گوییهای مفصل، در زمینهٔ تاریخ و نقد ادبی به معنای دقیق آن حاوی مطالب بسیار است، و بیشتر آن، که اغلب بر پژوهشها و تأملات پیشین شلگل مبتنی است، حاوی نظرهای دقیقاً سنجیده و روشمند او دربارهٔ نویسندگان و مسائل متعدد است.

144. open structure

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نظرهای متقدم شلگل را دربارهٔ تاریخ شعر یونان و افت و خیز ادواری آن و تسلسل نوعهای ادبی و نظریه‌ای که دربارهٔ حماسه و تراژدی از همر و سوفوکل بر می‌گیرد به اندازهٔ کافی مورد بحث قرار داده‌ایم. حتی نظرهای متقدم او دربارهٔ یونانیان، به رغم تجلیل متعارفش از زیبایی کلاسیکی در آن کشور، حاوی نکته‌های بدیعی است که بعدها در آثار او به صورتی بسیار کاملتر بسط یافته است. ظاهراً او یکی از نخستین کسانی است که زمینهٔ تاریک یا پنهان زندگی یونانیان را حس کرده است، زمینه‌ای که هفتاد سال بعد نیچه[۱۴۵] آن را «دیونوسوسی»[۱۴۶] نامید و به آن اهمیّت بسیار بخشید. شلگل بر این نکته پافشاری می‌کند که باید «آیینهای رمزی[۱۴۷] و باده‌گساریهای یونانیان را نه آلودگیهایی بیگانه و خطاهای اتفاقی بلکه بخشی بنیادین از فرهنگ باستان و گامی لازم در تکوین تدریجی روح یونانی شمرد.» (۱۰۱) تجلیل از مقام اریستوفان، امری که در آن زمان نسبتاً تازگی داشت، کاری بود که شلگل همزمان با طرح کردن جنبهٔ اورفئوسی[۱۴۸] در شعر یونان به آن دست زد. یکی از رساله‌های بسیار متقدم او دربارهٔ «ارزش هنریِ کمدی یونانی» است؛ (۱۰۲) شلگل این ارزش را در شادی و آزادیِ شکوهمند و استقلالِ بی‌حدّ کمدی می‌بیند. هدف اجتماعی و جزئیات واقع‌مدارانهٔ کمدیِ کهن را بکلّ نادیده گرفته است. در نظر او اریستوفان منادی کنایهٔ رمانتیکی است. شلگل حتی آثار سوفوکل را آمیزه‌ای از «مستی ربوبی دیونوسوس، عمق نیروی ابداع آتنه[۱۴۹] و وقار متانت‌آمیز آپولو[۱۵۰]» می‌داند. (۱۰۳) ولی پس از آنکه به وجه رمانتیکی و مسیحیت گروید نسبت به عناصر غیرکلاسیکی نزد یونانیان توجه بیشتری مبذول کرد. در این دوره دیگر یونانیان باستان را در جارجوب شرق باستان آنچنان منحصربفرد نمی‌شمارد. در آثار اِشیل بر وجود «تنازع میان آشوبِ کهن و اندیشهٔ قانون و نظامِ هماهنگ» تأکید می‌کند (۱۰۴) و طبیعت‌مداری و ماده‌پرستی یونانیان را با شدت و حدّت بیشتری تقبیح می‌کند و اکنون آن را در همهٔ وجوه حیات یونان حاضر می‌بیند. در این باره با سیر تطوّر پژوهشهای کلاسیکی معاصر در آلمان همراه است و، گرچه به حدّ اعتدال، حملاتِ مشتاقان قرون وسطی را به کسانی که از یونان تجلیل می‌کردند و انتقادات آنهایی را که از دیدگاهی مسیحی محدودیتهای تمدن یونان را مورد حمله قرار می‌دادند تأیید می‌کند. به توجهی که در آن ایام به اساطیر یونانی و تعبیر و

۱۴۵. Friedrich Nietzsche (1844-1900)، فیلسوف آلمانی.
۱۴۶. «Dionysian» ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

147. mysteries

۱۴۸. Orphic، منسوب به اورفئوس، چنگ‌زن نامدار افسانه‌های یونانی؛ مجازاً به معنای دلکش و شیرین و پوشیده و سرّی.
۱۴۹. Athene یا Athena، الههٔ یونانی جنگ و صنایع دستی و خرد.
۱۵۰. Apollo، خدای یونانی نور و پیشگویی و موسیقی و پزشکی و شعر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تفسیر نمادین آن توسط کرویتسر[۱۵۱] مبذول شده خوشبین است. او ضمناً در میان یونانیان در جستجوی منادیان روح مسیحیت است، و سوفوکل را که «کشف و شهودی از وجه الهی» (۱۰۵) در آثارش می‌توان یافت و تراژدیهایش به آشتی و نشانی از تبدّل[۱۵۲] به معنای مسیحی آن منتهی می‌شود از آن جمله می‌داند.

همزمان با گرایش شلگل به سوی امر رمانتیکی علاقه‌اش نسبت به قرون وسطی نیز افزایش شایان توجه یافت (در این مورد برادرش احتمالاً نقشی بسیار مؤثر داشت). هنگام تهیهٔ مقدمات تألیف کتابی که هرگز نوشته نشد، نسخه‌های خطّی بسیاری را در زمینهٔ شعر پروونسی[۱۵۳] بررسی کرد و مجدّانه به مطالعه در آثار کم اهمیت و نادر بوکاتچو پرداخت. نوشته‌ای که به وصف آثار بوکاتچو اختصاص داده است (۱۸۰۱)، از لحاظ فضل تقدم ارزشمند و دارای اهمیت انتقادی است. (۱۰۶) زیرا در این نوشته به تبیین زیباشناسی «نوولّا»[۱۵۴] پرداخته و آن را متضمن برداشت و حالتی ذهنی می‌داند که به شیوهٔ غیرمستقیم و نمادین ارائه شده است. (۱۰۷) شلگل نیز (به پیروی از برادرش) به گروه تخستین سنایشگران دانته در آلمان تعلّق دارد. در آثار دانته برهانی برای خصلت مصنوع کهنترین آثار شعر جدید می‌بیند. (۱۰۸) زیرا ساختار شعر دانته بر مبنای برداشتهای مدرسی[۱۵۵] طرّاحی شده و بنابراین نقطهٔ مقابل شعرهای همر است که به صورتی طبیعی پیش می‌روند. در این مورد، شلگل بی‌آنکه متوجه باشد مسیری خلاف ویکو[۱۵۶] را می‌پیماید، زیرا ویکو دانته را همر ایتالیایی و نمایندهٔ عصری بهلوانی شمرده است. شلگل در *تاریخ ادبیات باستان و جدید* نیز بر آن است که در آثار دانته شعر و مسیحیت کاملاً هماهنگ نیستند و *کمدی الهی*، دست کم در برخی از مواضع آن، چیزی جز شعر کلامی پندآموز نیست. (۱۰۹)

رونق مجدد مطالعات آلمانی کهن و نوردیک[۱۵۷] (فرهنگ اقوام شمال اروپا)، زمینه‌ای که برادر شلگل و نیز دوستش نیک در آن سهم قابل ملاحظه‌ای داشتند، توجه او را به دوران قرون وسطای فرهنگ شمالی جلب کرد. او بتفصیل دربارهٔ اُسیان[۱۵۸] و *ادا*[۱۵۹] قلمفرسایی کرد و بخصوص دربارهٔ صحّت انتساب متن اُسیان ابراز تردید نمود و دربارهٔ تاریخ آن به نظر پردازی

۱۵۱ Friedrich Creuzer (1771-1858) متخصص آلمانی فقه‌اللغهٔ دوران باستان

152. transfiguration

153 Provençal

۱۵۴ *novella* ← برگزیده‌ای از داستانهای کوتاه

155. scholastic

۱۵۶ Giovanni Battista Vico ← جلد اول این کتاب، ص ۱۸۸-۱۹۰

157. Nordic

۱۵۸ Ossian ← جلد اول این کتاب، ص ۲۳۰

۱۵۹ *Edda* عنوان دو مجموعهٔ ایسلندی اساطیر اسکاندیناوی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دست زد؛ در مورد *نیبلونگنلید*[۱۶۰] و آثار ولفرام فون اشنباخ[۱۶۱] نیز مطالبی نوشت. (۱۱۰) شلگل در *تاریخ ادبیات باستان و جدید* به وصف مینه زانگ‌های[۱۶۲] آلمانی پرداخت و کوشید تا وجوه تمایز آنها را با شعرهای عشق آرمانی[۱۶۳] پروونسی باز نماید. (۱۱۱) بعدها بیش از پیش بر ارزش خاطره و افسانه و تاریخ قومی برای شعر جدید پا فشرد؛ از لحاظ اقوام شمالی این خاطره‌ها بیشتر به دوران قرون وسطی تعلق داشتند. کاربرد اصطلاح «دورهٔ تاریکی»[۱۶۴] را رد کرد (۱۱۲) و با نظری مساعد به وصف تمدن قرون وسطی پرداخت، و بر بقای عصر عتیق[۱۶۵]، نشأت گرفتن دوران نوزایی (رنسانس) از زمان شارلمانی[۱۶۶]، فواید آیین شهسواری، عشق آرمانی، زیباییهای معماری گوتیکی[۱۶۷] و جز آن تأکید ورزید. ولی نمی‌توان گفت که علاقهٔ او به قرون وسطی، همانند بسیاری از معاصرانش، افراطی یا متضمن رد دیگر دوره‌هاست. ضمناً از آثارش چنین بر می‌آید که آشنایی او با آثار ادبی محدود بوده و در ارزیابی اهمیت هنری آنها زیاده‌روی نکرده است. از عجایب اینکه هانس زاکس[۱۶۸] را به جاسر[۱۶۹] ترجیح داده (۱۱۳) و، گرچه همسرش را در فراهم آوردن روایت آلمانی مرلن[۱۷۰]، یکی از رمانسهای فرانسوی کهن، تشویق کرده و بر کار او نظارت داشته است، ظاهراً بر ادبیات فرانسوی کهن چندان احاطه‌ای نداشته است.

دورهٔ رنسانس (که هنوز این نام به آن داده نشده بود) ذهن او را به مراتب بیشتر به خود مشغول کرده است. شکسپیر و سروانتس و کاموئنس او را به ستایش زایدالوصف وا می‌دارند. ادبیات دورهٔ رنسانس فرانسه را (به استثنای اشاراتی جزئی به مونتنی[۱۷۱] و رابله[۱۷۲]) تقریباً نادیده می‌گیرد و ارزیابی نازل او از ادبیات ایتالیا حیرت‌آور است. تسلگل تاسوی ایتالیایی[۱۷۳] را نویسنده‌ای احساساتی و درون‌گرا می‌شمارد که در زمینهٔ حماسهٔ پهلوانی توفیقی به دست

۱۶۰ *Nibelungenlied* شعر حماسی آلمانی متعلق به دوران قرون وسطی.
۱۶۱ Wolfram von Eschenbach (1170 ?-? 1220)، حیاگر و شاعر حماسی آلمانی
۱۶۲ *Minnesang* ← جلد اول این کتاب، ص ۴۲۸،۴۲۹
۱۶۳ courtly love ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

164. «Dark Ages» 165. anticuity

۱۶۶ Charlemagne (742-814)، شاه فرانکها و امپراتور غرب
۱۶۷ chivalry ← توضیحات مترجم در پایان کتاب Gothic ← جلد اول این کتاب، ص ۴۱۹
۱۶۸ Hans Sachs (1494-1576)، حیاگر آلمانی
۱۶۹ Geoffrey Chaucer (1340 ?-1400)، شاعر انگلیسی
۱۷۰ Merlin، جادوگری که در افسانه‌های شاه آرتور نقش خطیری ایفا می‌کند
۱۷۱ Michel de Montaigne (1533-1592)، مقاله‌نویس فرانسوی
۱۷۲ François Rabelais (1494?-1553)، نویسندهٔ فرانسوی آثار فکاهی و هجایی
۱۷۳ Torquato Tasso (1544 - 1595)، شاعر حماسی ایتالیایی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نیاورده است. و کاموئنش را نیز مسلّماً بر اریوستو مرجّح می‌داند. اگرچه از ماکیاولی[۱۷۴] به‌احترام یاد می‌کند، ولی او را خَرْقِ عادتی عجیب و غیرمسیحی می‌خواند. سخنان تحسین‌آمیز او دربارهٔ پدر روحانی فیدو[۱۷۵]ی گواریتی[۱۷۶]، که آن را «لبریز از روح کهن و همانند درام یونانیان، حتی از لحاظ شکل، بزرگ و شریف» (۱۱۴) خوانده، تعجب‌آور و حتی از غرایب است. آثار شکسپیر، از همان اوانِ کار، توجّه شلگل را به خود جلب کرد؛ این امر بخصوص در مورد هملت صادق است که در آن زمان آن را تراژدی یأس، دربارهٔ عدم تناسب میان نیروهای اندیشنده و عمل‌کننده و تراژدیی فلسفی (که بر اساس نظریه‌اش متضمن تضادی است) می‌دانست. (۱۱۵) برداشت شلگل دربارهٔ هملت بی‌تردید حاکی از بسط نظر گونه در جهت شاهزادهٔ فلسفی کولریج است. شلگل و برادرش از جمله نخستین منتقدانی بودند که شکسپیر را مصرّانه «هنرمندی بغایت هدفمند» خواندند (۱۷۹۷)، (۱۱۶) ولی بحثهای ملموس و انضمامی او دربارهٔ آثار شکسپیر از لحاظ هدف و برداشت یکدست و منسجم نیستند. علاقهٔ غالب آلمانیها را در آن زمان نسبت به نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر مبتنی بر اسطورهٔ قومی می‌داند و عقاید مهملی از این قبیل ابراز می‌کند که نمایشنامهٔ هنری پنجم «اوج قدرت شکسپیر» است. (۱۱۷) او نیز همانند تیک و برادرش نسبت به بخشهای منحول کتاب مقدس رغبتی غیرمنتقدانه دارد. ظاهراً بر خلاف «سانت»ها[۱۷۷] و شعرهای شکسپیر، که در نظر شلگل شاهدی بر شیرینی شخصیت او و، از این رو ــ با کمال تعجّب باید افزود ــ دلیلی بر «بُعد عظیم او از صحنه» است، (۱۱۸) نمایشنامهٔ لوکرین[۱۷۸] را بخصوص برای درک آثار او بسیار مهم می‌شمارد. عجیب اینکه شلگل، با تمام علاقه‌ای که به امر وهم‌انگیز[۱۷۹] و شعر حاوی صحنه‌های روستایی[۱۸۰] در آثار شکسپیر، و به عبارت دیگر شکسپیرِ ایتالیایی داشت، با این حال به این نتیجه رسیده است که شکسپیر در اصل «نه شاعری مسیحی بلکه [شاعری] متعلق به فرهنگ کهن اقوام شمالی» است. (۱۱۹) و حتی احساسات او را «عموماً منبعث از احساسات اقوام شمالی و به واقع آلمانی» می‌داند. (۱۲۰) البته در اینجا آلمانی به مفهوم زرمنی به صورتی که در آن زمان به کار می‌رفت آمده، ولی در ضمن شلگل مدعی است که تنها منتقدان آلمانی شکسپیر را درک کرده‌اند و او بویژه به آنها تعلّق دارد. شلگل در موج فراگیر

۱۷۴ (1469-1527) Niccolò Machiavelli. فیلسوف سیاست و دولتمرد فلورانسی

175. *Pastor Fido*

۱۷۶ (1624-1683) Guarino Guarini. معمار ایتالیایی دوران باروک

۱۷۷ sonnet ← جلد اول این کتاب، ص ۴۴۴.

۱۷۸ *Locrine* (1595). نمایشنامه‌ای منسوب به شکسپیر

179. fantastic

۱۸۰ idyllic ← جلد اول این کتاب، ص ۴۲۰.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ملیت‌خواهی آلمانی دوران ناپلئون گرفتار شده و تضادی او را فریفته است که میان شمال و جنوب جریان داشت و، در مورد شکسپیر انگلیسی، خصومت شدید نسبت به انگلستانِ ناجرپیشه و معتقد به اصالت فایده و مادیّات این تضاد را پیچیده‌تر ساخته بود؛ زیرا انگلستان قرن هجدهم شکسپیر را چنان نموده بود که گویی تنها بازماندهٔ عصر تقریباً ماقبل تاریخی فرهنگ اقوام شمالی است.

در سالهای بعد، ادبیات هیچ قومی به اندازهٔ اسپانیا تحسین و علاقهٔ شلگل را برنینگیخت. سروانتس، به رغم هجوی که بر ضد آیین شهسواری نوشت، نویسنده‌ای رمانتیکی است که نوشته‌هایش شاعرانه است. (۱۲۱) دون‌کیشوت[۱۸۱]، با جنبه‌های وهم‌انگیز و شاعرانه و فکاهی خود، الگوی رمان است. نوولاهای اورا، *گالاتئا*[۱۸۲] و نمایشنامهٔ *نومانسیا*[۱۸۳]، و حتی *پرسیلس*[۱۸۴] را نیز بسیار می‌پسندید. رمانسهای قرون وسطای اسپانیا را زیباترین نمونه‌های ین نوع ادبی می‌شمرد. و در اواخر عمرش به کالدرون والاترین مقام را در میان مایشنامه‌نویسان بخشید زیرا او «از همه مسیحی‌تر و بنابراین رمانتیک‌ترین همهٔ آنهاست.»* از این گذشته، شلگل به کاموئنش علاقه‌ای وافر داشت. *لوسیادها*[۱۸۵] بزرگترین شعر پهلوانی عصر جدید است و فقط آثار هومر بر آن برتری دارد؛ این اثر را، از لحاظ آب و رنگ و غنای تخیّل، به مراتب بر آثار اریوستو مرجح دانسته است. (۱۲۲) در مقاله‌ای که به این مطلب اختصاص داده، با وصفی تغزلی از محتوای اثر (۱۲۳) همراه با انتقاد نسبی از ویرژیل[۱۸۶] و تاسو، به تحسین از آن پرداخته است.

تراژدی و ادبیات فرانسه به‌طورکلی مهمترین موضوع مورد تنفّر رمانتیکهای آلمانی و هدف عمدهٔ حملات جدلی برادرش بود. نوشته‌های نخستین فریدریش شلگل آکنده از طعن و پرخاشهای شدید است. تراژدی فرانسوی را «تشریفاتی خالی و فاقد قدرت و جذابیت و

* *Sämtliche Werke*، ج ۲، ص ۸۷ «در میان تمام شاعران دراماتیکی، از همه مسیحی‌تر و به همین سبب نیز عالیاً رمانتیک‌تر.» نامه‌ای که پیش از تغییر مذهب خطاب به برادرش نوشته (۲۴ مه ۱۸۰۵) حاکی از آنکه پرستش کالدرون حد و مرزی ندارد. «چه چیز از این [*Puente de Mantible* نوشتهٔ کالدرون] می‌تواند زیباتر باشد؟ از همهٔ ادبیات فرانسه و انگلیس ارزشمندتر است.»

(*Krisenjahre der Frühromantik*, *I*, 198).

۱۸۱ *Don Quixote*، رمان معروف سروانتس

۱۸۲ *La Galatea*، رمانی شبانی نوشتهٔ سروانتس

183. *Numancia*　　184. *Persiles*

۱۸۵ *Lusiads [Os Lusiadas]*، شاهکار حماسی کاموئنش دربارهٔ وقایع مهم تاریخ پرتغال

۱۸۶ Virgil (Publius Vergilius Maro; 70-19 B.C.)، شاعر رومی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جوهر ذاتی» می‌داند و می‌افزاید که «حتی در شکل نیز عنصری پوچ و بدوی و فاقد سازمان طبیعی و اصل حیات درونی است.» (۱۲۴) فرانسویان را قومی «فاقد شعر» می‌خواند و آثار به اصطلاح کلاسیکی فرانسه و انگلستان را رد می‌کند و آنها را حتی لایق آن نمی‌داند که اسمشان در تاریخ هنر ضبط شود. (۱۲۵) ولی بر اثر گذشت زمان، اقامت در فرانسه و گرویدن به مذهب کاتولیکی، شدت این احساسات بسیار کاهش یافت. اگرچه در *تاریخ ادبیات باستان و جدید* هنوز هم نسبت به نظریهٔ نئوکلاسیکی رغبتی نشان نمی‌دهد، با این حال، نمایشنامهٔ *لوسید*[۱۸۷] کرنی[۱۸۸] و *آتالی*[۱۸۹] راسین[۱۹۰] را به گرمی بسیار می‌ستاید. (۱۲۶) شگفت اینکه حتی *الزیر*[۱۹۱] ولتر[۱۹۲] را نیز می‌پسندد، (۱۲۷) ولی از آن که بگذریم، در *تاریخ ادبیات باستان و جدید*، ولتر یکی از افراد منفور به شمار می‌آید. شلگل حملات برادرش را به مولیر[۱۹۳] تأیید نمی‌کند؛ به دلایل معلوم، با سخاوت بسیار بوسوئه[۱۹۴] را می‌ستاید، و پاسکال[۱۹۵] را عمدتاً به صورت دشمن سفسطه‌گر دوستان خود، یعنی یسوعیان، معرفی می‌کند. (۱۲۸) گرچه روسو را صرفاً نیرویی منفی و فاقد کیشی مثبت می‌شمارد، با این حال، از او به عنوان بزرگترین نویسندهٔ فرانسوی قرن هجدهم تجلیل می‌کند. (۱۲۹)

از شکسپیر که بگذریم، احتمالاً به سبب نداشتن تسلط کافی به زبان، ادبیات انگلیس کمتر از ادبیات هر قوم دیگری توجه شلگل را به خود جلب کرد. آشنایی او با آثار میلتن[۱۹۶] محدود است و چندان از او خوشش نمی‌آید و بر تأثیر واژگان لاتینی‌مآب او افسوس می‌خورد. (۱۳۰) درونمایهٔ مسیحی *بهشت از دست شده*[۱۹۷] را مانعی نفوذناپذیر بر سر راه نیل به موفقیت میلتن می‌داند. ریچاردسن[۱۹۸] و نیز استرن را تا حدودی می‌پسندد ولی به طور کلی انگلیسیان قرن هجدهم را نمایندگان روح جدید، «جدید» به معنای غیردینی و بازاری،

187. *Le Cid*

۱۸۸. Pierre Corneille (1606-1684)، نمایشنامه‌نویس فرانسوی.

189. *Athalie*

۱۹۰. Jean Racine (1639-1699) نمایشنامه‌نویس فرانسوی

191. *Alzire, ou les Américains*

۱۹۲. Voltaire (François Marie Arouet; 1694-1778) ← جلد اول این کتاب، ص ۸۷-۷۱

۱۹۳. Molière (Jean-Baptiste Poquelin; 1622-1673)، نمایشنامه‌نویس فرانسوی

۱۹۴. Jacques Bénigne Bossuet (1627-1704) اسقف فرانسوی

۱۹۵. Blaise Pascal (1623-1662)، عالم و فیلسوف فرانسوی

۱۹۶. John Milton (1608 - 1674) شاعر انگلیسی

۱۹۷. *Paradise Lost* اثر حماسی معروف میلتن

۱۹۸. Samuel Richardson (1689-1761)، رمان‌نویس انگلیسی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌شمارد و به آنها حمله می‌کند. بویزه گیبن[۱۹۹] کراراً آماج طعن اوست و *خاطرات*[۲۰۰] او را «کتابی بغایت خنده‌آور» می‌خواند. گیبن صرفاً شیفتهٔ شکوه مادّی رومیان بوده و اگر دربارهٔ ترکان عثمانی هم قلمفرسایی کرده بود فرقی نمی‌کرد.* منتقدان انگلیسی قرن هجدهم را بیرحمانه طرد می‌کند: «در آثار هریس[۲۰۱]، هیوم [لرد کیمز] و جانسن[۲۰۲] کمترین اثری دالّ بر شعور به شعر یافت نمی‌شود.» (۱۳۱)

در نوشته‌های فریدریش شلگل، نقد ادبیات معاصر کشورهای بیگانه نسبتاً کمیاب است: توجه همدلانهٔ شلگل به احیای ادبیات کاتولیکی فرانسه و دو بونال[۲۰۳] و لامنه[۲۰۴] و ژوزف دو میستر[۲۰۵] در *تاریخ ادبیات باستان و جدید* هویداست. او در ۱۸۲۰ نقدی تحسین‌آمیز دربارهٔ لامارتین[۲۰۶] و بویزه جلد اول *تفکرات*[۲۰۷] نوشت؛ (۱۳۲) این نقد بخشی از طرحی را تشکیل می‌دهد که هدف آن مقایسهٔ لامارتین، شاعر ایمان، با بایرون[۲۰۸]، شاعر یأس، است. اگرچه به بایرون به عنوان شاعر نفی حمله کرده ولی در عین حال، چنانکه در آن ایام در قارهٔ اروپا رسم بود، در تجلیل از او بغایت غلوّ کرده است. مثلاً لوسیفر[۲۰۹] را در *قابیل*[۲۱۰] بایرون به مفیستوفلس[۲۱۱] در *فاوست* گوته ترجیح می‌دهد. (۱۳۳) در میان نویسندگان متأخر انگلیسی، شلگل فقط برک[۲۱۲] را به جهات سیاسی تحسین می‌کند و دربارهٔ اشعار اسکات[۲۱۳] به وصفی بسیار انتقادی می‌پردازد و آنها را صرفاً «مجموعه‌ای از تکه‌های ناهمگون افسانهٔ رمانتیکی»

* Minor، ج ۲، ص ۳۸۵؛ نیز ج ۳، ج ۲، ص ۲۳۷. اینده شلگل عادلانه بیست گیبن، در تحریر *تاریخ انحطاط و سقوط امپراتوری روم* دانشِ امپراتوری بریتانیا و آزمایشهای آن را پیش رو داشت. ر ک Lewis P. Curtis, "Gibbon's Paradise," in *The Age of Johnson* (New Haven, 1949), pp. 73-90.

۱۹۹ (1737-1794) Edward Gibbon، مورخ انگلیسی

200. *Memoirs*

۲۰۱ (1709-1780) James Harris، دانشور و دستورنویس انگلیسی

۲۰۲ (1709-1784) Samuel Johnson، ← فهرست اعلام این کتاب

۲۰۳ (1754-1840) Louis-Gabriel-Ambroise de Bonald، فیلسوف فرانسوی

۲۰۴ (1782-1854) Hugues-Félicité-Robert Lamennais، کشیش و فیلسوف فرانسوی

۲۰۵ (1753-1821) Joseph Marie de Maistre، ادیب و فیلسوف و دولتمرد فرانسوی

۲۰۶ (1790-1869) Alphonse Marie Louis de Lamartine، شاعر و نویسندهٔ فرانسوی

207. *Méditations*

۲۰۸ (1788-1824) George Gordon, Lord Byron، شاعر انگلیسی

209. Lucifer 210. *Cain* 211. Mephistopheles

۲۱۲ (1729-1797) Edmund Burke، سیاستمدار و خطیب انگلیسی

۲۱۳ (1771-1832) Sir Walter Scott، ← فهرست اعلام

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌خواند. (۱۳۴)

یکی از وجوه *تاریخ ادبیات باستان و جدید* را باید بویژه ستود. شلگل به اقوام کم اهمیت‌تر شمال و شرق اروپا نیز توجه می‌کند، و به پیروی از روحیهٔ تسامح قومی مصّر است که هر قومی محقّ است زبان و ادبیات خاص خویش را داشته باشد. او به ادبیات چکها در دورهٔ قرون وسطی و نیز ادبیات روسیه اشاره می‌کند و پیداست که از شکوفایی مجدد ادبیات مجار آگاه است و حتی از یکی از نویسندگان آن، کیشفولودی[۲۱۴]، نام می‌برد. (۱۳۵)

کار عمدهٔ شلگل در نقد عملی بالطبع در زمینهٔ ادبیات آلمان صورت پذیرفته است. با توجه به دیدگاه کلّی او، اظهارنظرهای سخاوتمندانه‌اش دربارهٔ لوبر[۲۱۵]، حتی در *تاریخ ادبیات باستان و جدید*، قابل تحسین است. وصف تحسین‌آمیز او از اوپیتس[۲۱۶] در این زمان و در این جا عجیب است؛ شلگل نیز در ستایش اغراق آمیز نسبت به یاکوب بومه[۲۱۷] با دوستانش هم‌عقیده است. (۱۳۶) در میان نویسندگان متقدم آلمان لسینگ نویسندهٔ محبوب اوست و یکی از مفصلترین نوشته‌های انتقادی خود را به او اختصاص داده است. در بادی امر این علاقه موجب شگفتی است، زیرا لسینگ را معمولاً نمایندهٔ دوران روشنگری در آلمان می‌شناسند و مشکل بتوان او را از سنت خردمدارانهٔ پروتستانها جدا کرد. پس از آنکه شلگل به مذهب کاتولیکی گروید کاهشی قابل ملاحظه در این علاقه رخ داد، ولی با این حال، طیّ رمانتیک‌ترین سالهای حیاتش مقاله‌ای پر احساس نوشت، و گلچینی در سه مجلد تألیف کرد که هر یک دارای مقدمه‌ای بود و در یکی از آنها به وصف «شخصیت و خلق و خوی پروتستانها» پرداخت. بخشی از علاقهٔ شلگل را می‌توان بر مبنای میل او به این امر توجیه کرد که می‌خواسته است تا حرز اعظم دوران روشنگری را برای خود و دوستانش به غنیمت بگیرد، و نشان دهد که لسینگ به هیچ وجه خردمداری بیش با افتاده نیست، و تربیت نوع بشر[۲۱۸] او، بویژه، راه به سوی دینی تازه می‌برد. شلگل با کمال صراحت از داعیهٔ بزرگی لسینگ به عنوان شاعر و نمایشنامه‌نویس صرف نظر می‌کند و عمدتاً به شخصیت و «شیوهٔ زیستِ آزادانه» و سعهٔ صدر او علاقه‌مند است، و قدرت آرای نامعارف او را حتی بر اسلوب نثرنویسی، «امتزاج ادبیات و جدلیات و نکته‌سنجی و فلسفه» نوسط او، ترجیح می‌دهد. (۱۳۷) شلگل شکل مقطّع آثار و «روحیهٔ ترکیب‌کنندهٔ» لسینگ را الگو و توجیه‌کنندهٔ قطعات پراکندهٔ خویش می‌شمارد و

۲۱۴ Károly Kisfaludy (1788-1830)، شاعر و نمایشنامه‌نویس مجار مکتب رمانتیسم
۲۱۵ Martin Luther (1483-1546)، مصلح دینی آلمانی و بنیانگذار جنبش اصلاح دینی در آلمان
۲۱۶ Martin Opitz (1597-1639)، شاعر و منتقد آلمانی
۲۱۷ Jakob Böhme (1575-1624)، عارف آلمانی

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بسیاری از آنها را به عنوان «برادهٔ آهن» در مقالهٔ خویش دربارهٔ لسینگ نقل می‌کند. بخشی از گلچین او متشکل از گفته‌های کوتاهی از لسینگ است که مضمون کهن‌پژوهانه یا خداشناسانهٔ آنها را کنار گذاشته تا تکّه‌هایی را برگزیند که در نظر او دالّ بر اهمیت عصری[۲۱۹] اوست، و نه آرای لسینگ که روحیهٔ او را هویدا می‌سازد. فراموش نکنیم که گذشت زمان، به طور کلی، نظر شلگل را تأیید کرده است. و درست همانگونه که شلگل می‌خواست از مقام لسینگِ شاعر کاسته شده و ارزش لسینگِ متفکر افزایش یافته است.

مناسبات فریدریش شلگل با گوته و شیلر دستخوش چنان تغییراتی بود و برخوردهای شخصی و دسته‌بندیهای ادبی و حتی تأثیر غیرمستقیم زنان چنان آن را پیچیده کرده بود که مشکل بتوان در تاریخ نقد به شرح کامل آن پرداخت. (۱۳۸) با وجود این، فریدریش شلگل از منتقدان جدّی آثار گوته و شیلر بود، و از این رو، توجه به آرای او در این کتاب لازم است. شلگل در آغاز کار از ستایشگران شیلر بود، و آثار شیلر بی‌تردید بر تألیفات زیباشناختیِ نخستینِ او تأثیر گذاشته است. «دربارهٔ مطالعهٔ شعر یونانی» حاوی ستایش از شعر تغزلی شیلر ــ آن را با آثار بیندار مقایسه می‌کند ــ و نیروی احساس و عُلُوّ ذهن و شکوه زبان و «سینه و صدا»ی اوست (۱۳۹) ــ در واقع چنان ستایش مفرطی که برخی در آن طنز یا بی‌صداقتی یافته‌اند. ولی جندی نگذشت که این وضع تغییر کرد و در نقدی که بر تقویم سروشان[۲۲۰] شیلر نوشت شعر «حیثیت زنان»[۲۲۱] او را موذیانه به باد تمسخر گرفت و گفت که بهتر است بندبه‌بند، از فرجام به آغاز، خوانده شود. (۱۴۰) طبیعی است که شلگل که به آزادی زنان معتقد بود نمی‌توانست کمال مطلوب شیلر را در مورد زنان، که از ارزشهای طبقهٔ متوسط متأثر بود، برتابد. در «آرمانها»[۲۲۲]، شلگل «تشنجات یأس» و «زیاده‌روی تقریباً شکوهمند»ی مشاهده می‌کند و حتی بر آن است که «هرگاه در سلامت قوهٔ خیال فتوری رخ دهد دیگر قابل ترمیم نیست.» (۱۴۱) اینکه شلگل لطیفه‌های *(Xenien)* شیلر را، که برخی بر ضد خود او نوشته شده بود، دوست نمی‌داشت تعجبی ندارد، ولی با ذکر این نکته که غالب مطالب مجلهٔ دی هورن[۲۲۳] شیلر ترجمه است مرتکب اشتباهی شده. (۱۴۲) زیرا پس از آن شیلر با برادر او، اوگوست ویلهلم، که اکثر ترجمه‌ها از او بود و از داشتن چنین منبع درآمدی بسیار خوشحال بود، قطع رابطه کرد. برادران شلگل، پس از این قطع رابطه، و تا حدودی از آن رو که مبادا روابط حسنهٔ خود را با گوته به خطر بیندازند، دربارهٔ شیلر سیاست سکوت پیشه کردند. ولی در محافل

219. contemporary
220. *Musenalmanach*
221. «Die Würde der Frauen»
222. «Die Ideale»
223. *Die Horen*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خصوصی، شلگل همهٔ نوشته‌های شیلر را به شدیدترین وجه تقبیح می‌کرد و حتی خصوصیترین یادداشتهای او حاکی از آن است که شیلر را صرفاً «احساسات گرایی لفّاظ» و «فیلسوفی شاعر مآب» می‌شمرده و نه «شاعری فلسفی». (۱۴۳) حتی نوشته‌های زیباشناختی او را نیز بکلّ رد کرده است. ولی با گذشت زمان ــ پس از آنکه خصومتهای شخصی رنگ باختند و شیلر درگذشت ــ نظر شلگل نسبت به آثار او به مراتب مساعدتر شد. در *تاریخ ادبیات باستان و جدید*، شیلر را «بنیانگذار راستین درام آلمانی» و «نمایشنامه‌نویسی تمام‌عیار» و «زبان پرشور»ش (۱۴۴) را از ملزومات آن دانسته است. حتّی از تمهید مقدمات فلسفی از جانب او برای شعر گفتن دفاع می‌کند، و ضمن بحث دربارهٔ امکان وجود تغزّل فلسفی نمونه‌هایی از شعر شیلر را می‌آورد. شلگل ظاهراً متوجه این امر هست که خود به نسل شیلر تعلّق دارد: می‌بیند که شیلر از گروه متجددان به رمانتیکها می‌رود و زمانی نیز او را در گروه ژان‌پل و تیک و نووالیس و خودش قرار می‌دهد. (۱۴۵)

روابط شلگل با گوته به روال دیگری شکل گرفت و با بحثهای مفصل او دربارهٔ آثار گوته جنبهٔ بسیار عمومیتری یافت. امروزه درک این واقعیت دشوار است که گوته در دههٔ ۱۷۸۰ و پس از موفقیت بزرگ ورتر[۲۲۴] در ورطهٔ فراموشی نسبی افتاده بود و برادران شلگل در احیای شهرت او بر مبنایی بسیار متفاوت سهمی مؤثر داشته‌اند. در این مورد اوگوست ویلهلم پیشقدم شد، ولی فریدریش نیز نقش مهمی ایفا کرد. فریدریش شلگل قطعهٔ «دربارهٔ مطالعهٔ شعر یونانی» را، که دربارهٔ گوته بود، از کتابی که در دست تألیف داشت منتشر کرد (۱۷۹۶). در آن گوته را «طلیعهٔ شعر راستین و زیبایی محض» خوانده است. گوته به سوی مرحلهٔ تازه‌ای از فرهنگ زیباشناختی چشم‌اندازی می‌گشاید. آثار او «برهان قاطعی است بر اینکه امر عینی ممکن است و چشم داشتن به زیبایی توهّمِ عبثِ عقل نیست.» (۱۴۶) فریدریش حتی مدعی است که *فاوست*، پس از آنکه به اتمام برسد، احتمالاً به مراتب برتر از *هملت* خواهد بود. (۱۴۷) ولی با تعجب می‌بینیم که اندک زمانی پس از آن نسبتِ میانِ این دو به نفع *هملت* تغییر کرده و چیزی حدود ۱۰۰ بر ۷ تعیین شده است. (۱۴۸) ولی تصوّر تحسینی بیش از آنچه فریدریش بر «ایدیل» گوته موسوم به «الکسیس و دورا»[۲۲۵] فروبارید مشکل است؛ (۱۴۹) از این گذشته، از مقاله‌ای که دربارهٔ *ویلهلم مایستر*[۲۲۶] نوشت (۱۷۹۸) و نیز از «مقاله دربارهٔ اسلوبهای متفاوت آثار متقدم و متأخر گوته»[۲۲۷]، که در گفتارهایی دربارهٔ شعر آمده است،

۲۲۴. *Werther*، رمانی نوشتهٔ گوته

225. «Alexis und Dora»

۲۲۶. *Wilhelm Meister*، رمانی نوشتهٔ گوته

227. «Essay on the Different Styles of Goethe's Early and Late Works»

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هرگز نقدی بهتر و حاکی از قدردانی بیشتر دیده نشده است. نقد او دربارهٔ *ویلهلم مایستر* بحق مشهور است، زیرا در آن توانسته است نگرش نویسنده و برداشت کلّی و صبغهٔ خاص هر بخش و شخصیتهای عمدهٔ داستان را تعریف کند. شلگل ضمناً بر فتوری در داستان انگشت می‌نهد، لکن خبر ندارد که آن مولود بازنوشتن و گنجاندن *رسالت تئاتر*[۲۲۸] در کتاب توسط خود گوته بوده است؛ البته شلگل بخشهای بعدی را با مطالب رمزآمیز و فلسفی‌اش به بخشهای واقعیت‌مدار آغاز کتاب، که امروزه این چنین زنده‌تر به نظر می‌رسند، ترجیح می‌دهد. وصف او دربارهٔ تطوّر کلّی آثار هنری گوته نیز بسیار موفقیت‌آمیز است. او این تطور را در سه مرحلهٔ نسبتاً مقدماتی می‌بیند که به ترتیب در *گوتس فون برلیشینگن* و *تاسو* و *هرمان و دوروتئا*[۲۲۹] نمایانده شده‌اند. تبحّر شلگل در شناخت سبک شایان توجه است: او آثاری را که تاریخ تصنیف آنها بر او نامعلوم است به دقت مرتّب و نوشته‌های گوته را به ترتیب اهمیتشان درجه بندی می‌کند.

امّا از این اظهارات علنی که بگذریم، یادداشتهای خصوصی شلگل حاکی از تردیدهای روزافزون در مورد آثار گوته و انصراف خاطری کُند ولی قاطع از پرسشش بی‌چون و چرای اوست. از همان اوان کار، شلگل منذکر می‌شود که «کلام خدا نزد گوته نیست»، و *ویلهلم مایستر* را «ناتمام» می‌خواند «زیرا به اندازهٔ کافی رازآمیز نیست.» (۱۵۰) حتّی نوشته‌های گوته را، «در قیاس با آثار نویسندگان باستان و شکسپیر و رمانتیکها، به مراتب ماشینی‌تر» می‌شمارد و می‌افزاید که «آثار گوته فاقد وحدت و یکپارچگی‌اند: فقط اینجا و آنجا آغازی خفیف و کمرنگ مشاهده می‌شود.» (۱۵۱) ولی هیچیک از این نظرها را علناً ابراز نکرد. و گوته نیز در ۱۸۰۲ برای به روی صحنه آوردن نمایشنامهٔ *آلارکوس*[۲۳۰] شلگل از هیچ کوششی فروگذار نکرد. نخستین انتقاد علنی فریدریش از گوته متوجه جنبه‌های نئوکلاسیکی نظرهای او دربارهٔ هنر بود که در دی پروپیلائن[۲۳۱] منتشر شده است. ولی گفته‌های رسمی او همواره بسیار مساعد و آمیخته به احترام بود. از آن جمله، مفصلترین آنها نقدی است که بر جهار مجلّد از آثار گوته نوشت (۱۸۰۸). در این نقد شعرهای غنایی و رمانسهای تغزلی گوته را به گرمی تحسین می‌کند و با تیزبینی به بحث دربارهٔ تک تک شعرها می‌پردازد. بسیاری از شعرهای گوته را که در قوالب عروضی کلاسیکی نوشته شده بسیار می‌پسندد و آنها را زیر عنوان طرحی کلّی برای مجموعه‌ای تندآموز رده‌بندی می‌کند. *ویلهلم مایستر* را بار دیگر مورد بحث قرار

228. *Theatrical Mission*

۲۲۹. *Goetz von Berlichingen; Tasso; Hermann und Dorothea* [ترجمه‌های گوته]

230. *Alarcos*

۲۳۰. *Die Propyläen* [مجله‌ای که گوته منتشر می‌کرد]

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌دهد، ولی این بار از آن در برابر گفتهٔ مشهور دوستش نووالیس، که گفته بود رمانی است ضدّ شعر، دفاع می‌کند. شلگل حتی نظریهٔ پیشین خود را دربارهٔ رمان رمانتیکی پس می‌گیرد. در اینجا دیگر رمان را «نوع ادبی راستین» نمی‌شناسد و می‌گوید که «هر رمانی ... که واقعاً شاعرانه باشد به خودی خود هستیِ یگانه‌ای دارد.» (۱۵۲) ولی استثناهایی نیز وجود دارد که ضمن آن از گوته به سبب تحلیل بردن نیروی خود در طرحهای مقدماتی و قطعه‌ها و آثار تجربیِ کم اهمیت خرده‌گیری می‌کند. (۱۵۳) در *تاریخ ادبیات باستان و جدید*، بحث دربارهٔ گوته بسیار سطحی و شتابزده است. گوته را شکسپیر زمان می‌خواند و بر آن است که *ایفی‌گنیه*[۲۳۲] و *تاسو* و *اگمونت*[۲۳۳] (همراه با بهترین اشعار تغزلی‌اش) حافظِ شهرت او خواهند بود، و *فاوست* به حدّ آنها نمی‌رسد. ولی در پایان بحث اشاره می‌کند که به اعتقاد او گوته را بهتر است ولتر آلمانی نامید ــ(۱۵۴) نظری که اگر در چارچوب آرای زمانه و شهرتی که ولتر در میان مخاطبان شلگل داشت به آن بنگریم بدخواهانه می‌نماید. یادداشتهای خصوصی شلگل حاکی از آن است که این رده‌بندی را از مدتها قبل در ذهن داشته و آزردگی خاطر او نسبت به کافرکیشی گوته و خصومت مفروض او با مسیحیت به جایی رسیده بوده که در نامه‌های خصوصی خود از «لئامت» او سخن رانده است. (۱۵۵) نظر ما دربارهٔ پیچ‌وتابهای آرای شلگل و انگیزه‌های غالباً بسیار شخصی آنها هرچه هست، نباید فراموش کنیم که بسیاری نظرهای انتقادی مهم دربارهٔ آثار گوته و شیلر ارائه کرده است. با در نظر گرفتن تحلیل دقیق او دربارهٔ *ویلهلم مایستر* و بسیاری از اشعار گوته، داوری سینتسبری دایر بر آنکه او «از رویارویی با کتاب تن می‌زند ــ چه رسد به رویارویی با قطعه‌ای یا جمله‌ای از آن» (ج ۳، ص ۴۰۲) دست‌کم عجیب می‌نماید. این داوری احتمالاً مبتنی بر مطالعهٔ *تاریخ ادبیات باستان و جدید* است که، به لحاظ وسعت دامنه‌اش، مستلزم کلی‌گویی بسیار و چشم‌اندازهای وسیع و نظرهای بسیار جامع بوده است. ولی تألیفی چنین جامع نیز لازم است، و فریدریش شلگل از نخستین کسانی است که در این زمینه پیشقدم شدند.[۵] حتی اگر یک جنبه از تاریخ مختصری را که

۵ گمان می‌کنم که پیش از کتاب شلگل تألیفی دقیق تماس با از منتشر نشده باشد. آنچه هست عبارت است از تألیفات مفصل حاوی سرگذشت نویسندگان و نیز مطالب کتاب‌شناختی بغیر نوشته‌های آندرس [Andrés] آیشهورن [Johann Gottfried Eichhorn] و بوتروک، با طرحهای تنگ و کلی مانند

Carlo Denina, *Discorso sopra le vicende di ogni letteratura* (Torino, 1760; also Glasgow, 1763)

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دربارهٔ ادبیات متأخر آلمان در این کتاب آورده مدنظر قرار دهیم باز هم کتابی شایان توجه است؛ این جنبه، که در دوران اخیر از آن به عنوان کشفی بزرگ تجلیل کرده‌اند، تقسیم تاریخ ادبی این دوره به سه نسل است: کسانی که در دهه‌های ۱۷۵۰ و ۱۷۶۰ به سن کمال رسیدند، نظیر کلوپشتوک و لسینگ و ویلاند[۲۳۴]، و جز آنها؛ کسانی که در دههٔ ۱۷۷۰ پا به عرصهٔ ادبیات گذاشتند، چون گوته و هردر؛ و نسل سومی که در اواخر دههٔ ۱۷۸۰ و اوایل دههٔ ۱۷۹۰ پدید آمد، و شلگل خود را نیز در این گروه قرار می‌دهد.

شلگل را نمی‌توان منتقد روشمند دوستان و معاصرانش دانست، ولی وصف ذوق‌مدارانهٔ[۲۳۵] بسیار جالبی دربارهٔ ژان پل و «فقدان آزارندهٔ ذوق» و «بی‌دست و پایی جذّاب» او نوشته است؛ وصفی نیز از تیک نوشته (۱۵۶) که به رغم دوستی با او، خالی از انتقاد نیست؛ دربارهٔ بسیاری از معاصران دیگر خود در آلمان نیز اظهار نظر کرده است. احترام زیادی را که برای تساخاریاس ورنر[۲۳۶] جلف و تهی مغز قائل بود (۱۵۷) قاعدتاً باید به حساب خطایی گذاشت که مولود همدلی با کسی است که چون او به مذهب کاتولیکی گرویده است.

یک جنبه از نقد شلگل که شایان توجه ویژه است شکل آن است. آثار نخستین او عبارت از رساله‌هایی قراردادی است که به شیوهٔ توضیحی و انتزاعی نوشته شده است. شلگل، در نوشته‌های بعدی خود نظیر *تاریخ ادبیات باستان و جدید*، بار دیگر به بیان رسمی و جمله‌های فخیم روی آورد. ولی در دورهٔ میانی از شکلهایی در بیان استفاده کرده که، دست کم در آلمان، در مورد نقد تازگی داشت. «خصلت ویژه»[۲۳۷]. نوشته‌ای انتقادی دربارهٔ نویسنده یا کتابی واحد است و واژگان انتقادی که شلگل در آن به کار می‌برد ترکیبی از تعریفهای انتزاعی یا قطعه‌های ذوق‌مدارانه و حتّی تغزلی است. نقد ذوقی، پس از آنکه طی قرن نوزدهم رو به انحطاط گذاشت و به صورت نوشته‌های پر آب و تاب و احساساتی پیتر[۲۳۸] و اسکار وایلد[۲۳۹] درآمد، مایهٔ دردسر نقد شد، ولی در زمان شلگل، قطعات خیال‌انگیز او، در قیاس با تصنّع رساله‌های زیباشناختی یا کتابگزاریهای خشک و خالی و متعارف، قاعدتاً برای خوانندگان خوشایند بوده و تازگی داشته است. گذشته از «خصلت ویژه»، شلگل «قطعه»[۲۴۰]، یا کلمات

۲۳۴ Christoph Martin Wieland (1733-1813)، شاعر و نویسنده و مترجم آلمانی او را ولتر آلمان نامیده‌اند

235. impressionistic

۲۳۶ Zacharis Werner (1768-1823)، شاعر و نمایشنامه‌نویس آلمانی

237. «Characteristik»

۲۳۸ Walter Pater (1839-1894)، منتقد و مقاله‌نویس انگلیسی

۲۳۹ Oscar Wilde (1854-1900)، شاعر و نمایشنامه‌نویس ایرلندی

240. «fragment»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

قصار[۲۴۱]، را کشف کرد و از آن به عنوان وسیله‌ای برای نقد استفاده کرد. البته این کشفی کاملاً تازه نبود ــ لیشتنبرگ[۲۴۲] و شامفور[۲۴۳] استادان اویند ــ ولی مسلماً اوست که دانسته قطعه را برای ابراز بیانات غیرمستدل و تمثیلهای شگفت‌انگیز استعاری و اظهارات سربسته و حتی گیج‌کننده و ذکر آرای ظریف و ظاهراً متناقض به کار می‌برد. در بهترین قطعه‌ها با نگاهی منظر وسیعی را می‌گشاید، و در بدترین آنها با طمطراق و تظاهر به بذله‌گویی و حتّی مهمل‌بافی می‌پردازد. ولی منتهای ملانقطی‌گری است اگر متوجه نشویم که شلگل در جنگی درگیر بود و، حتی به قیمت تناقض‌گویی و توهین، خواهان توجه و به آن نیازمند بود، و امر پرآب و تاب و خیال‌انگیز و خردستیز را بیش از آن دوست می‌داشت که آن را سرکوب کند. پرمحتواترین شاهکار نقد شلگل، یعنی *گفتارهایی دربارهٔ شعر*، مفاوضه‌ای افلاطونی به شکلی بسیار آزاد است که شرکت‌کنندگان در گفتگو در جای‌جای آن به ایراد سخنرانی و قرائت مقاله می‌پردازند. این شکل بهترین وسیلهٔ بیانی برای شلگل می‌نماید، نه بیش از حد رسمی و نه چندان غیررسمی است، نه آن قدر کوتاه است که گیج‌کننده باشد و نه بیش از اندازه بلند است که ــ مانند بدترین نمونه‌های کار او ــ مبهم و نامشخص باشد. ولی با همهٔ اینها ــ اگر فقط به آنچه دربارهٔ نقد و اسطوره و طنز و امر رمانتیکی و رمان گفته است بیندیشیم ــ فریدریش شلگل یکی از بزرگترین منتقدان تاریخ است.

۲۴۱. aphorism ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

۲۴۲. Georg Christoph Lichtenberg (1742 -1799)، فیزیکدان و هجویه‌نویس آلمانی

۲۴۳. Sébastien-Roch Nicolas Chamfort (1741-1794)، نویسندهٔ نکته‌پرداز فرانسوی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

فصل دوم: اوگوست ویلهلم شلگل

کار اوگوست ویلهلم شلگل عمدتاً اِعمال و تبیین اندیشه‌های برادر جوانترش است. مجموعه‌ای مفصل از قطعات مشابه را می‌توان گرد آورد که در آنها اوگوست ویلهلم گفته‌های برادرش را دربارهٔ ماهیت شعر و نقد و نوعهای عمدهٔ ادبی و نقش اسطوره در ادبیات و جز آن تکرار کرده و آنها را بسط داده است. تقریباً در هر موردی به نظر می‌رسد که اولویت به فریدریش تعلّق داشته باشد. از این رو، بسا که بخواهیم اوگوست ویلهلم را دارای ذهنی غیراصیل بدانیم و او را نوعی واسطه و حتی مروّج اندیشه‌های برادرش به صورتی عوام فهم به‌شمار آوریم. چنین برداشتی خالی از حقیقت نیست، و اهمیت عظیم تاریخی اوگوست ویلهلم را در ایفای این نقش واسطه‌گری و ترویج نباید فراموش کنیم. بسیاری از انگلیسیان او را «منتقد ملّی خودمان»، «ارسطوی جدید»، و یگانه آوای روشن نقد از آلمان خواندند. دقیقاً از آن رو که در گرویدن به مذهب کاتولیکی به فریدریش نیبوست و نیز از آن رو که (به رغم تمام خصومتی که نسبت به آرمانهای عصر روشنگری ابراز می‌داشت) از زیاده‌رویهای دیدگاه رازآمیز در مورد شعر برکنارماند، تأثیرش در داخل و خارج آلمان به مراتب بیشتر و ماندگارتر از فریدریش بود.

ولی نباید خود را تسلیم این وسوسه کنیم که اوگوست ویلهلم را صرفاً بزواکی از برادرش بدانیم، و او را برادر همزاد و غیرقابل‌تمییز فریدریش به شمار آوریم. اوگوست ویلهلم ویژگیها و خصالی خاص خویش دارد و روند تکاملی او با فریدریش کاملاً متفاوت است، و به همین جهت اصالتاً منتقد به حساب می‌آید. گذشته از اینکه اوگوست ویلهلم با فریدریش بارها دربارهٔ موضوعاتی اظهار نظر کرده‌اند که آن دیگری هرگز به آنها نپرداخته، میان آن دو نه تنها تفاوتهای روانی وجود داشته، بلکه از لحاظ فکری نیز تفاوتهای مشخصی با یکدیگر دارند که

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تشخیص و تعریف آنها هدف ما در این نوشته خواهد بود. تفاوت از لحاظ روانی و خلق و خوی بسیار واضح و عظیم است: اوگوست ویلهلم از آغاز کار از واقع‌بینیِ خردمندانه و انصراف خاطرِ فاضلانه و روحیهٔ تاریخی روادارانه‌ای برخوردار بود که در برادر آتشین مزاج و جدل‌آیین و صریح‌اللهجهٔ او کمتر یافت می‌شد. اوگوست ویلهلم نیز گاهی به مجادله و هجو و فکاهه می‌پرداخت ولی پیداست که در کاری که با طبیعت او بیگانه است ناشیانه عمل می‌کند. لحن حاکی از کفِّ‌نفس و سنجشِ دقیقِ شواهد و شرطها و تحدید حدودها در نوشته‌های اوگوست ویلهلم (در قیاس با احکام برادرش) گاهی از تفاوت میان حقیقت و تضاد محض، میان فرضیهٔ محتاطانه و صدور حکم مخاطره‌آمیز حکایت می‌کند.

تحصیلات اوگوست ویلهلم نیز مانند برادرش در رشتهٔ مطالعات باستانی بود: در گوتینگن شاگرد کریستیان هاینه[۱] معروف بود و رساله‌ای فاضلانه به زبان لاتینی دربارهٔ جغرافیای آثار همر به رشتهٔ تحریر درآورد. برخلاف برادرش، از همان اوان کار تحت تأثیر بورگر[۲] شاعر واقع شد. به شخص او علاقه‌ای وافر پیدا کرد و نخستین نوشته‌های مفصل خود را به بحث دربارهٔ اشعار او اختصاص داد. ضمناً در همان ایام به پرورش قریحهٔ خویش در ترجمهٔ شعر و نیز علاقهٔ وافرش به شکلهای شعری و عروضی پرداخت. در سراسر آثارش قابلیت فنی و عروضیِ استادی به چشم می‌خورد که قادر است با دیدی منحصراً جزءنگر در جزئیّات وزن و حسن انتخاب کلمات دقیق شود. گوته از اوگوست ویلهلم خواست که شعرهایی را که در مصراعهای شش رکنی[۳] سروده بود بررسی کند و سپس مطیعانه آنها را بر اساس نظریات او اصلاح کرد. اوگوست ویلهلم در سراسر دوران فعالیتش در نوشتن شعر آلمانی بر اساس الگوی شعرهای دوران باستان از قواعد سختی جانبداری می‌کرد، و دربارهٔ «سانت»[۴] و «اوتاوا ریما» و «ترتسینا» و حتی «سستینا» و «کانتسونه»[۵] با مهارت و استادی نظریه‌هایی مدوّن کرد. این‌گونه نقدهای اوگوست ویلهلم طیف وسیعی را از کاربرد انعطاف‌ناپذیر قواعد گرفته تا استفادهٔ بغایت نکته‌سنجانه از تجارب او در کار ترجمه دربرمی‌گیرد. او گاهی دربارهٔ مشابهتهای اشکال هندسی، نظیر مربع و مثلث، با ساختار «سانت» خود را تسلیم نظربردازیهایی تفننی می‌کند. (۱) ولی در عین حال قادر است که از روی عقل و یا حساسیت بسیار به نقد جزئیات بسیاری از ترجمه‌های منظوم آلمانی بپردازد. اوگوست ویلهلم به

۱. Christian Gottlieb Heyne (1729-1812)، عالم آلمانی فقه‌اللغهٔ دوران باستان

۲. Gottfried August Bürger (1747-1794)، شاعر آلمانی مکتب رمانتیسم

3. hexameter

۴. sonnet ← جلد اول این کتاب، ص ۴۴۲

۵. ottava rima, terzina, sestina, canzone ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سرسپردگی لغت‌شناس راستین نسبت به کلمه و بررسی دقیق و وفاداری به متن پایبند است. یکی از نخستین کتابگزاریهای او دربارهٔ شعر «هنرمندان»[۶] شیلر است، (۲) و در آن با دقت بسیار هماهنگی و انسجام استعاره و ساختار جمله‌ها را بررسی کرده است. این شیوه در سراسر دوران فعالیت ادبی شلگل ادامه یافت: از نقدی که بر ترجمهٔ آثار همر توسط فوس[۷] (۳) و ترجمه‌های هردر از آثار شاعر لاتینی‌سرای آلمانی یاکوب بالده[۸] (۴) نوشت گرفته تا *هرمان و دوروتئا*[۹]ی گوته (۵) و ترجمه‌های آلمانی آثار پروپرتیوس[۱۰] و اِشیل و اریوسنو. شیوهٔ مقایسه و بررسی بسیار دقیق انگیزش را در رسالهٔ معروف *مقایسهٔ دو نمایشنامهٔ فدر*[۱۱] نیز به کار گرفته (۶) و در آن رساله نشان داده است که *هیپولوتوس*[۱۲] اوریپید[۱۳] از هر لحاظ مگر حسن انتخاب کلمات بر *فدر*[۱۴] راسین برتری دارد. اوگوست ویلهلم در سخنرانیهایی نیز که در برلین و وین ایراد کرد نحوهٔ پرداخت درونمایهٔ الکترا[۱۵] را توسط اِشیل و سوفوکل و اوریپید با هم مقایسه می‌کند تا برتری عظیم اشیل و سوفوکل را نسبت به اوریپید مدلّل سازد. توجه زیاد به جنبه‌های فنی کمالِ عروضی گاهی سدّ راه داوریهای انتقادی شلگل می‌شد. از شعری نوشتهٔ نوبیک[۱۶] با عنوان *چشمه‌های آب معدنی*[۱۷] (۷) که امروزه بکّل فراموش شده تجلیل بسیار کرد، زیرا نحوهٔ کاربرد شکل عروضی شش رکنی آلمانی و نیز ابداع نکات جزئی و زیبا را در آن بسیار می‌پسندید. کسی که «ارکان عروضی دو هجایی»[۱۸] اسپانیایی را با تمام همصداییها و تکرار مصوتهای[۱۹] آنها ترجمه کند و مفصلترین قالبهای شعری «کانتسونه»های ایتالیایی را دقیقاً تقلید کند و در شعر خویش نیز به تجربه در زمینهٔ تمام انواع بحور بپردازد طبیعی است که در نوشته‌های انتقادی خویش نیز صنعتگری نماید. مشکل بتوان اثری از این جنبهٔ او را نزد برادرش فریدریش یافت.

6 «Die Künstler»

۷. Johann Heinrich Voss (1751-1826) شاعر و مترجم آلمانی و مترجم آثار نویسندگان دوران باستان.

۸. Jakob Balde (1604-1668)، شاعر آلمانی که کراراً با هوراس مقایسه شده است.

9. *Hermann und Dorothea*

۱۰. Sextus Propertius (50?-?15 B.C.)، شاعر مرثیه‌سرای رومی.

11. *Comparaison des deux Phèdres*

12. *Hippolytus*

۱۳. Euripides، تراژدی‌نویس یونانی که، به اتفاق اشیل و سوفوکل، بزرگترین تراژدی‌نویسان یونان باستان به شمار می‌آیند.

14. *Phèdre*

۱۵. Electra (Elektra)، در اساطیر یونان باستان، دختر آگاممنون و کلوتمنسترا، و خواهر اورست. داستان زندگی فاجعه‌آمیز او را هر سه تراژدی‌نویس بزرگ به رشتهٔ تحریر در آورده‌اند.

16. W.V. Neubeck

17. *Gesundbrunnen*

۱۸. «trochees» ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

19. assonance

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

چندی نگذشت که اشتغال ذهنی اوگوست ویلهلم جوان به مسائل عروضی و حسن انتخاب کلمات جای خود را به شور و شوق نسبت به آرمان هردرواریِ ادبیاتِ جهانی و جهان میهنیِ[۲۰] ادبی داد؛ شوری که پس از آن به صورت یکی از مایه‌های مهم آثار او ادامه یافت. همزمان با ارائهٔ نمونه‌های ترجمه‌های منظوم خود از آثار دانته (۱۷۹۱)، کمال مطلوب خویش را نیز چنین وصف کرد: «ورود به ساختارِ وجودی بیگانه، دریافت آن به صورتی که هست، گوش دادن به روند ایجاد آن.» (۸) نخستین کلمات *سخنرانیهایی دربارهٔ درام*[۲۱] به بیان نیاز به «کلّیّت[۲۲] روح» اختصاص یافته است؛ به «قابلیت انعطافی که به ما اجازه می‌دهد تا، با نادیده انگاشتن عادات نسنجیده و تمایلات شخصی، ویژگیهای اقوام و اعصار دیگر را درک کنیم و در بطن آنها قرار گیریم.» (۹) از همین رو، اوگوست ویلهلم با وجدانی راحت می‌گوید که نقد فرانسویِ زمان او فاقد «دانش لازم نسبت به تاریخ جهانی شعر» است (۱۰) و آموزش فراگیر را تنها راه ممکن برای بازگشت به طبیعت به آلمانیها توصیه می‌کند. (۱۱) زیرا به حقانیت این امر در مورد خودش واقف شده است. شلگل در یکی از نوشته‌های متأخر و نسبتاً کم اهمیّت خود، «خطوط کلّی زمینهٔ اروپایی ادبیات آلمان»[۲۳] (۱۸۲۵)، که خطاب به خوانندگان انگلیسی نوشته بود، آلمانیها را «پیروان آیین جهان‌میهنی در تمدن اروپایی» (۱۲) و نقد تاریخی را مهمترین صفت ممیّز آخرین دستاورد آنها می‌خواند. حتی اگر چنین امری در مورد عامهٔ آلمانیها صادق نبود، شلگل بحق می‌توانست خود و برادرش را نمونه‌هایی از تحقق این آرمان بشمارد.

اشتیاق پایان‌ناپذیر پژوهنده را نسبت به انواع مختلف ادبیات در جهان بی‌شک می‌توان در اوگوست ویلهلم مشاهده کرد. امر نامکشوف و نامعلوم کنجکاوی شدید او را بر می‌انگیخت، و همین امر موجب شد که به مطالعهٔ ادبیات اسپانیایی و ایتالیایی و فرانسوی کهن بپردازد، در بررسی آلمانی فصیح میانه و *نیبلونگنلید* پیشقدم شود، و بالاخره بنیانگذار مطالعات در زمینهٔ زبان سنسکریت در آلمان گردد. رسالات متأخر او به زبان فرانسه دربارهٔ زبان و ادبیات پروونسیها (۱۳) و خاستگاه رمانسهای تهسواران (۱۴) حاکی از فضلی است که در آن زمان بسیار غیرمعمول است، و از تحقیقات او دربارهٔ *نیبلونگنلید*، که از جمله حاوی مقابلهٔ نسخه‌های خطی و نظرپردازیهای مفصّل دربارهٔ داده‌های تاریخی موجود در پس درونمایهٔ آن است، باید در هر تاریخ پژوهشهای آلمانی کهن با احترام یاد کرد. (۱۵) ولی باید اعتراف کرد که هیچیک از طرحهای پژوهشی بزرگ اوگوست ویلهلم (به استثنای متون و ترجمه‌های متأخر

20. cosmopolitanism 21. *Dramatic Lectures* 22. universality
23. «Abriss von den europäischen Verhältnissen der deutschen Literatur»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سنسکریتی) به معنای دقیق کلمه به یار نشست و در هر موردی رقیبان و شاگردان از او پیشی گرفتند: رینوار[۲۴] و فوری‌یل[۲۵] در فرانسه؛ در مورد برووانسیها توسط دیتس[۲۶]، دوست و همکار جوانش در بن؛ و دربارهٔ نیبلونگن توسط فون در هاگن[۲۷] و لاشمان[۲۸]. تحریک و ترغیبهای انتقادی او از نوشته‌های فنی‌اش مؤثرتر واقع شد. اوگوست ویلهلم، دست‌کم در آلمان، یکی از نخستین کسانی بود که از دنیای رمانسهای شاه آرتور تمجید کرد و تریستان[۲۹] و پارتسیفال[۳۰] را، که از آن زمان به تخیّل اروپایی راه یافته‌اند، در حکم آدمهای داستانی به‌حد کافی ستود. از نخستین کسانی بود که گفتهٔ یوهانس مولر[۳۱] را دایر بر اینکه *نیبلونگنلید* به منزلهٔ *ایلیاد* آلمان است جدّی تلقی کرد: شخصیت‌پردازی پهلوانان و ترکیب داستان را به نحوی تحلیل کرد و ستود که گویی خوانندگان معاصر برای نخستین بار با آن آشنا می‌شدند. ولی ضمناً در زیاده‌روی از تمجیدی نیز که از آن زمان نسبت به ارزش شعری *نیبلونگنلید* شده است پیشقدم بود، و نظریهٔ فریدریش ولف دربارهٔ خاستگاههای حماسه‌های همری جنان تأثیر ژرفی در او بر جای گذاشته بود که متأسفانه بیشنهادکننده و بانی خطای دیرینه‌ای گردید که پژوهشگران *نیبلونگنلید* مرتکب شده‌اند و دربارهٔ «مؤلّفی» متأخر که تک‌تک «بالاد»های متعلّق به سرایندگان گوناگون را فراهم آورده است به نظرپردازی پرداخته‌اند. نظر شلگل دربارهٔ شعر فرانسوی کهن و پرووانسی نیز، گرچه از این رو که زیاده‌رویهای داعیه‌های فوری‌یل را در مورد پرووانس رد می‌کند صحیح است، از لحاظ تأکید بیش از حدّ بر تأثیرات فرهنگ توتونها به خطا رفته است. شلگل مدعی است که خاستگاه دیرینهٔ رمانسهای شارلمانی را باید به سنتهای حماسی ژرمنی نسبت داد، ولی ژوزف بدیه[۳۲] این نظر را بکلّ رد کرده است.

شلگل با برداشت ولف در مورد خاستگاه شعرهای همری موافق است و از این رو چنین می‌توان استنباط کرد که با نظر هردر دربارهٔ شعر طبیعی و کلّی مخالفتی ندارد. حتی نظرپردازی

۲۴ François Just Marie Raynouard (1761-1836)، دانشور و نمایشنامه‌نویس فرانسوی که شهرتش را بیشتر مدیون مطالعاتش دربارهٔ زبان و ادبیات پرووانسی است.

۲۵ Claude Fauriel (1772-1844)، دانشور و مورخ فرانسوی

۲۶ Friedrich Christian Diez (1794-1876)، دانشور آلمانی و بنیانگذار رشتهٔ فقه‌اللغهٔ رمانهای رمانسی

۲۷ Friedrich Heinrich von der Hagen (1780-1856)، لغت‌شناس آلمانی

۲۸ Karl K.F.W. Lachmann (1793-1851)، دانشور و لغت‌شناس آلمانی و از بنیانگذاران سنت لغت‌شناختی جدید

۲۹ Tristan، قهرمان داستان قرون وسطایی موسوم به تریستان و ایزوت

۳۰ Parzival، قهرمان حماسه‌ای منظوم سروده ولفرام فن اشنباخ (اوایل سدهٔ ۱۳ میلادی)

31. Johannes Müller

۳۲ Joseph Bédier (1864-1938)، دانشور و مؤلف فرانسوی و پژوهنده در ادبیات فرانسه در قرون وسطی روایت منثورش از رمانس تریستان وایزوت به فارسی ترجمه شده است

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دربارهٔ تاریخ طبیعیِ خاستگاههای شعر، که ذهن بسیاری از بزرگان قرن هجدهم را از ویکو گرفته تا هردر به خود مشغول کرده بود، از همان اوان کار مورد علاقهٔ او بود. «نامه‌هایی دربارهٔ شعر و رکن عروضی و زبان»[۳۳] (۱۶) ملهم از روسو و هردراند. در این نامه‌ها از وحدت بنیادین هنرها، موسیقی، رقص، و شعر دفاع شده و بر این مبنا به لزوم مطلق و بنیادین وزن رسیده است: وزن در آهنگِ ضربانِ قلب و تنفس و در آهنگِ کار (پاروزنی، خرمنکوبی، علف‌چینی)؛ (۱۷) این اندیشه بعداً در کتاب کار و آهنگ کارل بوشر[۳۴] بتفصیل مورد بحث قرار گرفته است. ولی به اعتقاد شلگل وزنْ آغاز آفرینش آگاهانهٔ هنر است: بیان نسبت به احساس واکنش نشان می‌دهد. بدین ترتیب، عواطف و هیجانات، که تجلیّات نیرومندشان با استفاده از ضرب موزون ترانه و رقص متحول شده، تعدیل می‌یابند. (۱۸) خاستگاههای شعر، و از این رو، به اعتقاد شلگل سرشت آن، با خاستگاههای زبان، که خود نوعی شعر به شمار می‌آید، پیوندهایی نزدیک دارند. (۱۹) زیرا شعر از صدا و کلمه تشکیل شده است. (۲۰) اگرچه شلگل بعدها طبیعت‌مداری مقالهٔ پیشین خویش را رد کرد، (۲۱) این برداشت را از شعر که در غایت امر برگرفته از آرای ویکو بود در سراسر حیات خویش حفظ کرد. شعر به طور کلی کوششی است در جهت استقرار مجدد «قابلیت تصویرسازی» بنیادین زبان؛ از همین رو، بیانِ اساساً شاعرانه عبارت از بیان غیرمستقیم، نقلی و مجازی است. (۲۲) پس شعر بازآفرینی زبان اصیل در سطحی والاتر است: (۲۳) بدین معنی که خودآگاهانه بر جنبهٔ قراردادیِ زبانهای ایمائی[۳۵] جدید فائق می‌آید و به کاربرد نمادین زبان باز می‌گردد، کاربردی که ضمن آن نشانهٔ زبان‌شناختی در واقع نمایندهٔ موضوع مورد نظر است.

بدین ترتیب، استعاره و نماد و اسطوره در بطن نظریهٔ شعری شلگل قرار دارند. شلگل دائماً استعاره را شیوهٔ اصلی شعر قلمداد می‌کند. او حتی از شعر «باروک»[۳۶] (به معنای امروزین آن)، که در آن زمان عموماً منفور بود، دفاع می‌کند. اوگوست ویلهلم در بحث دربارهٔ هوفمانسوالداتو[۳۷] و لوهنشتاین[۳۸]، یا به تعبیر خود او «سِسِنتیستهای»[۳۹] آلمانی، می‌گوید که

33. «Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache»
34. Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*
35. sign language
۳۶. «baroque» ← جلد اول این کتاب، ص ۴۰۶، ۴۰۸
37. Christian Hofmannzu Hofmannswaldau
۳۸. Daniel Casper von Lohenstein (1635-1683)، نویسندهٔ آلمانی
۳۹. secentismo، تحریفی از seicento ی ایتالیایی = ۶۰۰ = سدهٔ هفدهم میلادی. از این عنوان واکنش بر ضد کلاسیسیسم و گرایش به مضمونهای پیچیده مستفاد می‌شود. مکتبهایی چون باروک (← جلد اول این کتاب، ص ۴۰۶، ۴۰۸) و مانریسم (← جلد اول، ص ۴۲۶، ۴۲۹) و گونگوریسم و پرسیوسینه در همین قرن پدید آمدند یا به اوج رسیدند

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«شعر نمی‌تواند بیش از حد وهمی باشد، و به معنایی هرگز نمی‌تواند غلوّ کند. هیچ مقایسه‌ای میان بعیدترین و بزرگترین و کوچکترین امور، در صورتی که مناسب و معنادار باشد، بیش ازحد گستاخانه نیست.» (۲۴) استعاره نه فقط در این دستیابی مجدّد به بینش اصلی *(Anschauung)* و درک بی‌واسطه، بلکه در دریافت تمام‌عیارِ نظامِ طبیعت و عالم وجود نیز توجیه‌پذیر است. «همهٔ امور با یکدیگر مربوط‌اند؛ بنابراین همهٔ امور دالّ بر یکدیگرند؛ هر جزئی از عالم وجود بازتابی از کلّ است.» (۲۵) کلیّتِ زنجیرهٔ به‌هم‌پیوستهٔ امور را باید از طریق نمادسازی مستمر احیا کرد. پس، استعاره حاکی از «این حقیقت بزرگ است که هر جزئی کلّ است و کلْ جزء است.» (۲۶) «نیروی خیال این واسطهٔ مزاحم [واقعیت روزمرّه] را از میان بر می‌دارد و ما را در عالم وجود غوطه‌ور می‌سازد، و آن را وا می‌دارد تا بسان قلمروِ سحرآمیزِ «دگردیسیهای ابدی در درون ما به حرکت درآید ــ در اینجا چیزی به صورت واحد و منزوی وجود ندارد، بلکه هر چیزی، از طریق شگفت‌انگیزترین نوع آفرینش، برخاسته از دیگری است.» (۲۷) در اینجا شلگل به طرح نظریهٔ نمادپردازی و تقارنهایی می‌پردازد که کمابیش با نهضت سمبولیستهای قرن نوزدهم فرانسه مطابقت دارد. این نظریه به واقع عبارت از نوعی ریطوریقای دگردیسیها بر مبنای برداشتی از عالم وجود است. در نظر شلگل، شعر «نظرپردازی با نیروی خیال» است. (۲۸) مجاز و استعارهٔ کهنه و فرسوده وجود ندارد. حتی کهنترین تشبیهات نیز جای خود دارند، زیرا «صورتهای خیالیِ به واقع زیبا جاودانه‌اند و هرچند که بارها به کار رفته باشند در دست شاعری اصیل حیاتی دوباره خواهند یافت.» (۲۹)

البته، استعاره یکی از ابزارهای شعر است؛ هر ابزاری که موجب دستیابی به زبان بنیادین گردد از وسایل مشروع شعر به شمار می‌آید. از این رو، به نظر شلگل، وحدت شعر و نثر حرف بیهوده‌ای است. واژه‌های مستعمل در شعر باید تا حدّ ممکن با زبان زندگی روزمرّه تفاوت داشته باشند. شنوندهٔ شعر نباید به جزئیات شعر بی‌توجهی کند. (۳۰) بازی با کلمات همانا حاکی از حساسیت شاعر نسبت به بعیدترین مناسبات است. بدین ترتیب، کل طبیعت می‌تواند آیینه‌دارِ عینِ محبوب گردد. از کاری که پترارک با نام لورا[۴۰] (Laura) کرده (*l'aura*: نسیم؛ *lauro*: تاج افتخار؛ *l'auro*: طلا) دفاع می‌کند و شکسپیر و سروانتس را استادان جناس لفظی[۴۱] می‌خواند. (۳۱) شلگل ایهام مؤثری را که جان آو گانت در حال مرگ دربارهٔ نام خویش به کار برده است[۴۲] می‌ستاید.

۴۰. Laura، ← جلد اول این کتاب، ص ۴۲۵.

41. pun

۴۲. John of Gaunt، در نمایشنامهٔ ریچارد دوم (پردهٔ ۲، صحنه اول، سطور ۷۲ به بعد) در پاسخ به احوالپرسی شاه و ملکه با معنای اسم خویش که لاغر و تکیده و نزار است بازی می‌کند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شلگل به خوبی توجه دارد که استفادهٔ صرفاً زینتی و ذهنی از این فنون مجازی و نمادی را از کاربرد مشروع شعری آنها باید متمایز ساخت. در یکی از بحثهای بسیار متقدم خود دربارهٔ *کمدی الهی* (۱۷۹۱)، داستان تمثیلی دانته را بیش از مفهومی صرفاً متعلّق به قوّهٔ فاهمه می‌خواند و از آن دفاع می‌کند. تمثیل باید در شکلِ محسوس و ملموسِ داستان گم شود و بسان روح در جسم خود بدرخشد. موجودات خیالی در کتاب دانته، مستقل از معنای پنهان خود، سامانمند و منسجم‌اند، و آنها را نمی‌توان به سادگی به مفهومهایی فروکاست. «در هر جای [این کتاب] بر زمین محکم و استوار گام می‌گذاریم و جهانی از واقعیت و هستیِ یگانه پیرامون خود می‌بینیم.» (۳۲) گرچه ممکن است که در حقانیت تمام و کمال این ستایش تردید کنیم، ولی باید صحّت تمایزی را که قائل شده است بپذیریم. اوگوست ویلهلم بارها به این مطلب اشاره کرده است؛ در بحث خود دربارهٔ اِشیل در *سخنرانیهایی دربارهٔ درام*، تمثیل را «تجسم بخشیدن[۴۳] به مفهوم و افسانه‌ای که تنها به این منظور ساخته شده» می‌خواند: «ولی [نماد] چیزی است که نیروی خیال به دلایل دیگری آفریده، یا دارای واقعیتی مستقل از مفهوم است، چیزی است که در آنِ واحد خود به خود قابل تعبیری نمادین و، در واقع، خواهان آن است. (۳۳)

بعدها شلگل واژهٔ آلمانی «صورت حسی» (Sinnbild) را به «نماد» ترجیح می‌دهد، و بر آن است که هنر بایستی «sinnbildich»، یعنی حاوی صورتهای خیالی معنی‌دار باشد. روند آفرینشِ طبیعت نمادین است؛ درون را به وسیلهٔ برون هویدا می‌سازد؛ هر چیزی دارای سیمایی[۴۴] خاص خویش است. هنرمند سیمای اشیا را می‌نمایاند، و حسّ خویش را در اختیار خواننده می‌گذارد تا به هستهٔ درونی نفوذ کند. (۳۴) به این ترتیب، هنر راهی به معرفت از طریق نشانه‌ها، و اندیشیدن به وسیلهٔ صورتهای خیالی است. بنابر قاعدهٔ تقریباً ترجمه ناپذیری که در سخنرانیهای ۱۷۹۸ دربارهٔ زیباشناسی عنوان کرده، شعر «بیان فکریِ نگرش تصویری» (bildlich anschauender Gedankenausdruck) است. (۳۵) پس از آن اصطلاح کانتی و فیشته‌ای «ایده» را در سخنرانیهای وین معرفی می‌کند. شعر باید حاوی «ایده‌ها»، یعنی اندیشه‌ها و احساسهای لازم و همواره درستی باشد که، به شکل صورتهای خیالی، به ورایِ وجود خاکی بر می‌کشند. (۳۶) شلگل در این موضع و مواضع دیگر جدّاً در معرض این خطر قرار دارد که به ورطهٔ سوء تفاهم روشنفکرانه نسبت به هنر فرو افتد. قاعدهٔ «اندیشیدن به

۴۳ personification ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

44. physiognomy

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

وسیلهٔ صورتهای خیالی» در خارج از آلمان نیز تأثیری بسزا بر جای گذاشت: بلینسکی[۴۵] قاعدتاً آن را از منابع آلمانی گرفته و «نمود تصویریِ ایده» (sinnliches Scheinen der Idee) هگل با آن مشابهتی تام دارد. شلگل در نوشته‌های انتقادی خود معمولاً به این برداشت اصلی خویش (برگرفته از هردر) وفادار است که شعر باید ملموس و انضمامی[۴۶] باشد، و فقط لزوم وجود رابطه‌ای تمادین با کل عالم وجود را به آن می‌افزاید: این همان توازی میان عالم اصغر و اکبر است که در غایت امر ریشه در مسلک نوافلاطونی دارد. اثر هنری «نمونه‌ای بسیار کوچک شده از طبیعت خلّاق است و خاصیّت تمام تشدنی آن را نیز دارد.» (۳۷) هنرمند بزرگ خود آیینهٔ عالم وجود و نمایندهٔ آن است. شلگل از موریتس[۴۷] نقل‌قول می‌کند: «هر کلّ زیبایی از دست هنرمندی که به آن شکل می‌بخشد نسخه بدلی بسیار کوچک است از زیبای اعلا در کلّ عظیم طبیعت.» (۳۸) بزرگیِ هنرمند را باید بر مبنای وضوح و بویایی و وسعتِ فراگیر آیینه‌ای دانست که از وجود خویش فراهم آورده است. (۳۹)

این برداشت نمادانديش از شعر، که قیاسی از کلیّتِ عالم وجود و مناسبات آن است، مبتنی بر موضعی نااستوار است و باید آن را از دو خطر گرایش به ذهنیات و عرفان دور نگاه داشت. شلگل از هیچیک از این دو خطر کاملاً مصون نمانده است. گرایش به ذهنیات بیش از هر مورد دیگر در بحث دربارهٔ شعرِ فلسفیِ پندآموز و به صورت آرمان کاذب وحدت میان شعر و فلسفه او را به وسوسه انداخت. شلگل معتقد بود که این دو از طرق مختلف به سوی هدفی واحد پیش می‌روند و شعر را می‌توان «فلسفهٔ جلی»[۴۸] و فلسفه را «شعر خفی»[۴۹] نامید. (۴۰) به نظر او درآمیختن شور فلسفی و شعری راه حلّ مسئلهٔ شعر فلسفی کامل است. (۴۱) ولی البته در توجیه این قواعد باید فلسفه را نه به عنوان موضوعی فنی بلکه به معنایی بگیریم که رمانتیستها از آن می‌فهمیدند: فلسفه‌ای شاعرانه، اندیشیدنی به وسیلهٔ نمادها به نحوی که نزد شلینگ یا یاکوب بومه معمول بود.

ولی در حالی که شلگل گاهی به یکسان‌انگاری شعر و فلسفه بسیار نزدیک می‌شود، به دفعات بیشتری در معرض خطر گرایش به عرفان قرار می‌گیرد. جملهٔ «زیبایی امر بی‌کران است که به صورتی کرانمند نموده شده» را از شلینگ گرفت و آن را به این صورت تغییر داد: «زیبایی بازآفرینی تمادین امر بی‌کران است.» (۴۲) منظورش از امر بی‌کران چیزی کاملاً ورای

۴۵. Vissarion Belinsky (1811-1848)، منتقد ادبی روس

46. concrete

۴۷. Karl Philip Moritz (1757-1793)، نویسندهٔ آلمانی عضو مکتب اشتورم اوند درانگ ← جلد اول این کتاب، ص ۲۶۹-۲۷۰.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

این عالم نیست بلکه رمزوراز موجود در پس نمودها و در خود ماست: چیزی کیهانی، غامض، «رأی غیبگویانهٔ دل. این کشف و شهودهای ژرفی که گویی معمّای تاریک وجود ما خود را در آنها حلّ می‌کند.» (۴۳)

ظاهراً این قطعات را اغلب متأثر از محیط خویش نوشته است: تأثیر برادرش و شلینگ و کرویتسر و یا بسیاری از دیگر معاصران. نظر اصلی اوگوست ویلهلم دربارهٔ شعر به ذهنیات یا عرفان گرایش نداشت. شعر را استعاره و نماد و اسطوره می‌دانست، نه عرفان. مفهومی که برداشت او بر آن استوار است اسطوره است: آدمی که به سرودن شعر می‌پردازد نه فیلسوف است و نه عارف، بلکه اسطوره‌ساز است. اسطوره نظامی نمادین است که شاعر از آن استفاده می‌کند و آن را به سطح هشیاری باز می‌گرداند. (۴۴) شلگل با این نظر موافق است که بشر دوره‌ای را که اسطوره بر آن غالب بوده سپری کرده و چنین حالتی فطریِ آدمیان است. پس هیوم[۵۰] که در تاریخ دین طبیعی[۵۱] خاستگاه دین را در ترس و شگردهای کاهنان می‌داند کاملاً به خطا رفته است. لرزشی نامعلوم و بی‌کران در آدمی هست که هیچ مقدار امنیت جسمانی نمی‌تواند آن را آرام کند. پس دوره‌ای را که معمولاً روشنگری می‌نامند باید تیره‌گری نامید، زیرا به معنای امحای نور درونی آدمیان است. (۴۵) اسطوره فقط مادهٔ خام شعر نیست. خودِ طبیعت در جامه‌ای شاعرانه است، خودِ شعر است. برداشتی کامل‌عیار از عالمِ وجود است. چون اسطوره عبارت از تغییر شکل طبیعت است، خود نیز مستعد دگرگونیهای شاعرانهٔ بی‌انتهاست. (۴۶) از لحاظ تاریخی، اساطیر یونانی و مسیحی سرچشمه‌های الهام شاعرانه‌اند؛ مع‌هذا، اوگوست ویلهلم متوجه است که امروزه این سرچشمه‌ها می‌خشکند (۴۷) و باید اسطورهٔ شعریِ جدیدی یافت. آنگاه که بدون پذیرش مذهب کاتولیکی به دفاع از نمادهای آن می‌پردازد گاهی به برداشتی برونی در استفاده از اسطوره رجعت می‌کند. (۴۸) ولی باید به‌خاطر داشت که او در مظان این اتهام بود که در گرایش برادرش به سوی کاتولیکهای رمی و حتی در توطئه‌ای پنهانی از جانب کاتولیکها سهیم است و لذا ناگزیر به دفاع از خویش بود. شلگل معمولاً متوجه است که شعر با اسطوره یکی نیست و اسطوره نیز صرفاً مخزن ایستای صورتهای خیالی و خدایان و داستانها نیست. او امکان پیدایش اسطورهٔ جدیدِ طبیعت و وحدت میان «طبیعیات» و شعر را مطرح می‌کند (در اینجا «طبیعیات» به معنای «فلسفهٔ طبیعت»[۵۲] شلینگ است). او برآن است که اسطوره فقط در صورتی مناسب شعر خواهد بود که اسطوره‌ای زنده و برساختهٔ ضمیر ناهشیار بشر باشد، به وسیلهٔ آن طبیعت را بتوان انسانی کرد، و مبتنی بر

۵۰. David Hume (1711-1776)، فیلسوف و مورخ اسکاتلندی.

51. *History of Natural Religion*

52. «Naturphilosophie»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

باوری باشد که هنوز در میان مردم رواج دارد. اسطوره را فرد نمی‌تواند بسازد. (۴۹) امّا ظاهراً این را با اساطیر جدید طبیعت، که دربرگیرندهٔ نمادهای قومی داستانهای پریان و نیروی جادویی سنگها و گیاهان و اهمیت جانوران و حتی نیروهای شیمیایی است، مغایر نمی‌دانسته است. اوگوست ویلهلم در وصف دانته می‌گوید که «بنیادی‌ترین نیروهای طبیعت برای شاعر به صورت نمادهای وجود روحانی در می‌آیند، و به‌این ترتیب، از وحدت طبیعیات و الهیات او اساطیری علمی پا به عرصهٔ وجود می‌گذارد. اگر کسی در اینکه شعر بتواند ابزار مسلک ایدئالیسم[۵۳] گردد تردیدی داشته باشد، می‌تواند تحقّق آن را در کتاب دانته مشاهده کند.» (۵۰) شلگل در این موضع به منظور تحکیم نظر خویش دایر بر وجود وحدت میان طبیعیات و الهیات در کتاب دانته به قطعه‌ای از کتاب حکمت شاعریِ[۵۴] گراوینا[۵۵] استناد می‌کند (۵۱) که به اعتقاد او با آرای بعدی نووالیس شباهت بسیار دارد. در نظر شلگل و نووالیس، ایدئالیسم بسان «عصای جادوست که به سهولت روح را جسم می‌کند و جسم را روح. زیرا شعر باید میان عالم محسوسات و معقولات در تردد باشد.» (۵۲) حتی شعر توصیفی نیز (که شکل انگلیسی‌اش را تقبیح کرده) می‌تواند با برداشتی نمادین از طبیعت خود را از مهلکه نجات دهد. (۵۳)

در عین اینکه تجدید حیات اسطوره و آفرینشِ نظامِ نمادها و تطابقها در کانون برداشت شلگل از شعر قرار می‌گیرد، باید تأکید کرد که شعر جدید را با شعر قومی (شعر «طبیعی» ناهشیار به معنای مختار هردر) یکی نمی‌دانست. مطالب بالا را نباید بیان دیگری از گفته‌های ویکو و هردر و دیدرو گرفت. شلگل دربارهٔ تاریخ شعر، و نقش شعرِ «طبیعی» در آن، نظری بسیار متفاوت دارد. او تعبیر شعر «طبیعی» را به کار می‌برد و آن را دارای سه مرحله می‌داند: الف) شعر بدوی به هیئتِ زبان بنیادین، شعر در زبان؛ ب) آهنگ[۵۶]؛ و پ) اسطوره. شعری که امروزه در دست است شعر طبیعی به این معنا نیست. شلگل این امر را می‌پذیرد که به معنایی می‌توان شعر یونان را شعر طبیعت دانست، معنایی که بی‌تردید به تعبیرِ «سادهٔ»[۵۷] شیلر نزدیک ست. در آن زمان غریزهٔ ناخودآگاه از عمل آزاد خودآگاه متمایز نبوده. (۵۴) ولی حتی همر نیز به این معنا شاعری مردمی نبوده که طبقات بایین اجتماع را مخاطب قرار دهد. او در درجهٔ اول برای امیران و اشراف خنیاگری می‌کرده است. با این حال، از این لحاظ که به کلّ قوم تعلّق

53. idealism

54. *Della ragion poetica*

۵۵ (1664-1718) Gian Vincenzo Gravina، شاعر و نمایشنامه‌نویس و منتقد و فیلسوف ایتالیایی که شهرتش را بیشتر مدیون کتاب مزبور است و در آن خواسته است تا شعر را از بند قواعد رها کند

56. rhythm

۵۷ naive ← جلد اول این کتاب، ص ۲۹۷ به بعد

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

داشته و همهٔ طبقات گفته‌های او را درک می‌کرده‌اند شاعرِ مردم به شمار می‌آید. شعرهای او متضمن هیچگونه فضل بی‌خاصیتی نیست که برای بی‌سوادان غیرقابل فهم باشد. (۵۵) همر تنها به این معنای فراگیرِ قومی است که او را می‌توان بزرگترین شاعر مردم پسند وصف کرد. (۵۶) شلگل از همان اوان کار متوجه شد که مینه *زانگر*[۵۸]ها نیز به هیچ وجه شاعران عامه‌پسندی نبوده‌اند. (۵۷) البته شکسپیر هم، برخلاف تصور هردر و پیروان مکتب *اشتورم اوند درانگ*[۵۹]، شاعر مردم‌پسندی نبوده است. شلگل بارها تکرار کرده است که شکسپیر «هنرمند ژرف‌اندیشی» بوده و در او «پرورش ممتاز قوای ذهنی، هنری مجرّب و مقاصدی ارزشمند و بخوبی سنجیده شده» یافته است (۵۸) به این ترتیب، شعر قومی در واقع تعبیری است که باید به ترانه‌هایی محدود گردد که مخصوص طبقات پایین است و یا از میان آنها به وجود آمده است. (۵۹) گرچه اوگوست ویلهلم نسبت به «بالاد»های[۶۰] اسکاتلندی و ترانه‌های قومی آلمانی و حتی جزوه‌های ادبی عوام‌پسند[۶۱] قرن شانزدهم که فروشندگان دوره گرد می‌فروختند بی‌علاقه نبود، ولی آنها احساسات او را هم به جوش نمی‌آوردند: او معتقد بود که غالب آنها بزواکهای خفیف و بعیدی از عهد واقعاً عتیق‌اند، و مانند معاصران تونوتی پسند خود نبود که هر تکهٔ ترانه یا رمانس[۶۲] که می‌یافتند شور و شوقی غیرانتقادی سراسر وجودشان را فرا می‌گرفت. شلگل در مقالهٔ معروف خود دربارهٔ بورگر (۱۸۰۰)، که به گفتهٔ خودش ردّیه‌ای بر مقالهٔ تند شیلر بود، در واقع شعر «قومی» را چندان جدّی تلقّی نمی‌کند. (۶۰) ولی در سراسر حیات خود به این نظر هردر اعتقاد داشت که شعر زبان جهانیِ نوع بشر است و از این رو، می‌تواند در میان هر قشر و طبقه و قومی، و هر عصر و جامعه‌ای بدید آید. ولی در آنچه صرفاً مردم‌پسند است حُسنی خاص و در شعر عالمانه و ظریف، خطاب به مخاطبانی محدود، نیز عیبی خاص نمی‌یابد.

شلگل خطای طبیعت‌پرستان را مرتکب نشد زیرا در کار سرودن شعر، در مورد مناسبت میان امر هشیار و ناهشیار، الهام و فن، تخیّل و عقل، نظری صائب داشت. همان طوری که در وصف شعر گرایش به ذهنیات و الهام عرفانی را (گرچه به نحوی خفیفتر) رد کرد، در این مورد نیز چنین کرد. شلگل از تجلیل نبوغ محض توسط اصحاب مکتب *اشتورم اوند درانگ* مدام انتقاد می‌کرد و با بحثی نیز که کانت در سنجش نیروی *داوری*[۶۳] دربارهٔ نبوغ کرده است

۵۸ *Minnesänger* ← جلد اول این کتاب، ص ۲۲۸-۲۲۹

۵۹ *Sturm und Drang* ← جلد اول این کتاب، فصل ۹

۶۰ ballad ← پرسمجات مترجم در پایان کتاب

61. chapbooks

۶۲ romance ← جلد اول این کتاب، ص ۲۳۸-۲۳۹

63. *Critique of Judgment*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به‌شدت مخالف بود. بنابر نظر شلگل، کانت نبوغ را صرفاً ابزار کور طبیعت می‌نمایاند. درست است که در هنر چیزی هست که آموختنی نیست، ولی قصد و همهٔ انگیزه‌هایی که موجب اعمال مختار ما می‌شوند بر روند آفرینش هنر مؤثرند. آثار هنری بزرگ، مانند تراژدیهای یونانی، در نتیجهٔ رقابت و مسابقه به وجود آمده‌اند. (۶۱) هر کار خلاق در عین حال متضمن سنجش و داوری نیز هست، و هرگونه بیان نیروی خلاق با درون‌نگری مستمر پیوند دارد. (۶۲) نبوغ عبارت از وحدت تنگاتنگ فعالیت ناهشیار و هشیار روح آدمی، غریزه و قصد، آزادی و جبر است. (۶۳) نبوغ همهٔ جنبه‌های باطنی آدمی، همهٔ نیروهایش را دربر می‌گیرد: نه‌تنها نیروی پندار *(Einbildungskraft)* و دریافت *(Verstand)* او، که نیروی خیال *(Fantasie)* و خرد *(Vernunft)* او را نیز. (۶۴) شلگل ضمناً در اینجا پندار و خیال را ازهم متمایز می‌کند، و خیال را، که با خرد همبستگی دارد، مرجّح می‌داند. «خیال خلاق» بی‌هیچ قید و شرطی در آنِ واحد آزاد و مشروع است و در آن هیچ گونه بی‌قانونی نمی‌تواند وجود داشته باشد. شلگل بر سبیل توضیح اضافه می‌کند: «خیالی که، در اصل، جهان به وسیلهٔ آن بر ما حادث شد و از طریق آن آثار هنری خلق می‌شود، همان نیروست که در فعالیتهای گوناگون به کار گرفته شده است.» (۶۵) این همان تمایز شلینگ میان خیال اوّلیه و ثانویه[۶۴] است که کولریج بعداً مورد استفاده قرار داد.

شلگل ظاهراً به تضاد موجود میان این برداشت از هنر ــ که آن را، اگر نه با طبیعت، دست‌کم با فرآیندهای خلاق طبیعت *(natura naturans)* همانند می‌داند ــ و تأکید معمولش بر آگاهی، بر اندیشندگی هنرمند، استشعار ندارد. اگر مفهوم نئوکلاسیکی و ارسطویی «تقلید»[۶۵] را رد می‌کند و تنها همین را می‌پذیرد که تقلید می‌تواند به این معنا باشد که هنر «باید مانند طبیعت، که سامانمند و سامان‌بخش[۶۶] و مستقلاً در کار آفرینش است، به خلق آثار زنده بپردازد». (۶۶) ظاهراً برای تأمل و تفکر و نقد هنرمند از خویشتن، امری که او بویژه برای شاعر عصر خویش لازم می‌داند، جایی باقی نمی‌گذارد. «شاعرِ امروز باید نسبت به طبیعت هنر از شاعران اعصار گذشته معرفت بیشتری داشته باشد، و از این رو، ما باید آنها را بهتر از خودشان بشناسیم: تأمّل ژرفتر در آثار شاعرِ امروز باید موجب استغراق مجدّد در شعور باطن[۶۷] گردد.» (۶۷) در نظام شلینگی مختار در این موضع، پیدایش هشیاری از درون طبیعت به گونه‌ای چنان مستمر و تدریجی تلقی شده که احتمالاً هیچگونه دوگانگی میان ضمیر هشیار

64. primary and secondary imagination

۶۵ imitation ← جلد اول این کتاب، ص ۴۲۰، ۴۲۳.

66. organized and organizing

67. the Unconscious

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و ناهشیار را، به معنی دقیق کلمه، بر نمی‌تابد: هشیاری و ناهشیاری، آزادی و جبر، در والاترین سطح، یکی هستند. یکی از محاسن شیوهٔ جدلی (دیالکتیکی) این است که می‌توان هم خدا را خواست و هم خرما را. چنانکه در بحث دربارهٔ الهام در مقابل قصد هشیارانه در سرودن شعر می‌بینیم، کراراً راه حلّ صحیح آن است که لزوم هر دو را تأیید می‌کند: مشاهده و درون‌نگری[۶۸] و بررسی شواهد تاریخی مؤیّد این استنباط است. ولی چنین راه حلهایی دربارهٔ سهم و ترتیب دو عنصر متضادِ مورد بحث چندان اطلاعی به ما نمی‌دهند و در حالی که افراط و تفریط را از سر راه برمی‌دارند به پیشبرد امر دانش کمکی نمی‌کنند.

در مورد راه‌حلهایی نیز که برای سازش دادن میان شکل و محتوا و وحدت و تنوع از طریق کلمات جادویی «کلّ» یا «سازواره»[۶۹] که از زمان هردر و گوته و برادران شلگل این چنین در آلمان رایج بوده همین امر صادق است. اوگوست ویلهلم دائماً، و گاهی نیز بیش از حد، از استعارهٔ سازواره استفاده می‌کند. شلگل، ضمن بحث دربارهٔ طرح ویلهلم مایستر ـاثر بر تهیهٔ اقتباسی‌از هملت، توازی میان اثر هنری و درخت را که از جانب گوته مطرح شده بسیار ضعیف می‌خواند. از درخت می‌توان شاخه‌هایی را قطع کرد یا شاخه‌هایی را به آن پیوند زد بدون اینکه «رشد آزاد و پاشکوه» آن مختل شود و یا آثاری مرئی از قیچی باغبانی بر جای بماند. آنگاه شلگل می‌افزاید: «ولی اگر شعری نمایشی از این نوع با سازواره‌های متکاملتری شباهت بیشتری داشت در آن صورت تکلیف چیست؟ مثلاً موجودی را در نظر بگیرید که نقص عضو مادرزادیش را نمی‌توانیم درمان کنیم بدون اینکه کلّ حیات او را به خطر اندازیم.» (۶۸) شلگل، در انتقاد از شیوهٔ شعرسرایی برنجمل اوریپید و کاربرد هماوازان به صورت آرایه‌های برونی صرف در آثار او، بار دیگر به دقت به موضوع تقارن میان اثر هنری و موجود زنده می‌پردازد. «اگر بنا باشد که اثر هنری را کلّ سازمند به شمار آوریم، در آن صورت طغیانِ جزئی از اجزا بر ضدِ وحدتِ کلّ دقیقاً همان پوسیدگی و فساد در دنیای موجودات زنده است که معمولاً هر چه شکل زنده‌ای که معدوم می‌کند کاملتر باشد این عمل دهشتناکتر و مشمئزکننده‌تر است. و از این رو، در این برجسته‌ترین نوع ادبی [تراژدی] برای ما نفرت‌آورتر است. لکن اغلب مردم نسبت به فساد روحی آن حساسیت را به خرج نمی‌دهند که در مورد فساد جسمانی بروز می‌دهند.» (۶۹)

این قواعد افراطی که دال بر همانندی میان اثر ادبی با موجودات زنده‌اند آن اثر را بر خوانندگان شلگل بر جای نگذاشته‌اند که تقابل پیشنهادی او میان شکل سازمند و ماشینی مذکور در آغاز سومین مجلد از سخنرانیهایی دربارهٔ درام داشته است: «شکل در صورتی

68. introspection 69. «organism»

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ماشینی است که در نتیجهٔ تأثیری برونی و صرفاً به حالت افزوده‌ای عَرَضی به ماده داده شده باشد بی‌آنکه با طبیعت آن مناسبتی داشته باشد (بسان هر شکلی که به جسمی نرم می‌دهیم و پس از سخت شدن آن را حفظ می‌کند). از طرف دیگر، شکلِ سازمند ذاتی است؛ از درون شکوفا می‌شود و همزمان با تکوین کامل نطفه صورت نهایی می‌یابد.» چنین شکلهایی، از تبلور املاح و کانیها گرفته تا گیاهان و گلها و نیز نژاد بشر، در طبیعت یافت می‌شوند. «در هنرهای زیبا نیز همهٔ شکلهای اصیل سازمندند، به این معنی که منبعث از محتوای اثر هنری هستند. در یک کلام، شکل نیست مگر نمایی دلالت‌گر، سیمای گویای هر چیزی که، عاری از تحریف آعراض تشتت‌آور، شاهدی صادق بر سرشت بنهان خویش است.» (۷۰) در اینجا دامنهٔ قیاس را به کانیها و گیاهان نیز گسترش داده و تقابل با قالبی بیرونی و عَرَضی را به وضوح تشریح کرده است. بعدها کولریج این قواعد را در آثار خود کلمه به کلمه نقل کرد.

شلگل معمولاً بر «وحدت و یکبارچگی» اثر هنری، (۷۱) بر «تأثیر دو جانبه و درونی میان کلّ و اجزای آن»، (۷۲) و نیز بر اینکه در اثر هنری راستین هر چیزی نسبت به وجود کلّ اثر وجود دارد پافشاری می‌کند. (۷۳) کلّ زیبا را نمی‌توان با در کنار هم قرار دادن اجزای زیبا فراهم آورد؛ نخست باید کل را به صورتی مطلق وضع کرد و سپس امر خاص را از آن استنباط کرد. (۷۴) شلگل آن اثر هنری را کمال مطلوب می‌شمارد که «در آن ماده و شکل، عبارت و معنا، چنان کاملاً درهم و ممزوج شده باشند که نتوانیم آنها را از هم باز شناسیم. (۷۵) در ردّ اشکالاتی که بر «سانت» به منزلهٔ شکل هنري بغایت انعطاف‌ناپذیر مطرح شده، به درستی می‌گوید که این اشکالات به هر شکل شعری وارد است و بر این تصوّر مبتنی است که سرودن شعر عبارت از این است که نخست مطالب خود را به نثری فاقد شکل هنری بیش‌نویس کنیم و سپس به زور آن را به نظم بکشیم. ولی «چنین کسانی متوجه نیستند که شکلْ ابزار و وسیله‌ای برای شاعر است، و از همان لحظه‌ای که نطفهٔ شعر بسته می‌شود شکل و محتوا، مانند جسم و روح، تفکیک ناپذیرند.» (۷۶) لکن اگر این یکبارچگی را چنان مطلق بینگاریم که هیچ عنصری را در درون آن قابل تشخیص ندانیم نقد کاری عبث خواهد بود، زیرا بحث دربارهٔ هر اثر مستلزم آن است که بتوانیم میان عناصر تفاوت قائل شویم، و در نقد، روند بازنمود یک اثر ضرورتاً روندی کند و متوالی است که در آن ناگزیر بخشی بیش از بخش دیگر می‌آید.

شلگل در عمل غالباً به شکل یا «شکل درونی»[۷۰] می‌پردازد. در بحث خود دربارهٔ ترجمهٔ مشهور فوس از آثار همر به طرح این پرسش می‌پردازد که آیا مترجم در واقع «شکل و

۷۰. inner form، نخستین کاربرد این تعبیر در آثار گوته مشاهده شده و معنایی نزدیک به شکل سازمند (organic form) دارد

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اسلوب و لحن و صیغهٔ شعرهای همر را، که در حقیقت از هر مطلبی مهمتر است زیرا دربرگیرندهٔ کلّ است و دستیابی به تمام محتوای یک شعر نیز تنها از طریق شکل آن میسر است»، دریافته و متحقّق ساخته است؟ (۷۷) چنین برداشت وسیعی از شکل یکی از ارکانِ مهمترین بحثِ از لحاظِ عملی مؤثرِ شلگل دربارهٔ وحدتهای سه گانه است. شلگل این وحدتها را رد می‌کند و در عوض «وحدتی بسیار بنیادی‌تر، بسیار صمیمی‌تر و بسیار اسرارآمیزتر» (۷۸) را می‌پذیرد و آن را، با تأسّی به دو لا موت[۷۱]، (۷۹) منتقد فرانسوی اوایل قرن هجدهم، «وحدت علاقه»[۷۲] می‌نامد. ولی شلگل به تفاوت موجود میان کاربرد این اصطلاح توسط خود و دو لا موت، که به روان‌شناسی مخاطبان می‌اندیشید، واقف بود. وحدت مورد نظر شلگل عبارت از «شکل درونی»، یعنی مفهومی مانند تقدیر در تراژدی یونان است.

گاهی چنین می‌نماید که شلگل، حتی در هنر راستین، به وجود نوعی تضاد میان صورت و مادّه مذعن است. نمایشنامه‌نویسان اسپانیایی را از آن رو تحسین می‌کند که توانسته‌اند امور صرفاً شگفت‌انگیز و برحادثه را تغییر شکل دهند، «روحی موسیقایی» در آن بدمند، آن را از مادّیّتِ ناسره ببالایند، و به آب و رنگ و عطر ناب تغییرش دهند. شلگل در این تقابل میان مادّه و صورت افسونی مسحورکننده می‌یابد، (۸۰) و به این ترتیب، چنین می‌نماید که نظریهٔ سازمندیِ کلّ اثر را کنار گذاشته است. در بحث دربارهٔ شعر بندآموز، تمایز میان ماده و صورت را باز هم بیشتر می‌کند. این درست است که شعر بندآموز را والاترین نمونهٔ شعر نمی‌داند، زیرا کلّ آن شاعرانه نیست و منطقِ صرف است که اجزای آن را به‌هم پیوند می‌دهد. با این‌حال، امکان اصالت عناصر شعری را منکر نمی‌شود. در این دوران می‌گوید که شعر مرکب از کلام و معناست، و گاهی باید به شعر اجازه داده شود که، فارغ از معنا، به پرورش کلام بپردازد. (۸۱) در اینجا، شلگلِ استاد و صنعتگر و متمایل به تجربه، بر نظریهٔ کلّی خویش می‌شورد.

شلگل با مهارت بسیار و عالماًعامداً برداشتی «کلیت‌مدار» و سازمند دربارهٔ شعر را با پذیرش نظریهٔ نوعهای ادبی ترکیب کرده و این فی‌نفسه امری بسیار جالب توجه است. مفهوم وحدت کاملاً خودبسنده، اثر هنری به مفهوم «یگانگی» کامل آن، نزد کروچه[۷۳] و دیگر نظریه‌پردازان متجدد، به پیامد منطقی رد کردن مفهوم نوع ادبی به طور کلی می‌انجامد. ولی نزد شلگل چنین نیست، زیرا او استعارهٔ موجود زنده را رها نمی‌کند، استعاره‌ای که به موجب آن

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هر فرد واحد، صرف نظر از وحدانیتش، به یک گونه[۷۴] نیز وابسته است. «شکلهای راستین را باید گونه‌هایی از سازواره‌ها شمرد که مفهوم حیات منحصر به آنهاست، ولی با وجود این به فردیت مجال بسیار می‌دهند.» (۸۲) «در هنر نیز همانند طبیعت، نوعی قانونِ شکلْ شرطِ تفرّدِ آزاد است؛ زیرا هرچه به گونه‌ای سازواره وابسته نباشد ناقص‌الخلقه است.» (۸۳) پس، ناقص‌الخلقگی و عدم تجانس اِشکالی است بر امتزاج نامناسب نوعهای ادبی، و شلگل همواره آن را برای هنر امری غیرسودمند می‌خواند. شلگل بارها از ارسطو، به این جرم که خواسته است تا با قواعد تراژدی به داوری دربارهٔ تراژدی بپردازد، انتقاد کرده است؛ (۸۴) بخش قابل‌توجهی از نوشته‌های انتقادی خود او نیز صرفاً به نقد نوع ادبی اختصاص یافته و چون با هرگونه تخطّی از خلوص نوع ادبی مخالف است می‌توان نگرش او را از بقایای دیدگاه نئوکلاسیکی دانست. با وجود این، مفهوم نوع ادبی که شلگل در عمل به کار می‌برد با آموزه‌های نئوکلاسیکی تفاوت بسیار دارد.

شلگل در نقدی که بر هرمان و دوروتئای گوته نوشت (۱۷۹۷) مفهوم حماسه را، بر مبنای نظریهٔ برادرش فریدریش دربارهٔ حماسهٔ یونانی، بتفصیل مورد بحث قرار داد. اوگوست ویلهلم با این نظر فریدریش موافق است که حماسه را می‌توان به سهولت تجزیه و ترکیب کرد. ارائهٔ آن باید عینی و فارغ از هیجان باشد، و تصادف ممکن است که در آن نقش خطیری داشته باشد. با گیرودارهای[۷۵] ساختگی، مشکلات بیانی و متراکم، وقایع غیرمترقب، و تنشهایی که همه به سوی یک نقطه سیر می‌کنند مخالف است. سراسر حماسه باید مشحون از آرامشی والا و بی‌طرفی در ارائهٔ مطلب باشد. (۸۵) شلگل بر آن است که تفاوتهای موجود میان حماسه و درام را نمی‌توان از تفاوتهای موجود میان روایت[۷۶] و گفتگو[۷۷] دریافت. گفتگو در حماسه و در تراژدی گفتگوی طبیعی نیست بلکه، در دقیقترین جزئیات خود، به وسیلهٔ ویژگیهای آن کلّ که به آن وابسته است در آن دخل و تصرف شده است. (۸۶) در نقد آثار ویرژیل ــ که در نظر شلگل به مراتب پایینتر از همر قرار دارد ــ این معیارها را به صورتی مؤثر به کار می‌گیرد: داستان دیدو[۷۸] قطعه‌ای تراژیکی با ویژگیهای احساساتی است (۸۷) و نه واقعه‌ای[۷۹] که درخور حماسه باشد. ویرژیل نسبت به شخصیتهای داستان خود ابراز علاقه و یا به داشتن چنین

74. species 75. intrigue 76. narration
77. dialogue

۷۸. Dido. در اشپید ویرژیل، نام بنیانگذار و ملکهٔ کارتاژ. از اینّاس و همراهانش بدیرایی می‌کند و به عشق اینّاس گرفتار می‌شود. لکن اینّاس باید به ارادهٔ خدایان جامهٔ عمل بپوشاند و بنابگذار ایتالیا و مردم آن سورمیر گردد. پس دیدو را ترک می‌کند و او نیز خودکشی می‌کند.

79. episode

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

علاقه‌ای تظاهر می‌کند و حتی دربارهٔ قهرمانان خوبش «اظهارات اغراق‌آمیز و بر طمطراق» می‌کند، و یا مستقیماً آنها را مخاطب قرار می‌دهد. (۸۸) شلگل حماسه را به نقشِ برجسته[۸۰] تشبیه می‌کند؛ در هر دو مورد فقط نیمرخ شخصیتها ارائه شده است. نقش برجسته طبیعتاً بی‌کران است، حال آنکه تراژدی مانند مجموعه‌ای از مجسّمه‌هاست. قهرمانان ویرژیل مانند صورتکهای‌نقاشی شده‌ای هستند که هرجا که باشند چشمانشان همواره به بیننده خیره شده است. ویرژیل حماسه را ریطوریقایی و ذهنی کرده و به این ترتیب، «جنبهٔ مثالی»[۸۱] آن را از بین برده است. (۸۹)

در نظر شلگل، رمان را با حماسه کاری نیست. رمان ذهنی است، و اشخاص آن به صورت ابزاری در دست نویسنده‌اند. (۹۰) هدف رمان دستیابی به جامعیت است و از این رو، می‌تواند از تقریباً همهٔ انواع ادبی دیگر بهره جوید. به آن معماهای حیات اشاره می‌کند که در واقع بیان‌پذیر نیستند؛ پس هر امر جزئی در آن معنی‌دار و نمادین می‌شود. (۹۱) حماسهٔ نوعِ ادبی خاص دورهٔ کلاسیکی و رمانْ نوعِ ادبیِ خاص دورهٔ رمانتیکی است. در نظر شلگل، رمان بر الگوی *دون کیشوت* و *ویلهلم مایستر* و *هاینریش فون اوفتردینگن* مبتنی است؛ رمانِ واقعیت‌مدار انگلیسی و تقلیدهای آلمانی آن را نوع ادبی فرعی و بی‌اهمیتی تلقّی می‌کند. زیرا از هرگونه طبیعت‌نمایی بیزار است. (۹۲) رمان نه پایان شعر جدید و نه انحرافی از آن است، بلکه نخستین نوع ادبی آن و گونه‌ای است که می‌تواند کلّ ادبیات رمانتیکی را باز نماید. زیرا رمان و رمانتیک هر دو از *رمانس* منبعث‌اند. (۹۳)

برخلاف فریدریش، اوگوست ویلهلم در میان نوعهای ادبی به درام بیش از همه علاقه داشت و کتاب *سخنرانیهایی دربارهٔ ادبیات و هنر نمایشی*[۸۲] او در میان آثارش از همه منسجمتر و ذی‌نفوذتر بود. به تراژدی بیش از کمدی علاقه‌مند بود. تفاوت و تقابل میان تراژدی یونان، از سویی، و درام شکسپیری و اسپانیایی از سوی دیگر دو محوری بود که نظربردازیهای شلگل برگرد آن می‌چرخید. اگرچه از *بوطیقا*ی ارسطو به سبب مطرح کردن مفهوم سازمندی تجلیل کرده است، (۹۴) ولی در آثار خود اشارهٔ چندانی به آن نمی‌کند. نه تنها وحدتهای سه گانهٔ[۸۳] «ارسطویی» را طرد می‌کند، بلکه حتی بر آن است که ارسطو اصلاً قادر به درک ماهیت تراژدی نبوده است. (۹۵) در نظر او برداشت ارسطو از شعر صرفاً منطقی و کالبدی[۸۴] است.

80. bas relief 81. ideality
82. *Lectures on Dramatic Art and Literature*

۸۳ ← جلد اول این کتاب، ص ۲۴۶-۲۴۷.

84. physical

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

(۹۶) اصل پالایش[۸۵] نظریهٔ صرفاً اخلاق بنیادی را در خود پنهان دارد. (۹۷) تبیینهای دیگری هم که دربارهٔ لذت تراژیکی معمول است قانع‌کننده نیست. اگر از مشاهدهٔ بدبختی خوشمان می‌آید از آن رو نیست که خودمان در امن و امان هستیم و دیدن مکافات درخور[۸۶] برای بدکاران نیز باعث تقویت اصول اخلاقی درما نمی‌شود. (۹۸) اگر اصل مکافات درخور را به معنای توزیع مناسب پاداش و مکافات بگیریم از لوازم تراژدی خوب به شمار نمی‌آید. اگر وجدان درونی ما و چشم‌اندازی به آینده تعادل و توازن را برقرار کند، تراژدی می‌تواند با شکست آدم صالح و پیروزی آدم طالح به پایان رسد. (۹۹) اصل مکافات درخور به معنای راستین کلمه حداکثر عبارت از «هویدا شدن رحمت و لعنت نامرئی [است] که بر احساسات و اعمال آدمیان سایه افکنده است.» (۱۰۰) پس تراژدی را باید به صورت دیگری تبیین کرد. واضح است که نظریهٔ شلگل برگرفته از تعریف کانت از امر شکوهمند[۸۷] است. حالت تراژیکی عبارت از توجه آدمی به وابستگی و اتکای خود به نیروهای ناشناس، و ناپایداری لذّات و دلبستگیها و خودِ زندگی است. احساس افسردگی بیان‌ناپذیری است که از آن گزیری نیست مگر التفات و توجه به رسالتی که از حدود و قیود زندگی خاکی در می‌گذرد. آنگاه که این حالت بر بازنمایی انقلابهای خشونتبار در سرنوشت آدمی مستولی می‌گردد، و یا ارادهٔ او را مقهور خویش می‌سازد و یا مقاومت قهرمانانهٔ او را موجب می‌شود، در آن صورت می‌توانیم از شعر تراژیکی سخن برانیم. (۱۰۱) اگر بنا باشد که هدف تراژدی را به صورت آموزه‌ای به ضابطه در آوریم، ناگزیریم بگوییم که وجود خاکی را باید به چیزی نگرفت، و همهٔ دردها را باید تحمّل کرد و بر همهٔ مشکلات فائق آمد تا بتوان داعیه‌های ذهن را نسبت به امر ربوبی تثبیت کرد. (۱۰۲) پس، در تراژدی، مبارزهٔ آدمی با سرنوشت به هماهنگی و توافق می‌انجامد. ولی این هماهنگی و توافق باید تنها هماهنگی آرمانی[۸۸] باشد. (۱۰۳)

به همین ترتیب، کمدی نیز منتج از حالت کمیکی و به معنای آن است که، در احساس دلکش شادیِ حاضر، همه ملاحظات حزن‌آور را به دست فراموشی بسپاریم. در آن صورت به هر چیزی با نگاهی آمیخته به شوخی خواهیم نگریست. کمبودها و ناهنجاریهای زندگی آدمی دیگر مایهٔ بیزاری یا برانگیزانندهٔ حسّ ترحم ما نخواهند بود بلکه باعث سرگرمی و تفریح ما خواهند شد. کمدی‌نویس باید از اینکه شخصیتهایش از لحاظ اخلاقی خشم تماشاگران را برانگیزانند و یا موجب همدلی راستین آنها گردند پرهیز کند. (۱۰۴) در تراژدی همهٔ هیجانها به

۸۵ catharsis ← جلد اول این کتاب، ص ۴۰۹-۴۱۲
۸۶ poetic justice ← جلد اول این کتاب، ص ۴۳۲
۸۷ sublime ← جلد اول این کتاب، ص ۴۴۲-۴۴۵

88. ideal

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سوی نقطه‌ای واحد هدایت می‌شوند. در حالی که در کمدی با «فقدان آشکار هدف» و رفع همهٔ محدودیتها در کاربرد قوای ذهنی خویش سروکار داریم. توهمِ بازیِ بی‌هدف و شیطنتِ بی‌انتهای ما هرچه زنده‌تر و واقعیتر باشد کمدی نیز به کمال نزدیکتر شده است. (۱۰۵) شلگل پاره کردن پردهٔ پندار و مخاطب قرار دادن تماشاگران و حتی اشاره به فردی واحد از میان آنها را در کمدی روا می‌داند. کمدی «در پی برآب و رنگ‌ترین تقابلها، و درهم آمیختن لاینقطع امور متضاد با یکدیگر است.» (۱۰۶) تردیدی نیست که شلگل به کمدی مبتنی بر رفتار و شخصیت‌پردازی علاقهٔ چندانی ندارد، و بویژه منتقدان فرانسوی را از آن رو که کمدی شخصیت را بر کمدی مبتنی بر گیرودار ترجیح داده‌اند به باد انتقاد می‌گیرد. شلگل، با تمایل معمول و ظاهراً غیررمانتیکی خود نسبت به خلوص نوع ادبی، صرف نظر از میزان رمانتیکی بودن نوع ادبی، کمدیِ خیالبافانه و بلهوسانه را به کمدی واقعیت‌نمایی ترجیح می‌دهد، زیرا در نوع اخیر تقرّب به سمت جدی بودن و در نتیجه عدم خلوص نوع ادبی را مشاهده می‌کند. کنایه/طنز یکی از نشانه‌های کمدی و نوشتهٔ کمیکی است. ولی آن موقعیتِ نظریِ خطیری را ندارد که در نوشته‌های برادرش از آن برخوردار است. از حدود کمدی در می‌گذرد ولی به تراژدی راستین نمی‌رسد. (۱۰۷) طنز عبارت از «شناخت کم و بیش به وضوح بیان شده‌ای است که در موضوع مطرح شده به صورتی یک‌جانبه غلوّ شده و مقدار قابل توجهی تخیل و احساس در آن موجود است.» (۱۰۸) طنز حاکی از برتری هنرمند نسبت به مصالح خود، و «توانایی او ــ در صورت تمایلش ــ به از میان برداشتن توهّم زیبا و بغایت جذّابی است که با سحر و افسون آفریده است.» (۱۰۹)

در نوشته‌های منتشر شدهٔ اوگوست ویلهلم تقریباً به شعر غنایی[89] اشاره‌ای نشده مگر در قطعه‌ای از سخنرانیهای وین او که در آن شعر غنایی را «بیان موسیقایی هیجان در زبان» و کوششی برای تثبیت یا حتی جاودان ساختن هیجانی خوانده است که قاعدتاً تا آن زمان در حافظه از شدّت آن کاسته شده است: «ما می‌خواهیم که در لحظهٔ واحدی از حیات خود احساس غربت نکنیم.» (۱۱۰) ولی این اشارات کوتاه عصارهٔ نظریه‌هایی است که در سخنرانیهای ۱۷۹۸ دربارهٔ زیباشناسی و نیز در سخنرانیهای برلین با تفصیل بسیار بیشتر مورد بحث قرار گرفته است. ضوابط مطرح شده در سخنرانیهای ۱۷۹۸، همانند دیگر سخنرانیهای این مجموعه، از لحاظ نظربردازی فنّی‌ترین نمونه‌های نوع خود هستند: در آن زمان، شلگل از همیشه به مواضع شلینگ نزدیکتر شده بود و، با در نظر گرفتن مخاطبان دانشگاهی خود، کوشید تا نظریه‌هایش را در لباس زبان مرسوم میان همکاران خود ارائه کند. نظریهٔ او، فارغ از

89. lyric

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

زبان فنّی آن، دایر بر این است که شعر غنایی باید موسیقایی باشد و هیجانی راستین را بیان کند که فردی و خاص باشد؛ از این رو، شعر غنایی فقط اعیانی را می‌تواند به کار گیرد که با آن هیجان پیوند دارند. هر مطلب متنافر و متناقضی را از شعر غنایی طرد می‌کند: هیجان ناسازگار را تنها وقتی می‌توان در شعر غنایی وارد کرد که راه رسیدن به هماهنگیِ کامل به خوبی هموار شده باشد. پس هر چیز غیراخلاقی، و نیز احساساتی نظیر خشم و حسد و یا حتی یأس واقعی، را کنار گذاشته است. وحدت شعر غنایی در حالتِ مستولی بر آن است، و شکلهای ظاهری آن از هر نوع ادبی دیگری متنوعترند؛ استفاده از جسورانه‌ترین استعاره‌ها و بزرگترین اختیارات شاعری در شعر غنایی مجاز است. (۱۱۱)

شلگل خوشبختانه در بحثهای تفصیلی دربارهٔ تنوعِ تاریخیِ شعر غنایی کمالِ مطلوبِ بسیار محدودْ تعریف شدهٔ خود را فراموش می‌کند و با نظر موافق به بررسی تمام شکلهای تاریخی آن می‌پردازد. نقد عملی او، علاقهٔ راستین او به تاریخ و نیز علایق دامنه‌دار او در مقام مورخ ادبی و یکی از سرسپردگان ادبیات، همواره نظریه‌هایش را تعدیل کرده‌اند.

نظریهٔ شلگل دربارهٔ نقد چنان است که به همکاری میان نقد و تاریخ، نظریه و عمل، و تأثیر متقابل آنها بر یکدیگر توجهی راسخ دارد. او بر آن است که بدون نظریه نمی‌توان تاریخ واقعی نوشت، زیرا برای آنکه تاریخ به صورت وقایع‌نویسی صرف در نیاید باید از اصل انتخاب استفاده کنیم. فقط در صورتی می‌توان موضع راستین هر بدیدهٔ هنری را مشخص کرد که در چارچوب مفهوم هنر به آن بنگریم. (۱۱۲) از سوی دیگر، اگر تاریخِ هنر نباشد، نظریه‌ای نیز دربارهٔ هنر نمی‌تواند وجود داشته باشد، زیرا بی‌تردید تاریخ، بویژه تاریخ هنر، از طریق نمونه و سرمشق کار می‌کند. شلگل مشکل اساسی تاریخ هنر را دریافت، و همین مشکل است که در آثار کروچه به صورت برهان اصلی بر ضد انواع تاریخ هنر درآمده است. هر اثر هنری راستین به خودیِ خود کامل است؛ ولی اگر تاریخ به معنای پیشرفت و نزدیک شدن به کمال است، پس تاریخ هنر متشکل از بدیده‌های ناقصی است که در واقع نباید در قلمرو هنر راستین محلّی داشته باشند. شلگل این معضل را با توسّل به بدیده‌ای حل می‌کند که آن را روح هنر *(Kunstgeist)* می‌نامد و معتقد است که همواره محیط و قوم و هر دوران معینی در آن دخل و تصرف می‌کنند. این روح سامان‌بخش خویش است و بنابراین تاریخی دارد. «هر اثر هنری را باید از دیدگاه همان اثر بررسی کرد، و لازم نیامده است که هر اثری به کمال مطلق دست یابد؛ هرگاه که در نوع خود، حوزهٔ خود، دنیای خود به بالاترین نقطه رسیده باشد کامل است؛ از این‌رو، می‌توانیم بگوییم که این اثر می‌تواند همزمان عضوی از مجموعه‌ای نامحدود و برخوردار از سیر تکاملی باشد و خودبه‌خود نیز ارضاکننده و مستقل به شمار آید.» (۱۱۳)

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شلگل ایراد رایج دیگری را نسبت به تاریخ هنر یا تاریخ ادبیات، دایر بر اینکه هنر مخلوق نوابغ است و از این رو، از غرایب طبیعت و متضمن مجموعه‌ای از رویدادهای اتفاقی است، با این پاسخ رد می‌کند که پدیده‌ها از لحاظ عینی لازم و از لحاظ ذهنی عَرَضی هستند؛ شخص هنرمند ممکن‌الصدق[۹۰] است، ولی اسلوب هر زمانی اساسی و ضروری است. تک‌تک نوابغ را می‌توانیم نمودها و اجزای آن نبوغ عظیم و *واحد* نوع بشر بشماریم که نابودشدنی نیست و هربار از میان خاکستر خویش سر بر می‌افرازد. پس تاریخ هنر باید به اعصار و توده‌های انبوه بیندیشد و به جزئیات فاضلانه و بشری وقعی ننهد، و تاریخ را کلّی سازمند بداند. (۱۱۴)

شلگل از این طریق هدف را به صورتی به ضابطه در می‌آورد که نقد هنر را در جهت «دیدگاه تاریخی» سوق دهد، «به این معنی که اگرچه هر اثر هنری باید در خود محدود باشد، با این حال باید آن را به مجموعه‌ای وابسته بدانیم و از منظر خاستگاه و موجودیتش و آثار متقدم و متأخر به آن بنگریم.» (۱۱۵) شلگل مدتها پیش از این (۱۷۹۵) گفته بود که «با تبیین چگونگی تطور هنر به صورت کنونی آن، خواهیم توانست که به قانع‌کننده‌ترین وجه نشان دهیم که چه باید باشد.» (۱۱۶) در نظر شلگل، این امر به منزلهٔ جبر تاریخی صرف نیست: هیچ گونه توصیف تکوینی، مثلاً با استفاده از شرح حال، ما را از وظیفهٔ پرداختن به داوری مستقل معاف نمی‌کند. قواعد مربوط به امر زیبا در هر زمان و مکان معتبرند. (۱۱۷) از این رو، شرح حال در مورد نقد نمی‌تواند قاطع باشد. اثر هنری «به همان اندازه از شخص هنرمند جداست که میوه‌ای که درحال خوردن آن هستید از درخت جداست؛ و حتی اگر تمام شعرهای یک شاعر شرح حال شاعرانهٔ او باشند و به اتفاق شخصیتی هنری را بسازند که در آن فردیت آدم واقعی کم و بیش، مستقیم یا غیرمستقیم، متجلّی شده باشد. هنوز هم باید آنها را فرآوردهٔ ارادهٔ آزاد و حتی بلهوسی بدانیم، و این پرسش را بی‌پاسخ رها کنیم که آیا شاعر، درصورتی که اراده می‌کرد، نمی‌توانست فردیت خود را به صورتی کاملاً متفاوت در آثارش منعکس کند؟» (۱۱۸)

نقد را در چارچوب نظریه و تاریخ حلقهٔ اتصال و واسطه به شمار آورده است. (۱۱۹) شلگل در بحث دربارهٔ نقد به هیچ وجه سهم شهود و احساس صرف را نادیده نمی‌گیرد. گاهی نیز توسّل نهایی به احساس را می‌پذیرد. «در هر نقدی، صرف نظر از اینکه تا چه درجه صوری است، زمانی در می‌رسد که انگیزش پایان می‌یابد و همه چیز موکول بر این است که آیا خواننده با داور می‌تواند یا می‌خواهد موافقت کند یا نه.» (۱۲۰) ولی شلگل غالباً هدف نقد را به صورتی عقلانیتر تعریف می‌کند. او با بلند پروازی از زبان فلسفهٔ ایدئالیستی استفاده می‌کند و از «تعبیر اثر هنری در کلیّت آن بر اساس ساختار و ماهیتش» (۱۲۱) سخن می‌گوید یا، با اعتدال

90. contingent

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بیشتری، رسالت آن را «دریافت و تعبیر معنای اثر هنری به وجهی خالص و کامل و دقیقاً مشخص» تعریف می‌کند. بدینسان، منتقد بر آن است تا بینندگانِ کمتر مستقل ولی مستعد را به سطح بینش خویش ارتقا بخشد. (۱۲۲) روند درک معنای اثر هنری را بیشتر بازسازی تأثیر کلّی یا کامل توصیف کرده است. شلگل، به موازات برداشت خود از کلیت اثر هنری، عمل نقد را یک کلّ تلقی می‌کند و نقد صحیح را ــ که دارای سرشتی سازمند است و در آن جزء صرفاً به لحاظ کلّ وجود دارد ــ با نقد جزء نگرانه[۹۱] ــ که اثر هنری را ترکیبی از اجزای به‌دقت به‌هم‌پیوسته می‌شمارد ــ در برابر هم قرار می‌دهد. (۱۲۳) به‌این ترتیب، شلگل مانند شاتوبریان نقد زیباییها را ترجیح می‌دهد. «سرزنشِ مبتنی بر عقل از تحسینِ برخاسته از جان» به مراتب آسانتر است. «می‌توان سرزنش کرد و باز هم از سطح، از داربست فنیِ کاری ذهنی، فراتر نرفت؛ ولی تحسین به این معناست که به درون اثر نفوذ کرده‌ایم و، در آن زمان خاص، حتا بر آن اشراف داریم که می‌توانیم ویژگیهای تأثیر هنری را که در دسترس مفهومِ عقلیِ صرف نیست درک کنیم.» (۱۲۴)

شلگل به موضوعِ جنبهٔ ذهنی نقد نیز می‌پردازد. نخست می‌گوید که با تمیز دادن تأثیرِ همه‌جانبه از حالتِ[۹۲] صرف می‌توان به نوعی عینیت دست یافت. کمال مطلوب در آن است که منتقد بتواند به دلخواه حالت مورد نظر را در خود به وجود آورد، یعنی بتواند در هر لحظه به خالصترین و سرزنده‌ترین وجه آمادهٔ پذیراشدن کار ذهنی باشد. (۱۲۵) با استشعار صرف به حالت گذرای خود، خواهیم توانست از آن درگذریم و، دست‌کم به تقریب، متوجه شویم که حالت دیگری چه اثری می‌توانسته در ما برجا گذارد. منتقد باید با برجسته‌ترین آثار آشنا باشد و این آثار نیز در زمان و مکانی واحد خلق نشده‌اند. بنابراین مطالعات تاریخی و علم به تاریخ هنر موجب تقویت عینیّت در منتقد خواهند شد. توجه مستمر به نظریه نیز عینیّت را افزایش می‌دهد. قضاوت دربارهٔ یک اثر را فقط با استفاده از مفاهیم می‌توان روشن ساخت و بیان کرد، و مفاهیم نیز تنها در نظامی مفروض[۹۳] روشنی و وضوح می‌یابند. «پس تأملات انتقادی عبارت از تجربه‌ای مستمر به منظور کشف احکام نظری است.» ولی باید توجه داشته باشیم که در غایت امر در هر حکم انتقادی اثری از جنبهٔ ذهنی باقی می‌ماند. جز اینکه از ویژگیهای شخصی خویش آگاه باشیم، «آزادمنشانه با آن رفتار کنیم»، و با نحوهٔ بیان خود آن را القا کنیم، کار دیگری از ما ساخته نیست. بنابراین شلگل با نقدِ «محترمانهٔ» بی‌آب و رنگ که فاقد صفات ممیز نویسنده است مخالف است. اگر قرار است نقد از لحاظ محتوا یگانه باشد از لحاظ شکل هم باید چنین باشد.

91. atomistic 92. mood 93. assumed system

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اختلاف نظر افراد دربارهٔ آثار هنری شلگل را نگران نمی‌کند؛ ما در مراحل مختلف حیات خویش از نظرهای قبلی خود عدول می‌کنیم، ولی این امر نباید باعث آن گردد که در مسائل مربوط به هنر به طور کلی شک کنیم. «چه بسا که افراد مختلف به سوی کانونی واحد حرکت کنند، ولی از آنجا که مبدأ هر یک از آنها نقطهٔ متفاوتی واقع در محیط دایره است، هر یک شعاع متفاوتی را طیّ می‌کنند.» (۱۲۶) در اینجا شلگل به بیان مفهومی پرداخته که بعدها «فاصله‌نمایی»[۹۴] نامیده شده و واسطهٔ میان مسلک اصالت تاریخ[۹۵] صرف و جزم‌اندیشی[۹۶] قدیم است. کمال مطلوب شعری واحد را رها نمی‌کند ولی در عین حال منکر تنوع شکلهای تاریخی آن نیز نیست.

بدون اغراق می‌توان گفت که این گفته‌ها هنوز هم متضمن تأملاتی شایسته و درخور دربارهٔ سرشت و شیوهٔ نقد و روابط آن با نظریه و تاریخ است. بهترین نمونهٔ آنها را در تمایز بسیار مشهوری می‌توان یافت که شلگل میان امر کلاسیکی و رمانتیکی قائل شده است. این تمایز، بنابر میل خودِ شلگل، میان نظریه و تاریخ در نوسان است، و به صورت مفهومی به واقع انتقادی میان آنها میانجیگری می‌کند.

شلگل مبدع این تقابل نبود ولی آن را به صورتی قاعده‌مند ساخت که در آلمان و کشورهای دیگر رواج و قبول عام یافت. نوشته‌های او به هیچ وجه آکنده از بحث دربارهٔ امر «رمانتیکی» نیستند. او حتی بندرت از این واژه استفاده می‌کند. در سخنرانیهای ۱۷۹۸ که در ینا[۹۷] در زمینهٔ زیباشناسی ایراد کرد این تقابل هنوز به وضوح مشخص نشده است. در بحث مستوفایی که به نوعهای ادبی جدید اختصاص داده و شامل رمان رمانتیکی می‌شود و به «شاهکار تمام‌عیار هنرِ رمانتیکیِ برتر»، یعنی دون‌کیشوت، و درام «رمانتیکیِ» شکسپیر و کالدرون و گوته، و شعر «رمانتیکیِ» رمانسهای اسپانیایی و «بالاد»های اسکاتلندی منتهی می‌گردد، (۱۲۷) به آن اشاره‌ای گذرا کرده است. «سافو» را «نادره‌ای رمانتیکی» خوانده است. (۱۲۸) در نقدی که بر اشعار بورگر نوشته (۱۸۰۰) و در آن این واژه چندین بار به معنای متعارف آن آمده، یک بار با لحنی تدافعی به کار رفته است. در مورد اخیر از کاربرد غیردقیق «رمانس» در آثار بورگر دفاع کرده. زیرا نوعهای ادبی در شعر رمانتیکی «به صورتی بی‌واسطه از قوانین ناب هنر» نشأت نگرفته‌اند بلکه بر حسب تصادف و زیر نفوذ اوضاع تاریخی موجود هنگام پیدایش دنیایی جدید در قرون وسطی تطور یافته‌اند. (۱۲۹) در اینجا برای دفاع از شاعری مردم‌پسند در برابر موشکافیهای نقد انواعِ ادبیِ شیلر، از تقابل پیشنهادی فریدریش شلگل میان

94. perspectivism 95. historicism 96. dogmatism

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تاریخ ادبیات یونان، که روشمند و لازم است، و ادبیات جدید، که مولود اتفاقات تاریخی است، استفاده شده است.

ولی نخستین سخنرانیهای برلین (۱۸۰۱ـ۱۸۰۲) حاوی طرح کامل این تقابل است. در این سخنرانیها آن را کشفی تازه و رسالتش را ایجاد امکان شناخت بی‌طرفانهٔ اضداد شمرده است. «مورخ و نظریه‌پرداز باید میان این دو قطب موضعی بی‌طرفانه اتخاذ کنند.» (۱۳۰) پیامدهای این بی‌طرفیِ ادعایی، اگر جامهٔ عمل بپوشد، عبارت از تاریخ انگاریِ افراطی و نیز این نظر خواهد بود که دو کمال مطلوب برای شعر وجود دارد که هر دو به تساوی معتبرند ولی در ضمن با یکدیگر متباین و ناسازگارند. در اواخر این سلسله سخنرانی، تأکید کلاسیکی بر خلوص نوع‌ادبی را با اختلاط رمانتیکیِ همهٔ عناصر شعری در برابر هم قرار داده است. شعر رمانتیکی نه‌تنها در اثر واحد هنری بلکه در کلّ جریان هنر رو به سوی بی‌کران دارد. این گفتهٔ اوگوست ویلهلم که «هنرِ رمانتیکی بالندگی لایتناهی است» بزواکی از «قطعهٔ» مشهور فریدریش است.(۱۳۱)

شلگل در دومین مجموعهٔ سخنرانیهای خود (۱۸۰۲ـ۱۸۰۳) این موضوع را که شعر کلاسیکی تجسمی[۹۸] و معماری‌وار[۹۹]، و شعر جدید تصویری[۱۰۰] است به نظریهٔ خود می‌افزاید. (۱۳۲) او در سومین مجموعهٔ سخنرانیهایش (۱۸۰۳ـ۱۸۰۴) به بررسی روشمند ادبیات رمانتیکی می‌پردازد. ولی عجیب اینکه چارچوب نظری آن بسیار ضعیف است: بر اینکه شعر رمانتیکی، به ضرورت، مسیر تکوینی خاص خویش را دنبال کرده تأکید می‌کند و آنگاه قسمت اصلی بحث را عمدتاً به نقش تاریخی مسیحیت و شهسواری و عشق آرمانی و جز آنها اختصاص می‌دهد و بر این مبنا پیدایش ادبیات جدید (یعنی قرون وسطایی) را توجیه می‌کند. تأکید بر نگرشِ تاریخی است. شلگل ضمناً اشاره می‌کند که «شعر رمانتیکی بی‌تردید از شعر کلاسیکی به ذهن و قلب ما نزدیکتر است»؛ (۱۳۳) ولی، بر روی هم، می‌کوشد تا موضع بی‌طرفانهٔ خویش را حفظ کند و حتی اقرار می‌کند که این تقسیم امری مطلق نیست و عناصری از هر طرف را، گرچه به ترتیبی متفاوت، می‌توان در طرف دیگر یافت. (۱۳۴)

روشمندترین و نافذترین بحث شلگل را در این باره می‌توان در *سخنرانیهایی دربارهٔ شعر و هنر نمایشی*[۱۰۱] (۱۸۰۹ـ۱۸۱۱) یافت. این سخنرانیها را در وین ایراد کرده و در آنها سراسر تاریخ درام را در تقابل میان امر کلاسیکی و رمانتیکی مشاهده کرده است. این تقابل در نظر او جامع و فراگیر، و در دیگر هنرها نیز مؤثر بوده است. شلگل به گفتهٔ روسو استناد می‌کند که

98. plastic 99. architectonic 100. picturesque
101. *Lectures on Dramatic Art and Poetry*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نشان داده است که «اصول غالب در موسیقی باستان عبارت از ضرباهنگ و نغمه و در موسیقی جدید عبارت از ایقاع است.» (۱۳۵) یکی از گفته‌های همسترهویس[۱۰۲] را نقل می‌کند دایر بر اینکه نقاشان دوران باستان زیاده از حد به مجسمه‌سازی گرایش داشتند و مجسمه‌سازان جدید به نقاشی. شلگل چنین نتیجه‌گیری می‌کند که روح هنر و شعر باستان تجسمی و روح هنر جدید تصویری است. آنگاه، ضمن مقایسه‌ای مشهور که کولریج نیز آن را به کار برده، تقابل میان معماری گوتیکی و کلاسیکی به ادبیات نیز تعمیم داده شده است. «تفاوت میان پانتئون[۱۰۳] و وستمینستر ابی[۱۰۴] یا کلیسای استفان قدیس[۱۰۵] در وین بیش از آن نیست که تفاوت میان ساختار یکی از تراژدیهای سوفوکل و یکی از نمایشنامه‌های شکسپیر.» (۱۳۶) شلگل آنگاه وصف خود را دربارهٔ خاستگاه و روح ادبیات رمانتیکی تکرار می‌کند. یونانیان در مرزهای امر کرانمند می‌زیستند. دین آنها عبارت از تألیه شکلهای طبیعی و زندگی خاکی بود. به همین ترتیب، شعرِ سرور و شادمانی را ابداع کردند. ولی با پیدایش مسیحیت همه چیز تغییر کرد. شعر به صورت شعر لایتناهی درآمد. شعرِ تملّک و تصاحب جای خود را به شعرِ تمایل و رغبتِ مفرط *(Sehnsucht)* داد. تفرقهٔ باطن جایگزین هماهنگی گردید. شهسواری و عشق آرمانی و شرف، متأثر از روح مسیحیت، به ادبیات جدید شکل بخشید. «در شعر و هنر یونان، وحدتی باطنی و اصیل میان شکل و محتوا وجود دارد؛ در ادبیات جدید، تا جایی که هر یک به ویژگیهای خود وفادار مانده‌اند [یعنی نئوکلاسیکی نشده‌اند]، پویندگان در صدد دستیابی به نفوذ بیشتری در هر یک از این دو قطب متضادند. یونانیان مسئلهٔ خویش را در حد کمال حل کردند؛ متجددان می‌توانند مهمّ خویش را در جهت نیل به لایتناهی فقط به تقریب تحقّق بخشند.» (۱۳۷) تکملهٔ این شرح در آغاز جلد سوم، که به درام رمانتیکی اختصاص یافته، آمده است. در آنجا همهٔ توجه او صرف اخلاط رمانتیکیِ نوعهای ادبی شده است. درام رمانتیکی نه تراژدی و نه کمدی، به معنای دقیق این کلمات، بلکه صرفاً درام *(Schauspiel)* است. تفاوت شعر رمانتیکی با کلاسیکی در تمایلی است که به آمیزه‌های ناگشودنیِ اضداد دارد: طبیعت و هنر، شعر و نثر، جدّ و هزل، حافظه و شهود قلبی، روحانیت و شهوانیت. (۱۳۸) «شعر و هنر باستان ناموس[۱۰۶] موزون و بیان هماهنگ قانونمندی جاودانهٔ جهانی است که به صورتی دلکش و زیبا نظم یافته و منعکس‌کنندهٔ مُثُل جاودانهٔ اشیاست. از طرف دیگر، شعر رمانتیکی

۱۰۲ Franz Hemsterhuis (1721-1790)، صنعتگر هلندی که دربارهٔ هنر تألیفاتی دارد.
۱۰۳ Pantheon، معبدی که برای عبادت همهٔ خدایان ساخته شده، نمونه‌اش آنکه در رم توسط اگریپا ساخته شد.
۱۰۴ Westminster Abbey، کلیسایی در لندن، محل تاجگذاری پادشاهان انگلیس و مدفن بسیاری از بزرگان آن کشور.

105. St. Stephen's Church

106. *nomos*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

عبارت از بیان میل و شوقی سربمهر نسبت به هاویه‌ای است که مدام به سوی زایشهای نو و شگفت‌انگیز در تکاپوست و در زهدان آفرینشِ بسامان بنهان است... [هنر یونانی] ساده‌تر است، روشنتر است، و به طبیعت در کمال مستقل آثار مجزّای آن شباهت بیشتری دارد؛ [هنر رمانتیکی]، به رغم ظاهر تکه‌تکه‌اش، به راز عالم وجود نزدیکتر است.» (۱۳۹) پس از آن، درام یونانی را به گروهی از پیکره‌ها، و درام جدید را به یک نقاشی بزرگ تشبیه می‌کند.

اگر این قطعه‌ها را تحلیل کنیم به سادگی متوجه عناصر مختلفی خواهیم شد که از شیلر و فریدریش شلگل گرفته است، ولی اوگوست ویلهلم تمام تمایزات مختلف را گرد آورده و بر مبنایی تاریخی به آنها پرداخته است. نقیضهایی[۱۰۷] چون ماشینی/سازمند، تجسّمی/تصویری، کرانمند/بی‌کران، بسته یا کامل/بالنده و نامحدود، خالص از لحاظ تمایز میان نوعهای ادبی/مستعد و آمادهٔ اختلاط، ساده/پیچیده، یا به عبارت دیگر، این اضداد و تقابلهای با هم‌سازش‌داده‌شده، با عباراتی فراموش نشدنی بیان شده و با تقابلهای تاریخی میان اسلوب گوتیکی و کلاسیکی در هنرهای زیبا و نیز با تفاوتهای موجود میان دین مشرکان[۱۰۸] و مسیحیت و اخلاق مشرکان و مسیحیت مقایسه شده است. شلگل کوشیده است تا، دست کم در این بیانیه‌های نظری خویش، موضعی بی‌طرفانه اتخاذ کند؛ حسّ ستایش راستین او نسبت به دوران باستان به علانیه در خلال نوشته‌هایش هویداست، ولی در بخش اعظم آثار انتقادی او کفهٔ ترازو در جانب رمانتیکها به مراتب سنگینتر است. معاصران شلگل، که در پی هنری مسیحی و پیچیده و نه چندان منسجم بودند، علی‌القاعده باید مفاهیم «ماشینی» و «کرانمند» و «مشرک» و «ساده» را به معنای تقبیح هنر کلاسیکی تلقی کرده باشند. ولی اگر شلگل را متهم کنیم که امر کلاسیکی را کاملاً تابع کمال مطلوب رمانتیکی کرده یا، از دیدگاهی متفاوت، به بیروی از این نظریهٔ افراطی بر آن باشیم که شعر را به دو شق و کمال مطلوب آن را به دو مفهوم به یک اندازه معتبر تقسیم کرده است، زیاده‌روی کرده‌ایم. شلگل هیچیک از این دو کار را نکرده است. پیداست که شخصاً به امر رمانتیکی علاقهٔ بیشتری دارد، و برداشت کلّی او از شعر، با تأکیدش بر استعاره و نماد، به آن سو متمایل است. از طرف دیگر، نظرش دربارهٔ شعر چنان عام است که نمونه‌های آن را در سنخ کلاسیکی می‌توانست بیابد. او به مسائلی که به رسمیت شناختن دو نوع شعر بیش کشیده بود به صورتی عمقی نپرداخت و دقیقاً نمی‌دانست که چگونه مقوله‌ای تاریخی را از سنخی[۱۰۹] که همواره تجدید می‌شود متمایز کند. کاربرد توصیفی[۱۱۰] را

107. antitheses 108. pagan 109. type

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گرچه شخصیتی قابل تحسین می‌نماید، در حد شاعر او را مقلد و متصنّع می‌داند. (۱۵۲) دوران امپراتور اوگوستوس[۱۲۲] را سراسر حوار دانسته است. نظرات شلگل بر ضد طبیعت‌مداران و تجلیلی که از اریستوفان کرده است باعث می‌شود که با کمدی جدید و به تبع آن پلاوتوس[۱۲۳] و ترنس[۱۲۴] به سردی برخورد کند. (۱۵۳)

علم عملی اوگوست ویلهلم به ادبیات قرون وسطی به مراتب بیش از برادرش بود. در نوشته‌های او دربارهٔ شعر تغزلی پروونسی، مینه‌زنگهای آلمانی، مجموعهٔ رمانسهای[۱۲۵] اسپانیایی، رمانسهای شهسواری و جز آنها بحثهای مستوفایی یافت می‌شود. ولی غالب آنها توصیفی و تاریخی است و بندرت به نقد به معنای دقیق کلمه پرداخته است. *نیبلونگنلید* تنها اثر آلمانی مربوط به دوران قرون وسطی است که شلگل در مقالات ویژه، (۱۵۴) در سخنرانیهای برلین، و در مواقع دیگر، از آن تجلیل کرده است. آن را همواره به منزلهٔ «اثری دارای ویژگیهای شگرف» و «نه فقط برخوردار از نیروی حسّی بی‌نظیر، بلکه دارای شکوه عاطفی قابل‌تحسین» ستوده است: «*نیبلونگنلید* نیز مانند ایلیاد، فقط در مقیاسی بسیار وسیعتر و همراه با احساس مقاومت‌ناپذیر ویرانی عمومی، به پایان می‌رسد.» (۱۵۵)

یکی از نخستین کسانی که شلگل به او توجهی وافر یافت دانته بود، و این شوق و عشق در او در مقام مترجم و منتقد دانته بر جای ماند. نخستین نوشتهٔ او در این باره (۱۷۹۱) بیشتر جنبهٔ توصیفی و تاریخی دارد، و بر آن است تا زمان و جهان‌بینی دانته و موضوع کلی تمثیل را بررسی کند. بهشت[۱۲۶] را در *کمدی الهی* مهمترین بخش این کتاب دانسته و مزیّتی که شلگل برای آن قائل شده برای زمان او قابل توجه است. توجه به زندگی نو[۱۲۷] نیز در آن زمان، دست کم در آلمان، نادر بود. (۱۵۶) بحثهای بعدی او در مجموعه سخنرانیهای برلین (۱۸۰۳ـ۱۸۰۴) از لحاظ انتقادی به مراتب جالبتر است. در این بحثها به این نظر که *کمدی الهی* منشکل از مجموعه‌ای از قطعات زیباست با قاطعیت می‌تازد، و می‌کوشد تا، در قالب ارزش نمادین اعداد، تثلیث و جز آن، ساختار کلّی آن را توضیح دهد. شلگل در آثار دانته سازش موفقیت‌آمیز فلسفه و شعر را مشاهده می‌کند. و او را در کنار کالدرون می‌گذارد زیرا نمایشنامه‌های دینی[۱۲۸] کالدرون نیز در نظر او قطعات کوتاه «بازآفرینی تمثیلی عالم وجود در

۱۲۲ امپراتور روم که دوران او به دوران زرین امپراتوری روم معروف است Augustus (63 B.C.-14 A.D.)

۱۲۳ بزرگترین کمدی‌نویس روم باستان Plautus (Titus Maccius; 254-184 B.C.)

۱۲۴ کمدی‌نویس روم باستان Terence (Publius Terentius Afer; 185-159 B.C.)

125 *romancero*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

چارچوب آموزه‌های مسیحی» است که در پایان دورهٔ شعر رمانتیکی پدید آمد، حال آنکه دانته در آغاز آن قرار دارد. (۱۵۷) شعر پترارک، بویژه شکل و فن «سانت» و «کانتسونه»، نیز توجه شلگل را به خود جلب کرد و به بررسیهای مفصّلی منجر شد که تقریباً بکّل فنی است. (۱۵۸) شلگل بعضی از نوشته‌های بوکاتچو را ترجمه کرده ولی، بجز در چارچوب کلّی رمان رمانتیکی، به بررسی تفصیلی آثار او نپرداخته است. (۱۵۹)

چنانکه انتظار می‌رود، دورهٔ رنسانس به مراتب بیش از دوران هنوز کلاً بررسی نشدهٔ قرون وسطی ذهن شلگل را به خود معطوف کرده بود. ولی اگر انتظار بحث مفصلی دربارهٔ ایتالیاییها داشته باشیم مأیوس خواهیم شد: معتقد بود که دربارهٔ اریوستو مبالغه شده، اصلاً با همر قابل‌مقایسه نیست، و دل *(Gemüth)* ندارد. برخلاف شیلر که اریوستو را در گروه شاعران احساساتی قرار داد، شلگل او را واقعیت‌مداری حس‌گرا می‌داند. (۱۶۰) اظهارنظرهای معدودی که دربارهٔ تاسو کرده فاقد اهمیّت است. مشکل بتوان باور کرد که شلگل با ادبیات رنسانس فرانسه آشنایی داشته است، و ادبیات «قرن زرّین»[۱۲۹] اسپانیا را نیز گذشته از سروانتس ظاهراً نمی‌شناخته است. البته، سروانتس از اعاظم شاعران مورد علاقهٔ او بوده است؛ او حتی برآن بوده که کلیّات آثار سروانتس را ترجمه کند و همو مشوق و پشتیبان ترجمهٔ تیک از دون کیشوت بود. از ترجمه‌های او چیزی باقی نیست مگر قطعه‌ای از نومانسیا[۱۳۰]، نمایشنامه‌ای که بغایت آن را می‌پسندید. (۱۶۱) ولی از نظر انتقادی مهمترین نوشتهٔ او در این بارهٔ بحثی است که در ۱۷۹۹ دربارهٔ دون‌کیشوت کرده و در آن، به گمان من، برای نخستین بار از تمام «نوولا»هایی که در متن داستان آمده جانانه دفاع کرده و از «تقابل عظیمی که میان بخشهای رمانتیکی و نظیره‌های هجوآمیز»[۱۳۱] وجود دارد سخن رانده و گفته است که «همواره به وجهی بیان‌ناپذیر دلکش و هماهنگ است، اما گاهی، مثلاً در ملاقات کاردنیو[۱۳۲]ی دیوانه با دون‌کیشوت دیوانه، به حدّ شکوهمندی می‌رسد.» (۱۶۲) علی‌القاعده شلگل یکی از نخستین منتقدانی نیز بوده است که بخش دوّم را به خوبی بخش اوّل دانسته‌اند.

البتّه شکسپیر در کانون علایق انتقادی شلگل قرار دارد و بیشترین وقت و همّ خود را نثار او کرده است. هفده نمایشنامهٔ او را ترجمه کرد و بتفصیل دربارهٔ نوشته‌هایش به اظهار نظر پرداخت: از نخستین اظهارنظرهایش دربارهٔ فالستاف[۱۳۳] در ۱۷۹۱ (۱۶۳) (که در آن نفر

۱۲۹. *siglo de oro*، دوران رونق هنر و ادبیات که از اواخر سدهٔ شانزدهم شروع می‌شود و در قرن هفدهم پایان می‌پذیرد.

۱۳۰. *La Numancia*، نوشتهٔ سروانتس.

131. parody

132. Cardenio

۱۳۳. Fallstaff، از شخصیتهای کمیکی بسیار موفق شکسپیر

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مورگان[۱۳۴] را که می‌گوید او آدم بزدلی نبوده رد می‌کند) گرفته تا بررسی روشمند و کامل کلّیهٔ نمایشنامه‌ها در سخنرانیهای وین. موضوع اصلی بحث شلگل، حتی در دورهٔ نخستین، مبتنی بر هنرمندی خودآگاهانهٔ شکسپیر و مخالفت با این نظر است که آثار شکسپیر مولود نیروی طبیعت است؛ شلگل نوشته‌های او را معجزات هماهنگی و آفرینش هنری می‌داند. نخستین اظهار نظر مفصل او دربارهٔ هملت، که بحث گوته در *ویلهلم مایستر* (۱۷۹۶) موجب آن شد، از لحاظ تأکیدی که بر ابهام شخصیت هملت دارد و او را در این امر با مردم معمولی در زندگی واقعی و نیز با طبیعت نفوذناپذیر شریک می‌داند، هنوز هم متأثر از هردر است. «شکسپیر بیش از آنکه خود می‌دانست هملت خویش را می‌شناخت.» (۱۶۴) تجلیل از ظهور تکان‌دهندهٔ فورتین‌براس[۱۳۵] در میدان جنگ، تحسین از سانت‌ها، و دفاع از شکسپیر که به هدایت غریزه در مواردی از شعر به نثر روی می‌آورد، همه دالّ بر إشراف منتقد بر موضوع مورد بحث و شجاعت او در نپیمودن راههای هموار و معتاد است. ولی نظر شلگل دربارهٔ شکسپیر نخست در مقالهٔ جالب توجهی در مورد رومئو و ژولیت (۱۷۹۷) مطرح شد. مطالب این مقاله بر گردِ این اندیشه سازمان یافته است که «برداشتهای [شکسپیر] از هنر درام لطیفتر و روحانیتر از آن است که معمولاً به او نسبت می‌دهند.» (۱۶۵) این نمایشنامه [رومئو و ژولیت] وحدتی درونی دارد: «معجزه‌ای هماهنگ» و «تقابلی عظیم» است؛ (۱۶۶) «در آنِ واحد به وجهی سحرانگیز شیرین و دردناک، ناب و تابان، شکننده و پرشور، آکنده از لطافت رنایی و قدرت تراژیکیِ مقاومت‌ناپذیر است.» (۱۶۷) آنگاه از نقش هر جزئی از نمایشنامه در اثر نهایی آن دفاع کرده است: علاقهٔ گدرای رومئو نسبت به رازلیند[۱۳۶] بر این مبنا توجیه شده است که تماشاگران نباید رومئو را از لحاظ ذهنی در وضعی بی‌اعتنا مشاهده کنند. «نخستین بار که او را بر روی صحنه می‌بینیم، فارغ از محیط سرد واقعیت، بر زمین مقدس خیال گام می‌نهد و این تأثیر ورود او را دو چندان می‌کند.» (۱۶۸) مشاهدهٔ غلبه یافتن عشق جدید در یک آن بر عشق نخستین او قدرت مطلق آن را به خوبی آشکار می‌سازد. خشم جبرانهٔ پدر زولیت و دنائت رفتار والدین پذیرفتنی نیست، ولی زولیت را از درگیری میان عشق و وظایف فرزندی نجات می‌دهد؛ بی‌وفایی و بدبینیِ دایه نیز به انزوای زولیت کمک می‌کند و به این ترتیب، آمادگی او را در گرفتن معجون از راهب قابل قبول می‌نماید. از سخنان دوپهلو و بازی با الفاظی که معانی متضاد دارد به این عنوان که نمایندهٔ «تقابل بزرگ»، تقابل میان عشق و نفرت، هم آغوشیها و خودکشی است دفاع کرده است. حتی به کشتن پاریس و سخنرانی نهایی راهب نیز با نظری

134. Maurice Morgann

۱۳۵. Fortunbrass، یکی از آدمهای داستانی در هملت

136. Rosalind

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مساعد نگریسته است.

به این ترتیب، شکسپیر را هنرمندی ژرف‌اندیش می‌داند که ممکن است «برخلاف عرفهای ما گام بردارد، ولی نه برخلاف عرفهای زمان و قوم خویش.» (۱۶۹) شکسپیر از هر شاعر متجددی بقاعده‌تر است زیرا حتی کوچکترین جزء هر اثری را عالماً عامداً با روح کلّ آن اثر سازگار ساخته است. «او از هر نویسندهٔ دیگری روشمندتر است: بر مبنای آن تضادهایی که افراد، توده‌ها و حتی دنیاها را در هیئت گروههایی با قابلیت تصویریِ بسیار مقابل هم قرار می‌دهد؛ یا بر مبنای تقارن موسیقایی آهنگی بزرگ، و برگردانها و تکرارهای عظیم؛ و غالباً بر مبنای نظیرهٔ هجوآمیزِ نقض و طنزی که به سوی روح درام رمانتیکی هدایت شده است.» (۱۷۰) خلاصهٔ کلام، شکسپیر «ورطه‌گاهی است از سنجیدگی، خودآگاهی و تأمّل.» (۱۷۱)

این برداشت در فصلی از سخنرانیهای وین نیز که حاوی روشمندترین بیانات شلگل دربارهٔ شکسپیر است منهود است. بسیاری از مطالبی که در آنجا گفته شده هنوز معتبر است و بسیاری از آنها نیز در زمان او تازگی داشت. در بخشهای دیگر به برسنش اغراق‌آمیز شکسپیر توسط رمانتیکها، که شلگل نیز از آن عاری نبود، پرداخته و یا در زمینهٔ متجدد نمودن یا تحلیل روانی شکسپیر و آثارش راه افراط پیموده است. تکرار دفاعی که شلگل از نادیده گرفتن وحدتهای سه گانه به وسیلهٔ شکسپیر کرده، و تا این زمان دیگر امری بیش با افتاده به شمار می‌رفت، لزومی ندارد. از شلگل انتظار می‌رود که دربارهٔ طنز شخصیت‌پردازی در آثار شکسپیر به بحثی مستوفا بپردازد. او صریحاً اظهار می‌کند که «اگر ظاهر گفته‌های شخصیتهای شکسپیر را دربارهٔ خودمان و دیگران بپذیریم به خطا رفته‌ایم.» (۱۷۲) این عقیده که نمی‌توان به آثار شکسپیر چیزی افزود یا از آنها کاست و یا ترتیب آنها را تغییر داد (۱۷۳) به نظر ما مبالغه‌آمیز می‌نماید؛ باوجوداین، تأکید بر «نکتهٔ محوری» یا «فکر اصلی» (۱۷۴) در هر نمایشنامه (۱۷۵) (بر خلاف نقد قطعه‌ها و جزئیات به شیوه‌ای که دکتر جانسن و مفسران دیگر به آن دست می‌زدند) کاری درست و سودمند بود، گو اینکه جندی نگذشت که به زیاده‌رویهای «فکر محوری»[۱۳۷] نزد پیروان هگل و به اغراقهای دیدگاه «سازمند» انجامید. شلگل با دفاع از ناهمزمانی[۱۳۸]هایی که در متن شکسپیر یافت می‌شود (و احتمالاً همهٔ ناهمزمانیها) بخیل تاریخی خود را آشکار می‌سازد؛ او این ناهمزمانیها را دالّ بر سلامت و اعتماد به نفس جامعه‌ای می‌داند که بر این باور است که امور همواره به صورتی بوده و خواهد بود که در آن عصر مشاهده می‌کنند. (۱۷۶)

به طور کلی، تک‌تک نمایشنامه‌ها را به خوبی تشریح کرده، و بخش اعظم گفته‌های

137 «central idea» 138 anachronism

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تحسین‌آمیز او سنجیده و احتمالاً تازه است: برای مثال، تأکید بر *کلوخ‌انداز را پاداش سنگ* است[۱۳۹]، (۱۷۷) دفاع از طرح فرعی[۱۴۰] در *لیرشاه*، (۱۷۸) یا ملاحظات روان‌شناختی در بارهٔ توزیع سه جانبهٔ گناه در مکبث و به این ترتیب تخفیف در مسئولیت مکبث، (۱۷۹) ابهام در ترسیم شخصیت کلئوپاترا[۱۴۱]، (۱۸۰) قرینه‌سازی در حیله‌گریها در *هیاهوی بسیار برای هیچ*[۱۴۲]، (۱۸۱) و متوجه ساختن علاقهٔ ما به وسایلی که ایاگو[۱۴۳] بر می‌گزیند و نه اهداف او. (۱۸۲) اگر شلگل را از سردمداران نقد رمانتیکی بشماریم، نگرش او به *هملت* (۱۸۳) باعث تعجب ما خواهد شد. شخصیت هملت را با سختگیری بسیار مورد بحث قرار داده است: «میل طبیعی او در این است که راههای کج و معوج را بپیماید»؛ با خود ربا می‌کند؛ از نابودی دشمنانش سروری کینه‌توزانه احساس می‌کند؛ به خود یا هیچ چیز دیگر اعتقاد راسخ ندارد. ولی به طور کلّی شلگل نظر گوته را در مورد ضعف شخصیت هملت تأیید می‌کند و با تأکید بر اثر فلج‌کنندهٔ فکر و عقل بر عمل موافق است: «پوشش اندیشه و سودا [که] صفای صبغهٔ اصلی همّت را به رو زردی مبدل» کرده است.[۱۴۴] این همان هملت ضعیف گوته است ولی با رگه‌های قساوت و نادرستی که به آن افزوده شده است: هملتی فرزانه بدون جاذبهٔ اخلاقی.

محدودیتهای این بررسی رمانتیکِ شخصیت هملت هرچه هست، امتیاز صفحاتی که به بحث دربارهٔ شکسپیر اختصاص داده غیرقابل انکار است. ولی بی‌خود و بی‌جهت آن را ضایع می‌کند و طی ضمیمه‌ای (۱۸۴) صحّت انتساب تقریباً همهٔ آثار مجعول را تأیید می‌کند و به تحسین کذب و غیرانتقادی از نمایشنامه‌هایی مانند *تامس لرد کرامول*، *سر جان اولدکاسل*، و *ویلیام یورکشیری*[۱۴۵] می‌پردازد و آنها را در عداد «کاملترین و برجسته‌ترین آثار شکسپیر» قرار می‌دهد (۱۸۵) امّا ضمناً بد نیست بدانیم که شلگل هرگز دربارهٔ هیچیک از شخصیتها یا صحنه‌های این نمایشنامه‌های به اصطلاح عالی بحثی نکرد.

به طور کلی هرگاه شلگل از دایرهٔ آثار بزرگ شکسپیر، که با آنها به خوبی آشنا بود، گام بیرون می‌نهد نتیجهٔ کار او دون انتظار است. حاصل بحثش را دربارهٔ پیشینیان شکسپیر چنین می‌توان خلاصه کرد که شکسپیر تقریباً دینی به آنها ندارد. (۱۸۶) و این نیست مگر پذیرش

139. *Measure for Measure*

140. sub-plot

۱۴۱ Cleopatra، قهرمان زن نمایشنامهٔ آنتونی و کلئوپاترا.

142. *Much Ado about Nothing*

۱۴۳ Iago، از نمایشنامهٔ *اتللو*.

۱۴۴ هملت، پردهٔ ۳، صحنهٔ اول، سطر ۵۶ (ترجمهٔ اسماعیل مجیبی مهری)

۱۴۵ *A Yorkshire Tragedy* ; *Sir John Oldcastle* : *Thomas Lord Cromwell*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

غیرانتقادی نظر مالون[۱۴۶]. شلگل *ادوارد دوم*[۱۴۷] مارلو[۱۴۸] را خوانده بود ولی از آن خوشش نیامده بود؛ نمی‌تواند درک کند که چرا بن جانسن[۱۴۹] از «شعر برقدرت» او سخن گفته است. (۱۸۷) مطالبی نیز که دربارهٔ معاصران و اخلاف شکسپیر گفته است ارزش چندانی ندارد. زنی که با مهربانی کشته شد نوشتهٔ هی‌وود[۱۵۰] را تحسین می‌کند (۱۸۸) ولی از بن جانسن خوشش نمی‌آید. بومانت و فلجر[۱۵۱] و نیز مسینجر[۱۵۲] را به جیزی نمی‌گیرد. به طورکلی، اخلاف شکسپیر در نظر او «متصنع»[۱۵۳] (۱۸۹) یا، چنانکه امروزه مصطلح است، باروکی هستند. شلگل گاهی چنین می‌نماید که هیچ علاقه‌ای به چنین هنر «منحطی» ندارد.

در نوشته‌های شلگل، به طورکلی، قرن هفدهم به پای قرن شانزدهم نمی‌رسد. این قرن، درنظر او، قرن انتقال از شعر رمانتیکی به شعر مصنوع است، و نئوکلاسیسیسم فرانسوی را نامطبوعترین نوع هنر به شمار می‌آورد. آثار متقدم کرنی را از همه بیشتر می‌ستاید، زیرا در سید هنوز از درام اسپانیایی چندان دور نشده است؛ از بنکه نگذاشتند که شاعر فرانسه به‌صورت تئاتری واقعاً قومی و رمانتیکی درآید ابراز تأسف می‌کند. (۱۹۰) با این حال، اگر این پیشفرض او را بپذیریم که «مفهوم تراژدی» نزد فرانسویان «مفهومی انتزاعی» بوده و طالب حرمت و عظمت تراژیکی و موقعیتهای تراژیکی و هیجانها و رقت احساس کاملاً برهنه و ناب بودند، و از این رو، زندگی واقعی و فردیت را از دست دادند. (۱۹۱) لحن نظرهای او دربارهٔ راسین در سخنرانیهای وین معتدل و قابل دفاع است. ولی نوشتهٔ بیشین شلگل، مقایسه میان دو فدر (۱۸۰۷)، را باید بی‌ربط بخوانیم، زیرا در آن عمداً (و باید گفت بدخواهانه) به نمایشنامهٔ راسین، در قیاس با هیپولوتوس[۱۵۴] اوریپید، کم ارج نهاده، نظریات تاریخی خویش را نادیده گرفته و کم اعتمادی خود را نسبت به اوریپید از خوانندگان فرانسوی پنهان کرده است. اگرچه شلگل به خوبی توجه داشت که اوریپید نمایندهٔ مرحله‌ای متأخر از انحطاط درام کلاسیکی است*، در این نوشته او را به عنوان شاعر ساده و کلاسیکی معرفی می‌کند. در

* See Philarète Chasles, *Études sur l'antiquité* (Paris, 1847), pp. 245-53.

۱۴۶ Edmond Malone (1741-1812)، داننور شکسپیرشناس و منتقد ادبی ایرلندی

147 *Edward the Second*

۱۴۸ Christopher Marlowe (1564-1593)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی

۱۴۹ Ben Jonson (1573-1637)، شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی

۱۵۰ Thomas Heywood (حدود ۱۵۷۰-۱۶۴۱)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی، از *Woman Killed with Kindness*

۱۵۱ Sir Francis Beaumont (1584?-1616) و John Fletcher (1579-1625)، نمایشنامه‌نویسان انگلیسی که بسیاری از نمایشنامه‌هایشان را با هم نوشتند

۱۵۲ Philip Massinger (1583-1640)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی

153 mannered

۱۵۴ *Hyppolytus*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سخنرانیهایی دربارهٔ درام، نمایشنامهٔ *آتالی* را بویژه ستوده، (۱۹۲) ولی در میان نمایشنامه‌های راسین، قدر هنوز منزلت چندانی ندارد. (۱۹۳)

بحث او دربارهٔ مولیر بحق موجب رنجش بسیار شده، زیرا شلگل در انتقاد از سابقه و موقعیت مولیر به تفاخرات اجتماعی متوسّل می‌شود، اتهامات مربوط به سرقت ادبی و تقلیدی بودن آثار او را می‌پذیرد و بتفصیل شرح می‌دهد. مولیر را از لحاظ اخلاقی به فرومایگی فاحش و نوکرصفتی متهم می‌کند. (۱۹۴) و نمایشنامه‌های او را به صورتی بسیار خصمانه مورد بحث قرار می‌دهد و کار را به جایی می‌رساند که منکر کلّی بودن[۱۵۵] آنها می‌شود. (۱۹۵) ارزش ژرف‌بینیهای روان‌شناختی آنها را به حداقل ممکن می‌رساند، و دربارهٔ جنبه‌های نامحتمل آنها راه اغراق می‌پیماید. با این حال، نظر شلگل را دایر بر اینکه مولیر در «فارس»[۱۵۶] های زمخت‌تر و بی‌نزاکت‌تر خود به حدّ اعلای هنر خویش دست یافته و حرکت محتاطانه‌اش به سوی امر ترازیکی، در نمایشنامه‌هایی چون مردم‌گریز[۱۵۷]، در خلوص اسلوب کمیکی خلل وارد کرده است نباید صرفاً بدخواهانه تلقّی کرد بلکه باید آن را مولود دیدگاه او دانست که همواره با واقعیت‌نمایی و تراژدی خانوادگی[۱۵۸] مخالف بود. تحسین شلگل از «فارس» عجیب و غریبی چون شاه‌گُوکانّی[۱۵۹] نوشتهٔ لوگران، (۱۹۶) و علاقه‌اش به ابراهای کینو[۱۶۰] (۱۹۷) اهانت به مولیر را تشدید می‌کند. بی‌تردید، ملیّت مولیر باعث شده است که بیزاری شلگل نسبت به واقعیت‌نمایی و گرایش به بندآموزی و عقل متعارف صاف و ساده دو چندان گردد.

ادبیات انگلستان در قرن هفدهم نیز نظر لطف شلگل را به خود جلب نکرد. پیداست که با آثار شعرای مکتب مافیزیکی آشنا نبوده است. از میلتن خوشش نمی‌آمده، شعرهای متقدم او را به حیزی نمی‌گرفته و *از بهشت از دست شده* را تندی بسیار انتقاد کرده است. یک‌ته به آفرینش نظام اسطوره‌ای دست زدن کاری است عبث. (۱۹۸) شعر میلتن از لحاظ عرفان دینی و نگرش تعادین به طبیعت ناقص است. هبوط شیطان به صورت رویدادی عَرَضی و اتفاقی

→

بی‌اطلاعی شلگل از خصلت واقعی شیکلی دربارهٔ اوریپید، که در واقع به نظر شلگل بسیار نزدیک بود، نقصانی است که در زمینهٔ حداقل توجه او دربارهٔ مقایسهٔ شلگل به چشم می‌خورد

155. universality

۱۵۶. farce ← جلد اول این کتاب، ص ۴۱۸

157. *Misanthrope*

۱۵۸. domestic drama ← جلد اول این کتاب، مدخل Domestic tragedy، ص ۴۱۶

۱۵۹. *Le Roi de Cocagne* نوشتهٔ Marc Antoine Legrand

۱۶۰. Phillipe Quinault (1635-1688)، نمایشنامه‌نویس و شاعر فرانسوی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نمایانده شده، و هبوط آدم نیز کمی پس از آن بر مبنای عقلانیت خشک و خالی مطرح و، با ذکر جزئیاتی متضمن مباحث اخلاقی، از تمام راز و رمز خود عاری شده است. (۱۹۹) شلگل، برخلاف نظر همگان و دانسته تمثیل گناه و مرگ را، که مورد ایراد بسیاری از صاحب‌نظران بود، می‌ستاید و می‌گوید که میلتن باید موضوع کلّ حماسه را نیز از آغاز تا فرجام به همین ترتیب، یعنی تمثیلی و درام‌وار، با رمز و راز، مطرح می‌کرد. (۲۰۰) بیزاری شلگل از *هیودیبراس*[۱۶۱] عاری از نزاکت و نیز اعتقاد او بر اینکه نمایشنامه‌های درایدن[۱۶۲] بغایت بدند قابل درک است، ولی ناتوانی او را در شناخت ارزش درایدن در کار نقد و این را که از وراجیهای درهم و برهم درایدن دربارهٔ درام و وحدتهای سه گانه و فرانسویان و انگلیسیان و جز آنها سخن می‌گوید نمی‌توان بر او بخشود. (۲۰۱)

شلگل تنها یک نوع از هنر قرن هفدهم را می‌پسندید و آن درام کالدرون بود. با لوپه دو وگا[۱۶۳] ظاهراً چندان آشنا نبوده و نسبت به او بی‌اعتنا بوده است، امّا کالدرون را که کشف خود او (به معرفی تیک) بود، به غلوّ ستوده، ولی با چنان تعبیراتی کلّی که مشکل بتوان گمان برد که شلگل خود پنج نمایشنامهٔ او را تمام و کمال و قطعه‌هایی از چندین نمایشنامه دیگرش را ترجمه کرده است. کالدرون را با توسّل به نگرش او نسبت به عالم وجود مورد تجلیل قرار داده است: دینْ عشق واقعی ، و سویدای دل[۱۶۴] او بود. آثار او نیایشی سرورآمیز نسبت به شگفتیهای جهان است. (۲۰۲) او پایان و نقطهٔ اوج شعر رمانتیکی است. عجیب اینکه شعر او را، که امروزه به نظر ما باروکی می‌نماید، با اسلوب متصنّعی که سراسر اروپا را فراگرفته بود، دربرابر هم قرار می‌دهد. (۲۰۳)

نیازی به گفتن ندارد که قرن هجدهم کمتر از هر قرن دیگری نظر مساعد شلگل را به خود جلب کرد. دورهٔ روشنگری و نئوکلاسیسیسم هدفهای جدلی عمدهٔ او بودند. از *هانری نامهٔ*[۱۶۵] ولتر با بی‌اعتنایی می‌گذرد (۲۰۴) و نظر انتقادی‌اش نسبت به تراژدیهای او مساعد نیست (ولی *الزیر* را تحسین می‌کند. (۲۰۵) دیدرو را رد می‌کند و او را، به سبب طبیعت‌مداری‌اش، اصلاً منتقد هم نمی‌داند. (۲۰۶) پوپ را پیوسته تحقیر می‌کند: *الوئیزا به ابلارد*[۱۶۶] را «بسیار سرد» (۲۰۷) و *جستار دربارهٔ آدمی*[۱۶۷] را دچار تشتت. (۲۰۸) *دنسیاد*[۱۶۸] را بی‌نمک و فاقد ذوق. (۲۰۹) و

۱۶۱. *Hudibras*، شعر هجایی بلندی نوشتهٔ سموئل باتلر (Samuel Butler (1612-1680
۱۶۲. John Dryden (1631-1700)، شاعر و نمایشنامه‌نویس و منتقد انگلیسی
۱۶۳. Lope de Vega (1562-1635)، نمایشنامه‌نویس و شاعر اسپانیایی
164. heart of hearts 165. *Henriade*
166. *Epistle from Eloisa to Abelard* 167. *Essay on Man*
۱۶۸. *Dunciad* (اثر پوپ)

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ترجمهٔ او را از آثار همر «حد اعلای انحراف» می‌خواند. (۲۱۰) آرای سمیوئل جانسن را غالباً «عاری از درک و احساس» یافته (۲۱۱) و *جستار فلسفی دربارهٔ خاستگاه آرای ما در زمینهٔ امر شکوهمند و زیبا*[۱۶۹]ی برک را به سبب توضیحات فیزیولوژیکی‌اش دربارهٔ خاستگاههای احساسهایی که موضوع بحث این کتاب است بتفصیل مسخره کرده است. (۲۱۲) لحن اشارات او به دیگر نویسندگان قرن هجدهم انگلیس نیز بسیار سرد است. جای تعجب است که شلگل در جوانی زحمت ترجمهٔ منتخبات متعددی از آثار هارس وَلْپول[۱۷۰] را (حتماً بیشتر به ملاحظات مالی) برخود هموار کرد (۲۱۳) و دربارهٔ *راهبِ* لوئیس[۱۷۱] (۲۱۴) و نیز بسیاری از رمانهای کم اهمیت بالحنی جدی مقالات انتقادی نوشت. قصّه‌های بریان گوتسی[۱۷۲] با طبعِ طنزپسند او دمساز بود و از این رو، همانگونه که آثار دوستش لودویگ تیک را می‌پسندید، در میان نویسندگان ایتالیایی نیز از نوشته‌های گوتسی خوشش می‌آمد. (۲۱۵)

بالطبع به ادبیات قرن هجدهم آلمان بیش از هر موضوع دیگری بذل توجه کرد. قضاوت او دربارهٔ نویسندگان متقدم این قرن، مانند گوتشد[۱۷۳] و کلوپشتوک، سختگیرانه است و به آنها عموماً ارجی نمی‌گذارد؛ حتی دربارهٔ لسینگ، که گهگاه تحسین‌اش می‌کند، (۲۱۶) در موارد بسیار سکوت اختیار می‌کند و پیداست که با شور و شوق برادرش در این باره موافق نیست. ویلاند هدف خاص نقد او بود. نقدی که بخشی از آن، مانند آگهی او در مجلهٔ *آتنئوم*، بی‌جهت کینه‌توزانه بود. (۲۱۷) در این آگهی از بستانکاران دعوت کرده است که مطالبات خود را از آثار ویلاند اعلام کنند. ولی انتقادات دیگر او، مانند نظرهایی که در سخنرانیهای برلین ابراز داشته، (۲۱۸) حاوی حقایق بسیار است. گرایش ویلاند به سبک روکوکوی[۱۷۴] اپیکورمآب[۱۷۵] با طبع شلگل فاصلهٔ بسیار داشت. و اما هردر ــ گرچه شلگل علی‌القاعده به او دین بسیار داشته ــ ولی با احترام زیاد از او یاد نکرده است. دربارهٔ *اندیشه‌هایی در فلسفهٔ تاریخ نوع بشر*[۱۷۶] او گفته است که در آن نه اندیشه‌ای یافت می‌شود، نه فلسفه‌ای و نه تاریخی. (۲۱۹) اوگوست

169. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757)

۱۷۰. Horace Walpole (1717-1797)، مورخ و مؤلف انگلیسی

۱۷۱. *The Monk*، نوشتهٔ Matthew Gregory Lewis (1775-1818)، شاعر و نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس انگلیسی

۱۷۲. Carlo Gozzi (1720-1806)، نویسندهٔ ایتالیایی حکایتهایی دربارهٔ پریان

۱۷۳. Johann Christoph Gottsched (1700-1766)، نویسندهٔ آلمانی که آثار انتقادی‌اش بر نگرش تکلو و [illegible] تأثیر بسزایی داشت

۱۷۴. [illegible] ← همین کتاب، ص ۴۳۸

۱۷۵. Epicurus (۳۴۲-۲۷۰ ق‌م)، فیلسوف یونانی. او آن بود که تنها غایت اخلاقیات [illegible] می‌دانست

176. *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774)

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ویلهلم، برخلاف برادرش، ژان پل (ریشتر) را نیز مهم نمی‌دانست و استعداد او را بیمارگونه و به‌هدر رفته می‌شمرد. (۲۲۰)

نقد معروفی که بر کتاب بورگر نوشت (۲۲۱) و، ظاهراً دفاعی از آن در برابر رأی سختگیرانهٔ شیلر است، در واقع ارزیابی بسیار بی‌طرفانه‌ای است که خاتمه‌ای مساعد دارد و بالحنی گرم از شخص نویسنده دفاع کرده، ولی در عین حال بر آن است که بورگر «بالاد»های انگلیسی و اسکاتلندی را تحقیر کرده. «رفتارش تند و بی‌ادبانه» است، و در شعرهایش نتوانسته است بر مشکلات و مصائب زندگی خویش فائق آید.

روابط فکری شلگل با گوته و شیلر از همهٔ مناسبات دیگر او جالبتر و از لحاظ انتقادی بارورتر است. البته این مناسبات تا حدودی تحت‌الشعاع روابط شخصی خودِ او، درگیری برادرش با شیلر، عقاید همسرش کارولین که از شیلر خوشش نمی‌آمد، و بسیاری ملاحظات مربوط به «سیاست بازیها»یِ ادبی بود. بحث این امور بر اساس ترتیب زمانی آنها در اینجا موردی ندارد. (۲۲۲) کافی است بگوییم که شلگل به سبب نقدی که شیلر بر کتاب بورگر نوشت از او سخت بدش آمد؛ بعداً تا حدی که در توانش بود این احساس را سرکوب کرد و نوشته‌ها و شعرهای فلسفی شیلر را ستود؛ ولی پس از درگیری شیلر با فریدریش، که به قیمت از دست رفتن شغل اوگوست ویلهلم در نشریهٔ *هورِن* تمام شد، در محافل خصوصی شیلر را دست می‌انداخت و به او سخت می‌تاخت، ولی در ملأ عام سکوت اختیار می‌کرد. گهگاه تمایز میان ساده و مصنوع را در نظریهٔ شیلر تحقیر می‌کرد و تفاوتهای آن را با تمایز میان امر کلاسیکی و رمانتیکی بر می‌شمرد. (۲۲۳) و گاهی نیز از مقاله‌ای که شیلر دربارهٔ آثار بورگر و ماتیسون[۱۷۷] نوشته بود با لحنی انتقادآمیز یاد می‌کرد. (۲۲۴) ولی تا زمان *سخنرانیهایی دربارهٔ درام*، که دیگر بی‌اعتنایی به شیلر ممکن نبود، به نقد نمایشنامه‌های او نپرداخت. در این وقت شیلر مرده و شهرت بسیار یافته بود. شلگل، با کمی ترشرویی، نمایشنامه‌های شیلر را بررسی و از *ماری استوارت* و *ویلهلم تل* تمجید می‌کند. دوشیزهٔ *اورلئانی*[۱۷۸] را به سبب تخطی از وقایع تاریخی تقبیح کرده و از اینکه محل وقوع و درونمایهٔ *عروس مسینایی*[۱۷۹] نه اسطوره‌ای است و نه تاریخی، نه آرمانی و نه طبیعی اظهار نارضایی کرده، و در هر دو مورد حق با اوست. (۲۲۵) اگر گزارش دانشجویی انگلیسی را بتوان باور کرد، شلگل، در سخنرانیهای متأخر خود در بُن دربارهٔ ادبیات آلمان، حتی گفته است که مواضع شیلر «دربارهٔ نظریهٔ درام» کاملاً «مغشوش» است و «بالاد»های او «از جمله بدترین بالادهای» آلمانی است. (۲۲۶)

۱۷۷ Friedrich Matthisson (1761-1831) شاعر حماسی آلمانی

178 *Mary Stuart Wilhelm Tell Maid of Orleans* 179 *Bride of Messina*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

رابطهٔ شلگل با گوته به هیچ وجه به این بدی نبود. گوته را حقیقتاً تحسین می‌کرد، ولی البته این احساس در اواخر کار رو به سردی نهاد. نخستین کنایگزاریهای او، از منظر امروز، سرد می‌نمایند: از *تاسو* و قطعه‌ای که در ۱۷۹۰ از *فاوست* منتشر شد تمجید کرده ولی در نوشتهٔ او اثری از درک عظمت آنها مشهود نیست. (۲۲۷) ولی آنچه در ستایش از *مراثی رومی*[۱۸۰] (۲۲۸) و *هرمان و دوروتئا* (۲۲۹) نوشته، نمونهٔ بهترین کارهای انتقادی اوست. مراثی را چنین وصف کرده که در عین حال کهن و بدیع‌اند، و *هرمان و دوروتئا* را در چارچوب نظریه‌ای دربارهٔ حماسهٔ همری توجیه کرد، که مطبوع طبع گوته است: «اثر هنری کامل‌عیار به سبک فاخر». (۲۳۰) بنابراین می‌بینیم که گوتهٔ کلاسیکی، گوتهٔ اواخر دههٔ ۱۷۸۰ و دههٔ ۱۷۹۰، شلگل را به شور و شوق می‌آورد، نه گوتهٔ آثار متقدم یا متأخر او. در *سخنرانیهایی دربارهٔ درام* که بار دیگر بتفصیل به گوته می‌پردازد از حرارتش کاسته شده است: قبلاً به کلاسیسیسم گوته حمله کرده بود زیرا، به اتفاق برادرش، هوادار اسلوب نقاشی گوتیکی، قرون وسطایی، «آلمانی کهن»، شده بود. (۲۳۱) ولی در این موقع که به تاریخ نمایش می‌پردازد بر آن است، و بحق، که استعداد گوته «در درام فوق‌العاده است، ولی در جنبه‌های عملی نمایش استعداد چندانی ندارد.» (۲۳۲) از *گوتس فون برلیشینگن* و *فاوست* تمجید می‌کند ولی *ایفی‌گنیه* را بی‌رنگ و مرثیه‌وار[۱۸۱] و پایان *اگمونت* را «موسیقی آرمانی جان» می‌خواند. (۲۳۳) در این سخنرانیها می‌گوید که گوته «در حکم منتقد» درخششی نداشت؛ (۲۳۴) این گفته را ظاهراً باید دفاع از خویشتن تلقی کرد زیرا حتماً شنیده بوده است که نظر نازل گوته دربارهٔ او روز به روز بدتر می‌شده است. از اینها که بگذریم، شلگل بیشتر به آثار فرعی گوته علاقه‌مند بود: مثلاً *پیروزی حساسیت*[۱۸۲] (۲۳۵) را بویژه ستوده و *داستان پریان*[۱۸۳] (۲۳۶) او توجهش را جلب کرده و باعث حیرت او شده است. ولی درک اهمیت واقعی *فاوست* از حدّ او بیرون بود و به کلِ آثار گوته نیز توجهی اصولی مبذول نداشت.

شلگل را نمی‌توان به بی‌اعتنایی به ادبیات معاصر متهم کرد. سالهای متمادی مرتب به نقد و بررسی کتب می‌پرداخت: از ۱۷۹۶ تا ۱۷۹۹ تنها در مجلهٔ *ادبیات عمومی ینا*[۱۸۴] حدود ۳۰۰ فقره نقد نوشت. ولی عجیب اینکه نمی‌توان گفت که او آثار معاصران خویش را مورد نقد تحلیلی گسترده‌ای قرار داده است. علت را باید تا حدودی در این واقعیت جست که از حدود ۱۸۰۱، به استثنای کتابهای علمی، از نقد آثار معاصر دست شست و بیشتر فعالیتهای او در این

180. *Roman Elegies*

۱۸۱. elegiac ← جلد اول این کتاب، ص ۴۱۶-۴۱۷.

182. *Triumph der Empfindsamkeit*

183. *Märchen*

184. *Jenaische allgemeine Literaturzeitung*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

زمینه وقف آثار زودگذر شد. ولی از نگارش بررسیهای جدلی و شدیداً انتقادی دربارهٔ ادبیات معاصر نیز خودداری نکرده است: نوشته‌هایش آکنده از هجویه و حمله به رمان‌نویسان (اوگوست هاینریش لافونتن[۱۸۵]، و جز او)، نمایشنامه‌نویسان (کوتسبو[۱۸۶]، ایفلاند[۱۸۷])، و شاعران غنایی (فوس، ماتیسون، اشمیت[۱۸۸]) فرعی آلمان است. در سخنرانیهای ۱۸۰۲ خود در برلین ادبیات آلمان را از دیدگاهی بسیار انتقادی بررسی و اموری مانند ذوق نازل عامه، سطح نازل نشریات، و انحطاط هنر تئاتر را تقبیح کرده است. در عین حال دربارهٔ آثار بزرگان زمان خود (بجز کسانی که از او مسنتر بودند) نقد قاعده‌مند چندانی ننوشت؛ شاید به این جهت که فقط از آثار برادرش و دوستان نزدیکی مانند تیک و نووالیس خوشش می‌آمد و در سالهای متأخر بررسی آثار آنها را دور از نزاکت می‌شمرد. از آثار متقدم تیک با همدلی و شور بسیار استقبال ولی در عین حال مدبّرانه مراعات انضباط و وضوح را به او توصیه کرده است. (۲۳۷) *تراوشهای قلبی واکِنرودر*[۱۸۹] را نیز، گرچه به سردی، ولی با نظر موافق بررسی کرده است. (۲۳۸) بعدها با تیک بر سر چاپ آثار نووالیس اختلاف پیدا کرد و دربارهٔ نوشته‌های او سکوت اختیار کرد. (۲۳۹) در نامه‌های او اظهارنظرها و گفته‌های بسیار (بویژه دربارهٔ تیک و ورنر) می‌توان یافت (۲۴۰) دال بر اینکه شلگل بتدریج نسبت به گروهی که او را رهبر آن تلقی می‌کنند بی‌علاقه شده است. شلگل خیلی زود از هر کوششی به منظور شکل دادن به عقاید دربارهٔ ادبیات آلمانی روز دست کشید.* تفحص در آثار او به دنبال اظهارنظرهای مفصلتر و تحلیلی‌تر دربارهٔ معاصران انگلیسی و فرانسویش کاری عبث خواهد بود: شلگل بی‌تردید دانشپژوه و مورخ شده است.

نووالیس، در نامه‌ای به فریدریش شلگل، صریحاً از او می‌خواهد که عقایدش را از عقاید برادرش جدا نگاه دارد و آنگاه برادران شلگل را با هم مقایسه می‌کند: «قضاوت شما همیشه فردی است ــ قضاوت او تاریخی و عام است.» (۲۴۱) امروزه چنین به نظر می‌رسد که حق با نووالیس بوده است: آرای فریدریش شلگل بی‌تردید فردی‌تر و چشمگیرتر، و شعورش

* در ۱۸۲۲ چنین می‌نویسد: «به ادبیات علاقه‌ای ندارم.» نامه به اوگوست دوستال، ۱۹ فوریهٔ ۱۸۲۲ در:
Krisenjahre der Frühromantik, 2, 394.

۱۸۵. August Heinrich Julius Lafontaine (1758-1831)، کشیش و رمان‌نویس آلمانی.
۱۸۶. August von Kotzebue (1761-1819)، نویسنده و نمایشنامه‌نویس آلمانی.
۱۸۷. August Wilhelm Iffland (1759-1814)، نمایشنامه‌نویس و کارگردان و بازیگر آلمانی.
188. Friedrich Wilhelm August Schmidt
189. Wackenroder, *Herzensergiessungen*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نکته‌سنج‌تر و دقیقتر است. آرای اوگوست ویلهلم غالباً آرای مورخ، آرای آدم متمایل به بیطرفی، به مدارا، به تعمیم است. ولی اظهار نظر نووالیس را می‌توان معکوس نیز کرد: در میان دو برادر، فریدریش شلگل متفکری اندیشه‌ورزتر و «عام»تر است، منتقدی است که کمتر از برادرش به بحثهای دقیق فنی می‌پردازد و بندرت اثر هنری را تحلیل می‌کند؛ حال آنکه اوگوست ویلهلم گاهی مجذوب جزئیات ملموس، ظاهر زیباشناختی ، یا صناعت ادبیات می‌شود. فریدریش مسلماً با طنز و کنایه و باطلنما مأنوس است، ولی برادرش چنین نیست. فریدریش در نظریهٔ نقد خود به جنبهٔ جدلی، برانگیزاننده، پیش‌بینی‌کننده و آینده‌نگرانهٔ نقد توجه بیشتری معطوف داشته است. فریدریش به مراتب بیش از برادرش به رمان جدید، نوع ادبی ترکیبی آینده، علاقه‌مند بود. برداشت فریدریش نسبت به شعر خیلی زود صبغه‌ای دینی یافت و سرانجام با دین و فلسفه عجین شد. ولی در اوگوست ویلهلم چنین تحولی دیده‌نمی‌شود.

اوگوست ویلهلم شلگل نیز، نظریه‌ای دربارهٔ استعاره و نمادپردازی ارائه کرد که از کار برادرش به مراتب واضحتر و سامانمندتر است و او را به نظریهٔ همخوانیهای نمادین[۱۹۰] هدایت می‌کند، نظریه‌ای که هنر را احیا کنندهٔ شهود جانبخش و نخستینِ آدمی می‌شمارد. اوگوست ویلهلم در ضمن با ثبات بیشتری نظریهٔ ساختار «سازمند» ادبیات را پی گرفت؛ فریدریش این نظر را می‌پذیرد، ولی به اندازهٔ ویلهلم به این واژه علاقه ندارد. ویلهلم نه تنها در مورد اثر هنری واحد بلکه در اطلاق به نوعهای ادبی بزرگ و کلّ تطوّر ادبیات نیز از آن دفاع می‌کند. در متابعت از هردر، اوگوست ویلهلم از فریدریش بسیار ثابت قدم‌تر بود: اگرچه نظریهٔ نمادپردازیش او را از تمام جنبه‌های طبیعت‌نمایی جدا کرد، در چارچوب نظرش دربارهٔ ادبیات، قیاسهای زیست‌شناختی مقبول بود. اندیشه‌های اوگوست ویلهلم در موضوع تاریخ ادبی و رابطهٔ آن با نقد بسیار منسجمتر و سامانمندتر است. در قیاس با برادرش، به درام علاقهٔ بیشتری داشت. ولی این تفاوتهایی که از لحاظ تحولات فردی و نیز تأکید و لحن در میان آنها مشهود است نباید توافق عمیقی را که در زمان همکاریِ بغایت صمیمانهٔ خود دربارهٔ همهٔ مسائل اساسی داشتند در پردهٔ ابهام فرو برد. به نظر من فقط سلامت همه جانبهٔ موضع آنهاست که از وحدت آرایشان چشمگیرتر است. برادران شلگل برداشتی ادبی را به بهترین وجه به ضابطه در آوردند که توسط کولریج به دنیای انگلیسی زبان منتقل شد و، از بسیاری جهاتِ بنیادین، منتقدان اخیر انگلیس و امریکا آن را پذیرفته‌اند.

190. symbolic correspondences

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل سوم: نسل نخست رمانتیکهای آلمان

شلینگ

آثار کانت را معمولاً سرچشمهٔ زیباشناسی در آلمان می‌دانند. با وجود این می‌توان گفت که رمانتیکهای آلمانی هرگز موضع اصلی کانت را نپذیرفتند، زیرا مشرب محتاط و ذوق محافظه‌کار او با باب‌طبع آنها نبود. وقتی که فریدریش ویلهلم یوزف شلینگ (۱۷۷۵ـ۱۸۵۴) در ۱۷۹۶ طرح فلسفهٔ جدید خویش را تهیه می‌کرد تمایزی را که کانت میان معرفت‌شناسی[1] و اخلاق و زیباشناسی قائل شده بود کاملاً نادیده گرفت. و این داعیهٔ سترگ را مطرح کرد که 'مثال'[2] زیبایی، به معنای والای افلاطونی آن، «وحدت‌بخش همهٔ مثالهای دیگر است.» شلینگ می‌گوید که «من شک ندارم که کنش هنری والاترین کنش عقل است و همهٔ مُثُل را دربرمی‌گیرد و حقیقت و خوبی فقط در زیبایی با هم قرابت می‌یابند. فیلسوف هم باید به اندازهٔ شاعر از نیروی زیباشناختی برخوردار باشد. بدین ترتیب، شعر شأنی تازه می‌یابد و همان می‌شود که در آغاز کار بود ــ یعنی مربی نوع بشر: زیرا دیگر جایی برای فلسفه و تاریخ نمی‌ماند؛ تنها شعر است که از همهٔ علوم و هنرها دیرتر خواهد زیست.» (۱) در اینجا واژهٔ «شعر» به همان معنایی که در رسالهٔ ضیافت افلاطون آمده، یعنی، به طور کلی، خلاقیت نوع بشر به کار رفته است. آنگاه این داعیه را برای شعر به «علم الاساطیر جدید»ی مربوط می‌کند «که در خدمت مُثُل و در حکم اسطوره‌شناسی خِرَد خواهد بود.» مُثُل باید به هیئت هنری درآیند تا مردم آنها را بپذیرند و در متحقق ساختن رسالت تمدن‌بخش هنر مؤثر باشند (برداشت شلینگ از این رسالت مبتنی بر آرای شیلر در *نامه‌هایی دربارهٔ تربیت زیباشناختی بشر* است). البته داعیهٔ برتری هنر را نباید با زیبایی‌مداری اواخر سدهٔ نوزدهم خلط کرد، زیرا بر آن است تا همهٔ وجوه تمایز میان هنر و دین و فلسفه و اسطوره را از میان بردارد. کانت امر

1. epistemology 2. idea

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خوب، امر حقیقی، و امر زیبا را به دقت از هم متمایز می‌کند، و شلینگ زیبایی را بر تارک والاترین ارزشها می‌نشاند. ولی زیبایی نزد او در واقع همان حقیقت و خوبی در لباس مبدل است.

این طرح شگفت که از آثار نخستین اوست تا ۱۹۱۷ به صورت دستنوشته باقی ماند؛ بااین حال، در شماری از قطعات مهم نوشته‌های منتشر شدهٔ شلینگ در دههٔ بعد همین ادعاها تکرار شد، و به نظر معاصران بلند پروازانه‌ترین ضوابط برای هنر به منزلهٔ وحی و فلسفه و دین و اسطوره آمد. در تطوّر نظرهای شلینگ دست‌کم سه مرحله را می‌توان از هم متمایز کرد: خاتمهٔ *نظام مثال اندیشی استعلایی*[3] (۱۸۰۰) با قطعات برونو[4] (۱۸۰۲) تفاوت دارد؛ و تغییر دیگری (تا حدودی بازگشت به آرای پیشین) در چهاردهمین سخنرانی دربارهٔ شیوهٔ تحصیلات دانشگاهی[5] (۱۸۰۳) و در خطابه‌ای زیر عنوان دربارهٔ نسبت هنرهای تجسمی با طبیعت[6] (۱۸۰۷) به چشم می‌خورد. ولی در عین حال شلینگ نظام ملموس و بسیار کاملی در زمینهٔ زیباشناسی و بوطیقا فراهم آورده بود که آن را طی سخنرانیهای ۱۸۰۲ـ۱۸۰۳ خود در ینا عرضه کرد و در ۱۸۰۴ـ۱۸۰۵ در وُرتسبورگ تکرار کرد. تنها قطعهٔ کوتاهی از متن این سخنرانیها، دربارهٔ دانته از دیدگاه تربیت فلسفی[7]، در ۱۸۰۲ به چاپ رسید. (۲) متن سخنرانیها دست به دست می‌گشت تا اینکه در ۱۸۵۹، پس از مرگ شلینگ، منتشر شد. اگرچه نباید فراموش کرد که شلینگ به خطابه‌های برلینی اوگوست ویلهلم شلگل دسترسی داشته و بسیاری از اطلاعات عینی خود را از آنها گرفته، با وجود این سخنرانیهای او را باید نخستین نمونه‌های بوطیقای نظری[8] شمرد. دستنوشتهٔ سخنرانیهای او، از لحاظ ما، بی‌تردید مهمترین سند است. ولی به زیباشناسی عمومی شلینگ نیز باید به اختصار بپردازیم زیرا اظهارنظرهای منتشر شدهٔ او نه تنها در آلمان که حتی در خارج از آن کشور نیز ــ مستقیماً بر کولریج و کوزَن[9] و غیرمستقیم بر امرسن[10] و دیگران ــ بغایت مؤثر افتادند.

به طورکلی، شلینگ مشرب نوافلاطونی را احیا می‌کند؛ هنر در نظر او عبارت از به چشم‌دل دیدن[11] یا کشف و شهود عقلی[12] است (این تعبیر برگرفته از جوردانو برونو[13] است).

3. *System of Transcendental Idealism*
4. *Bruno*
5. *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*
6. *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*
7. *Über Dante in philosophischer Beziehung*
8. speculative poetics
۹. Victor Cousin (1792-1867)، فیلسوف فرانسوی
۱۰. Ralph Waldo Emerson (1803-1882)، شاعر و مقاله‌نویس و فیلسوف امریکایی.
11. vision
12. intellectual intuition
۱۳. Giordano Bruno (1548-1600)، فیلسوف ایتالیایی. اصحاب کلیسا او را به اتهام بدعتگذاری در آتش سوختند

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فیلسوف و شاعر، هر دو، تا کُنهِ کائنات نفوذ می‌کنند و به امر مطلق می‌پردازند. بدین ترتیب، هنر موانع موجود میان دنیای عینی و مثالی را فرو می‌ریزد. (۳) هنر بازآفرینیِ بی‌کران در کرانمند. (۴) و نمودار وحدتِ طبیعت و آزادی است، زیرا فرآوردهٔ شعورِ ظاهر و باطن (۵) و آن قوهٔ تخیلی است که ناخودآگاه دنیای عینی ما را می‌آفریند و خودآگاه دنیای مثالیِ هنر را خلق می‌کند. (۶) نظر شلینگ دربارهٔ نسبت دقیق فلسفه با هنر متغیر است: گاهی فلسفه و هنر و حقیقت و زیبایی را کاملاً یکسان می‌انگارد؛ (۷) گاهی نسبت میان آنها را مانند نسبت میان سنخ ازلی[۱۴] و تصویر[۱۵] می‌داند. (۸) زیرا، اگرچه هنر را آمیختگی کامل امر «مثالی» و امر «عینی» تعریف کرده، (۹) هنر را «عینی» و فلسفه را «مثالی» می‌شمارد. شلینگ، بویژه در خطابهٔ «دربارهٔ نسبت هنرهای تجسمی با طبیعت»، به نظر اصلی خود دربارهٔ هنر به منزلهٔ مُمثِّل[۱۶] طبیعت و قدرت خلاق آن می‌پردازد. هنرْ پیوند فعال میان جان و طبیعت است. (۱۰) هنر از طبیعت تقلید نمی‌کند، ولی باید با قدرت خلاق طبیعت، با «روح طبیعت که تنها به وسیلهٔ نماد با ما سخن می‌گوید»، برابری کند. اثر هنری کُنهِ طبیعت را بیان می‌کند و عُلُوّ شأن آن به درجه‌ای بستگی دارد که بتواند «این قدرت اصیل آفرینش و فعالیت طبیعت را، چون پرهیب[۱۷]» به ما نشان دهد. (۱۱) هنر در نازلترین سطح خود «خصلت ویژه»[۱۸]، یا ماهیت خاص شیء مفرد، را بازنمایی می‌کند. ولی باید از این حد درگذرد و به لطف و زیبایی راستین برسد، به آشتی کامل نیروهای ذهنی، به «این یقین که همهٔ تقابلات صرفاً ظاهری است، که عشق پیوند میان همهٔ موجودات است و نیکیِ ناب شالوده و محتوای کلّ خلقت.» (۱۲) شلینگ در خود طبیعت «شعری» می‌بیند «که در رازی شگفت و سربمهر نهفته است»، و «اودیسهٔ روح است.» (۱۳) شاعر گویی مجیِ طبیعت، و چنانکه نووالیس دربارهٔ آدمی به طور کلی گفته، مسیحای طبیعت است.

دستنوشته‌های سخنرانیهایش دربارهٔ *فلسفهٔ هنر*[۱۹] تنها جایی است که در آن این مفاهیم را مشخصتر ساخته و در چارچوب آثار ادبی خاص شرح داده است. در این سخنرانیها نقشی که اساطیر در نظر شلگل دارند مشخص می‌شود. اساطیر موضوع هنرند. همانگونه که مُثُل موضوع فلسفه‌اند، خدایان نیز موضوع ضروری هنرند. (۱۴) درک این خدایان به مددِ عقل ممکن نیست و تنها به وسیلهٔ نیروی خیال می‌توان آنها را درک کرد. (۱۵) البته شلینگ عمدتاً خدایان یونان را در نظر دارد، ولی با این حال، به طور کلی موضوع همهٔ هنرها را اسطوره می‌داند. هر اثر هنری باید امر مطلق را عرضه کند، و این کار تنها از طریق نمادین ممکن است:

14. archetype
15. image
16. analogue
17. silhouette
18. «characteristic»
19. *Philosophy of Art*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اسطوره نظامی نمادین و بنابراین خودِ هنر است. شلینگ تصوّر کلیات مشترک[۲۰] (دلالت عام بر خاص، چنانکه در فکر انتزاعی)، تمثیل[۲۱] (دلالت خاص بر عام)، و نمادپردازی[۲۲] (وحدت میان عام و خاص) را از هم متمایز می‌کند و تنها شقّ اخیر، یعنی نمادپردازی، را هنر راستین می‌داند. این وحدت در اساطیر متحقق می‌شود (۱۶)، زیرا در آنجاست که امر عام و امر خاص کاملاً یکسان‌اند. ونوس بر زیبایی دلالت نمی‌کند، بلکه خودِ زیبایی است. اساطیر را فرد نساخته و محصول کلّ قوم است. شلینگ بتفصیل به این بحث می‌پردازد که اساطیرِ مسیحی یا تمثیلی‌اند و یا تاریخی، و از این رو، به نظر می‌رسد که اساطیر یونانی را تنها اساطیرِ راستین می‌شمارد. تنها استثنای این قاعده را در مسیح می‌بیند که خداست، «خاتمِ خدایان باستان». (۱۷) ولی مسیح هم موضوع هنری مناسبی نیست زیرا درد و رنج ناب شاعرانه نیست. (۱۸) فرشتگان نیز به دردِ شعر نمی‌خورند زیرا غیرواقعی و غیرمتجسّد[۲۳] و غیرملموس‌اند. (۱۹) تنها شیطان فردیتی عینی دارد و تنها اوست که با شخصیتی اسطوره‌ای چندان فاصله‌ای ندارد. (۲۰) تعجب هم ندارد زیرا او نیز از اساطیر مشرکان نَسَب می‌برد.

بنابراین، چنین می‌نماید که در دنیای امروز جایی برای شعر وجود نخواهد داشت. اما شلینگ در واقع به تعالی کامل اساطیر باستان بایبند نیست، و عناصر تاریخی اساطیر مسیحی، مانند حواریان و حکایت قدیسان و حتی اساطیر مربوط به شهسواران، را قابل استفاده می‌داند. کالدرون، که در نظر شلینگ از شکسپیر برتر است، به اوج شعر مسیحی دست می‌یابد. (۲۱) مذهب پروتستانی و خردمداری جدید البته ضداسطوره و از این رو با شعر مخالف‌اند. آثار میلتن را انتزاعی و اشعار کلوپشتوک را میان تهی نامیده و رد کرده است. (۲۲) مذهب کاتولیکی را عنصر لازم برای اساطیر و شعر جدید دانسته است. (۲۳) شلینگ، با اندک تغییری که در معنای «اسطوره» وارد کرده، به این نتیجه رسیده است که برخی از شاعران عصر جدید توانسته‌اند بر مشکلات این عصر فائق آیند. دانته در برخی از موارد شخصیتهای تاریخی خود (نظیر اوگولینو[۲۴]) را اسطوره‌ای کرده است. (۲۴) شکسپیر عالمی اساطیری خاص خویش آفریده، و دون کیشوت و سانچو پانزا اشخاص واقعاً اسطوره‌ای هستند. (۲۵) *فاوست* (که در

20. schematism 21. allegory 22. symbolism
23. incorporeal

۲۴. Ugolino della Gherardesca کنت تعریف به اوگولینوی سرانی (۱۲۲۰-۱۲۸۹) طرحی ریخت تا قدرت را در پیزا به دست بگیرد. در ۱۲۸۲ به زندان افتاد و به دستور مقتدره شد. از زندان گریخت و با گوئلفهای طرفدار پاپ و لوکا همدست شد و در ۱۲۸۶ اوباک جدید را از پیزی گرفت. رویهم‌رفته، بدبختی، ضعف اخلاقی پیزا، او را از قدرت ساقط کرد. او و چند پسر خود را در برجهای زندان گرسنگی مردند. دانته داستان او را در بخش دوزخ (کتاب سی‌ودوم) تعدادی آهنی غیر کرده است. در زندان جهنم دوزخ، که به خدمتکاران اختصاص دارد، بخش دوزخ کلّ

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آن زمان هنوز به اتمام نرسیده بود) برای آلمانیها شعری واقعاً اسطوره‌ای می‌شود. بدین ترتیب، «اساطیر» به معنای مجمع خدایان نیست: سانچو پانزا و فالستف خدا نیستند. «اسطورهٔ» واقعی‌اند، زیرا کلی و انضمامی‌اند، شخصیتهایی هستند که فی‌نفسه معنا دارند و در عین حال نوعهای نمادین ازلی نیز هستند.

شلینگ به پیدایش اساطیر جدید دل بسته، و بر آن است که هنرمندِ واقعاً خلاق خواهد توانست نظام اساطیری خویش را بسازد، (۲۶) و همری تازه پدیدار خواهد شد. چنین کسی ظاهراً به طبیعیات جدید، یعنی فلسفهٔ نظریِ خودِ شلینگ دربارهٔ طبیعت، تکیه خواهد کرد و آن را منبع حماسهٔ نهایی بزرگی می‌کند که هویت راستین فلسفه و شعر را به آنها خواهد داد. (۲۷) اگرچه خواسته‌های شلینگ بسیار گنگ است، نظر او دربارهٔ وجود نسبت نزدیک میان نماد و اسطوره، تمایزی که میان نمادپردازی و تمثیل قائل است، و دریافت او دربارهٔ جنبهٔ اسطوره‌ایِ شخصیتهای بزرگی که مولود قوهٔ تخیل عصر جدیدند حاکی از بصیرتی بارز و اصیل و دارای ارزشی ماندگار است.

ارزش بررسیهای او دربارهٔ شکلهای هنری که پس از این مطالب آمده به مراتب کمتر است. تمایز جدیدی که میان شعر در حکم بینش درونی و هنر به منزلهٔ آفرینش برونی قائل شده من‌عندی و گیج کننده است، و بحثهای او دربارهٔ تمایزات متناظر میان امر شکوهمند و امر زیبا، میان ساده و مصنوع، و میان سبک[۲۵] و شیوهٔ فردی[۲۶]، چیزی را روشن نمی‌کند، زیرا شلینگ همواره جانب شق اوّل را می‌گیرد و به این ترتیب، آن را در واقع به تمایز میان هنر و غیر هنر تقلیل می‌دهد. هنرِ ساده تنها هنر پسندیده است، و هنر مصنوع شبه‌هنر است، و به‌همین منوال در مورد دیگران. دنبال کردن بحثهای او دربارهٔ پیکرتراشی و نقاشی و موسیقی نیز، که حاوی قیاسهای خیال‌پردازانهٔ معروفی مانند این نظر است که «موسیقی یکی از اشکال پیکرتراشی است» (۲۸) و معماری «موسیقی متجسّد است»، (۲۹) فایده‌ای ندارد.

لکن نظریهٔ ابتکاری شلینگ دربارهٔ نوعهای ادبی شایان توجه است. شعر را از دیگر هنرها متمایز نساخته مگر بر مبنای آشکارِ وسیله‌ای که در آن به کار می‌رود، یعنی زبان؛ در قیاس با مصالح هنرهای تجسمی ــ سنگ، صدا و رنگ ــ که «واقعی‌اند»، زبان «مثالی» است. اگرچه همهٔ انواع شعری در ویژگی کلی هنر، یعنی وحدت میان کرانمند و بی‌کران، مشترک‌اند، از لحاظ میزان گرایش خود به یکی از این دو حدّ از هم متمایز می‌شوند. از این گذشته، بر اساس طرح پرپیچ و خم و مفصّلی با دیگر هنرها تطابق می‌یابند: شعر غنایی با موسیقی، حماسه با نقاشی، نمایشنامه با پیکرتراشی. در نوع غنایی امرِ کرانمند ــ یعنی عامل، نفسِ شاعر ــ غلبه

25. style 26. manner

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دارد. شعر غنایی ذهنیترین و فردیت یافته‌ترین نوع، خاصترین، و در رده‌بندی شلینگ نزدیکترین نوع شعری به موسیقی است. (۳۰) که در ضمن مبین احساسات درونی نیز هست. اما در درونِ نوع غنایی، شلینگ هنرِ عینی‌تر و از لحاظ شکل دقیقترِ یونانیان و شکلهای تثبیت شده و قراردادیِ دانته و پترارک را ترجیح می‌دهد. نوع حماسی از آگاهی ذهنی فراتر می‌رود و به توانایی تبعیِ آدمی، یعنی عمل، می‌رسد، و از این لحاظ تصویرِ تاریخ است. میان کرانمند و بی‌کران توازن برقرار می‌شود؛ در حماسه تنازع یا تقدیر وجود ندارد. (۳۱) بی‌زمان است، یا به عبارت دیگر «ثابت» *(stätig)*، و بی‌اعتنا به زمان است. کنشهایش رویدادهای اتفاقی است: ممکن است نه آغاز داشته باشد و نه انجام: شاعر حماسی از نفس خود منفصل[۲۷] است و به دنیای خود نگرشی عینی دارد. خلاصهٔ کلام اینکه شلینگ توانسته است تمام ویژگیهای حماسه را که از نظریه‌های اوگوست ویلهلم شلگل یا هومبولت گرفته در طرح خود وارد کند.

پس از آن به نوعهای فرعی حماسه، یعنی مرثیه[۲۸]، «ایدیل»[۲۹]، شعر پندآموز[۳۰]، و هجویه[۳۱] می‌پردازد. مقام شامخی که شلینگ به شعر پندآموز می‌دهد شایان توجه است زیرا از جمله آرمانهای او برای آینده و پیدایش لوکرتیوس جدیدی است که چکیدهٔ تازه‌ای از فلسفهٔ بشر را به دست دهد. (۳۲) گذشته از این انواع سنتی، ماجراهای عشقی شهسواران (رُمانس[۳۲]) را نیز یکی از نوعهای فرعی حماسه به شمار می‌آورد. اگرچه بر اساس خطای فاحشی که مرتکب می‌شود، مشکل بتوان گفت که با آثار اریوستو آشنایی نزدیک داشته ــ اریوستو در این زمینه منزلِ اعلای اوست. (۳۳) رمان نیز به رمانس منظوم می‌پیوندد. فقط دون‌کیشوت و *ویلهلم مایستر* را نمونه‌های راستین رمان می‌داند زیرا تنها در این آثار است که عینیت، کاربرد طنز، اتفاق، و جز آن، یعنی خصلتهایی که انتظار دارد در این نوع ادبی موجود باشد، مشاهده می‌شود. با رمان انگلیسی سختگیرانه مواجه شده است. *تام جونز*[۳۳] تصویر صِرفِ آداب نزاکت است که با رنگهایی چشم‌آزار کشیده شده است. (۳۴) اگرچه قدرت عینیِ بازنمایی در *کلاریسا* هویداست، ولی فضل‌فروشی و زیاده‌گویی آن را ضایع کرده است. (۳۵) سپس داستان کوتاه *(Novelle)* را رمان کوتاهی وصف کرده که به شیوهٔ غنایی نوشته شده و تمام وقایع در آن حول یک مرکز گرد آمده‌اند.

27. detached

۲۸ elegy: ← جلد اول این کتاب، ص ۴۱۶-۴۱۷

۲۹ «idyll» ← جلد اول این کتاب، ص ۴۲۰

30. didactic

۳۱ satire: ← جلد اول این کتاب، ص ۴۲۱-۴۲۳

۳۲ romance: ← جلد اول این کتاب، ص ۴۳۸-۴۴۰

۳۳ *Tom Jones* (1749) رمانی نوشتهٔ هنری فیلدینگ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شلینگ، از دیدگاه اسطوره‌شناختی خود، نگران فقدان «رویداد عموماً معتبرِ» واحدی در تاریخ عصر جدید است که موضوع مناسبی برای حماسه باشد. چنین رویدادی باید کلی، ملی، و مردم‌پسند باشد، چنانکه جنگ تروا به زعم او چنین بود. *هرمان و دوروتئای* گوته را دارای برخی کیفیات حماسی می‌داند ولی امید چندانی ندارد که این قبیل حماسه‌ها، اگر آنها را پیرامون یک مرکز گرد آورند، بتوانند از طریق ترکیب یا گسترش در غایت امر حائز کلیّت مشترک گردند. (۳۶) شگفت اینکه از نظریهٔ فریدریش اوگوست ولف دربارهٔ خاستگاههای اشعار همری در اینجا استفاده کرده و امکان خلق حماسه‌ای مشترک توسط چندین شاعر را در آینده مطرح کرده است.

شلینگ *کمدی الهی* دانته را به منزلهٔ بازپسین نوع حماسی در طرح خویش مطرح کرده است. *کمدی الهی* فی‌نفسه حماسه و از این لحاظ منحصر بفرد است؛ رمان یا شعر پندآموز یا حماسه به معنای باستانی آنها، یا کمدی یا درام نیست، بلکه آمیزه‌ای یگانه است که اجزای آن را به هیچ وجه نمی‌توان از هم جدا کرد و کاملترین نمونهٔ تحققِ تمام این نوعهای ادبی است. ازاین لحاظ عامترین نمایندهٔ شعر عصر جدید است؛ شعرِ شعرهاست. (۳۷) *کمدی الهی*، گذشته از اینکه ترکیب دین و علم و شعر است، کاملاً فردی است؛ ولی در عین حال کلّی و عام و مناسب زمان خود (به معنی اشتمال بر ویژگیهای قرون وسطی)، و جاودان است. شلینگ معترف است که شخصیتهای دانته هم تمثیلی و هم تاریخی هستند، ولی از لحاظ مکانِ ازلیِ ماجرا جاودانه می‌شوند. بدین ترتیب، نه تنها رویدادها و شخصیتهایی که دانته از زمان خود برگرفت (مانند داستان اوگولینو) بلکه رویدادهای صرفاً داستانی و مجعول نیز (نظیر فرجام کار اولیس و ملازمانش) در چارچوب شعرِ حتمیتِ اساطیری کسب می‌کنند. شلینگ این سه قلمرو را به‌دقت از هم متمایز می‌کند: دوزخ تیره و تار، همچون مجسمه، هیولانی[۳۴] است؛ برزخ پر رنگ و آب و نقاشی‌وار[۳۵] است؛ بهشت موسیقایی، آکنده از نورِ درخشان و سپید است. ولی شلینگ تأکید می‌کند که هر سه قلمرو برای ایجاد تأثیری کلّی تشریک مساعی می‌کنند: *کمدی الهی* نه حجمی[۳۶] است، نه تصویری[۳۷]، و نه موسیقایی، بلکه در آنِ واحد همهٔ اینهاست؛ غنایی یا حماسی یا نمایشی نیست، ولی آمیزه‌ای از هر سهٔ آنهاست. از این لحاظ پیشاهنگ شعر عصرجدید است، زیرا شعرجدید نیز فردی و عام و متناسب با زمان و کلی است.

شلینگ معتقد است که هر عصری می‌تواند و باید *کمدی الهی* جدید خویش را بیافریند. این توصیه احتمالاً نسخه بدلِ امید او نسبت به پیدایش حماسهٔ فلسفی کلی است. عجب نیست

34. material 35. picturesque 36. plastic
37. pictorial

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که شلینگ با چنین نظری که دربارهٔ دانته دارد نظر بُوتزوک را (در *تاریخ شعر و بلاغت*[۳۸] او) دایر بر اینکه *کمدی الهی* صرفاً نمایشگاهی بر از تصویر، و یک رشته قطعه‌های زیبا یا «خالی از ذوق» است، با تغیّر رد کند. (۳۸) کروجه از جمله معدود منتقدانی است که از بوتروک دفاع کرده‌اند. (۳۹) زیرا او نیز بر آن است تا نظام فکری و شعر، داربست خداشناختی و هنر را از هم متمایز کند. ولی «یکپارچگی»[۳۹] شعار شلینگ و رمانتیکهای آلمانی است، و با در نظر گرفتن نقدهایی که قبلاً بر *کمدی الهی* دانته نوشته شده بود، نادیده گرفتن بحث نوع ادبیی که به آن تعلق دارد و تأکید بر وحدت و ساختار کلی آن حاکی از شایستگی و لیاقت هنری اوست.

بسهولت می‌توان پیش‌بینی کرد که نمایشنامه در طرح شلینگ عبارت از وحدت میان نوع غنایی و حماسی و کشمکش میان آزادی و ضرورت است و در این کشمکش هر دو هم غالب و هم مغلوب‌اند. (۴۰) ضرورت پیروز می‌شود بی‌آنکه آزادی از بین برود و آزادی پیروز می‌شود بی‌آنکه ضرورت از بین برود. در واقع این ترکیب نهایی ضرورت و آزادی فقط بر تراژدی قابل انطباق است. قهرمان تراژدی لزوماً باید گناهی مرتکب شده باشد و در پایان کار آزادانه و با طیب خاطر مکافات خود را بپذیرد. تراژدی راستین متضمن تنبیه جرمی نیست که آگاهانه و از روی عمد صورت گرفته، بلکه بذیرش مکافات از سوی گناهکارِ بی‌گناه است؛ قربانی کردن فرد است و ضمن آن هم بر آزادی اخلاقی پافشاری شده و هم نظام اخلاقی دوباره برقرار گردیده است. از این رو، نظریهٔ شلینگ دربارهٔ تراژدی با نظریهٔ هگل یا شیلر یا برادران شلگل تفاوت بسیار دارد، و مقدمه‌ای است برای نظریهٔ هگل. البته شلینگ عمدتاً *اودیپ شهریار* را مدنظر دارد، چنانکه در بحث دربارهٔ تراژدی‌نویسان یونانی نیز پیداست که سوفوکل را بر دو تراژدی‌نویس دیگر یونان ترجیح می‌دهد. مثلاً اوریپید را به جرم اینکه اسطوره‌های یونانی را بدون هیچ دغدغهٔ خاطر تغییر می‌دهد شدیداً نکوهش کرده، که البته این کار او متضمن تناقض نیز هست. (۴۱)

پس از آن به کمدی می‌پردازد و آن را معکوس کردن طرح تراژدی تعریف می‌کند: در تراژدی، ضرورتْ امری عینی (یعنی جزئی از نظام کائنات) است و آزادی امری ذهنی (عصیان اخلاقیِ قهرمان) است. حال آنکه در کمدی این رابطه معکوس می‌شود. در اینجا ضرورت امر ذهنی[۴۰] است و آزادی امر عینی[۴۱]. منظور شلینگ، اگر آن را درست فهمیده باشم، صرفاً این است که در کمدی، شخصیتْ ثابت و فرجام او مقدّر است، در حالی که دنیا و نظام حاکم بر آن با آزادی و طنز و کنایه ترسیم شده‌اند. بالطبع، آثار اریستوفان نمونهٔ اصلی مورد نظر شلینگ

38. *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* 39. «totality»
40. subject 41. object

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است.

شعرِ نمایشیِ عصر جدید را آمیزه‌ای از تراژدی و کمدی می‌داند و از این رو، آن را رجعت به حماسه می‌شمارد. نمونهٔ مورد نظر شلینگ آثار شکسپیر است، و او نیز مانند اوگوست ویلهلم شلگل معتقد است که در این آثار شخصیت جایگزین قضاوقدرِ[۴۲] نوشته‌های دوران باستان می‌شود و در واقع برای قهرمانِ شکسپیریْ خودِ شخصیت به صورت قضاوقدر در می‌آید. (۴۲) شکسپیر را بزرگترین مبدع «وجه ممیز»[۴۳] می‌شمارد و نقصان زیبایی در آثارش و نزدیکی بیش از حدّ آنها را به واقع نمایی معلول همین امر می‌داند. شلینگ با این نظر برادران شلگل که شکسپیر را هنرمندی بسیار خودآگاه می‌دانند موافق است، و در تأیید آن به اشعاری از او اشاره می‌کند که به زعم او حاوی احساسات مهرآمیز درونی است و شاعر آنها را با وضوح و توجه بسیار بسط داده است. دیگر از نظر مکتب اشتورم اوند درانگ که شکسپیر را بربری صفتی خداگونه می‌دانستند خبری نیست.

شلینگ کالدرون را از شکسپیر هم برتر می‌کشد؛ و این امر بویژه در مورد پرستش صلیب[۴۴]، که آن را در ترجمهٔ اوگوست ویلهلم شلگل خوانده بود، صادق است. در این کتاب همه چیز بنا بر مشیّت الهی و تقدیر مسیحی اتفاق می‌افتد، و بر این مبنا گناهکاری باید وجود داشته باشد تا قدرتِ لطف الهی را هویدا سازد. (۴۳) سقوط آدمی گناهِ غیرارادیِ قهرمان است؛ او باید قربانی شود تا رستگار گردد. در نظر شلینگ، آثار کالدرون از لحاظ شکل هنری و اجرا هم کامل‌اند. تنها سوفوکل همتای اوست. (۴۴)

عجیب است که *فاوست* گوته را نمونهٔ والاترین اسلوب کمدی جدید خوانده است. اگرچه شلینگ تنها آن بخشی را که در ۱۷۹۰ چاپ شد دیده بود، متوجه شد که فاوست لزوماً نجات خواهد یافت و به مراتبِ اعلایی برکشیده خواهد شد. (۴۵) شلینگ به سخنرانیهای خود با ابراز این امید خاتمه بخشید که میان هنرها وحدتی به وجود آید و درام یونانی، که ابرای عصر جدید صرفاً تقلیدی خام از آن است، مجدداً احیا گردد. (۴۶) او نیز، مانند بسیاری از معاصران هموطنش، به آرمانی که واگنر اعلام کرد نظر دوخته است. ولی سعر آرمانی شلینگ، روی‌هم رفته، به هیچ وجه تخلیط رمانتیکی هنرها نیست، بلکه هنر جمعیِ بغایت اسلوبمندی است که، در تمایل تقریباً تعصب‌آمیز خود نسبت به پیکرتراشی و امر تندیسوار، یونانی است. ولی در عمل، علاقهٔ او به دانته و سروانتس و کالدرون و گونه، تمجیدی که از تراژدی مسیحی می‌کند، امیدی که به پیدایش شعر فلسفی جدید بسته، و توجه مستمرش به این واقعیت که آدمی دارای قدرت اسطوره‌سازی بایان‌ناپذیری است یونانی‌گرایی او را تعدیل می‌کنند.

42. fate 43. «characteristic» 44. *La Devocion de la Cruz*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کتاب *فلسفهٔ هنر*[۴۵] شلینگ از لحاظ حفظ تناسب میان مطالب یکپارچه نیست و در جای‌جای آن نشانه‌هایی از شتابزدگی مشهود است؛ البته این امر قابل درک است زیرا آن را به‌منظور استفاده در سخنرانی نوشته است. این کتاب متأسفانه در ۱۸۵۹، یعنی زمانی چاپ شد که دیگر نمی‌توانست مستقیماً بر کسی تأثیر داشته باشد. ولی دستنوشتهٔ آن دست به دست می‌گشته و فریدریش آشت[۴۶] (۱۷۷۴ـ۱۸۴۱)، یکی از پیروان شلینگ، در کتاب *نظام نظریات هنری*[۴۷] خود (۱۸۰۵)، نظرهای او را رواج داد. اگرچه بعید نیست که هگل متن سخنرانیهای شلینگ را نخوانده باشد، کار خود را از موضعی مشابه او آغاز می‌کند، کمااینکه شوپنهاور و زولگر نیز، هر یک به شیوهٔ خاص خویش، همین کار را می‌کنند. کولریج مدت زمانی پیرو شلینگ بود و خود را شارح آرای او می‌شمرد. نظرهای امرسن گاهی به نظرهای شلینگ شبیه است، و برگسون[۴۸] هم همین طور، ولی برگسون ظاهراً مع‌الواسطه، از طریق رَوِیسُون[۴۹]، به این افکار رسیده است.

نووالیس

نووالیس (فریدریش فن هاردنبرگ، ۱۷۷۲ـ۱۸۰۱) را سینتسبری نه تنها «بزرگترین منتقد در میان رمانتیکهای آلمانی» خوانده و او را به برادران شلگل ترجیح داده، بلکه «به معنایی بزرگترین منتقد آلمان» هم شمرده است. (۱) ولی این گفته اغراق‌آمیز است، زیرا نووالیس در نظریهٔ شعر خود آشکارا به شلینگ متکی است و در نقد عملی نیز تقریباً هرگز از حدّ ابراز عقایدی که به صورت کلمات قصار بیان شده فراتر نمی‌رود. سینتسبری، کمافی‌السابق، اظهارات خوش‌عبارت ذوق ادبی را با نقد خلط و فراموش می‌کند که نقد همیشه مستلزم تحلیل و توضیح و ارزشیابی مستدلّ است.

با وجود این، نووالیس هم دربارهٔ شعر نظرهایی خاص خود دارد؛ صبغهٔ عرفانی‌تری به نظریهٔ شلینگ می‌بخشد و آن را با وضوح بیشتر به مفهوم خاص شعر به منزلهٔ رؤیا و داستان پریوار می‌پیوندد. در نظر او، شعر عملاً با دین و فلسفه یکی شده، و مقام شاعر از هر موجود بشری دیگری رفیعتر است. به عقیدهٔ او، حس شعری با ذوق عرفانی وجوه اشتراک بسیار دارد. (۲) از این رو، مانند حالِ عرفانی، وصف‌ناپذیر و تعریف‌ناپذیر است. «به کسی که چیستیِ شعر را بی‌درنگ در نیابد و احساس نکند نمی‌توان در این‌باره چیزی آموخت.» (۳) در عین حال،

45. *Philosophie der Kunst*
46. Georg Anton Friedrich Ast (1778-1841)
47. *System der Kunstlehre*

۴۸ Henri Bergson (1859-1941)، فیلسوف فرانسوی.
۴۹ Félix Ravaisson-Mollien (1813-1900)، فیلسوف فرانسوی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نووالیس شعر را با تداعیِ آزاد[۵۰] و بازی (۴) (پیداست که به مفهوم شیلری آن[۵۱]) و نیز با تفکر ــ زیرا تفکر و سرودن شعر، هردو، عبارت از کاربرد مولّد و آزادانهٔ اندامهای ما هستند (۵) ــ و بالاخره با حقیقت یکسان می‌انگارد. «شعر امرِ حقیقتاً و مطلقاً واقعی است. این هستهٔ مرکزی فلسفهٔ من است. هرچه شاعرانه‌تر، حقیقی‌تر.» (۶)

اگر این یکسان انگاریها و توسّعات معنایی را بپذیریم، درخواهیم یافت که چرا نووالیس (از زبان کلینگسور[۵۲]، شاعری که خلق کرده) این برداشت را محکوم می‌کند که «شعر نامی ویژهٔ خود دارد و شاعران صنف خاصی را تشکیل می‌دهند. شاعری جیز خاصی نیست بلکه شیوه‌ای است که روح آدمی با آن به عمل دست می‌زند. آیا آدمی در هر دقیقه شاعری نمی‌کند و خیالی نمی‌بافد؟» (۷) پس شعر عبارت از اندیشه و بازی و حقیقت و آرزو و، در یک کلام، کلّ فعالیتِ آزاد آدمی است. نووالیس سپس می‌گوید که «عشق چیزی نیست مگر والاترین شعر طبیعی». (۸) و «بهترین شعر بسیار به ما نزدیک است و کراراً شیئی معمولی مطلوبترین مصالح آن است». (۹) و حتی می‌گوید که «شعر کلاً بر تجربه مبتنی است.» (۱۰) ولی اگر این گفته‌ها را دفاع از واقع‌نمایی تعبیر کنیم کاملاً بخطا رفته‌ایم. معنای آنها صرفاً این است که همه چیز شعر است، که همه چیز می‌تواند به صورت شعر درآید و اهمیت کیهانی پیدا کند. درحقیقت، نووالیس «تقلید از طبیعت» را صریحاً تقبیح می‌کند نظرش دربارهٔ شعر دقیقاً عکس آن است. (۱۱) در عمل حکایتِ پریوار را عالیترین شکل شعری می‌شمارد و خودْ آثار منثور کاملاً غیرواقع نمایانه تألیف کرده است.

شاعر کاهن است. «شاعرِ راستین... همواره کاهن است» و در آینده وحدت آغازین کاهن و شاعر باید تجدید گردد. (۱۲) شاعر در خدمت نخستین خدایانِ آدمیان، در خدمت «ستارگان، بهار، عشق، خوشی، باروری، تندرستی و شادی است.» (۱۳) تنها او سزاوار نام فرزانه است. «شاعر راستین دانای همه چیز است ــ دنیایی واقعی است که همهٔ اجزای آن کوچک شده است.» (۱۴) توجه به این نکته لازم است که مجزا کردن متفکر و شاعر از هم گمراه‌کننده است. «نشان بیماری و طبعی بیمار است.» (۱۵) شاعر ندای کائنات. (۱۶) و نمایندهٔ نبوغ نوع بشر است. (۱۷) اینها همه مایه‌های قدیمی سنت افلاطونی است که منشاقانه و غلوآمیز بیان شده است.

آنگاه که نووالیس از برداشت خویش دربارهٔ شعر و نوعهای ادبی تعریف ملموسری ارائه

50. free association

۵۱. ← جلد اول این کتاب، ص ۲۹۵ به بعد.

52. Klingsohr

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌کند، نظرهایش جالبتر و روشنتر می‌شود. شعر در نظر او کاملاً نمادگونه و رؤیاوار و موسیقایی است. اظهاراتی از این قبیل نباید ما را فریب دهد: «هرچه شعر شخصیتر و به زمان و مکان مقیّدتر و خاصتر باشد، به کانون شعر نزدیکتر است.» «شعر باید چون شخص یا ضرب‌المثلِ خوب منبعی بایان‌ناپذیر باشد.» (۱۸) در اینجا اشارهٔ او به آداب دقیق و خاص شعر و معنای واحد و چندگانهٔ نمادهای آن است، و نمی‌خواهد از صبغهٔ محلی، واقع‌نمایی یا سلیقه‌های نامتعارف شخصی دفاع کند. گفته‌های او در اعتراض به گرایشهای نئوکلاسیکی به انتزاع و کلّی‌گویی است. اما نووالیس دربارهٔ امکان پیدایش و ضرورت وجود شعر و داستان به‌صورت زیر به نظرورزی پرداخته است: «داستانی فاقد پیوند[۵۳]، ولی مانند رؤیایی که می‌بینیم دارای تداعی ـ شعری صرفاً خوشنوا و پر از واژه‌های زیبا، ولی فاقد معنی و پیوند، که دست بالا در آن هر بندی به‌خودی‌خود قابل فهم است. این بندها باید قطعه‌هایی در بارهٔ متنوعترین چیزها باشند. شعر راستین می‌تواند، حداکثر، معنای کلّیِ تمثیلی و تأثیری غیرمستقیم چون موسیقی داشته باشد.» (۱۹) پرسشی که نووالیس مطرح می‌کند این است که آیا شعر نباید چیزی جز «نقاشی و موسیقی درونی، که البته ذهن در آن دخل و تصرف کرده، باشد»؟ (۲۰) ولی این نظر را نباید با نقاشی و موسیقیِ شاعرانهٔ تیک و گوته خلط کنیم. (۲۱) زیرا این شاعران خواستار شعر توصیفی و شعری هستند که از موسیقی تقلید کند، حال آنکه نووالیس در پی شعری است که به شیوهٔ خاص شعر موسیقایی‌تر و تصویریتر باشد. (۲۲)

اگر نظر نووالیس را دربارهٔ ماهیت نوعهای ادبی اصلی، یعنی داستان پریوار و رمان، بتفصیل بررسی کنیم این نگرشِ مبهم وضوح بیشتری خواهد یافت. «داستان پریوار معیار و قانون شعر است... هر امر شاعرانه‌ای باید بسان داستان پریوار باشد. شاعر امر اتفاقی را می‌پرستد.» (۲۳) داستان پریوار، به صورتی که نووالیس آن را تعریف می‌کند، در واقع مانند تصویری در رؤیاست که اجزای آن با هم پیوندی ندارند، مجموعهٔ اشیا و رویدادهای شگفت‌انگیز. مثلاً فانتزی موسیقایی، قطعه‌های هماهنگ جنگ، یا خودِ طبیعت است. (۲۴) بس‌از اظهار این نکته که «داستان پریوار بهترین وجهی است که با آن می‌توانم حالت درونی خود را بیان کنم»، به سادگی اضافه می‌کند که «همه چیز چون داستان پریوار است». (۲۵) زیرا جهان راز و رؤیاست. شاعرِ داستانهای پریوار پیامبر آینده نیز هست، زیرا در داستان پریوار، جهان اصلی و آغازین، جهان پیش از زمان و تاریخ، عصر آزادی، عصر زرّین گذشته، طبیعهٔ عصر زرین آینده است. (۲۶)

53. connection

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

چنانکه در رمان خودِ نووالیس، *هاینریش فن اوفتردینگن*[۵۴]، نیز دیده می‌شود، رمان چیزی جز نسخه بدل داستان پریوار *(Märchen)* نیست. واژهٔ *romantisch* را، که ظاهراً هنوز معنای شلگلی آن جا نیفتاده است، نووالیس از *Roman* «نوعی داستان پریوار»، مشتق می‌داند. بدین ترتیب، بوطیقای رمانتیکی عبارت از «هنرِ عجیب و در عین حال آشنا و جذابِ ساختنِ[۵۵] چیزی» است. (۲۷) چون همه چیز عجیب است، بنابراین «هیچ چیز رمان‌وارتر از آنچه ما معمولاً دنیا و سرنوشت می‌خوانیم نیست. ما در رمانِ غول‌آسایی زندگی می‌کنیم.» (۲۸) رمان ضمناً تاریخِ آزاد، یا به عبارت دیگر، اسطوره‌شناسیِ تاریخ است. (۲۹) رمانتیک *(Romantiker)*؛ظاهراً نووالیس واضع این واژه است) را به صورت مترادف با رمان‌نویس به کار برده است. (۳۰) رمان باید از آغاز تا انجام شعر باشد. (۳۱) نزد نووالیس، واژهٔ «رمانتیک» [رمان‌وار] حتی معنایی عرفانی پیدا می‌کند، چنانکه «خدای شخصی»[۵۶] را «جهان رمانتیکی [رمان‌وار] شده» یا شخصیت فرد را عنصر «رمانتیکی» [رمان‌وارِ] نفس می‌خواند. (۳۲) اگر این تغییر و تبدلاتِ معناییِ گیج کننده را در پرتو کل نظام فکری او تعبیر کنیم، در اینجا «رمانتیکی» به معنای اصلی، آغازین، حقیقتاً واقعی، یا، به تعبیری که امروزه باب‌طبع است، «وجودی»[۵۷] است. بدینسان در می‌یابیم که چرا نووالیس نابودی تضاد را «شاید والاترین وظیفهٔ منطق اولی»[۵۸] اعلام می‌کند. (۳۳) زیرا در منطق جدلی[۵۹] او، چنانکه در داستان پریوار هم روی می‌دهد، هر چیزی به هیئت چیزهای دیگر در می‌آید. شعر، به معنایی که در آن شعرِ «وصلت فصول»[۶۰] (۳۴) در آمیختن آینده و حال و گذشته، بهار و پاییز و تابستان و زمستان، جوانی و کهولت، را پیش‌بینی می‌کند، عبارت از استحاله[۶۱] است. «فلسفه نظریهٔ شعر است، و چیستیِ آن، و اینکه یکی و همه چیز است، را مدلل می‌دارد.» (۳۵) نووالیس در مورد هنر شاعری مستقیماً به «یکی و همه»[۶۲]، وحدت وجود عرفانی، متوسل شده است.

عجیب است که نووالیس با اعتقاد به چنین نظرهای وحدت‌مدارانه‌ای هنوز قادر است مطالب را از هم متمایز سازد و نیز به نقشی که امر عقلی و امر زبانی در شعر و روند آفرینش شعر ایفا می‌کنند توجه کامل داشته باشد. آفرینش شعر را چنین توصیف می‌کند: «فعالیت مضاعف آفرینش و دریافت، که در یک لحظه متفق شده‌اند؛ تکمیل دو جانبهٔ تصویر و مفهوم.» (۳۶) «شاعر جوان باید تا حدّ ممکن خونسرد و هشیار باشد.» (۳۷) «برای اینکه شاعر بتواند بر

54. *Heinrich von Ofterdingen*

۵۵. در زبان یونانی واژهٔ شعر *(poiēsis)* از *poiein* به معنای «ساختن» است.

56. «personal God» 57. «existential» 58. higher logic
59. dialectics 60. «Die Vermählung der Jahreszeiten»
61. metamorphosis 62. *En kai pan*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اساس زمان و مقتضیات به انتخاب مناسب بپردازد هیچ چیز ضروریتر از بصیرت به ماهیت هر حرفه و آشنایی با وسایل لازم برای نیل به هر هدف و حضور ذهن نیست. شورِ عاری از درکْ بی‌فایده و خطرناک است. و از شاعری که معجزه او را به اعجاب آورد نمی‌توان انتظار معجزه‌های بسیار داشت.» (۳۸) «سرودن شعر را باید فنی دقیق شمرد.» (۳۹) نووالیس میان برداشتی که شاعر را صنعتگر و آن نظر دیگری که شاعر را افسونگر و پیامبر می‌شمارد تضادی نمی‌بیند. نزد او شاعر هم این است و هم آن، چنانکه تقاشِ فروتن قرون وسطایی نیز هم به حرفهٔ خویش می‌پرداخت و هم از دین الهام می‌گرفت.

نووالیس به تفاوت موجود میان «هنر واقعی و تکمیل شده و تحقق یافته که حاصل استفاده از اندامهای بیرونی است، و هنر خیالی» استشعار کامل دارد. (۴۰) او بر آن است، و کروچه هم تأییدش می‌کند، که «علم ما به چیزی تا حدی است که بتوانیم آن را بیان کنیم، یعنی بسازیم.» (۴۱) این تأکید بر وحدت شعور ظاهر و شعور باطن و نقش زبان و بیان را باید در چارچوب کلّ فلسفهٔ نووالیس تعبیر و تفسیر کنیم. شعور ظاهر نزد او مسلماً خردمداری دکارتی نیست، بلکه حالتی است که نیل به آن مستلزم عبور از شعور باطن است؛ این حالت در واقع مترادف با «طنز/کنایه» است که او آن را «استشعار[۶۳] راستین، حضورِ ذهنِ واقعی» تعریف می‌کند. (۴۲) این درجهٔ اعلای شعور ظاهر نه خرد است و نه تعقّل، بلکه اشراق[۶۴] است. زبان نیز صرفاً ابزار صناعت شاعر نیست که باید بر آن مسلط باشد و آن را عزیز بدارد. (۴۳) بلکه دنیای نشانه‌هاو آواها، (۴۴) و نمونه‌ای نماد نگاشتی[۶۵] است که قرائت کتاب بزرگ طبیعت و رمزگشایی از اسرار آن را برای ما ممکن می‌سازد. (۴۵) در نظر نووالیس «واژه» نشانه به معنای عام آن نیست، (۴۶) بلکه «طنین» و «ورد» و «کلمهٔ سحرانگیز» است. (۴۷) «چنانکه البسهٔ یک قدیس هنوز در خود قدرت معجزه‌آسا دارد، بسیاری از واژه‌ها را نیز خاطره‌ای متعالی متبرک کرده و هر یک از آنها به تنهایی شعر شده است. از لحاظ شاعر، زبان هرگز فقیر نیست، بلکه همواره بیش از حدّ عام[۶۶] است. او به واژه‌هایی نیاز دارد که کراراً به کار رفته و بر اثر کاربرد بسیار فرسوده شده باشند». (۴۸) احتمالاً بدین منظور که آنها را احیا کند و به صورت کلمات سحرانگیز درآورد. «دنیا استعارهٔ کلیِ[۶۷] روح و تصویر نمادینِ آن است.» (۴۹) نووالیس آرزومند پیدایش «نظام تفسیر مجازها[۶۸]ست که مشتمل بر قوانین بنایِ نمادینِ دنیای برین[۶۹] باشد.» (۵۰) زبان نیز، همانند شعر و علم، سحرانگیز است؛ رسالت همهٔ آنها این است که

63. consciousness
64. illumination
65. hieroglyphics
66. general
67. universal
68. tropology
69. transcendental

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«آدمی را به جایی ورای او برکشند»، او را دیگر بار با طبیعت آشتی دهند، او را به عصر زرّین گذشته رهنمون شوند، دنیا را به بهشت مبدّل سازند. «عالیترین همدلی و همکاری، کاملترین وحدت میان امر کرانمند و بی‌کران، مولود شعر است.» (۵۱)

البته پیداست که در چنین برداشتی از جهان به واقع جایی برای نقد وجود ندارد. «نقدِ شعر کاری لغو است. تنها تصمیم ممکن (که آن هم مشکل است) این است که اثر مورد نظر شعر است یا نه.» (۵۲) اگر شعر را واقعاً خداگونه و وحیانی[۷۰] بدانیم، این نظر نووالیس معقول است. حداکثر نقدی که نووالیس مجاز می‌داند «نقد مولّد»[۷۱]، یعنی «توانایی تولید همان اثری است که مورد نقد قرار گرفته» است. (۵۳) ولی بدین ترتیب، منتقد را شاعر کرده و نقد را از میان برداشته است. در واقع، هنوز برای نقد نورِ امیدی باقی است. نووالیس چنین نتیجه می‌گیرد که

> چیزی را که انسانی است نکوهش مکن. هر چیزی نیکوست، ولی نه در هر جایی، نه همیشه، نه برای همه کس. مثلاً در ارزیابی اشعار باید از نکوهش کردن چیزی که، فی‌نفسه، خطای هنریِ واقعی و در هر موردِ قابل تصور طنین کاذبی نیست برهیز کرد. باید هر شعری را، به دقیقترین وجه ممکن، در حوزهٔ خاص آن قرار دهیم، و همین اندازه نقد برای ارضای غرور شاعر کافی است. زیرا نقد ما دربارهٔ اشعار باید محدود به تعیین مکان و شأن آنها باشد. فراخ یا تنگ، نزدیک یا دور، تیره یا روشن، فاخر یا نازل. بر این اساس، شیلر برای مخاطبان معدود شعر می‌سراید، گوته خطاب به خوانندگان بسیار. امروزه به امر راهنمایی خوانندگان در این زمینه که شعر را چگونه بخوانند ــ و تنها تحت چه اوضاعی می‌تواند خوشایند باشد ــ چندان توجهی نشده است. هر شعری با انواع خوانندگان و اوضاع گوناگون مناسباتی دارد. هر شعری محیط خاص خود، دنیای خاص خود، و خدای خاص خود را دارد. (۵۴)

بس نقد تدبیری است برای یافتن مقام اثر هنری. کشف خوانندگانِ مناسب برای آن، تعریف موقعیت آن در دنیای شعر. نووالیس معتقد است که هر کتابی موجب هزاران حسّ و فعالیت می‌شود که برخی از آنها معین و تعریف شده‌اند و برخی آزادند، و بررسی آرمانی آن حاوی گزیده یا چکیدهٔ کاملی از تمام چیزهایی است که می‌توان دربارهٔ آن نوشت یا گفت. (۵۵)

نووالیس بدین مفهوم به بررسی هیچ کتابی نپرداخت و چندان نقدی ننوشت. ولی رابطهٔ

70. revelatory 71. productive criticism

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خود را یا چند نویسنده بتفصیل وصف و تعریف کرد. نظر او دربارهٔ شکسپیر با آنچه دربارهٔ شعر گفته است بی‌ارتباط نیست. به تأکید برادران شلگل بر هنرمندی شکسپیر معترض است، زیرا به اعتقاد او هنر به طبیعت تعلق دارد. شکسپیر «حسابگر یا پژوهشگر» نیست؛ بر آثار او، «همانند آثار طبیعت، نشانِ ذهنی اندیشنده نقش بسته است»؛ همهٔ این آثار آکنده از «همخوانی با ساختارِ بی‌کران جهان، تطابق با آرای بعدی، قرابت با تواناییها و حواس برتر بشرند... نمادین و مبهم‌اند، و همانند نماد و ابهامْ ساده و پایان ناپذیر، و دربارهٔ آنها چیزی بی‌معناتر از این نمی‌توان گفت که، به آن مفهوم محدود و ماشینیِ این تعبیر، آثار هنری هستند.» (۵۶) پیش از این، متأثر از مقالهٔ اوگوست ویلهلم شلگل دربارهٔ *رومئو و ژولیت*، به آثار شکسپیر در چارچوب تقابلهای آشتی‌ناپذیر می‌نگریست: شعر و ضد شعر؛ هماهنگی و تشتت؛ امر عامیانه و نازل و زشت در برابر امر رمانتیکی و فخیم و زیبا؛ امر واقعی در برابر داستانی. (۵۷) نمایشنامه‌های تاریخی او بویژه نمونهٔ این نزاع میان شعر و غیر شعرند. (۵۸) ولی عجیب اینکه هملت را هجویه‌ای دربارهٔ دوران تمدن جدید و نشانه‌ای از نفرت قومی انگلیسیان نسبت به دانمارک خوانده است. (۵۹) و اشعار شکسپیر را از لحاظ «آراستگی و فضل و کمال» هم‌ارز نثر سروانتس و بوکاتچو شمرده است. (۶۰) نووالیس در اواخر عمر کوتاه خود گفته است که شکسپیر او را به اعجاب آورده و به نظرش تیره‌تر از یونان می‌آید. «بذله‌گویی اریستوفان را درک می‌کنم، ولی به‌هیچ‌وجه نمی‌توانم بذله‌گوییهای شکسپیر را درک کنم. روی‌هم‌رفته، درک من از شکسپیر و آثار او بسیار ناقص است.» (۶۱)

نووالیس البته با معاصران آلمانی خود نزدیکی بیشتری احساس می‌کرد. شیلر را شخصاً و نیز در مقام نیرویی اخلاقی می‌پرستید و پیش‌بینی کرد که «مربّی قرن آینده» گردد. (۶۲) نظر او را دربارهٔ بورگر تأیید کرده و گفته است که بیش از حد ملایمت به خرج داده است. (۶۳) اظهارنظرهای معدود ولی تیزبینانه‌اش حاکی است که برخی از محدودیتهای برادران شلگل و تیک را دریافته است. اما واکنش او نسبت به گوته و بویژه *ویلهلم مایستر* کاملتر بیان شده و گویاترین نمونهٔ نظرهای اوست. *ویلهلم مایستر* را نخست کمالِ مطلوبِ رمان رمانتیکی خوانده است: فلسفه و اخلاقیات آن رمانتیکی است، و هر چیزی با طنز رمانتیکی ارائه شده است. (۶۴) ولی بعداً متوجه می‌شود ــ و در عجب است که چنین مدت درازی غافل بوده است ــ که رمانْ ظاهرفریب و متکلّف، بغایت غیرشاعرانه، و هجویه‌ای دربارهٔ شعر و دین و جز آنهاست. *کاندید*[۷۲]ی است که بر ضد شعر نوشته شده است. (۶۵) از آغاز تا انجام ملالتبار و امروزی است. (۶۶) در آن امر رمانتیکی و نیز شعر طبیعی و امر شگفت‌انگیز ضایع می‌شود.

۷۲. *Candide*، رمان فلسفی ولتر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

طبیعت و عرفان فراموش شده‌اند. نووالیس، که خود اشرافزاده بود، نسبت به تجلیلی هم که به‌زعم او از تلاش در پی کسب امتیاز اشرافیت به عمل آمده بیزار است. خواننده بالاخره نمی‌فهمد که کدامیک، شعر یا اشرافیت، در این بازی بازنده‌اند، زیرا گوته شعر را به اشرافیت و اشرافیت را به شعر متعلق می‌داند. (۶۷) نووالیس، بر خلاف برادران شلگل که *ویلهلم مایستر* را نمونهٔ اعلای رمان رمانتیکی شمرده بودند، آن را پر از وَرّاجی و ابتذال و تفاخر می‌بیند. «نفرت‌انگیز»، و حتی «احمقانه» *(albern)* است. رمان *هاینریش فن اوفتردینگن* خودِ او درواقع واکنشی برضد *ویلهلم مایستر* است. این رمان به مظهر کمال یا به مقام الوهی رساندن شعر است. (۶۸) وحدت شعر با کائنات، با طبیعت، با وجودِ وحدانی و فراگیر، با مرگ و با رؤیاست:

دنیا با رؤیا، رؤیا با دنیا[۷۳]. (۶۹)

واکنرودر و تیک

ویلهلم هاینریش واکنرودر (۱۷۷۳ـ۱۷۹۸) و دوستش لودویگ تیک (۱۷۷۳ـ۱۸۵۳) را معمولاً به نووالیس منتسب می‌دانند. لکن در واقع نظرهای زیباشناختی و زمینهٔ فکری آنها بسیار متفاوت‌اند. نووالیس، از لحاظ فکری، از هِمستِرهُویس و شیلر و شلینگ نسب می‌برد، و واکنرودر از هامان و هردر. تیک بهگزین[۷۴] است و، تقریباً سال به سال، نظریات زیباشناختی معاصران خویش را، از واکنرودر گرفته تا دلبستگی طولانی به نظریه‌های دوستش زولگر، منعکس می‌کند.

واکنرودر را مشکل بتوان منتقد ادبی خواند. البته از نامه‌های او تعدادی آرای ادبی می‌توان گرد آورد و یا به مقالهٔ به شدت انتقادی او اشاره کرد که برای یولیوس کوخ[۷۵]، یکی از نخستین مورخان کهن‌پژوه ادبیات آلمان، دربارهٔ نمایشنامه‌های هانس زاکس نوشت. اما نظریه‌های زیباشناختی که در *تراوشهای قلبی یک راهب هنردوست*[۷۶] (۱۷۹۷) و *تخیلات دربارهٔ هنر*[۷۷] (۱۷۹۹) مطرح کرده است، اگرچه در اصل به نقاشی یا موسیقی مربوط می‌شوند، با این حال، به موضوع نقد ادبی ذی‌ربط هستند، زیرا واکنرودر در آنها، از دهان یوزف برگلینگر[۷۸]، «برادر هنردوست» و موسیقیدان خود، نظرش را دربارهٔ هنر به طورکلی و هنر خویش بویژه

73. Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt.
74. eclectic
75. Erduin Julius Koch
76. *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*
77. *Phantasien über die Kunst*
۷۸. Joseph Berglinger، شخصیتِ داستانی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ابراز می‌دارد. نظر او دربارهٔ هنر و در واقع لحن نوشته‌های او مهمتر و تازه‌تر از آن هستند که در تاریخ نقد به آنها بی‌اعتنایی شود.

پیداست که واکنرودر هنر را عمدتاً در خدمت دین، در مقام دین، در حکم وحی می‌داند. هر هنرمند خوبی مُلهَم است، در انتظار نشسته و برای «مددِ بلاواسطهٔ الهی» دعا می‌کند. (۱) واکنرودر، به سبک ساده‌لوحانهٔ خویش، داستانی دربارهٔ رافائل نقل می‌کند دایر بر اینکه تصویر تمام شدهٔ مریم عذرا را در خواب می‌بیند و پس از اینکه بیدار می‌شود آن را از حافظه به روی پردهٔ نقاشی منتقل می‌کند. واکنرودر در تأیید این داستانِ ساختگی به نامه‌ای واقعی از رافائل خطاب به کاستیلیونه[۷۹] اشاره می‌کند که در آن گفته است: «در غیاب زنان زیبا، از مثالی که به ذهنش متبادر شده استفاده کرده است.» اما واکنرودر، بی‌اعتنا به این واقعیت که رافائل از گالاتیا[۸۰] سخن می‌گوید و نه از مریم عذرا، (۲) متن نامه را درست ترجمه نمی‌کند و، بی‌هیچ مستمسکی، این گفتهٔ نوفلاطونی رافائل را دربارهٔ مثال درونی به «تصویری در رؤیا» تعبیر می‌کند.

هنر الهام الهی و یکی از دو زبان خداست؛ دیگری طبیعت است. «هنر با استفاده از تصویر آدمی را مخاطب قرار می‌دهد و نوشتاری تصویرنگارانه به کار می‌برد که نشانه‌های برونی‌اش را ما می‌شناسیم و درک می‌کنیم. هنر ابعاد روحانی و غیرحسی را به شکلهای قابل رؤیت درمی‌آورد.» هنر و طبیعت، «به اتفاق، حواس و روح ما را بر می‌انگیزند؛ یا به عبارت دیگر، گویی همهٔ اجزای وجود درک نشدنیِ ما با هم عجین می‌شوند و به اندام واحد و تازه‌ای تبدیل می‌شوند که معجزات آسمانی را به این شیوهٔ دوگانه دریافت و درک می‌کند.» (۳) رمزهای واکنرودر، زبان دوگانهٔ طبیعت و هنر، همان آرایی است که قبلاً نزد هامان مشاهده کردیم ولی در اینجا در زمینه‌ای تازه و با شور احساساتی جدیدی هویدا می‌شوند. در همین زمینه از تصویر نوافلاطونی و لایبنیتسی طبیعت و هنر در مقام «دو آیینهٔ مقعر سحرانگیز» نیز استفاده می‌کند «... که همه چیز دنیا را به صورت نمادین منعکس می‌کنند، و از تصویرهای سحرآمیزشان با گوهر رستین همهٔ چیزها آشنا می‌شوم و آن را درک می‌کنم.» (۴) در این نظر دربارهٔ هنر، ظاهراً شعر جایی ندارد زیرا «کلمات» را صریحاً خوار داشته است. «امر غیرقابل رؤیتی که در بالای سر ما در پرواز است تنها چیزی است که کلمات قادر نیستند به درون ذهن ما فرود آورند.» (۵) اما در اینجا بی‌شک منظور او از کلمات باید کلمات عقلانی، کلمات

۷۹ Comte Baldassare Castiglione (1478-1529)، نویسنده و دیپلمات ایتالیایی

۸۰ Galatea. در اساطیر یونان، پیگمالیون (Pygmalion) یکی از مجسمه‌های دوشیزه‌ای را می‌سازد و دلباختهٔ آن می‌شود. آفرودیت به درخواست پیگمالیون در مجسمه جان می‌دمد. این داستان منبع آثار ادبی بسیار شده که آخرین آنها نمایشنامهٔ *Pygmalion* نوشتهٔ جرج برنارد شاو است.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

روزمره، با زبان علم باشد، و نه شعر که یکی از هنرها و هنر شخص واکنرودر است.

با چنین نظری دربارهٔ هنر به منزلهٔ الهام و اعلام وجود زبان رازآلود و الهیِ نشانه‌ها، جای تعجب نیست اگر واکنرودر هرگونه نقد و تفکر را در مورد هنر رد کند. «هرکس که با میلِ گمانهٔ[۸۱] فهمِ جستجوگر بر آن باشد تا آن چیزی را کشف کند که فقط دریافتِ باطنی آن ممکن است، همواره فکرهایی را دربارهٔ احساس کشف خواهد کرد و هرگز به خودِ احساس پی نخواهد برد. قلبِ حساس و وارسیهایِ بزوهش را ورطهٔ خصمانه و جاودانه‌ای از هم جدا کرده است. احساس را تنها با احساس می‌توان دریافت.» (۶) از این رو، میان آثار هنری مقایسه ممکن نیست. «سنگِ محکِ راستین برای تعیین کمال اثر هنری این است که به سببِ آن تمام آثار دیگر را فراموش کنیم، و حتی به فکر مقایسهٔ آن با دیگر آثار نیفتیم.» (۷)

اگر آثار هنری را از این رو که آثار راستین از کیفیت الهامی یکسان برخوردارند نمی‌توان با یکدیگر مقایسه کرد، پس تساهلِ همه‌جانبه نتیجهٔ آن خواهد بود. اگرچه واکنرودر را معمولاً منبع الهام مکتب نقاشان ناصریان[۸۲] (که حدود ده سال پس از مرگ او در ۱۷۹۸ آغاز شد) می‌دانند، در واقع برداشت هنری او جامع و بهگزینانه است: نقاشیهای دوره‌های گوتیکی و رنسانس، و نیز موسیقی قرن هجدهم، یکسان به مذاق او خوش می‌آیند، و از لحاظ نظری رواداری همه‌جانبه را توصیه می‌کند. «عبادتگاه گوتیکی در نظر خدا به همان اندازه خوشایند است که پرستشگاه یونانی؛ آهنگهای جنگیِ خشنِ وحشیان برایش همان‌قدر گوشنواز است که سرودهای ماهرانهٔ هماوازان و سرودهای کلیسایی.» (۸) چرا قرون وسطی را به این دلیل که بناهای خود را مانند یونانیان نساخته طعن و لعن کنیم؟ باید با احساس همدلیِ راه خود را به بطن هر چیز عجیبی بگشاییم و درک فاقد مدارا را دور اندازیم. «زیبایی: واژه‌ای عجیب و شگفت‌انگیز! بیش از هر چیز برای هر هیجان هنریِ واحدی واژهٔ تازه‌ای وضع کنید!» (۹) خرافه از اعتقاد به نظام خاص بهتر است، و نیایش از جزم‌اندیشی. مزیت دوران ما در ارتفاع ماست: گویی بر قلهٔ کوهی ایستاده‌ایم: سرزمینها و اقوام بسیار پیرامون ما و در زیر پای ما قرار دارند. «پس بیایید تا از این شادی بهره‌مند شویم و بر همهٔ زمانها و اقوام نظری صاف و بی‌غش بیفکنیم و همواره بر آن باشیم تا آن چیزی را در احساسات متنوع و آثار مبتنی بر احساس آنها حس کنیم که انسانی است.» (۱۰) این صدای

81. divining rod

۸۲ Nazarene نام گروهی از نقاشان آلمانی معاصر رمانتیک که خود را به شیوهٔ هنرمندان قرون وسطی و رنسانس می‌پنداشتند و سبک کارشان را بر اساس مسیحیت و هنرشان را هنر رافائل و دو سه تن دیگر از استادان بزرگ رنسانس می‌دانستند. ر.ک. به: هنرمندان و خدایان زیبایی، ترجمهٔ منوچهر بدیع، تهران، ۱۳۷۱، ص ۱۹۵.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هردر است که بار دیگر، حتی با شور بیشتر، در اینجا سخن می‌گوید: هر اثر هنری منحصر بفرد است و در جای خویش نیکوست، و ما باید از همهٔ انواع آثار حیرت‌انگیز که در دنیای هنر یافت می‌شود لذت ببریم. نزد واکنرودر هنوز تقوا و شور اصیل انسانی باقی است، ولی بعدها از مشرب اصالت تاریخ و کهن‌پژوهی بهگزینانه رخت بر می‌بندد.

چون هنر مرکب است از الهام آسمانی و القای عاطفه، در آن برای فن یا صناعت جایی نیست. یوزف برگلینگر، آهنگسازی که الهام هنری را مانند مستی و از خودبی‌خود شدنی عرفانی تجربه کرده (درجهٔ مستی هرچه بیشتر، زبان آن پوشیده‌تر و رمزآلودتر)، از دریافت این امر به خشم می‌آید که هنر صناعت است و همهٔ نغمه‌ها مبتنی بر قاعدهٔ ریاضی واحدی است و «به جای آزادانه به پرواز درآمدن ... ناگزیر است که بر چوب بست دست و پاگیر و در قفس قواعد موسیقی کار کند» و فنون حسنه‌کنندهٔ آن را فرا گیرد. (۱۱)

بدین ترتیب واکنرودر، شاید بیش از همهٔ معاصران خود، بیگانگی هنرمند از اجتماع و تعارض میان هنر و زندگی، شعر و نثر، واقعیت و رؤیا، را حس می‌کند. برگلینگر در این نزاع «میان شور آتیری و شوربختی ذلبار کرهٔ خاکی» تباه می‌شود. (۱۲) او بتدریج این اندیشه را می‌پذیرد «که هنرمند باید فقط برای خودش هنرمند باشد، برای شادی دل خویش و یک یا معدود کسانی که او را درک می‌کنند.» (۱۳) اما فراموش نکنیم که واکنرودر این حرفها را در دهان شخصیتی داستانی می‌گذارد، خودش به آنها اعتقاد کامل ندارد، و در کسانی که ورطهٔ میان واقعیت و هنر را با جنین شدنی حس می‌کنند کمبودی انسانی می‌بیند. برگلینگر (و شاید این نقد دردناکی باشد که واکنرودر از محدودیتهای خویش می‌کند) از جمله کسانی است که به دنیا آمده‌اند تا «از هنر لذت ببرند و [نه اینکه] خود خالق آن باشند.» (۱۴) واکنرودر به تفاوت موجود میان وهم و خیال (*Phantasie*) و قدرت آفرینندگی درک‌ناپذیر بزرگترین هنرمندان توجه دارد. برگلینگر در این منازعه با دنیا تباه می‌شود؛ او هنرمندی است که دستخوش تشتت است، بلندپرواز و در غایت امر مأیوس و عاجز، و شلّف رهبر ارکستر کرایسلر[۸۳] در داستانهای ارنست تئودور ویلهلم هوفمان است. دورر[۸۴] یا رافائل کمال مطلوب هنرمندند، مردانی که، در زمان رواج شور و ذوق نسبت به هنر و الهام الهی، آنگاه که هنر و دین جریان حیاتبخش واحدی بودند، در خدمت خالق خویش فرونتانه زندگی کردند. (۱۵)

در بازبسین فصلهایی که واکنرودر اندک زمانی پیش از مرگ خود در بیست‌وشش سالگی برای تخیلات دربارهٔ هنر نوشت در نظرش نسبت به هنر تغییر بارزی مشاهده می‌شود.

83. Kapellmeister Kreisler

۸۴. Albrecht Dürer (1471-1528)، نقاش و حکاک آلمانی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پرهیزکاری و توکل دینی قدیم را ظاهراً از دست داده و دچار تردید شده است که آیا احساسات ما، «که گهگاه آنچنان فخیم و عظیم‌اند که آنها را جون یادگاری مقدس در ظرفهای خاص قرار می‌دهیم، و شادمان در برابرشان زانو می‌زنیم»، براستی منبعث از آفریدگار ما هستند، یا اینکه خودخواهانه به پرستش قلب خویش مشغولیم. (۱۶) در این نوشته‌ها، شعر *(Dichtung)* را، بر اساس اشتقاق موهومی که در آن زمان رایج بود، هنر متراکم ساختن عواطف و هیجانهایی *(Verdichten)* می‌داند که یکه و تنها در زندگی سرگردان‌اند. هنر، به‌طور کلی، عبارت از حفظ احساسات است، و از اهمیت ماورای طبیعی آن نیز دیگر اثری برجای نیست. در این تکرار مدام و نفس‌گیر روزها و شبها، در این «شطرنج بی‌وقفه و عجیب خانه‌های سیاه و سفید که در غایت امر هیچکس برندهٔ آن نیست مگر مرگِ دلخراش»، هنر، دست بالا، چیزی باثبات است. (۱۷)

هنر دست یاری به ما می‌دهد؛ ما را برفراز ورطهٔ عظیم و خالی، میان آسمان و زمین، معلق نگاه می‌دارد. بنابرمفاد «افسانهٔ شرقی قدیس عریان»، (۱۸) هنر طریق رستگاری از هیاهوی مدام و کر کنندهٔ چرخ زمان است؛ چرخی که قدیس ناگزیر با حرکات دیوانه‌وار و حاکی از جذبه آن قدر تقلید کرد تا اینکه نوای ترانه‌ای او را رها ساخت. افسانهٔ این قدیس تقریباً طلیعهٔ داستان شوپنهاور دربارهٔ اثر هنر در متوقف ساختن چرخ گردان ایکسیون[۸۵] و تسکین موقت و خیالی درد وجود است. ولی در این مرحله، امید او به نجات از طریق هنر، بویژه موسیقی، از طریق «بی‌گناهیِ جنایتکارانه‌اش، تیرگی ابهام‌آلود و دهشتناک و سربسته‌اش» (۱۹) لحنی حاکی ازکمال نومیدی یافته و با تقوای شادمانهٔ هنرمندان آلمانی پیشین که آفریده بود تفاوت بسیار دارد. واکنرودر پیش از آنکه بتواند دیدگاه جدید خویش را با تفصیل بیشتری مطرح کند درگذشت. امروزه فقط نظرش دربارهٔ وحدت دین و هنر، اعتماد ساده‌لوحانه‌اش به الهام و احساس راستین، نظرش دربارهٔ جدایی هنر از زندگی، و نیز انزوای هنرمند در محیطی ناسازگار به یاد مانده است.

لودویگ تیک را معمولاً شخص اول مکتب رمانتیسم آلمان به شمار می‌آورند. ولی در مقام منتقد با برادران شلگل هم‌ارز نیست. ذهن او انسجام و نظم لازم را برای تکوین نظریهٔ ادبی نداشت؛ ذوق ادبی دقیقی داشت، ولی بندرت توانست آن را در بحثهای عمده به کار گیرد تا منتقد عملی خوبی به حساب آید. تتبعاتِ ادبی او در آن زمان و مکان ارزشمند بودند ولی امروزه بکل قدیمی و منسوخ شده‌اند. در هر یک از این سه زمینه به سهولت می‌توان او را

۸۵. Ixion، در اساطیر یونان باستان، پادشاه تسالی که جرأت به خرج داد و خواستار عشق همراه همسر زئوس، شد. زئوس هم او را در دنیای زیرین به چرخی بست که مدام در گردش بود

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بی‌اهمیت تلقی کرد. مع‌هذا دربارهٔ نظرهای انتقادی او چیزهایی می‌توان گفت.

تیک منتقد بهگزینی است که آثارش بازتابی از تأثیرات زمان و دوستان اوست. او چندین مرحلهٔ نسبتاً مشخص را پشت سر گذاشت: دوره‌ای مندماتی که مطالعات او را در آثار هردر و زیباشناسان انگلیسی منعکس می‌کند؛ دوره‌ای (عمدتاً از ۱۷۹۷ تا ۱۷۹۹) که طی آن دین هنر دوستش واکنرودر را اقتباس می‌کند؛ پس از آن دوره‌ی (عمدتاً از ۱۸۰۰ تا ۱۸۰۳) که حاکی از تأثیر برادران شلگل است؛ و سرانجام، پس از وقفه‌ای، دورهٔ جدیدی (پس از حدود ۱۸۱۰) که مرید دوستش زولگر می‌شود. (۲۰) تمام نظرهای اصلی آن دوران را، لکن به صورتی نامطمئن و بی‌ثبات، می‌توان در نوشته‌های تیک بی گرفت. مثلاً میان «نبوغ» به منزلهٔ الهام ناب و تأکید برادران شلگل بر نقش شعور در آفرینش اثر هنری مرتباً موضع خود را تغییر می‌دهد. (۲۱) از «طنز» نیز، که تیک در کمدیهای هجایی خود آن را یکرّات و به نحوی بدیع به کار برده است، در نوشته‌های انتقادیش بندرت و به صورتی مبهم استفاده کرده است، و تنها در دوران متأخر، متأثر از زولگر، طنز «نازل» را از «عالی» و «مثبت» را از «منفی» متمایز می‌سازد. سپس طنز «عامیانه» را تقبیح می‌کند و تعبیری را می‌پذیرد که بر اساس آن طنز با عینیت، یعنی تسلط شاعر بر مواد کار خویش، برابر به شمار می‌آید. (۲۲) تیک در ترویج واژهٔ «رمانتیک» سهم بسزایی داشت، اما کاربرد این اصطلاح توسط خود او فاقد دقت و بیشتر به مفهوم قدیم هر چیز شگفت‌آور یا قرون وسطایی است. در اواخر حیات خویش بر آن بود که همهٔ اشعار، از دوران باستان به بعد، «رمانتیکی»اند و امر «رمانتیکی» را نمی‌توان از «شاعرانه» متمایز ساخت. (۲۳) پیداست که در زمینهٔ نظریهٔ شعر چندان چیزی نمی‌توان از تیک آموخت.

البته در تألیفات متعدد تیک انبوهی از آرای ادبی موجود است: در واقع، بخش اعظم داستانها و نمایشنامه‌های او متضمن هجویه و نظیرهٔ هجوآمیز بر ضد بازماندگان گروه خردمداران در برلین، بر ضد نمایشنامه‌نویسان بغایت موفق (کوتسبو و ایفلاند)، بر ضد بسیاری از رمانتیکهای همفکرش، و در اواخر حیاتش بر ضد جنبش آلمان جوان بود. در متن موجود از گفتگوهای پارسین سالهای عمر او دربارهٔ تقریباً هر نویسندهٔ ادبیات جهان اظهار نظری یافت می‌شود. (۲۴) ولی مقدار اندکی از این نظرها متکی بر شرح و تحلیل و استدلال است، و صرفاً اظهار شده، زیرا نقد مطلوب تیک آن است که احساس بلاواسطه‌ای از شخصیت او به دست دهد. (۲۵)

انبوه آثاری که ویراستهٔ اوست، ترجمه‌هایش از آثار نمایشنامه‌نویسان انگلیسی دورهٔ ملکه الیزابت اول، ترجمهٔ دون کیشوت، همکاری و نظارت در امر تهیهٔ متن آلمانی آثار شکسپیر (پس از آنکه اوگوست ویلهلم شلگل از این کار دست کشید) ــ امروز همهٔ این کارها صرفاً

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ارزش تاریخی دارد. بررسی پژوهشگران نشان داده که ترجمه‌ها و اصلاحهایش غالباً دارای خطاهای فاحش است. (۲۶) شور و شوق او نسبت به آثار مجعول و منتسب به شکسپیر توجه ما را جلب نمی‌کند. تیک، دست کم یک بار، تألیف شصت‌ودو نمایشنامه را به شکسپیر نسبت داد. انگلیسیانی که با نظر او موافق نبودند مورد قهرش واقع و متهم شدند که آثار شکسپیر را به صورتی که مورد نظر او بوده نخوانده‌اند. (۲۷) تمجیدی که از نمایشنامه‌هایی چون *لوکرین* کرده بسیار مبالغه‌آمیز می‌نماید، زیرا خود او معتقد بود که در ارزیابی آثار مارلو و وبستر زیاده‌روی شده است. نمایشنامهٔ *نوزاد عوضی* میدلتن[۸۶] را تحلیل کرده و ستوده و از هواداران و پژوهندگان آثار بن‌جانسن است. (۲۸)

تیک تمام عمر حرفه‌ای خویش به تألیف کتاب بزرگی دربارهٔ شکسپیر مشغول بود، لکن این کار به جایی نرسید. آنچه از این کتاب در دست است و در ۱۹۲۰ به چاپ رسید تودهٔ عظیم یادداشتها و ملاحظات و شرحهای رقت‌انگیزی است که غالب آنها را حدود سال ۱۷۹۴ نوشته است. دو فصلی که حکم مقدمه را دارد (۱۸۱۵) حیزی جز تأملات کلّی دربارهٔ قرون وسطی و مسیحیت و شهسواری و جز آنها در بر ندارد. روش مختار او در تألیف این کتاب بر رهیافت تاریخی مبتنی است: تیک بر آن نبوده که به شکسپیر و آثار او به صورت «پدیده‌ای منفرد» بنگرد، بلکه می‌خواسته است که «از طریق زمان و محیط و بویژه ذهن خود او به استنباطی از او» دست یابد. (۲۹)

در میان نوشته‌هایی که دربارهٔ شکسپیر منتشر کرده، نخستین آنها، «نحوهٔ عمل آوردن امر شگفت‌انگیز توسط شکسپیر»[۸۷]، که در بیست سالگی نوشته، از لحاظ نقد از همه جالبتر و نمونه‌ای عالی از نقد روان‌شناختی به اسلوب انگلیسیان است. تیک از علاقهٔ شکسپیر به تأثیر نمایشی و ایجاد توهم آگاه است و شیوه‌های گوناگون دستیابی به آن را در کمدیهایی نظیر *طوفان* و *رؤیای شب نیمهٔ تابستان* و تراژدیهایی مانند *هملت* و *مکبث* بررسی می‌کند. شکسپیر در نمایشنامه‌های «رمانتیکی» خود دنیای وهمی هماهنگی خلق کرده و در عین حال، برای آنکه عواطف و هیجانات قوی مخلّ این پندار نباشند، آنها را تعدیل کرده است. دنیای اشباح در تراژدیها بیشتر در سرزمینه قرار گرفته و از این رو به مراتب رازآلودتر و خوفناکتر است. در این مقالهٔ تیک آثاری از سوء تعبیرهای خردمداران قرن هجدهم مشاهده می‌شود: مثلاً استفاده از امر شگفت‌انگیز را چنین توجیه کرده که شکسپیر می‌خواهد مراعات نکردن قواعد را مخفی کند و قوانین زیباشناسی را از ذهن ما دور کند. از جمله صحنهٔ

۸۶. *The Changeling*، نوشتهٔ Thomas Middleton (1580-1627)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی
87. «Shakespeare's Treatment of the Marvellous»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

صندوقخانه که در آن هملت شبح را می‌بیند یا صحنهٔ ضیافت که طیّ آن مکبث شبح بانکو را می‌بیند، به زعم تیک، چیزی است دارای مفهومی تمثیلی و توجیه طبیعی. (۳۰) با وجود این، مقاله آکنده از نظرهای دقیق و موشکافانه و بی‌تردید برتر از بحثهای پیشین خانم مانتگیو[۸۸] و جوزف وارتن[۸۹] در همین زمینه است. در قیاس با آن، تیک در مقالهٔ بعدی خود، «نامه‌هایی دربارهٔ شکسپیر»[۹۰] (۱۸۰۰)، به پرگویی پرداخته و دائم از این شاخه به آن شاخه می‌پرد. شکسپیرپرستی را بر مبنایی اصولی استوار می‌سازد و بر آن است که همانگونه که نمی‌توان از طبیعت خرده گرفت از اثر هنری نیز نمی‌توان انتقاد کرد. به خود می‌بالد که کسی پیش از او، و مسلماً هیچ نویسندهٔ انگلیسی دیگری، شکسپیر را چنانکه باید نشناخته، ولی گذشته از تمجید مزایای دوران شکسپیر (چیزی که از زمان هرد[۹۱] و تامس وارتن[۹۲] برای همه روشن بود)، تنوع نمایشنامه‌های شکسپیر، و مجال فراخی که ساختار تئاتر دورهٔ ملکه الیزابت اول برای جولان خیال فراهم آورد، چندان مطلب ملموس و مشخصی ارائه نمی‌کند. (۳۱)

تیک در امر احیای صحنه‌پردازی به اسلوب دورهٔ الیزابت سخت فعال بود: نمایشنامه‌هایی را کارگردانی کرد که در آنها از عرفهای دست و پاگیر مرسوم در قرن نوزدهم خبری نبود، و در یکی از رمانهای متأخر خود، *استاد نجّار جوان*[۹۳] (۱۸۳۷)، اجرایی غیرحرفه‌ای از نمایشنامهٔ شب دوازدهم شکسپیر را بتفصیل شرح داده و به صحنه‌پردازی آن به سبک دوران ملکه الیزابت توجه دقیق کرده است. (۳۲) در نوشته‌های تیک شواهد فراوانی یافت می‌شود که حاکی از شناخت او نسبت به هنرمندی شکسپیر در زمینهٔ بازیگری و تئاتر است، و این امر در میان معاصران تیک نادر است. در سفری که در ۱۸۱۷ به لندن رفت نقدهای هوشمندانه‌ای دربارهٔ بازیگری جان فیلیپ کِمبِل[۹۴]، مکریدی[۹۵]، و کین[۹۶] نوشت. (۳۳) ولی با خواندن نظریه‌های تناقض‌آمیز او دربارهٔ شخصیتهای شکسپیری در اینکه آثار شکسپیر را عمیقاً دریافته باشد شک می‌کنیم: بانو مکبث را «موجودی حساس و دوست‌داشتنی» می‌خواند، از کلادیوس دفاع

۸۸. Mrs. Elizabeth Montagu (1720-1800)، نویسندهٔ انگلیسی؛ تألیفات و نبوغ شکسپیر (۱۷۶۹) از جمله آثار اوست

۸۹. Joseph Warton (1722-1800) منتقد ادبی انگلیسی؛ ← جلد اول این کتاب، ص ۱۸۱-۱۸۲.

90. «Letters on Shakespeare»

۹۱. Richard Hurd (1720-1808)، اسقف و مؤلف انگلیسی؛ ← جلد اول این کتاب، ص ۱۷۱ به بعد.

۹۲. Thomas Warton (1728-1790)، برادر جوزف، مورخ و منتقد ادبی؛ ← جلد اول این کتاب، ص ۱۸۲-۱۸۴

93. *Der junge Tischlermeister*

94. John Philip Kemble (1757-1823)

۹۵. William Charles Macready (1793-1873)، تاریخ نخستین بازیگریش در تئاترهای لندن ۱۸۱۶ است.

96. Edmund Kean (1787-1833)

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌کند و فرمانروایی او را می‌ستاید و او را دارای شخصیتی نیرومند می‌داند. پولونیوس را «دولتمرد به معنای واقعی کلمه» می‌خواند. رفتار هملت را نسبت به افیلیا بر مبنای حاملگی مزعوم او توجیه می‌کند، و چنین استدلال می‌کند که تک‌گویی «بودن یا نبودن» دربارهٔ خودکشی نیست. (۳۴)

کاستیهای تیک در مقام منتقد شکسپیر و آثارش در رمان *زندگی شاعران*[۹۷] (۱۸۲۵، ۱۸۲۹) او به وضوح آشکار است؛ شکسپیر، گرین[۹۸]، مارلو، نَش[۹۹]، فلوریو[۱۰۰]، ارل آو ساوتمپتن[۱۰۱]، بانوی سیه چردهٔ سانتهای شکسپیر[۱۰۲]، و جز آنها، از جمله شخصیتهای این رمان هستند. کتاب از این لحاظ جالب است که یکی از نخستین منابعی است که در آن مرگ مارلو، و مثلث شکسپیر و ساوتمپتن[۱۰۳] و بانوی سیه چرده در قالب داستان مطرح شده. ولی در حکم تصویری از انگلستان در دورهٔ ملکه الیزابت اول انری جعلی و بغایت احساساتی است. فاقد صحت یا فضای تاریخی است و سیر وقایع داستان نیز جذابیتی ندارد. ساوتمپتن خطاب به پدر گریان شکسپیر با صدای غرّا می‌خواند «این تخت ملوکانهٔ شاهان، این جزیرهٔ اقتدار و شوکت»، و شکسپیر، که آدم احساساتی و زبونی است، به شیوهٔ رمانتیکهای آلمانی حرف می‌زند: با نوشتن *رومئو و ژولیت* احساس می‌کند که خود را خلق کرده و به جوهر وجود خویش جان بخشیده است. (۳۵)

توجه تیک به ادبیات اسپانیایی نیز همین احساس سرخوردگی را در خواننده به وجود می‌آورد. اگرچه او خود *دون کیشوت* را ترجمه و به دخترش نیز پیشنهاد کرد که *پرسیلس*[۱۰۴] را ترجمه کند (۱۸۳۷)، در نوشته‌های او تقریباً هیچ نقدی دربارهٔ آثار سروانتس یافت نمی‌شود. تنها دفاع او را از وارد کردن «حکایت کنجکاوی ابلهانه»[۱۰۵] می‌توان ذکر کرد که نمونه‌ای از شیوهٔ شلگلی یافتن وحدت سازمند در آثار بزرگ به هر قیمت است. تیک این

97. *Dichterleben*

۹۸. Robert Greene (1560?-1592)، نویسنده و نمایشنامه‌نویس انگلیسی

۹۹. Thomas Nashe (1567-1601)، مجانویس و نمایشنامه‌نویس انگلیسی

۱۰۰. John Florio (1553-1625)، فرهنگ‌نویس و مترجم انگلیسی

101. Henry Wriothesley, Earl of Southampton

۱۰۲. «سانتهای» شکسپیر را معمولاً به دو دسته تقسیم می‌کنند. دستهٔ دوم (شماره‌های ۱۲۷-۱۵۲) خطاب به «بانوی سیه چرده»‌ای است که حداب و در عین حال بدخواه است.

۱۰۳. دستهٔ اول سانتهای شکسپیر (۱-۱۲۶) خطاب به دوست جوان و اشرافزاده‌ای است. پژوهندگان در هویت این «دوست جوان» اختلاف نظر دارند. چون در چاپ ۱۶۰۹ سانتها شکسپیر آنها را به «آقای و. ه.» تقدیم کرده بسیاری معتقد شده‌اند که دوست جوان همان Henry Wriothesley یا ارل آو ساوتمپتن است.

104. *Persiles*

۱۰۵. «El Curioso Impertinente»، دون کیشوت، بخش اول، فصلهای ۳۳-۳۴

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حکایت را منالی از جهالت ویرانگر مردی می‌داند که در پی آن است تا به آرمان خویش جامهٔ عمل بپوشاند، و آن را در برابر گرایش دون کیشوت به اوهام قرار می‌دهد. (۳۶)

تیک نخستین آلمانیی بود که به کالدرون و آثارش سخت علاقه‌مند شد، و اول کسی بود که از اوزان و شگردهای شعری او در نمایشنامه‌نویسی به زبان آلمانی استفاده کرد. این شور و شوق او بر اوگوست ویلهلم شلگل هم مؤثر افتاد، ولی وقتی که ترجمهٔ شلگل نام کالدرون را در آلمان بر سر زبانها انداخت، اشتیاق خودِ تیک تخفیف یافته بود. آثار کالدرون را متصنّع، دارای تحجّر قرار دادی، پر طمطراق و آکنده از قساوت خواند. به لوبه دو وگا متمایل شد که واقعگراتر بود، و نردبد داشت که کدامیک را شاعر بزرگتری به شمار آورد. (۳۷) تیک با آثار بسیاری از نمایشنامه‌نویسان دیگر عصر زرّین ادبیات اسپانیا، مانند مُورِتو[۱۰۶] و روهاس[۱۰۷] و مونتالوان[۱۰۸] و جز آنها، آشنا بود و به تتبعات ادیبانه‌ای دست زد که امروزه آن را «ادبیات تطبیقی» می‌نامیم. (۳۸)

تیک در احیای ادبیات کهن آلمان هم بی‌تأثیر نبود، و در ۱۸۰۳ مجموعه‌ای از «ترانه‌های عاشقانه»[۱۰۹] منتشر کرد که شعرهای آن به شیوه‌ای نامناسب به املای جدید بازنویسی شده بودند. مقدمه‌ای که تیک بر این مجموعه نوشت بسیار مؤثر واقع شد، و مثلاً یاکوب گریم گفته است که علاقهٔ مفرطش به مطالعهٔ آثار کهن ادبیات آلمان منبعث از آن است. البته این مقدمه اثر فاضلانهٔ ماندگاری نیست، بلکه تکرار برخی از آرای شلگل است و در آن می‌گوید که تنها یک نوع شعر، یک نوع هنر، وجود دارد. به دورانی که در آن زندگی می‌کند می‌بالد زیرا در این دوران همهٔ انواع شعر، آثار شکسپیر و ایتالیاییها و اسپانیاییها، را درک می‌کنند. از شهسواری و عشق آرمانی تصویری احساساتی ترسیم می‌کند و سده‌های دوازدهم و سیزدهم را دوران شکوفایی شعر «رمانتیکی» می‌خواند. اما در مورد خود «مینه‌زانگ»[۱۱۰]های آلمان چندان چیزی نمی‌گوید جز اینکه آوای خوش و ترتیب ماهرانهٔ قوافی و سادگی آنها را تمجید کند. (۳۹)

از این گذشته، با انتشار مجموعه‌ای با عنوان *تئاتر آلمان*[۱۱۱] (۱۸۱۷) شالودهٔ بررسی نمایشنامه‌های متقدم آلمانی را ریخت؛ در این مجموعه، نمایشنامه‌های آندرئاس

106. Augustín de Moreto y Cavañas (1618?-1669)
107. Francisco de Rojas Zorilla (1607-1648)
108. Juan Pereez de Montalván (1602-1638)
109. *Manneheder*
۱۱۰. Minnesang ← جلد اول این کتاب، ص ۴۲۸-۴۲۹
111. *Deutsches Theater*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گروفیوس[۱۱۲]، برخی از کمدیهای متقدم انگلیسی، و آثاری از یاکوب آیرِر[۱۱۳] برای نخستین بار تجدید چاپ شده است.

اما چاپهای منقح او از آثار لنتس[۱۱۴] و نووالیس و هاینریش فون کلایست[۱۱۵]، (۴۰) و بحثهایی که دربارهٔ گوته کرده، و همه حاکی از ذوقی منسجم و بدیع است، از لحاظ اهمیت انتقادی، این فعالیتها را کاملاً تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. تیک به مکتب آلمانی اشتورم اوند درانگ و آثار متقدم گوته سخت علاقه‌مند است. گوتهٔ جوان را نسبت به گوتهٔ متأخر قویاً ترجیح می‌دهد: گوتس فون برلیشینگن و ورتر را می‌ستاید. با وجود این، نگرش کلی او حتی نسبت به آثار دوران جوانی گوته به هیچ وجه متضمن تحسین کورکورانه نیست، و ضعف شخصیتهای اصلی داستانهای گوته را متذکر می‌شود. حتی فاوست را در مناسباتش با گرِچن[۱۱۶] دارای موضعی انفعالی وصف می‌کند. نمایشنامه‌های گوته را عاری از جنبهٔ نمایشی می‌داند؛ گوته فاقد حسّ تاریخی است، و منتقد خوبی نیست. بویژه نقدی که بر آثار شکسپیر نوشته آش دهن‌سوزی نیست. گرایش بعدی گوته به کلاسیسیسم هم در نظر تیک خطاست، و مناسباتش با شیلر به سود هیچکدام نبوده است. بخش دوم فاوست مشمئزکننده است، و دیگر نوشته‌های گوته نیز راه به جایی نمی‌برند. اما آثار متقدم گوته را با بصیرت و احساس همدلی مورد بحث قرار می‌دهد. در نظر او گوته هنرمند پیچیده و مشکل سازی است که به تاسوی مخلوقِ خودِ گوته یا دوستش لنتس یا کلایست، در قیامشان در برابر جامعه و قرابتشان با جنون و خودکشی، بی‌شباهت نیست. (۴۱) به همین دلیل است که آثار لنتس را که تقریباً به دست فراموشی سپرده شده بود ویراست، ولی هیچ داعیه‌ای دربارهٔ بزرگی او نداشت و متوجه بود که آثار لنتس چیزی بیش از تقلید مضحکِ آثار گوته نیست. (۴۲) همین احساس همدلی توجه او را به کلایست جلب کرد، و اگرچه در زمان حیات کلایست با او آشنایی چندانی نداشت آثارش را از خطر نابودی نجات داد و منتشر کرد. مقدمه‌ای را که تیک بر این آثار نوشته، هواداران امروزیِ کلایست از لحاظ اطلاعات مربوط به سرگذشت او مبهم و از لحاظ ارزیابی آن آثار حاکی از بی‌اعتنایی خواهند یافت. پیداست که علاقهٔ تیک جنبهٔ روان‌شناختی و شخصی دارد. آنچه نظر او را به کلایست جلب کرده آن «نیروی تیره و پنهان» است که در باطن کلایست وجود داشته، و او را از میان برده، و نیز «اشتیاق ناگهانی و حیرت‌انگیز» اوست

۱۱۲. Andreas Gryphius (1616-1664)، نمایشنامه‌نویس آلمانی. گاهی او را «شکسپیر آلمان» خوانده‌اند
۱۱۳. Jakob Ayrer (1543?-1605)، شاعر و نمایشنامه‌نویس آلمانی.
۱۱۴. Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792)، شاعر غنایی و نمایشنامه‌نویس آلمانی.
۱۱۵. Heinrich von Kleist (1777-1811)، نمایشنامه‌نویس و شاعر و رمان‌نویس آلمانی
۱۱۶. Gretchen، دختری که فاوست از خطر مرگ نجات می‌دهد، ولی‌احنه‌اش می‌شود، با او همبستر می‌شود

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«به درنوردیدن حقیقت و طبیعت و ترجیح دادن امر میان‌تهی و نیستی بر واقعیت.» آنچه درآثار کلایست می‌بسندد وجود عنصر مربوط به تاریخ آلمان و نیز نشانه‌هایی است که از حکایات قومی در آن می‌یابد، و گرنه از جنبهٔ رازآمیز و عجیب و غریب آنها منزجر است و در غایت امر کلایست را چیزی بیش از «شاعری متکلف در حد عالی» نمی‌شمارد. (۴۳) همین علاقه‌مندی به شاعر بدنام یا ملعون[۱۱۷] را می‌توان منبع همدلی تیک نسبت به گرابه[۱۱۸] دانست؛ بر هرتسوگ فون گوتلند[۱۱۹] او مقدمه‌ای نوشت و به خود او نیز کمک کرد. (۴۴) بالطبع تیک نمایشنامهٔ دزدان[۱۲۰] را بر دیگر نمایشنامه‌های شیلر ترجیح می‌داد، و تحولات بعدی در آثار او، بویژه عروس مسینایی[۱۲۱]، را به سبب کلاسیسیسم تصنّعی و جنبهٔ تغزلی اپراوار و برداشتی که نسبت به سرنوشتِ نامعقول دارد تقبیح می‌کرد. شیلر که بنیانگذار تئاتر آلمان بود، در نظر تیک، ویران‌کنندهٔ آن هم به شمار می‌آمد. (۴۵)

تیک در اواخر حیات خویش کوشید تا گذشتهٔ رمانتیکی‌اش را به دست فراموشی بسپارد، و در نامه‌ای به فریدریش شلگل نوشت که «هیچیک از چیزهایی که راه انداخته‌ایم لذتی برایم ندارد.» از اینکه او را «سرکردهٔ مکتب به اصطلاح رمانتیکی بشمارند» ناراحت است. (۴۶) ارزیابی‌اش دربارهٔ معاصران جوانتر خود سختگیرانه و از حس همدلی عاری است: برنتانو و خواهرش بِتّینا را متظاهر و فاقد صداقت می‌داند، و ارنست تئودور ویلهلم هوفمان را صرفاً نویسندهٔ آثار عجیب و غریب و یک «نویسندهٔ کم ارزش» می‌شمارد. (۴۷) گروه آلمان جوان را نیز، که تندرویهای سیاسی‌شان باب طبع او نبود، نمی‌بسندد. در سخنانش دربارهٔ هاینه لجام از احساسات ضد نژاد سامی خود بر می‌گیرد؛ ولی هاینه را نیز مقلد اندک‌مایهٔ گوته می‌خواند و از گستاخی و طنز بازاری و یکنواختیِ آثار او انتقاد می‌کند. (۴۸)

در تمام آثار انتقادی تیک، بحثهایی که دربارهٔ گوته و لنتس و کلایست کرده حاوی لحن شخصیتری است. این آثار حاکی از آن است که افکارش عمیقاً به موضوع هنرمند در جامعه و خطر شعر برای سلامت ذهن شاعر مشغول بوده است. تیک شخصاً از این خطر جسته بود و می‌توانست تطوّر ذهن خویش را در جهت سلامت عقل و حقیقت تعبیر کند. در عین حال، نسبت به هنرمندِ «در لبهٔ» مهلکه علاقه‌مند بود و احساس همدلی می‌کرد، زیرا خود او نیز در جوانی دستخوش جنین احساساتی شده بود. امروز، با وقوف به مطالعاتی که دربارهٔ همقطاران هنرمند خود یعنی گوتهٔ جوان و لنتس و کلایست کرده، اظهارات پراکندهٔ دوران متقدم تیک را

۱۱۷ *poète maudit* ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

۱۱۸ Christian Dietrich Grabbe (1801-1836)، شاعر و نمایشنامه‌نویس آلمانی

119. *Herzog von Gothland*

120. *Die Räuber*

121. *Bride of Messina*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«به درنوردیدن حقیقت و طبیعت و ترجیح دادن امر میان‌تهی و نیستی بر واقعیت.» آنچه درآثار کلایست می‌بسندد وجود عنصر مربوط به تاریخ آلمان و نیز نشانه‌هایی است که از حکایات قومی در آن می‌یابد، و گرنه از جنبهٔ رازآمیز و عجیب و غریب آنها منزجر است و در غایت امر کلایست را چیزی بیش از «شاعری متکلف در حد عالی» نمی‌شمارد. (۴۳) همین علاقه‌مندی به شاعر بدنام یا ملعون[۱۱۷] را می‌توان منبع همدلی تیک نسبت به گرابه[۱۱۸] دانست؛ بر هرتسوگ فون گوتلند[۱۱۹] او مقدمه‌ای نوشت و به خود او نیز کمک کرد. (۴۴) بالطبع تیک نمایشنامهٔ دزدان[۱۲۰] را بر دیگر نمایشنامه‌های شیلر ترجیح می‌داد، و تحولات بعدی در آثار او، بویژه عروس مسینایی[۱۲۱]، را به سبب کلاسیسیسم تصنّعی و جنبهٔ تغزلی اپراوار و برداشتی که نسبت به سرنوشتِ نامعقول دارد تقبیح می‌کرد. شیلر که بنیانگذار تئاتر آلمان بود، در نظر تیک، ویران‌کنندهٔ آن هم به شمار می‌آمد. (۴۵)

تیک در اواخر حیات خویش کوشید تا گذشتهٔ رمانتیکی‌اش را به دست فراموشی بسپارد، و در نامه‌ای به فریدریش شلگل نوشت که «هیچیک از چیزهایی که راه انداخته‌ایم لذتی برایم ندارد.» از اینکه او را «سرکردهٔ مکتب به اصطلاح رمانتیکی بشمارند» ناراحت است. (۴۶) ارزیابی‌اش دربارهٔ معاصران جوانتر خود سختگیرانه و از حس همدلی عاری است: برنتانو و خواهرش بِتّینا را متظاهر و فاقد صداقت می‌داند، و ارنست تئودور ویلهلم هوفمان را صرفاً نویسندهٔ آثار عجیب و غریب و یک «نویسندهٔ کم ارزش» می‌شمارد. (۴۷) گروه آلمان جوان را نیز، که تندرویهای سیاسی‌شان باب طبع او نبود، نمی‌بسندد. در سخنانش دربارهٔ هاینه لجام از احساسات ضد نژاد سامی خود بر می‌گیرد؛ ولی هاینه را نیز مقلد اندک‌مایهٔ گوته می‌خواند و از گستاخی و طنز بازاری و یکنواختیِ آثار او انتقاد می‌کند. (۴۸)

در تمام آثار انتقادی تیک، بحثهایی که دربارهٔ گوته و لنتس و کلایست کرده حاوی لحن شخصیتری است. این آثار حاکی از آن است که افکارش عمیقاً به موضوع هنرمند در جامعه و خطر شعر برای سلامت ذهن شاعر مشغول بوده است. تیک شخصاً از این خطر جسته بود و می‌توانست تطوّر ذهن خویش را در جهت سلامت عقل و حقیقت تعبیر کند. در عین حال، نسبت به هنرمندِ «در لبهٔ» مهلکه علاقه‌مند بود و احساس همدلی می‌کرد، زیرا خود او نیز در جوانی دستخوش جنین احساساتی شده بود. امروز، با وقوف به مطالعاتی که دربارهٔ همقطاران هنرمند خود یعنی گوتهٔ جوان و لنتس و کلایست کرده، اظهارات پراکندهٔ دوران متقدم تیک را

۱۱۷ *poète maudit* ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

۱۱۸ Christian Dietrich Grabbe (1801-1836)، شاعر و نمایشنامه‌نویس آلمانی

119. *Herzog von Gothland*

120. *Die Räuber*

121. *Bride of Messina*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که در بافتی داستانی آمده وی با این حال روشن‌کننده‌اند جالبتر می‌یابیم، زیرا این اظهارات نه‌فقط از لحاظ سرگذشت این هنرمندان بلکه از نظر انتقادی هم جالب‌اند و در آنها مسائل و اندیشه‌هایی مدون شده‌اند که مدتها بعد به صورتی روشمند مورد بحث قرار خواهند گرفت. فروید هم نمی‌توانست ارتباط میان شهوت و هنر را با وضوحی بیش از آنکه تیک در رمان متقدم خود *ویلیام لُوفِل*[۱۲۲] (۱۷۹۶) آورده وصف کند. «شعر، هنر، و حتی نیایش چیزی جز شهوت در جامهٔ مبدل نیستند... روح موسیقی و نقاشی و همهٔ هنرها در لذات جسمانی و شهوت است... احساس نسبت به زیبایی و هنر صرفاً گویشها و راههای مختلف تلفظ‌اند، و معنایی فراتر از میل آدمی به لذت جسمانی ندارند.» (۴۹) در *زندگی شاعران*، مارلو، هنرمندی که چون خویشتندار نیست شکست می‌خورد، همین را می‌گوید و شعر را با شهوت و سنگدلی و با اشتیاقِ «همزمان به آفریدن و نابود کردن» مرتبط می‌داند. ولی تیکِ دوران متأخر این نظر را مردود می‌شمارد، و سخنگوی او، شکسپیر، منکر آن است که چنین امری در مورد والاترین نوع شعر صادق باشد، و رمانتیک‌وار و با استفاده از عرفهای معهود از «میل به امر نابیدا» و وحدت میان «امر جاودانی با خاکی» سخن می‌گوید. (۵۰)

تیک جوان، در زمانی که در نگارش تخیلات دربارهٔ هنر با واکنرودر همکاری می‌کرد، قاعده‌ای برای افراطیترین نوع نهضت زیبابرستی، اعم از خطرات و جاذبه‌هایش، فراهم آورد. تیک از ما می‌خواهد که «زندگی خود را به اثری هنری تبدیل کنیم.» هنرمند بازیگری است که زندگی برایش نقشی است که باید بازی کند. اعتقادات راسخی ندارد، و می‌داند که هنر «میوهٔ اغواکننده و ممنوعی است؛ هر کس که یکبار حلاوت عصارهٔ باطنی آن را بچشد دنیای زنده و فعال را یکسره فراموش می‌کند... و در وسط غوغا حون کودکی آرام می‌نشیند و آفریده‌های خود را چون حباب صابون به هوا فوت می‌کند.» (۵۱) البته در اینجا تیک از بس صورتکِ داستان، اما از ژرفایِ ذهن خود، سخن می‌گوید و خود و آنچه را تحسین و بلیغ هنرمند می‌شمارد وصف می‌کند. حتی مرگ نیز باید چون بخشی از اثری هنری بنماید. «ای زندگیِ ضعیف و شکنندهٔ انسانی! همیشه می‌خواهم ترا اثری هنری بینگارم که به من لذت می‌بخشد، اثری که باید پایانی داشته باشد تا هنری باشد و به من لذت ببخشد. در آن صورت همیشه راضی خواهم بود، در آن صورت هم از شادیِ عوامانه و هم ز افسردگیِ نوانفرسا بسی دور خواهم بود.» (۵۲)

تیک شخصاً از خُلق و خویِ بازیگران و استعدادِ تقلید از دیگران برخوردار بود و همین امر باعث شد که برنتانو دربارهٔ او بگوید که «او بزرگترین هنر بیشه‌ای است که هرگز با به روی

122. *William Lovell*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

صحنه نگذاشته است.» (۵۳) تیک خود با عنایت به این جنبه از شخصیت خویش گفته است که «هرچه بیشتر بتوانم خود را در چیزهای دیگر غرق کنم بیشتر فردیت می‌یابم.» حتی اقرار کرده که پیش از آنکه واقعاً به هر موضوعی معتقد شود یکسال تمام چون بازیگران آن را بازی می‌کرده است. گهگاه استعدادش همراه با عشقی که به شعر می‌ورزید در نظرش بزرگترین شرّی می‌آمد که در خود سراغ داشت، و گمان می‌کرد چه بسا که این شر مایهٔ هلاک او گردد. (۵۴) از دنیای رؤیاییی که در نوشته‌های خویش سرپوش از آن برداشته بود، از دنیای خوف‌انگیز *اِکْسِرتِ بور*[۱۲۳] و رونتبرگ[۱۲۴] و *جام مقدس*[۱۲۵]، وحشت داشت. تیک خود به دنیای طنز و واقع‌مداری تاریخی گریخت. با وجود این، ذوقش عمیقاً به هنرمندِ پیچیده و شکست‌خورده و جامعه‌ستیز متمایل بود و تجلیلش از شکسپیر به مناسبت سلامت عقل و همه‌فن‌حریفی و توانایی او در اجتناب از دخالت دادن شخصیت خویش پوششی سطحی و ناقص برای این گرایش است. تیک نه مانند فریدریش شلگل عالم مابعدطبیعت است، نه مانند نووالیس عارف است، و نه مانند اوگوست ویلهلم شلگل نظریه‌پرداز است. ولی سهم او در وصف و نقد هنرمند رمانتیکی حائز اهمیت بسیار است.

یوهان پاول ریشتر (ژان پل)

یوهان پاول ریشتر (ژان پل، ۱۷۶۳ـ۱۸۲۵) مؤلف *درآمدی بر زیباشناسی*[۱۲۶] (۱۸۰۴) است. در این تاریخ نقد باید به این اثر توجه کرد، زیرا دربارهٔ زیباشناسی نیست بلکه نظریهٔ ادبیات یا، بهتر بگوییم، مجموعه‌ای دربارهٔ جنبه‌های نظریهٔ ادبی، یعنی شعر به طورکلی، تخیل، نبوغ، شعر یونانی و رمانتیکی، امر کمیکی، فکاهه[۱۲۷] و ذکاء[۱۲۸]، آدمهای داستانی و طرح داستان، رمان و سبک است. اگرچه این کتاب را به سبکی مصنوع و بغایت استعاری نوشته، و آکنده از قیاسها و تلمیحهای غامض و تظاهرات فضل‌فروشانهٔ پایان‌ناپذیر است، حاوی نظریهٔ ادبی معقولی است و دربارهٔ موضوعهایی نظیر شگردهای داستانی و شخصیت‌پردازی و انگیزش و نظریهٔ امر کمیکی و فکاهه و ذکاء مطالبی تازه ابراز داشته است.

بیان موضع کلی ژان پل مشکل است. گفته‌هایش دربارهٔ شلینگ و هواداران او و «قطبی

123. *Blonde Eckbert* 124. *Runenberg* 125. *Pokal*
126. *Vorschule der Aesthetik (Introduction to Aesthetics)*
127. humor

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شدن»[۱۲۹] و «تفاوت نداشتنِ قطبهای ذهنی و عینی» و امثال آن با طنز تندی همراه است. (۱) برادران شلگل را به مناسبت ایدئالیسم فیشته‌مآبانه‌شان (که در نظر ژان پل در حکم خودبینی و من‌آیینی خطرناکی است)، جانبداریهای افراطیشان، خودپسندیشان، و ذوق اختصاصی و محدودشان به باد انتقاد می‌گیرد؛ (۲) در مورد زیباشناسی شیلر نظر مساعدی ندارد، مفهوم بازی او را درست نمی‌فهمد و نظریه‌اش را شکل‌مدارانه[۱۳۰] می‌پندارد. (۳) مناسبات شخصی و فلسفی او عمدتاً با هردر و فریدریش هاینریش یاکوبی[۱۳۱] بود. خوانندهٔ آثار ژان پل گاهی احساس می‌کند که او صرفاً روان‌شناس تجربی خوبی از سدهٔ هجدهم است: او حتی گفته است که *عناصر نقد لرد کیمز* «به مکتب انتقادی والایی تعلق دارد که از مکتب والای پنا هم مهمتر است» (منظورش شیلر و برادران شلگل است.) (۴) هدف صریح کتابش، دست کم تاحدودی، تحلیل شخصی و خویشتن نگری به نحوی بسیار ملموس است. ژان پل دربارهٔ نوع رمانی که در حال نوشتن آن بود (آن رمانس فکاهیِ بی‌درو‌پیکر، و معجونِ شگفتی که از آمیختن امر وهم‌انگیز و رؤیایی و احساساتی با امر عجیب و غریب خلق کرده) گفتنیهای بسیار دارد.

ولی ژان پل، در عین اینکه در میان جناحهای ادبی زمان تا حدود زیادی استقلال و نیز پیوندهایش را با گذشته حفظ کرد، دربارهٔ مسائل بنیادین نظریهٔ ادبی با رمانتیکها همفکر بود. به رغم انتقادهایی که از برادران شلگل و شلینگ کرده، موضع اصلی‌اش همان موضع آنهاست و نظری را که در پیشگفتار چاپ اول کتاب خود ابراز داشته باید نظر نهایی او تلقی کنیم: «مکتب جدید در اساس بحق است.» (۵) ژان پل نه تنها در شماری از مواردِ مشخص به فریدریش شلگل متکی است،* بلکه نگرش بنیادین آنها نسبت به شعر هم یکسان است. گرچه ژان پل کوشیده است تا در نظریهٔ خود میان امر کلاسیکی و رمانتیکی توازنی برقرار سازد، در اینکه خود کدامیک را ترجیح می‌داده تردیدی نمی‌توان داشت. ولی برخلاف برادران شلگل، نظر تحسین‌آمیزش نسبت به رمان فکاهی انگلیس در سدهٔ هجدهم، نسبت به ریچاردسن و استرن و فیلدینگ و حتی اسمولت[۱۳۲]، یعنی کسانی که هنر خود او، دست‌کم تا حدودی، از

* E.g. *Sämtliche Werke*, ed. Berend, *II*, 113-4, 233, 56-7, 157, 215.
مثلاً، ژان پل گفتهٔ فریدریش شلگل را دایر بر اینکه هر شعری باید رمانتیکی باشد تأیید می‌کند؛
SW, II, 113; cf. Friedrich Schlegel, fragment 116.

129. polarization 130. formalistic

۱۳۱. Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819) فیلسوف و نویسندهٔ آلمانی از هواداران فلسفهٔ ایمان و احساس.

132. Tobias Smollett (1721-1771)

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آنها منبعث بود، ادامه یافت.

ژان پل شعر را نه تقلید واقعیت می‌داند و نه بیان ناب عواطف شخصی. هنر طبیعت‌مدار را «ماده‌گرایی»[۱۳۳]، و هنر غنایی، عاطفی یا در سطحِ وهم‌انگیز را «نیست انگاری»[۱۳۴] می‌خواند. یکی بیش از حد خاص[۱۳۵] و دیگری بیش از اندازه عام[۱۳۶] است. هنر بایستی حاصل وحدت میان امر خاص و عام باشد؛ (۶) نه نسخه‌برداری از طبیعت است و نباید هم که دنیا را نابود کند، بلکه باید زبان رازآمیز طبیعت را رمزگشایی کند. بدین ترتیب، از شعر نباید توقع داشت که آموزنده باشد. شعر نشانه‌هایی در اختیار ما می‌گذارد. «همهٔ دنیا، تمام زمان آکنده از نشانه‌هاست؛ آنچه ما فاقدیم هنر خواندنِ آنهاست؛ ما به فرهنگ و دستور زبان نشانه‌ها نیازمندیم؛ شعر هنر خواندن را به ما می‌آموزد.» (۷) شعر، با تعبیری که در چارچوب خویش از این دنیا می‌کند، دنیایی ریزنقش، دنیایی نانوی، می‌آفریند که ذهن آن را به منصّهٔ وجود آورده است. (۸)

شاعر از طریق خیال به این تعبیر دست می‌یابد. ژان پل نیز، مانند شلینگ و اوگوست ویلهلم شلگل، میان قوهٔ نازلتری که آن را «قوّهٔ وهم» (Einbildungskraft) می‌نامد، و صرفاً از حافظه قویتر و فعالتر است، و قوّهٔ برترِ «خیال» (Bildungskraft)، که از جزءها کلّی منسجم می‌سازد و «همه چیز را یکپارچه می‌کند». (۹) تمایز قائل است. شاعر بزرگ از نبوغی برخوردار است که ژان پل آن را مؤکداً از قریحهٔ[۱۳۷] محض ممتاز می‌سازد. قریحه ناقص است، حال آنکه نبوغ مستلزم آن است که همهٔ وجود شاعر در کار باشد: «همهٔ نیروهای او در آنِ واحد شکوفا می‌شود.» (۱۰) همهٔ زندگی را ترسیم می‌کند، نه اجزای آن را. چون شعر با رؤیا قرابت دارد و رؤیا شعر غیرارادی است. شاعر از تمام ضمیر ناهشیار، که عظیمترین نیروی اوست، استفاده می‌کند. (۱۱) شاعر نباید فقط شخصیتهای خویش را ببیند، بلکه باید صدای آنها را نیز بشنود. شخصیت است که باید ــ چونانکه در رؤیا اتفاق می‌افتد ــ گفتنیهایش را به او بگوید، نه اینکه شاعر به او بگوید. «شاعری که ناچار است در این امر تأمل کند که آیا شخصیتی در موقعیت خاصی باید آری بگوید یا نه، آن شخصیت را باید دور بیندازد. این شخصیت نعشی بی‌فایده است.» (۱۲) ولی در عین اینکه ژان پل گاهی از نبوغ چنان سخن می‌گوید که گویی همان غریزه است و سرودن شعر هم با دیدن رؤیا یکی است، ضمناً در روند آفرینش برای ضمیر هشیار نیز سهمی قائل است. او میان کلّ به صورتی که مولود الهام است و اجزا که آنها را می‌توان «در سکون بروراند» به وجود تفاوتی معتقد است که

133. materialism
134. nihilism
135. particular
136. general
137. talent

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

محلّ تردید است. (۱۳) ژان پل با تأکید بسیار «تبِ هیجان» را رد می‌کند و آن را الهام ضعیف می‌خواند و همواره در این باره بافشاری می‌کند که هنر یکسره مولود ضمیر هشیار است و بایستی جنین باشد. (۱۴) او خود درونمایهٔ «دوگانگی» را به نحو چشمگیری در رمانهایش به کار برده، زیرا به این امر وقوفی بارز دارد که آدمی می‌تواند خود را ببیند، احساس دوگانگی به او دست بدهد و به دو خود تجزیه شود که یکی بازیگر است و دیگری تماشاگر. در رمانهایش مردی از مشاهدهٔ تصویر خویش در آینه منوحش می‌شود، با جفت خویش ملاقات می‌کند، پیکرهٔ مومی او را می‌سازد، به تن خویش می‌نگرد و می‌پرسد: «کسی در آنجا نشسته و من در او هستم. او کیست؟» (۱۵) در نظریهٔ شعری‌اش نیز به دوگانگی میان زندگی رؤیا، که منبع آثار اوست، و تغییر شکلی که هنر در آن می‌دهد، و چیزی جز دخل و تصرف هشیارانه در زبان نیست، وقوف دارد. چیزی که در بحثهای ژان پل دربارهٔ نبوغ و قریحه بازگی دارد معرفی نوعی شاعر است که میان آن دو قرار می‌گیرد: این نوع تازه نبوغ «منفعل»[۱۳۸] یا مرد مؤنثی است که آفرینندگی راستین بزرگترین شاعران را ندارد ولی، به اندازهٔ خودِ نایغه کلّی[۱۳۹] است. او موریتس و نووالیس را نمونه‌هایی از این نوع می‌داند. (۱۶) به همین ترتیب، در عین اینکه استعمار برای هنرمند ضروری است، هشیاریِ «گناه‌آلود»ی نیز وجود دارد که دنیای خیال و غریزهٔ ناهشیار را نابود می‌کند. (۱۷)

ژان پل تقسیم عمدهٔ شعر را به کلاسیکی و رمانتیکی از برادران شلگل گرفته است، ولی واژهٔ «کلاسیکی» را به کار نمی‌برد، زیرا از آن کمال در هر چیزی را افاده می‌کند. در عوض، به آنها با تعبیرات شعر یونانی یا تجسمی در برابر شعر رمانتیکی یا موسیقایی اشاره می‌کند. (۱۸) برای خوانندگانِ آثار وینکلمان و نخستین نوشته‌های فریدریش شلگل تازگی ندارد که شعر یونانی را نئیسوار، عینی، ممنون از وقار اخلاقی، و شادمانهٔ آرام بخوانند. ولی شعرِ پر شور خطاب به یونان و یونانیان، «این مردمِ مست از بادهٔ زیبایی با دینِ پاکشان در چشمان و قلبشان»، (۱۹) از ژان پل که از روح یونانی در او نشانی نیست، بعید است. در مورد او، در قیاس با دیگر آلمانیها، غم‌غربت یونان رؤیایی بسیار رمانتیک‌تر می‌نماید، زیرا بی‌تردید کمتر کسی را می‌توان یافت که ذهنش از ذهن ژان پل آرامش و عینیت کمتری داشته باشد. شعر رمانتیکی را نتیجهٔ بی‌واسطهٔ مسیحیت می‌داند که آیین شهسواری و عشق آرمانی برگرفته از آن است. «پنرارکی که مسیحی نباشد غیرممکن است: مریم به‌خودیِ‌خود به همهٔ زنان عزت می‌بخشد» (۲۰) و در چاپ دوم درآمدی بر زیباشناسی (۱۸۱۳)، ژان پل در قبال نقدهایی که از او شده بود در وصف خویش از امر رمانتیکیِ مسیحی جرح و تعدیلهایی کرد: در اینجا

138. passive 139. universal

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اذعان کرد که در آثار همر و سوفوکل نیز که مدتها پیش از مسیح می‌زیسته‌اند رگه‌هایی رمانتیکی یافت می‌شود. (۲۱) و از این گذشته، رمانتیسم شمالی، هندی و خاورمیانه‌ای نیز وجود دارد که بر ادیان غیرمسیحی این مناطق مبتنی است. ضمناً، به موازات مفاهیمی که بوتروک و مادام دوستال بتفصیل بیان کرده بودند، رمانتیسمِ جنوب را از شمال متمایز می‌سازد. در بررسی کلی شعر جدید عاقلانه اظهار می‌دارد که درمانتیسم هر قرنی با دیگر قرون تفاوت دارد.» (۲۲) او حتی در ارزش چنین دوگانگیهایی شک می‌کند، و می‌گوید که گویی همهٔ طبیعت را به خطوط کج و راست تقسیم کرده باشیم. سپس زیرکانه می‌گوید که شعر رمانتیکی خطِ کج و نیز خطِ بی‌نهایت است. ولی از چنین تمایزات در فهم «حیات پویا»[۱۴۰] چه چیزی حاصلمان می‌شود؟ ساده و مصنوع، ذهنی و عینی، نه ما برای بازشناختن رمانتیسمِ متفاوت شکسپیر و پترارک و اریوستو و سروانتس، یا عینیتِ متفاوت همر و سوفوکل و ایوب و قیصر، کمکی نمی‌کنند. (۲۳)

ژان پل از تفاوت میان نوعهای ادبی نیز با شوخ‌طبعی سخن می‌گوید. در چاپ اول کتاب خویش اصلاً به نوع غنایی اشاره‌ای نمی‌کند. در چاپ دوم بخش مختصری دربارهٔ نوع غنایی اضافه کرده و در آن بخش، ضمن سخنان دیگر، این نکتهٔ مهم را متذکر شده است که «در حماسه با رویدادی سروکار داریم که از گذشته نشأت گرفته، در درام با عملی که به آینده می‌پیوندد، در شعر غنایی با عاطفه‌ای که در زمان حاضر محصور است.» (۲۴) این ارتباط میان نوعهای ادبی عمده با ابعاد زمان و زمانِ دستوری[۱۴۱] ز این پس توجه بسیاری از کسانی را که دربارهٔ نظریهٔ ادبی کار کرده‌اند، از دالاس[۱۴۲] گرفته تا اشتایگر[۱۴۳]، به خود جلب می‌کند. (۲۵) ولی ژان پل خود در مواضع دیگر آن را نادیده می‌گیرد و حتی، آنگاه که حماسه را با گذشته و درام را با زمان حال مرتبط می‌بیند، آن را نقض می‌کند. (۲۶) در عمل حماسه را از درام متمایز می‌سازد ولی رمان را، که در موضعی میان آن دو قرار دارد، بتفصیل مورد بحث قرار می‌دهد. بدین ترتیب، به وجود رمان حماسی و رمان دراماتیکی قائل است: رمان حماسی از جمله شامل رمان رمانتیکی است که به رؤیا یا داستان پریان شباهت دارد و از این رو، به آغاز و پایان نیاز ندارد و تمار وقایع ضمنی[۱۴۴] آن محدود نیست (چنانکه حماسه نیز در نظریهٔ شلگل چنین است). رمان دراماتیکی طرحی دقیقتر دارد و در نظر ژان پل بر نوع حماسی مرجّح است. اما بر روی هم، ژان پل رمان را نوعی «دانشنامهٔ شعری» یا نوعی ادبی می‌شمارد که به نویسنده آزادی بسیار می‌دهد. (۲۷)

140. «dynamic life»
141. tense
142. Eneas Sweetland Dallas
143. Emil Staiger
144. episodes

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در مقایسه با شخصیت‌پردازی، برای طرح و انگیزش اهمیت کمتری قائل شده است. طرح فقط در چارچوب شخصیت معنا می‌یابد و در نظر ژان پل از روند ابداع شخصیت پیروی می‌کند. اگر در انگیزش راه افراط پیموده شود و در این مورد بیش از حد سختگیری شود خطرناک خواهد بود. ژان پل میان طرح و انگیزش و شخصیت‌سازی روابط متعددی می‌بیند. مثلاً متذکر می‌شود که شخصیتهای بسیار متحجر مناسب رمان نیستند، زیرا هر کنش آنها از پیش معلوم است و کلّ ماجرا قابل پیش‌بینی می‌شود، و شخصیتهای صرفاً منفعل نیز از نوع قبلی مضرترند، زیرا همهٔ بار داستان را بر دوش طرح می‌گذارند و طرح، به سادگی، به یک رشته رویدادهای اتفاقی تبدیل می‌شود. (۲۸) ژان پل، در بحث دربارهٔ شخصیت‌پردازی، کمال مطلوب خویش را در مورد وحدت میان امر خاص و کلّی به کار می‌گیرد: هر آدم داستانیِ خنده‌داری، حتی کسانی مانند والترشَندی و عمو توبی[۱۴۵]، باید دارای چیزی باشد که او را کلّی و نمادین سازد، و هر آدم داستانی کلّیی باید چنان فردیت یابد تا به صورت آدمی درآید که گویی با ما مکالمه می‌کند و به یادمان می‌ماند. با وجود این، ژان پل از فکر ساختن آدمهای داستانیِ کامل و آرمانی‌شده دفاع می‌کند، گو اینکه ممکن است ترسیم آنها کاری بس مشکل باشد، زیرا هر چه به حدّ آرمانی نزدیکتر شویم به عمومیّت[۱۴۶] هم افزوده می‌شود. (۲۹) به هر تقدیر، شاعر باید دنیایی کامل ترسیم کند، جایی برای شیاطین و جایی برای خدایان، هم شیاطین خاص خود را و هم فرشتگان خاص خود را. (۳۰) برای خلق این دنیای دوم، باید تمام انواع آدمیان، «تبار وجود معنوی آدمی» و «علم‌الاساطیر ارواح»، را ترسیم کند. (۳۱) ژان پل چنین استدلال می‌کند که شاعر نیازی به این ندارد که در زندگی واقعی با این موقعیتها و شخصیتها آشنا شده باشد؛ همهٔ اشکال نوع بشر در هر آدمی موجودند و شاعر، چنانکه گویی آنها را پیش‌بینی کند، با آنها آشناست؛ او هم کلبن[۱۴۷] را می‌شناسد و هم اِریل[۱۴۸] را. گو اینکه خواننده در زندگی واقعی خود با این شخصیتها مواجه نشده است آنها را واقعی و درست می‌یابد، زیرا شاعر به آدمیان گفتار و آگاهی می‌بخشد. (۳۲) ژان پل تأکید می‌کند که هر آدم داستانی به نکته‌ای برجسته[۱۴۹]، به «لحنی غالب»[۱۵۰] نیاز دارد، ولی در عین حال می‌گوید که شاعر می‌تواند ناهمسازترین ویژگیها را با هم سازگار سازد. (۳۳) آدمهای داستانی باید دارای

۱۴۵. Walter Shandy و Uncle Toby، از آدمهای داستانی در رمان تریسترام شندی نوشتهٔ لارنس استرن.

146. generality

۱۴۷. Caliban، در نمایشنامهٔ *طوفان* شکسپیر، غلامی ناقص‌الخلقه و نیمه‌آدمی که مولود ازدواج ساحره‌ای با یکی از شیاطین است و از این رو نمادی از امیال بدوی آدمی به شمار می‌رود.

۱۴۸. Ariel، در نمایشنامهٔ *طوفان*، یکی از پریان که به میل خود می‌تواند از انظار ناپدید گردد و نمادی از قوهٔ خیال آدمی است.

149. *punctum saliens*

150. «dominant tone»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

واژگان خاص خود باشند. اما در ساختن آنها باید از ویژگیهای جسمانی ــ گاهی تنها یک ویژگی جسمانی ــ و حتی نامی که به آنها داده می‌شود استفاده شود. (۳۴) ظاهراً زان پل یکی از نخستین رمان‌نویسانی است که چنین بتفصیل به نامگذاری آدمهای داستانی پرداخته‌اند. البته معیار او در داوری هرگز معیارهای حقیقت‌نمایی[۱۵۱] و نوهم محض نیست. حتی اگر آدمهای داستانی زبان آزاده و هیجانهای خود را به کار ببرند او رمان‌نویس را مخیّر می‌داند که آنها را از قوهٔ درک و خیال خود بهره‌مند سازد. (۳۵) برخی از این تمایزها چندان قانع‌کننده نمی‌نمایند یا چنین به نظر می‌رسد که، دست بالا، به انواع بسیار مشخص رمان محدود باشند. ضمناً، ملاحظات زان پل دربارهٔ سبک غالباً حیزی جز دفاع از روال کار خود او نیستند: او صناعات «بصری» را بر «سمعی» ترجیح می‌دهد، از استعارهٔ درهم[۱۵۲] و نیز آهنگین دفاع می‌کند، و، البته، جناس[۱۵۳] و تلمیحهای[۱۵۴] فاضلانه را دوست دارد، زیرا هنر کلامی با ذکاء و ذکاء هم با قوهٔ خیال بوندی نزدیک دارد. (۳۶)

بخشهایی که در درآمدی بر زیباشناسی به طنز و فکاهه و کمدی اختصاص داده شده‌اند، از جنبه‌های متعدد، بدیعترین بخشهای آن کتاب به شمار می‌آیند. زان پل از جمله نخستین کسانی است که در چارچوب نظریه‌ای ادبی به نظر پردازی دربارهٔ این مفاهیم دست زده است، و کار او در دیگران بغایت مؤثر بوده است. بحثهای فریدریش تئودور فیشر[۱۵۵] برگرفته از اوست؛ کولریج نظرهای او را تکرار کرد؛ و مردیث[۱۵۶] از آرای او استفاده کرد. (۳۷) ولی در عین اینکه باید ارزش تاریخی رده‌بندیهای زان پل و ابتکاری را که در برخی از ضوابطش به خرج داده ادعان کرد، امروزه بعید و شاید غیرممکن است که تمایزهایی که در این زمینه قائل شده کسی را قانع کند. فقدان تمایز آشکار میان روان‌شناسی و نظریهٔ ادبی یکی از دلایل عدم موفقیت زان پل است. تعاریف امر خنده‌آور یا طنزآلود یا فکاهی می‌توانند به سادگی به روان‌شناسی توصیفی مربوط باشند، چنانکه در مورد عشق و نفرت و شادی و یأس، یا هر عاطفهٔ دیگری، نیز چنین است. (۳۸) موضوع فقط آنگاه جنبهٔ زیباشناختی پیدا می‌کند که بر استفاده‌ای که از امر خنده‌آور یا فکاهی در اثری هنری کرده‌اند، یا بر نقش آن در شکلهای هنری خاصی چون کمدی یا هجویه، یا بر راههای مختلفی که به وسیلهٔ آن نگرش غالب

151. verisimilitude

۱۵۲. catachresis ← حاشیه از این کتاب، ص ۲۰۸، ۲۰۹

153. pun 154. allusion

۱۵۵. Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) شاعر و منتقد ادبی آلمانی و زیباشناس وابسته به مکتب هگل

۱۵۶. George Meredith (1828-1909) شاعر و رمان‌نویس و منتقد ادبی انگلیسی که در بحث مشهور کتاب *The Idea of Comedy and the Uses of the Comic Spirit (1877)* است

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نویسندهٔ خاصی را تعریف می‌کند، متمرکز باشد. ژان پل به این تمایزها کاری ندارد، بلکه انواع گوناگون امر کمیکی را بتفصیل شرح می‌دهد و واژه‌ها را چنان تعبیر می‌کند که معنایشان با کمال مطلوب او سازگار شوند.

بدین ترتیب «طنز/ذکاء»[۱۵۷] نزد ژان پل نیرویی روانی است که با امر کمیکی کاملاً متفاوت است، و عبارت از کشف تشابهات میان اعیان متباین و فاقدِ قدرِ مشترک است. (۳۹) ژان پل سپس دو تعبیر متمایز از این مفهوم ارائه می‌کند: یکی به قوهٔ فاهمه مربوط می‌شود و دیگری از نوع تصویری و بصری است. در هنرِ نوعِ اخیر مهم است: یا به جسم روح می‌بخشد یا روح را متجسّد[۱۵۸] می‌سازد. (۴۰) بدینسان قوهٔ مجاز به طور کلی است، نفسِ قوهٔ شاعرانه، که در خدمت نگرش نمادین به جهان است. بر این مبنا جناس شگردی می‌شود برای کشف تشابهات بعید که با ایجاد تطابقات و «جفت کردنهایِ بدون عاقد» (۴۱) خواننده را به شگفتی می‌آورد. و نیز (نکته‌ای جالب)، با جلب توجه به خودِ نشانه، آزادی ما را از قید عبودیتِ نشانه آشکار می‌سازد. (۴۲) ذکاء عامل تعادل‌بخش و رهایی‌بخش است. ژان پل در مورد ضرورت پرورش این قوه توسط آلمانیها داد سخن می‌دهد، زیرا معتقد است که به آنها آزادی و مساوات خواهد بخشید چنانکه آزادی و مساوات هم این قوه را برایشان به ارمغان خواهد آورد. (۴۳) بدین ترتیب، این قوه از ضروریات بنیادین شعر است و جامعهٔ سالم و آزاد نیز به آن نیازمند است. اما طنز/ذکاء از آن رو می‌تواند همهٔ این امور را بر عهده بگیرد که ژان پل جنبهٔ اجتماعی این مفهوم را از کارکرد آن در ادبیات متمایز نمی‌کند. ژان پل آن را از لحاظ روان‌شناسی و زبان‌شناسی در نظر گرفته و نه از لحاظ هنری. طنز امری است کاملاً جدا از امر کمیکی و از این رو (به رغم کوششهای ژان پل) آن را مشکل بتوان از تعبیرهایی چون «ابتکار» و «ذکاوت» و حتی «ابداع»، که از لحاظ تاریخی با آن پیوند دارند، تمیز داد. اگر طنز و ابتکار یکی بودند، آثاری نظیر نقد خرد ناب را باید طنزآمیز می‌خواندیم.

ژان پل امر کمیکی را نیز به همین ترتیب پدیدهٔ کلّی حیات تلقّی کرده است، ولی در این مورد به مقولهٔ ماورای طبیعت وارد می‌شود. امر کمیکی «شهودِ حسّیِ امرِ غیرعقلیِ نامتناهی»[۱۵۹] است؛ «میان تلاش یا وجودِ موجودات مضحک با رابطه‌ای که از طریق حواس درک شده تقابلی عینی وجود دارد»؛ (۴۴) و تقابلی ذهنی نیز وجود دارد که ژان پل آن را چنین توضیح می‌دهد که ما بینشِ خود را به موضوع، یعنی موجود مضحک، «به عاریه می‌دهیم.»

۱۵۷. wit؛ مروری بر توضیحاتی که در جلد اول این کتاب، ص ۴۴۷-۴۴۸، آمده درک مطالب مورد بحث را تسهیل خواهد کرد.

158. embody

159. «sensually intuited infinite Unreason»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نمونه‌ای که ذکر می‌کند این است: اینکه سانچو پانزا یک شب تمام خود را برفراز گودالی کم‌عمق معلّق می‌کند چرا خنده‌دار است؟ عمل او نامعقول نیست، زیرا او نمی‌دانست که زیرپایش ورطه‌ای عمیق وجود ندارد و آنقدر هم عاقل بود که نمی‌خواست خطر سقوطی مهلک را به جان بخرد. با این همه، «عاریه دادن بینشمان» به سانچو پانزا باعث نمی‌شود که آنچه واقعاً روی داده وصف شود. اگر دانش خود را به سانچو «عاریه» دهیم عمل او صرفاً پوچ و احمقانه خواهد شد. (۴۵) از این گذشته، حتی اگر «اِسناد»[۱۶۰] یا عملِ جایگزینی ــ تعبیری که بعداً فیشر و لیپس[۱۶۱] نیز از او اقتباس می‌کنند (۴۶) ــ صورت پذیرد، این نیز ظاهراً انواع امر کمیکی را دربر نمی‌گیرد. مع‌هذا، ژان پل بی‌تردید در مردود شمردن نظریهٔ هابز[۱۶۲] (و به طور ضمنی برگسون) در این مورد که خنده ناشی از احساس برتری و «شکوه ناگهان»[۱۶۳]است[۱۶۴] محقّ است. او به‌این نکته توجه دارد که خنده می‌تواند کودکانه و از حسن خُلق باشد؛ اگر صدها و هزاران تن همراه با ما بخندند ما ناراحت نمی‌شویم.

اگرچه مثالها را از آثار ادبی برگزیده، موضوع امر کمیکی را از لحاظ کاربرد هنری آن بررسی نکرده است. این موضوع با فکاهه[۱۶۴] تفاوت دارد، زیرا فکاهه را می‌توان دقیقتر تعریف کرد و ژان پل توانسته است آن را در چارچوب ارزشهای هنری وصف کند. او کار را با طرح مفاهیم کانتی آغاز می‌کند: فکاهه در نظر او گونه‌ای امر کمیکی، یعنی کمدی رمانتیکی، «معکوسِ امر شکوهمند» است. «امر کرانمند را در تقابل با ایده (صورت ذهنی) از میان برمی‌دارد، نه امر فردی را. فکاهه با بلاهت فردی، با ابله [چنانکه در هجو می‌بینیم]، سر و کار ندارد، بلکه فقط کار احمقانه و دنیای دیوانه را در نظر می‌گیرد.» (۴۷) ژان پل در اینجا تطوّری را به اوج خود می‌رساند که این واژه قبلاً در انگلستان یافته بود. «فکاهه» نخست با «طبایع»[۱۶۵]، با غرایب اخلاق، «شخصیتهای مضحک»، کسانی که با وسواس به امری می‌چسبند و فکر و ذکرشان به آن مشغول می‌شود، پیوند داشت. تنها در سدهٔ هجدهم بود که

۱۶۰ «Sämtliche Werke, II, 108 ادسن و ولتر و بینی[۱۶۶] و گونه جبن دلایلی را در رد هابز آورده بودند. برای استدلالی امروزی بر ضد نظریهٔ هابز نک:

Max Eastman, *Enjoyment of Laughter*. New York, 1936.

160. imputation

۱۶۱ Theodor Lipps (1851-1914)، فیلسوف آلمانی

۱۶۲ Thomas Hobbes (1588-1679)، فیلسوف انگلیسی

163. «sudden glory» 164. humor 165. «humors»

۱۶۶ James Beattie (1735-1803)، شاعر اسکاتلندی و استاد فلسفهٔ اخلاق.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هالهٔ معنایی جدی یا احساساتی یافت.* این واژه را ژان پل به شکل خاصی از امر کمیکی اطلاق می‌کند. شکلی که متضمن فلسفهٔ مدارا و القای مفهومی جدی دربارهٔ دنیا و کسب بصیرت نسبت به تضادهای آن و بخشودن حماقتهای رایج در آن است. فکاهه به تعبیر ژان پل با خودبیمارانگاری[۱۶۷] قرابت بسیار دارد. انگلیسیان، جدیترین و سودایی‌مزاجترینِ ملتها، شوخ طبعترینِ آنها نیز هستند، و فاجعه‌بارترین ادوار تاریخ هم بهترین فکاهه‌گویان را به جهان عرضه کرده است. ژان پل، برخلاف پیشینیان خود که فکاهه را نگرشی تحریف‌شده تعریف می‌کردند، آن را به عکس وسیعترین و آزادترین نگرش نسبت به جهان می‌شمارد. به زبان فلسفهٔ ماورای طبیعتِ شلینگ، که ژان پل در این موضع به کار می‌برد، در اینجا امر کرانمند توسط ایدهٔ (صورت‌ذهنیِ) جاودانی نابود شده است. (۴۸)

پیداست که مفهوم فکاهه در نظر ژان پل به تعبیری که فریدریش شلگل از کنایهٔ[۱۶۸] رمانتیکی کرده بسیار نزدیک است. (۴۹) ژان پل، مانند شلگل، از این نظر دفاع می‌کند که فکاهه‌گو به کار خود استشعار کامل دارد. مثلاً متوجه این نکته هست که استرن هنرمندی بغایت هشیار است: او چنین استدلال می‌کند که دخل و تصرفهای آگاهانه حتی استفاده از امر رکیک و مستهجن را نیز ممکن می‌سازد، زیرا فکاهه آنها را خنثی می‌کند. یاهوها[۱۶۹]ی سوئیفت یا «رختکن بانو»[۱۷۰]ی او، که تکِری[۱۷۱] را از جا به در برد، ژان پل را ناراحت نکرد. (۵۰) دلقک درام را در حکم هماوازان کمدی می‌شمارد و از کاربرد آن دفاع می‌کند. ولی کنایه به مفهوم محدود آن را ژان پل به «جدّی نما» منحصر می‌سازد و، به طور کلی، ظنّ او بر این

* در مورد تاریخ تطور این واژه مقالهٔ «تعاریف فکاهه» را در کتاب زیر ببینید
«Les Définitions de l'humour» in Fernand Baldensperger, *Etudes de l'histoire littéraire* (Paris, 1907), pp. 176 ff.

کیمز، در عناصر نقد خود، می‌گوید: «این کیفیت [فکاهه] به مؤلفی تعلق دارد که، ضمن تظاهر به متانت و حدیت، به مطالب خویش چنان صبغه‌ای می‌بخشد که موجد شادی و خنده باشد.»
Kames, *Elements of Criticism* (9th. ed. Edinburgh, 1817), *I*, 332.

نیز رک: جلد اول تاریخ نقد جدید، ص ۱۷۰-۱۷۱

167. hypochondria 168. irony

۱۶۹ Yahoo، گالیور در چهارمین سفر خود (سفرهای گالیور نوشتهٔ جاناتان سویفت)، به قومی وحشی و کثیف و نفرت‌انگیز آشنا می‌شود که هُوئیم (Houyhnhnm)های معقول و باقضیلت آنها را رام کرده‌اند. شباهت یاهوها به نژاد بشری گالیور را ناراحت می‌کند. هوئیمها نمایندهٔ نوع بشر در بهترین شکل خود هستند و یاهوها نمایندهٔ بنی‌آدم در وضعی منحط

170. «Lady's Dressing-room»

۱۷۱ William Makepeace Thackeray (1811-1863)، رمان‌نویس انگلیسی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است که نوعی بازیگوشی و کلبی‌مسلکی و زیبابرستی محض باشد. (۵۱) ژان پل به افراط در زیباپرستی سخت بدگمان است، و در رمان غول[۱۷۲] (۱۸۰۰ـ۱۸۰۳)، که اندکی پیش از کتاب زیباشناسی خود نوشته، خطرهای آن را در شخصیتی اهریمنی و خودویرانگر ترسیم کرده است. استعمار مضاعف بازیگر و تماشاگر وسوسهٔ شخصی نیرومندی بود که ژان پل در تمام عمر خویش با آن مبارزه می‌کرد. (۵۲) تمایزات دقیقی که میان امر کمیکی و کنایی و طنزآلود و فکاهی قائل شده، دست کم تا حدودی، کمال مطلوب خود او را مشخص می‌سازد، کمال مطلوبی که هم اخلاقی و هم زیباشناختی است. بینشی نسبت به جهان است که بلاهت و ناهماهنگی آن را مشاهده می‌کند ولی این مشاهده با نگرانی و همدلی همراه است.

ژان پل را مشکل بتوان منتقد عملی خوبی خواند. البته می‌توان از نوشته‌های گوناگون او انبوهی از آرا دربارهٔ بیشتر نویسندگان آلمانی و معدودی غیرآلمانی گرد آورد. (۵۳) این آرا موضع نظری کلّی او را روشن می‌کنند: مثلاً تقدیس هردر، بی‌اعتنایی به شیلر و گوته، و تحسین سخاوتمندانه نسبت به بسیاری از معاصرانش: تیک و نووالیس و فوکه[۱۷۳] (که در ارزیابی او سخت افراط کرده) و ارنست تئودور هوفمان (که با ادبیات آشنایش کرد ولی آثار بعدی او ظاهراً دون انتظارش بوده است). (۵۴) دربارهٔ رمان‌نویسان انگلیسی سدهٔ هجدهم هم می‌توان اشارات تحسین‌آمیزی یافت. ژان پل نیز مانند بقیهٔ رمانتیکها شکسپیر را می‌ستاید ولی بهشت *از* دست *شدهٔ* میلتن را تقبیح می‌کند. (۵۵) تجلیلی که از مولیر می‌کند ظاهراً برخلاف عقیدهٔ نازل اوگوست ویلهلم شلگل دربارهٔ این نویسنده است. ولی او در ضمن اولویتی را که شلگل برای «فارس»[۱۷۴]های او قائل است تأیید می‌کند. (۵۶) لکن تنها اندکی از این آرا بر استدلال یا تحلیل مبتنی است. ژان پل مقداری نقد کتاب نوشت، ولی غالب آنها تنک‌مایه‌اند. دو نقد مفصلی که بر کتابهای دربارهٔ *آلمان* و کورین مادام دوستال نوشت حاکی از تیزبینی و نکته‌سنجی او هستند، و احساساتیگری و سطحی بودن درک مادام دوستال را دربارهٔ ادبیات و فلسفهٔ آلمان نشان می‌دهند. (۵۷) جملات تحسین‌آمیزی که دربارهٔ جهان همچون *اراده* و *تصور*[۱۷۵] نوشت (۱۸۲۵) از جمله امتیازات اوست، زیرا در آن زمان منتقدان و خوانندگان به این کتاب هیچ اعتنایی نکرده بودند. (۵۸) با وجود این، اهمیتی که ژان پل برای نقد عملی قائل است غیرمنتظره است. از گفته‌های اوست که یک مجموعه کتابگزاری برای هنرمند از تازه‌ترین نظریهٔ زیباشناختی مفیدتر است. «در هر کتابگزاری خوبی نظریهٔ زیباشناختی خوبی مستتر یا

172. *Der Titan*

۱۷۳ Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843) رمان‌نویس آلمانی

۱۷۴ Maree ← جلد اول این کتاب، ص ۲۱۹

175. *Welt als Wille und Vorstellung*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مطرح شده است، و از آن مهمتر، نظریه‌ای است که عملاً به کار برده شده و آزاد است و مختصر و مفید بیان شده و، با اشاره به مثالهایی از کتاب مورد بحث، به روشنترین وجهی ابراز شده است.» (۵۹) ژان پل بر آن است که بهترین بوطیقا تعیین وجوه ممیز همهٔ شاعران است. (۶۰) او خود گامهایی در این زمینه بر می‌دارد و، مثلاً، به بررسی سبک نثرنویسی نویسندگان عمدهٔ آلمان می‌پردازد. (۶۱) ولی تقریباً در همهٔ موارد وجوه ممیز آنها را به شیوه‌ای استعاری، از نوعی که بعداً «ذوق‌مدارانه»[۱۷۶] نامیده می‌شود، مشخص می‌کند. شیوهٔ مزبور مبتنی بر این نظر اوست که منتقد باید فقط به زیبائیها اشاره کند، و نقد چیزی نیست مگر شعر تازه‌ای که اثر هنری موضوع آن است. (۶۲) این شیوه پیامد منطقی نظر افراطی ژان پل دربارهٔ یکپارچگی اثر هنری است: «بهترین جنبهٔ کار هر نویسنده را در امر خاص نمی‌توان یافت، و آن را نمی‌توان نشان داد، زیرا شکوه زمینهٔ کار اشاره به جزئیات را بر نمی‌تابد.» (۶۳) اما این چیزی جز فلج کردن امر انتقاد نیست. حال آنکه هر آنچه دربارهٔ نظریهٔ ادبی ژان پل گفته‌ایم باید این واقعیت را آشکار ساخته باشد که شعر صرف دربارهٔ شعر نیست بلکه ساختار فکری مهمی است که قدرت آن دقیقاً در تمایزات و تعریفات و توصیفات آن است، دربارهٔ مؤلفان یا آثار نیست بلکه دربارهٔ مقولات و شگردهاست، دربارهٔ فن رمان و ماهیت فکاهه است.

176. «impressionistic»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhe
tarikhema.org
PDF.tarikhe

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

فصل چهارم: از جفری تا شِلی

اگر واژهٔ «رمانتیک» را به معنای برنامه‌ای تلقی کنیم که هشیارانه مطرح شده و این نامگذاری را مهم بشماریم، در انگلستان، برخلاف قارهٔ اروپا، جنبشی به این نام وجود نداشته است. اگرچه واژهٔ «رمانتیک» در سدهٔ هفدهم از انگلستان به قارهٔ اروپا رفت و در انگلستان معنایی ادبی یافت و به رمانسهای قرون وسطایی و حماسه‌هایی (اریوستو و تاسو) اطلاق گردید که منبعث از آنهاست، با وجود این، تفصیلاتِ مربوط به تقابل میان امر رمانتیکی و کلاسیکی به برادران شلگل تعلق دارد. کولریج در گفتارهای ۱۸۱۱ خود به این تمایز اشاره می‌کند ولی بی‌تردید آن را از اوگوست ویلهلم شلگل اقتباس کرده است. امّا چون این گفتارها در آن زمان به چاپ نرسیدند، این تمایز از طریق کتاب دربارهٔ *آلمان* (۱۸۱۳) مادام دوستال، که نخست در لندن به چاپ رسید و ترجمهٔ انگلیسی آن نیز اندکی بعد منتشر شد، در میان انگلیسیان رواج یافت. این کتاب را منتقدان بسیار با نظر موافق مورد بحث قرار دادند و تمایز میان امر کلاسیکی و رمانتیکی غالباً تکرار می‌شد. گفته‌های مادام دوستال توجه خوانندگان را به شلگل جلب کرد و جندی نگذشت که *سخنرانیهای* او توسط جان بلک[1] به انگلیسی ترجمه شد (۱۸۱۵). از آن پس انگلیسیان، بویژه ویلیام هزلت و والر اسکات ــ و بسیاری از نویسندگان کم اهمیت‌تر نیز ــ تمایزات و آرای شلگل را به کار بردند و گفته‌های او را نقل کردند. (۱)

ولی هیچیک از شاعران انگلیسیِ آن زمان خود را رمانتیک نمی‌شمردند و این بحث را به دوران و کشور خویش مربوط نمی‌دانستند. کولریج و هزلت حتی نکردند. بایرون صریحاً آن را رد کرد؛ اگرچه او شخصاً شلگل را می‌شناخت و از او خوشش نمی‌آمد و کتاب دربارهٔ *آلمان* مادام دوستال را هم خوانده بود. تمایز «رمانتیکی ـ کلاسیکی» را صرفاً امری مربوط به

1 John Black

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

قارهٔ اروپا می‌دانست. بایرون بی‌تردید به این امر مشعر نبود که از رمانتیکهاست؛ ولی یکی از جاسوسان پلیس اتریش در ایتالیا از او واردتر بود، زیرا در گزارشی نوشت که بایرون از جملهٔ رمانتیکهاست و «اشعاری به این سبک جدید سروده و هنوز هم می‌سراید.» (۲)

تعبیرات «یک رمانتیک»، «یک رمانتیست»، و «رمانتیسم» را کارلایل نخستین بار در انگلستان، آن هم در اشاره به آلمانیها، به کار برد، ولی مکتب رمانتیکی انگلیس، تحت تأثیر آشکار نویسندگان قارهٔ اروپا، در دههٔ ۱۸۵۰ در کتابهای درسی تاریخ ادبیات جا افتاد.* ولی فقدان این واژه‌ها در انگلستان نباید باعث انکار این واقعیت گردد که نویسندگان انگلیسی از همان اوان کار به خوبی آگاه بودند که جنبشی آغاز شده که مفاهیم انتقادی و روال شاعری سدهٔ هجدهم را مردود می‌شمارد، وحدتمند است، و جنبشهایی مشابه آن در قارهٔ اروپا، بویژه در آلمان، موجود است. بدون واژهٔ «رمانتیسم» می‌توانیم، در دورانی کوتاه، آثار تغییر را مشاهده کنیم؛ برداشت پیشین دربارهٔ تاریخ شعر انگلیسی و پیشرفت یکپارچهٔ آن از والر[۲] و دِنم[۳] تا درایدن و پوپ، برداشتی که همچنان در زندگینامهٔ *شاعران*[۴] جانسن مقبول بود، به برداشت مخالف آن با تعبیرات تند ساوذی[۵] تغییر می‌کند: «دورانی که ایام درایدن را تا ایام پوپ دربرمی‌گیرد عصر ظلمانی شعر انگلیسی است.» (۳) ولی این صرفاً نظر گروهی انقلابی،یعنی محفل کوچک وردزورث و ساوذی و کولریج، نبود، بلکه نظری دربارهٔ ادبیات انگلیسی است که نشریهٔ بسیار متنفذ *ادینبرو ریویو*[۶] و سخنگوی آن در مسائل نقد، فرانسیس جِفْری[۷] (۱۷۷۳ـ۱۸۵۰)، نیز آن را پذیرفته و از آن استقبال کرده است.

از عجایب روزگار یکی همین است که امروزه جفری را بیشتر به این مناسبت می‌شناسیم

* در ۱۸۲۸، صفت «یک رمانتیک» در اشاره به گروشی[۸] ایتالیایی به کار رفته است
Two Notebooks, ed. C.E.Norton (New York, 1898), p. 111.
«رمانتیست» در ۱۸۲۹، در «توصیع ادبیات آلمان»، «رمانتیسم» در ۱۸۳۱، در مقاله‌ای دربارهٔ شیلر
Works, Centenary ed. (London, 1890) 26, 53; 27, 172.
فرهنگ بزرگ انگلیسی آکسفورد (چاپ اول) نخستین کاربرد این واژه‌ها را به رمانتیهایی بسیار متأخرتر نسبت می‌دهد: «یک رمانتیک» را در ۱۸۸۲، «رمانتیست» را در ۱۸۳۰، «رمانتیسیسم» را در ۱۸۴۴. دربارهٔ کتابهای درسی به یادداشت شمارهٔ (۱) رجوع کنید

۲. Edmund Waller (1606-1687)، شاعر انگلیسی
۳. Sir John Denham (1615-1669)، شاعر انگلیسی متولد ایرلند
۴. *Lives of the Poets* ← جلد اول این کتاب، ص ۱۵۲ـ۱۵۴
۵. Robert Southey ← همین فصل، ص ۱۴۸ـ۱۴۹
6. *Edinburgh Review*
7. Francis Jeffrey
۸. Tommaso Grossi (1790-1853)، شاعر و رمان‌نویس ایتالیایی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که با وردزورت میانهٔ خوبی نداشته و نقدش را دربارهٔ *گشت و گذار*[9] وردزورت با لحنی «آقا معلّمانه» آغاز کرده و گفته است که «این راه به جایی نمی‌برد.» جفری را غالباً نئوکلاسیسیست و از بازماندگان سدهٔ هجدهم، یا، مدافعان آن، پیشقراول نئواومانیستهای[10] امریکایی، و پیشوا و مبلّغ ضدیت با رمانتیسم شمرده‌اند. (۴) اینان در تأیید گفتهٔ خود نیز نخستین جملات نقد کتابی را که دربارهٔ *تالابا*[11]ی ساودی در نخستین شمارهٔ *ادینبرو ریویو* (۱۸۰۲) نوشته نقل می‌کنند: «شعر دست کم از این لحاظ با دین وجه مشترک دارد که معیارهای آن را مدتها قبل نویسندگان ملهَمی تثبیت کردند که تردید در حجیّتشان دیگر مجاز نیست.» (۵)

ولی اگر انتقادات عینی جفری را بررسی کنیم ناگزیر به این نتیجه خواهیم رسید که چنان استنتاجاتی گمراه‌کننده است. در واقع او نیز به اندازهٔ ساودی به نئوکلاسیسیسم انگلیسی حمله کرده است. تصویری که از آن دوران ترسیم می‌کند افراطی‌ترین رمانتیستها را هم راضی می‌کند. شاعران آن دوره «فاقد قدرت یا عظمت خیال بودند ــ از رقّت احساس و شور در آنها خبری نبود... . بی‌تردید با فراست و پاکیزه و سلیس و معقول، ولی در عین حال سرد و جبون و سطحی‌اند. هرگز درگیر صحنه‌های بزرگ طبیعت یا هیجانهای شدید آدمی نمی‌شوند... . از این رو، الهام آنها چیزی چندان بیش از فهم درست و جایک نیست؛ و بندرت قوهٔ ابداعی از خود نشان می‌دهند که در خدمت ریشخند کردن و هجوسرایی نباشد.» (۶) درایدن را به مناسبت فقدان رقّت احساس و «یاوه سراییهای طاقت فرسایش»، و اَدیسن و سوئیفت را به سبب «بی‌روحی و ناتوانی» سبک جدّی آنها به باد انتقاد گرفته است. سوئیفت را به طور کلی کم ارزش می‌داند. «تقریباً همهٔ آثارش مایهٔ آبروریزی‌اند»، و *سفرهای گالیور*، بزرگترین تألیفش، حتی در بیشتر قسمتهای تأمل‌انگیز و هجاییش، «بغایت عامیانه و پیش‌پاافتاده» است. (۷) پوپ «پیش و بیش از آنکه شاعر باشد، هجویه‌سرا و اخلاق‌گرا و آدمی نکته‌سنج و منتقد و نویسندهٔ خوبی است.» «در سراسر اشعار او تصویری از طبیعت یا عاطفهٔ ساده یافت نمی‌شود.» (۸) پس جفری آشکارا از این نکته خشنود است که «نکته‌سنجان دوران ملکه آن[12] از اوج تفوقی که، بدون هیچ رقیب، حدود یک قرن از آن برخوردار بودند بتدریج پایین کشیده می‌شوند.» دهه‌های پس از آن را نیز بهتر نمی‌یابد: سلطنت نخستینْ دو جرج «دورهٔ فترت نبوغ ملی» است. (۹)

غایت ستایش جفری منوجه شکسپیر و دوران اوست. عصر ملکه الیزابت «به مراتب

9. *Excursion*

۱۰. neo-humanists: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

۱۱. *Thalaba the Destroyer* (1801)، شعری روایی

۱۲. Queen Anne، دوران سلطنت ۱۷۰۲-۱۷۱۴

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

درخشانترین عصرِ تاریخ ادبیات انگلیس است ــ یا در واقع، در تاریخ عقل و استعداد بشری.» «از حیث قدرت راستین و اصالت نبوغ، نه دوران پریکلس، نه عصر اوگوستوس، نه دورهٔ لئوی دهم، نه سلطنت لویی چهاردهم، هیچکدام با آن قابل قیاس نیستند.» (۱۰) جفری نه تنها ستایشگر شکسپیر است و، تقریباً بدون هیچ شرط و قیدی، از او در برابر خرده‌گیریهای مادام دوستال دفاع می‌کند، بلکه به رجال ادبی کم‌اهمیت سدهٔ هفدهم نیز ابراز علاقه می‌کند و از جان فورد[۱۳] و جرمی تیلر[۱۴] تجلیل وافر به عمل می‌آورد. «پس به خود جرأت می‌دهیم و به تأکید می‌گوییم که در هر ورقی از نوشته‌های منثور جرمی تیلر خیالات ظریفتر و صورتهای بدیعتر، مفاهیم و تعبیرات درخشانتر، صناعات تازه‌تر و کاربردهای تازهٔ صناعات کهن، و خلاصه کنیم، از جسم و روح شعر در آن بیشتر یافت می‌شود تا در تمام جکامه‌ها و حماسه‌هایی که از آن زمان تاکنون در اروپا سروده شده‌اند.» (۱۱) این تجلیل از ادبیاتِ پیش از دورهٔ بازگشت سلطنت معلول کهن‌دوستی یا وطنخواهی نیست. جفری از احیای سبک نمایشنامه‌نویسی و شعر دورهٔ ملکه الیزابت استقبال می‌کند. «تقلید از نویسندگان متقدم، و بویژه نمایشنامه‌نویسان متقدم، امری که در متحقق ساختن آن ما نیز خود را تا حدودی مؤثر می‌دانیم. گویی بهار تازه‌ای در شعر ما پدید آورده است.» (۱۲) جفری از کیتس تجلیل می‌کند، و نسبنامهٔ شعرش را به فلچر و بن‌جانسنِ سرایندهٔ شعرهای شبانی و میلتن جوان می‌رساند و در او «نبوغ راستین شعر انگلیسی» را می‌بیند؛ در آثار کیتس خیالْ برتر و عالیتر از هر عنصر دیگری است. (۱۳) بایرون نیز نه‌تنهاازاین رو که «شاعری درجه اول» است، بلکه به سبب نوشتن تراژدی *ساردانا پالوس*[۱۵]، او را سخت تحت تأثیر قرار داده است. و جفری *مَنْفِرد*[۱۶] او را به *فاوستوس*[۱۷] مارلو و *پرومته در زنجیر*[۱۸] اِشیل ترجیح می‌دهد. (۱۴) جفری ضمناً یکی از نخستین منتقدانی است که رمانهای *ویورلی*[۱۹] سر والتر اسکات را ستود، اسکات را با شکسپیر مقایسه کرد، و به این مطلب اشاره کرد که رمانها در قلمرو ادبیاتْ دوران‌سازند و «تمام آثار نثر معاصر، و حتی تمام اشعار اخیر، را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند.» (۱۵) جفری،

۱۳ John Ford (1586-?1640)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی

۱۴ Jeremy Taylor (1613-1667)، روحانی و نویسندهٔ انگلیسی

۱۵ *Sardanapalus*، دربارهٔ تاریخی پادشاه اسطوره‌ای آشور. هنگامی که با شکست روبرو شد، خود و همسر و خزائنش را آتش زد

۱۶ *Manfred* (1817)، قهرمان این نمایشنامهٔ منظوم، کیمیاگر منفرد، خودش را به شیطان می‌فروشد و در کوههای آلپ جاری از احساسات بشری در انزوایی تلخ‌کامانه زندگی می‌کند

17. *The Tragical History of Dr. Faustus* 18. *Prometheus Bound*

۱۹ *The Waverley Novels*، مجموعهٔ ۳۲ رمان و حکایت به شیوهٔ سر والتر اسکات

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بنابر منطقی مقبول. برنز[۲۰] و کوپر[۲۱] را در حکم کسانی که راه را برای تغییر در جهت تقلید راستین از طبیعت، شعر اصیل و «انقلاب در ادبیات ما» هموار کردند می‌ستاید. او علل و اسباب این تغییر را به خوبی وصف می‌کند: نفوذ انقلاب فرانسه، برک و آلمانیها، و رواج اصول تبشیری[۲۲] در مسیحیت. (۱۶)

پس چرا وردزورت (و به درجات محدودتری کولریج و ساودی) را با انتقادهای نیشدار و گاهی سبعانه‌اش آزرده است؟ حملات جفری را به این گروه (مکتب دریاچه) به دسته‌بندیهای سیاسی و حتی صرفاً به بدخواهی شخصی نسبت داده‌اند. (۱۷) درست است که خصومت سیاسی در این امر مؤثر بوده و این تأثیر با حمایت روزافزون این گروه از مواضع محافظه‌کاران افزایش یافته است. در حمله‌ای که جفری پس از مرگ کولریج به مناسبت ضدیتش با سر جیمز مکینتاش[۲۳] به او کرد بر نفرت کولریج نسبت به قانون اصلاحات[۲۴] و دیگر آرای اجتماعی محافظه‌کارانه‌اش مبتنی است. (۱۸) هنگامی که ساودی ملک‌الشعرا شد هدف مناسبی برای هجویه‌پردازی گردید، بخصوص که جاب مجدد نمایشنامهٔ *وات تایلر*[۲۵] او، که آن را در اوایل دوران حمایتش از ژاکوبنها و انقلاب فرانسه نوشته بود، اثبات پشت‌کردن او را از آرمان آزادیخواهی آسان می‌ساخت. (۱۹) ولی در مورد وردزورت مطلب به این سادگی نیست. نقد مفصل او دربارهٔ وردزورت جنبهٔ شخصی ندارد و سیاسی هم نیست (و اگر هم باشد در موارد بسیار نادر جنین است). این نقد بیامد منطقی برخی مفروضات و نظریه‌های جفری است که شرح مختصر ما دربارهٔ سلیقهٔ ادبی او آنها را آشکار نمی‌سازد. در اندیشهٔ جفری رگه‌های دیگری وجود دارد که شاید با تجلیلش از سنت تخیلی شعر انگلیسی سازگار نباشد.

به «جستار دربارهٔ زیبایی»[۲۶] (۱۸۱۱) جفری بنگریم که در اصل در نقد و بررسی کتاب *جستارهایی دربارهٔ ماهیت و اصول ذوق* تألیف آرچیبالد آلیسن[۲۷] (۱۷۹۰) نوشت. این مقاله

۲۰. Robert Burns (1756-1796)، شاعر اسکاتلندی

۲۱. William Cowper (1731-1800)، شاعر انگلیسی

22. Evangelicanism

۲۳. Sir James Mackintosh (1765-1832)، فیلسوف و مورخ اسکاتلندی

۲۴. Reform Bill، در تاریخ انگلستان، قانونی که به موجب آن تعداد رأی‌دهندگان در انتخابات افزایش یافته و نابرابریها در این زمینه تعدیل شده است. در اینجا به نخستین نمونه از این قوانین، مصوب ۱۸۳۲، اشاره شده است. بر اساس آن، از تعداد نمایندگان نواحی روستایی کاسته شد و به تعداد نمایندگان شهرها، که جمعیتشان رو به فزونی بود، افزوده شد.

۲۵. *Wat Tyler*، نمایشنامه‌ای دربارهٔ شورش دهقانان (۱۳۸۱) به سرکردگی وات تایلر

26. «Eassy on Beauty»

۲۷. Archibald Alison (1757-1839)، نویسندهٔ *Essays on the Nature and Principles of Taste*، حقوقدان و مورخ اسکاتلندی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بعداً در *دایرةالمعارف بریتانیکا* تجدید چاپ شد و تا سال ۱۸۷۵ در حکم فتوایی معتبر در باب زیباشناسی در آن دایرةالمعارف باقی ماند. (۲۰) این مقاله از اصالت چندانی برخوردار نیست، بلکه، با برخی قیدوشرطها، شرح آرای الیسن است، همراه با شمه‌ای از تاریخ سنت زیباشناسی در بریتانیا. جفری قاطعانه از این نظر دفاع می‌کند که زیبایی امری است صرفاً ذهنی. «بازتاب عواطف درون خود ماست، و سراسر برساخته از برخی جنبه‌های عشق یا شفقت یا دیگر عواطف است که با آن پیوند دارند.» زیبایی را با هماهنگی و تناسب و صدا یا رنگِ ناب و جز آن کاری نیست، زیبایی اهمیتِ شناختی یا مابعدِ طبیعی ندارد. «محسوساتی که از اعیانی دریافت می‌کنیم که آنها را زیبا می‌شماریم، حتی والاترین درجهٔ زیبایی، به هیچ وجه با جنبش مستقیم رأفت یا شفقت نسبت به موجودات زنده تفاوتی ندارد.» بدین‌ترتیب، جفری ناگزیر به این استنتاج رسیده است که «درک زیبایی توسط همهٔ آدمیان تقریباً به نسبت درجهٔ شعور و همدلیِ اجتماعی آنها خواهد بود»، و اینکه «همهٔ ذوقها به یک حدّ درست و بجا هستند.» ولی از قبول این پیامد استدلالش سرباز می‌زند که بهترین ذوقْ آن است که زیبایی را در هر چیزی ببیند. ناگهان، با متمایز ساختن ذوقِ صرفاً شخصی از ذوقی که هنرمند مایل است به مخاطبان خود تحمیل کند، از «فهم مشترک» و طبیعت کلیِ بشری دفاع می‌کند. هنرمند باید «تنها اشیایی را به کار برد که نشانه‌های طبیعی یا لازمه‌هایِ جدایی‌ناپذیر عواطفی باشند که بخش اعظم بنی‌آدم مستعد آنهایند؛ اگر اشیایی را زیبا بخواند که احتمال نمی‌رود در اذهان عامه با تأثراتی جالب تداعی گردد، در آن صورت مستحق آن است که ذوق او را بد و نادرست بخوانیم.» (۲۱) ارتباط این استدلالها با وردرورت، که به تداعیهای ذهن عامّه کاری ندارد، آشکار است.

استدلالهای جفری را با تفصیل بیشتری ذکر کردیم زیرا دال بر آن است که نظریه‌ای انتقادی در ذهن داشته و صرفاً به هوا و هوسهای خود بال و پر نداده است. وصف او دربارهٔ نظریهٔ زیباشناسی اسکاتلندی و کاربرد آن توسط خودش محدودیتها و حتی عدم صحّت بنیادین رهیافت روان‌شناختی او را به نقد به بهترین وجه نشان می‌دهد. پیداست که جفری و الگوهایش از تمیز دادن میان تجربهٔ زیباشناختی و تجربهٔ «همدلی» بکل عاجزند. آنها برای تشخیص لذّتِ منظره‌ای آرام، یا کسب بینش ناگهانی نسبت به آدمی داستانی، از تجاربی که از موضوع یا شیئی هنری به دست می‌آید معیاری در دست ندارند. معیار انتقادی جفری و پیشینیان همفکر او ناگزیر تنها به یک نوع معیار تقلیل می‌یابد و آن جنبهٔ اخلاقیِ همدلی است

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که برگرفته از آدَم اسمیت[۲۸] یا هیوم است، و در عمل چیزی جز احساساتیگری[۲۹] فراگیر نیست. این گرایش در جفری وجود دارد. ولی همچنان که، در زمینهٔ ذوق، تنها ذهنیت‌مداریِ هیوم و کیمز را ارضا نمی‌کند. جفری نیز به معیارِ کلیِ ذوق و به سنت و به رأی اکثریت و به فهم مشترک متوسل می‌شود. معنای ضمنی آن این است که هنرمند باید از ذهنِ همگان سخن بگوید و آدمِ عام باشد. لکن فهم مشترک را، در عمل، می‌توان به انحای مختلف تعبیر کرد: در نظر جفری معنای آن سنت نئوکلاسیکی نیست، بلکه توسّل به سنت انگلیسی است که شکسپیر و جرمی تیلر و نیز بسیاری از جنبه‌های آنچه را جهان‌بینیِ رمانتیکی می‌نامیم در برگرفته است. اما عناصر دیگری نیز در آن مستتر است: واقع‌گرایی خفیف، بدگمانی به عرفان و مابعدطبیعت، و توجهِ دقیق به امر تناسب[۳۰]. خلاصهٔ کلام، آدمِ همگانی کسی مانند جفری است؛ و جفری، چنانکه از مخاطبان بیشمار او پیداست، سخنگوی طبقهٔ متوسطی گسترده است.

بدین ترتیب، می‌توان مشکل جفری را در مورد وردزورت درک کرد. در نظر او، وردزورت بر آن است تا تداعیهای صرفاً خصوصی را به خوانندگان قالب کند. عرفان، یا آنچه جفری عرفانش می‌شمرد، برایش مطلبی قابل درک نبود. شعرِ «نفحات جاودانگی از خاطرات اوان کودکی»[۳۱] را «لایُقْرَء و لایدرک» وصف می‌کند، و حتی قطعه‌های نسبتاً ساده‌ای از گشت و گذار[۳۲]، مانند قطعهٔ خطاب به «وظیفه»، در نظر او «کاملاً از حیطهٔ فهم بیرون‌اند.» (۲۲) فقط قطعه‌های فلسفی یا تفکرآمیز نیست که جفری را به تعجب وا می‌دارد: تعبیرش دربارهٔ شعری بغایت سهل و ساده چون «غلیانهای عاطفی شگفتی تجربه کرده‌ام»[۳۳] کاملاً خطاست، به حدّی که به آن به عنوان «جرندیاتی دربارهٔ نرگسهای رقصان» اشاره می‌کند. (۲۳) وردزورت با تداعیهای عجیب و تظرپردازیهای اغراق‌آمیز خود نه تنها «از معیار جاودانی و کلّیِ حقیقت و طبیعت» منحرف می‌شود بلکه معیارهای واقع‌گرایی و «تناسبِ» نئوکلاسیکی را نیز زیرپا می‌گذارد. مدیر مدرسه‌ای مانند متیو[۳۴] وردزورت با ناخدایی جون راوی «خار»[۳۵] یا فروشندگان دوره‌گردی[۳۶] که فیلسوف هم باشند وجود ندارند. (۲۴) ولی جفری این توسّل به حقیقت اجتماعیِ مسند را، بدون رعایت اصول منطق، با طرد پیامدهای معیارهای واقع‌گرایانهٔ

۲۸ Adam Smith (1723-1790)، اقتصاددان اسکاتلندی.

29. sentimentalism

۳۰ propriety ← جلد اول این کتاب، ص ۴۱۴-۴۱۵.

31. «Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood»

32. *Excursion*

33. «Strange fits of passion have I known»

34. Matthew

35. «Thorn»

36. philosophical peddlers

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مستتر در آن جمع می‌کند. زبان وردزورت زبان نازلی است، و در شعر نباید به «وانِ حمامِ خانه» اشاره کرد.* از این گذشته، احساسی که در شعرهای وردزورت نسبت به مسائل اجتماعی ابراز شده، در نظر جفری، «عدم رضایتی ترشرویانه و بیهوده در مورد نهادهای موجود در اجتماع است.» (۲۵) جفری یکی از اصلاح طلبان بود و به پیشرفت، البته پیشرفت در حد اعتدال و با تأنی، اعتقاد داشت. بحثی که بر ضد کیش «کمال‌پذیری»[۳۷] مادام دوستال می‌کند معقول است. او می‌دانست که آدمیزادگان جنگ را دوست می‌دارند و انقلاب صنعتی به درگیریها و بدرفتاریهای وحشتناکی خواهد انجامید. (۲۶) ولی تجلیل وردزورت از درّه‌نشینان شمال کشور را نمی‌توانست درک کند و بافشاری او ر نسبت به حفظ وضع موجود در مناطق روستایی متضمن پیشنهادهایی عملی نمی‌یافت. اگر کسی به کیش آزادیخواهی جفری معتقد باشد، جون او نسبت به عرفان بدگمان باشد، و مانند جفری نتواند ــ حتی از لحاظ نظری ــ هنر و زندگی را از هم متمایز سازد، آن کس باید به چنین استنتاجاتی برسد. نیازی نیست که در صداقت جفری شک کنیم، ولی او هم می‌توانسته است نارضایتی خود را با تعابیری بیان کند که این‌چنین تند و بی‌ادبانه نباشد. نقد ریشخندآمیز «ماده گوزن سفید رایلستون»[۳۸] بویژه نابخشودنی است، زیرا متضمن تفسیری نادرست از لحن و درونمایهٔ شعری ساده و جدی است.

جفری همین معیارهای فهم مشترک و تناسب و اخلاق را در مورد آثار دیگر شاعران زمان نیز به کار برد، ولی اصول ادب و نزاکت را نیز مراعات می‌کرد. «صمیمیت هولناکی» که در لحن شعرهای حسب حالی بایرون می‌یابد موجب تأسف اوست و صریحاً اعلام می‌کند که موضوعی مانند زنا با محارم «چیزی نیست که معروض قوّهٔ خیال گردد.» (۲۷) کلبی مسلکی بایرون، و گرایش او به نابود کردنِ هرگونه اعتقادی به فضیلت، او را سخت نکان می‌دهد. به‌مجرد اینکه اصول اخلاقی منجّه در نظرش کذب بیاید معیار وفاداری به واقعیات زندگی را

* *Edinburgh Review*, 11 (1808), 225.

درباره وان حمام همه ادعا خواهند کرد که دیگر کار به حد نهایت رسیده، و دگر این را تحمل کنیم دیگر چیزی باقی نمی‌ماند ــ حتی پاک کردن کفش، یا حالی کردن امعا و احشای مرغان ــ که نتوان در شعر آورد.» وردزورت وان حمام را از شعر «بسرک کور کوهستانی»[۳۹] حذف کرد و، به پیشنهاد کولریج، پوشش لاک‌پشت را به جای آن گذاشت. تم به این کار اعتراض کرده به حواشی کتاب زیر مراجعه کنید.

Wordsworth, *Poetical Works*, ed. Selincourt, 3, 447-8.

37. «perfectibility» 38. «The White Doe of Rylstone»
39. «Blind Highland Boy»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

رها می‌کند. از این رو، اینکه دونّا اینز[۴۰]، که «زنی بی‌شرم و هرزه» است، در کتاب اول *دون خوان*[۴۱] بایرون، «نامه‌ای مشحون از روح گرم و صدیق و پاک و پابرجای عشق» می‌نویسد، یا اینکه لودگی و خوشمزگی صحنهٔ غرق کشتی را مخدوش می‌سازد، جفری را برآشفته می‌کند. (۲۸) تراژی‌کمدی، آمیزش حالات روحی، اُفتی[۴۲] که بایرون آگاهانه در جریان روایت یا توصیف وارد می‌کند، همهٔ اینها با اخلاقیات پاک و پاکیزهٔ جفری مغایرت دارند و بقایای تعصبات نئوکلاسیکی را که نسبت به خلوص و وحدت تأثیر در او مانده نقض می‌کنند. جای تعجب نیست که جفری بایرون را از لحاظ نبوغ و اخلاقیات مادون اسکات می‌داند. (۲۹)

جفری روحیهٔ محبت‌آمیز و انسانیتی را که در آثار اسکات می‌یابد تحسین می‌کند و، گواینکه با محافظه‌کاری او در سیاست مخالف است، انصاف او را در توصیف معارضهٔ سلطنت‌طلبان و پیوریتنها در یکی از رمانهای او[۴۳] سخاوتمندانه و خردمندانه تصدیق می‌کند. (۳۰) ولی اسکات در زمینه‌های صرفاً ادبی موجبات رضایت کامل جفری را فراهم نمی‌کند، زیرا گرایش به مطالب مربوط به قرون وسطی و وارد کردن امر خرافی و شگفت‌انگیز به رمان اصلاً باب‌طبع او نیست. از هورنر[۴۴]، کوتولهٔ شیطان در چکامهٔ *بازپسین خنیاگر*[۴۵]، بدش می‌آمد، و *آیوانهو*[۴۶] را صرفاً «نمایش تاریخی پر زرق و برق» می‌خواند و از آن انتقاد می‌کند. (۳۱) بر مبنای معیاری که در باب واقع‌گرایی دارد رمانهای ویورلی را بسیار می‌پسندد، و بحق موضوعهای اسکاتلندی و شخصیتهای خودمانی و خنده‌دار را ترجیح می‌دهد. ولی جنبه‌هایی از کیفیت نازل شعرهای اسکات را در می‌یابد و کم مانده است که ایمانش را به جنبهٔ همگانی و حکم مردم از دست بدهد. چرا باید خوش‌ذوقی را تنها به معدودی نسبت دهیم؟ پاسخ او به این پرسش حاکی از پذیرش شکافی واقعی میان خوانندگان و منتقد نیست. تنها تفاوتی که جفری بدان گردن می‌نهد این است که منتقد در درک اصالت و حسن مضایقی که هنرمند از عهده‌شان برآمده و نیز فهم کیفیت نادر دستاوردهای او صالحتر است، ولی عامّه چنین معیارهایی برای مقایسه در اختیار ندارند. (۳۲) ولی ارتباط میان این مطالب با شعری که مورد بحث است معلوم نیست، زیرا شعر *بانوی دریاچهٔ*[۴۷] اسکات نه چندان بدیع است و نه مضایق آن را می‌توان از خوانندگان پنهان کرد.

40. Donna Inez
41. *Don Juan*
۴۲ antichmax ← توضیحات مترجم در پایان کتاب
43. *Old Mortality* (1816)
44. Horner
45. *Lay of the Last Minstrel*
46. *Ivanhoe*
47. *Lady of the Lake*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تجلیل وافری که جفری از کوپر و کُرَب[۴۷] می‌کند بر اساس اولویتی است که برای ترسیم دقیق آداب و کردار قائل است. کرب را «یکی از بدیعترین، برنشاط‌ترین و رقت‌انگیزترین شاعران» می‌شمارد و او را بوپره یا وردزورث مقایسه می‌کند. اشعار کرب «عواطف آشنا و دیرپا و سرشت و احساسات عام بشری» را برمی‌انگیزد. و از «انبوه بیشماری از باره‌های همدلی» تشکیل شده است. تعبیر اخیر تقریباً موبه‌مو با تعریفی که جفری از شعر کرده منطبق است. با وجود این، از کرب نیز به مناسبت جزئیات زننده و «دقّتِ چینی‌وار» شعرش انتقاد می‌کند.[۳۳] از کوپر نیز، گو اینکه شعرش گاهی به نظر او بیش از حد «محاوره‌ای و خودمانی» می‌آید، به جهت «سهامت و اصالت» او به افراط تجلیل می‌کند و او را استاد بزرگ شعر انگلیسی می‌خواند.[۳۴] برنز «نابغه‌ای بزرگ و اصیل» است. جفری شوخ طبعی او را به جنبهٔ رقت‌انگیز آثارش ترجیح می‌دهد و به حوبی متوجه است که او بی‌سواد یا عاری از فضل نبوده است.[۳۵] اما در زمینهٔ اخلاقیات سخت به او می‌تازد: از تحقیری که برنز نسبت به حزم و مآل‌اندیشی، حیا، و انضباط روا می‌دارد، از لاف زدنهایش که فرد مستقلی است، و از ناسزاگوییهایش بیزار است؛ و به شعرهای برنز دربارهٔ موضوعهای شهوت‌انگیز معترض است. شعرهای اخیر «شوری بی‌ادبانه» دارد، و «بیدرت با کمرویی و افتادگی و خویشتنداری بی‌پیرایه و شیرین، بانوان مهذّب سازگار است.» «الاهٔ شعر او، به جای آنکه ملتمسانه لبخندی طلب کند، یا در اشک غرق شود، به چیزی جز هماغوشیها و جنگهای تن به تن شبانه نمی‌پردازد.»[۳۶] رگه‌ای از خشکه مقدسیِ ماقبل ویکتوریایی در جفری یافت می‌شود. اگرچه از نمایشنامهٔ *افسوس که روسپی است*[۴۹] جان فورد تجلیل و از آن بتفصیل نقل قول می‌کند، از ذکر عنوان نمایشنامه خودداری می‌کند.[۳۷] بی‌بندوباری اخلاقی *ویلهلم مایستر* گوته او را سخت بر می‌آشوبد و بوپره بی‌تزاکتی آن او را از جا به در می‌کند (جفری واژهٔ بی‌تزاکتی را در مورد تمام اشاره‌هایی که به خوراک و غذا خوردن، به «شانه و صابون و حوله» شده به کار می‌برد).[۳۸] دیدرو فقط بی‌شرم و فحّاش نیست، بلکه «مایه‌ای از پست فطرتی» هم در او وجود دارد.[۳۹] آن روی این خشکه مقدسیِ احساساتی بودن است، و این قاضی دادگاه جنایی در این زمینه ظرفیتی شگفت‌انگیز داشته است. می‌توان از نامه‌هایی که در اواخر عمر به

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دیکنز[۵۰] نوشته و ذکر قطرات اشکی که بر کتابهای او ریخته نقل قول کرد*. اما حتی اگر خود را به اظهارات علنی او هم محدود کنیم، به نظر من شواهد دال بر وجود ذوقی بیش از حد احساساتی فراوان است. جفری از کمبل[۵۱] به حد افراط تجلیل می‌کند و قطعه‌هایی را با تأیید از تئودریک[۵۲] نقل می‌کند که به نحو نامعقولی احساساتی است. رمان مضحک مشقّات *مارگارت لیندزی* نوشتهٔ جان ویلسن[۵۳] نیز اشک او را سرازیر می‌کند. (۴۰) شعرهای فلیشیا هِمِنز[۵۴] نیز، به جهت «ملایمت و فروتنیِ لحن خطابوش و پارسایانهٔ» خود حسّ تحسین او را برمی‌انگیزند؛ این اشعار، در نظر جفری، می‌توانند «موجب تسکین نگرانی کسانی شوند که زیاده‌رویهای هیجان‌انگیزِ شعر آنها را به وحشت می‌اندازد.» جفری پیشگویی می‌کند که، برخلاف شاعران دوران جوانی‌اش ــ ساودی و کیتس و شلی و وردزورث و کرب و بایرون و اسکات ــ که در زمان تحریر این نقد کتاب (۱۸۲۹) «به سرعت از میدان دید ما ناپدید می‌شوند»، همنز از شهرتی ماندگار برخوردار خواهد شد. «دو تن از این گروه شاعران که بیش از همه از گزند فراموشی سریع در امان بوده و آثار فرسایش در آنها کمتر به چشم می‌خورد راجرز[۵۵] و کمبل‌اند.» (۴۱) در اینجا جفری بر آن است تا شهرت واقعی این شاعران را وصف کند، وگرنه خود او چندان با این وضع موافق نیست. او هنگام تجدید چاپ مقالات خود (۱۸۴۳) بخصوص متذکر شد که فراموش شدن کیتس سزاوار نبوده است. با وجود این، مقام شامخی که راجرز و کمبل از آن برخوردارند مسلّماً موجب خشنودی اوست. امّا تجلیل او از کیتس هم تصادفی نیست: او «شعر ناب» و صور خیال و شعر خوشنوا را دوست می‌دارد. قطعات زیبایی از اشعار کیتس، مانند «*اود* برای خزان[۵۶]» را نقل می‌کند. ولی *هایپرین*[۵۷] را

* «دیشب و باز هم امروز صبح چنان بر سر [مرگ پال دامبی[۵۸]] هق هق کنان گریستم که مگر و میرس، این اشکها دل و جانم را پاک کرد.» Lord Cockburn, *Life of Jeffrey*, 2, 406 «سراسر شرح حال و آثار بریز را خوانده‌ام ــ و بسی اشک ریختم، بویژه هنگام خواندن شرح حال او ... حاضرم به خاک بیفتم، و یک قرن بگریم و التماس کنم، باشد که بتوانم روحی چون روح برنز را از رنج و آلودگی و تباهی نجات دهم.» همانجا، ج ۲، ص ۲۹۲.

۵۰. Charles Dickens (1812-1870)، رمان‌نویس انگلیسی.
۵۱. Thomas Campbell؛ ← همین فصل، ص ۱۵۰.
52. *Theodric*
۵۳. نوشتهٔ *Trials of Margaret Lindsay* (1785-1854) John Wilson، شاعر و منتقد و نویسندهٔ اسکاتلندی.
۵۴. (1793-1835) Felicia Hemans، شاعر انگلیسی.
۵۵. (1763-1855) Samuel Rogers، شاعر انگلیسی.
56. *Ode to Autumn* 57. *Hyperion* 58. Paul Dombey

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نمی‌پسندد. (۴۲) «شعر ناب» در نظر او «شعری بسیار خطرناک است»، زیرا «احتمال دارد به عرفان و گزافه‌گویی محض مبدل شود.» (۴۳) از نمونه‌های «شعر ناب» نظیر *لاله رخ مور*[۵۹] و *داستان ریمینی* لی هانت[۶۰] و نیز برخی اشعار هاگ[۶۱] و کیتس لذت می‌برد، زیرا در این گونه موارد خطر تهدید معتقدات اخلاقی و سیاسی او در میان نیست. البته بعید نیست که کیتس هم در نظر او کسی مانند هاگ یا هانت یا مور بوده، یعنی نویسنده‌ای خیالپرداز ولی فاقد اهمیتی ماندگار. جفری همیشه راجرز را به کیتس ترجیح می‌داد و تفکراتِ پیش پا افتاده و توصیفهای احساساتیِ او را دربارهٔ زندگی زناشوییِ آقازاده‌ای روستانشین با نظر آمیخته به تحسین نقل کرده است؛ کمبل هم همین طور. زیرا گرترود، *اهل وایومینگ*[۶۲] او از هر اثر دیگری به «برداشت [او] از شعر ناب و کامل» نزدیکتر بوده است. (۴۴)

بنابراین نمی‌توان جفری را منتقدی بزرگ شمرد. چون نظریه‌ای که نقد او بر آن مبتنی است قادر به تمیز دادن میان ادبیات و زندگی، عشق و زیبایی، زیباشناسی و اخلاق نیست؛ این داعیه که نقدش «شالوده‌ای فلسفی» دارد نیز کارساز نخواهد بود. جفری خود مدعی است که «احکام اخلاقی را با نقد ادبی ترکیب» کرده است. (۴۵) ولی این کاری تازه یا خارق‌العاده نیست. و اصول اخلاقی و آنچنان محدود و عفیف‌نمایانه و جانبدارانه است، و معیارهایش آنچنان تنگ‌نظرانه، و بدون هیچ درک واضحی از وجه وجودیِ آرایِ اخلاقی در شعر به آن تحمیل شده‌اند که لاجرم از اهمیت چنین ترکیبی می‌کاهند. اما نمی‌توان مزیت تاریخی قابل ملاحظهٔ جفری را منکر شد. *ادینبرو ریویو*، که پس از اندک زمانی رقیبان و مقلدانی نیز یافت، در تعالی مقام نقدنویسی برای نشریات ادواری و بازده مالی آن نقش بسیار مؤثری داشت.*

* مثلثی ریویو و کوینتیگال ریویو[۶۳] به ازای هر صفحه نقد کتاب به نویسندگان خود حدود دو لیره و *ادینبرو* ریویو به طور متوسط ۲۵،۲۰ لیره می‌پرداختند. ر.ک.
Lewis Gates, *Three Studies in Literature*, pp. 48, 53.

۵۹. *Lalla Rookh*. مجموعهٔ شعر حکایت شرقی سروده Thomas Moore (1779-1852)، شاعر انگلیسی. لاله رخ دختر شاه [...] است که [...] در شعر به شوی همسر آینده‌اش، شاعری ایرانی به نام فرامرز چهار قصه [...] می‌شنود [...] هر سه قصه او را خسته می‌سازد تا شاعر در واقع همان همسر اوست.

۶۰. *Story of Rimini* اثر Leigh Hunt (1784-1859) شاعر و روزنامه‌نگار انگلیسی

۶۱. James Hogg (1770-1835) شاعر اسکاتلندی

۶۲. *Gertrude of Wyoming*. داستانی منظوم که در سرزمینهای وحشی درهٔ وایومینگ واقع در ایالت پنسیلوانیا اتفاق می‌افتد. گرترود دختر بنجامین آشرت است. هنری که همه سال در حوالهٔ بطریق به سر برده مراجعت می‌کند تا با گرترود ازدواج کند. لشکری مرکب از انگلیسی و سرخ پوستان به شهرک محل سکونت آنها حمله می‌کند. گرترود و پدرش کشته می‌شوند. هنری همه به لشکریان حرج واشنگتن می‌پیوندد.

63. *Monthly Review*; *Critical Review*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جفری در امر تشریح گونه معتدل رمانتیسم حتی در قارهٔ اروپا هم بسیار مؤثر واقع شد. و در تثبیت برداشتی تاریخی از ادبیات در دنیای انگلیسی زبان نیز تأثیر داشت. ملیت‌خواهیِ ادبی او هم، با تأکیدی که بر افتخارات و استقلال سنت انگلیسیِ منبعث از شکسپیر و طرد کامل معیارهای ذوق فرانسوی می‌کرد، مهم است. ولی در ضمن ناگفته نماند که جفری این نظرها را با ملیت‌خواهی اسکاتلندی و بسیاری از بقایای اعتقاد نئوکلاسیکی به «تناسب» و خلوص انواع ادبی جمع کرده بود و به ناسازگاری آنها با یکدیگر توجه نداشت. او در اشاعهٔ نظرهای مربوط به انکای ادبیات بر جامعه ــ که تا حدودی بر گرفته از مادام دوستال بود ــ نیز کارهایی صورت داد. در مقاله‌اش دربارهٔ ویلهلم مایستر به تفاوت میان ذوق ملیِ اقوام مختلف و حتی نظریه‌پردازی در مورد علل این تفاوتها پرداخته و دو عامل را، که بعدها ایپولیت تن[۶۲] آنها را «محیط» و «زمان» نامید، از هم متمایز ساخته است: تأثیر حکومت، اوضاع اقلیمی، الگوهای متقدم، و جز آنها، و آهنگ تکامل. و وضعیت موجود در دُورِ فرضیِ پیشرفت را «از شرارتِ صرف تا نمایشهای فخرفروشانهٔ کار و طراحی» و «تا آسایش و سادگی طبیعت دلپذیر.» (۴۶) ولی این نظرها را، که بازتابی بعید از آرای ویکو و وینکلمان و هردر و مادام دوستال است، به‌نحو عینی و ملموس به کار نبسته، بلکه در واقع مقدمه‌ای شده بر خطابه‌ای دربارهٔ ذوق نازل آلمانیهایی که رمان گونه را می‌پسندند؛ در نظر جفری، ویلهلم مایستر «بغایت بی‌معنی، کودکانه، ناجور، عامیانه، و متکلّف» است. (۴۷)

کسانی که لحن قاضی‌وارِ جفری و مهارتی که در شرح دادن و جمع‌بندی کردن نشان می‌دهد و اطمینان خاطری که داعیه‌اش نسبت به حجیت بر آن متکی است آنها را تحت تأثیر قرار داده نمی‌توانند معایب او را ببینند. ولی این صرفاً بوشتی است که تعارضات و تنشها و تضادها و سازشهای متعدد موضع انتقادی او را بنهان می‌کند. بازمانده‌های ذوق نئوکلاسیکی با ذوق رمانتیکی تصادم می‌کنند، واقع‌مداری راسخ و بابرجا با احساساتیگری بر از اشک و آه، و باریک‌بینی و تجدّد با عفیف‌نمایی بیزدختران عهد ملکه ویکتوریا. در عین اینکه جفری (اگرچه در سطحی نازلتر) به سمیوئل جانسن و تلاش او برای سازش دادن میان عوامل سازش‌ناپذیر شباهت دارد، طلایه‌دار سازش دوران ویکتوریایی نیز هست. نقد انگلیس، پس از مرگ کولریج و هزلت، دوران رکودی را پشت سرگذاشت که حدود سی سال به طول انجامید، و در این دوران نظریه‌های احساساتیگریِ رمانتیکی، همراه با اخلاقیات، یکه‌تاز میدان بودند. (۴۸)

۶۲. Hippolyte Taine (1828-1893)، فیلسوف و منتقد و مورخ فرانسوی صاحب عقیدهٔ تن، وقایع تاریخی یا ادبی را می‌توان به وسیلهٔ سه نیروی عمدهٔ نژاد و محیط و زمان شناخت

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جفری، با وجود تمام کاستیهایش، منتقدی راستین بود، حال آنکه همکاران عمدهٔ نشریهٔ رقیب، *کوارترلی ریویو*[۶۵] (سال تأسیس: ۱۸۰۹)، عمدتاً کهن‌پژوه و مورّخ ادبیات بودند. رابرت ساودی (۱۷۷۴ـ۱۸۴۳) برداشت تازه‌ای را دربارهٔ تاریخ ادبیات انگلیسی مدون کرد که جفری به اصطلاح نئوکلاسیکی نیز از آن پیروی می‌کرد. ساودی در زمینهٔ ادبیات از جفری نیز ملیت خواه‌تر بود. در مقدمهٔ *نمونه‌هایی از آثار شاعران متأخر انگلیسی*[۶۶] (۱۸۰۷)، که ضمن آن به شاعران عصر درایدن و پوپ حمله کرده، می‌گوید که «در همهٔ ادوار ظاهر و باطن خود را حفظ کرده‌ایم.» ما نباید، چنانکه از زمان گری[۶۷] به بعد رسم شده، از مکتبهای بیگانه در ادبیات انگلیسی سخن بگوییم. (۴۹) ساودی در «کلیاتی دربارهٔ تطوّر شعر انگلیسی از چاسر تا کوپر»[۶۸] که مقدمه‌ای است بر شرح‌حال *کوپر*[۶۹] (۱۸۳۶)، اعتقادش را بر اینکه ادبیات انگلیسی «برآورده‌ای وطنی» است و شعر «صبغه‌ای از خلق و خوی ملی دارد چنانکه شراب ... سرزمینهای مختلف نیز طعم خاص خود را دارند» تأکید کرده است. سیر تطوّر ادبیات انگلیسی در نظر او «بدعتهایی است که یکی پس از دیگری» بر ضد این انجیل طبیعت پدید آمده‌اند و تنها استثناها عبارت‌اند از دورانهای بزرگ، یعنی دورهٔ ملکه الیزابت اول و دوره‌ای که خود او در آن می‌زیست. ساودی از دوره‌هایی در ادبیات سخن می‌گوید که شیوه‌های باب روز مولود پیدایش خطابی واقعی یا فرضی می‌شوند، «و در هر دو مورد روحیهٔ ضدیت معمولاً موجب بروز خطابی در جهت عکس آن می‌شود.» (۵۰) ساودی «عرف و عصیان» را فرایند تاریخی لازمی می‌شمارد، ولی همواره از عرف ــ چنانکه آن را می‌فهمد ــ جانبداری می‌کند. عرف انگلیسیْ ذوقِ آزادِ دورهٔ ملکه الیزابت است، و دورهٔ نئوکلاسیسیسم انحرافی از این هنجار ملی است.

ساودی کهن‌پژوهی فاضل بود که در ایجاد علاقه به رمانسهای قرون وسطایی (ویراستار *مرگ آرتور*[۷۰] بود) و نیز ادبیات اسپانیا سهم شایان توجهی داشت. ولی او را نمی‌توان منتقد مهمی شمرد. سخاوتمندتر از آن بود که بتواند داور خوبی دربارهٔ معاصرانش باشد؛ نگرش او بیش از حد غیرانتقادی بود: از کِرک وایت[۷۱] تجلیل کرد، چندین «شاعر مکتب ندیده» را مورد تحسین قرار داد، مقام جوانّا بیلی[۷۲] را به افلاک برکشید و او را در کنار شکسپیر نشانید. (۵۱) ساودی فاقد قدرت توصیف وجوه ممیز افرادست. دیدش نافذ نیست. شخصیت و نظریه‌ای

65. *Quarterly Review*
66. *Specimens of the Later English Poets*
۶۷. Thomas Gray (1716-1771)، شاعر انگلیسی
68. «Sketches of the Progress of English Poetry from Chaucer to Cowper»
69. *Life of Cowper*
70. *Morte d'Arthur*
71. Kirk White
۷۲. Joanna Baillie (1762-1851)، شاعر و نمایشنامه‌نویس اسکاتلندی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

انتقادی ندارد. سینستسبری به «زرناب انتقادی» در مجموعهٔ متأخر او، حکیم [۷۳]، اشاره کرده، لکن حتی در اعتراض معقول او به حذف تکّه‌هایی از آثار اسپنسر نیز نمی‌توان اثری از نقد یافت. (۵۲) ساودی اصول نقد خود را بر اخلاق و سیاست مبتنی دانسته است. «آیا [کتاب] موجب آن شده که به این خیال بیفتید که آنچه تاکنون بنابه‌عرف نامشروع می‌شمرده‌اید پاک است، و آن چیزی بی‌زیان است که تاکنون آن را خطرناک می‌دانسته‌اید؟ آیا بر اثر خواندن آن کتاب از اینکه عنان اختیارتان در دست دیگران باشد ناراضی و بی‌شکیب شده‌اید؟ ... اگر چنین است ــ کتاب را در آتش بیندازید.» (۵۳) از چنین آزمونی هرگز نقدی به بار نخواهد آمد.

سر والتر اسکات (۱۷۷۱ـ۱۸۳۲) را هم مشکل بتوان منتقد مهمی شمرد. او کهن‌پژوهی با مطالعات بسیار گسترده بود و در نوشته‌هایش قطعاتی می‌توان یافت که تلاشی در جهت نگارش تاریخ ادبی است. در شرح‌حال درایدن [۷۴] (۱۸۰۸)، از نمونه‌های متقدم نوع نوشته‌هایی که دربارهٔ «زندگی و دوران» افراد می‌نویسند، با مهارت به شرح موقعیت ادبی انگلستان در ایام جوانی درایدن پرداخته است. در شرح‌حال رمان‌نویسها [۷۵]ی او نیز (۱۸۲۱) تکه‌هایی نقد ابتدایی یافت می‌شود. اسکات اسمولت را به فیلدینگ ترجیح داده و بحق جین آستن [۷۶] را ستوده است. ولی او تقریباً هر کسی را که دربارهٔش چیزی نوشته تحسین کرده است. بر این گمان بوده که مداک [۷۷] نوشتهٔ ساودی «مقامی را که سزاوار آن است، در جوار میلتن خواهد یافت» و جوانًا میلی را «بزرگترین نابغهٔ این زمان در انگلستان» می‌شمرده است. (۵۴) اسکات فاقد قوهٔ تمیز، و حتی داعیه و اصول انتقادی بود. مطالبی که دربارهٔ تاریخ شهسواری و رمانس و درام برای دایرةالمعارف بریتانیکا گرد آورد ارزشی ندارند. در قطعهٔ مفصلی که دربارهٔ درام نوشته (۱۸۱۸) اطلاعات بسیار فرهم آورده و نظرهای انتقادی مختلف، از جمله نظر سمیوئل جانسن را دربارهٔ وحدتهای سه گانه و اوگوست ویلهلم شلگل را دربارهٔ درام فرانسوی، نقل کرده، ولی دیدگاهی که خاص خود او باشد عرضه نکرده است. در بحثی که دربارهٔ شعر قومی کرده از هر جای دیگر به نقد راستین نزدیکتر شده است: بویژه در مقالاتی که به ویرایش جدید خبانگران منطقهٔ مرزی سکاتلند [۷۸] (۱۸۳۰) افزود به تشریح برداشت هردِروارِ تازه‌ای دربارهٔ «شعرِ بسرِ نخستین» پرداخته و اطلاعات دست اولی دربارهٔ گردآوری «بالاد»، کاری که خود او در آن مقامی شامخ دارد، به دست داده است. (۵۵)

73. *The Doctor* 74. *The Life of Dryden* 75. *Lives of the Novelists*

۷۶ Jane Austen (1775-1817) رمان‌نویس انگلیسی

77. *Madoc* 78. *Minstrelsy of the Scottish Highlands*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اگر رجال بزرگی را که موضوع فصول بعدند استثنا کنیم، ناگزیر باید چنین نتیجه بگیریم که دستاورد منبت این دوران عمدتاً در اتخاذ دیدگاه تاریخی است. لحن زننده و جزمی بسیاری از منتقدان کتاب، که صرفاً بر اساس خصومت سیاسی دسته‌بندی شده بودند، نباید ما را به این گمان غلط بیندازد که مسائل انتقادیِ دقیقاً متمایزی در آن زمان وجود داشته است. حال و هوای کلّی آن دوران را باید در رواداریِ بیشتر نسبت به انواع مختلف ادبیات خلاصه کرد.

جستار دربارهٔ شعر انگلیسی[۷۹] (۱۸۱۹) نوشتهٔ تامس کمبل (۱۷۷۷ـ۱۸۴۴) نمونه‌ای از چنین بررسی گستردهٔ شعر انگلیسی است که از روح رواداری برخوردار، و در آن توجه بر هنر متمرکز است و از کهن‌پزوهیِ صرف و جزم‌اندیشیِ رمانتیکیِ خالص پرهیز شده است. کمبل از پوپ دفاع می‌کند، آثار باروکی نظیر فارونیدای جیمبرلین[۸۰] را تحسین می‌کند و بالاخره می‌گوید: «لکن در شعر کاخهای متعدد وجود دارد. اعتراف می‌کنم که می‌توانم از نویسندگان متقدم درگذرم و باز هم در حلاوتِ بآیین و مستمر آثار پارنل[۸۱] افسون و جذابیت بیابم.» (۵۶) کمبل می‌داند که شعر نیازِ همگانیِ بشر است و از صفحهٔ روزگار رخت برنخواهد بست. «دنیایی که موجودات فعال و پراحساس و فانی در آن زندگی می‌کنند منبع پایان‌ناپذیر و همیشگی مصالح لازم برای شاعر است.» (۵۷)

لرد بایرون (۱۷۸۸ـ۱۸۲۴) در نگاه نخست حامی معیار جاودان هنر به نظر می‌آید. امروزه تنها چیزی که از نقد او به یاد مانده است دفاع از پوپ و اعتراف عجیب او دربارهٔ خطاهای شیوهٔ شاعری خویش است. از گفته‌های اوست که «ما به نظام یا نظامهای شعریِ انقلابی غلط متکی هستیم که فی‌نفسه بشیزی ارزش ندارند، و تنها راجرز و کرَب اسیر آنها نیستند.» «من از جمله بانیان این نخستت عظیم هستم». و «از این کار خود شرمنده‌ام.» شعر اخلاقی والاترین نوع شعر است. پوپ شاعرِ اخلاقیِ سراسر تمدن بشری است، و بایستی «شاعر ملّی نوع بشر» به‌شمار آید. بایرون از مفهوم وحدتهای سه‌گانه دفاع کرده و بر آن است که «درام انگلیسیِ بقاعده» را احیا کند. الگوی این درام در نظر او یونانیان بودند، و بایستی «چون آثار الفیری[۸۲] ساده و جدی باشد.» (۵۸)

بسا که اینها همه رؤیا و آرمان بایرون باشد. واکنش او نسبت به شاعران مکتب دریاچه[۸۳]،

79. *Essay on English Poetry*

۸۰. *Pharonnida* (رمانس منظوم) نوشتهٔ William Chamberlayne (1619-1679)، شاعر انگلیسی.

۸۱. Thomas Parnell (1679-1718)، شاعر انگلیسی متولد ایرلند.

۸۲. Vittorio Alfieri ← جلد اول این کتاب، ص ۱۹۱، ۱۹۲.

۸۳. Lake School، گروه شاعران رمانتیکی انگلیسی (وردزورث و کولریج و ساوذی) که به سبب اقامتشان در ناحیهٔ دریاچه‌های کمبریه به این نام معروف شدند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که مورد نفرتش بودند، و «کاکنیها»[۸۴]، که گاهی تحملشان می‌کرد. اما در واقع بایرون در نظریاتش با مشربهای اصالت عاطفه[۸۵] و اصالت تاریخ[۸۶] دوران خود موافق است. او کراراً گفته است که «شعر بیان هیجانِ برانگیخته شده» و «گدازهٔ خیال» است، خودْ «فی‌نفسه هیجان» و نیازی شخصی است که شاعر آن را «به صورت عذاب»، جذبه، یا شور احساس می‌کند. (۵۹) استدلالاتش در دفاع از پوپ در برابر ایرادهای بولز[۸۷] در کلاف سردرگم تقابل کودکانه‌ای میان موضوعهای «طبیعی» و «مصنوعی» در شعر ناپدید شده است: بولز بر آن است که خورشید و دریا از کشتی شاعرانه‌ترند و بایرون پاسخ می‌دهد که دریا بدون کشتی چیزی جز کویری خالی نیست، و از این قبیل حرفها. ولی سرانجام بایرون چنین نتیجه‌گیری می‌کند که شاعری «که کار را بهتر از دیگران می‌پروراند والاتر از همه است»، و سلسله مراتب موضوعات شعری بعید است معتبر باشد، و برخلاف گفتهٔ عالیجناب ویلیام لایل بولز، دشمنِ به اصطلاح رمانتیکِ پوپ، «شعر اصول تغییرناپذیر» ندارد:

> اصول شعر از «تغییرناپذیری» چنان دورند که تا حال تثبیت نشده و هرگز هم تثبیت نخواهند شد. اصول چیزی بیش از تمایلات دوره‌ای خاص نیستند؛ و هر دوره‌ای تمایلات خود را دارد که با تمایلات دورهٔ پیش متفاوت است. زمانی همر است، و زمانی ویرژیل؛ روزی درایدن، و سپس والتر اسکات؛ گاهی کرنی، و گاهی راسین؛ و مدتی کربیّون[۸۸]، و مدتی ولتر. هواداران همر و ویرژیل در فرانسه مدت نیم قرن مجادله کردند. از آن زمان که ایتالیاییها به دانته بی‌اعتنا بودند پنجاه سال نمی‌گذرد ــ بتّینلّی[۸۹] به سبب خواندن آثار «آن بربرصفت» مونتی[۹۰] را مورد مؤاخذه قرار می‌داد؛ ولی امروزه او را می‌پرستند. شکسپیر و میلتن دوران گرمی بازار خود را دیده‌اند، و کساد بازار خویش را هم خواهند دید. این زیروبم را تاکنون به دفعات تجربه کرده‌اند، و این امر برای همهٔ نمایشنامه‌نویسان و شاعرانِ زبانی زنده اتفاق می‌افتد. این زیر و بمها به مزایای ایشان ربطی ندارد، بلکه به دگرگونیهای آرای مردم مربوط است.

۸۴. Cockneys، آن دسته از شاعران رمانتیکی که در لندن متولد شده و یا در آنجا ساکن بودند (کیتس و هانت و شلی و هزلت)

85. emotionalism

86. historicism

۸۷. William Lisle Bowles (1762-1850)، روحانی و شاعر انگلیسی

۸۸. Prosper Crébillon (1674-1762)، شاعر تراژدی‌نویس فرانسوی

۸۹. Saverio Bettinelli ← جلد اول این کتاب، ص ۱۹۲-۱۹۳

۹۰. Vincenzo Monti (1754-1828)، شاعر ایتالیایی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و آنگاه، سربسته و رازآمیز، می‌افزاید که «شلگل و مادام دوسنال نیز بر آن بوده‌اند تا شعر را به دو نظام، کلاسیکی و رمانتیکی، تقلیل دهند. تأثیر کار آنها تازه شروع به خودنمایی کرده است.» (۶۰) پیداست که بایرون را تنها دو نظام ارضا نمی‌کند: او بیش از این می‌خواهد، او فرفرهٔ ذوق و نوسانهای تهرت را مشاهده می‌کند. همه چیز گذراست، و در غایت امر هیچ چیز اهمیت ندارد زیرا همه چیز در معرض تغییر است.

تفاوتی بیش از آنچه میان بایرون و پرسی بیش شلی (۱۷۹۲ـ۱۸۲۲) یافت می‌شود قابل‌تصوّر نیست. لکن ایمان همه‌جانبهٔ شلی به قوهٔ خیال و حقایق جاودانهٔ آن نباید این واقعیت را مخفی نماید که او نیز، چون دوستش بایرون و دیگر معاصرانشان، از دیدگاهی تاریخی به مسائل می‌نگریست. اصیلترین نکاتی که در *دفاع از شعر*[۹۱] (۱۸۲۱) حاکی از بصیرت شلی نسبت به موضوع است سابقهٔ تاریخی دارد. در نظریهٔ شلی، بینش افلاطونی در کانون بحث قرار دارد، و بدون هیچ تردیدی دربارهٔ حقانیتش، با بلاغت و فصاحت، حتی همراه با هیاهو، بیان شده است. شلی این نظر را که شعر همانا اصل خلاقیت آدمی است، مستقیم یا مع‌الواسطه، از افلاطون گرفته است. شاعران «نه تنها آفرینندگان زبان و موسیقی، رقص و معماری، و پیکرسازی، و نقاشی‌اند، واضعان قوانین و بنیانگذاران جامعهٔ متمدن و مُبدِعان هنرهای زیستی»، و آموزگاران دین هستند. «شعر ثبت و گزارشِ بهترین و شادترین لحظه‌های شادترین و بهترین ذهنهاست.» شاعران «مردمانی‌اند که بر دامن تفوایشان گردی ننشسته، بغایت دوراندیش‌اند، و از همهٔ آدمیان خوشبخت‌تر.» افزون بر این، شاعران «فیلسوفانی [اند] که از والاترین حد توانایی برخوردارند»، و شعر «مرکز و محیط معرفت»، و «آن است که همهٔ علوم را در می‌یابد.» (۶۱) نقش تاریخی شعر را به حد عنصر بنیادین مدنیّت در گذشتهٔ دور، در عصر حاضر، و در آینده برکشیده است. رسالهٔ *دفاع از شعر* را با این جمله ختم می‌کند که «شاعران قانونگذاران ناشناختهٔ دنیا هستند.»

امروزه ناگفته پیداست که این نوع دفاع از شعر نتیجهٔ معکوس خواهد داشت. شعر هویتش را در ترکیب نااستوار فلسفه و اخلاقیات و هنر یکسره از دست خواهد داد. آنچه را می‌توان به هر سه با هم یا هردویی از آنها نسبت داد به حساب شعر تنها گذاشته نخواهد شد. نحوهٔ بیان و استدلال او، حتی برای زمان خودش، کهنه و منسوخ است، و دوران رنسانس را به یاد می‌آورد؛ رساله‌اش غالباً یادآور سیدنی[۹۲] است (*دفاع از شعر* سیدنی را بیش از اینکه به

91. *Defence of Poetry*

۹۲. Sir Philip Sidney (1554-1580) شاعر انگلیسی و مؤلف رسالهٔ *دفاع از شعر*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نوشتن رسالهٔ خود دست یازند خوانده و غالباً در نوشته‌اش آن را دنبال می‌کند)، و نیز یادآور تاسو، که از قول او می‌گوید شاعر، پس از خدا، تنها آفریننده است. (۶۲) رسالهٔ شلی را می‌توان در وضعیتی فرهنگی قرار داد که در آن هنوز هم تأکید بر وحدت عالِم و آموزگار و رسول[۹۳] در چارچوبی دینی ممکن باشد. وصف عمل سرودن شعر که شلی آن را الهام محض شمرده، گرچه ممکن است از لحاظ تجربهٔ شخص خود او موجه باشد، با لحنی چنان حاکی از جذبه بیان شده که ایون[۹۴] بدیهه‌سرا و تاسو و جوردانو برونو را به یاد می‌آورد. در نظر شلی ذهن شاعر کاملاً منفعل است: «ذهنِ آفریننده بسان آتشی است که به خاموشی می‌گراید و منبعی نامرئی، مانند نسیمی ناپایدار، آن را موقتاً به درخشش وا می‌دارد.» بدینسان، «آنگاه که کار سرودن شعر آغاز می‌شود، الهام رو به افول دارد، و درخشانترین شعری که در جهان سروده شده احتمالاً سایه‌ای ضعیف از خیالات اصلیِ شاعر است.» (۶۳) شعر هنر نیست، بینش است، بینش القا نشدنی، حالت وصف‌ناپذیر ذهن است. شاعر نمی‌تواند به *طور ارادی* به سرودن بپردازد: بیشترین کاری که از او ساخته است این است که لحظه‌های الهام خویش را با دقت مشاهده کند. او نمی‌تواند مخاطبانی داشته باشد و ظاهراً به آنها نیازی هم ندارد. شعر صرفاً حدیث‌نفس و مایهٔ تسلای لعن و رحمتِ منزوی‌کنندهٔ موهبت رازآمیز اوست. شلی، ظاهراً بدون توجه به وجود تضاد میان گفتهٔ خویش با داعیه‌اش نسبت به آثار عظیم اخلاقی و اجتماعی شعر، می‌گوید که «شاعر بسان بلبلی است که در تاریکی نشسته و در انزوا آواز سر داده تا با آوایی دلنشین خود را دلگرم سازد.» (۶۴) شلی در چارچوبی کلاسیکی به اثر اخلاقی شعر می‌پردازد: بنا به گفتهٔ او در بیشگفتارش بر *پرومتهٔ زنجیرگسسته*[۹۵]، شاعر «آرمانهای زیبای کمال اخلاقی» را ترسیم می‌کند، و در بیشگفتاری که بیش از آن بر *عصیان اسلام*[۹۶] نوشته، با تعابیری پندآموزتر، گفته است که شاعر «جوشنی سترگ و میلی پرشور نسبت به کمال برمی‌انگیزد»، و عشق را قانونی می‌داند که باید بر دنیای اخلاق حکومت کند. (۶۵) شعر بایستی چهرهٔ قهرمان آرمانی را ترسیم کند تا ما او را الگوی خویش قرار دهیم. شلی معتقد است که «پرومته شخصیتی به مراتب شاعرانه‌تر از شیطان است»، و ــ البته بر مبنای بیزاریش نسبت به مباحثِ کلامیِ رایج ــ شیطانِ بهشت *از دست شدهٔ* میلتن را «از لحاظ اخلاقی به مراتب والاتر از خدای میلتن» می‌داند. (۶۶)

این داعیه‌ها را، که از لحاظ بلندپروازیشان افراطی می‌نمایند، تا حدودی باید معلول چهار

۹۳ *poeta vates*: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

۹۴ Ion، نام بدیهه‌سرایی که در رساله‌ای که افلاطون به همین نام نوشته همسخن سقراط است. در این رساله تأکید بر این است که شعر و شاعری الهام است و دیگر هیچ

95. *Prometheus Unbound* 96. *Revolt of Islam*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دوران شعر نوشتهٔ تامس لاو پیکاک[۹۷] دانست. رسالهٔ پیکاک توصیفی خردگرایانه و کلبی‌مسلک و فکاهی دربارهٔ افول و نابودی نهایی شعر در دوران مشرب اصالت سودمندی است. زیاده‌روی شلی فی‌نفسه تا حدودی جنبهٔ جدلی دارد. حتی به استعلای الهام از جانب او باید با قدری احتیاط نگریست. شلی خود دائم در اشعارش تجدید نظر می‌کرد و به الهامِ نخستین کاملاً پایبند نبود. ولی گفته‌های او، به معنی تحت‌اللفظی آنها، یکی از موجبات بی‌اعتباری نظریه‌ای شده که امروزه آن را نظریهٔ رمانتیکی شعر می‌شناسیم: مبالغه در مورد داعیهٔ نبوّت شاعر، اتکای همه‌جانبه بر الهام، آرمانی کردن بیش از حد احساساتی و خیالیِ القای محبت و عشق از آن جمله است.

گذشته از این گفته‌ها، خوشبختانه رسالهٔ شلی حاوی مطالب دیگری نیز هست. اگرچه تمایز میان شعر و تقریباً هر فعالیت خلاق دیگری نامشخص باقی می‌ماند، همین‌که شلی توجه خود را صرفاً بر شعر متمرکز می‌کند، سخنانش در آن باره مقبول است. آنچه را در نظریهٔ امروزی «متحقق ساختن»[۹۸] می‌نامیم شلی با تعبیری مناسب «تزکیهٔ بینش درونی خود از غبار آشنایی» وصف می‌کند. «ما را وامی‌دارد تا آنچه را در می‌یابیم حس کنیم، و آنچه را می‌دانیم به هیئت خیال درآوریم.» (۶۷) او به آن نوع تفوّقی توجه دارد که می‌توان، در قیاس با ابزار اصلی هنرهای دیگر، برای زبان که ابزار اصلی شعر است قائل شد. زبانْ خود «مخلوق من‌عندیِ قوهٔ خیال است»، زبان (به معنای موسّعی که شلی به کارش می‌برد) خودْ «شعر» است. حال آنکه رنگ یا مرمر در نظر او مادّهٔ عاری از جنبش است، مانع است، و «ابری است که ناتوان می‌کند.» (۶۸) اگرچه می‌توان چنین استدلال کرد که مصالح پیکرسازی و نقاشی نیز موجد الهام و انگیزه برای هنرمند است، لکن شلی به درستی در می‌یابد که زبان، برخلاف سنگ یا رنگ، بی‌جنبش و برونی نیست، بلکه مادّه‌ای است که آدمی قبلاً به آن شکل بخشیده و به این ترتیب به کار آفرینش شعر متّصل است. شلی به نقش آهنگ[۹۹] در شعر نیز بسیار اهمیت می‌دهد، و مانند کولریج بر آن است تا تمایز میان شعر موزون و نثر خیال‌انگیز و آهنگین را به حداقل ممکن تنزل دهد. نزد او افلاطون و بیکن[۱۰۰]، نه تنها به مفهوم وسیع کلمهٔ فیلسوفِ شاعر، بلکه به سبب صور خیال و زبان آهنگینشان نیز شاعر به شمار می‌آیند. (۶۹) گرچه او خود، بویژه در ترجمهٔ قطعاتی از *فاوست* گوته، مترجم موفقی است، هر زبانی را دارای ویژگیهای خاص خویش می‌داند و از این رو منکر امکان ترجمه است. «انداختن

۹۷. *Four Ages of Poetry* نوشتهٔ Thomas Love Peacock (1785-1866)، رمان‌نویس و شاعر انگلیسی

98. «realization» 99. rhythm

۱۰۰. Francis Bacon (1561-1626)، فیلسوف و دولتمرد و مقاله‌نویس انگلیسی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بنفشه‌ای به درون بوتهٔ آزمایش به منظور کشف اصل صوری رنگ و بوی آن به همان اندازه نابخردانه است که بخواهیم آفریده‌های شاعر را از زبانی به زبان دیگر برگردانیم.» (۷۰)

ولی نمایی کلی که از تاریخ اجتماعی ادبیات به دست داده در نظر من از هر جنبهٔ دیگر آن قابل توجه‌تر است. این قسمت را نمی‌توان به زبان‌آوریهای او در صبغهٔ افلاطونی بخشیدن به شعر مربوط دانست و بر زمینهٔ فکری متفاوتی مبتنی است. این قسمت مستقیماً از شیطنت پیکاک ملهم است. پیکاک مفهوم کهن عصر زرّین و سیمین شعر را به ترتیب غیرمعمول زیر به دوره‌ای متشکل از چهار عصر تقسیم کرده: عصر کلاسیکیِ آهن، و پس از آن به ترتیب عصرهای طلا و نقره و مفرغ، و این چهار عصر را نیز به همین ترتیب در عصر جدید تکرار کرده است. عصر آهن مقارن است با دوران نه چندان روشنِ پیدایشِ شعر، و عصر زرّین با دوران همر و اِشیل و پیندار، عصر سیمین با دوران ویرژیل و نویسندگان دوران امپراتوریِ اوگوستوس، و عصر مفرغ با دوران افول و انحطاط امپراتوری روم که نمایندهٔ آن در نظر پیکاک نونوس[۱۰۱] است. در شعر انگلیسی عصر آهن با قرون وسطی مقارن است، عصر زرّین با دوران شکسپیر، عصر سیمین با دوران درایدن و پوپ، و عصر مفرغ با زمان خود پیکاک. با استفاده از این طرح، پیکاک توانست هم امر بدوی و قرون وسطایی و هم معاصران خود را مسخره کند. او به «انجمن معلوم‌الحال قافیه‌بندان، معروف به شاعران مکتب دریاچه» می‌خندد و آنگاه که می‌گوید «چکامه‌های پر آه و ناله و خودبینانه‌ای که بیان نارضایی عمیق نویسنده از دنیا و مافیها»ست منظورش خود شلی است. طرح مزبور استفاده از این استدلال را، که قبلاً ویکو و بعداً هگل هم آن را به کار برده‌اند، نیز ممکن می‌سازد که «در زمان ما، شاعر موجودی نیمه وحشی در جامعه‌ای متمدن است»، شعر به گذشته تعلق دارد، و «وِرور کردن ذهن است که در کودکیِ جامعهٔ متمدن خِرَد را از خواب بیدار کرد.» پیکاک مصرانه می‌گوید که وقت آن رسیده که به کاروبار راستین زندگی بپردازیم. «ریاضیدانها و منجّمان و شیمیدانها و متخصصان ماورای طبیعت و اخلاقیون و مورخان و سیاستمداران و اقتصاددانان سیاسی، که در جوّ علیای عقل هِرَمی ساخته‌اند... پارناس[۱۰۲] عصر جدید را در فاصلهٔ دوری زیر پای خویش مشاهده می‌کنند.» (۷۱)

شلی نیز با استفاده از نوعی نظربرداری، که آن هم برگرفته از سدهٔ هجدهم است، به این براهین نیمه جدی پاسخ می‌دهد. تعیین منبع دقیق فکر شلی مشکل است، ولی از آن نوع

۱۰۱ Nonnus، شاعر حماسیِ یونانی‌نویس مصر در اواخر سدهٔ چهارم یا اوایل سدهٔ پنجم میلادی

۱۰۲ Parnasus، کوهی در یونان که دارای دو قله است. یکی را به نام آپولو و سرودخوان کرده بودند و دیگری را به نام دیونوسوس. به سبب این ارتباط با سرودخوانان، پارناس را منبع شعر و موسیقی می‌شمردند. معبد دلفی در دامنه‌های جنوبی کوه پارناس واقع بود

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تواریخ کلّیی است که در نوشته‌های بدوی‌پسندان اسکاتلندی یا در آثار روسو یا هردر می‌بینیم. منبع او ظاهراً فرانسوی بوده است، زیرا به فاتحان «سِلتی» امپراتوری روم و استیلای اقوام «سلتی» پس از سقوط رم اشاره می‌کند. خلط سلتها و توتونها در نوشتهٔ پُل هانری ماله[۱۰۳]، مبلّغ سوئیسیِ تمامِ مرده ریگِ اقوام شمالی، و نیز در میان سِلت‌ـشیدایان[۱۰۴] اواخر سدهٔ هجدهم رخ داده است. بسیار بعید است که در آلمان چنین خلطی رخ داده باشد و در انگلستان هم اسقف پرسی[۱۰۵]، ویراستار انگلیسیِ ماله، بلافاصله آن را تکذیب کرد. شلی خاستگاههای شعر را به شیوهٔ کاملاً طبیعت‌مدارانهٔ روسو یا هردر یا مونبودّو[۱۰۶] یا جان براون[۱۰۷] وصف می‌کند. (۷۲) شعر با آدمی همزاد است: آدمیزادگان در دوران توحش نخست به بیان عواطف خود دربارهٔ اشیای پیرامون خود پرداختند، و سپس از آدمی در جامعه سخن گفتند. این همه با ترتیبی شسته‌ورفته روی داد. در دوران شبابِ دنیا، همگان شاعر بودند، می‌رقصیدند و آواز می‌خواندند و به زبانی تکلم می‌کردند که «استعاری و برنشاط» بود. شاعران هم قانونگذار بودند و هم نبی. شعر با پیشرفت اخلاقی پیوندی بسیار نزدیک دارد، و مظهر آرمانهای اخلاقی زمان خویش است. شلی بر آن است که آنچه در حماسه‌های همری عیب به شمار می‌آید ــ مثلاً درنده‌خویی آشیل یا حیله‌گری اولیس ــ در واقع خصالی آرمانی‌اند که به عنوان سرمشق عرضه شده‌اند. درام، بویژه، آیینهٔ تمام‌نمای تاریخ آداب و رفتار است، و افولش همواره با افول جامعه مقارن است. شلی نیز همانند بسیاری از منتقدان رمانتیکی دیگر وضع کمدی را در دوران بازگشت سلطنت به عنوان مثال ذکر می‌کند، گو اینکه او معتقد است که ترسیم شهوت بهتر از آن است که اصلاً هنری در کار نباشد. در اواخر دوران امپراتوری روم، شاعران اشعارِ شبانی و شهوانیِ بازپسین عواطفی را مخاطب قرار می‌دادند که، پس از نابودی خصال پهلوانی، مردم هنوز می‌توانستند با وضوح احساس کنند. ظاهراً بعد از آن احساسات و هیجانات تازل و معمول نیز دچار رخوت می‌گردد و شعرسرایی و نویسندگی به معنای واقعی موقوف می‌شود. (۷۳)

103. Paul-Henri Mallet 104. *celtomanes*

۱۰۵ Thomas Percy (1729-1811)، مورخ ادبی انگلیسی که از جمله آثار بازماندهٔ شعر انگلیسی کهن *(Relics of Ancient English Poetry)* را در سه جلد در ۱۷۶۵ منتشر کرد و در تسریع تحولات ادبی در انگلیس و آلمان تأثیری بسزا داشت.

۱۰۶ James Burnet, Lord Monboddo (1714-1799)، قاضی اسکاتلندی و از پیشاهنگان علم انسان‌شناسی و مؤلف کتاب جستگاه و تطوّر زبان (۱۷۷۳-۱۷۹۲)، که در آن به هرابت میان آدمی و اورانگوتان اشاره شده و نیل آدمی به زندگی اجتماعی و مدنی را روندی طبیعی وصف کرده است.

107. John Brown

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در نظر شلی تکامل پدیده‌ای دُوری[۱۰۸] و، با اینکه مردی سخت فردمشرب بود، گروه‌مدارانه[۱۰۹] است. زبان آغازین را «آشوبِ شعر دُوری»، و شعرهای کامجویانهٔ اواخر دوران کهن[۱۱۰] را «پیش‌درآمدهایی بر آن شعر بزرگی» می‌خواند «که همهٔ شاعران، بسان فعالیت مشترک اندیشه‌هایِ ذهنی بزرگ و واحد، از آغاز دنیا به سرودن آن مشغول بوده‌اند.» حتی تاریخ امپراتوری روم، گرچه آن امپراتوری فاقد شاعر بود، متشکل از یک رشته «قطعه‌هایی ازآن شعر دُوریِ بزرگی است که زمان بر حافظهٔ آدمیان نوشته است.» همر و دانته و میلتن سه شاعر حماسی راستین‌اند (و نفر چهارمی هم در کار نیست)، زیرا با «معرفت و احساس و دین زمان خود بیوندی از بیش تعریف شده و قابل فهم داشتند.» (۷۴) عنوان شاعر حماسی ظاهراً از این رو از ویرژیل و تاسو و اریوستو و اسپنسر دریغ شده که بیش از اندازه فردگرا بودند و به‌اندازهٔ کافی نمایندهٔ فرهنگ خویش نبودند. شلی سرانجام، در بحث خود دربارهٔ دانته، امکانات بی‌پایان شاعر بزرگ و فرایند رشد و نموّ طبیعی و تعبیرهای متنوعی را که موجب می‌شود به ضابطه در می‌آورد. «شعرِ بزرگْ چشمهٔ فیاضی است که همواره جریان خِرَد و لذت از آن جاری است؛ و پس از آنکه یک شخص و یک عصر از فیضان الهی آن، به صورتی که پیوندهای خاصّ آنها استفاده از آن را برایشان ممکن می‌سازد، به حد کافی بهره‌مند شدند، اشخاص و اعصار بعد، یکی پس از دیگری، خواهند آمد و همواره پیوندهای تازه‌ای پدید خواهند آمد و منبع لذتی بیش‌بینی‌نشده و به‌ذهن‌نیامده خواهند شد.» (۷۵) اگرچه شلی هیچیک از آموزه‌های شعریِ معاصر (مثلاً نظریهٔ وردزورث یا کیتس) را نپذیرفت، این احساس نیرومند نسبت به جریان تاریخ که شعر هم بخشی از آن است به تبیین اظهارات مؤکّد و مکرّر او دایر بر احساس معاصر بودن و مشارکت در روح زمان خود کمک می‌کند. (۷۶) احساس مزبور تجلیل عجیب او را در پایان *دفاع* از شعر از دوران خویش توجیه می‌کند (عجیب در صورتی که انزوای شخصی او و بی‌مهری منتقدان آثارش را مد نظر داشته باشیم). دورانش «تولدی دوباره» است که شلی خود را منادی و مبشّر آن می‌شمرد، لکن حتی کسانی که نمی‌دانند که رسولان عصر جدیدند ناخودآگاه به امر انقلاب روحی و سیاسی کمک می‌کنند که شلی فرا رسیدن آن را پیش‌بینی کرده است. «شاعران سروشانِ الهامی درک نشده‌اند.» آنها «کلماتی» ر به زبان می‌آورند «که مبیّنِ چیزی است که آنها خود فهمش نمی‌کنند.» آنها «شیپورهایی هستند که صلا در داده‌اند و آدمیان را به کارزار می‌خوانند، و احساس نمی‌کنند که چه چیزی را بر می‌انگیزانند.» (۷۷) شلی (مانند کیتس که وردزورث را به میلتن ترجیح داد) (۷۸) به «نیروی عظیم عقل» اعتقاد داشت. به طرحی رازآمیز که

108. cyclical 109. collectivist 110. antiquity

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نمی‌خواست آن را به مشیّت الهی نسبت دهد. شعر بخشی از این طرح است. هوّیت شاعر و هنر شعر تقریباً از دست رفته بودند، ولی به تازگی نقشی اجتماعی یافته بودند که چنان متعالی و در ناگزیر بودنش چنان مسلّم بود که هیچ بی‌اعتنایی معاصران و هیچ انزوایی نمی‌توانست بر آن تأثیر گذارد. شعر به صورت بخشی از تاروپود جامعه و فرایند تاریخ بار دیگر تثبیت می‌شود، چنانکه حتی اگر به سختی هم قابل رؤیت بوده باشد توانمند و کارآست. دفاع راسنین شلی از شعر این است، و بی‌تردید از آن براهینی که فلسفه و اخلاقیات و هنر را درهم خلط می‌کند به مراتب قانع‌کننده‌تر است. دفاع از شعر در سدهٔ نوزدهم چنان رواج یافت که کم‌کم بر این قرن سایه افکند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

فصل پنجم: وردزورت

نقد ادبی ویلیام وردزورت (۱۷۷۰ـ۱۸۵۰) را معمولاً بیانیهٔ جنبش رمانتیکی انگلیس و نشانهٔ قطع رابطه با دوران نئوکلاسیسیسم می‌شمارند. طرد سیاق کلام و شیوهٔ گزینش واژه در قرن هجدهم، یکسان شمردن «زبان نثر» با نوشتهٔ موزون، و نیز زبان شعر با زبانی که «طبقات متوسط و پایین اجتماع» به آن تکلم می‌کنند، مباحثی از نقد ادبی اوست که در آن بیانیه توجه کاملاً بر آنها متمرکز شده است. این دعوت مجدّانه به نوعی طبیعت‌گرایی را ــ چون شاعر کلام «زندگی معمولی و روستایی» را بازآفرینی می‌کند ــ در پیوند با «هیجان خواهی» تعبیر کرده‌اند، یعنی با این نظر که، به گفتهٔ معروف وردزورت، شعر «فیضان ارتجالی احساسات نیرومند» است. (۱)

این آرا در نظریهٔ وردزورت وجود دارند و از لحاظ تاریخی نیز بسیار مهم‌اند، ولی اگر تمام نقد ادبی وردزورت را بررسی کنیم ــ پیشگفتارهای ۱۸۰۰ و ۱۸۱۵، ضمیمهٔ ۱۸۰۲، مقالهٔ تکمیلی ۱۸۱۵، سه مقاله‌ای که دربارهٔ گورنوشته‌ها تألیف کرده و مکاتبات او ــ (۲) ناگزیر به این نتیجه می‌رسیم که در این آرا جرح و تعدیل بسیار کرده و لازم است که آنها را به صورت عناصر نظام فکریِ منسجمی با مفروضات بسیار متفاوت مجدداً تعبیر و تفسیر کنیم. مخالفت با مفهوم واژگان خاص شعری[1]، نظر مربوط به تقلید از گفتار روستایی، مفهومِ شعر در حکم فیضان احساساتْ جاذبهٔ خاصی برای زمان ما ندارند و با برداشت عقلی از نظریهٔ ادبی سازگار نیستند. این نظرها را به سهولت می‌توان رد کرد، ولی در آن صورت از درک ارزنده‌ترین جنبه‌های نظریهٔ وردزورت که مخصوص اوست باز خواهیم ماند.

مخالفت وردزورت با مفهوم واژه‌گزینی سدهٔ هجدهم و نظر مساعدش نسبت به گفتار

1. poetic diction

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

محاوره‌ای موجب بحث گسترده‌ای شد، ولی اگر از منظر تاریخ که نظریهٔ وردزورت نشانه‌ای از آن است به این بحث بنگریم چندان لزومی برای آن نمی‌بینیم. در پایان سدهٔ هجدهم شیوه‌های شاعریِ سنتی که از زمان درایدن آغاز شد به صورت قالبهای منسوخ درآمده بود. واکنش وردزورت بیشتر از آن رو تند بود که اشعارِ نخستینِ خود او سراسر مالامال از واژگان مبالغه‌آمیز شعر توصیفی است. (۳) طی دوران تطوّر عاطفی و فکریِ کاملاً فردیِ خود به این نتیجه رسید که این شیوهٔ واژه‌گزینی و سیاق کلام «معیوب» و «آبکی» و «مقلوب» و «ظاهرفریب» و «عاری از احساس» است. (۴) حال آنکه، مانند هر کس دیگر که در تاریخ شعر انگلیسی دست به نوآوری زده و بر این باور بوده است که زبان بکلم را احیا می‌کند، او نیز معتقد بود که سبک تازهٔ خود او «طبیعی» است. جان دان[۲] سبک خویش را از اسلوب آسیتر طبیعیتر و محاوره‌ای‌تر می‌دانست، درایدن بر ضد تصنّع باریک‌خیالیهای شاعران مافیزیکی واکنش نشان داد، و الیوت و پاوند[۳] هم در دوران خودِ ما از کاربرد زبان گفتار در شعر حمایت کرده‌اند. در فرانسه نیز این قبیل واکنشها رایج بوده است. مالرب[۴] معتقد بود که «اصلاحات» او همسو با کاربرد زبان کفار است، و دُولیل[۵] نیز در بیشگفتاری که بر ترجمهٔ خویش از شعرهای دهقانی ویرژیل نوشت (۱۷۶۹)، در برابر گرایش کلاسیسیستهای فرانسوی به طرد برخی واژه‌ها، از واژه‌های مبتذل دفاع کرد.[۶]

طرد شیوهٔ مختار سدهٔ هجدهم در مورد گزینش واژه و سیاق کلام بر چنان دلایل متعدد و نامنجانسی مبتنی است که تجزیه و تحلیل روشمند آن را بسیار دشوار می‌سازد. آنچه وردزورت طرد می‌کند «گزینش واژه» به معنایی محدود است، یعنی واژگان مقدس و ثابت، و عاری از آنچه نازل و پیش‌پاافتاده تلقی می‌شود. او با شگردهای سبک‌شناختی مشخّص، مانند شخصیت‌بخشی[۶]، اطناب و تطویل کلام[۷]، کاربرد واژگان و تعبیرات لاتینی، و

۱ به اظهار نظر الیوت در مورد وردزورت می‌توانید مراجعه کنید به

T.S. Eliot, *The Use of Criticism and the Use of Poetry* (London, 1933), pp. 69 ff.

۲ وردزورت و دولیل و شگفتی‌ای که هر دو به خرج دادند در مورد شعر *An Evening Walk* را در کتاب زیر بگاه کنید

William Wordsworth, *Representative Poems*, ed. Arthur Beatty (N.Y., 1937), pp. 31-2.

۳ John Donne (1572?-1631) ... شاعر ... و ... شعر ... به ... جلد این ... می‌کند ...

۴ Ezra Pound (1885-1972) ... شاعر ...

۵ François de Malherbe (1555-1628) ... شاعر ...

۶ Jacques Delille (1738-1813) ... شاعر ...

6. personification 7. periphrasis

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بی‌بندوباری در مورد دستور زبان؛ با ویژگیهای نحوی مانند قلب[۸] و تضاد و طباق[۹] مکرر؛ و با ساختارهایی که صرفاً بر شمردنی‌اند و از این رو به نوعی فهرست تشریحی شباهت دارند مخالف است. (۵) این ایرادها را به استعمال اساطیر باستان، یا به «مغالطهٔ انتساب رقّتِ احساس به اشیا»[۱۰]، در صورتی که در غیرما وُضِعَله و بسیار تند باشد، نیز می‌توان گسترش داد؛ در بعضی موارد وردزورث صرفاً معیارهای حقیقت و دقت مبتنی بر فهم متعارف را اعمال کرده است. بر همین اساس است که به کنیپه‌ای بر گور بانویی ایراد می‌گیرد که پس از استحمام در آبهای معدنی بریستول مرده است:

خم شد تا از موج لب‌ترکند ــ
و مرد.

اعتراض او بر این است که برای آشامیدن آب معدنی کسی واقعاً «خم» نمی‌شود، و آبهای معدنی را نباید به «موج» تشبیه کرد، زیرا آن را با جام می‌نوشند. و، از این گذشته، میان آشامیدن آب و مرگ او نیز رابطهٔ عِلّی وجود ندارد. (۶) ایرادش به وصفی که درایدن از شب کرده یا صحنهٔ مهتاب در ترجمهٔ پوپ از *ایلیاد* همر هم بر مبنایی مشابه مبتنی است: کوهها سرخود را تکان نمی‌دهند، و دانش پوپ از نجوم مبهم و حتّی بی‌معنی است.* گهگاه هدف گفته‌های انتقادآمیز وردزورث غرابت و مضمون‌سازی[۱۱] و مبالغهٔ بسیار شدید و ظرافت افراطی در کلام و غموض مبسوط و مطنطنی است که معمولاً به شعر سدهٔ هفدهم نسبت می‌دهیم. وردزورث، به دلایلی که همهٔ آنها در متن نوشته‌هایش معلوم نیست، در مواردی استفاده از این شگردها را نادیده می‌گیرد که احساس کند در پسِ آنها هیجانی راستین جریان

* *Wordsworth's Literary Criticism*, ed. Smith, pp. 185-6.
وردزورث با بحث تامس وارتن دربارهٔ این قطعهٔ درایدن که در کتاب زیر آمده آشنا بوده
Thomas Warton, *Observations on the Faerie Queene*.
ایرادش به پوپ نیز ظاهراً برگرفته از اظهار نظر شفاهی کولریج است که بعداً در سیرهٔ ادبی او چاپ شده است
Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. J.Shawcross (2 vols., Oxford, 1907), I, 26-7.

8. inversion
9. antithesis
۱۰. pathetic fallacy ← توضیحات مترجم در پایان کتاب
۱۱. conceit ← جلد اول این کتاب، ص ۴۱۲-۴۱۳

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دارد و شاعر صرفاً تسلیم خطاها و اسلوب مطلوب زمان خویش شده است.* «سانت» دان، «ای مرگ، فخر مفروش»[۱۲]، را بر همین مبنا «دارای فکری وزین و بیانی پویا» می‌خواند ولی ضمناً می‌افزاید که «البته ،ممکن است به نظر خوانندگان عصر جدید مشمئزکننده و غریب و تصنّعی بیاید.» (۷)

سبک نگارش و عبارت‌پردازی بسیاری از اعتراضات وردزورت چنان سست و آکنده از بی‌احتیاطی است، و در معنای واژهٔ «زبان» به صورتی که به کارش برده چنان تشتتی مشهود است که کولریج توانست با استفاده از اشعارِ خودِ او گفته‌هایش را رد کند. وردزورت بسیاری از فنون شاعری را که به آنها معترض است خود به کار می‌برد. گاهی نحو جملات او بسیار پیچیده است؛ گاهی از لغات مطنطن و چندین‌هجایی استفاده می‌کند؛ شعرهایش بر ازنمونه‌های مغالطهٔ انتساب رقت احساس به اشیا است؛ و در شعرهای او حتی موارد بسیار از انواع قرن هجدهمیِ تطویل کلام و اطناب می‌توان یافت. وردزورت در نوشته‌های انتقادیش نتوانسته است تفاوت میان استعارهٔ کاذب و مصنوعی را با آنچه در نظر او استعارهٔ مشروع و حتی محوری و حرکت آفرین است تعریف کند. این امر را نیز که چرا صنعت قلب در برخی از موارد بجاست و در برخی دیگر نیست نتوانسته است بر مبنای نظری وصف کند.**

* E.g. Smith, pp. 165-6, 107, 109, 110, 111, 113, 115, 117.

وردزورت سر تامس براود[۱۳] را تحسین می‌کرد (نک نامهٔ خطاب به J. Peace مورخ ۸ آوریل ۱۸۲۴ در *Letters: Later Years, 3,* 1203)، ولی نه هربرت[۱۴] و مارول[۱۵] فقط به صورت گذرا اشاراتی کرده است. از سانتهای شکسپیر تجلیل کرده، ولی بسیاری از آنها را نیز به سبب «یکنواختی، غرابت، و عمومی مسبوط» مورد انتقاد قرار داده است (نک

Coleridge, *Miscellaneous Criticism,* ed. T.M. Raysor (London, 1936), p. 454.

** بقیهٔ میان نظریه و عمل در آثار وردزورت را بسیاری مورد بحث قرار داده‌اند. کولریج، سر والتر رالی[۱۶]، جانیم مارجوری بارستو[۱۷]، فردریک پاتل[۱۸]، و دیگران. ظاهراً معیار وردزورت تفاوت میان «زیبنده» و «نحسیم فکر» بوده است (نک Smith, p. 129. و گزارش دکویلسی از مکالمه‌اش با وردزورت در

"Style," *Collected Writings,* ed. Massor, London, 1896, *10,* 229-30)

و گاهی نیز تفاوت میان حقیقت و کذب

12. «Death, be not proud»

۱۳ Sir Thomas Browne (1605-1682)، نویسنده و طبیب انگلیسی

۱۴ George Herbert (1593-1633)، روحانی و شاعر انگلیسی وابسته به گروه شاعران متافیزیکی

۱۵ Andrew Marvell (1621-1678)، شاعر انگلیسی وابسته به گروه شاعران متافیزیکی

۱۶ Sir Walter Raleigh (1861-1922)، دانشور و مقاله‌نویس انگلیسی

17. Marjorie Barstow 18. Frederick A. Pottle

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ولی مفهوم «زبان طبیعی» نزد وردزورت مستلزم تعبیر و تفسیر است. اگر به معنای زبان واقعی روستاییان است، حتی خود او نیز نمی‌توانسته گمان کند که این معیار به بیش از معدودی از *بالادهای غنایی* او قابل اطلاق باشد. او خود آنها را صرفاً کارهای «تجربی» خوانده، و در چاپهای بعدی متوجه شده که «تأملات» او دربارهٔ واژه‌گزینی و سیاق کلام «به چنان بخش محدودی از اشعار آن مجموعه، به صورتی که بعداً گسترش و تنوع بیشتری یافته، مربوط است که دیگر مناسبت ندارد که به عنوان مقدمهٔ آن بیاید». و از این رو، آنها را به صورت ضمیمه آورده است. (۸) از این گذشته، وردزورت در نظرش نسبت به گفتار روستایی جرح و تعدیل بسیار کرد. گاهی صرفاً تمایز اجتماعی است که در مد نظر دارد. گفتار «دژه‌نشینان»[۱۹] شمال انگلستان را با کلام «لندن‌نشینانِ نکته‌سنج و متظاهر به نکته‌سنجی»، کسانی که «سرگرم ضیافتها و مهمانیها و دیدوبازدیدهای بامدادی‌اند، و شتابان، بای بیاده یا با کالسکه، از این در به آن در، از این خیابان به آن خیابان، در رفت و آمدند» مقایسه کرده است. (۹) گاهی نیز به این فکر می‌افتاد که برخی از شعرهایش را می‌توان به صورت بالادهای عامه‌پسند بر یک ورق کاغذ چاپ کرد و در خیابانها فروخت.[۲۰] بخصوص که بالادهایی که در آن روزها می‌فروختند غالباً پر از خرافه و بی‌نزاکتی بودند. لکن اگر چنین توهماتی داشته ظاهراً دیری نپاییده که آنها را رها کرده است. «مقالهٔ تکمیلی بیشگفتار» (۱۸۱۵) حاوی تاریخی از شعر انگلیسی است که تسلای خاطر و قوت قلبی هم برای خود اوست. در این مقاله آمده است که همهٔ شاعران بزرگ در آغاز کارشان با قدرناشناسی روبه‌رو شده‌اند و «بارِ آفرینشِ ذوق لازم برای لذت بردن از آثارشان بر دوش خود آنها» بوده است. در این زمان، وردزورت مخاطبانی را که به او بی‌اعتنا بوده و یا طردش کرده‌اند از مردم متمایز می‌کند؛ او با اطمینان خاطر منتظر روزی است که سرانجام مردم رأی عادلانه را صادر کنند.[۱۵]

گاهی «گفتار روستاییان» وردزورت را به سختی می‌توان از کلام عامه، زبان عاطفی، که برای استفادهٔ شاعر پالوده شده باشد، تمیز داد. او از «انتخاب زبان راستین مردم»، از بیان «ساده و

۱۵. اسمیت، ص ۱۹۵، ۲۰۱؛ نامه خطاب به Francis Wrangham، مورخ ۵ ژوئن ۱۸۰۸. وردزورت در نامه‌ای به Moxon، مورخ اوت ۱۸۳۳، دره دل کرده که در کتابفروشیهای عمدهٔ کمبرلند حتی یک نسخه از اشعار او به فروش نرفته است (*Letters: Later Years*, 2, 664). وردزورت عبارت «خلقِ دوم» را به کولریج نسبت داده است (اسمیت، ص ۱۹۵).

۱۹. dalesmen، بویژه ساکنان دره‌های سرسبز شمال یورکشیر در انگلستان.

۲۰. broadsheets یا broadside ballads، اشعار و ترصیعهای مردم پسندی که بر روی یک صفحه کاغذ چاپ می‌شد و به قیمت بسیار نازل در کوچه و خیابان به فروش می‌رسید.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بی‌پیرایه». ولی «پالوده از علل و اسباب بیزاری و انزجار» سخن می‌گوید. وردزورت بر آن است که «انتخاب» صرف «سروده را از ابتذال و زشتی جدا می‌کند.» شاعر باید آنچه را دردناک و منزجرکننده است بپیراید. او «از زبان مردم واقعی انتخاب می‌کند، یا به عبارت دیگر، شعرش را با دقت بسیار و متأثر از چنین روحیه‌ای می‌سراید.» (۱۰) چنین اظهاراتی بی‌تردید راه را برای هر حمله‌ای باز می‌گذارد. آنگاه که وردزورت خواستار «زبان عام نوع بشر» می‌شود و به «اصول مشترکی» متوسل می‌گردد که بر آثار «همهٔ نویسندگان طراز اول همهٔ اقوام و زبانها» حاکم است، (۱۱) در واقع از همان اصول مورد نظر نئوکلاسیسیستها دفاع می‌کند. گفته‌های او همواره بر این فرض مبتنی است که زبان دارای هسته‌ای مرکزی است که میان همهٔ مردم مشترک و برای همهٔ آنها قابل درک است، و شاعرِ فاضل و متکلّف به زبان خود از آن منحرف می‌شود.

لکن وردزورت علاوه بر توصیه به طبیعی بودن و کلّی بودن زبان، مطالب مثبت دیگری هم دارد. زبان شعر باید زبانی باشد در «حالت شور و احساسِ واضح و زنده». و از این رو، «اگر به درستی و با دقت انتخاب شود، لزوماً باید متین و متنوع باشد، و آن را استعاره و صنایع شعری زنده کنند.» (۱۲) «متین و متنوع بودن» ظاهراً جفت ناهمرنگی هستند. ولی متخصصان باستانی ریطوریقا دقیقاً همینها را از لوازم سبک «فاخر» شمرده‌اند.* وردزورت در نظریهٔ

* ← (۱) Dockhorn. نمونه‌های دیگری از کاربرد اصطلاحات و آرای ریطوریقایی را توسط وردزورت ذکر می‌کند و بنیاد می‌دهد که با آثار کوئینتیلیانوس[۲۱] آشنا بوده است. وردزورت بی‌تردید نوشتهٔ منسوب به لونگینوس[۲۲] را خوانده (نامه به Fletcher، مورخ ۶ آوریل ۱۸۲۵، ← (۲)) و John Dennis را که او پیروان «لونگینوس» بوده می‌شناخته است؛ نامه به Mrs. Clarkson، ۱۸۱۴، در (۳)؛ نیز ← اسمیت، ص ۲۲۴ (نامه به ساوذی، ۱۸۱۵) و نامهٔ دکوئینسی به A. Blackwood، مورخ ۳۰ ژوئن ۱۸۴۲، که در آن به گردآوری جزوه‌های دنیس برای وردزورت و تحریح اشاره می‌کند و می‌گوید که آن دو علاقهٔ عجیبی به دنیس پیدا کرده‌اند؛ مقبول در (۴)

(1) Klaus Dockhorn, «Wordsworth und die rhetorische Tradition in England,» *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften*, Göttingen, 1944. (2) *Letters: Later Years, I*, 194. (3) *Correspondence of Crabb Robinson with the Wordsworth Circle*, ed. Morley, *I*, 78. (4) John Dennis, *Critical Works*, ed. E.N.Hoker (Baltimore, 1943), 2, lxxii.

۲۱ Quintilian (Marcus Fabius Quintilianus; c. 35-c. 99 AD). عالم علم حطابه و استاد معروف حطابه در رم

۲۲ 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 کلی رد شده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خود، همانند موارد متعدد دیگری در تاریخ ریطوریقا، تنها خواستار وضوح و نشاط زبان نشده، بلکه او نیز استعاره را با عاطفه و هیجان مرتبط دانسته است. او نیز بر این گمان بوده که آدمی، در حالت هیجان، در گفتار خود به صرافت‌طبع از صنایع بدیعی استفاده می‌کند. زبان مجازی و مهیج را هم غالباً زبان مردم بدوی می‌شمرده‌اند. مانند بسیاری از نویسندگان سدهٔ هجدهم، وردزورت بر آن است که «شاعران پیشین، برخوردار از احساسی نیرومند، خود به خود به زبان مجاز شعر می‌سروده‌اند.»* وردزورت صنایع ریطوریقایی شعر فاضلانهٔ سدهٔ هجدهم را انحراف و استفادهٔ نادرست از این زبان اصیلی دانسته که در واقع بیان ارتجالی است. وردزورت ظاهراً معتقد است که زبان شاعر واقعاً نازلتر از آن است که مردم در حالت هیجان، بویژه در ایام پیشین، ادا کرده‌اند. «زبان شاعران به حدِّ زبانی نمی‌رسد که مردم در زندگی واقعی، زیر فشار واقعی آن هیجانها، به کار برده‌اند.» واژه‌های شاعر از این «فیضانات واقعیت و حقیقت» نازلتر است. وردزورت زبان شاعران پیشین را با زبان عادی متفاوت می‌داند، ولی این تفاوت در نظر او موجه است، زیرا زبانِ خارق‌العاده و احیاناً مربوط به وقایع پهلوانی بوده است. یا این همه، زبانی بوده که مردم واقعاً به آن تکلم می‌کرده‌اند. (۱۳)

پس چنین می‌نماید که وردزورت بخش اعظم راه را به سوی آن نوع بدوی‌مداری پیموده است که به بدوی‌پسندی برخی از منتقدان اسکاتلندی یا هردر شباهت دارد. طبیعت‌گرایی او عبارت از این توصیه است که شعر باید بر هیجانات قوی و وقایع قهرمانی مبتنی باشد، و به همان زبان مجازیِ فاخری سروده شده باشد که گمان می‌رود بدیهه‌سرای دوران بدویت به کار می‌برده است. نکتهٔ جالب و عجیب اینجاست که وردزورت با گری، که «اود»های بغایت مجازی و «فاخر» خود، یعنی *تطوّر شعر*[۲۳] و *رامشگر*[۲۴]، را بر مبنای چنین نظریه‌ای سروده، تفاوتی ندارد.

ولی وردزورت همیشه از این دیدگاه به شعر نمی‌نگرد. توجه معاصران به شعر قومی بر او

* اسمیت، ص ۲۱. بنظر مربوط به رشد مجاری بینش برگرفته از توکرتوس است و در آثار بلک‌وِل[۲۵] و بلر[۲۶] کیمز و هارتلی[۲۷] به کرات به آن اشاره شده است. تأثیر ویکو دقیقاً مشخص نیست. ←

lck, *Rise*, pp. 87 ff., and Wellek's review of Vico's *Autobiography* in *PQ*, 24 (1945), 6-8.

23. *Progress of Poetry* 24. *The Bard* 25. Thomas Blackwell

۲۶. Hugh Blair (1718-1800)، روحانی اسکاتلندی، استاد خطابه و از مدافعان شعر اصیل.

۲۷. David Hartley (1705-1757)، فیلسوف اسکاتلندی

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نیز مؤثر بوده است: می‌دانیم که رابرت برنز و بورگر[۲۸] را تحسین می‌کرد و معتقد بود که با انتشار *آثار بازماندهٔ شعر انگلیسی کهن* توسط تامس پرسی «شایستگی» شعر انگلیسی «به اثبات رسیده است.» (۱۴) خود او از قالب‌های ترانه‌های قومی و «بالاد» به‌کرّات استفاده کرده است. ولی وردزورت به بسیاری از پیامدهای این برداشت بی‌اعتناست. او به اُسیان، «شبحی که زادهٔ هماغوشی گرم و پنهانی آن کوه‌نشینِ گستاخ با سنت است»، بدگمان است و او را مسخره می‌کند؛ (۱۵) و هرگز، برخلاف هردر و بسیاری از آلمانیهای دیگر، سنت شعر ادبیانهٔ لاتینی را طرد نمی‌کند. این امر شاید تا حدودی مولود تحصیلات ریشه‌دار او در زمینهٔ تمدن دوران باستان و نیز احترام راسخ او نسبت به رم باستان، که دلایل سیاسی نیز داشت، باشد. او همیشه لوکرتیوس را، «که شاعری به مراتب برتر از ویرژیل است»، و خودِ ویرژیل را، که شروع به ترجمهٔ اشعارش کرده بود، و حتی هوراس را، که «شاعر محبوب و بی‌نظیر او» بود، تحسین می‌کرد. (۱۶) بیزاری او را از ادبیات فرانسه نباید به ایرادات سنجیده به شعر آن ملت نسبت داد؛ تقبیح همه‌جانبه و مبتنی بر جهلش مولود شدت احساسات میهن‌دوستانه و مذهبی اوست.* قهرمان بزرگ وردزورت، هم در شعر و هم در زندگی، میلتن است، و اسپنسر هم چندان کمتر از او نیست؛ هر دو از فاضلترین، حتی ملانقطی‌ترین، شاعران انگلیس‌اند. بنابراین، به نحو شگفت‌انگیزی، چرخ یک دور کامل چرخیده است: در نظر اول وردزورت طبیعت‌گرایی می‌نماید که حامی تقلید از بالادهای قومی و گفتار روستاییان است؛ یا دست کم بدوی‌پسندی از نوع هردر که شعر ساده و مهیج «طبیعت» را می‌پسندد و «صناعت»[۲۹] و امر مصنوع را تقبیح می‌کند. لکن وردزورت در واقع اسپنسر و میلتن و چاسر و شکسپیر را در مفهومی که از «طبیعت» در نظر دارد وارد می‌کند بی‌آنکه، مانند برخی از آلمانیها، این شاعران

* ← سانتِ «مردان بزرگ»[۳۰] و بویژه این سطر را دربارهٔ فرانسه: «یکسان محروم از کتاب و رجال» (۱۸۰۲). وردزورت کاندید[۳۱] را «محصول ملالتبار قلم یک دلقک» خوانده (۱)، ولی ظاهراً *آتالی* راسین و ـ از میان این‌همه شاعر! ـ برانژه[۳۲] را می‌پسندیده است. ← (۲)

(1) Wordsworth, *Excursion*, II, 484.

(2) Thomas Moore, *Diary*, p. 27, entry of October 24, 1820; and letter to J. Gibson, December, 1848; *Letters; later Years*, 3, 1321.

۲۸. Gottfried August Bürger (1747-1797)، شاعر آلمانی، وابسته به محفل ادبای جوان در گوتینگن. مترجم آثار شکسپیر و بخشهایی از آثار همر.

29. «art» 30. «Great Men»

۳۱. *Candide*، رمان فلسفی نوشتهٔ ولتر.

۳۲. Piere-Jean de Béranger (1780-1857)، شاعر فرانسوی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

را بدوی قلمداد کند. وردزورت از آلمانیهایی که امر ارزیابی آثار شکسپیر را تعالی بخشیده بودند صریحاً تجلیل کرد.*

نقد وردزورت دربارهٔ سنت اوگوستی[۳۳] نیز عاری از قوهٔ تشخیص صحیح نیست. او با آثار درایدن و پوپ به خوبی آشنا بود و سنت شعر توصیفی و ژرف‌اندیش آن زمان را هم تحسین می‌کرد. در سبک و اندیشه‌های تامسن[۳۴] و اکنساید[۳۵] و دایر[۳۶] و وردزورت تداومی مشهود است که درباره‌اش هر چه بگوییم کم گفته‌ایم.** وردزورت در این عقیده با جوزف وارتن همفکر است که پوپ «بدبختانه در دشت ره سپرد، حال آنکه بلندیها نیز در دسترس او بود.» (۱۷) منظورش از بلندیها قاعدتاً انواع ادبی فاخر و از «دشت» شعر محاوره‌ای هجویه‌ها[۳۷] و مکاتیب[۳۸] است. پس زبانی که مردم به آن تکلم می‌کنند کم‌کم با طبیعت‌مداری تفاوت فاحشی پیدا کرده است و سرانجام زبان میلتن و شکسپیر و زبان برهیجان شاعر بزرگ می‌شود.

در اینجا شاهد ایجاد پیوندی با هیجان‌خواهی هستیم که ظاهراً با تقلید و گفتار روستاییان اصلاً سازگار نیست. وردزورت باز هم موضعی افراطی، مانند «فیضان ارتجالیِ احساسات نیرومند»، و اینکه شعر حدیث‌نفس و عرضه کردن هیجانهای خصوصی است، توصیه می‌کند. «درآمد»[۳۹] شرح‌حال خود اوست که در ۸۵۰۰ سطر به شعر نوشته است؛ خود شاعر متوجه است که «در تاریخ ادبیات سابقه ندارد که کسی این همه دربارهٔ خودش حرف بزند.» (۱۸)

* اسمیت، ص ۱۷۸. این کار وردزورت موجب رنجش کولریج شد زیرا مساعی او را در توجیه هنر شکسپیر نادیده گرفته بود: ←

S.T.Coleridge, *Shakespearean Criticism, 1,* 18 *2,* 306.

** ← «تا به امروز، با اندک جستجوی قبلی در حافظه‌ام، می‌توانم چندین هزار سطر از اشعار پوپ را تکرار کنم.» (۱) دربارهٔ تداوم اندیشه‌ها در شعر توصیفی انگلیس، نویزه ← (۲)

(1) *Letters of the Wordsworth Family,* ed. W.Knight (Boston, 1907), *3,* 122.

(2) H.N. Fairchild, *Religious Trends in English Poetry* (N.Y. 1949), *3,* 186ff., and A.F. Potts, *Wordsworth's Prelude* (Ithaca, 1953), pp. 244ff.

۳۳ Augustan tradition، اشاره به سنت دوران رونق ادبی در زمان سلطنت ملکه آن در انگلیس (۱۷۱۴-۱۷۰۳)

۳۴ James Thomson (1700-1748)، شاعر انگلیسی و از پیشقراولان رمانتیسم در انگلیس

۳۵ Mark Akenside (1721-1770)، شاعر انگلیسی

۳۶ John Dyer (1699-1757)، شاعر و نقاش انگلیسی و از همفکران تامسن

37. *Satires* 38. *Epistles* 39. *Prelude*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«صمیمیت» معیار همیشگی وردزورت در ارزیابی شعر، از جمله شعر خودش، است. در آن سه مقالهٔ عجیب «دربارهٔ گورتوشته‌ها» (۱۸۰۱)، فرض را بر این قرار می‌دهد که مصنّفِ یک گورنوشته باید «مدلّل بدارد که او خود متأثر شده است» و «صمیمانه سوگوار» است و قلبش سرد نیست و روحش در آن اثر است. «اگر فاقد مرهمِ قلبیْ صاف باشد هیچ چیز دیگر به درد نخواهد خورد.» وردزورت می‌داند که این «معیار صمیمیت» است و «احساسها و ارزیابیها به رأی یا حسّ ما در مورد وضع ذهنی نویسنده بستگی دارند.» اگر به وجود آنچه «حسی درونی» می‌خواند بی ببرد خطای سبک و شیوه را می‌بخشاید. حتی صورتهای خیالیِ وهم‌انگیز و بدسلیقگیها روح را نمی‌آلایند. (۱۹)

وردزورت گاهی در انتقاد از *لیسیداس* همان حرفهای دکتر جانسن را می‌زند[۴۰]: نویسنده‌ای که به دنبال زیباییهای مفروض به هردری بزند دستخوش هیجان راستین نشده است. ولی هرگاه که بنابر دلایلِ غریزیِ محض حس کند که شاعر صادقانه سخن می‌گوید عجیبترین مضمونها را هم نادیده می‌گیرد. حتی سطر زیر را از یک گورنوشته که مردی دربارهٔ همسر متوفایش نوشته، از این رو می‌پسندد که «عزادار صادقی» آن را بیان کرده که «قلب او، در لحظهٔ سرودنِ آن، در اهتزاز بوده» است:

خداوند گل سرخ مرا جید تا آن را ببوید. (۲۰)

ولی وردزورت نمی‌تواند به قطع و یقین بداند که شعر مزبور را شوهر سروده یا کشیش محل یا قافیه‌پردازی حرفه‌ای. خوبی یا بدی شعر به صداقت ربطی ندارد. بدترین شعرهای عاشقانهٔ نوجوانان صمیمانه‌ترین شعرهاست. وردزورت که خود در زمینهٔ درام دستی نداشت، نمی‌تواند معنای به شخصیت کس دیگری در آمدن یا وارد شدن به ذهن آدمی داستانی را دریابد.

اگر معیار صمیمیت را جدی بگیریم، کار انتقاد به بررسی روان و شرح حال نویسنده موکول خواهد شد. یا همهٔ اینها، وردزورت با محدودیتهای چنین برداشتی به خوبی آشناست. در «نامه به دوستِ برنز»[۴۱] چنین می‌گوید: «سروکار ما با کتابهای [شاعران] است ــ با درک و البته از آنها ــ و اگر آثارشان خوب باشد، خودْ حاوی تمام آن چیزهایی هستند که برای درک و دوست داشتن آنها لازم است.» (۲۱) وردزورت دو نوع شعر را که می‌توان آنها را «عینی» و «ذهنی» خواند از هم متمایز می‌کند. «هنگام خواندن *ایلیاد* یا *انئید* یا *اتللو* یا *لیرشاه*، اینکه

۴۰. *Lycidas*، مرثیه‌ای که میلتون دربارهٔ ادوارد کینگ سرود. ← جلد اول این کتاب، ص ۱۲۹.
41. «Letter to Friend of Burns»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

نویسندگان آنها مردان خوب یا بدی بوده‌اند چندان اهمیتی ندارد»، ولی بی‌پروا فرض می‌کند که هم خوب و هم شاد بوده‌اند. امّا در اشعار برنز به وجود ذهنیتی قائل است که کار فراموش کردن شاعر را ناممکن می‌سازد. حتی می‌گوید که «نبوغ با خطاکاری ناسازگار نیست». زیرا در مورد برنز شواهد دال بر باده‌گساری و شهوت‌پرستی او را نمی‌توانست نادیده بگیرد.* تحلیل او این است که برنز بر مبنای شخصیت انسانی خود شخصیتی شاعرانه یا «خویشتنی شاعرانه ساخته است.» کاش این بینش عالی و سعهٔ صدری که در مورد برنز نشان داده و را از این همه موعظه دربارهٔ گوته و بایرون و نیز کلی‌بافیهای نسنجیده‌ای از این قبیل نجات داده بود که «در ذهن مردان حقیقتاً بزرگ و خوب... هیچ نیست مگر سکون و حلاوت و شکوه راسخ و استوار.»**

وردزورث را نمی‌توان خواهان هیجان‌خواهی ناب دانست. بار دوم که عبارتش را دربارهٔ «فیضان احساسات» ذکر می‌کند آن را با این گفته تعدیل می‌کند که «خاستگاه شعر هیجان است که در سکون فرایاد آورده شود؛ شاعر آنقدر دربارهٔ هیجان به تأمّل می‌پردازد تا اینکه، از طریق نوعی واکنش، سکون بتدریج زایل می‌شود و هیجانی، خویشاوند با آنچه موضوع تأمل بود، کم‌کم به وجود می‌آید و خود در ذهن [شاعر] مستقر می‌شود.» (۲۲) کار آفرینش، به نحوی که در اینجا وصف شده، گویی فراخواندن عمدی هیجانی بیشین است که به صورت «خویشاوند» نه همانند، با هیجان اصلی بیدار می‌شود. وردزورث در جای جای آثار خود به سهمی که هشیاری در آفرینش شعر دارد اشاره کرده است. در فهرست قوای شاعرانهٔ خود به تأمّل[42] و سنجش[43]، در آنچه ظاهراً ترتیب فرضی زمانی است، مقام سوم و ششم را داده

* اسمیت، ص ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۵. وردزورث لندر [Landor] را «آدمی دیوانه و بد» خوانده که «در عین حال، مانند بسیاری از دیگر مجانین، نابغه نیز هست» ← نامه به

W.R. Hamilton, April, 1843: *Letters: Later Years*, 3, 1164.

** مجموعه‌ای از بیانات شدیداللحن وردزورث را دربارهٔ گوته، «حس‌پرستی غیرشعری» او، و جز آن، که بر قرائت آغاز ویلهلم مایستر و «عروس کورنت»[44] مبتنی است در (۱) ببینید. دربارهٔ بایرون ← (۱)، ص ۲۰۲ به بعد. «هیچ نیست مگر سکون» در اسمیت، ص ۲۱۴. گفتهٔ وردزورث که «شاعران شادترین آدمیان هستند» به این نظر او مربوط می‌شود که شادی را از لوازم آفرینش شعر می‌داند و از همین روست که هجویه‌سرایی را نمی‌پسندد ← (۲)

(1) Peacock, *The Critical Opinions of William Wordsworth*, pp. 264-6.

(2) Letter to Mary and Sara Hutchinson (1802), *Early Letter*, p. 305.

42. reflection 43. judgment 44. «The Bride of Corinth»

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است؛ مشاهده[۴۵] و شعور[۴۶] بیش از تأمل آمده‌اند و تأمل «ارزش اعمال و صورتهای خیالی و افکار و احساسات» را مشخص می‌کند. سنجش پس از قوهٔ خیال[۴۷] و وهم[۴۸] و ابداع[۴۹] می‌آید و کار آن این است که از میان خیال و وهم آن قوه‌ای را که لازم است در شعر مورد تأکید قرار گیرد برگزیند و نوع شعری[۵۰] را تعیین کند. (۲۳) نیازی نیست که به شواهد فراوانی اشاره کنیم حاکی از اینکه وردزورت دائماً اشعار خویش را حک و اصلاح می‌کرده است: «نخستین روایت هر شعرم غالباً مرا مشمئز می‌کند؛ و نظیر مورد اندیشه‌های ثانوی، در مورد واژه‌های ثانوی نیز کراراً درست است که از همه بهترند.» (۲۴) وردزورت بویژه در اواخر عمر خویش به ارزش «قواعد هنر و ساخت»[۵۱] پی برد و به دوستی چنین اندرز داد که «سرودن شعر کاری است بغایت هنری‌تر از آنچه مردم فکر می‌کنند؛ و توفیق مطلق در این کار به جزئیات بیشمار بستگی دارد. میلتن از 'جریان راحت نظم از بیش‌نیندیشیدهٔ' خود سخن می‌گوید»، ولی این گفته گمراه‌کننده و اغراق آمیز است. (۲۵) کسی که از این «سانت»، با مطلع «کلبهٔ باریک دیر، خُلقِ راهبه‌ها را برهم نمی‌زند»[۵۲]، تجلیل می‌کند بی‌تردید فضیلت نظم صوری را در شعر دریافته است.

در ذهن وردزورت قبول اهمیتِ تجدید نظر و صناعات با تکیه کردن بر الهام آغازین و «انگیزهٔ درونی»، مانعةالجمع نیستند. او بارها گفته است که ابیات «خودبه‌خود آمدند»، یا «چنان سیل آسا آمدند که نمی‌توانستم آنها را به یاد بسپارم»، یا «شعر را حقیقتاً از قلب خود جاری ساختم.» یا گفته است که در گورنوشته‌ها «این حقایق باید به صورت غریزی بیان شده باشند»، «نه اینکه طوطی‌وار گفته شوند، بلکه، همراه با تازگی و شفافیت مکاشفه‌ای اصیل، شاعر به طور کامل آنها را دریابد.» (۲۶)

او نیز مانند بسیاری شاعران دیگر در تعیین خاستگاههای این الهام یا مکاشفه مردّد است. گاهی چنین می‌نماید که الهام، بسان «نازل شدنِ نیروی خیال‌انگیز»، از بالا می‌آید؛ گاهی نیز، متناسبتر با ویژگیهای وردزورت، ظاهراً از حیات درونی، از گذشتهٔ مدفون، سر برمی‌کشد.

روحی خجول در قلبم
که می‌آید و می‌رود ــ گاهی از پنهانگاههایی بر می‌جهد
که دهساله‌اند. (۲۷)

45. observation
46. sensibility
47. imagination
48. fancy
49. invention
50. genre
51. «workmanship»
52. «Nuns fret not at their convent's narrow room»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بسیاری از شعرهای او چنین جهیدنی از پنهانگاهها یا جستجویی است در پی «جایِ پای زمان»، درخشش دوران کودکی. لکن، به اعتقاد من، نیاز صرفاً شخصی به پالایش، یا لذت کار خلاق به خودی خود، فراخواندن و بیان هیجان را در نظریهٔ وردزورت به هیچ وجه توجیه نمی‌کند. وردزورت همواره بر آن است که شعر را باید بر مبنای تأثیری که بر خواننده می‌گذارد توجیه کرد: او شعر را وسیله‌ای برای کسب معرفت می‌داند.

در نظر وردزورت شعر پیش و بیش از هر چیز دخل و تصرف در احساسات انسانی با هدفی خاص، یعنی سلامت ذهنی و اخلاقی آدمی است. «شاعر بزرگ باید احساسات آدمی را تصحیح کند، به آدمیان ترکیبهای احساسیِ تازه عرضه کند، احساسات آنها را بخردانه‌تر و پاکتر و ثابت‌تر و، خلاصه، با طبیعت، یعنی طبیعت جاودان، و با روح بزرگی که جنبش همه چیز از اوست، هماهنگ کند.» (۲۸) در اینجا «طبیعت» به دو معناست؛ یکی آدم آرمانی است که در متن طبیعت به سادگی و با قناعت بر روی زمین زندگی می‌کند و از مفاسد تمدن شهری دور است، و دیگری «طبیعت» به معنایی که در سدهٔ هجدهم از آن افاده می‌شد: استشعار به آدمیتی که در آن مشترکیم، به پیوند میان همهٔ مردم و وحدت میان آدم و طبیعت برونی. تأثیر عاطفی شعر در برانگیختن حسّ همدلی با دیگر آدمیان و جانوران و حتی اشیای غیرجاندار بسیار مهم است: در شعر باید به ترسیم احساسهایی پرداخت «که همهٔ آدمیان با آنها همدلی کنند، احساسهایی که گمان می‌رود اگر حس همدلی ما را برانگیزند در نتیجه آدمهایی بهتر و اخلاقیتر خواهیم شد.» (۲۹) از جمله رسالتهای شعر یکی این است که مردم را از حالت بی‌اعتنایی درآورد، و آنها را وادارد تا به طبیعت و رمز و راز جهان توجه کنند. شعر محرکی است بر ضد «بی‌حالیِ وحشیانهٔ» عصر حاضر. ولی البته باید احساسات درست و نوع درست آگاهی را برانگیزد. رمانهای داغ و بر تب‌وتاب و تراژدیهای آلمانی ما را در مسیری نادرست قرار می‌دهند. شاعر باید «امپراتوری وسیع جامعهٔ بشری را با هیجان و معرفت به هم پیوندد.» خوانندگان باید «فروتن شوند و جنبه‌های انسانیتشان تقویت شود تا بتوانند به هیجان بیایند و تعالی یابند.» (۳۰) بدین ترتیب کار شعر تزکیه[۵۳] است: تزکیهٔ احساسات کاذب، مانند تعصباتی که مولود ظرافت کاذب و تفاخر اجتماعی است، و نیز احساسات بد و شریرانه‌ای نظیر نفرت یا بدخواهی. شاعر «دامنهٔ شعور آدمی را گسترش می‌بخشند و، در جهت شادی و حرمت و سود سرشت آدمی، انسانیتی تلطیف شده» به وجود می‌آورد. (۳۱) این همه، بیش‌درآمدی است بر هنر چیست تالستوی[۵۴]، گو اینکه تالستوی با آثار وردزورت آشنا نبوده است. وجه مشترک

۵۳ catharsis ← جلد اول این کتاب، ص ۲۰۹-۲۱۲.

۵۴ ترجمهٔ *What is Art?* Leo Tolstoi (1828-1910)، رمان‌نویس و فیلسوف اخلاقی روس

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آنها گرایش به افکار روسو و خصومت نسبت به تمدن شهری و اعتماد به صمیمیت و صراقت عاطفی و توجهشان به تأثیر ادبیات در حکم وسیله‌ای وحدت‌بخش و برخوردار از روح عشق و محبت است. هیچیک نتوانست از مشکلات آشکاری بگریزد که مولود معیار صمیمیت و، به موازات آن، عدم امکان تمیز دادن هنر از اقناع عاطفی، یا تبلیغ، است. هیچیک به این واقعیت نپرداخت که با محدود کردن هیجاناتی که هنر بر می‌انگیزد به آنچه ایشان خوب و درست می‌شمارند، معیار ارزیابی اثر هنری را به حیطهٔ اخلاقیات و سیاست و دین کشیده‌اند و در معرض خطر مسمر گرایش به پندآموزی محض، دوری بر اساس مقاصد نیکو و موضوع درست در اثر هنری قرار گرفته‌اند.

متأسفانه وردزورث نظریهٔ خویش را در مورد هر شعر و هر سطری موبه‌مو اجرا می‌کند. پرورش احساسات خوب و «شادی آن اصل ناب عشق»* هدف واحد و اساسی شعر می‌شود. از همین روست که هجویه و همهٔ تبلیغات انقلابی و اصلاحی را تقبیح می‌کند. حملات هجوآمیز، حتی به تجاوزت واقعی، موجب برآکنده شدن آدمیان می‌شود و فاصلهٔ طبقات را بیشتر و «نیروی حیاتی پیوندهای اجتماعی» را تضعیف می‌کند. (۳۲) اگرچه نامه‌ای که وردزورث، همراه با نسخه‌ای از بالادهای غنایی، برای چارلز جیمز فاکس[55] فرستاد حاوی مقداری غلو است، ولی مفاد آن را باید جدّی شمرد. از این رو کتاب را برای این دولتمرد می‌فرستد که معتقد است اشعارش متضمن درمانی است برای «انحطاط سریع عواطف خانوادگی در میان اقشار نازل جامعه.» پیوندهای خانوادگی و پیوند مالکانه‌ای که درّه‌نشینان را به قطعه زمین کوچکی که دارند متصل می‌کند صریحاً در برابر اثرات صنعتی شدن و شهرنشینی قرار گرفته است. (۳۳) وردزورث شعرهایی مانند «مایکل»[56] و «برادران»[57] را دستاوردهایی اخلاقی و سیاسی به نفع نساوی در مالکیت ارضی، «جمهوری کامل شبانان» در بخش دریاچه‌های شمال انگلستان، می‌شمارد. (۳۴)

* «گشت و گذار»، جلد ۱، ۲۱۳. این عبارت را که در اصل در «کلبهٔ ویران»[58] آمده، کولریج در نامه‌ای خطاب به خود کولریج نقل کرده و گفته است که وردزورث «سپیور کوچکش» و پیر سروصدای آنموت را شکسته» و قول داده است که به «تجربه هیجانات صد اجتماعی نجاور نکند ـ در شعر قوهٔ خیال را برکند و عواطف را با زیبایی اعیان می‌خاند چنان همدهنگ سازد که حضور حیاتی رواق زنده را جان می‌بخشد.» (۱) پیداست که این گفته با اهداف وردزورث توافق کامل دارد. در مورد هجویه ← (۲)

(1) *Letters*, 1895, *I*, 243. (2) Peacock, p. 142.

55 (Charles James Fox (1749-1806، حقیقت و دولتمرد انگلیسی

56. «Michael» 57. «The Brothers» 58. «The Ruined Cottage»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در این بیانات مقدم وردزورث، شعر هنوز عمدتاً دخل و تصرف در احساسات است، نه القای حقایق یا قضایای اخلاقی. ولی با گذشت زمان دیدگاه او بیش از پیش به جنبهٔ پندآموزی و تعلیمی آن متمایل شد. «هر شاعر بزرگی آموزگار است: میل دارم که مرا یا آموزگار بشناسند و یا هیچ.» (۳۵) شعر حتی طرح مدینهٔ فاضله را می‌ریزد. باید از آن در

تهیهٔ الگوهایی برای بهبود بخشیدن به وضع بشر
و ریختن طرحی نو برای دنیا

استفاده کرد. (۳۶) لکن به رغم قواعد اخلاقی و پندآموزانهٔ حتی نسنجیده‌تر، وردزورث متوجه بود که شعر صرفاً تلقین حقایق اخلاقی نیست. او با استفاده از واژگان نامناسب زمان مهم لذت را مؤکد می‌سازد. «همدلی پدید نمی‌آید مگر بر مبنای لذت.» (۳۷) وزن یکی از اسباب افزایش لذت است. گرایش وردزورث به این برداشت که وزن «خُستی است که [به شعر] افزوده شده» غالباً تحلیلهای او را ضایع می‌کند، ولی پیداست که با این گفته می‌خواهد خود را از این استدلال در امان بدارد که وزن «هموارکنندهٔ راه برای ورود تمایزات مصنوع دیگر» در زمینهٔ سیاق کلام یا نحو است. در نظر او وزن ذهن را به سطح جدیدی از استشعار برمی‌کشد و آنچه را فاصلهٔ هنری[۵۹] می‌نامیم تقویت می‌کند. «هیجانات را تعدیل و تحدید می‌کند.» وزن «تا حدودی واقعیت زبان را از آن می‌گیرد، و به این ترتیب بر کلّ شعر هاله‌ای از استشعار نسبت به وجودی غیرمادی می‌افکند.» دریافت خواننده از زبان شعر چیزی نامشخص و دائماً در تغییر است که، گرچه به زبان زندگی واقعی شباهت دارد، به اقتضای وجود وزن، با آن بسیار متفاوت نیز هست. وردزورث به این مفهوم کهن متوسل می‌شود که وزن موجب دریافت شباهت در عدم شباهت می‌گردد، و این مفهوم را با توسع بسیار تعبیر می‌کند، به حدّی که به قیاس میل جنسی هم استناد می‌کند. (۳۸)

وردزورث می‌دانست که شعر صرفاً وسیلهٔ القای حقیقت نیست. او شعر را در تقابل گاهی با واقعیات و علم قرار داد. (۳۹) خصومت او با علم و ضدیت کلّی او با اندیشه‌مداری[۶۰] نمایز میان شعر و فکر را در آرای او مؤکد ساخت. به نقل گفته‌های معروف او دربارهٔ «عقل فضول»[۶۱] یا «قوهٔ ثانوی کاذبی که با آن به تفاوتها می‌افزاییم» یا «چشم کم‌سو، کم‌سو و بی‌جانِ» علم که، حداکثر، «بدل یا تکیه‌گاهی برای ناتوانی ماست» نیازی نیست. (۴۰) این گفتهٔ

۵۹. aesthetic distance ← جلد اول این کتاب، ص ۴۰۲

60. intellectualism

61. «meddling intellect»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

او شهرت کمتری دارد که علم «به جنگ قوهٔ خیال رفته و مایل است آن را نابود کند» و وردزورت «پیرزنی خرافی» بودن را به مراتب به این ترجیح می‌دهد که عالمی فاقد قوهٔ خیال و خداشناس باشد. (۴۱) از این رو، وجود قطعه‌ای در پیشگفتار سال ۱۸۰۰، که ظاهراً متضمن همکاری میان شاعر و عالم است، تعجب‌آور است. وردزورت حدوث انقلابی مادّی به رهبری علما را بیش‌بینی می‌کند و بر آن است که شاعر در کنار مرد علم قرار خواهد داشت و «احساس را به میان ابزار خودِ علم خواهد برد.» «بعیدترین کشفیات شیمیدان و گیاه‌شناس و معدن‌شناس موضوعات مناسبی برای هنر شاعر خواهد بود.» «اگر آن روز برسد که آنچه امروزه علمش می‌نامند چنان نزد همگان به صورت مری آشنا درآید و آماده باشد که شکل گوشت و خون به خود بگیرد، شاعر نیز با روح الوهی خود در جهت این تغییر شکل مدد خواهد کرد.» (۴۲) این گفته را برخی «حکایتی پوچ، نامطلوب و غیرممکن» خوانده‌اند. (۴۳) ولی به نظر من بخشی از آن بیان جیزی بسیار ساده و ملموس است: امید به اینکه اندیشه‌ها و واژه‌های جدید علمی، چنانکه در مورد نجوم کوپرنیکی و نورشناسی[۶۲] نیوتنی واقع شده، قابلیت جذب در شعر را پیدا کنند؛ و بخشی دیگر متضمن امیدی مبهمتر است، شبیه به امید «فیلسوفان طبیعت»[۶۳] و دوستش کولریج، دایر بر اینکه علم جنبهٔ ماشینی‌اش را از دست بدهد و با برداشتی کیفی و حتی هنری از دنیا سازگار گردد. این امر بی‌تردید حاکی از آن است که وردزورت در این مقطع دست کم بخشی از بدوی‌مداری خویش را ــ که البته هرگز به عصری زرّین در گذشته متکی نبود ــ رها کرده و اعتقادش به خلاقیت آدمی و تداوم بنیادین احساسات بشری بابرجاست و پیش بینی می‌کند که شعر در همهٔ زمانها برای نوع بشر ضروری است. اگرچه پیوندی که میان شعر از سویی و دوران کودکی و جامعه در وضع فلاحتی از سوی دیگر قائل است می‌تواند حاکی از اعتقاد به نابودی ناگزیر شعر توسط علم باشد، ولی او به چنین نظریاتی التفاتی ندارد. اگر، چنانکه وردزورت به کرات گفته، شعر را طریق عاطفی کسب معرفت بدانیم، این کلام بیهوده نیست که شعر «بیان هیجان‌انگیزی است که در جبین همهٔ علوم یافت می‌شود.» (۴۴) کافی است که فقط به پیروزیهای روزافزون در زمینهٔ فن‌شناسی و مشرب سودمداری و نیز شکست کولریج در مورد فلسفهٔ نمادین طبیعت بیندیشیم تا به علت شدت یافتن ضدیت وردزورت با علم و رنگ باختن امیدش نسبت به «تغییر شکل یافتن» آن پی ببریم.

نزد وردزورت ــ چنانکه انتظار می‌رود، در نیمهٔ دوم عمرش ــ معرفت حقیقی با بینش دینی یکی است. ولی با دقت بسیار از یکی انگاشتن شعر و دین برهیز می‌کند. وقتی که در

62. optics 63. *Naturphilosophen*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌یابد که هر دو بر نماد و «جانشینی»[۶۴] متکی‌اند آنها را به موازات هم قرار می‌دهد. «شعر ــ اثیری و متعالی، لکن ناتوان در حفظ موجودیت خود بدون تجسّد حسی»، (۴۵) به شعر به معنای افلاطونی آن می‌ماند، روحی است که در سراسر دنیا منتشر است، ولی در دیگر نوشته‌های وردزورت چندان تأییدی برای این تعریف یافت نمی‌شود. معمولاً بر تجسّدِ حسی پافشاری می‌کند. او اعتراف می‌کند که شعر خود او «شعر لاهوتی به والاترین معنای آن نیست.» در بحث از شعر حماسی با این گفتهٔ جان دنیس موافق است که «هیچ موضوعی جز دین قادر نیست که باسخگوی نیاز روح در عالیترین مظهر این نوع شعر باشد»، و موضوع *اورشلیم آزاد شده*[۶۵] تألیف تاسو را تأیید می‌کند. لکن او شخصاً خود را «شایستهٔ پرداختن به موضوعات والا و مقدس» نمی‌دانست. ظاهراً *سانتهای روحانی*[۶۶] را شعر دینی به معنای دقیق نمی‌شمرد، و با دقت بسیار از مسائل کلامی بحث‌انگیز اجتناب می‌کرد، زیرا از احتمال لغزش هراس داشت. (۴۶) در حالی که در ذهنش دین بیش از پیش به حیطهٔ فراطبیعیِ ناب، ورای معرفت و حتی معرفت تخیلی، وارد می‌شد، شعر در مقام احتمالاً نازلتر خود باقی ماند. ولی مگر قوهٔ خیال را از راههای کسب معرفت و بصیرت‌یافتن نسبت به ذات واقعیت نشمرده بود؟ وردزورت ظاهراً در این مورد دو دل است، یا به عبارت دیگر ظاهراً دو مفهوم در مدّ نظر دارد که به اعتقاد او در امتداد یکدیگر قرار دارند.

در بسیاری از بیانات او قوهٔ خیال عمدتاً همان ملکهٔ یادآوریِ من عندی و ترکیب دلبخواه صور خیال است که در سدهٔ هجدهم رایج بود. در جاهای دیگر بینش عقلی نوافلاطونی است. ظاهراً حرکت از یک برداشت به دیگری بر توالی زمانی مبتنی نیست. مفهوم خیال به معنای بینش در آثار متقدم و متأخر او آمده است. ظاهراً میان بیانات منثور و منظوم او تمایزی وجود دارد. بازپسین کتابهای *درآمد و گشت‌وگذار* آکنده از مفهوم مابعدطبیعی نوافلاطونی است، و مفهوم روان‌شناختی در سراسر *پیشگفتار* سال ۱۸۱۵ یافت می‌شود. بیانات منظوم او را در *درآمد و گشت وگذار* منکل بنوان، بدون مخدوش کردن لحن و معنای ضمنی آنها، نظریهٔ ادبی شمرد. در این نوشته‌ها تمایز میان قوهٔ خیال به طور کلی و تخیل شاعرانه چنان مبهم است که استنتاج نظریهٔ شعری منسجمی از آنها ناممکن می‌نماید. وردزورت مردد است که میان سه مفهوم معرفت‌شناختی کدامیک را انتخاب کند. گاهی قوهٔ خیال را امری صرفاً درون‌ذاتی[۶۷] می‌شمارد که ذهن آدمی آن را به دنیای واقعی تحمیل کرده است. گاهی به آن

64. «substitution»

۶۵ *Gerusalemme liberata*، حماسهٔ دینی

66. *Ecclesiastical Sonnets* 67. subjective

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جنبهٔ اشراقی می‌دهد و آن را ورای ذهن خودآگاه و حتی ورای روح آدمی می‌داند. ولی در غالب اوقات موضعی بینابین بر می‌گزیند که به نوعی همکاری گرایش دارد:

تبادلی غنابخش
میان کنش برونی و درونی. (۴۷)

گفته‌های متعدد او را نایر بر گرایش به درون‌گرایی مفرط، بر کنش قوهٔ خیال بر دنیای واقع، باید در چارچوب مفاهیم دیگری تعبیر کرد که به وجود تداوم میان ذهن و طبیعت قائل‌اند. هرگاه که وردزورث از دادن «صبغهٔ خیال» به «رخدادها و موقعیتهای زندگی روزمرّه» سخن می‌گوید، کار خود را در زمینهٔ انتخاب موضوع توجیه می‌کند. حتی آنگاه که وظیفهٔ شعر را «پرداختن به امور و اشیا نه چنانکه هستند، بلکه چنانکه می‌نمایند، نه چنانکه فی‌نفسه وجود دارند، بلکه آن‌سان که خود را معروض حواس و هیجانات می‌کنند» می‌شمارد، از عاطفهٔ شاعر و دگرسان کردن واقعیت توسط او دفاع می‌کند و نه از خودمداری[۶۸] روانی یا پندارگرایی (۴۸) که ظاهراً، اگر بر تعبیر «نمودن» پافشاری کنیم، از تبعات آن خواهد بود.

صحنهٔ مشهوری که شاعر برفراز کوه اسنودن[۶۹] به چشم دل می‌بیند حاکی از توازی میان کار طبیعت و قوهٔ خیال است: طبیعت، که در اینجا ماه نمایندهٔ آن است، «شکل می‌دهد، قوّت می‌بخشد، منتزع می‌کند، تألیف می‌کند.» در قوهٔ خیال «اذهان برتر» (نوابغ، بویژه شاعران) که، همانند طبیعت، قادرند «وجودی مشابه بیافرینند»، «همتایی راستین» دارد. این اذهان برتر می‌توانند «با دنیای نادیدنی مراودهٔ معنوی[۷۰]» برقرار کنند؛ از آزادی واقعی، اختیار واقعی، برخوردارند. این قوهٔ خیال را با

قدرت مطلق
و صافی‌ترین بینش، گستردگی ذهن،
و خرد در والاترین بُعدِ آن

یکی می‌داند. (۴۹) بنابراین با عشق معنوی رابطه‌ای بسیار نزدیک دارد. در اینجا قوهٔ خیال همانا شهود عقلی است، ملکهٔ برتر دانش و در حکم خرد[۷۱] است که مستلزم اجتماع عشق و

68. solipsism
69. Mount Snowden
70. communion
71. *nous, Vernunft*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

عشق به آدمیان و عشق به خداست.[۷۱] گهگاه وردزورث زبان ایدئالیستها را به کار می‌برد و قوهٔ خیال را ملکه‌ای می‌خواند که «شاعر به وسیلهٔ آن مطالب را در می‌یابد و شکلهای واحدی به وجود می‌آورد ــ یعنی متجلی می‌کند ــ که مجرّدات یا ایده‌های کلّی[۷۲] در آنها تجسّم[۷۳] یافته‌اند.»[۷۴] لکن نظریه‌ای چنین نزدیک به موضوع شعر در حکم نمادپردازیِ مجردات[۷۴] امری نادر است. این نظر رایجتر است که قوهٔ خیال «به لایتناهی می‌پردازد»، «امر جاودانه را برمی‌انگیزد و مؤیّد آن است»، و به این ترتیب حاکی از دین یا، دست کم، احساسات دینی است. (۵۰)

تنها در پیشگفتار ۱۸۱۵ است که مفهوم خیال را به متون ادبی نزدیکتر آورده است. در آنجا وردزورث با تبیین خیال و وهم در چارچوبی روان‌شناختی از ترتیب اشعار خود دفاع کرده است. تعاریف معمول را که خیال و وهم را صرفاً وجوهی از حافظه می‌دانند رد می‌کند و آنها را «شیوهٔ آفرینش یا تصنیف» تعریف می‌کند. ولی مثالهایش اصلاً ربطی به موضوع ندارند و صرفاً حاکی از تبدّلات استعاریِ پیش‌پاافتاده‌اند. مثلاً به صخره «آویزان» بودنِ مردِ رازیانه‌چین در *لیرشاه* از آن رو حاکی از غنای خیال است که «آویزان بودن» افادهٔ معنای نقطهٔ اتکایی در بالا نمی‌کند بلکه، احیاناً، به بی‌تابیِ وضع آن مرد اشاره دارد. مثالهای دیگر از شعرهای خود وردزورث است. صدای کبوتر چاهی را «مدفون در میان درختان» توصیف کرده؛ این عبارت دقیق نیست ولی علاقهٔ پرنده به انزوا و احساس «تحت‌الشعاع واقع شدن صدا در سایهٔ [درختان]» را القا می‌کند. فاخته را «آوایی سرگردان» خواندن نیز نمونه‌ای از کاربرد

* کوشش نویسندهٔ زیر را در جهت انکار این واقعیت که قوهٔ خیال در نظر وردزورث نوعی معرفت است قانع‌کننده نمی‌دانم

R.D. Havens, *The Mind of a Poet*, esp. pp. 230-1.

** Crabb Robinson's Diary, September 11, 1816; May 31, 1812; *H.C. Robinson on Books and Their Writers*, ed. E.J. Morley (London, 1938), *I*, 151. *Ibid*, p. 89.

[۷۱] شاعر بحسب ماهیت به دین موضوع را در می‌یابد و سرانجام به [عنصر] دینی [در] شعر می‌رسد. در این مقدمه در حکم فیلسوف است، لکن عرضه کردن امر مجرد یکی به دیگری به شیوه‌ای که فیلسوف حساب شده می‌داند، ایدهٔ خود را به خیال شاعری فردی معطوف می‌کند که ماهیت شعر دینی آن را بیان کند و در نتیجه [به] شعر عمیق محسوس را نیز داشته باشد و همین امر است که امر فلسفی را به شعر تبدیل می‌کند. ... لکن فاصلهٔ میان حس خردمدار را کسی چون رایس صادر کند که ... اندیشه آنجایی و وارژن ده اشاره می‌کند، [فاصله] بسیار

72. *universal ideas* or *abstractions*
73. embodied
74. symbolism of abstractions

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خیال شمرده شده، زیرا «آوا» در اینجا نوعی جابه‌جایی است که فاخته را تقریباً از جسمانیت مبرّا می‌سازد و «سرگردانیْ» حاکی از حضور در همه جاست. وردزورت سپس موارد پیچیده‌تری را تحلیل می‌کند و به بحث دربارهٔ زالوجمع‌کنِ خودش می‌پردازد که با «صخره‌ای عظیم» و «هیولایی دریایی» مقایسه شده است. صخره را از مقداری حیات برخوردار دانسته تا به هیولا شباهتی پیدا کند، و هیولای دریایی را از مقداری از حیات خود محروم کرده تا آن را با صخره همانند سازد. بدین ترتیب، با نقل قولی از چارلز لَم، قوهٔ خیال را «فراهم آوردن همه چیز به صورت واحد» و «وحدت بخشیدن به ابیات» ولی در عین حال «حل و تجزیهٔ وحدت به صورت شعر» تعریف کرده است. (۵۱) بنابراین نیرویی است که هم وحدت می‌بخشد و هم تجزیه می‌کند. وردزورت در موضع دیگری «سانت» خود موسوم به «با کشتیها در دریا»[۷۵] را نمونهٔ دیگری از تمرکز ذهن بر شیئی واحد (کشتی) در میان اشیای بیشمار می‌خواند و طوری آن را مورد بحث قرار می‌دهد که گویی شعر درسی ابتدایی در زمینهٔ روان‌شناسیِ دقّت است. (۵۲) در اینجا به نظر نمی‌رسد که وردزورت از این فکر فراتر می‌رود که قوهٔ خیال حل می‌کند، غنا می‌بخشد، تغییر می‌دهد، و منتزع می‌سازد، و آنگاه که قوهٔ خیال را شکل‌بخش و آفریننده می‌خواند ظاهراً به چیزی بیش از «وحدت بخشیدن به شعر» نمی‌اندیشد.

تمایز میان وهم و خیال پس از این می‌آید و در این زمینه وردزورت از اشارهٔ گذرای کولریج نقل قول می‌کند.* وردزورت بر آن است که تعریف کولریج از وهم به منزلهٔ «قوهٔ گردآورنده یا تداعی کننده»[۷۶] (در برابر خیال در حکم «قوهٔ شکل بخش یا تغییردهنده»[۷۷]) بیش از حد کلّی است. در نظر او قوهٔ خیال، و نیز وهم، هم گردآورنده است و هم تداعی کننده، هم فرامی‌خواند و هم ترکیب می‌کند. و وهم نیز مانند خیال ملکه‌ای خلاق است. ولی نظریهٔ خود وردزورت نیز، دست کم، به صورتی که اندکی بعد تکوین یافت یا بر روی کاغذ آمد، با نظریهٔ

* باید افزود که وردزورت در یادنویسی که در چاپ ۱۸۰۰ بالادهای غنایی به شعر «حار» افزوده برای تخسیس بار وهم و خیال را از هم متمایز می‌کند. میان این دو از لحاظ تأکید تفاوتی وجود دارد «خیال قوه‌ای [است] که از عناصر ساده تأثیرهایی چشمگیر به وجود می‌آورد ... وهم، قوه‌ای است که، با انواع موقعیتهای ناگهانی و تراکم صور خیال، در ما موجب لذّت و شگفتی می‌شود.» *Poetical Works*, ed. de Selincourt, 2, 512.

75. «With ships at the sea»
76. aggregative or associative power
77. shaping or modifying power

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کولریج سازگار است.* کولریج و وردزورت، هر دو، وهم را، یعنی ملکه‌ای که به «امور ثابت ومتعین» می‌پردازد، از خیال، که «امور شکل‌پذیر و انعطاف‌پذیر و نامتعین» موضوع آن است، متمایز می‌کنند. (۵۳) تنها تفاوت مهم میان آن دو در این است که وردزورت تمایزی را که کولریج میان خیال به منزلهٔ قوه‌ای «کل‌گرا»[۷۸] و وهم در حکم نیرویی تداعی کننده می‌بیند آشکارا نمی‌بیند و به فرق فارقی که کولریج میان مشرب حکمت متعالی[۷۹] و مکتب اصالت تداعی[۸۰] قائل است توجه نمی‌کند. مثالهای خود او به احیای نسبتاً ساده‌انگارانهٔ تفاوت میان امر زیبا و امر شکوهمند می‌انجامد. هرگاه به اندازه‌های معینی اشاره شود یا وهم سروکار داریم و هرگاه بشنویم که «قامت [مَلَکِ مقرّب] به آسمان می‌رسید» یا اینکه افلاک «لایتناهی»اند در حضور خیال هستیم. (۵۴) مضمون چسترفیلد[۸۱] را دربارهٔ «شبنم شامگاهی» که «اشک آسمان» است وهم می‌خواند و آن را رد می‌کند، ولی نوشتهٔ میلتن را که، پس از هبوط آدم، آسمان «زار می‌گرید» خیال می‌شمارد و تأیید می‌کند، زیرا «ذهن [خواننده] همدلی طبیعت را معقول و بجا تشخیص می‌دهد.» (۵۵) در عمل این کار چیزی جز ارزیابی صور خیال بر اساس درجهٔ جدّی بودن آنها نیست. وهم را کوچک می‌شمارد زیرا بر نوعی فریب مبتنی است. وهم را بر مبنای سرعتی می‌توان بازشناخت که با آن افکار و صور خیال را منتشر می‌کند، و نیز از طریق «ظرافت خاص و بسط و گسترش موفقیت‌آمیزی که با آن می‌تواند پیوندهای پنهان» میان افکار و صور خیال را کشف کند. (۵۶) بدین ترتیب، وهم نوعی بردستی و تمرین فکری است. در قیاس با کردارِ کُندِ خیال در موردِ اعیانِ نامتعین و لایتناهی، قوهٔ ترکیب‌کننده و ظرافت فکری غیرشاعرانه‌اند. اگرچه وردزورت در خاتمه نمونه‌ای از وهم را از «اود» دربارهٔ زمستان سرودهٔ کاتن[۸۲] نقل می‌کند و آن را «شعری قابل تحسین» می‌خواند، ولی به طورکلی این نوع تمایز از ارزش آثار شاعران مضمون‌سرای سده‌های هفدهم و هجدهم می‌کاهد.

تمایز میان وهم و خیال به تمایزی شبیه دارد که میان استعاره‌های زنده‌انگارانه[۸۳] یا شیوهٔ شخصیت‌بخشی سدهٔ هجدهم ــ که وردزورت با آن مخالف بود ــ و استعاره‌های مورد

* استدلال تورپ در مقالهٔ زیر دایر بر وجود اختلاف عمیق میان وردزورت و کولریج مرا قانع نکرده است:
Clarence D. Thrope, "The Imagination: Coleridge versus Wordsworth," *PQ, 18* (1939), 1-18.

78. holistic 79. transcendentalism 80. associationism
۸۱. Philip Dormer ,Earl of Chesterfield (1694-1773)، ادب و دولتمرد انگلیسی
۸۲. *Ode upon Winter* برشتهٔ Charles Cotton (1630-1687)، شاعر انگلیسی
83. animating metaphors

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مستعمال خود وردزورث یافت می‌شود. این امر از لحاظ نظری چندان واضح نیست ولی ظاهراً بر نوعی آزمون نهایی حقیقت مبتنی است. جسترفیلد از آن رو به خطا رفته که «شبنم شامگاهی» «اشک آسمان» نیست. میلتن بدان سبب راه صواب را پیموده که گریستن آسمان بر هبوط آدم از لحاظ روحی حقیقت دارد. وردزورث در یکی از نامه‌های متأخر خویش گفته است: «هرگز به تمایلات خود در مورد شخصیت بخشیدن به اشیای طبیعی مجال بروز نداده‌ام بی‌آنکه هرآنچه را گفته‌ام در معرض آزمون دقیقِ عقل سلیم قرار دهم.» (۵۷) ولی عقل سلیم وردزورث بی‌تردید با عقل سلیم دیگران تفاوت دارد، و شامل اعتقاد به همانندی عمیق میان آدمیان و طبیعت، خوش‌قلبیِ خر، التذاذ گل از هوایی که استنشاق می‌کند، و «عشق ناگفتنی در سیمای ساکت ابرها» می‌شود. (۵۸) بدینسان قوهٔ خیال یا نظر یا، به عبارت دیگر، احساس وردزورث نسبت به جهان در حکم وحدت و اجتماعِ موجودات زنده مرتبط می‌شود.

وردزورث بندرت از ژرف‌نگری در کلیت و تمامیت امر هنری، که از لحاظ انتقادی بربارترین عنصرِ نظریهٔ خیال است، استفاده می‌کند. پس از اشاره‌ای به اوگوست ویلهلم شلگل، ز «خوش‌ذوقی» شکسپیر «در انتخاب مصالح، و از شیوه‌ای که با آن به این موادِ غالباً ناهمگن وحدت می‌بخشد و همه را به سوی هدف بزرگ و واحدی سوق می‌دهد» تجلیل می‌کند. (۵۹) اعتراضش به شعر سدهٔ هجدهم غالباً بر ضد حیزی است که آن را می‌توان ذرّه‌گرایی[۸۴] آن دوران خواند: «رنگهای زندهٔ سیاق کلام» که در آنها از درکِ «مراتب تلطیف‌شده و خالصِ هماهنگی» خبری نیست؛ با صور خیال اسعار مکفرسن که «محدود، مجزا، نابجا، و مطلقاً مستقل و منفردند.» ۱۶۰۱ انتقادش از بحر غروصی «اُناوَد ریمه»[۸۵] در شعری حماسی مانند ورتسلیم آزاد سدهٔ تاسو یا تجلیلش از شکل شعری «سانت» به سبب القای «حسّ همه‌جانبهٔ وحدتی عمیق» نیز مبتنی بر معیار وحدت یا بهتر بگوییم جریان مداوم[۸۶] است. «به جای نگریستن به این امر به صورت بنایی متشکل از سه بخش وحدتمند، بیشتر به این خو کرده‌ام که صورت خیال شکلی مستدیر، یک کُره، با یک قطرهٔ شبنم را ترجیح بدهم.» (۶۱) قیاسی از زمینهٔ معماری را رد کرده، ولی نه برای آنکه قیاسی سازمند را جانشین آن کند، بلکه از آن رو که گردیِ کُره‌ای هندسی را ترجیح می‌دهد.

پس مقام وردزورث را در تاریخ نقد باید مبهم یا مرحله‌ای انتقالی[۸۷] نامید. او دوران نئوکلاسیسیسم نظریه‌ای دربارهٔ تقلید از طبیعت به ارث می‌برد که به آن صبغهٔ اجتماعی خاصی

84. atomism

85. *ottava rima* ← ترجمه‌ها مترجم در پایان کتاب

86. continuous flow 87. transitional

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌افزاید: از سدهٔ هجدهم نظری به ارث می‌برد که شعر را هیجان و عاطفه می‌شمارد ولی باز هم با تعریف خود از فرایند آفرینش شعر به عنوان «فرایاد آوردن در سکون» آن را تغییر می‌دهد. نظراتی را از عرصهٔ معانی و بیان دربارهٔ تأثیر شعر اقتباس می‌کند لکن آنها را توسع می‌بخشد و نظریه‌ای دربارهٔ تأثیر اجتماعی ادبیات به وجود می‌آورد و آحاد جامعه را بر مبنای روح عشق به هم می‌پیوندد. لکن، به منظور ارضای مقتضیات تجارب عرفانی‌اش، نظریه‌ای نیز دربارهٔ شعر اتخاذ می‌کند که قوهٔ خیال، در حکم نیروی وحدت‌بخش و بصیرت نهایی نسبت به وحدت جهان، در کانون آن قرار دارد. اگرچه مقدار نوشته‌های انتقادیی که وردزورت بر جای گذاشته اندک است، این آثار از لحاظ نظرهای او که در آثار دیگران باز مانده، از لحاظ مفاهیمی که به دیگران القا کرده، از لحاظ نظرهایی که در آنها ببشاهنگ دیگران بوده، و بالاخره از لحاظ ژرف‌بینیهای شخصی‌اش بسیار غنی است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhe
tarikhema.org
PDF.tarikhe

PDF.tarikhema.org

فصل ششم: کولریج

tarikhema.org

امروزه شهرت سمیوئل تیلر کولریج (۱۷۷۲ـ۱۸۳۴) در فلسفه و نقد از همیشه بیشتر است. سینتسبری همهٔ رقبای ممکنِ عنوانِ بزرگترین منتقد را یکی پس از دیگری از میدان رقابت حذف می‌کند و چنین نتیجه می‌گیرد: «پس، تنها سه تن باقی می‌مانند: ارسطو، لونگینوس، و کولریج.» (۱) آرتور سایمنز[1] سیرهٔ *ادبی*[2] را «بزرگترین کتاب نقد در زبان انگلیسی» می‌خواند. (۲) از آن زمان تاکنون ــ به رغم تردیدهایی که گهگاه ابراز شده ــ مقام کولریج، دست کم در ممالک انگلیسی زبان، حتی ارتقا هم یافته است. میورهِد[3] کولریج را بنیانگذار نحلهٔ اصالت ارادهٔ فلسفهٔ ایدئالیستی خوانده و افزوده که «او هنوز هم برجسته‌ترین نمایندهٔ» آن است. (۳) ریچاردز[4] او را پیشاهنگ در علم جدید معناشناسی[5] دانسته است. «گامی که [کولریج] برداشت و به آستانهٔ بررسی کلی و نظری زبان وارد شد از همان سنخ گامی بود که گالیله برداشت و به عصر جدید وارد شد.» (۴) هربرت رید[6] کولریج را «یک سروگردن از هر منتقد انگلیسی دیگر برتر» می‌داند و او را پیشاهنگ مشرب اصالت وجود[7] و نظریهٔ فروید می‌شمارد. (۵) اکثر منتقدان اخیر امریکا آثار و نظریات هیچیک از منتقدان پیشین را بجز ارسطو و کولریج مورد بحث قرار نمی‌دهند. به اصلِ کولریج دربارهٔ سازش میان

۱. Arthur Symons (1865-1945)، شاعر و منتقد ادبی انگلیسی

2. *Biographia Literaria*

۳. John Henry Muirhead (1855-1940)، فیلسوف انگلیسی

۴. I.A. Richards (1893-1979)، منتقد ادبی انگلیسی

5. semantics

۶. Herbert Read (1893-1968)، شاعر و منتقد ادبی انگلیسی

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

عناصر متضاد[8]، تعریفش در باب قوهٔ خیال، نظرش دربارهٔ کلِّ سازمند[9] و تمایزی که میان نماد و تمثیل قائل است مدام اشاره می‌شود. (۶)

لکن اگر با توجه به نظرهایی که پیش از این از کانت و شیلر و شلینگ و برادران شلگل و ژان پل (ریشتر) و زولگر و دیگران نقل کردیم و از چشم‌اندازی بین‌المللی به کولریج بنگریم، اگرچه تأثیر او در میانجیگری فرهنگی میان آلمان و انگلستان بسیار مفید و عمیق بوده، به گمان من ناچار به ارزیابی بسیار محدودتری دربارهٔ اهمیت او خواهیم رسید. مسئله صرفاً سرقت ادبی یا حتی اتکای مستقیم بر منابع آلمانی نیست، گو اینکه همین امور را نیز نمی‌توان به سهولتی که میان بسیاری از نویسندگان رسم شده نادیده گرفت. نیازی نیست که موضوع سرقت ادبی را به صورت مسئله‌ای اخلاقی یا روان‌شناختی مجدداً مطرح کنیم. در بسیاری از موارد باید حق را به جانب مدافعان کولریج دانست. بسا که بیماری و افیون حافظهٔ کولریج را ضعیف کرده باشد؛ شیوهٔ یادداشت برداری او چنان بود که ممکن است یکی از ترجمه‌هایش را تفکرات اصیلِ شخصی تصور کرده باشد؛ در جای‌جای نوشته‌های چاپی و غیر چاپی او اشارات پراکنده‌ای به منبع مورد استفاده‌اش موجود است؛ در سخنرانیهای او نیاز به، یا حتی موقعیتی برای، ذکر منابع وجود نداشته و او هرگز بر آن نبوده که یادداشتهای مربوط به این سخنرانیها را منتشر کند و بسا که هرگز داعیهٔ تعلق آن مطالب را به خود در سر نداشته است. از این گذشته، کولریج به نظریه‌ای دربارهٔ حقیقت در حکم «منادی الهی» پایبند بوده که از زبان هرکس که بخواهد سخن می‌گوید. او به راستی مشتاق تأیید افراد دیگر بود و، گرچه در بیان مطالب خود آنها را با عباراتی از معاصران آلمانیش تقویت می‌کرد، غالباً بحق بر آن بود که خود شخصاً به آن افکار و استنتاجات رسیده است. (۷)

با وجود این، مقداری دین بر عهدهٔ او می‌ماند که قابل اغماض نیست. در مواضعِ حساس در نوشته‌هایش نظرهای کانت و شلینگ و اوگوست ویلهلم شلگل را به کار برده و دقیقاً از سیاق کلام و واژگان آنها استفاده کرده است. جنبهٔ روان‌شناختی یا اخلاقی چنین کاری به‌کنار، نظرهایی را که کلمه به کلمه از دیگران نقل کرده نمی‌توان به حساب او منظور کرد. این مطلب بویژه در مورد نقل قولهای مفصل از نوشته‌های شینگ در فصول ۱۲ و ۱۳ *سیرهٔ ادبی* (۱۸۱۷) صادق است که به تمایز میان قوهٔ وهم و خیال می‌انجامد و حاوی مجدّانه‌ترین کوشش او در زمینهٔ فراهم آوردن بنیان معرفت‌شناختی[10] و مابعدطبیعی نظریه‌های خویش است. بسیاری از آنچه حسّ تحسین ریچاردز و رید را برانگیخته ــ بحث در رابطهٔ میان عالِم

8. reconciliation of opposites
9. organic whole
10. epistemological

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و معلوم[11]، ترکیب[12] و وحدت آنها، و توسل به ضمیر ناهشیار ــ صرفاً از تعلیمات شلینگ است و آنها را نمی‌توان مبنای عظمت فلسفی کولریج دانست. سخنرانی کولریج «دربارهٔ شعر یا هنر»[13]، که توسط چندین تن از شارحان فلسفهٔ هنر او مفتاح فکرش تلقّی شده، به استثنای معدودی اضافاتِ دالِ بر احساسات متظاهرانه چیزی جز نقل‌به‌معنای «خطابه به فرهنگستان» شلینگ (۱۸۰۷) نیست. (۸) در مجموعهٔ مقالات خود «دربارهٔ اصول نقد صمیمانه»[14] (۱۸۱۴)، که آنها را «بهترین نوشته‌ها»یش شمرده، (۹) گاهی تمایزات موجود در سنجش *تیروی داوری* کانت را چنان دقیق دنبال کرده که حتی حکایات و مثالهای او را نیز نقل کرده است. (۱۰) کولریج، در بحث دربارهٔ تقابل ادبیات باستان و جدید، قطعه‌ای بسیار مهم از شعر ساده و مصنوع شیلر را آورده است. (۱۱) یادداشتهایش برای سخنرانی دربارهٔ «قوهٔ ذکاء و فکاهه»[15] متشکل از نقل قولهای فراوانی است که از *درآمدی* به زیباشناسی ژان پل (ریشتر) سرهم کرده است. (۱۲) در موارد بسیار از اوگوست ویلهلم شلگل مطالبی وام گرفته است. سخنرانی او دربارهٔ درام یونان صرفاً ترجمهٔ نوشتهٔ شلگل است و «اصلاً نباید در شمار آثار کولریج منظور گردد.» (۱۳) تمایزات بسیار مهمی نیز برگرفته از نوشته‌های شلگل است: مثلاً قاعدهٔ مربوط به تمایز میان «نظم و ترتیب ماشینی»[16] و «شکل سازمند»[17] ترجمهٔ تحت‌اللفظی عبارت شلگل است. (۱۴)

اینها نمونه‌های عمدهٔ نقل‌به‌معنا یا نقل مستقیم از آثار دیگران در نوشته‌های کولریج در زمینهٔ نقد و زیباشناسی است. از میان نوشته‌های فلسفی و علمی او موارد متعدد دیگری نیز می‌توان ذکر کرد: *نظریهٔ حیات*[18] او چهل‌تکه‌ای است از مطالبی که عیناً از آثار شلینگ و هنریک اِشتفنس[19] نقل کرده، و سخنرانیش دربارهٔ پرومته در زنجیر اِشیل نقل‌به‌معنای *خدایان ساموتراس*[20] شلینگ است. (۱۵) دستنوشتهٔ دو جلدی او دربارهٔ منطق، که بیشتر آن هنوز منتشر نشده، عمدتاً برگردانی از سنجش خرد ناب و همهٔ قرینه‌سازیهای معمارورانه و فهرستهای مقولات و تعارض احکام را دقیقاً از کانت برگرفته است. (۱۶) تاریخچهٔ روان‌شناسیِ تداعی در *سیرهٔ ادبی* منبعث از نویسندهٔ آلمانی گمنامی موسوم به ماس[21] است که دربارهٔ قوهٔ خیال تألیفاتی دارد. (۱۷) بیشتر اطلاعات و دانش موجود در *سخنرانیهای*

11. subject - object relation
12. synthesis
13. «On Poesy or Art»
14. «On the Principles of Genial Criticism»
15. «Wit and Humor»
16. «mechanical regularity»
17. «organic form»
18. *Theory of Life*
۱۹. Henrik Steffens (1773-1845) هنریک اشتفنس آلمانی
20. *Gods of Samothrace*
21. Johann Gebhard Ehrereich Maass

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فلسفی[۲۲] او که اخیراً منتشر شده برگرفته از *تاریخ فلسفهٔ* تِنِمان[۲۳] است. (۱۸) حتی برخی از اشعار او نیز در واقع ترجمه‌اند ولی او اشاره‌ای به این واقعیت نکرده است: «نیایش پیش از طلوع خورشید»[۲۴] او بدترین نمونهٔ آنهاست، زیرا در این مورد دلیل حاکی از اختفای عمدی را نمی‌توان انکار کرد. (۱۹) در تمام موارد مذکور یا متن اصلی پیش روی کولریج بوده یا از یادداشتهای مفصلی استفاده کرده که مستقیماً از آنها تهیه کرده بوده است. به نظر من پرهیز از انتساب آرایی به کولریج که به وضوح برگرفته و حتی نقل کلمه به کلمه از آثار دیگران است امری است که به صداقت علمی مربوط می‌شود.

کولریج شخصاً مناسباتش را با شلینگ و اوگوست ویلهلم شلگل وصف کرده است. در سیرهٔ *ادبی* اظهار دینی کلّی به شلینگ می‌نماید و حتی می‌گوید که «اگر بتوانم نظام او را برای هموطنانم قابل فهم گردانم همین افتخار و شادی برایم کافی است.» (۲۰) لکن در حاشیه‌هایی که در زمانهای نامعین نوشته لحنی سخت انتقادی دارد، حتی شلینگ را به «مادّه پرستیِ شدید» متهم می‌کند و، در اواخر عمر، صراحتاً بحثی را که در پایان جلد اول سیرهٔ ادبی در مسائل مابعدطبیعی کرده (یعنی استدلال برگرفته از شلینگ را) تقبیح و آن را جنین توصیف می‌کند: «شکل‌نایافته و نابخته؛ ــ حاوی تکه‌هایی از حقیقت هست، ولی فکر کاملاً پخته نشده است.» (۲۱) در سخنرانی ۲۲ مارس ۱۸۱۹، شلینگ را «پیرو کلیسای کاتولیکی رم و آیین وحدت وجود»[۲۵] خواند و سخت به او حمله کرد؛ شواهد فراوان دیگر نیز دالّ بر ناخشنودی کولریج وجود دارد.* لکن اگر گمان کنیم که تبعیت از نظرهای شلینگ دورانی گذرا داشته در درک طرز کار ذهن کولریج به خطا رفته‌ایم: کولریج فقط می‌خواهد که از آیین وحدت وجود تبرّی کند و نارضایی خود را در مورد تغییر مذهب به کلیسای کاتولیکی رم ابراز دارد. ولی با همهٔ این احوال، مدتها پس از آن، اندیشه‌ها و واژگان شلینگ را جذب و از آنها استفاده کرده است.

* کولریج به تکرار ضایعات معرضانه که واقعیتی ندارد پرداخته است. شلینگ هرگزکاتولیک نشد. حتماً و براستی این مجموعه، خانم کُوبرن [Coburn] ، در نقل دستنوشته به خطا رفته و، از قول کوبریج، شلینگ را به «رم» [Geneva] فرستاده؛ شاید منظور «ـا» [Jena] باشد. در ۱۸۱۶ مذاکراتی دربارهٔ بازگشت شلینگ به یا صورت گرفت ←

Schelling, *Werke*, ed. Otto Weiss (Leipzig, 1907), *I*, lxxvii.

22. *Philosophical Lectures*
23. Wilhelm Gottlieb Tennemann, *History of Philosophy*
24. «Hymn Before Sunrise»
25. pantheism

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

این اندیشه‌ها و واژگان را می‌توان در نظریهٔ *حیات* و *یاوران تفکر*[۲۶] (۱۸۲۵) و سراسر نوشته‌های بعدی او در زمینهٔ حکمت الهی یافت. (۲۲) انتقاد او در دستنوشتهٔ کتاب «منطق» از آرای کانت نیز عمدتاً برگرفته از نوشته‌های شلینگ جوان است، (۲۳) و چنانکه بعداً خواهیم دید کولریج در نظریهٔ ادبی خویش هم عمیقاً وامدار نظرهای محوری شلینگ است. حتی لازم نیست تصور کنیم که از ۱۰ مارس ۱۸۱۸، که کولریج خطابهٔ شلینگ را دربارهٔ هنرهای زیبا برای مخاطبانش نقل کرد، تا سخنرانی یک سال بعدش، که در آن شلینگ را کاتولیک رُمی خواند و تقبیح کرد، احساس انزجار خاصی به او دست داده باشد. کولریج در این امر عیبی نمی‌دید که اصول زیباشناسی و فلسفهٔ طبیعت و حتی تحلیل رابطهٔ عالِم و معلوم را تأیید کند و بپذیرد و در عین حال قاطعانه از هر آنچه با عقاید انگلیکن[۲۷] خود او سازگار نباشد تبرّی جوید.

عمر کولریج وفا نکرد تا در برابر اتهامات سرقت ادبی از آثار شلینگ از خود دفاع کند. (۲۴) در مورد شلگل که تهمتهای مشابهی به او زده شد از خود دفاع کرد و این کار را نسبتاً به صورتی مؤثر به انجام رساند. (۲۵) در این گفته بی‌تردید حق با اوست که لازم نیست با آثار شلگل آشنا باشد تا بتواند فهم شکسپیر را با نبوغ او برابر بداند. براهین موجود بر ضد این نظر که شکسپیر وحشیِ نجیبی[۲۸] بوده که همهٔ قواعد را زیر پا گذاشته نخست توسط لسینگ ابراز شد و در بسیاری از بحثهای پیشین انگلیسیان دربارهٔ هنر شکسپیر، مثلاً در نوشته‌های وِب[۲۹] و مورگان و دیگران، نیز تلویحاً به آنها اشاره شده است. نظرش دربارهٔ مردِ اندیشه بودن هملت نیز متعلق به خود اوست و با طرحی که اوگوست ویلهلم شلگل در سخنرانیهای خویش ارائه کرده تفاوت بسیار دارد. در واقع نخستین کس که جنین تفسیری را مطرح کرد فریدریش شلگل بود، ولی کلام کولریج به هیچ وجه به نوشتهٔ کوتاه او منکی نیست. (۲۶) اما در حالی که در مورد این نکاتِ بسیار مهم حق با کولریج است، دربارهٔ ترتیب زمانی مناسباتش با اوگوست ویلهلم شلگل توضیحی کاملاً گمراه‌کننده می‌دهد.* او خود معترف است که در اواخر سال

* کولریج اظهار می‌دارد که بیش از ۱۲ دسامبر ۱۸۱۱ از وجود سخنرانیهای شلگل هیچ اطلاعی نداشته است. بنا به گفتهٔ او، یکی از حاضران در جلسهٔ سخنرانی او، مردی انگلیسی به نام کروره [Bernard Kruse] (T.M.Raysor) این نام را کروزُوه [Krusve] خوانده، ولی چنین نامی بسیار مشکوک می‌نماید) نسخه‌ای از آن ←

26. *Theory of Life; Aids to Reflection*

27. Anglican

۲۸. noble savage ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

29. Daniel Webb

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱۸۱۱ آثار شلگل را خوانده و بی‌تردید پس از ۱۸۱۱ در سخنرانیهایش دربارهٔ شکسپیر از آثار شلگل استفادهٔ بسیار کرده است. کولریج حتی این مجلدات را با خود به محل سخنرانیهای

→

کتاب را نزد او آورده و گفته است که «تازه در آلمان منتشر شده» درست پیش از عزیمت او یعنی حدود یک هفته پیش از آن» (*SC, 2,* 236-7) چون تاریخ نخستین سخنرانی کولریج دربارهٔ شکسپیر ژانویهٔ ۱۸۰۸ است؛ اتهام اتکا بر نوشتهٔ شلگل ظاهراً مردود است. لکن به دو نکته باید توجه کرد. یکی اینکه دو مجلد نخست سخنرانیهای شلگل در واقع در ۱۸۰۹ و مجلد سوم (که حاوی بحث دربارهٔ شکسپیر است) در دسامبر ۱۸۱۰ (با صفحهٔ عنوان مورخ ۱۸۱۱)، یعنی یکسال تمام پیش از گفتگو با کوروه، منتشر شده است. ← (۱). نکتهٔ دیگر اینکه بی‌اطلاعی کولریج از سخنرانیهای شلگل پیش از ۱۲ دسامبر ۱۸۱۱ حقیقت ندارد. کولریج روز ۲۹ ژانویهٔ ۱۸۱۱ با هنری کرَب رابینسن از «نظر شلگل دربارهٔ همانوازان در درام یونان» صحبت می‌کرده و این دلیلی واضح بر آن است که جلد اول را خوانده بوده است (*SC, 2,* 212). روز ۶ نوامبر ۱۸۱۱ به رابینسن می‌نویسد: «سخت مایلم که پیش از شروع سخنرانیهایم کلیات آثار شلگل را ببینم» (*SC, 2,* 222)، و این گفته را مشکل بتوان به ابراز تمایل به آشنایی برای نخستین بار با نوشته‌های شلگل تعبیر کرد. کولریج در سخنرانی سوم خویش (۲۴ نوامبر ۱۸۱۱) مفهوم «وحدت علاقه»[30] را مطرح می‌کند، و چون احتمال آشنایی او با منبع اصلی شلگل، یعنی دو لا میوت ـ منتقد فرانسوی اوایل سدهٔ هجدهم ـ بسیار ضعیف است لاجرم باید آن را از جلد نخست سخنرانیهای شلگل اقتباس کرده باشد (*SC, 2,* 82).

بهترین توضیح برای تشابهات متعدد میان بحث کولریج دربارهٔ رومئو و ژولیت و گفته‌های شلگل در این موضوع (*SC, I,* 6-7, 11; 2, 144) این است که فرض کنیم که کولریج با مقالهٔ معروف شلگل در مجموعهٔ متین و هشتادان[31] (۱۸۰۱)، یا چاپ نخست آن در مجلهٔ هورن (۱۷۹۷) آشنایی داشته است. این مجلهٔ معروف را شیلر منتشر می‌کرد و زمانی که کولریج در آلمان بود تازه از زیر چاپ درآمده بود. این استدلال که تاریخ شروع آشنایی کولریج با شلگل در ۱۲ دسامبر ۱۸۱۱ بوده مضمحل نادیده گرفتن امکانات متعددی است که کولریج برای آشنا شدن با نقد آلمانی از طریق کتب و مجلات و تماسهای شخصی در اختیار داشته است. کولریج با تیک در رم ملاقات کرد (۱۸۰۶) و دربارهٔ نمایشنامه‌هایی که اشنایشتاد به شکسپیر محل نردید است گفتگو کردند. ← (۲) سوفی برنهاردی [Sophie Bernhardi]، خواهر تیک، با شوق بسیار در نامه‌اش به اوگوست ویلهلم (که در آن زمان در کپنهاگ [Coppet] بود) به «مرد انگلیسی جالب توجهی» (همسنش را فراموش کرده بود!) اشاره می‌کند که آثار کانت و فیشته و شلینگ و شاعران کهن آلمانی را مطالعه کرده و از ترجمهٔ شلگل از آثار شکسپیر «بی‌حد» خوشش آمده است ← (۳). کولریج در رم با ویلهلم فن هومبولت آن قدر آشنایی پیدا کرده بود که یکی از «اوده‌های وردزورث را برایش بخواند (*Fr.,* p. 337) از دائم از دِ گوتینگی و رابینسن کتاب آلمانی به امانت می‌گرفت. از این استنتاج گزنری نیست که کولریج حواسه‌ای همه‌چیزخوان بوده و بر مباحث زیباشناسی و فلسفهٔ آلمان اشراف کامل داشته است.

(1) J. Körner, *Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa* (Augsburg, 1929), p. 24.

(2) *MC,* p. 287; *L.,* 2, 670; E. K. Chambers, *Coleridge* (Oxford, 1938), p. 190.

(3) Letter, Feb. 6, 1806, in *Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis,* ed. J. Körner (Brünn, 1936), *I,* 291-2.

30. «unity of interest» 31. *Charakteristiken und Kritiken*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱۸۱۲ـ۱۸۱۳ برد و برای سخنرانیهای ۱۸۱۳ـ۱۸۱۴ نیز باز خواستار آنها بود. (۲۷) در سخنرانیهای بعدی خود دیگر به مباحث مشابه نمی‌پردازد، احتمالاً به این دلیل که *سخنرانیهای* شلگل را جان بلک[۳۲] در ۱۸۱۵ ترجمه کرد و بنابراین محتمل بود که مخاطبان با آنها آشنا باشند.

نتیجه‌ای که ناگزیر باید گرفت این است که اظهارات کولریج دربارهٔ تاریخ آشنایی او با متون مشخص و ابراز خصومتهای او نسبت به نویسندگان آلمانی و نظرهای دینی یا فلسفی ایشان به بحثِ تأثیر ربطی ندارد. در مورد شلینگ و شلگل شواهد دال بر وامگیریِ بلاواسطه قابل انکار نیست. البته باید افزود که این موضوع فقط بر برخی از بخشهای نوشته‌های فلسفی و انتقادی کولریج اثر می‌گذارد.

لکن ورای نقل تحت‌اللفظی و نقل‌به‌معنا باید ضمناً توجه کرد که بسیاری و حتی بخش اعظم تعابیر و تمایزات بسیار مهم کولریج برگرفته از آلمانیهاست. موضع کلی او در زمینهٔ زیباشناسی و فلسفهٔ هنر ــ برداشت مربوط به رابطهٔ هنر ز طبیعت، سازش اضداد، کلُ طرح دیالکتیکی او ــ منبعث از شلینگ است. تمایز میان نماد و تمثیل را می‌توان در آثار شلینگ وگوته یافت، میان نبوغ و استعداد را نزد کانت، میان سازمند و ماشینی، کلاسیکی و مدرن، تندیسوار و تصویری[۳۳] را نزد اوگوست ویلهلم شلگل. کاربرد خاص واژهٔ «ایده» توسط کولریج برگرفته از آلمانیهاست، و شیوه‌ای که قوهٔ خیال را با بحث شناخت مربوط می‌سازد نیز به وضوح منبعث از فیشته و شلینگ است. البتّه درست است که منبع اصلی برخی از این افکار را در نهایت امر باید در دروان باستان دانست و گاهی نیز فیلسوفان نوافلاطونی انگلیس به آنها اشاره کرده‌اند. کولریج با آثار افلاطون و فلوطین[۳۴] و کَدورث[۳۵] و هنری مُور[۳۶] و دیگران آشنا بود، اما با وجود این به آلمانیها منکی است، زیرا تنها آنها روش دیالکتیکی یکسان با روش او، همان معرفت‌شناسی و همان واژگان انتقادی او را به کار می‌برند. نوافلاطونیان در اساس عارفان مَدْرِسی[۳۷] باقی ماندند.* شوپنهاور یا هگل یا دِسانکتیس یا پلیتسکی امکان

* کسانی که کولریج را از آلمانیها کاملاً مستقل می‌پندارند همهٔ این شواهد را نادیده می‌گیرند. (۱) از نمونه‌های ←

32. John Black

33. statuesque and picturesque

۳۴ (c. 204-c. 270 AD) Plotinus، فیلسوف یونانی مکتب نوافلاطونی

۳۵ (1617-1688) Ralph Cudworth، فیلسوف انگلیسی وابسته به مکتب افلاطونیان کیمبریج

۳۶ (1614-1687) Henry More، فیلسوف انگلیسی وابسته به مکتب افلاطونیان کیمبریج

37. scholastic mystics

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ندارد که با نوشته‌های کولریج آشنا شده باشند، ولی با وجود این بیشتر مفاهیم و نظریات و اندیشه‌هایی را که در دنیای انگلیسی زبان امروزه به کولریج نسبت داده می‌شود می‌توان در آثار ایشان یافت. در آلمان مطالعات بسیار در زیباشناسی صورت گرفت که به کُندی در فرانسه و ایتالیا و اسپانیا و روسیه رواج یافت. در انگلستان کولریج کاملاً تنها و حتی از همقطاران بسیار نزدیکش، مثل وردزورت و لَم و هرلت، که با آلمان چندان تماسی نداشتند. آشکارا متمایز بود. کولریج از لحاظ واژگان و طرح دیالکتیکی و کلّ فضای فکری از دیگران جدا بود. این تفاوت را تنها در چارچوب اقتباس و وارد کردن آرای آلمانیها می‌توان تبیین کرد. چنین کاری فی‌نفسه امتیاز تاریخی مهمی به شمار می‌آید و نباید آن را ناچیز شمرد. از این لحاظ کولریج منبع اصلی نه تنها سلسله‌ای طولانی از منتقدان انگلیسی بلکه پیروان امریکایی آیین استعلایی و نیز ادگار الن پو[۳۸]، و به این ترتیب من‌غیرمستقیم سمبولیستهای فرانسوی، محسوب می‌شود.

آنچه در سطور بالا گفته شد و ذکر آن لازم بود ممکن است موجب این تعبیر گردد که کولریج بزواک صرفِ آلمانیها و فاقد هرگونه اصالت و استقلال است. چنین نیست. کولریج آرایی را که از آلمانیها بر می‌گیرد به شیوه‌ای خاص خود ترکیب می‌کند و، از آن گذشته، عناصری از

→

بسیار تازهٔ این پژوهندگان است. یک شاهد مهم اینکه کولریج تعابیر بسیاری را، که امروزه در زبان انگلیسی رواج دارد، از آلمانی برگرفته و به این زبان وارد کرده است. psychological [روانی، روان‌شناختی]، aesthetic [هنری، زیباشناختی]، objective/subjective [عینی / ذهنی]، organic/mechanical [سازمند / ماشینی]، Reason/Understanding [خرد / دریافت]، transcendent/transcendental [استعلا / استعلایی]، symbol/allegory [نماد / تمثیل]، statuesque [مانند پیکره]، classical/romantic [کلاسیکی / رمانتیکی] و چند آنها ← (۲) در موارد معدود دیگران اندکی پیش از او این تعبیرها را اقتباس کرده بودند. خود کولریج گاهی گوشزده است تازه‌ای آنها را در گذشته دنبال کند و چنین استدلال کرده که این تعابیرات در آثار حکمای مَنْدَرسی و الهیون انگلیسی موجود بوده‌اند. لکن نتوانسته است شاهدی قانع‌کننده ارائه کند. حتی واژهٔ «sensuous» [حسی]، گرچه معانی آن را بکنار برده، به طور عمده مفهوم واژهٔ آلمانی «sinnlich» است. کاربرد «فضا» [atmosphere] به معنای ادبی آن را آبرکرمبی از نوآوریهای کولریج می‌داند، ولی هردر و دیگران پیش از او آن را به کار برده‌اند. حتی «توانش» [potence]، گرچه فیلاً در (۳) آمده، از کاربرد شلینگ مقتبس است.

(1) R.L.Brett, «Coleridge's Theory of the Imagination,» *English Studies 1949*, ed. Sir Philip Magnus (London, 1949), pp. 75-90.

(2) J. Isaacs, «Coleridge's Critical Terminology,» *Essays and Studies, 21* (1936), 86-104.

(3) John Brown, *Elementa medicinae* (1780).

۳۸ Edgar Allan Poe (1809-1849) شاعر و مستقد امریکایی و نویسندهٔ داستانهای کوتاه

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سنت نئوکلاسیکی سدهٔ هجدهم و مشرب اصالت تجربهٔ[39] بریتانیایی را به این ترکیب می‌افزاید. ما خواهیم کوشید که این رشته‌های گوناگون را تحلیل کنیم و ببینیم که نظام کولریجی تا چه حد بررسی دقیق را بر می‌تابد.

تفاوت اصلی میان کولریج و تقریباً تمام نویسندگان پیشین انگلیس در داعیهٔ او به داشتن نظریهٔ شناسایی (معرفت‌شناسی) و ما بعدالطبیعه است و اینکه اصول زیباشناسی و نهایتاً نظریهٔ ادبی و اصول نقد خود را از آنها برگرفته است. اگرچه در عمل در نظریهٔ او خلأ بسیار وجود دارد، اما بر آن بود تا به وحدت و تداوم روشمند کاملی دست یابد. لکن کولریج همّتی به خرج داد و چنانکه خود او نیز بحق اظهار داشته نَفْسِ همت کردن هم اهمیت دارد. او گاهی به «مرض» خویش برای «تمامیت و کمال بخشیدن»[40] اشاره و داستانی نقل می‌کند حاکی از این خیال خام که می‌خواسته معمارِ ناپایدار تکه‌های چوب را که در آخر شب آرام در بخاری می‌سوزد تکمیل کند. (۲۸) ولی غالباً صمیمانه و از سر اعتقاد قلبی اظهار می‌کند که «هدف و غایتِ خردْ وحدت و نظام[41] است». و «هدف غاییِ فکر آدمی و احساس آدمی وحدت است.» (۲۹) «قواعد ثابت نقد که در گذشته تثبیت شده و از سرشت آدمی استنتاج شده». و «علم تعقل و داوری دربارهٔ آثار ادبی» باید هدف ما باشد. (۳۰) روش شعار دائمی کولریج است و همین امر بود که او را به دایرةالمعارفها و رده‌بندی همهٔ معرفت بشری علاقه‌مند کرد. نزد کولریج روش به معنای «وحدت همراه با پیشرفت» است، «آن است که وحدت می‌بخشند، و در ذهن آدمی چند را یکی می‌کند». روش «مطلب اصلی است». «گام نخست است.» (۳۱) کولریج غلو می‌کند و می‌گوید که شعر «تمام جذابیت و تمام زیبایی و تمام قدرت خود را مدیون اصول فلسفیِ روش است.» (۳۲) این گفته آنگاه معنی‌دار می‌شود که بدانیم روش به معنای وحدت و نیروی وحدت‌بخش است و از این رو روش یا کارِ تخیلِ خلاق یکسان است.

کولریج بر آن است که این اصول باید بر «طبیعتِ آدمی» مبتنی باشند، یعنی از تحلیل ذهن آدمی منتج گردند، ولی نمی‌تواند عزمش را جزم کند و مردّد است که شالودهٔ تحلیلْ روان‌شناختی است یا معرفت‌شناختی. این تردید بنیادین را، که در واقع تعارض میان سنت روان‌شناسیِ مشرب اصالت تجربه و منطق جدلی (دیالکتیکی) ایدئالیسمهای آلمانی است، در مواضع دیگر نیز مشاهده خواهیم کرد. کولریج در دههٔ ۱۷۹۰ دربارهٔ خود چنین می‌گوید که «ارزش هر شعر یا قطعه‌ای را بر اساس قوهٔ ذهنی[42] یا منبعی تعیین می‌کردم که منشأ لذت حاصل از آن شعر یا قطعه بود.» (۳۳) در تعریف مشهور شعر در سیرهٔ ادبی به اثر روانی آن بر

39. empiricism
40. «totalizing and perfecting»
41. system
42. mental faculty

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خواننده متوسل شده است. شاعر «کلّ روان آدمی را به فعالیت وامی‌دارد، و تواناییهای آن را، بر اساس ارزش و شأن نسبی آنها، تابع و متبوع یکدیگر می‌سازد.» (۳۴) کولریج این طرح روان‌شناختی را هرگز بتفصیل تهیه نکرد، لکن تواناییهای روان آدمی را درجه‌بندی کرد، یعنی از حواس آغاز کرد تا اینکه، در سلسله مراتبی نسبتاً واضح، به خرد رسید، و تمایز میان وهم[۴۳] و خیال[۴۴] را معیار ارزیابی خود قرار داد. در جای دیگر با بلندپروازی بیشتر کوشید تا بر پایهٔ تحلیل موقعیت[۴۵] معرفت شناختی، که به تحلیل فیشته یا شلینگ شباهت بسیار دارد، وضعیت[۴۶] هنرها (و شعر) را «استنباط کند»[۴۷]. «وظیفه و هدف فلسفهٔ خود را» «اثبات وحدتِ ذهن و عین»[۴۸] اعلام می‌کند. (۳۵) طبیعت در نظر او همانند هوش و استشعاری است که در آدمی وجود دارد. وجود را با معرفت و حقیقت همانند می‌داند. (۳۶) هنر «میانجی، و سازش‌دهندهٔ، طبیعت و آدمی» است، و «آن چیزی را که طبیعت است با آن چیزی که منحصراً انسانی است با هم سازگار می‌سازد و آنها را متحد می‌کند.» (۳۷) لکن اعتلای هنر به وضعیتی مابعدطبیعی که آن را کانون فلسفه می‌داند صرفاً تکرار حرفهای شلینگ است و در نوشته‌های کولریج هم مهجور افتاده است. کارِ بل زدن میان ذهن و عین و قوهٔ خیال را از این رو رها می‌کند که با استنباطات شلینگ او را مساعد نساخته و یا به راستی احساس می‌کند که نمی‌تواند براهین مطوّلِ نظام *مثال‌اندیشی استعلایی* را به خوانندگان خود تحمیل کند. پس ترفند ناشیانهٔ نقل نامه از دوستی را به کار می‌بندد که به غموض مطالب اعتراض کرده، و پس از آن نتایج حاصله از آن مطالب را به اختصار در قطعهٔ معروفش دربارهٔ خیال اوّلیه و ثانویه[۴۹] ذکر می‌کند. این تمایز، که برگرفته از شلینگ است، به وجود قدرتی در تخیّل قائل است که متضمن ادراکِ حسّی و از این رو ناهشیار است، حال آنکه تخیل هنری، گرچه به خیال اولیهٔ کاملاً بشری متصل است، از این رو با آن تفاوت دارد که با «ارادهٔ هشیار همراه است.» (۳۸) گمان می‌کنم که کولریج پس از این هرگز از تمایز خیال اولیه و ثانویه استفاده نکرده و به بحث دربارهٔ تعابیر والای خطابهٔ شلینگ نپرداخته است.

کولریج معمولاً به مسئلهٔ هنر اعتنا نمی‌کند و به بحث دربارهٔ زیبایی می‌پردازد. او گهگاه واژگان شلینگی را به کار می‌برد: زیبایی «نمادنگاری[۵۰] موجزِ حقیقت است ــ میانجیِ حقیقت و احساس، سر و قلب، پیوندِ خاموشِ روح با روح در طبیعت.» (۳۹) ولی در جای دیگر از آرای رایج در نوشته‌های شیلر دربارهٔ وحدت حیات و صورت[۵۱] در حکم گوهر زیبایی

43. fancy
44. imagination
45. situation
46. position
47. deduce
48. subject and object
49. primary and secondary imagination
50. hieroglyphic
51. shape

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

استفاده می‌کند. (۴۰) ولی در موارد دیگر به تعابیر عرفانیِ نوافلاطونیان روی می‌آورد، و از «زیبایی فراحسّی، زیبایی فضیلت و تقدس»، و از دریافت بلاواسطهٔ آن چون «حالت نور نسبت به چشم» سخن می‌گوید. (۴۱) غالب اوقات نظریهٔ باستانیِ زیبایی به منزلهٔ هماهنگی[۵۲]، وحدت در کثرت، را تکرار می‌کند. (۴۲) در موارد دیگر، براهین کانت را دال بر تمیز امر زیبا از سویی و امر سودمند و مقبول از سوی دیگر نقل می‌کند. کولریج نیز مانند کانت مصرّانه بر آن است که زیبایی باید مایهٔ «لذت بلاواسطه»[۵۳] گردد؛ این تعبیر ترجمه‌ای غریب از «interessenloses Wohlgefallen»، یعنی لذّتی است که ضمن آن هیچ چیزی میان *(inter-est)* ما و عین مُدْرَک نمی‌آید یا میانجیگری نمی‌کند. (۴۳) لکن تمام این نظرپردازیهایِ کولریج دربارهٔ زیباییْ نامفهوم و فاقد ارتباط و همبستگی باقی می‌مانند و، اگرچه او قاعدتاً اصل وحدت در تنوع را پلِ میان زیبایی کلی و شعر می‌داند، این نظرپردازیها به ایجاد نظریه‌ای دربارهٔ ادبیات نمی‌انجامند و در تکوین آن نقشی ایفا نمی‌کنند.

نظرپردازیهای کولریج دربارهٔ امر شکوهمند، گرچه از تنوع لازم برخوردارند، با هم تجانسی ندارند و مشکل بتوان گفت که به نظریهٔ او دربارهٔ ادبیات وارد می‌شوند. (۴۴) او نیز، همانند کانت، امر شکوهمند[۵۴] را امری ذهنی می‌داند: «هیچ متعلَّقِ حس[۵۵] فی‌نفسه شکوهمند نیست، بلکه تا آن حدی شکوهمند می‌شود که من آن را نمادِ مفهومی ذهنی[۵۶] کنم.» کولریج مثالی می‌آورد: «دایره به خودیِ خود شکلی زیباست؛ آنگاه شکوهمند می‌شود که من جاودانگی را در آن مشاهده کنم.» (۴۵) در جای دیگر امر شکوهمند را «نه کل و نه اجزا، بلکه وحدت به معنای کلیّتِ بی‌کران و بی‌پایان»[۵۷]، «جامعیتِ همه جانبه» وصف می‌کند. (۴۶) در مواضع دیگر به وجود رابطه‌ای نزدیک میان امر شکوهمند و نامتناهی معتقد است و مانند شلینگ و برادران شلگل آن را به تمایز میان ادبیات باستان و جدید می‌پیوندد. ادبیات یونان متناهی است، اما ادبیات رمانتیکیِ مسیحی می‌کوشد تا به نامتناهی دست یابد. بدین ترتیب، کولریج یونانیان را از امر شکوهمند بی‌بهره می‌سازد و قطعاتی از کتاب مقدس و آثار میلتن را به عنوان نمونهٔ امر شکوهمند نقل می‌کند. (۴۷) لکن در عمل از این مفاهیم چندان بهره‌ای نمی‌برد؛ در مورد تعابیر مشابهی چون «فاخر»[۵۸] نیز وضع بر همین منوال است.

اظهارات کولریج دربارهٔ ذوق نیز از مسائلی که در سنجشِ نیروی داوری کانت مطرح شده‌اند چندان فراتر نمی‌روند. قیاس منبعث از ذائقه[۵۹] کولریج را نگران کرده و از این رو

52. harmony
53. immediate pleasure
54. sublime
55. object of sense
56. Idea
57. boundless and endless allness
58. grand
59. tasting

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به‌دقت تأکید می‌کند که ذوق[۶۰] صرفاً احساس لذت یا درد نیست بلکه متضمن «دریافت عقلانیِ عینِ خارجی است» که «با ارجاع مشخص به احساس درد و لذّت در ما ممزوج شده است.» (۴۸) در جای دیگر اظهاراتی می‌کند که به اسلوب بحثهای سدهٔ هجدهم می‌ماند: نظر رنولدز[۶۱] را تأیید می‌کند که ذوق را باید با مطالعهٔ بهترین الگوها کسب کرد و باید بر آشنایی با اصول دستورزبان و منطق و روان‌شناسی مبتنی باشد و «بر اثر ممارست و عادت ملکهٔ آدمی بشود.» (۴۹) گهگاه صرفاً تحلیل کانت را دربارهٔ ذوق اقتباس می‌کند؛ آن را قوه‌ای میان هوش و حواس می‌خواند و نقشی را به آن نسبت می‌دهد که در جاهای دیگر قوهٔ خیال ایفا می‌کند: تصاویر مربوط به حواس را تعالی می‌بخشد و تفکرات مربوط به قوهٔ عقل را متحقق می‌سازد. (۵۰) کولریج مسئلهٔ اصلی *سنجش نیروی داوری* را دربارهٔ جهانشمول بودن ذوق نیز مطرح و نظر کانت را تأیید می‌کند: «ما همه نابخواست بر آنیم که همهٔ اذهانِ دیگر باید یکسان بیندیشند و احساس کنند.» هر کسی «برای همهٔ مردم قانون وضع می‌کند». کولریج، مانند کانت، دو نوع داوری را از هم متمایز می‌کند. یکی داوریِ ذوق است که بنابر آن «*انتظار داریم* که دیگران خود را با ما سازگار سازند، لکن *احساس نمی‌کنیم* که چنین حقّی داشته باشیم.» دیگری داوریِ عمل اخلاقی است که اجباری و بی‌چون و چراست. (۵۱)

این قطعات گوناگون دربارهٔ زیباشناسی که از منابع متنوع، از شلینگ و کانت و روان‌شناسان سدهٔ هجدهم، منبعث است در تاریخ زیباشناسی عمومی مقام شامخی به کولریج نمی‌بخشند. نظریهٔ مشخص او دربارهٔ شعر به مراتب مهمتر است، زیرا در این نظریه به راستی کوشیده تا به ترکیب[۶۲] عناصر مختلف دست یابد. کولریج کوشیده تا طرحی بریزد و ضمن آن وصف شاعر را با ابزار و قوایش[۶۳] با وصف اثر هنری و تأثیر آن بر خواننده همسان کند. سعی کرده تا در هر یک از این سه بخش عمده ــ شاعر، شعر، خواننده ــ از اصل منطقیِ واحدی استفاده کند. چنین استدلال می‌کند که اصلِ وحدتْ وجود دارد لکن در درون آن تمایزی هست که نباید تضاد و جدایی کامل باشد. منطقی که در پس این استدلال قرار دارد این است که کلْ حاصلِ جمعِ همهٔ اجزاست ولی در عین حال بیش از حاصل جمع همهٔ اجزاست. لکن این منطقِ «کلّ‌نگر» به تناوب جای خود را به کاربرد طرح سه‌جانبهٔ جدلی (دیالکتیکی) سازش اضداد ــ بر نهاد، برابر نهاد، هم نهاد[۶۴] ــ می‌دهد. در موارد دیگر طرح تفصیلی را کنار

60. taste

۶۱. Sir Joshua Reynolds (1723-1792)، نقاش نکچهره‌پرداز انگلیسی. ← جلد اول این کتاب، ص ۱۶۳-۱۶۴.

62. synthesis 63. faculties

64. thesis, antithesis, synthesis

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌گذارد، و راحت و آسوده مسئلهٔ را به این ترتیب حل می‌کند که در آنِ واحد در هر دو سو باشد.

در درجهٔ اول شاعر با (آنچه از لحاظ معنی تقریباً معادل آن است) نابغه است، مثلاً شکسپیر، که شاعر آرمانی است. شاعر باید حائز شرایط بسیار باشد: شعور، عاطفه، اراده، عقل سلیم، قوهٔ تمیز، وهم، خیال، و جز آنها. او در ضمن باید آدم خوبی باشد و «اگر نه رسماً، دست کم در باطن، حکیمی عمیق» و فیلسوفی عمیق باشد. شاعر دیندار نیز هست. به گفتهٔ او، «شاعر بی‌ایمان دیوانه است. جمع اضداد است.» (۵۲) این گفته با شواهد موجود مغایر می‌نماید، لکن اگر آن را با توسّع معنایی چنین تعبیر کنیم که اسرار کائنات او را به اعجاب می‌آورد معنی‌دار می‌شود. این اظهارات به مطالب بوطیقاهای دوران رنسانس شبیه‌اند و در معرض اتهام لغزشِ تعقّل‌مآبی[۶۵] قرار دارند. گهگاه چنین می‌نماید که کولریج دچار این لغزش شده است. او نیاز شاعر را به کسب اطلاعات حتی در رشته‌های کالبدشناسی و علم تعادل مایعات[۶۶] و فلزشناسی و سنگواره‌شناسی و غیره وصف کرده است. او خود به مطالعهٔ همهٔ علوم پرداخت تا آمادهٔ سرودن نیایشهایی شود که در نظر داشت خطاب به خورشید و ماه و عناصر بسراید. کولریج نقش شاعر فیلسوف و روشمند را به وردزورث نیز تحمیل کرد. (۵۳) ولی در غالب اوقات، کولریج به تفاوت میان هویت فیلسوف و شاعر توجه دارد. اگرچه نمی‌توانست از لحاظ نظری آن را وصف کند، لکن تعارض میان این دو را در زندگی شخصی خویش به وجه حادّی احساس کرده بود.

اگر این نکته را دریابیم که نبوغ به نظر کولریج همینه امری عینی و غیرشخصی و معطوف به دریافت کل عالم وجود است جامعیت[۶۷] این قبیل ملزومات فلسفی روشن خواهد شد. شاعر را علایق شخصی او بر نمی‌انگیزند. «لازمهٔ نابغه بودن زیستن در کلّ است، مراوده با آن خویشتنی است که نه تنها بر همهٔ چهره‌های پیرامون ما، همنوعانمان، بلکه بر گلها و درختها و جانوران و، آری، بر سطح آبها و ماسه‌های بیابان منعکس است. آدم نابغه در همه چیز واکنشی نسبت به خود می‌یابد، حتی اگر در راز وجود پنهان باشد.» (۵۴) کولریج در اشعار نخستینِ شکسپیر نشانهٔ نبوغ را در «اختیار کردن موضوعهایی [می‌بیند] که از اوضاع و احوال و علایق خصوصی خودِ شاعر بسیار دورند.» عالیترین تجلیل او از شکسپیر به سبب «جدایی مطلق احساسات شخص شاعر از آن احساساتی است که در عینِ حال ترسیم و تحلیل می‌کند.» (۵۵) شکسپیر بسانِ «خدا به روایت اسپینوزاست ــ آفرینندگی در همه جا حاضر[۶۸].» (۵۶) این

65. intellectual error 66. hydrostatics 67. inclusiveness
68. omnipresent creativeness

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

قدرت نفی شخصیتِ خویش، این انجذاب فکری در ترسیم واقعیتْ با آفرینشِ تازه، به قوهٔ تمیز[۶۹] نیازمند است. کولریج مدام بر این نکته پافشاری می‌کند که نبوغ شکسپیر «نه تنها در شکل هنریِ بغایت والای آثارش بلکه در قوهٔ تمیز او نیز» آشکار است. نبوغ او چنان تمام‌عیار است که «نه تنها در ساختمان کلی، بلکه در تمام جزئیات نیز» خودنمایی می‌کند. (۵۷)

از این اظهارات می‌توان چنین نتیجه گرفت که در نظر او شاعر فیلسوف است، ناظری است که شخصیت خود را نفی کرده، سازنده‌ای هشیار و با تمیز است. لکن کولریج، علاوه بر این نظر که شاعر انسان کلّی[۷۰] است، در عین حال می‌گوید که شاعر «ناهشیارانه» عمل می‌کند. «در نبوغ فعالیتی ناهشیار وجود دارد؛ نه، بهتر است بگوییم که نبوغ آدم نابغه در همین است.» (۵۸) به نظر او نیز، همانند شینگ و برادران شلگل، شاعر هم هشیار و هم ناهشیار است. ولی کولریج شاعر را مرد شعور و مرد هیجان نیز می‌داند. «در حالت غیرعادیِ هیجان»، در «شور مدامِ [ذهنی]» به آفریدن می‌پردازد. (۵۹) بدین ترتیب، شاعر از احساسات پرشور برخوردار است، و این حالت را از دوران کودکی حفظ کرده است. «شاعر کسی است که سادگی دوران کودکی را با تواناییهای دوران بزرگسالی عجین کرده است.» (۶۰) کولریج در موهبتهایی که بر سر شاعر بار می‌کند تضادی نمی‌بیند؛ شاعر همه چیز هست: هشیار و ناهشیار؛ فیلسوف و کودک؛ سازنده و عاطفی. کولریج بر آن است که خرد و احساس به نحو شگفت‌انگیزی در او یکی شده‌اند؛ وردزورث را، که نمونهٔ دیگری از نابغه است که به کمال شکسپیر دست نیافته، به مناسبت همین «وحدت شعور و اندیشهٔ ژرف و باریک‌بین»، «رقت آمیخته به تفکر»[۷۱]، خصلتی که فلسفه و عاطفه را با هم درآمیخته، می‌ستاید. (۶۱)

ولی، اگرچه شاعر انسان کلیّ است، دارای توانایی مشخصی نیز هست که تنها به او تعلق دارد یا دست کم فقط دیگر آفرینندگان در آن با او سهیم‌اند. این توانایی همان قوهٔ خیال است که قوهٔ وحدت بخشیدن به چیزهاست. قوهٔ همه چیز بودن است. کولریج به خطا واژهٔ آلمانی *Einbildungskraft* را به معنای «In-eins-Bildung» تعبیر و آن را به واژهٔ یونانی قوّهٔ «esemplastic» و لاتینی «coadunating»[۷۲] ترجمه می‌کند. (۶۲) تخیل قوهٔ عینیت بخشیدن به خویش است، نیروی نبوغ است که می‌تواند هر لحظه به شکلی درآید. «همه چیز شدن و در عین حال خود ماندن، خدای متلوّن را در رود، در شیر و در شعله محسوس ساختن ــ این

69. judgment 70. whole man 71. meditative pathos

۷۲ esemplastic صفتی است که کولریج از عناصر یونانی وضع کرده و از آن معنای «توانایی وحدت‌بخشیدن عناصر و مفاهیم متفاوت» اراده کرده است. coadunating نیز برگرفته از *coadunare* لاتینی و به معنای «یکی شدن در رشد» (united by growth) است. تعبیر اخیر از سدهٔ هفدهم در رشتهٔ گیاه‌شناسی به کار رفته و از coadunation احتمالاً (افادهٔ معنای «پیوند زدن» هم می‌کرده‌اند

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است خیال راستین.» (۶۳) اما در طیف قوای ذهن شاعر، قوهٔ خیال وظیفهٔ وحدت‌بخشی میانجیگری میان خرد و فهم را نیز بر عهده دارد. آن نیز، مانند خرد، از مکان و زمانْ مستقل است و بدین ترتیب به شاعر امکان می‌دهد تا خود را از حیطهٔ مکان و زمان برهاند. (۶۴) خیال ضمناً نیروی تبدیل ممکن به واقع، «قوه به فعل»، «ذات به وجود» است. (۶۵) ظاهراً این مفهوم برگرفته از لایبنیتس است و فاصلهٔ میان مفهوم شاعر و خود شعر را پر می‌کند. کولریج در تعریف مشهور خود که در آن خیال را هماهنگی یا سازش اضداد خوانده ویژگیهای شاعر را با اضدادی که فقط در اثر هنری موجود است درهم آمیخته است. در ذهن کولریج، «شعر چیست؟» «تقریباً با این پرسش تفاوتی ندارد که شاعر کیست؟» (۶۶)

نبوغ و خیال را در شاعر از خصال نازلتر، یعنی استعداد[۷۳] و وهم، متمایز کرده است. اینها اضداد نیستند، بدین معنی که نبوغ با استعداد، یا خیال یا وهم،مانعةالجمع باشند؛ بلکه نبوغ به استعداد و قوهٔ خیال به وهم نیاز دارد. با وجود این، تواناییهای مشخص و بسیار متفاوتی هستند. نبوغ و خیالْ وحدت‌بخش‌اند. سازش‌دهنده‌اند؛ به سطح اندیشهٔ کل‌نگر و دیالکتیکی کولریج تعلق دارند، حال آنکه استعداد و وهم صرفاً گردآورنده و از این رو ماشینی و متداعی‌اند. نبوغ موهبت است، استعداد را می‌توان عمل آورد[۷۴]؛ نبوغ خلاق است، استعداد ماشینی. «هر بخش جداگانه دریافت می‌شود؛ سپس آنها در کنار هم بر پرده‌ای رنگارنگ» قرار می‌گیرند؛ در بسزمینهٔ این پرده «نیروی واحدی وجود دارد که در هر بخش، بر مبنای ویژگی آن بخش، تغییراتی درونی به وجود می‌آورد.» (۶۷) حفظ وهم و استعداد کوشش دیگری است از سوی کولریج تا اندیشهٔ منربهای تجربی و متداعی را در نظام ایدئالیستی بی‌خدشه ولی در وضعیت فروتر نگاه دارد.

از زمان کانت متمایز ساختن نبوغ از استعداد رواج یافته است. تمایز میان خیال و وهم ظاهراً منبعث از سنت روان‌شناسی سدهٔ هجدهم اسکاتلند است: آن را در آثار ویلیام داف[۷۵] و دوگالد استیوارت[۷۶] و شخصی به نام رابرت اسکات[۷۷] می‌توان یافت. (۶۸) لکن فقط نزد آلمانیهاست که دقیقاً به کلّ روند دانستن[۷۸] مربوط شده است. تِتِنس در تتبعات *فلسفی دربارهٔ سرشت بشر*[۷۹] (۱۷۷۷)، کتابی که کانت و کولریج با آن آشنا بودند، «bildende Dichtkraft» را، که جنبهٔ هنری دارد، از *Phantasie* متمایز کرده است؛ (۶۹) کانت هم خیالِ سازنده و باز

73. talent 74. manufacture 75. William Duff

۷۶. Dugald Stewart (1753-1828)، فیلسوف اسکاتلندی

77. Robert E. Scott 78. knowing

79. Johann Nikolaus Tetens, *Philosophische Versuche über die menschliche Natur*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سازنده و هنری[۸۰] را از هم متمایز می‌کند. شلینگ هم *Phantasie* را از *Einbildungskraft* متمایز می‌سازد؛ تفاوت میان موضع او و کولریج در این است که او دریافت اصلی را از روندِ عینیت بخشیدنِ به آن جدا می‌کند. ولی از این لحاظ مواضع آنها به هم شبیه است که هردو بر امر ایجادِ اتحاد تأکید می‌ورزند و در مورد اشتقاق واژهٔ آلمانی *Einbildungskraft* متفق‌الرأی‌اند. (۷۰) ترتیب این واژه‌ها در آثار زان پل و اوگوست ویلهلم شلگل معکوس شده است. *Phantasie* والاتر است و با خرد پیوند دارد؛ *Einblidungskraft* فقط شکلی از حافظه است. (۷۱) گمان نمی‌کنم که در جایی کاربرد این واژه‌ها را دقیقاً به صورتی که کولریج آنها را به کار برده بتوان یافت، زیرا کولریج سنت روان‌شناختی را به نسبه‌ای منحصربفرد با دیالکتیک آلمانیها ترکیب کرده است.

کولریج وهم را چنین تعریف می‌کند: «نیروی گردآورنده و تداعی‌کننده»[۸۱]، «فراهم آوردن من عندیِ چیزهایی که از هم دورند و ایجاد وحدت میان آنها. مصالح، حاضر و آماده. در معرض ذهن قرار دارند و وهم تنها نوعی همنشینی میان آنها به وجود می‌آورد.» (۷۲) در تعریف نهایی جلد اول *سیرهٔ ادبی*، «مصالح [وهم] چیزی جز اعیان ثابت و متناهی نیست. در واقع، وهم چیزی نیست مگر وجهی از وجوه حافظه که از حیطهٔ زمان و مکان رهایی یافته است.» لکن در عین اینکه کولریج بر تمایز میان خیال و وهم پافشاری می‌کند به تداخل لایه‌های معنایی آنها نیز توجه دارد. مثلاً اسپنسر از «قوهٔ وهم تحت شرایط خیال» برخوردار است. «او دارای وهمِ متخیل، ولی فاقد قوهٔ خیال است.» (۷۳) از این رو، بحثهای متعدد در این باره که آیا در متمایز ساختن این دو حق با کولریج است یا نه چندان مفید فایده به نظر نمی‌آید. امروزه دلیلی وجود ندارد که روان‌شناسیِ این قوا را به معنی واقعی کلمه تعبیر کنیم. ما نیز، مانند کولریج در بهترین نوشته‌هایش، باید وحدت بنیادین ذهن و نیز این واقعیت را بپذیریم که کولریج انواع مختلف موهبت شاعرانه‌ای را از هم متمایز ساخته که در خود اشعار قابل رؤیت است.

کولریج همیشه به تمایز موجود میان شاعر و شعر او توجه ندارد. گاهی بر آن است که مسئلهٔ تعریف شعر را به ارائهٔ وصف شاعر فرو کاهد. از گفته‌های اوست که «عامترین و متخصص‌ترین ویژگی هر شعر برخاسته از نفس نبوغ شاعرانه است» و تعریف دقیق شعر تا آن حدی ممکن است که «هنوز نمایز از نبوغ شاعرانه منبع باشد. [زیرا همین نبوغ است] که عواطف و اندیشه‌ها و بازآفرینهای واضح و زندهٔ شعر را بدون تلاش ذهنِ خود شاعر دنبال و

80. productive, reproductive, and aesthetic
81. aggregative and associative power

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در آنها دخل و تصرف می‌کند.» (۷۴) بدین ترتیب تفاوت میان تواناییها و روندهای ذهنی از سویی و از سوی دیگر اثر هنری، که در ادبیات ساختاری متشکل از نشانه‌های زبانی است، نادیده گرفته می‌شود. لکن خوشبختانه کولریج در مواضع دیگر وجه تمایز شعر را، فارغ از شاعر، مورد بحث قرار می‌دهد.

کولریج نیز، به تبع شیلر و برادران شلگل و شلینگ، گاهی به واژهٔ «شعر» توسع معنایی می‌بخشد و آن را به همهٔ هنرها و حتی به انواع خلاقیت انسانی اطلاق می‌کند. این کاربرد مبتنی بر حجیت رسالهٔ ضیافت افلاطون است. ولی حتی افلاطون نیز به تفاوت شاعر با فیلسوف، قانونگذار یا جنگجو، توجه نمی‌کند. کولریج سرزنش کردن کودکی را خطاب به یک گل «شعر» می‌شمارد یا لوتر را «یکی از بزرگترین شاعران تاریخ» می‌خواند، نه به جهت سرودهای دینی یا ترجمهٔ او از کتاب مقدس، بلکه از آن رو که «شعری نسرود ولی زندگی‌اش شعر بود.» حتی گفته است که بنابر مشاهدات گروهی شیمیدان «شعر گویی به انبات رسیده و تحقق یافته است.» (۷۵) همین کاربرد افلاطونی و مبهم این واژه مبنای طرح پیشنهادی او در تألیف رساله‌ای دربارهٔ شعر است که «همهٔ کتابهای ماورای طبیعت و نیز همهٔ کتابهای اخلاقیات را منسوخ خواهد کرد»، و خود در واقع به منزلهٔ «نظام اخلاقیات و سیاست» خواهد بود.[۸۲] در چنین نوشته‌هایی، شعر واژه‌ای جامع است که بر همه چیز غالب می‌شود و آنها را در خود جذب می‌کند.

در جایی کولریج بر آن است تا «poesy» و «poetry» را از هم متمایز کند[۸۳]: «poesy» «نامی عام برای همهٔ هنرهای زیبا»ست؛ «poetry» به آنهایی محدود می‌شود که وسیلهٔ القای آنها واژه است. (۷۶) لکن معمولاً این نوآوری اصطلاح‌شناختی را کنار می‌گذارد و موسیقی را شعرِ گوش و نقاشی را شعرِ چشم می‌نامد یا این نظر پیشینیان را اقتباس می‌کند که همهٔ هنرهای دیگر

« L., pp. 347, 338 بر خلاف نظر ریچاردز (۱)، این گفته‌ها را نمی‌توان چنین تعبیر کرد که کولریج می‌خواهد مسائل فلسفی و ماورای طبیعی را کنار بگذارد. کولریج پیرو مسیر تحصّل منطقی[۸۳] نیست

(1) I.A. Richards, *Coleridge on Imagination*, p. 20.

۸۲. واژهٔ poesy از ریشهٔ یونانی به معنای «سازنده» در سدهٔ چهاردهم به زبان انگلیسی وارد می‌شود. بعدها (سدهٔ شانزدهم) poetry از ریشهٔ لاتینی معمول می‌شود. این دو واژه کم و بیش به صورت مترادف به کار رفته‌اند. لکن برخی، بویژه بر حاسس، سعی کرده‌اند آنها را از هم متمایز سازند. بن‌جانسن poem را به معنی «شعر» و poetry را به معنی «کل اشعار یک شاعر» و poesy را در معنی اصل یونانی به معنی «مهارت، یا صناعت سازندگی [شعر]» به کار برده است. گرچه برخی از مسئولان متأخر نیز آرایی مشابه مطرح کرده‌اند، ولی این تمایز به طور کلی تثبیت نشده است.

83. logical positivist

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«شعرِ بی‌زبان»اند. (۷۷)

اما کولریج به طور کلی به اِعمالِ این نظر که شعر در بنیاد با دیگر هنرها یکسان است علاقه ندارد. او حتی به نوازها و همانندیهای هنرها هم توجه نمی‌کند. نظر مربوط به مقایسهٔ شعر رمانتیکی با معماری گوتیکی، و شعر باستان با معبد یونانی، را از شلگل اقتباس می‌کند. (۷۸) میان شعر و نقاشی مأخر تقارنی مشاهده می‌کند و در هر دو گرایشی به ترسیم جزئیات در پسزمینهٔ اثر هنری می‌بیند، حال آنکه به زعم او شاعران و نقاشان رنسانس به زیبایی و هماهنگی در کلِّ اثر علاقه‌مند بوده‌اند. (۷۹) در یکی از نوشته‌هایش خواهان چیزی می‌شود که امروزه آن را حساسیزی[۸۴] می‌نامیم، یعنی وحدت حواس، «گمون همه در هر یک، و بویژه گویی با حرکتی سحرآمیز، بهسیج بینش توسط آوا و مظاهر آوا.» (۸۰) اما اینها همه ادراکات جدا افتاده‌ای است حاکی از اینکه کولریج وحدت هنرها را می‌پذیرد لکن به مسائل مربوط به روابط و تمایزات آنها توجه خاصّی مبذول نمی‌دارد

کولریج معمولاً شعر را هنر «زبان فصیح و رسا» می‌داند و بر آن است که وجه تمایز آن را از دیگر اشکال کلام تعیین کند. می‌کوشد تا آن را بر حسب غایت و رسالتش از علم و اخلاق متمایز سازد. غایت بی‌واسطهٔ شعر لذت است، و «بی‌واسطه» به معنای تلویحیِ فقدانِ نفع عملی، یعنی همان فاصلهٔ زیباشناختی کانت است. «شاعر همیشه باید لذت را هدف مشخص خویش قرار دهد»؛ (۸۱) او نباید امر سودمند و خیر را مستقیماً هدف قرار دهد، بلکه از طریق لذّت و تنها به منزلهٔ هدف غاییِ خویش آنها را پیش روی داشته باشد. گهگاه این هدف را «پرورش دادن و علاقه‌مند کردن قلب خواننده» و «موعظه کردن» به او تعریف می‌کند. (۸۲) از لحاظ نظری، کولریج به این تمایز پایبند می‌ماند، گو اینکه ظاهراً تلاش مجددی است برای حفظ سنت تجربی در طرحی ایدئالیستی که در آن اصل لذت محلی ندارد. مشکلات کولریج آنگاه به وضوح آشکار می‌شود که می‌کوشد تا برخی از آثار افلاطون و چرمی تیلر و نظریات مقدسی برنت[۸۵] و فصل نخست کتاب اشعیای نبی را «شعر به مؤکدترین معنای آن» بخواند، حال آنکه متوجه است که هدفِ بی‌واسطهٔ این نویسندگان حقیقت بوده است، نه لذت (۸۳) وردزورث استفاده از شخصیتهای برگرفته از طبقات نازل اجتماع را از این رو توجیه می‌کند که اندیشهٔ مساوات را تقویت می‌کند. کولریج بر این مبنا با توصیهٔ وردزورث به مخالفت می‌پردازد که وضع موجود را بر هم خواهد زد و حقیقت را جانشین لذت خواهد کرد. اما در ضمن باحرکتی که خاص خود اوست به «آن زمان خجسته‌ای» اشاره می‌کند «که حقیقت همانا لذت

۸۴. synaesthesia

۸۵. Thomas Burnet (1635?-1715) نویسندهٔ *Theoria Sacra* در علمی الهیات.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خواهد بود». (۸۴) زمانی که آرمانشهر افلاطونی تمایزی را که او با این همه زحمت برقرار کرده از میان برخواهد داشت البته در عمل تمایز میان وسیله و هدف را فراموش می‌کند و به سرعت تسلیم پیشفرضهای اخلاق‌مدارانه می‌شود. گردآوری اظهارات بسیار اخلاق‌مدارانه از میان آثار نقد عملی کولریج کار سهلی است، ولی به ذکر چند نمونه اکتفا می‌کنیم: «بیزاری و انزجار» او نسبت به *ایرای گدای* جان گی[۸۶]، پیشنهادهای عجیب او برای بازنویسی *وُلپُن*[۸۷]، ابراز تمایل به حذف تک‌گویی[۸۸] دربان در نمایشنامهٔ مکبث از متن اصلی، نفرت او نسبت به موضوع همجنس‌بازی در *سانتهای* شکسپیر، و بسیاری نمونه‌های دیگر[۸۹].

شعر در نظر کولریج هیجان است. او آن «حالت هیجانی» را که بلافاصله و به صورتی خام بیان شده (و در نظر او مردود است) از نفس هیجان در تحریک دو شگرد اصلی شعر، یعنی زبان مجازی و وزن، متمایز می‌سازد. (۸۵) شگفت اینکه در این مورد نظر به‌های طبیعت‌مدار و بذوی‌پسند سدهٔ هجدهم را می‌پذیرد. «هیجانهای نیرومند مستلزم زبان مجازی‌اند.» «صنایع کلامی در اصل نوباوگان هیجان‌اند.» هیجان نیرومند «از زبانی برخوردار است که از زبان معمول موزونتر است.» (۸۶) وزنْ خود هیجان را افاده می‌کند. کولریج حتی از شاعر بودن طبیعت می‌گوید و به کلام هیجان‌آمیز مادران درمانده اشاره می‌کند، و ترانهٔ دیورا[۱۹] را نمونهٔ تکرار غنایی و همانگویی[۹۰] شکوهمند می‌خواند. (۸۷) گهگاه چنین می‌نماید که طرح تاریخی مشرب بذوی‌پسندی را پذیرفته است: به «یکنواختی روزافزون حیات بشر» اشاره می‌کند که به زوال عواطف نیرومند و متسوخ شدن زبان محکم و جاندار انجامیده است. (۸۸) نظر وردزورث را دربارهٔ تاریخ واژه‌گزینی در شعر و زوال آن را از «زبان طبیعی احساسات به‌هیجان‌آمده» به «مصنوعات حاصل از انصال و تربیش» به طور کلّی تأیید می‌کند. (۸۹) درست است که آرمانی کردن روستاییان شمال انگلیس را توسط وردزورث رد می‌کند و آن اسناد اسکاتلندی را به باد تمسخر می‌گیرد که «قادر نیست روی هم رفته سه دقیقه دربارهٔ سرشت آدمی چیز بنویسد ولی میل اینکه وادارش کرده‌اند که متفنّنانه دربارهٔ دورهٔ بوحش و دورهٔ گساوزری و دورهٔ شکارش

* *Omniana*, 2: 20; *MC*, p. 58; *SC*, 1: 75, 77-8; *MC*, p. 455

← *SC*, 2: 119 که از «حیوانی و ذکی شکسپیر و طرفه اوانه بشار هجده سالهٔ» محسن سخن می‌گوید.

۸۷ *The Beggar's Opera* اثر John Gay (1685-1732) که شخصیت اصلی آن هیث‌کلیف است.

۸۸ *Volpone, or the Fox* اثر بن جانسن

88. soliloquy 89. *Lucinda's Song* 90. tautology

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«شعر بی‌زبان»اند. (۷۷)

اما کولریج به طور کلی به اِعمالِ این نظر که شعر در بنیاد با دیگر هنرها یکسان است علاقه ندارد. او حتی به توازیها و همانندیهای هنرها هم توجه نمی‌کند. نظر مربوط به مقایسهٔ شعر رمانتیکی با معماری گوتیکی، و شعر باسان با معبد یونانی، را از شلگل اقتباس می‌کند. (۷۸) میان شعر و نقاشی متأخر تفاوتی مشاهده می‌کند و در هر دو گرایشی به ترسیم جزئیات در پسزمینهٔ اثر هنری می‌بیند. حال آنکه به زعم او شاعران و نقاشان رنسانس به زیبایی و هماهنگی در کلِّ اثر علاقه‌مند بوده‌اند. (۷۹) در یکی از نوشته‌هایش خواهان چیزی می‌شود که امروزه آن را حساسیزی[۸۴] می‌نامیم، یعنی وحدت حواس. «کمون همه در هر یک، و پویزه گویی با حرکتی سحرآمیز، تهیج بینش توسط اوا و مظاهر آوا.» (۸۰) اما اینها همه ادراکات جدا افتاده‌ای است حاکی از اینکه کولریج وحدت هنرها را می‌پذیرد لکن به مسائل مربوط به روابط و تمایزات آنها توجه خاصی مبذول نمی‌دارد.

کولریج معمولاً شعر را هنر «زبانِ فصیح و رسا» می‌داند و بر آن است که وجه تمایز آن را از دیگر اشکال کلام تعیین کند. می‌گوشد تا آن را بر حسب غایت و رسالتش از علم و اخلاق متمایز سازد. غایت بی‌واسطهٔ شعر لذت است، و «بی‌واسطه» به معنای تلویحیِ فقدانِ نفع عملی، یعنی همان فاصلهٔ زیباشناختی کانت است. «شاعر همیشه باید لذت را هدف مشخص خویش قرار دهد.» (۸۱) او نباید امر سودمند و خیر را مستقیماً هدف قرار دهد، بلکه از طریق لذّت و تنها به منزلهٔ هدف غایی خویش آنها را سر زوی داشته باشد. گهگاه این هدف را «پرورش دادن و علاقه‌مند کردن قلب خواننده» و «موعظه کردن» به او تعریف می‌کند. (۸۲) از لحاظ نظری، کولریج به این تمایز پایبند می‌ماند، گو اینکه ظاهراً تلاش مجددی است برای حفظ مشت جزیی در طرحی ایدئالیستی که در آن اصل لذت محلی ندارد. مشکلات کولریج آنگاه به وضوح آشکار می‌شود که می‌کوشد با برخی از آثار افلاطون و چرمی تیلر و نظریات قدسی برنت[۸۵] و فصل بحث‌کتاب اشعیای نبی را «شعر به مؤکدترین معنای آن» بخواند. حال آنکه منوجه است که هدفِ بی‌واسطهٔ این نویسندگان حقیقت بوده است، نه لذت. (۸۳) وردزورث استفاده از سجعهای برگرفته از طبقات نازل اجتماع را از این رو توجیه می‌کند که اندیشهٔ مساوات را تقویت می‌کند. کولریج بر این مبنا با توصیهٔ وردزورث به مخالفت می‌پردازد که وضع موجود را بر هم خواهد زد و حقیقت را جانشین لذت خواهد کرد. اما در ضمن باحرکتی که خاص خود اوست به «آن رمان خجسته‌ای» اشاره می‌کند «که حقیقت همانا لذت

84. synaesthesia

۸۵. Thomas Burnet (1635?-1715) نویسندهٔ *Theoria Sacra* از روحانیون انگلیسی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خواهد بود». (۸۴) زمانی که آرمانشهر افلاطونی نمایزی را که او با این همه زحمت برقرار کرده از میان برخواهد داشت البته در عمل تمایز میان وسیله و هدف را فراموش می‌کند و به سرعت تسلیم پیشفرضهای اخلاق‌مدارانه می‌شود. گردآوری اظهارات بسیار اخلاق‌مدارانه ز میان آثار نقد عملی کولریج کار سهلی است، ولی به ذکر چند نمونه اکتفا می‌کنیم: «بیزاری و انزجار» او نسبت به *ایرای گدای* جان گی[۸۶]، پیشنهادهای عجیب او برای بازنویسی *اُتِلُو*[۸۷]، ابراز تمایل به حذف تک‌گویی[۸۸] دربان در نمایشنامهٔ مکبث از متن اصلی، نفرت او نسبت به موضوع همجنس‌بازی در *سانتهای* شکسپیر، و بسیاری نمونه‌های دیگر *

شعر در نظر کولریج هیجان است. او آن «حالت هیجانی» را که بلافاصله و به صورتی خام بیان شده (و در نظر او مردود است) از نقش هیجان در تحریک دو سگرد اصلی شعر، یعنی زبان مجازی و وزن، متمایز می‌سازد. (۸۵) شگفت آنکه در این مورد نظریه‌های طبیعت‌مدار و بذوی‌پسند سدهٔ هجدهم را می‌پذیرد. «هیجانهای نیرومند مسلزم زبان مجازی‌اند.» «صنایع کلامی در اصل نوپاوگان هیجان‌اند.» هیجان نیرومند «از زبانی برخوردار است که از زبان معمول موزونتر است.» (۸۶) وزن خود هیجان را افاده می‌کند. کولریج حتی از شاعر بودن طبیعت می‌گوید و به کلام هیجان‌آمیز مادران درمانده اشاره می‌کند، و ترانهٔ دبورا[۸۹] را نمونهٔ تکرار غنایی و همانگویی[۹۰] شکوهمند می‌خواند. (۸۷) گهگاه چنین می‌نماید که طرح تاریخی مشرب بذوی‌پسندی را پذیرفته است: به «یکنواختی روزافزون حیات پسر» اشاره می‌کند که به زوال عواطف نیرومند و متسوخ شدن زبان محکم و جاندار انجامیده است. (۸۸) نظر وردزورث را دربارهٔ تاریخ واژه‌گزینی در شعر و زوال آن را از «زبان طبیعی احساساتِ به‌هیجان‌آمده» به «مصنوعاب حاصل از انفعال و تزیین» به طور کلّی تأیید می‌کند. (۸۹) درست است که آرمانی کردن روستاییان شمال انگلیس را توسط وردزورث رد می‌کند و آن اسناد اسکاتلندی را به باد مسخره می‌گیرد که «قادر نیست روی هم رفته سه دقیقه دربارهٔ سرشت آدمی چیز بنویسد ولی مثل اینکه وادارش کرده‌اند که متفنّنانه دربارهٔ دورهٔ توحش و دورهٔ گساوزری و دورهٔ شکارش

* *Omniana*, 2: 20; *MC*, p. 55; *SC*, 1: 75, 77-8; *MC*, p. 455

← *SC*, 2: 119 که در «حجیتی و ذکی شکسپیر و صرف وقت بیشتر دختر هجده ساله بر تحصیل سحر می‌گوید»

John Gay (1685-1732) نمایشنامه‌نویس انگلیسی. *The Beggar's Opera* اثر او.

Othello, or the Fox اثر جان گی

88. soliloquy 89. *Deborah's Song* 90. tautology

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

برگویی کند.» (۹۰) لکن این باعث نمی‌شود که خودِ کولریج، به‌متابعت از هردر، ترتیبِ «فرضی» بسیار مشابهی برای هنرها، و نیز تاریخ مشابهی دربارهٔ خاستگاه زبان مطرح نکند. «هیجان منشأ اصلی تمام واژه‌های موجود در تمام زبانهاست»، و از این رو «زبانهای کهنتر برای شعر مناسبترند.» (۹۱) شکسپیر در نیمهٔ راه قرار دارد، میان کاربرد زبان طبیعی که مبیّن واقعیت است و زبانِ مِن عندیِ ایما و اشارهٔ امروزی. (۹۲) کولریجی که شاعر را آفریننده و ناظرِ برون‌نگر[۹۱] و نامتشخص[۹۲] وصف می‌کند چگونه می‌تواند به این نظریه‌ها و معیارهای هیجان‌مدارانه بچسبد؟ ظاهراً «هیجان» شاعرانه نزد او با عاطفهٔ محض تفاوت داشته است. هیجان یکی از شخصیترین ملزومات او در شعرسرایی است؛ هیجان همراه با خوشی و شادمانی و، به قول خود او، آرامش خداگونه. در حالت شادی، فردیت از میان برمی‌خیزد. (۹۳) شعر دربارهٔ ملالتِ[۹۳] او گیراترین بیان وجود پیوندِ نزدیک در تجربهٔ کولریج میان فقدان شادی و زوال قدرت تخیل خلاق است.

پس کولریج شعر را با استفاده از تعبیرات بسیار سنتی تعریف کرده است: یعنی لذت برای خواننده و هیجانِ شاعر در هنگام سرودن شعر. لکن ضمناً میان شعر و نظم تفاوتی می‌دیده و شعر را با سروده‌ای موزون یکی نمی‌دانسته است. به وجود والاترین نوع شعر، فارغ از وزن، معتقد بوده و از باب نمونه از آثار افلاطون و جرمی تیلر و برنت اِشعیایِ نبی نقل قول می‌کند. (۹۴) لکن وجه اختلاف این شعر منثور با دیگر انواعِ نثر چیست؟ کولریج بی‌درنگ این فکر را رد می‌کند که غیرواقعی بودن[۹۴] شعر آن را شعر می‌کند. «ابداعِ محض نیست: اگر بود، سفرهای گالیور[۹۵] هم شعر می‌بود.» (۹۵) «رمانها و دیگر آثار داستانی» را شعر نمی‌خوانیم. (۹۶) در این گفته‌هاست که کولریج راه حلی را کنار می‌گذارد که امروزه بسیار مقبول است. ما بدون تردید باسخ خواهیم داد که سفرهای گالیور شعر است. ادبیاتِ تخیلی است. شعر، به معنای محدودتر، فقط به وزنش مشخص می‌شود.

در عین حال، کولریج می‌کوشد تا شعر را از نظم متمایز کند. او وزن را به خودیِ خود وجه ممایز شعر نمی‌داند. کولریج با زحمت بسیار موضوع را آنچنان می پیچاند تا به مفهومی برسد که حاوی وزن و نیز آهنگین باشد. در شعر، برخلاف داستانِ غیرواقعی، «هر قسمتی نیز مستقلاً لذتِ مشخص و هشیارانه‌ای القا می‌کند»، یا «بزرگترین لذتِ بی‌واسطه از هر قسمتی باید با بزرگترین حاصل‌جمعِ لذت در همهٔ اثر سازگار باشد.» (۹۷) گرچه کولریج این تعریف را چندین بار با تأکید بسیار تکرار می‌کند، مسلماً حلّال مشکل او نیست. این تعریف با طرحِ

91. objective
92. impersonal
93. *Ode on Dejection*
94. fictionality
95. *Gulliver's Travels*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بنهاتیِ لذّاتِ وزن و آهنگ است، یا صرفاً حاکی از آن ست که ساختار شعر به مراتب منسجمتر از نثر است، که در موارد بسیار ممکن است واقعیت نداشته باشد. البته باید قبول کرد که کولریج از تحولاتی که پس از زمان او در زمینهٔ ساختار دقیق رمانهای غنایی پدید آمد خبر نداشته است. به همین راضی است که معیار ساختار منسجم به او امکان می‌دهد تا قطعات شاعرانه‌ای از کتاب مقدس و افلاطون و جرمی تیلر را با آثار شکسپیر و میلتن در یک کفه بگذارد و آثار اسکات و دوفو[۹۶] و سمیوئل ریچاردسن را در کفهٔ دیگر. تعریفهای بعدی او نیز از این بهتر نیست: «نثر عبارت از کلمات با بهترین ترتیب ممکن است؛ شعر بهترین کلمات با بهترین ترکیب ممکن است»؛ یا «نثرِ خوبْ کلمات مناسب است در جای مناسب خود؛ نظم خوب مناسبترین کلمات است در جای مناسب خود». (۹۸) این تعریفها چیزی جز این القا نمی‌کنند که شعر صرفاً از نثر بهتر است، یا «بهترین» کلماتِ برگزیده متناسبترین کلمات برای شعر هستند. بر اساس مفروضات خودِ کولریج هم این نظریه‌ها قابل دفاع نیستند. نتیجهٔ ناگزیر این است که کولریج در تعریف شعر با شکست مواجه شده است.

اگرچه کولریج در تعریفِ تفاوت میان شعر و نظم چندان موفق نیست، بر ضد بدگوییهای وردزورت از وزن ــ آن را «افسونی» می‌نامد که بعداً اضافه شده ــ دفاعیه‌ای عالی نوشته است. نظر بیشین خویش را در باب منبعث شدن وزن از هیجان کنار می‌گذارد و تأثیر وزن را در این می‌داند که محرکِ توجّه خواننده و ضامنِ «تداوم هیجانِ غافلگیری» و «تأثیر انباشته»[۹۷]ای است که مانند «فضای تخدیر شده، یا شرابْ ضمن گفتگو، بر شور و حال» عمل می‌کند. (۹۹) کولریج در اینجا از قدرت «اعتلایخشِ» وزن، که در ضمن فاصله هم ایجاد می‌کند، و توانایی آن در منصرف کردن ما از عواطف پیش با افتاده سخن می‌گوید. طرزکار شعر را چنین توصیف می‌کند: «تمایزِ بدون گسستگی»[۹۸]، توازن دقیق یا هماهنگی میان دو نیروی متقابل[۹۹] (نه مخالف[۱۰۰])، «وزن» و آهنگ. (۱۰۰) در اینجا ظاهراً وزن به معنای الگوی وزنی است و «آهنگ» همان آهنگ کلام معمولی است. در تسلسل زمانیِ وزن هم همین تأثیر مضاعف را مشاهده می‌کند. بخشی از لذت شعر در آمادگی و انتظار قبلیِ خواننده نهفته است: نفسِ «سَفَر» جاذبه‌هایی دارد؛ حرکتی به پس و به پیش که کولریج آن را به رفتار مار تشبیه می‌کند. او متوجه است که وزن فقط زینت نیست؛ باید سازمند نیز باشد، و همهٔ بخشهای دیگر هم باید با آن هماهنگ شوند. (۱۰۱)

۹۶ Daniel Defoe (1659?-1731)، رمان‌نویس انگلیسی

97. aggregate influence
98. distinction without disjunction
99. opposite
100. contrary

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در قیاس با کوشش‌های مجدانهٔ کولریج در این باب که اصل ادب یا عاطفهٔ شاعر را معیار قرار دهد، بافساری او بر وحدت اثر هنری به تخیلی بسیار قانع‌کننده‌تر می‌انجامد. اثر هنری کمیتی تشکیل می‌دهد: «زبان و هیجان و شخصیت باید به کنش و واکنش با یکدیگر بپردازند.» (۱۰۲) تمامیت نیز در جهت زمان عمل می‌کند: هدف مشترک هر روایتی، نه ــ هر شعری، تبدیل مجموعه به کل است: «ما رویدادهایی را که در تاریخ واقعی یا تصوری در خط مستقیم حرکت می‌کنند وادار می‌کنیم تا در معرض دریافت ما حرکتی دوری بیابند.» (۱۰۳) پس، رابطهٔ کل و اجزا روایت دیگری را همان وحدت و تنوع، یا چنانکه کولریج ترجیح می‌دهد، «وحدت در کثرت» (۱۰۴)، و منالی از کار قوهٔ خیال است؛ و می‌توانند به معنای «لحن و روح وحدت»، احساس یا تجربه‌ی غالب (۱۰۵)، یاد در دراد. «وحدت علاقه» باشد (۱۰۶) که در آثار کولریج، همانند سنگل، جانشین وحدتهای ــ گاه زمان و مکان و سیر وقایع داستان گردید. سنگل سخن بر هیجان مسلط مجتمعی دراماتیک مانند کنتولت (۱۰۷) سنگی باشد که حسنش بر کل یک صحنه تأثیر می‌گذارد یا تأثیرهٔ که وحدتش سر به فلک می‌کشد. (۱۰۶) یا وحدتمند کردن تصویر خیال و فرهم آوردن رشته‌های متعدد باشد، مانند این منظور مورد علاقهٔ او از ویرجیل و اودیسه (۱۰۹) سکسپیر:

بنگر! خیال سهاب سپیدبال دل آسمان را می‌شکافد،
و اُدوسیس| همانسان در سب خراشان از بس جسمان وحوش دور می‌شود.

کولریج می‌گوید: «صحنه صورت خیال و احساس در اینجا بدون فشار و تأثیر گردهم آورده شده‌اند ــ زیبایی اودیسه ــ سرعت گریزش ــ احساس و در عین حال درماندگی وحوش دلباخته که به او چسم دوخته ــ و صیغهٔ آرمانی و مبهمی که کلّ صحنه را فرا گرفته.» (۱۰۷)

معیار یکپارچگی (۱۱۰) به صورت منفی نیز عمل می‌کند، و مثلاً به کولریج امکان طرح این پرسش را می‌دهد که آیا قطعاتی از شعرهای وردزورث که از قسمتهای ضعیف نظریهٔ او متأثرند «با [illegible]

102. unity in diversity

103. Form and Custom

104. wholeness

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شده‌اند.» (۱۰۹) از «ابیات مزدوج و مستقل المعنا»[۱۰۶]ی بن جانسن و درایدن و پوپ، (۱۱۰) و «اسلوب کلمات قصار شعر اقوام مشرق زمین» و نیز نثر برتلاطم معاصر انتقاد می‌کند. (۱۱۱) بر مبنای معیار کلّ سازمند آثار بومانت و فلجر را به مراتب نازلتر از آثار شکسپیر ارزیابی می‌کند و هیودسپراس[۱۰۷] سمیوئل باتلر را از «اصل امتزاج»[۱۰۸] عاری می‌داند. (۱۱۲) کولریج در این اصل مدام تغییراتی وارد می‌کند و گاهی تعبیرات اندک متفاوتی به کار می‌برد. آنگاه که ارادهٔ شکسپیر را «امتزاج متقابل»[۱۰۹]، میانجیگری دائم، و نه یک رشته کنشهای مجزّا» می‌خواند و آن را می‌ستاید، «امتزاج متقابل» و «مجزّا بودن» را به همان معنای کل سازمند و اجزای منفرد به کار می‌برد. (۱۱۳) از نمایشنامهٔ دوشیزهٔ عفیف[۱۱۰] مسیجر از این رو انتقاد می‌کند که تمام شخصیتهای آن منفرداً ساخته شده‌اند، حال آنکه در آثار شکسپیر «هر نمایشنامه کلی است و هر یک از حیات مستقل برخوردار است، هستی بخش ناپذیر است. لکن در عین حال اندامی از کلّ نیز هست.» (۱۱۴) کولریج به این وحدت در جارچوب ترتیب زمانی، در حکم وحدت امر متوالی و امر آنی، نیز می‌نگرد. «وحدت زنده‌ترین تصویر توالی با احساس همزمانی.» (۱۱۵) در آثار شکسپیر «همه چیز در رشد و تکامل و زایش است» لکن، با تضادی آشکار، در آثار شکسپیر «نه گذشته وجود دارد و نه آینده، بلکه همه چیز دائمی است.» (۱۱۶) حتی شخصیتهای زن را در آثار او از «احساسی دربارهٔ اتحاد جامعه را پایدار می‌دارد، یعنی مفهوم جنسیت و تبار» برخوردار می‌داند. (۱۱۷)

در غالب موارد کولریج، به اصطلاح، هم خدا را می‌خواهد و هم خرما را: وحدت و آنچه وحدت یافته، کل و اجزا، تأثیر برتر بر نفس اضداد یا سازش آنها مبتنی است، نه بر همسان بودن یا وحدت به معنای تمامیّت نامتعین. اگر در تفسیر قیاس موجود زنده راه افراط نپیماییم، میان سازش اضداد، دیالکتیک کل و اجزا، و قیاس موجود زنده تناقضی وجود ندارد. این امر در مقایسه شکسپیر با بومانت و فلجر به کولریج کمک می‌کند: نمایشنامهٔ شکسپیر مانند میوه‌ای واقعی است، ولی نمایشنامهٔ تألیف آن دو دو سه مثل «ربعی مربّاک و ربعی سیب و ربعی لیمو و ربعی انار» است. (۱۱۸) در جای دیگر باغ واقعی را با باغ کودکی مقایسه می‌کند که گلها را در زمین هرو کرده و البته روزها [illegible] (۱۱۹) مباحثی اصرارش دربارهٔ یکپارچگی را می‌توان به حدّ افراط [illegible] کلیه از [illegible] (۱۲۰) در

106. distinct couplets

107. *Hudibras* [illegible]

108. fusion 109. interfusion 110. *Maid of Honor*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مورد انسجام کمالِ اثرِ هنریِ آرمانی را مسلم انگاشته‌ایم که دستیابی به آن ممکن نیست. بار مسئولیت را می‌توان بر عهدهٔ جیزی کاملاً مرموز و نامفهوم گذاشت، چنانکه مثلاً کولریج دربارهٔ دانته می‌گوید که «کلِّ منسجم در بینش یا برداشت نیست، بلکه در احساس درونیِ تمامیت، و در وجود مطلق، است.» (۱۲۱) همین علاقهٔ وافر به دفاع از اثر هنری در حکم کلِّ ساماتمند[۱۱۱] است که به برستش شکسپیر می‌انجامد. هرگاه که برای هماهنگ ساختن قسمتی از یک اثر با کمال آرمانیِ مفروض راهی نمی‌یابد به راحتی آن را از اضافات بازیگران می‌خواند؛ گفته‌های دربان در مکبث یا خواستگاری ریچاردسوم از لیدی‌آن از آن جمله‌اند. (۱۲۲) با این حال، اصل وحدت سازمند، در غالب موارد، قوهٔ درک کولریج را تقویت کرده و به او امکان داده تا پیوستگیها را ببیند، تضادهای ظاهری را از آثار هنری بزداید، و آن جیزهایی را که زائد می‌نماید توجیه کند.

کل، سازواره، وحدت، استمرار، در نظر کولریج وازه‌های محوریِ ساختار اثر هنری‌اند. لکن اثر هنری دنیای واقعیت را بازنمایی و دنیای غیرواقعیِ خویش را ترسیم می‌کند. این دنیای دیگر با دنیای بزرگ چه رابطه‌ای دارد، و هنر این رابطه را چگونه القا می‌کند؟ کولریج بار دیگر به دو طریق به این پرسش پاسخ می‌دهد، یعنی هم روایت سنتی را حفظ می‌کند و هم نظریهٔ جدیدی به آن می‌افزاید. نزد کولریج، هنر تقلید است ولی نمادی کردن[۱۱۲] هم هست. البته تقلید در نظر او نسخه‌برداری یا طبیعت‌گرایی نیست. تقلید را، از لحاظ واکنش مخاطبان، شناسایی همانندی در اعیان نامتشابه، یا، از لحاظ سهمِ هنرمند، تزریق[۱۱۳] دانش و استعداد خودِ هنرمند در اشیای خارجی می‌شمارد. (۱۲۳) همهٔ این نظرها کم و بیش سنتی هستند: کولریج خود به صاحب نظران گوناگون جون بترارک و آدم اسمیت متوسل می‌شود. (۱۲۴) موضوعِ تقلیدِ طبیعت نیست، بلکه طبیعت عام، طبیعت کلّی است. از همین رو می‌گوید که «ذات شعر در کلّی بودن آن است.» (۱۲۵) «امتیاز خاص شکسپیر در این است که امر کلی، که بالقوه در هر امر جزئی وجود دارد، در نوع بشر بر او مکشوف شده بود.» (۱۲۶) رابینسن کروسو را نیز بر این مبنا تحسین می‌کند که نمونه‌ای از امر کلی و همهٔ نوع بشر است. (۱۲۷) «البته می‌توان آنچه را نمونه و کلی نیست به شاعرانه‌ترین وجه بیان کرد، امّا شعر نخواهد بود.» (۱۲۸) کولریج امر صرفاً جزئی و موضعی را خوار می‌دارد. «شعر در اصل نمونهٔ مثالی[۱۱۴] است، و از همهٔ أعراض می‌پرهیزد یا آنها را کنار می‌گذارد.» (۱۲۹) از وردزورث به جرم «سر راست بودن» آمارش و از نمایشنامه‌نویسان، به استثنای شکسپیر، به علت ترسیم آداب گذرا انتقاد می‌کند.

111. organized whole 112. symbolization 113. infusion
114. ideal

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

(۱۳۰) گهگاه منتقد نئوکلاسیکی خوبی می‌شود و به آثار ارسطو و دوئنّت[۱۱۵] استناد می‌کند. (۱۳۱) لکن البته به مسئلهٔ وحدتِ امر خاص با عام، محسوس با کلّی، که وجه دیگری از سازش اضداد است، توجه دارد. «شخصیتهای هر شعر، در جنب قویترین تفرّد[۱۱۶]، باید نمونه باقی بمانند.» (۱۳۲) بانو مکبث، مانند همهٔ شخصیتهای شکسپیری، «طبقه‌ای است که فردیت یافته است»؛ شخصیت شکسپیری «نوع[۱۱۷] است که به شدت فردیت یافته است.» (۱۳۳) کولریج تأکید می‌کند که هدف او ترویج امر انتزاعی در شعر نیست بلکه بازگرداندن امرکلّی به امر فردی است.» (۱۳۴)

در کاربرد واژهٔ «طبیعت» نیز همین تنش در تعبیر و تفسیر وجود دارد. طبیعت گاهی روح طبیعت و طبیعت خلّاق[۱۱۸] است. «هنرمند باید آن چیزی را بازآفرینی کند که در بطنِ [موضوع تقلید] است، که در شکل[۱۱۹] فعال است، و از طریق نمادها ــ روح طبیعت[۱۲۰] ــ با ما در گفتگوست.» (۱۳۵) این «نیروی مولّدی که در طبیعت است، در حکم طبیعت، در اصلْ همان عقل[۱۲۱] است که در ذهن آدمی بالاتر از طبیعت قرار دارد.» (۱۳۶) هنر تقلید نیست بلکه مکاشفهٔ نفس[۱۲۲] است، زیرا ذهن و طبیعت همذات‌اند.[۱۲۳] «شکسپیر، بر اساس یک 'ایده'، و با استفاده از نیروی خیال، نطفهٔ درون را پرورش داد، و موافق با روح طبیعت کار کرد.» (۱۳۷) همهٔ تعابیر محبوب کولریج ــ روح طبیعت، نطفهٔ درون، خیال، 'ایده' ــ در این گفته جمع‌اند.

در کارِ بازنمایی روح طبیعت، 'ایده' و نماد دو وسیلهٔ عمدهٔ شاعرند. چنانکه در نوشته‌های بسیاری از دیگر نویسندگان، در اینجا هم 'ایده' واژهٔ فرّاری است. کولریج گاهی آن را همانند انگلیسیان پیرو مشرب اصالت تجربه به معنای دادهٔ حسی[۱۲۴] به کار می‌برد. در موارد دیگر معنای فوق‌طبیعیِ افلاطونی می‌یابد. لکن هرگاه که کولریج نظریهٔ ادبی را مدّنظر دارد، معمولاً به 'ایده' در حکم نمونه‌ای از وحدت امر کلی و جزئی می‌اندیشد. 'ایده' همان ذات[۱۲۵] است، «درونیترین اصلِ امکانِ هر چیزی، به منزلهٔ همان چیز خاص،است.» (۱۳۸) 'ایده' «هرگز به امر انتزاعی داخل نمی‌شود و از این رو هرگز معادلِ تصویر ذهنی[۱۲۶] نمی‌گردد.» (۱۳۹) 'ایده' نه مفهوم است و نه تصویر ذهنی؛ آن را نه می‌توان تعمیم بخشید[۱۲۷] و نه می‌توان دید، تنها می‌توان در آن به تأمل و تفکر پرداخت[۱۲۸]. شکلی از وجود است، ولی ورای شکل؛ قانونی است که در

۱۱۵ Sir William Davenant (1606-1668)، شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی

116. individualization
117. genus
118. *natura naturans*
119. form
120. *Naturgeist*
121. intelligence
122. self-revelation
123. identical
124. sense datum
125. essence
126. image
127. generalize
128. contemplate

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ذهن به آن می‌اندیشیم. نماد است که آن را در دسترس ما قرار می‌دهد و قابل رؤیت می‌سازد. (۱۴۰)

قانون در مدرکات[۱۲۹] است؛ ایده ذات آنهاست؛ حتی می‌تواند ذات غیر منفرد باشد (ولی قانون نمی‌تواند چنین باشد) نماد تمهیدی است که به وسیلهٔ آن ایده ارائه می‌شود. در نوشته‌های کولریج، نماد مقابل تمثیل مطرح شده، حتانکه خیال مقابل وهم، و کلّ سازمند مقابل ماشینی است. کولریج گاهی به کاربرد قدیم «نماد» روی می‌آورد وآن را به معنای متعارف نشانه استعمال می‌کند.(۱۴۱) ولی معمولاً در نظر او نماد همانا وحدت امر کلی و جزئی است. ویژگی نماد در «تجلّی نیمه سفّاف امر خاص[۱۳۰] [کیفیت نوع[۱۳۱]] در فرد، یا امر عام[۱۳۲] [کیفیت جنس[۱۳۳]] در امر خاص، یا امر کلی[۱۳۴] در امر عام»است.(۱۴۲) از واقعیت ان چیزی که نمادین می‌کند برخوردار می‌شود؛ کل را بیان می‌کند «نماد نمایندهٔ‌ای است مندرج در آیده‌ای که بازنمایی‌اش می‌کند» همواره خودْ «بخشی از آن کلّ است که نمایندهٔ آن است.» (۱۴۳) لکن تمثیل عبارت از ترجمهٔ مفاهیم انتزاعی به زبان تصویر[۱۳۵] است. (۱۴۴)

این قواعد، که نظیرشان را در آثار گوته و شلینگ و کروسیس می‌توان یافت، در نوشته‌های کولریج به صورتی نسبتاً غامض باقی مانده‌اند. شگفت انکه آنگاه که به نقل نمونه می‌پردازد ظاهراً نماد را با مجاز مرسل[۱۳۶] خلط می‌کند. مثلاً «ای با خانهٔ پیش آیده» را نماد یک مرد می‌شمارد. گفته‌ای چون «بادبانی [یعنی کسی] در راه است» را نمادین می‌انگارد. ولی در گفتگو از سرباری سجاع، «سرمان را پیش!» را تمثیلی (۱۴۵) لکن نمونه‌هایش از نماد چیزی جز مجاز مرسل نیستند. به عقیدهٔ علاقهٔ مجاورت است و از آن نماد به وجود نمی‌آید. نماد مبتنی بر استعاره است. ولی کولریج استعاره را بخشی از تمثیل می‌داند (۱۴۶) پس کاربرد امروزین اصطلاحات معکوس شده است. از این رو جای تعجب نیست اگر کولریج عالبا با علاقهٔ بسیار به تمثیل می‌پردازد و به آن صبغه‌ای از ان فردیتی می‌بخشد که آلمانیها در تقسیم‌بندی اصلی خویش [illegible] به مقطوع بی‌اعتنا کردن تمثیل بهم دیدند. از آن دریغ کردند. پس باید تمیز [illegible]

[illegible]

[illegible] John Bunyan (1628-1688) [illegible]

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که می‌توان این تعبیر را در مورد برادران شلگل و شلینگ به کار برد نمادانديش[۱۳۸] نبوده است. از این گذشته، تفاوت دیگر و با این آلمانیها در این است که در کار تجلیل از اسطوره ــ که ظاهراً از پیامدهای منظر نمادانديش است ــ سهیم نمی‌شود. کولریج در یکی از نوشته‌های خویش از قول فیلسوف یونانی ناشناسی چنین نقل می‌کند: «جهان مادّی مجموعهٔ عظیم بازنمایی نمادین[۱۳۹] است، و علم اساطیر نقطهٔ اوج و مکمّل گیتی‌شناسی راستین.» (۱۴۷) لکن فیلسوف یونانی خیلی به شلینگ شباهت دارد، و علم اساطیر او به فلسفهٔ طبیعت شلینگی.

کولریج در نقد عملی خویش بندرت واژهٔ «نماد» را به کار می‌برد. اما در بحث دربارهٔ شعر «نفحات جاودانگی» وردزورث به «وجوه درونیترین بطن وجود» اشاره می‌کند که «آن را جز با استفاده از نمادهای زمان و مکان نمی‌توان القا کرد.» (۱۴۸) این گفته‌ها امتیازی معمولی را که چند صفحه پیش از آن بر زبان خود کولریج جاری شده بود ظاهراً نفی می‌کند؛ در آنجا کولریج مخاطب قرار دادن کودک را به عنوان «پیام‌آور قدر همه! رازبین مبارک» به باد تمسخر گرفته است. کار کولریج در بحث از صور خیال و نمادسازی به طور کلی دون انتظار است. از تمایزی که میان خیال و وهم قائل شده برای کوچک شمردن آن صنایعی استفاده کرده که امروزه آنها را «نکته‌سنجانه» و متافیزیکی و با صرفاً نمونه‌های صنایعی می‌خوانیم که در آنها میان مستعارٌله و مستعارٌمنه تنها یک وجه شبه وجود دارد، مثلاً در مثالهایی که خود او آورده است:

و بامدادان، مانند خرخنگی آب‌یز
کم‌کم از سیاهی به سرخی مبدل می‌شد [از هیودیبراس]

و یا

اکنون با ملاطفت بسیار [اونوس] دست او [آدونیس] را می‌گیرد،
سوسنی گرفتار در زندان برف [از ونوس وآدونیس] (۱۴۹)

کولریج از شاعران متافیزیکی بر این اساس انتقاد می‌کند که در پی «اندیشه‌های واهی و دور از ذهن»اند. «هیجان و جریان هیجان‌انگیز شعر را [فریاد] بارنگ‌اندیشه‌ای خرد و جهشهای نکته‌سنجانه» می‌کشد. و «قلب را [بحث شعاع] ذهن» قرار می‌دهد. [illegible] نفی [illegible] کاولی را از این رو مردود می‌شمارد که «سازش ظاهری حیرهای بسیار متفاوت و ناسازگار»، و حاکی از فقدان بینش باطنی و «هرگونه همدلی با آن نیروهای سازنده‌ای است که ذهن شاعر

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

با آنها به همهٔ متعلّقات فکر خویش وحدت می‌بخشد.» بنابراین «نوعی نکته‌سنجی، و محصول *ارادهٔ* محض است، و حاکی از وجود جنان مجال و متانت فکر و احساسی که با شور مستمر ذهنِ مسخَّر و آکنده از عظمتِ موضوعش تباین دارد.» (۱۵۱) گرچه این مضمونِ بخصوصِ کاولی ممکن است مطبوع طبع ما نباشد (تپه‌هایی که تصویر ذهنیِ صدایی را منعکس می‌کنند)، ولی معیاری که کولریج به کار می‌برد همان برداشت رایج رمانتیکهاست که شعر را بینشی تصویری[۱۴۰] و وجد و شوری می‌دانند که «منِ» شاعر را از یاد او می‌برد. لکن کولریج از شعرهای جان دان، سرکردهٔ شاعران متافیزیکی، خوشش می‌آمد: تلقّی عجیبی از آهنگ در اشعار او داشت، نسبت به افکار او احساس همدلی می‌کرد و، گرچه بندرت، باریک‌بینیها و حتی استعاره‌های او را می‌پسندید. مثلاً، مضمون برگار را در شعر «بدرودنامه: در منع سوگواری»[۱۴۱] تحسین می‌کند.* آثار هربرت و کرَشا[۱۴۲] را هم دوست می‌داشت. (۱۵۲) اگرچه دفاعیه‌ای که کولریج بنا داشت دربارهٔ مضمون[۱۴۳] بنویسد متأسفانه نوشته نشد، دست کم طرح کلّی دفاعیه‌اش از جناس در اختیار ماست. آنچه از این طرح بر می‌آید حاکی است که کولریج با نگرش نماداندیش آشنایی عمیق نداشته است. دفاعش بر مبنای شلگلی تطابقهای[۱۴۴] موجود در جهان هستی و بازیِ آزاد با زبان نیست بلکه بر شالوده‌ای روانی استوار است: برآن است تا نشان دهد که کاربرد جناس همانا «بیان طبیعیِ هیجان طبیعی است»، و منبعث از احساسِ آمیخته‌ای از آزردگی و نفرت است. (۱۵۳) حتی با ذکر نمونه‌های متعدد هم روشن کردن این نظریه کار آسانی نیست، وانگهی به کاربرد جناس در شعر ربطی ندارد.

کولریج بخشی از نگرش نماداندیش، یعنی دیدگاه زبانی، را خوب درک کرده است. او متوجه است که تأکید برجای‌مانده از سدهٔ هجدهم دایر بر اینکه «خیال» صرفاً به دریافت بصری اطلاق می‌شود خطاست. او در تأیید تمایزی که میان امر تصوّرپذیر[۱۴۵] و تصویرپذیر[۱۴۶] قائل است از کانت نقل قول می‌کند: و به «استبداد چشم» و «این خیال باطل که هر آنچه تصویرشدنی[۱۴۷] نیست لاجرم تصوربذیر هم نیست» معترض است. (۱۵۴) لکن بندرت پیامدهای منطقی این برداشتها را دنبال می‌کند؛ بلکه بر آن نوع صور خیال تأکید می‌کند که

* «هرگز چیزی به مهارت و زیبایی مضمون پرگار پرورده نشده است.» *MC*, pp. 131 ff. نویزه ص ۱۳۳ و ۱۳۸

140. pictorial vision
141. «A Valediction: Forbidding Mourning»
۱۴۲ Richard Crashaw (1612-1649)، شاعر متافیزیکی انگلیسی
143. conceit
144. correspondences
145. conceivable
146. picturable
147. imageable

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌توان آن را «حیات بخشی»[۱۴۸] خواند، همان نوعی که بعداً راسکین[۱۴۹] به عنوان «انتساب رقّت احساس به اشیا»[۱۵۰] تثبیتش کرد. کولریج بر آن است که برخی تصویرها، «پس از آنکه حیات انسانی و عقلی از روح شخص شاعر به آنها منتقل شد»، شاعرانه می‌شوند، و مثالی که در این باره می‌آورد یک ردیف درخت کاج است با افزودن این فکر که «از باد شدیدِ دریا در گریزند.» (۱۵۵) کار اصلی صور خیال تأیید این نظر است که آدمی همانند طبیعت است. «قلب و هوش هنرمند باید با نمودهای بزرگ طبیعت وحدت یافته باشد.» (۱۵۶) بدینسان کولریج منشرب انسان‌وار انگاری[۱۵۱] رمانتیکی را توجیه می‌کند، لکن فوائد نگرشِ نمادین را در توجیه انواع دیگر بیان مجازی مشاهده نمی‌کند.

کولریج دربارهٔ تأثیر موقعیت هنری بر خواننده سخن چندانی ندارد که بگوید. توجهش به موضوع «لذت» باعث می‌شود نتواند با مسئلهٔ امر زشت یا فاجعه‌آمیز در هنر مواجه شود. او به همین حد راضی است که خطای حسی[۱۵۲] را مورد بحث قرار دهد و مسئله را کم و بیش به ترتیب مختار مندلسون[۱۵۳] حل می‌کند. (۱۵۷) هنر ــ در اینجا مقصودش عمدتاً هنر نمایش است ــ خطای حسی یا فریب از آن نوعی نیست که معیارهای طبیعت‌مدارانه مستلزم آن است؛ لکن، از سوی دیگر، استشعار کامل به تصنّعی بودن هنر هم نیست. کولریج حد وسط را انتخاب می‌کند و به تعبیر مشهور خود، یعنی «آن تعلیق ارادیِ ناباوری[۱۵۴] که همانا ایمانِ شاعرانه است»، می‌رسد. (۱۵۸) گاهی از «ایمانِ سلبی»[۱۵۵] و تسلیم ارادی در برابر امر غیرواقع که واقعیت روزمرّه را کنار می‌زند سخن می‌گوید. شاعر «از ما دعوت می‌کند که خود را به دست رؤیا بسپاریم، آنهم با چشمان باز؛... و در ضمن از باور نکردن پرهیز کنیم.» (۱۵۹) گاهی چنین استدلال می‌کند که میان دانستن و احساس کردن ما تمایزی وجود دارد. مثلاً می‌دانیم که اتللو و دزدمونا بازیگرانی بیش نیستند، لکن این امر را احساس نمی‌کنیم. وگرنه در تجلیل از بازیگر خوب نمی‌گفتیم که «در نقش خود مستحیل شده بود؛ بر روی صحنه ظاهر شد و درست همان آدمی شد که نقشش را بازی می‌کرد.» این واقعیت ندارد که ما همیشه به غیرواقعی بودنِ داستان عالیم. «آنگاه که حداکثر تأثیر را بر ما گذاشته غیرواقعی بودنش را احساس نمی‌کنیم. می‌دانیم که بازآفرینی است، لکن غالباً احساس می‌کنیم که با واقعیت مواجهیم.» (۱۶۰) کولریج معتقد است که اسباب صحنه موجب کاهش خطای حسی و بازیگریِ

148. ammating

۱۴۹. John Ruskin (1819-1900)، نویسنده و منتقد انگلیسی

150. pathetic fallacy 151. anthropomorphism 152. illusion

۱۵۳. Moses Mendelssohn (1729-1786)، ← جلد اول این کتاب، ص ۲۰۵، ۲۰۶

154. willing suspension of disbelief 155. negative faith

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خوب باعث افزایش آن می‌شوند؛ از همین رو به تماشای آثار شکسپیر بر صحنهٔ تئاتر زمان خویش رغبت نداشت. (۱۶۱) با وجود این، حتی بر مبنای گفته‌های خود کولریج، معلوم نیست چگونه می‌توان دانستن را از احساس کردن جدا کرد. گفتهٔ دکتر جانسن درست‌تر به نظر می‌رسد که ما همیشه به این واقعیت که در تئاتر هستیم عالمیم. به زبان امروزی می‌توان گفت که وقایعی که بر روی صحنه رخ می‌دهند نه واقعی هستند و نه غیرواقعی، بلکه واقعیت دیگری را به ما ارائه می‌کنند که ما آن را با واقعیت روزمره مقایسه می‌کنیم. کولریج شاید توانسته است اثر «فاصله گذاری»[۱۵۶] را که هنگام تماشای نمایش روی می‌دهد القا کند.

موضوع خطای حسی در حین تماشای نمایش، به صورتی که کولریج آن را مطرح کرده، با موضوع محتمل بودن[۱۵۷] یا قابل قبول بودن[۱۵۸] در حماسه یا رمان چندان تفاوتی ندارد. این معیار را، که در نظامی نظیر نظام نئوکلاسیک کاملاً زائد است، کولریج مکرر به کار می‌برد. در رمان راب روی[۱۵۹] سر والتر اسکات به امر غیرمحتملی اشاره می‌کند که «ناگهان خواننده را از عالم خیال انسان سلیم بیرون می‌آورد.» (۱۶۲) در جای دیگر می‌گوید که اعتقاد موقت به موقعیتهای عجیب با طرد معجزات اخلاقی تفاوت دارد. (۱۶۳) در بحث خود دربارهٔ مسیح[۱۶۰] کلوپشتوک همین موضوع را با اندکی تغییر مطرح می‌کند. در اینجا باره شدن بردهٔ خیال خواننده مولود تعارض میان «کلمات و اعمال دال بر حقیقت معلوم و مطلق»، (۱۶۴) یعنی حقیقت شرح موجود در کتاب مقدس، است. مسیس سعی می‌کند با مدلّل بدارد که چنین تعارضی در آثار میلتن یافت نمی‌شود. در احساس خواننده نسبت به محتمل بودن شعرهای وردزورث نقصانی احساس می‌کند و آن را معلول دخالت مکرر صدای شخص شاعر در آنها می‌داند. (۱۶۵) همین پدیده را در آثار یومانت و فلجر و مسینجر مشاهده می‌کند: در این موارد درون‌نگری[۱۶۱] مختل می‌شود و توهم تمایزی را برهم می‌زند. به طورکلی، کولریج همیشه بازنمایی عینی و شخصیتهایی را دوست می‌دارد که به زبان و لحن خویش سخن می‌گویند. در رمان، اوج توهم‌آفرینی موفقیت‌آمیز را در بازنمایی ماوقع ذهن شخصیت می‌داند. شیوهٔ مختار ریچاردسن را به شیوهٔ فیلدینگ ترجیح می‌دهد. ریچاردسن در بازنمایی ذهنیات ماهر است، فیلدینگ فقط در مشاهدات خارجی، ولی کولریج احلافیات معقول و متعادلتر فیلدینگ را بیشتر می‌پسندد. (۱۶۶) رمان شهردار جان گالت[۱۶۲] را به این دلیل دوست می‌دارد که در شرح حال خودتوصیفی که به صورت داستان طرح شده نویسنده توانسته است «طنز طبیعی

۱۵۶. framing ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

157. probability 158. plausibility 159. *Rob Roy*

160. *Messiah* 161. subjectivism

۱۶۲. *The Provost* اثر John Galt (1779-1839) ← نویسنده اسکاتلندی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خودفریبی» را با موفقیت القا کند. (۱۶۷)

کولریج به داستان یا طرح[۱۶۳] چندان اهمیتی نمی‌دهد و دائم آن را صرفاً «جالب» می‌خواند. به زعم او، در دون کیشوت، در آثار اریوستو و میلتن و تراژدیهای یونانی جنبهٔ داستانی قوی وجود ندارد. در حقیقت، طرح صرفاً پردهٔ نقاشی (۱۶۸) یا داربست اثر هنری است. کولریج در [illegible] جزئی تمایل به زبان، هیجان، شخصیت و به طرح، که در نظر ارسطو در مرتبهٔ نخست قرار دارد، اشاره‌ای نمی‌کند. (۱۶۹) نقدهایی که بر آثار شکسپیر نوشته بیشتر بر تحلیل شخصیت مبتنی است تا بر ساختار نمایشنامه یا نادیده گرفته و یا به چیزی نگرفته است. روال مناسبی [illegible] دست بالا را در نمایشنامه در حکم امری که به صحنه [illegible] می‌شود.

تمام آنچه تاکنون گفته‌ایم به جنبه‌هایی از نظریهٔ انواع ادبی مربوط است که هنر کولریج در زمینهٔ نقد انواع ادبی[۱۶۴] یا اصولاً در گسترهٔ میان نظریه، انواع شعر و نقد عملی موفق نیست. او به این پرسش محوری که آیا نوع ادبی می‌تواند معیار نقد باشد پاسخ قاطعی نمی‌دهد. در جایی کلّ مفهوم نوع ادبی را تحقیر می‌کند: «قضاوت درباره آثار یک شاعر صرفاً بر این مبنا که همه را به یک نوع ادبی منتسب کرده‌اید [illegible] بر هر مبنایی جز عمده مناسب یا هدف و خود اثر، و فقدان اهمیت از لحاظ تمایز و تشخیص آن، غیب و شبه [illegible]». (۱۷۰)

در جایی دیگر «معیار ساختن شعر در انواع مختلف» و تعیین این مطلب را که آیا یک شعر در درون نوع ادبی خود کامل است کاری ارزشمند می‌شمارد. (۱۷۱) گهگاه در این نمایزات به تأمل می‌پردازد و حتی معیار خلوص انواع ادبی را پیش می‌کشد: از ورد‌زورت انتقاد می‌کند زیرا به وارد کردن جنبهٔ تمایلی در شعرهایش ــ یعنی گفتگو در شعر غنایی ــ راغب است؛ و بومانت و فلچر را متهم می‌کند که در نمایشنامه‌های خود مدام به جنبه‌های غنایی تنزل می‌کنند. (۱۷۲) برضد ورد‌زورت چنین استدلال می‌کند که مواد حسب حالی[۱۶۵] را نباید وارد شعر کرد، لکن در بحث از نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر می‌خواهد نشان دهد که «نمایشنامهٔ تاریخی خالص» دارای قوانین خاص خویش است و دقت تاریخی در ترتیب زمانی در آن محال است. (۱۷۳)

کولریج در مورد سلسله مراتب انواع ادبی[۱۶۶] هم موضع قاطعی ندارد. گهگاه گویی نوع غنایی را با امر شاعرانه یکسان می‌انگارد. این یکسان‌انگاری مبنای گفتهٔ معروف او دربارهٔ

163. plot 164. genre 165. biographical
166. hierarchy of genres

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

ناممکن بودن سرودن شعر بلند است (در این مورد بر ادگار الن پو فضل تقدم دارد): «شعر بلند نه می‌تواند و نه باید سراسر همه شعر باشد.» (۱۷۴) قسمتهای فرعی و غیرشاعرانه (یعنی روایی) باید صرفاً با شعر همراهی کنند. کولریج وزن را وسیلهٔ درست این کار می‌داند. از سوی دیگر، نمی‌تواند از نوحه سنتی به حماسه و نمایشنامه خود را وارهاند، و نظریه‌های آلمانی را اقتباس می‌کند: شعر غنایی ذهنی است، شعر حماسی عینی. ذاتِ حماسه «همانا ترتّبِ رویدادها و تداوم اشخاص داستانی است.» واژهٔ epic [حماسه] را با خیالبافی از *sequi* و *epomai* به‌معنی «دنبال کردن» مشتق می‌داند. (۱۷۵) در مورد درام نیز، به تبع شیلر و شلگل، بیشتر به ترازدی می‌پردازد و از این رو، در چارچوب روابط میان آدمی و سرنوشت به آن می‌نگرد. «در درام، اراده را مشاهده می‌کنیم که با سرنوشت در تعارض است.» (۱۷۶) در ترازدی باستان «رویارویی والایی میان سرنوشتِ ناگزیر و اختیارِ شکست‌ناپذیر در جریان است که در مشیت الهی و مکافات اخرویِ مسیحیت تعادل می‌یابد.» (۱۷۷) کولریج نیز همانند آلمانیها به موضوع مکافات درخور[۱۶۷] علاقه‌ای ندارد و ترازدی احساساتی و رقت‌انگیز را، که فاقد «قدرت تقدیر و توانایی مهارکنندهٔ پروردگار است»، تخطئه می‌کند. (۱۷۸) در دفاع از ترازی‌کمدی همان استدلال شلگل را به کار می‌برد که لیرشاه و دلفک، به اتفاق، جنبه‌های ترازیکی و کمیکی نمایشنامه را تعالی می‌بخشند. (۱۷۹) گویا بعداً تردیدهایی دربارهٔ این نظریه‌ها به ذهن کولریج خطور کرده است. پس از خواندن کتاب *اروین*[۱۶۸] زولگر به «آن همه آموزهٔ ایستادگی در برابر سرنوشت و طبیعت، و رواقیگریِ[۱۶۹] ریاآمیز و بیش از حد ترازیکی» اشاره می‌کند. (۱۸۰)

کولریج دربارهٔ انواع تاریخی ادبیات حندان حرفی نزده است. تقسیم‌بندی آلمانیها را ــ کلاسیکی در برابر جدید یا گوتیکی یا رمانتیکی ــ به کار می‌برد، ولی این افکار نزد او موضع مهمی را حائز نیستند که در نظر برادران شلگل داشتند. کولریج عمدتاً آنگاه آنها را پیش می‌کشد که می‌خواهد دربارهٔ قرون وسطی با تقابل درام باستان و عصر جدید سخنرانی کند. (۱۸۱) شکسپیر را رمانتیکی می‌خواند و این عقیدهٔ شلگل را منعکس می‌کند که ذهن رمانتیکیِ درونسوی[۱۷۰] و دارای ویژگی تصویری است و به امتزاج نوعهای ادبی گرایش دارد، حال آنکه ذهن باستانی برونسوی[۱۷۱] و تندیسوار[۱۷۲] است و قاعدهٔ خلوص انواع ادبی را دقیقاً مراعات می‌کند. (۱۸۲) تمایز میان شاعر موسیقایی و تصویری را از شیلر اقتباس کرده است. (۱۸۳) در یک مورد، ضمن این گفته که شعر شاعران باستان دنیای برون را منعکس می‌کند، ولی

۱۶۷) poetic justice ← جلد اول این کتاب، ص ۴۳۲

168. *Erwin* 169. stoicism 170. inward
171. outward 172. statuesque

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

قوهٔ وهمِ تمثیل‌سازِ شاعر عصرجدید (اومانیست لهستانی، کازیمیر ساربیسکی[۱۷۳]) بر آن است تا درون را تجسم بخشد، به وجود تمایزی مشابه با ساده و مصنوع شیلری قائل می‌شود. (۱۸۴)

با این حال نمی‌توان گفت که کولریج همان دیدگاه تاریخی آلمانیها را دارد. قاطعترین برهان برای اثبات این مدعا تلاش مستمر اوست برای اینکه شکسپیر، شاعر نمونه، را از زمان خویش جدا سازد. در شکسپیر «کمتر از هر شاعری صبغهٔ ویژهٔ روح یا آداب زمانش» یافت می‌شود، و حتی می‌گوید که «میان شکسپیر و دیگر نویسندگان زمان او هیچ وجه اشتراکی ــ حتی در زبانی که به کار می‌برند ــ وجود ندارد.» (۱۸۵) وقتی که کولریج از برهان تاریخی استفاده می‌کند و مثلاً در رفتار جدلیِ[۱۷۴] خشنِ میلتن با تمسک به «خصوصیتهای زمانه» دفاع می‌کند، (۱۸۶) این برهان بهانه‌ای بیش نیست؛ کولریج، برخلاف آلمانیها، هرگز در کُونِ تاریخی[۱۷۵] فضیلتی ندیده است.

این درست است که کولریج در طول زندگی خویش چندین بار طرحی برای تألیف تاریخ ادبیات ریخت. در ۱۸۰۳ فکر نوشتن تاریخ عمومی ادبیات به ذهنش خطور کرد. سخنرانیهای ۱۸۰۸ حاوی رئوس مطالب تاریخ شعر انگلیس است. در ۱۸۱۶ تألیف تاریخ جامع ادبیات آلمان را پیشنهاد کرد. (۱۸۷) لکن بی‌تردید مشکلات بیرونی تنها علل تحقق نیافتن این طرحها نبودند. بررسی پیشنهادهای کولریج ناگزیر به این استنتاج می‌انجامد که با مسائل تاریخنگاریِ ادبی آشنایی کافی نداشته است. طرح ۱۸۰۳ متضمن تألیف هشت تا ده مجلد بود که از آن میان قرار بود تنها یک جلد به ادب[۱۷۶] ولی چندین جلد به تاریخ ماورای طبیعت، الهیات، و حتی حقوق اختصاص یابد. جلد مربوط به شعر و شاعران به دو نیم تقسیم می‌شد: نیمهٔ اول حاوی مقالاتی دربارهٔ شاعران بزرگ، مانند چاسر و اسپنسر و شکسپیر و میلتن و تیلر و درایدن و پوپ و جز آنها؛ نیمهٔ دوم «تاریخ شعر و رمانسها و پراکنده در سراسر آن شرح‌حال شاعران، اما روانتر، مرتّبتر، با کنایشناسیهای بیشتر، با ترتیب زمانی بهتر، و کاملتر» از نیمهٔ نخست. (۱۸۸) قرار بود تاریخ طبیعی و کالبدشناسی مقایسه‌ای و حتی شیمی در تاریخ ادبیات آلمان گنجانده شود. مشکل بتوان آمیزه‌ای از روشها و مقولات تصور کرد که از این بدتر باشد.

گرایش به قرون وسطی و نهضت کهن پژوهی زمان تأثیر ژرفی بر کولریج نهاد. در زمان اقامتش در گوتینگن در زمینهٔ آلمانیِ کهن مقداری مطالعه کرد، ولی به استثنای قطعه‌هایی از اوتفرید[۱۷۷] هیچ متن دیگری را که به دوران پیش از مارتین لوتر تعلق داشته باشد نقل نمی‌کند.

۱۷۳. Casimir Sarbieski (1595-1640?)، شاعر لهستانی

174. polemical 175. historicity 176. belles lettres

۱۷۷. Otfried (800?-880?)، راهب آلمانی و سرایندهٔ اشعار دینی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

(۱۸۹) در ادبیات انگلیسی ظاهراً تنها با نوشته‌های چاسر و کتاب *رمانسهای موزون* ریتسن[۱۷۸] آشنا بوده است. (۱۹۰) در ادبیات ایتالیا از آثار دانته و پترارک اطلاعات دست اول داشت. برخی از آثار بوکاتچو و پولچی[۱۷۹] را می‌شناخت. (۱۹۱) امابه قرون وسطی که می‌رسد به کلی‌گوییهای مبهم دربارهٔ ذهن گوتیکی می‌پردازد و حتی «تروبادور»[۱۸۰]ها را «ارواح گوتیکی» در لباس رومی توصیف می‌کند.*

البته اطلاعات کولریج دربارهٔ دورهٔ ملکه الیزابتِ اول به مراتب بیشتر بود، اما هرگاه که به وادی پژوهش دربارهٔ شکسپیر پا می‌نهد نتایج خشنود کننده به بار نمی‌آید. نظر او دربارهٔ ترتیب زمانی تألیف نمایشنامه‌های شکسپیر یا دربارهٔ نمایشنامه‌هایی که انتساب آنهابه او محل تردید است و نیز تغییراتی که به منظور تصحیح متن پیشنهاد می‌کند چندان ارزشی ندارد. اظهارنظرهای او دربارهٔ قطعه‌های مختلف غالباً متأثر از عفت‌فروشی و اشتقاق خیالی و، عجیبتر از همه، ذوق بسیار متعارف قرن هجدهمی است. او نیز مانند دکتر جانسن «پلاس تاریکی»[۱۸۱] را بر نمی‌تابد.**

تقریباً نقدهایش دربارهٔ آثار شکسپیر به سنت تحلیل شخصیت مرسوم در میان نویسندگان سدهٔ هجدهم مانند ریچاردسن[۱۸۲] و مکنزی[۱۸۳] و مورگان و گوته تعلق دارد. (۱۹۲) او نیز مانند آنها بیشترِ همّ خود را صرف بررسی روانی شخصیتهای شکسپیری می‌کند. از لحاظ روش پیشروِ براذلی[۱۸۴] است، ولی به صورتی ناقص. گهگاه همان خطایی را مرتکب می‌شود که

* *MC*, p. 19. کولریج این نظر آلمانیها را نیز اقتباس می‌کند که در فرانسه «رقیق شدن خون گوتیکی را مشاهده می‌کنیم» و دکارت و مالبرانش[۱۸۵] و پاسکال و مولیر «بازپسین مظاهر گوتیکی و آخرین کسانی هستند که در آنها جنبهٔ گوتیکی بر سلتی فائق بود.» *MC*, p. 286

** مضحکترین اصلاح پیشنهادی او تغییر «Doll Tearsheet»است به «Tearstreet» بر این اساس مزعوم که برگرفته از *terere stratum*، «خیابانگرد» است (*SC*, *1*, 158) یک اشتقاق *tuch* (سنگ محک، کوارتز سیاه) از واژهٔ *Tuch* (پارچه) آلمانی (*MC*, p. 248) «blanket of the dark» [پلاس تاریکی] را به «blank height» [بلندای بی‌رنگی] تغییر داده است! (*SC*, *1*, 73)

۱۷۸. *Ancient English Metrical Romances* تألیف Joseph Ritson (1752-1803) منتقد و کهن‌پژوه انگلیسی

۱۷۹. Luigi Pulci (1432-1484)، شاعر ایتالیایی.

۱۸۰. troubadours، ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۱۸۱. ← جلد اول این کتاب، ص ۱۳۹.

182. William Richardson

۱۸۳. Henry Mackenzie (1745-1831)، رمان‌نویس اسکاتلندی.

۱۸۴. Andrew Cecil Bradley (1851-1935)، منتقد و شکسپیرشناس انگلیسی

۱۸۵. Nicolas de Malebranche (1638-1715)، فیلسوف فرانسوی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

برادلی کراراً مرتکب شده و امر واقع و داستانی را با هم خلط می‌کند. مثلاً آنچه دربارهٔ سخنان هملت در مجلس میگساری گفته و مورد تحسین بسیار قرار گرفته به وضعیت نامعلوم و تحقیق‌ناپذیر ذهن هملت مربوط می‌شود. «فعالیت ذهن او شتاب لازم را یافته بود، جریان کامل افکار و کلمات در آن جا افتاده بود، و همان فراموش کردن علت حضورش در آنجا، نسیانی که مولود شور مباحثه بود، کمک کرد تا ظاهرِ امرْ ذهن او را از کار نیندازد.» (۱۹۳) این گفته نیز که «پولونیوس[۱۸۶] پوست و استخوانِ بر جای مانده از مهارت و کشورداری گذشتهٔ خویش است» (۱۹۴) متضمن اشتباهی مشابه است، زیرا شخصیت داستانی گذشته‌ای ورای گفته‌های نویسنده (آفریننده‌اش) ندارد.

مقبولترین و مؤثرترین طرحی که کولریج از شخصیتهای نمایشی شکسپیر به دست داده طرح هملت است. فکر روشنفکر بودن هملت ظاهراً به فریدریش شلگل تعلق دارد؛ (۱۹۵) اما کولریج با جزئیات بیشتری به آن پرداخت و کوشید تا آن را به نظریهٔ قوهٔ خیال خویش بپیوندد. «به نظر من شکسپیر در خلق هملت بر آن بوده تا ضرورت اخلاقیِ توازنِ لازم میان توجه به اعیان خارجی و تأمّل در اندیشه‌های درونی را نشان دهد ــ توازن لازم میان دنیای واقعی و خیالی.» (۱۹۶)

در بسیاری از نوشته‌های انتقادی کولریج دربارهٔ شکسپیر اظهاراتی یافت می‌شود دال بر اینکه کولریج اصول نظریهٔ خویش را پیش رو داشته است. هملت در گفتگو با اوفیلیا «با اضداد بازی می‌کند.» (۱۹۷) اتللو نمی‌تواند واقعاً سیاهپوست باشد، چرا که در آن صورت عشقِ دزدمونا نسبت به او «حاکی از عدم تناسب و توازن» (۱۹۸) و غیره خواهد بود. لکن اگر جنبه‌های اغراق آمیز کلمات را نادیده بگیریم، معنای آنها عبارت از این اعتقاد خواهد بود که شکسپیر «همهٔ نیروها و سائقه‌های[۱۸۷] عمدهٔ سرشت بشری را بررسی کرده و هماهنگی میان آنها را از طریق آثار عدم تناسب، اعم از افراط یا تفریط، نشان داده است.» (۱۹۹) شکسپیر را در مقام مروّج اخلاق نیکوماکی[۱۸۸] در لباس میدّل درام یا در حکم آدم عادی و عاقل آرمانی تصور کرده است که، چنانکه وظیفهٔ هر تراژدی‌نویسی است، ما را از زیاده‌روی و غرور مفرط برحذر می‌دارد.

اظهارات کولریج دربارهٔ نمایشنامه‌ها و شخصیتهای شکسپیری غالباً دونِ انتظار است: یا پیش پا افتاده و موعظه‌آمیز است یا، اگر ابتکاری باشد، قانع‌کننده نیست. حتی برخی از

۱۸۶. Polonius، یکی از شخصیتهای هملت.

187. impulses

۱۸۸. *Nichomachean Ethics*، کتاب ارسطو در اخلاق

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گفته‌های معروف او، مانند «درصدد یافتن انگیزه برای شرارت عاری از انگیزهٔ» ایاگو، گمراه‌کننده است. (۲۰۰) نظر او دایر بر اینکه خطابهٔ بروس[۱۸۹] در هملت کمدیِ اغراق‌آمیز نیست امروزه هواداران زیادی ندارد.* ارزش چنین اظهاراتی به کنار، کولریج سعی نمی‌کند تا آنها را در نظریه یا حتی برداشتی وحدتمند از یک نمایشنامه فراهم آورد.

در اظهارنظرهای نسبتاً مفصل او دربارهٔ آثار میلتن و سروانتس و دانته نیز گفته‌های برجسته نادر است. شخصیت‌پردازی دون کیشوت و سانچوپانزا به تقابل و تألیفی از سنخ کولریجی منجر می‌شود. دون کیشوت «تمثیل زنده یا شخصیت‌بخشی به خرد و حسّ اخلاقی، و عاری از داوری و فهم است»، حال آنکه سانچو پانزا عکس آن، یعنی «فهم مشترک بدون خرد یا قوهٔ خیال» است. «او [سانچو] و اربابش را با هم جمع کنید، در آن صورت قدرت عقلانیِ کاملی به وجود می‌آید.» به رغم این استنتاج مبهوت کننده، اجزای نظرهای او حاکی از بصیرت بسیار است. کولریج متوجه «فقدان ویژگی در چهره و کالبدِ» دون کیشوت، منعکس در تردید دربارهٔ نام او، شده است. «لاغریِ اندام و فقدان ویژگی در او نمونه‌های خوبی از افراط در جنبهٔ شکل‌دهنده[۱۹۰] و خیالی اوست.»**

سختزانی او دربارهٔ دانته به مراتب بدتر است. در این سختزانی نمونه‌هایی از سبک و صورخیال و عمق و جنبهٔ تصویری و واقعیت عوارض طبیعی و توانایی او در ترسیم امر رقت‌انگیز و خطای او در سقوط در امر نابهنجار[۱۹۱] را مهرست می‌کند. با وجود این، از تأملات پیش باافتاده‌اش دربارهٔ موضوع کلّی[۱۹۲] حماسهٔ میلتن، شخصیت شیطان و سبکِ «متصنع و

* «به این پندار که منظور کمدی اغراق آمیز است نمی‌توان نام نقد داد» (*SC, I*, 28). برادلی به دفاع از کولریج می‌پردازد ولی راه به جایی نمی‌برد (۱). من با نظر بتل موافقم (۲).
(1) *Shakespearean Tragedy*, pp. 413-4. (2) S.L.Bethel, *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition* (Durham, N. C. 1944), pp. 181, 185-6.

** *MC*, pp. 100, 102. لئو اسپیتزر بی‌تابی در نام دون کیشوت را استادانه دنبال کرده است
Leo Spitzer, «Linguistic Perspectivism in the *Don Quixote*,» *Linguistics and Literary History* (Princeton, 1948), pp. 41-86.

۱۸۹. Pyrrhus: هملت، پردهٔ دوم، صحنهٔ دوم

190. formative

۱۹۱. grotesque ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

192. universal

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

درخشان» بهشت *از* دست شده بهتر است. ارزیابی کولریج دربارهٔ سر تامس براون و جرمی تیلر، «الگوها و معیارهای بزرگِ سبکِ زبان انگلیسی»، جالبتر است. آنها را برتر از نویسندگان دورهٔ ملکه‌آن می‌داند که در ارزیابی آثارشان زیاده‌روی شده است. (۲۰۱) در میان اظهارات بیشماری که دربارهٔ ادبیات سدهٔ هجدهم کرده و بی‌ارزش است نظرش دربارهٔ بازپسین سفر *گالیور* بسیار جالب توجه است. «منتقدان عموماً از یاهوها شکایت می‌کنند؛ شکایت من از هوینمهاست.»[۱۹۳] لکن کولریج متوجه نیست که هجای سوئیفت اسبهای معقول را نیز دربرمی‌گیرد. دربارهٔ استرن از جمله می‌گوید که «روحیهٔ از این شاخه به آن شاخه پریدن[۱۹۴] معلول لاقیدی نیست، بلکه خودِ نبوغ است. تداوم شخصیتها پیوند لازم را فراهم می‌کند.» (۲۰۲) این نکتهٔ آمیخته با بصیرتی است که می‌توانست مدتها پیش از این نقد آثار استرن را در مسیر صحیح قرار دهد.

بسیاری از اظهار نظرهای کولریج دربارهٔ معاصرانش هوشمندانه و حاکی از احساسی قوی است. ارزیابی نسبتاً نازلش دربارهٔ سر والتر اسکات و بایرون به نظر من مسلماً درست است.* در مورد معاصران درجه دومی مانند دوستش ساودی، دربارهٔ رمانسهای گوتیکی و دربارهٔ ملودرامها نیز حق با اوست. انتقاداتش از وردزورت هم درست است. گرچه ناگزیر با طبیعت‌مداریِ نظریات وردزورت دربارهٔ واژه‌گزینی در شعر مخالف است، وردزورت را بزرگترین شاعر زمان خود می‌شمارد. لکن فصل معروف او دربارهٔ شعر وردزورت اصل اساسی نظریهٔ کولریج را نقض می‌کند، زیرا شرح کهنه و منسوخ زیباییها و عیبهاست. بیشتر نقد او بر «نرگسها» و «نفحات جاودانگی»، از لحاظ جزئیات، ملالتبار و، به اسلوب دکتر جانسن، مبتنی بر «فهم متعارف» است. (۲۰۳) کولریج *ترانه‌های سادگی* و *کارآزمودگی* ویلیام بلیک[۱۹۵] را خواند و در نامه‌ای آن اشعار را بر اساس ترتیبی پیچیده درجه‌بندی کرد. تا جایی که از شرح

* *MC*, pp. 321-42, 338-42. *UL*, 2, 37-41, 402, 420-1, 285, 401, 402.
کولریج دربارهٔ اسکات و بایرون در واقع دارای دو نوع عقیده است. یکی که مساعدتر است در گفته‌ها و نوشته‌های علنی او مندرج است، و دیگری که پر از تحقیر است در نامه‌های خصوصی او به دوستان صمیمی‌اش منعکس است. در اینکه کدامیک نظر واقعی اوست شکی وجود ندارد.

۱۹۳. Yahoos و Houyhnhnms ← یاهوییس شمارهٔ ۱۶۹، بحث مربوط به ژان پل در فصل سوم همین کتاب.
۱۹۴. digressive spirit، استطراد.
۱۹۵. *Songs of Innocence and Experience* سرودهٔ William Blake (1757-1827)، شاعر و نقاش و عارف انگلیسی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مختصر او برمی‌آید، «پسرک سیاه»[۱۹۶] را از همه بیشتر دوست داشته و «دخترکی که پیدا شده بود»[۱۹۷] را بر مبنای اعتقادات دینی تقبیح کرده است. لکن توجه دوستانه‌ای که به بلیکِ ناشناس معطوف کرده امتیازی برای او به شمار می‌آید. (۲۰۴) در سراسر نوشته‌های انتقادی کولریج قاعده‌های چشمگیر و در جای جای آن ارزیابیهایی به اسلوب چارلز لَم یافت می‌شود که با عبارات زیبایی بیان شده است، (۲۰۵) امّا شواهدی دال بر میهن‌پرستی افراطی و تعصب و عفت‌فروشی به کرات خوانندهٔ امروزی را به شگفتی خواهد آورد. از این نظر کولریج از لحاظ زمانی و مکانی بسیار شهرستانی می‌نماید. قضاوتهای نامعقولش را دربارهٔ ادبیات فرانسه می‌توان به نفرتش از ناپلئون و انقلاب فرانسه نسبت داد* و عفت‌فروشی‌اش را به زندگی غمبار شخصی‌اش و فشار فزایندهٔ آنچه به غلط خرافات دورهٔ ملکه ویکتوریا می‌نامند؛ مثلاً تعصبی که در گفته‌هایش دربارهٔ *فاوست* گوته مشهود است بی‌تردید منتج از نگرانی روزافزونش در مورد راست‌کیشی تمام‌عیار بود.**

* «تاب تحمل تِلِماکوس[۱۹۸] فرانسوی و در واقع هر چیز فرانسوی دیگری را به استثنای شعر آکنده از لودگیِ سبز ـ سبزِ گِرِسه[۱۹۹] نداشت (۱). می‌گوید که فرانسویها قادر نیستند شعر بسرایند (۲)، لکن این نظر تعدیل شده است (۳). ترازدی فرانسوی را دائم مذمت می‌کند (۴). رابله را تحسین می‌کند (۵). ← *AP*, p. 152 «اما به‌رغم پاسکال و مادام گوئیون[۲۰۰] و مولیر، فرانسه بابِلِ من و مهد روسپیگری در اخلاقیات و فلسفه و ذوق است.»
(1) *SC*, 2, 39 (2) *SC*, 2, 101; *Inquiring Spirit*, pp. 155-6 (3) *AP*, pp. 119-20
(4) *BL*, 2, 158; SC, *I*, 206 (5) *MC*, pp. 127-8, 407.

** *MC*, p. 416: «مدتها در این اندیشه بودم که آیا در شأن خصوصیات اخلاقی من هست که چیزی را به زبان انگلیسی برگردانم... که بخش اعظم آن در نظرم زشت و بی بندوبار و کفرآمیز است» (۱۸۳۳). در ۱۸۲۰ که کولریج از نوشتن توضیحات مختصر بر تصاویر موریتس رج[۲۰۱] برای *فاوست* خودداری کرد، در نامه‌ای به تألیف گوته چنین اشاره می‌کند: «نزد بخش دینی جامعه بدنام» و حاوی «قطعاتی [است] که از لحاظ اخلاق و داوری صحیح غیرقابل ترجمه است.» نامهٔ منتشر شده در:
Yale University Library Gazette, 22 (1947), 6-10.

196. «The Little Black Boy» 197. «The Little Girl Found»
۱۹۸. Telemachus، پسر اودیسه و پنلوپ که در کشتن خواستگاران مادر به اودیسه کمک کرد.
۱۹۹. Jean-Baptiste Louis Gresset (1709-1777)، شاعر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی. شعر سبز ـ سبز *(Vert-Vert)* او داستان طوطیی است که در یک صومعه توسط راهبه‌ها به نحو شایسته‌ای تربیت می‌شود و از آنجا به رسم هدیه به صومعهٔ دیگری می‌فرستند. لکن، پیش از رسیدن به آن صومعه مدتی در محفل گروهی بی‌نزاکت به سر می‌برد.
۲۰۰. Mme. Jeanne-Marie Bouvier de la Mothe Guyon (1648-1717)، عارفهٔ فرانسوی.
۲۰۱. Moritz Retzsch (1779-1857)، نقاش و حکاک و طراح آلمانی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ناگزیر باید بحث را با اظهار نظری منفی به پایان بریم. نوشته‌های کولریج در زمینهٔ زیباشناسی پراکنده و دست دوم است. شکاف میان نظرهایش دربارهٔ زیباشناسی و نظریهٔ ادبی‌اش را نمی‌تواند پرکند. نظریه‌اش دربارهٔ ادبیات بارزترین دستاورد اوست: این نظریه متضمن تهیهٔ طرحی متغیر و چندوجهی است، و از لحاظ تعداد عناصری که می‌کوشد گردهم آورد و وحدتمند سازد بغایت غنی است. لکن کار او در غایت امر موفقیت آمیز نیست،و در چارچوب شرایط او نمی‌تواند موفق باشد. از سویی استدلالهای کل‌نگرانهٔ اوست دربارهٔ ساختار و نظر نماداندیش‌اش دربارهٔ شاعر که به «ایده» تجسم می‌بخشد، و از سوی دیگراصل لذت و مشرب اصالت عاطفه[۲۰۲] است که می‌کوشد تا به هر قیمت که شده آن را حفظ کند. شاعرِ در حکمِ فیلسوف و «شناسنده»[۲۰۳] (اصل تخیل) را نمی‌توان با شاعرِ به‌هیجان‌آمده که هدفش لذت بی‌واسطه است ترکیب کرد. قوهٔ وهم و استعداد و امر ماشینی و امر مجزا و امثال آن مفاهیمی هستند که هدف از طرح آنها تخفیف شأنِ روان‌شناسی اصحابِ مشرب تداعی است. لکن کولریج از دور انداختن آنها خودداری می‌کند، و می‌کوشد تا همه چیز را در طرح التقاطی همه‌جانبه‌ای حفظ کند.

اگر به قطعهٔ معروف او دربارهٔ قوهٔ خیال (۲۰۶) در حکم سازش‌دهندهٔ اضداد یا کیفیات مغایر بنگریم، التقاطیگری[۲۰۴] بی‌نقشه و بی‌هدفِ ذهن او کاملاً برایمان روشن خواهد شد. «همانبودگی، با تفاوت»[۲۰۵] قاعدتاً به شناختِ تقلید از جانب خواننده راجع است. «امر عام، در امر خاص» به رویدادهای درونِ اثر، یعنی به شخصیت یا موقعیتی در آن مربوط می‌شود که در عین خاص بودن متضمن مرجع عام شعر نیز هست. «'ایده' با تصویر، امر فردی، با مر بازنماینده[۲۰۶]» حاکی از همین مطلب است که با استفاده از واژگانی اندک متفاوت بیان شده است. و اما «حس تازگی، در اعیانِ حسیِ کهنه و آشنا» به اِعجاب و شناخت خواننده راجع است. «وضعیتِ عاطفیِ بیش از حد معمول، با نظمِ بیش از حد معمول» و نیز «قوهٔ تمیزِ همیشه هشیار و متانت و خونسردی، با شور و احساسِ ژرف یا شدید» باز به ذهن شاعر بر می‌گردد. آنگاه می‌گوید که قوهٔ خیال، «در عین اینکه امر طبیعی و امر مصنوع را می‌آمیزد و هماهنگ می‌کند، با وجود این هنر را تابع طبیعت می‌سازد.» معنای ضمنی این گفته خودداری از پذیرش سازش هنر و طبیعت به صورتی است که شیلر و شلینگ مطرح کرده‌اند، و نیز تسلیم شدن هنر به طبیعت است که، از اینها گذشته، هضم آن در مقام یکی از کارهای قوهٔ خیال بسیار مشکل است. سپس می‌گوید که قوهٔ خیال «چگونگی را [تابع] مصالح کار» می‌کند، و این

202. emotionalism 203. knower 204. eclecticism
205. sameness, with difference 206. representative

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ظاهراً امتیازی است که می‌دهد تا در مظان تهمت شکل‌گرایی[۲۰۷] قرار نگیرد. و بالاخره، «حسّ تحسین ما نسبت به شاعر» باید تابع «حسّ همدلیمان با شعر» باشد، که نظری قابل تحسین است ولی با آنچه گذشت چندان سازگار نیست و به نقشی هم که کولریج به قوهٔ خیال نسبت می‌دهد اصلاً ربطی ندارد. کولریج، پس از نقل قولی از سر جان دیویز[۲۰۸] دربارهٔ روح، فصلی را که به گفتهٔ خودش حاوی استنباطات نهایی او دربارهٔ ماهیت شعر است به این ترتیب به پایان می‌برد: «و بالاخره، *عقل سلیمِ کالبدِ* نبوغ شاعرانه است، قوهٔ وهم پوششِ آن، حرکتِ حیاتِ آن و قوهٔ خیالْ روح است که در همه جا و در هر یک هست، و همه را به شکلِ کلِّ خوش‌ترکیب و معقول در می‌آورد.» این شخصیت‌بخشیهای پر طمطراق که در آن مفهوم «حرکت»، که هرگز پیش از آن مطرح نشده، «حیاتِ» شعر معرفی شده مسلماً بررسی دقیق را بر نمی‌تابد. آرزوی دستیابی به «کلِّ خوش‌ترکیب و معقول» تقریباً در هر مرحله با شکست روبه‌رو می‌شود.

لکن به این نکته باید توجه داشت که همین مشرب التقاطی است که کولریج را برای تقریباً تمام منتقدان انگلیسی که پس از او می‌آیند کسی کرده است. از لحاظ انتقال آرای ادبی آلمانیها به دنیای انگلیسی زبان اهمیتی بسزا دارد، و این امر بخصوص امروز، که رمانتیکهای آلمانی تقریباً در آن سوی افق نادیده شده و از لحاظ مفروضات فلسفی مشخص خویش تقریباً غیرقابل درک شده‌اند، صادق است. کولریج به اندازهٔ کافی از سنت ارسطویی و اصالت تجربه برخوردار است تا بتواند عناصر ایدئالیستی را مطبوع ذائقهٔ خوانندگانش سازد. ذهن الفاکننده و جستجوگر او، «روح کنجکاوِ» او، حتّی فقدان انسجام و ورطهٔ عظیم میان نظریه و عمل او ــ اینها همیشه برای برخی از جنبه‌های ظاهراً ثابتِ سنتِ انگلوساکسون جذاب باقی خواهند ماند.

207. formalism

۲۰۸ Sir John Davies (1569-1626)، شاعر و حقوقدان انگلیسی. دو بیتهایش دربارهٔ جاودانگی روح معروف است

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل هفتم: هزلت، لم، کیتس

tarikhema.org

ویلیام هزلت (۱۷۷۸ـ۱۸۳۰) را معمولاً دنباله‌رو کولریج می‌دانند: وجهه و اعتبار کولریج چنان والاست که بویژه در مسائل مربوط به نظریهٔ ادبی هزلت را منکی به او دانسته‌اند. هزلت خود این نظر را تقویت کرده زیرا در «نخستین آشنایی با شاعران»[1]، یعنی با وردزورث و کولریج در ۱۷۹۸، با ابراز حسرت نسبت به دوران جوانی خویش، به این رابطه صورت آرمانی داده است. در *سخنرانیهایی دربارهٔ شاعران انگلیسی*[2] صریحاً گفته است که کولریج «تنها کسی است که از او چیزی آموخته‌ام.» (۱) لکن این تصور گمراه‌کننده است؛ آرای انتقادی هزلت در واقع بر مفروضاتی فلسفی مبتنی است که با مفروضات کولریج تفاوت بسیار دارد. از این هم مهمتر اینکه شیوه و روال کار این دو کاملاً متفاوت است. کولریج در اساس نظریه‌پردازی است که حتی هنگام بحث از آثار هنری معین به آرای عام می‌اندیشد: هزلت عمدتاً منتقدی عملی است که به بیان تأثیر مشخص یک اثر هنری علاقه‌مند است. کولریج، حتی آنگاه که برای مجله‌ای به نگارش مقاله مشغول است، تقریباً بی‌اعتنا به خوانندگان، در افکار خویش غرق است. هزلت عمدتاً روزنامه‌نگاری است که خطابش به خوانندگان جدید و در صدد جلب نظر آنهاست. از این گذشته، هزلت خود منکر هرگونه متابعت فکری از کولریج شده است. خشونت برخی از نوشته‌های انتقادی هزلت دربارهٔ کولریج عمدتاً معلول ناراحتی شدید هزلت نسبت به تحولاتی است که در عقاید سیاسی کولریج پیش آمد. لکن اختلاف نظر در زمینهٔ نقد و فلسفه را نمی‌توان صرفاً به تعصبات و منازعات سیاسی نسبت داد. هزلت نه‌تنها در نوشته‌های جدلی خود که بر ضد کولریج نوشت بلکه در غالب نوشته‌هایش صریحاً موضع

1 «First Acquaintance with Poets»
2 *Lectures on the English Poets*

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فلسفی و انتقادی او را رد کرده است. هزلت، طی جمله‌ای طولانی، که نمونهٔ بارزی از بدخواهی است، مسیر کج و معوج کولریج را در عرصهٔ تاریخ فکری، پایبندیِ متناوب او را به یک کیش پس از دیگری، التقاطی‌گری او را، و علی‌الخصوص ستایش او را نسبت به کانت به باد تمسخر می‌گیرد. (۲) هزلت که زبان آلمانی نمی‌دانست اندک زمانی مجذوب چیزی شد که در آن زمان آن را موضع کانت تصور می‌کرد. در ۱۸۰۷ با کانت در مورد «وحدتِ شعور[3]، یا اینکه تنها ذهن است که شکل دهنده است[4]» هم‌عقیده بود. (۳) لکن پس از آشنایی بیشتر با آنچه متأسفانه وصفی دست دوم و بسیار نادرست بود، و نیز آزرده خاطر از آن بخش از عقاید کولریج که آنها را استنتاجات کانتی می‌شمرد، با کانت سخت مخالف شد. دستگاه فلسفی کانت در نظرش «نامعقولترین و مهملترین چیزی» آمد که ذهن آدمی خلق کرده است. او بویژه با نقشی که به خردِ عملی[4] و امر ماقبلِ تجربی[5] داده شده مخالف بود، و آنها را احیای مجدد فلسفهٔ ایمان و مفاهیم فطری[6] و دفاع از تاریک اندیشیِ[7] دینی تعبیر می‌کرد. (۴)

کاستیهای مشخص تعبیر نادرست هزلت از فلسفهٔ کانت هرچه هست، در مخالفتش با «اصول و ایده‌ها»[8]ی کولریج و صداقت این نظر او که کولریج «فیلسوف بد»ی است شکی وجود ندارد. (۵) هزلت با نقد کولریج هم احساس همدلی نمی‌کرد: با بحث او دربارهٔ وردزورث مخالف بود و بر آن بود که با موضوع واژه‌گزینی در شعر درست برخورد نکرده است. (۶) معتقد بود که کولریج با تعریفی که از شعر کرده دچار سرگردانی شده است. از بحث قوهٔ خیال نیز سر در نمی‌آورد. (۷) در کتاب دربارهٔ شخصیتهای نمایشنامه‌های شکسپیر[9] (۱۸۱۷)، هزلت در مورد سخنرانیهای کولریج سکوت اختیار کرده و حال آنکه در اشاره به مزایای *سخنرانیهایی دربارهٔ درام* اوگوست ویلهلم شلگل سخاوتمندی به خرج داده و صریح است. (۸) انگیزه‌های این سکوت بی‌تردید تا حدودی جنبهٔ «سیاسی» دارد، ولی مسلماً حاکی از توجه به فضل تقدم شلگل و بطلان داعیه‌های کولریج نیز هست. گرچه هزلت شخصاً در جلسات سخنرانی کولریج شرکت نکرد، وصف آنها را در روزنامه‌ها خوانده و قاعدتاً از شرکت‌کنندگان هم در این باره خبرهایی دریافت کرده است. در سخنرانیهای هزلت اشارات براکنده و پوشیده به نظرهای کولریج دربارهٔ مسائل مربوط به شکسپیر یافت می‌شود؛ و در یک موضع هم، که آن نیز مبتنی بر گزارش روزنامه‌هاست، هزلت مشخصاً به نظر کولریج حاکی از

3. unity of consciousness
4. practical reason
5. *apriori*
6. innate
7. obscurantism
8. «Principles and Ideas»
9. *On the Characters of Shakespeare's Plays*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اینکه کلبن نمایندهٔ روحیهٔ ژاکوبنها[۱۰]ست حمله می‌کند. (۹) گرچه انکار این امر که هزلت از کولریج چیزی فرا گرفته حاکی از بی‌پروایی است، از آنچه تاکنون گفته شده به وضوح پیداست که نظر منفی هزلت به مراتب از مسائل سیاسی فراتر می‌رود و به اساس فلسفه و نقد او مربوط می‌شود.

البته هزلت را پیرو اوگوست ویلهلم شلگل هم نمی‌توان شمرد. او *سخنرانیهایی دربارهٔ درام* شلگل را تا ۱۸۱۵، که ترجمهٔ انگلیسی آن منتشر شد، نخوانده بود و در این زمان اسلوب نویسندگی او شکل گرفته و عقایدش نیز تقریباً تثبیت شده بود. در کتابگزاری خویش دربارهٔ *سخنرانیها*، هزلت شیفتگی شلگل به نظریه‌پردازی و روحیهٔ تعصب‌آمیز و وحشت از امر واضح و پرستش شکسپیر و گرایش به عرفان و تظاهرات و تکلّفات او را چنان به تندی مذمّت کرده بود که استاندال همان را تأییدی بر بیزاری خود نسبت به رمانتیسم آلمان شمرد. (۱۰) لکن تندی برخی از گفته‌های هزلت دربارهٔ شلگل، که معلول مالیخولیای مهتری و تکبر فکری و نیز سوءظن عمیق او نسبت به عرفان آلمانی بود، نباید این واقعیت را پنهان بدارد که هزلت رئوس مطالب شلگل را دربارهٔ تاریخ درام (همراه با پیامدهای آن در زمینهٔ تاریخ عمومی شعر و تمدن) بازگو کرده و در *شخصیتهای نمایشنامه‌های شکسپیر* خود *سخنرانیهای* شلگل را «بهترین وصف نمایشنامه‌های شکسپیر که تاکنون منتشر شده» خوانده است. (۱۱) از کتاب شلگل، بویژه در بخش نخست کتابِ خود، بتفصیل و با تأیید آشکار، نقل قول می‌کند، گو اینکه در قسمتهای بعدی کراراً دربارهٔ جزئیات نمایشنامه‌ها با نظر او مخالف است. انتساب شگفت‌انگیز چندین نمایشنامه را از جانب شلگل به شکسپیر رد می‌کند، و از نمایشنامه‌نویسان دوران بازگشت سلطنت در برابر ارزیابی نازل شلگل دفاع می‌کند. هزلت نمی‌توانست موضع کامل شلگل را دریابد: پیامدهای ماورای طبیعی آن را که به نظر او عرفانی می‌آمد دور انداخت، ولی برداشت کلی آن را در باب تاریخ ادبی، یعنی تمایز میان امر کلاسیکی و رمانتیکی و وصف انواع مختلف درام، اقتباس کرد؛ گو اینکه این تعبیرات و عقاید، در طرح هزلت، نمی‌توانستند همان نقش محوری را ایفا کنند که در طرح شلگل داشتند. با وجود این، بسیاری از آنچه در آثار هزلت متأثر از کولریج می‌نماید معلول قرابت میان کولریج و شلگل است.

هزلت در مسائل بسیار به وردزورت نزدیکتر است تا به کولریج. او نیز، مانند وردزورت،

۱۰. Jacobinism، در انقلاب فرانسه، ژاکوبنها گروهی افراطی بودند که حکومت وحشت را به روی کار آوردند و بسیاری از مخالفان خود را اعدام کردند. از این رو توسعاً ژاکوبن به کسانی نیز اطلاق می‌شود که بویژه در سیاست راه افراط بپیمایند.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ریشه در سنت اصالت تجربهٔ انگلیس دارد، و مانند او مشرب اصالت هیجان و مسلک پیروان روسو را از نیمهٔ دوم سدهٔ هجدهم به ارث برده است. درست است که هزلت معاشرت با وردزورت را، از آن رو که او را آدم خودخواهی می‌شمرده، بی‌ارزش دانسته و تأکید کرده که هرگز «فکری از او عایدم نشد، به این دلیل که فکری نداشت که به کسی بدهد.» (۱۲) ولی از طرف دیگر، هزلت به بحث بسیار خوبی از وردزورت دربارهٔ «یکپارچگی»[11] در آثار پوسن[12] اشاره می‌کند، و اظهارات متعدد او حاکی از تحسین سخاوتمندانه نسبت به عظمت وردزورت در کار شاعری نشان می‌دهد که، به رغم برخوردهای شخصی و سیاسی، هزلت اساساً وردزورت را می‌ستوده است.* گرچه بندرت به پیشگفتارهای وردزورت بر بالادهای غنایی اشاره کرده، پیداست که این پیشگفتارها متون بنیادینی است که منبع بخش عمدهٔ نظریهٔ هزلت است.

قرابت با چارلز لم (۱۷۷۵ـ۱۸۳۴) حتی از این هم آشکارتر است. کولریج در اواخر حیات خویش گفته است: «نقدهای درخشان چارلز لَم را دربارهٔ شکسپیر با نقدهای سراسر تقلیدی هزلت مقایسه کنید.» (۱۳) در این گفته، که متضمن اغراقی بدخواهانه است، واقعیت بسیار نهفته است. اگرچه از لحاظ دامنه و عمق، کاربرد روشمند و آگاهیِ نظریِ لم به گردِ پای هزلت نمی‌رسد، از لحاظ شیوه و روالِ کار، لَم پیشرو هزلت است. آنچه لم و هزلت در آن مشترک‌اند سه شیوهٔ نقد است که ظاهراً در آن زمان تازگی داشته است: انگیزندگی[13]، استعاره، تأثرات شخصی[14]. این شیوه‌ها در اصل لونگینوسی‌اند، لکن در سدهٔ هجدهم نمونه‌هایی یافت نمی‌شود که به آنچه لم و هزلت می‌کردند حتی شباهت بعیدی داشته باشد. وینکلمان و هردر و ژان پل و گهگاه برادران شلگل در آلمان به تأثیرهایی مشابه دست یافتند، و شاتوبریان هم، تقریباً همزمان، در فرانسه روشهایی مشابه به کاربرد. لکن به گمان من اثبات وجود «تأثیرِ» بلاواسطه غیرممکن است زیرا لم و هزلت هیچکدام با زبان آلمانی آشنا نبودند و به شاتوبریان

* *Complete Works*, ed. Howe, *11*, 93. esp. *5*, 156; *11*, 86 ff.
گسستن پیوند دوستی هزلت و وردزورت معلول ماجرای حسی هزلت در سفر ۱۸۰۳ به ناحیهٔ دریاچه‌ها بوده است. برای بحث مستوفا در مورد این معما ←
C.M. Maclean, *Born under Saturn* (New York, 1944), pp. 359 ff.

11. wholeness

۱۲. Nicolas Poussin (1594-1665)، نقاش مظره‌پرداز فرانسوی

13. evocation

14. personal reference

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هم علاقه‌ای نداشتند.* ناگزیر باید تغییر همه‌جانبه در روشهای انتقادی را به تغییر عام در شعور نسبت دهیم یا، اگر چنین اشارهٔ مبهمی به نیروهای پنهان راضیمان نمی‌کند، می‌توانیم به نقد نقاشی و تئاتر بنگریم زیرا در آن زمینه، پیش از نقد ادبی، که اصحاب آن سرگرم نظریه‌پردازی بودند، توجه به جزئیات مادّی و انضمامی جلب شد. هزلت با نقدهای دیدرو در زمینهٔ نقاشی آشنایی اندکی داشت، و بعید نیست که برخی از آثار وینکلمان را نیز خوانده باشد.** احتمال نمی‌رود که هزلت و لم هر دو در آغاز کار خود با جدیت به این موضوع پرداخته باشند.

خاستگاههای مبهم این روشها هرچه هست، چارلز لم متکر اصلی آن در انگلستان است. لکن قبول داعیه‌های افراطی که دربارهٔ مقام مهم او در تاریخ نقد ابراز شده مشکل است. برادلی لم را صریحاً «بهترین منتقد سدهٔ نوزدهم» خوانده، (۱۴) و تیلیارد[15] گفته است که «در میان استادان انگلیسیِ نقد نظریِ کولریج از همه بزرگتر است، و در نقد عملی، چارلز لم.» (۱۵) نطفهٔ روش لم را در نامه‌های خصوصی او، که به ۱۸۰۱ بر می‌گردد، می‌توان مشاهده کرد. دربارهٔ *ماهیگیرِ* والتن[16] می‌گوید: «از همان آغاز حس نمی‌کنی که مناظر روحت را به اهتزاز درآورده‌اند؟ ــ کرانه‌های رودخانه‌ها ــ کرتهای پر از گل‌گاوزبان ــ مناظر شبانی ــ آبجوفروشیهای تروتمیز ــ و زنان مهمانخانه‌دار و دختران شیردوش.» (۱۶) چون از این قبیل نقد القایی[17] نمونه‌های بسیار خوانده‌ایم، شاید به نظرمان چیزی نیاید، لکن بعید است که بتوان نمونه‌هایی متقدم بر این کار یافت. در مورد نمونه‌های خالص نقد بر مبنای مجاز نیز همین‌طور

* اما به این نکته هم توجه کنید که هزلت، احتمالاً به علل مالی، در ۱۸۱۰ طرح ترجمهٔ شهیدان[18] شاتوبریان را به ناشری پیشنهاد کرد ← (۱). دیگر اشارات او به شاتوبریان منفی است

(1) Howe, *Life of William Hazlitt* (1949), p. 140

** هزلت احتمالاً با چشمانداز دربارهٔ نقاشی دیدرو (سامل سالن ۱۷۶۵) (۱) و مسلماً با مکاتبات ادبی گریم ـ دیدرو (۲) آشنا بوده، گو اینکه تنها اشارهٔ مشخص به آن (Howe, *4*, 66-67 n) به حلاجهٔ انگلیسی آن است (۳). به وینکلمان هم در Howe, *16*, 199 اشاره شده است

(1) Diderot, *Essai sur la peinture* (ed. 1795, containing the 1765 *Salon*)

(2) Grimm-Diderot, *Correspondance littéraire* (3) *Historical and Literary Memoirs and Anecdotes* (2 vols. London, 1814), *I*, 185.

۱۵. E.M.W. Tillyard (1889-1962)، پژوهندهٔ ادبی انگلیسی

۱۶. Izaak Walton (1593-1683)، نویسندهٔ انگلیسی که شهرت او به مناسبت تألیف *The compleat Angler*، رساله‌ای در لذات ماهیگیری، است.

17. evocative criticism 18. *Les Martyrs*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ــ پیش از لَم مشکل بتوان آنها را پیدا کرد. مثلاً در بحث خود دربارهٔ جرمی تیلر، تشبیهات و تلمیحات را یک‌به‌یک ذکر می‌کند و می‌گوید که تیلر آنها را، «بسان زنبوران که عسل [کذا] را از جوانترین و سرسبزترین و لطیفترین قسمت طبیعت بر می‌گیرند»، از طبیعت گرفته است. سپس قوهٔ خیال تیلر را به «باغی فراخ [تشبیه می‌کند] که حشرات موذی را بدان راه نیست؛ و قوهٔ دریافت [او را] به درباری که اندیشه‌های زشت در آن رخصت حضور نمی‌یابند.» (۱۷)

این گفته‌های خودمانی در اظهارنظرهای او دربارهٔ تک‌تک نمایشنامه‌ها و قطعه‌ها در *نمونه‌هایی از آثار شاعران نمایشنامه‌نویس انگلیس*[19] (۱۸۰۸)، و در مقالات پراکندهٔ او، به‌صورت روش در می‌آید. از این مقالات، «بررسی تراژدیهای شکسپیر از لحاظ قابلیت آنها برای نمایش بر روی صحنه»[20] (۱۸۱۱) و «دربارهٔ کمدی متصنع سدهٔ پیش»[21]، از همه معروفتر و از همه بیشتر مورد تحسین واقع شده‌اند. اما این مقالات از لحاظ استدلالهای کلی که لم در آنها عرضه کرده اهمیتی ندارند. مشکل بتوان این نظر را جدی تلقی کرد که «نمایشنامه‌های شکسپیر، از آثار تقریباً هر نمایشنامه‌نویس دیگری، کمتر مناسب صحنه‌اند» (۱۸) مگر آنکه منظور از این گفته جلب توجه ما به عظمت شعر شکسپیر و کاستیهای گوناگون هنر نمایش در زمان لم باشد. بعید است این استدلال نیز قانع‌کننده باشد که کمدی دوران بازگشت خاندان استوارت ما را به «سرزمین زن قحبگی و مدینهٔ فاضلهٔ فسق و زن بازی» که «به دنیای موجود هیچ ربطی ندارد» رهنمون می‌شود. (۱۹) این گفته‌ها را، نه در حکم برهانی جدی بر ضد رابطهٔ ادبیات با زندگی، درام با جامعه، بلکه به منزلهٔ پرخاشی نسبت به اخلاق مداری ملانقطیِ زمان و تأکیدی بر عرف پرستی تئاتر باید تلقی کرد. لم گهگاه قادر است موضوعی درست را به خوبی روشن کند: در کمدی با ایجاد توهم بر روی صحنه[22] از این رو مخالف است که «تفاهمی عاقلانه میان بانوان و آقایانِ دو سوی پرده وجود دارد که آشکارا بیان نشده است.» (۲۰) در تحسین قوهٔ تمیز نابغهٔ راستین، موضوعی که در مورد خود او هم با غمی خاص همراه است، خوب از عهدهٔ کار بر آمده است. (۲۱) لکن بخش اعظم آثار انتقادی لم را باید «افکار پراکنده در باب کتابها و کتابخوانی»، یعنی حاشیه‌نویسی دانست. این نوشته‌ها از این رو شایان توجه ما هستند که در عباراتی زیبا بیان شده‌اند و نشان از ذوقی ادبی دارند که در آن زمان تازگی داشت و تنها نزد کولریج و چند تن دیگر یافت می‌شد: علاقه به قرن

19. *Specimens of English Dramatic Poets*
20. «On the Tragedies of Shakespeare Considered with Reference to Their Fitness for Stage Representation» 21. «On the Artificial Comedy of the Last Century»
22. stage illusion

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هفدهم، به جنبه‌های شگفتی‌انگیز و جلال باروکی آن، به براون و برتن، به فولر[۲۳] و جرمی تیلر. ولی برای این حواشی به هیچ وجه نمی‌توان در تاریخ نقد اهمیت زیادی قائل شد.

نمونه‌هایی از آثار شاعران نمایشنامه‌نویس انگلیس جُنگ مهمی از نمایشنامه‌ها، به‌استثنای آثار شکسپیر، بود که در آن زمان تنها بخشی از آن تجدید چاپ شده بود و بیشتر توجه کهن پژوهان را جلب کرده بود. لم یکی از نخستین کسانی بود که به این نمایشنامه‌ها از لحاظ شعرشان علاقه‌مند شد. (۲۲) شوری که نسبت به آثار وبستر احساس می‌کرد تازگی داشت، و احساسات قابل‌درک یک کاشف است که باعث می‌شود تامس هِی وود را «گونه‌ای شکسپیر منثور» بخواند و جان فورد را در «ردیف اول شاعران» قرار دهد. (۲۳) اما از لحاظ ارزش انتقادی، این اظهارنظرها معمولاً چیزی بیش از ابراز شگفتی و تأکیدِ صرفِ شور و وجد نیست. حتی قطعهٔ نسبتاً بلندتری مانند اظهارنظر دربارهٔ صحنه‌های شکنجه در نمایشنامهٔ *دوشس مالفی*[۲۴] کمابیش در حدّ فهرست کردن جزئیات ماجرا و این ادعای غیرمحتمل است که وبستر امرِ دهشتناک را با وقار و نزاکت القا کرده است. نقد او از آن نوع شخصی و غیرمستدلی است که بی‌ربط بودن آن با متنْ زمانی آشکار می‌شود که لم از *تراژدی انتقام‌گیرنده*[۲۵] سخن می‌گوید. «هرگز آن را نخوانده‌ام لکن گوشهایم به طنین درآمده‌اند، و احساس می‌کنم که گونه‌هایم گلگون شده‌اند.» (۲۴) همان معیار ارتعاش ستون فقرات و تکان خوردن محاسن و حرکت چیزی در قعر شکم است که هاوسمن[۲۶] در زمان خود ما آن را محک شعر راستین دانسته است. چنین نقدِ هیجانی برای پانویسهای یک جُنگ ادبی بد نیست و به جای گیومه‌هایی به کار می‌آید که پوپ به کار برده تا توجه خواننده را به «زیباییهای شکسپیر» جلب کند.

بخش اعظم مابقی آثار انتقادی لم نوعی جلب توجه به قطعه‌های زیباست: مقالاتی که بخصوص دربارهٔ تامس فولر و جرج ویدر[۲۷] نوشته هر یک گلچینی از آثار آنهاست. تنها در نوشتهٔ خود دربارهٔ سانتهای سیدنی به انتقاد واقعی نزدیک شده است: لم، برخلاف هزلت که سانتها را سرد و بطیء خوانده، آنها را «پروپیمان و محسوس و مبتنی بر جزئیات و شواهد» دانسته است. لکن معلوم نیست که شعر این سانتها «با سرعت و شکوه پیش می‌رود» یا اینکه «با آهنگ شیپور هماهنگ شده‌اند؛ یا (چنانکه خود [سیدنی] می‌گوید) با 'پای اسبهای

۲۳. Thomas Fuller (1608-1661)، کشیش و نویسندهٔ انگلیسی.

24. *Duchess of Malfi*

۲۵. *The Revenger's Tragedy* نوشتهٔ سیریل تورنر Cyril Tourneur (1575?-1626)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی.

۲۶. A.E.Housman (1859-1936)، شاعر انگلیسی.

۲۷. George Wither (1588-1667)، شاعر انگلیسی پیرو مکتب اسپنسر.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

لگدانداز.» (۲۵) میان چنین استعاره‌ای برگرفته از اطلاع دربارهٔ زندگی سیدنی و تجارب جنگی او، چنانکه گفته‌های سیدنی دربارهٔ چوی چِیس[۲۸] حاکی است، و سانتهایی که خودِ لم آنها را از اشعار محبوب خویش بر می‌شمارد چندان ربطی وجود ندارد ــ سانتهایی چون «ای ماه، با چه گامهای حزن‌انگیزی از آسمان بالا می‌روی» و «خواب، بیا، ای خواب، گروِ مطمئن سکون». چنین ابیاتی را با شیپور و پاهای لگدانداز اسبان چه کار؟ این چیزی جز نقد انطباعی[۲۹] نیست و با متن هیچ رابطه‌ای ندارد.

کتابگزاریهای[۳۰] لم، مانند آنچه دربارهٔ «گشت و گذار» وردزورت و مجلد *لامیا*[۳۱]ی کیتس نوشته، بیشتر حاوی سلسله‌ای نقل قول است همراه با گفته‌هایی حاکی از سلیقهٔ شخصی لم. نقدی که بر اشعار کیتس نوشت و با انتخاب قطعه‌هایی زیبا از آثار شاعری که در آن زمان کاملاً ناشناخته بود مورد توجه بسیار واقع شد، متأسفانه به این استنتاج نادرست منتهی می‌شود که *ایزابلا*[۳۲] بر *لامیا* و شب عید *اگنس قدیسه*[۳۳] و «اود»های او از این لحاظ برتری دارد که «ذرّه‌ای احساس به مشتی وهم می‌ارزد.» (۲۶) همین و ارزیابیهای بسیار دیگری نشان‌دهندهٔ رمانتیسم عاطفی لم است، نگرشی که طبق آن عاطفه و احساس «اساسِ شعر است». (۲۷)

البته قصد لم دقیقاً همین بود که قطعه‌های زیبا را فراروی خواننده آورد و شور و شوق خویش را به او منتقل کند. او می‌دانست که نظریه‌پرداز یا حتی منتقد معمولی هم نیست؛ با فروتنی معمول خویش به «ناتوانی در امر کتابگزاری، و ارائهٔ وصفی روشمند دربارهٔ یک کتاب» اشاره می‌کند. «من می‌توانم تکه تکهٔ اثری را یا به شدت تحسین و یا سخت تقبیح کنم، لکن نمی‌توانم کلِّ اثر را پیش روی آورم.» (۲۸) در عین حال متوجه کاستیهای گزیده‌ها و تکه‌ها هم بود: «حتی قطعات شاهانهٔ شکسپیر را هم که با چنین خشونتی از محیط کل اثر جدا کنیم چه فقیرانه و بی‌ملاحت می‌نمایند!... هر چیزی در آسمان و بر زمین، در آدمیان و در داستان، در کتابها و در عالم وهم، بر پایهٔ اتحاد و همدستی در محیط و در مکان عمل می‌کند.» (۲۹) لم نظریهٔ خیال وردزورت و کولریج را نیز درک کرده و (پیش از انتشار بحثهای مفصل خودِ آنها) در این باره گفته است که این نظریه «همه چیز را به یکی تبدیل می‌کند... اعیان جاندار و بیجان، موجودات با صفاتشان، موضوعات و ضمائمشان، به یک رنگ در می‌آیند و در خدمت یک هدف قرار می‌گیرند.» (۳۰)

۲۸. *Chevy Chase*، یکی از کهنترین بالادهای انگلیسی. بر اساس برخی شواهد گمان می‌رود که دربارهٔ جنگ آتربورن (Otterborne; 1388)، روستایی در شمال شرقی انگلیس، باشد.

29. impressionistic
30. book reviews
31. *Lamia*
32. *Isabella*
33. *The Eve of St. Agnes*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

برخی از گفته‌های ضمنی لم که در جای جای مقالات و نامه‌های او آمده ممکن است به نظر ما نادرست بیاید، لکن اگر با زمینهٔ سیاسی و اجتماعی موجود آشنا باشیم بیزاربنس از آثار شلی و بایرون، وصفش دربارهٔ *فاوست* گوته به عنوان «حکایت زهدفروشانه و ناخوشایندِ یک فریب»، و تأیید نظر وردزورت دربارهٔ کسالت‌آور بودن کاندید ولتر برایمان شگفتی‌آور نخواهد بود. (۳۱) با این حال، آنگاه که دربانورد *سالخوردهٔ* کولریج را تحسین می‌کند یا وردزورت را ملامت می‌کند زیرا به پندآموزی گرایش دارد و یا اینکه «دائماً نشانه‌هایی به دست خواننده می‌دهد که اینک زمان غلیان احساس است» ناگزیر باید با نظر او موافقت کرد. (۳۲) «خلاقترین» نقد لم غیرمستقیمترینِ آن است. تقلیدهایش از «انحرافهای زیبا»یِ برتن و سر تامس براون حاکی از درک راستین او نسبت به سبک آنهاست، گو اینکه نمی‌خواهد یا نمی‌تواند این کار را از لحاظ عقلی تعریف یا تحلیل کند. (۳۳)

ذهن هزلت این چنین از برداشت نظری و استشعار بری نیست. او صریحاً از آنچه بعدها «نقد انطباعی» نامیده شد دفاع می‌کند. «من آنچه را به فکرم خطور می‌کند می‌گویم: فکر من همانا احساس من است. کار دریافت تأثیر از چیزها دست خود من نیست؛ و آنقدر شجاع هستم که هر چه را هست (تا حدودی به نحو غیرمنتظر) اعلام کنم.» (۳۴) این اتکا به احساسات شخصی او را به این فکر می‌اندازد که کارِ نقد دقیقاً القای همین احساسات است. در سخنرانیهایش می‌خواهد که «به اتفاق مستمعان، آثار نویسندگان را مرور کنم، همانگونه که ممکن است با دوستی چنین کنم، و به قطعه‌های محبوبم اشاره کنم یا به توضیح ایرادی بپردازم؛ یا اگر نکته یا نظریه‌ای بیش آید از آن برای روشن کردن موضوع استفاده کنم، ولی نه خواننده را خسته کنم و نه خودم را با قواعد ملالتطی و ضوابط نقد که به کار هیچ کس نمی‌آید گیج کنم.» هزلت کهن پژوهی را نیز خوار می‌دارد: «گمان نمی‌کنم راه فراگرفتن 'هنر لطیفِ' شعر با آموختن آن به دیگران این باشد: ـ روح آن را جذب کنیم یا به دیگران القا کنیم.» هزلت دست‌کم به طور ضمنی راه را در بازپسین اظهارنامهٔ اعتقادی خویش بر نظریه باز می‌کند. «در یک کلام، کوشیده‌ام آنچه را خوب است احساس کنم، و در صورت لزوم و هرگاه در توانم بوده است، 'دلیلی بر اعتقاد درونم' ارائه کنم.» (۳۵)

هزلت شیوهٔ کار لم را توسع بخشیده و به کار برده است. بسیاری از معروفترین قطعه‌های آثار هزلت را می‌توان انگیزندگی و توسل نامید. در برخی، مانند وصف کمدی دورهٔ بازگشت، تصویری از مردم و لباسهایشان را پیش رو می‌آورد: «خش و خش پارچه‌های ابریشمین و اهتزاز برهای تزیینی! درخشش گوشواره‌های الماس و قلاب‌کفشها!» (۳۶) موارد دیگر فهرستهای ماهرانه، ذکر صحنه‌ها یا شخصیتهایی از کتابهای خوانده شده‌اند، مانند فهرست

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شخصیتهای رمانهای سر والتر اسکات و سیاههٔ موضوعهای مورد بحث در *تاتلر*[۳۴] و صحنه‌های آثار رابله. (۳۷) یا متضمن خیالپردازیهای مختلفی است ملهم از درونمایهٔ کتاب. هزلت دربارهٔ *فصول* تامسن از «درخشش تابستان و تیرگی زمستان و بشارت برمهر بهار» و جز آن سخن می‌گوید. (۳۸) اُسیان را با توسّل به منظرهٔ اشعارش وصف می‌کند: «مهتابِ سرد، خارْ بوته، سیمهای چنگش که بسان نیِ خشکیده در باد زمستانی آه می‌کشد و غِژ و غِژ می‌کند.» (۳۹) این شیوه در بدترین وضع به غلیان لفاظی سقوط می‌کند. رومئو و ژولیت «نور ارغوانیِ عشق، صدای سیمینِ زبان عشاق را در شب. آوای بلبل را از درخت انار» به یاد می‌آورد. (۴۰) بهترین نمونه از این نوع نقد می‌تواند برخی از ویژگیهای نویسندهٔ مورد بحث را القا کند. مثلاً جرمی تیلر «جمجمه‌های مردگان و گلهای بژمرده نشدنی را با هم ممزوج می‌کند؛ زندگی را حرکت به سوی گور تعریف می‌کند، لکن حلقه‌های گلِ زرق و برق‌دار بر تارک آن می‌نهد، و 'گلهای سرخ مخصوص قربانیان' در راه او می‌بارد.» (۴۱)

حتی اگر هدف از این کار یادآوری صحنه یا شخصیت خاصی نیست بلکه تعریف کردن ذهن یا اسلوبی است، این روش تقریباً سراسر بر استعاره مبتنی است. مثلاً سختکوشی بن جانسن را چندین بار سختکوشیِ کرم یا موشِ کور تصویر کرده است. (۴۲) جنبهٔ فکاهی آثار شکسپیر را خروشان و درخشان توصیف کرده، حال آنکه در آثار بن جانسن «گویی در مخزنی سربی محبوس شده و در آنجا می‌پوسد یا فاسد می‌شود؛ یا تنها از میان برخی لوله‌های مصنوعی عبور داده می‌شود تا منظوری خاص را برآورده سازد.» (۴۳) اندکی بس از این، با تفصیل بیشتری به موضوع کوشش در چارچوب طرح[۳۵] در نمایشنامه‌های بن جانسن می‌پردازد. «نویسنده، در تحمّل بار طرح خویش، به بندبازی می‌ماند که عده‌ای آدم را، یکی بر کول دیگری، روی دستها و زانوان و شانه‌هایش نگاه داشته. ولی این کار مستلزم کوشش بسیار از جانب او و متضمن تأثیری دردناک بر بینندگان است.» (۴۴) اگر فشار به نظر هزلت بیشتر از این هم بشود به تعبیر عمل سزارین متوسل می‌شود: «الههٔ شاعریِ [جان دان] دائم در معرض درد شدید و درد زایمان است. اندیشه‌های [شاعر] با عمل سزارین یا به عرصهٔ وجود می‌گذارند.» در کتاب دیگری، از همین استعاره در اشاره به سیدنی استفاده کرده است: «همهٔ افکارش نتیجهٔ زایمان مصنوعی و دردناک‌اند. و می‌توان گفت که با عمل سزارین به دنیا آمده‌اند.» (۴۵) وضوح سبک همراه با فقدان محتوا را با مقایسهٔ آن با انواع شراب روشن

۳۴. *The Tatler*، یک رشته مقالات روزنامه‌ای که ریچارد استیل دست به نوشتن آنها زد و کسانی چون جوزف ادیسن و جاناتان سوئیفت نیز برخی از آن مقالات را نوشتند. بعدها اسپکتیتر جای تاتلر را گرفت.

35. plot

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌کند. سبک ساودی کیفیت یا غلظت شراب پورت[۳۶] را ندارد و مانند شِری[۳۷] است»، حال‌آنکه سبک لم «خالص و زلال جاری است، اگرچه اغلب اوقات مسیری زیرزمینی را می‌پیماید، یا از لوله‌های کهنه استفاده می‌کند.» (۴۶) لوله‌هایی که قبلاً فکر تصنّع را در آثار جانسن القا می‌کرد، در اینجا برای اشاره به کهن‌گراییِ[۳۸] لَم به کار رفته است.

هزلت، با توسل به خاطرات شخصی خویش، به جنبهٔ تضمامی روش خود می‌افزاید. (۴۷) نقل می‌کند که چگونه هنگام تهیهٔ سخنرانیهایش دربارهٔ عصر ملکه الیزابت اول، شخصیتهای کتابهای مورد نظرش در راه‌پیمایی در دشت سالزبری با او همراهی می‌کرده‌اند. در راه بازگشت «می‌توانم در مهمانسرایم، در کنار آتش شعله‌ور، بیاسایم و دست سیتیور اورلاندو فریسکوبالدو[۳۹]، آشنای دیرین خود را بفشارم. بن جانسن، جِنِمَنِ[۴۰] فاضل، وبستر و هی‌وود هم آنجا هستند، و دور هم نشسته و ساعات سکوت را با گفتگو سپری می‌کنند.» (۴۸) اندیمین خوشبخت در نمایشنامهٔ لیلی[۴۱] هزلت را به این فکر می‌اندازد که کاش می‌توانست زندگیش را «در چنین خوابی، خوابی پس طولانی» سپری کند و «الهه‌ای زیبا را در خواب ببیند.» قطعه‌ای را از نمایشنامهٔ بی‌وفا[۴۲] اثر بومانت و فلچر نقل می‌کند و از سرِ شور بی‌اختیار می‌گوید: «سرودن یا حتی خواندن چنین شعری، یا علم به اینکه چنین شعری سروده شده، یا موضوع مناسبی برای سرودن آن وجود داشته ــ زندگی به چنین چیزهایی می‌ارزد.» (۴۹)

چنین نقدی است که هزلت آن را «شور و شوق» ادبیاتش می‌نامد: احساس التذاذ شخصی، احساس خصوصیت، احساس علمِ انضمامی به متن. این کمال مطلوب نقد را مشکل بتوان مبتنی بر دانش یا داوری، نظام یا نظریه دانست. منتقد در حکم راهنمایی پرشور در نمایشگاه نقاشی یا میزبان در کتابخانهٔ خویش است که کتابها را یکی یکی بر می‌دارد و به قطعات محبوبش اشاره می‌کند یا رویدادها و صحنه‌هایی از آنها به خاطرش می‌آید و به یاد می‌آورد که کِی و کجا آنها را خوانده است. در موارد متعددی که هزلت می‌خواهد ویژگیهای اثری را بیان کند و آن را مورد داوری قرار دهد (و به این ترتیب به وظیفهٔ واقعی منتقد عمل کند) از

36. port 37. sherry 38. archaism
39. Orlando Friscobaldo

۴۰. George Chapman (1559?-1634)، شاعر و دانشور و نمایشنامه‌نویس انگلیسی. ترجمهٔ او از آثار هومر معروف است.

۴۱. اشاره به *Endimion* نمایشنامهٔ John Lyly (1554?-1606)، نویسنده و شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی. در اساطیر یونان باستان، اندومیون (Endymion) رمانتیک‌ترین مردان بود. ماه دلباختهٔ او شد و او را به خوابی ابدی برد و هر شب بر رهس می‌آمد و او را در آغوش می‌گرفت. این داستان را شاعران بسیار (از جمله کیتس) در آثار خویش پرورانده‌اند.

42. *A False One*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

روش غیرمستقیم استفاده می‌کند. او نیز مانند دیگر منتقدان کیفیتی عام را بر می‌گزیند، ولی با استفاده از یک رشته استعاره‌ها و تداعیها به اثر مورد نظر از دیدگاههای مختلف می‌نگرد. مثلاً جرج کُرب به جرم آنچه می‌توان طبیعت‌مداری خشک و بی‌روح نامید آماج تمسخر هزلت واقع می‌شود. بنا به گفتهٔ او، کرب «آهِ متحجر به شما عرضه می‌کند، اشک را در سنگ حجّاری می‌کند.» شخصیتهای او ما را به یاد اجساد مومیایی شده می‌اندازند، به یاد گربهٔ کاه آکندی در محفظه‌ای شیشه‌ای؛ شعرش مانند موزه یا دکان اشیای عجیب و غریب است. (۵۰) در اینجا آنچه احتمالاً عقیده‌ای انتزاعی بوده به صورت انضمامی و به یاد ماندنی درآمده است. خلاصهٔ کلام، هزلت هنرمندی است که اثر هنری را به مجموعهٔ استعاره‌های کاملاً متفاوتی ترجمه می‌کند. گاهی نتیجهٔ این کار صرفاً نسخه‌برداری زاید اثر و به شکلی نامنسجمتر و ناگزیر ناژلتر می‌نماید. در موارد دیگر هزلت در واقع توانسته است با استفاده از قیاسهای استعاری به تحلیل شخصیتها و ارزیابی اثر بپردازد، و این همانا نقد راستین است و آن را با نام قیاسِ صرف رد کردن کاری خطاست. البته این روش متضمن خطرها و کاستیهایی نیز هست؛ مانند همهٔ کارهای هنری، بغایت فردی است و از این رو، فاقد آن رشد روزافزون از منتقدی به منتقد دیگر است که مجموعهٔ زنده‌ای از فکر انتقادی را به وجود می‌آورد، و دائماً در معرض این خطر قرار دارد که تماسش با موضوع قطع شود. مثلاً هزلت، که بیش از هر رمانتیک دیگری پوپ را دوست می‌داشت، در سخن گفتن از پوپ، تقابل میان شعر طبیعی و مصنوع را به بهترین وجه متجلی می‌سازد. پوپ «آیینهٔ تمام قدِ بی‌عیبی را که خودش را در آن می‌بیند می‌تواند بهتر از سطح آرام دریاچه‌ای که چهرهٔ افلاک را منعکس کرده وصف کند ــ یا یک تکه شیشهٔ تراش‌داده یا یک جفت سگک‌کفش را با درخشش و تأثیری به مراتب بیش از هزاران شبنمی که در نور خورشید می‌درخشند.» (۵۱) لکن چنین گفته‌ی سخت گمراه‌کننده است. زیرا پوپ هرگز تصویر خود را در آیینه وصف نکرده و از «دریاچه‌هایی که نسیم آنها را می‌لرزاند» یا «بافتهای درخشندهٔ شبنم» هم به زیبایی سخن گفته است. (۵۲)

گهگاه هزلت متوجه می‌شود که روش فراخوانی احساسات شخصی خطرهایی نیز دارد: از کولریج به سبب وصف مبتنی بر تأثرات شخصی‌اش دربارهٔ تدفین در *خاکستردان*[۴۳] تامس براون انتقاد می‌کند و متذکر می‌شود که متن شعر به هیچ وجه مؤید آن نیست. (۵۳) لکن این روش رواج یافت و در اواخر سدهٔ نوزدهم به نظر می‌رسید که در نوشته‌های والتر بینز و اسکار وایلد و در شخصیت آرام و متین آناتول فرانس[۴۴] و جرج سنتسبری تثبیت شده است. البته

43. *Urn Burial*

44. Anatole France (1844-1924)

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هنوز هم در طرحواره‌های ادبی کسانی چون وَن ویک بروکس[۴۵] ادامه دارد.

اما کار انتقادی هزلت را نمی‌توان با تحلیل روشهای گلچین کردن و القای احساسات شخصی و شخصیت‌پردازی استعاری و جاذبهٔ شخصی کاملاً وصف کرد. مقدار نظریهٔ موجود در آثار هزلت بیش از آن است که معمولاً به آن توجه شده است. از یاد نبریم که، برخلاف کولریج، او روزنامه‌نگاری بود که با درآمد نوشته‌هایش امرار معاش می‌کرد. نیازها و محدودیتهای افراد طبقهٔ متوسط را نیز که در سخنرانیهایش مخاطبان او بودند دائماً پیش رو داشت. در گفتگو از ماهیت شعر حتماً به خوبی متوجه غموض این موضوع انتزاعی بوده و دانسته کوشیده است تا با ذکر مطالب معترضه و مثالها و تکرار آن را قابل فهم کند. داوری دربارهٔ تواناییهای نظری هزلت بر مبنای این گفته‌های غیردقیق و باب فهم عوام کاری منصفانه نیست. کتاب انتزاعیِ *دربارهٔ اصول عمل انسانی*[۴۶] (۵-۱۸۰) او با توفیق چندانی روبه رونشد و هزلت از این تجربه درسی آموخت و تصمیم گرفت که از آن به بعد نوشته‌هایش غیرفنی و غیرروشمند و نیمه عوام‌پسند باشد. رابطهٔ او با مخاطبانش با رابطهٔ دکنر جانسن یا کولریج یا لا هارپ یا اوگوست ویلهلم شلگل با مخاطبانشان تفاوت دارد. او قاضی نیست، مرجع نیست که به اعتبار مقام خود رأی صادر کند، شاعر نیست که از زوال شعرسرایی خویش دفاع کند، یا فیلسوفی که در محیط خصوصی دفترچهٔ یادداشت خویش (حتی زمانی که چاپ می‌شود) به نظربردازی مشغول باشد. او واسطه‌ای است که می‌کوشد تا مخاطبانش را از اهمیت و لذت ادبیات آگاه سازد. موقعیت اجتماعی خویش را عمیقاً احساس می‌کند. در مقاله‌ای تحت عنوان «حکومت برگزیدگان ادب»[۴۷] شهرت کاذب فضلا، یعنی کسانی را که با زبانهای لاتینی و یونانی آشنایی دارند ولی چیزی ننوشته‌اند و هرگز وادار نشده‌اند که خود را به موضعی متعهد کنند، به باد تمسخر می‌گیرد. در نظر هزلت، فضل چیزی غیرشخصی است، ملکی قابل انتقال است، لکن نبوغ و قوهٔ فهم همانا «خودِ شخص است، بخشی تجزیه‌ناپذیر از هویت فردی اوست.» (۵۴) او داعیهٔ داشتن چنین شخصیتی را دارد و در برابر تحقیرهای جلالت‌مآبانهٔ گیفرد[۴۸] و دیگران، که سخن گفتن از نویسندگان باستان را حق او نمی‌دانستند و مدام به مقام اجتماعی نازل و به اصطلاح فقدان تحصیلات و تعلیم و تربیت او اشاره می‌کردند، جانانه از خود دفاع می‌کند. مردم‌پسندی نوشته‌های هزلت، امری که او دانسته دنبال می‌کرد، با نظریه‌اش سازگار بود. او مصرانه طالب امر انضمامی و خاص بود و به امر انتزاعی و نظام تا آنجا

۴۵ Van Wyck Brooks (1886-1963)، شرح حال نویس و منتقد امریکایی

46. *On the Principles of Human Action*

47. «Aristocracy of Letters»

۴۸ William Gifford (1756-1826)، شاعر و منتقد ادبی انگلیسی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بی‌اعتقاد بود که گهگاه نسبت به حقایق نگرشی کثرت گرایانه[۴۹] اتخاذ می‌کرد. «می‌دانم که می‌گویند حقیقت واحد است، لکن من این اصل را نمی‌توانم بپذیرم، زیرا در نظر من حقیقت یکی نیست.» (۵۵)

اگر تکثّر حقیقت را بپذیریم، پس تکثّر شعر را نیز باید بپذیریم. کمالْ انواع بیشمار دارد. «این تصور مضحک است که تنها یک معیار و یک سبک وجود دارد.» (۵۶) ذوق امری ذهنی است. گاهی هزلت به قیاسِ چشیدن متوسل می‌شود و کار را تمام می‌کند. «کسانی هستند که زیتون را دوست ندارند ــ بن جانسن هم به مذاق من چندان خوش نمی‌آید.» (۵۷) ولی وقتی که ناگزیر می‌شود موضوع ذوق را دقیقتر بررسی کند، وجود معیاری کلی را می‌پذیرد. «لکن باید آن چیزی باشد که همگان را خوش بیاید، البته به این شرط که همگان به اندازهٔ مساوی به موضوع بذل توجه کرده باشند و ذائقه‌شان نسبت به آن نیز یکسان باشد.» (۵۸) در اینجا مصادره بر مطلوب کردن واژهٔ «ذائقه» یا مشکلات موجود در این نظر که «هر دورانی یا قومی معیاری خاص خویش دارد» و اینکه ادبیات «درون حدودِ محلی و زمانی محدود است» (۵۹) ظاهراً هزلت را نگران نمی‌کند زیرا این نظرها به کار نقد آثاری که به دورانی غیر از زمان خود ما تعلق دارند پایان می‌بخشد. هزلت در یک مورد ظاهراً هرگونه ایقانی را از نقد سلب می‌کند. در این باره که آیا «بیست سال دیگر کسی به هیجیک» از شاعران زندهٔ زمان او خواهد اندیشید اظهار تردید می‌کند. (۶۰) ولی حتماً این سخنان را در حالت شکاکیّت و شکسته‌نفسی شدید به زبان آورده است.

مفهوم شعر در نظر هزلت معمولاً چنان توسع و تنوعی دارد که برداشتهای گوناگون در آن می‌گنجد. ویلیام گیفرد سخنرانی هزلت را دربارهٔ شعر به این عنوان که تعریفی که از شعر می‌کند فاقد انسجام و شامل همه چیز می‌شود مورد استهزا قرار داد. هزلت در دفاعیه‌اش، *نامه‌ای به ویلیام گیفرد*[۵۰]، خود اذعان کرد که واژهٔ «شعر» را به سه معنای مختلف به کار برده است: «متن سروده شده، حالت ذهنی یا قوه‌ای که آن را پدید آورده، و، در برخی موارد، موضوعی که می‌تواند آن حالت ذهنی را پدید آورد.» وجه مشترکی که به این حند برداشت تعلق دارد «وضوحی غیرمعمول در اعیان خارجی یا در تأثرات بی‌واسطهٔ ما [ست] که در ذهن ما قوهٔ خیال را حرکت می‌دهد، و به واسطهٔ همدلی[۵۱] یا تداعی طبیعی در بیان به هماهنگی صدا و نظم بخشیدن به شعر می‌انجامد.» (۶۱) واژهٔ «شعر» را به معنایی افلاطونی نیز به کار می‌برد که به لحاظ توسعش تقریباً بی‌معنی می‌نماید. «هر کجا، مثلاً در جنبش امواج دریا یا در رشد

49. pluralistic
50. *A Letter to William Gifford*
51. sympathy

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گلها، احساس زیبایی یا قدرت یا هماهنگی وجود داشته باشد... همان، شعر در لحظهٔ زایش است.» حتی «ترس شعر است، امید شعر است، عشق شعر است، نفرت شعر است. کودکی که برای نخستین بار به بازی قایم‌باشک می‌پردازد در واقع شاعر است... خسیس، هنگامی که طلاهایش را در آغوش می‌کشد، [شاعر است].» زیبایی و عاطفه و هیجان یکسره شعرند، و از این رو ما همه شاعریم. شاعر فقط آن چیزی را بیان می‌کند که او و همه یکسان احساس می‌کنند. (۶۲)

پس شعر را باید عمدتاً در چارچوب حیات عاطفی شاعر و خوانندهٔ متأثر از او وصف کرد. شعر هیجان و انگیزش و لذتِ اِعمالِ توانایی‌های عاطفی ماست. از اینکه به احساس نفرت و بیزاریمان مجال بروز بدهیم و از اینکه احساس نوعی قدرت کنیم خوشمان می‌آید. در نظر هزلت همین برای تبیین لذتی که از تراژدی می‌بریم کافی است. لکن در موضع دیگر نظریهٔ نسبتاً متفاوتی ابراز می‌کند. تراژدی «با ایجاد امکان بروز نامحدودِ حس ترس و شفقت، آنها را تحلیل می‌برد.» (۶۳) در این بازنویسیِ سؤال‌انگیزِ گفتهٔ ارسطو هیجان شعر به صورت نیازی روانی به رهایی یا جبران یا خودفریبی عمل می‌کند. هزلت، به نحوی که ممکن است خوشایند پیروان فروید باشد، می‌گوید که شاعران معمولاً سست عنصر[52] و گوشه‌گیر و عصبی و سودایی و از این رو در پیِ «رفاهِ فکری»اند. (۶۴) آنها درصددند تا کاستیهایی را که طبیعت به آنها تحمیل کرده جبران کنند: بایرون برای پای ناقص‌الخلقه‌اش و پوپ برای انحنای ستون فقراتش. نویسندگان «جِل‌جلیشان[53] را در کنایها می‌کنند، و مدنی را نیز به مسائل نظری می‌پردازند.» (۶۵) پس شاعران در رؤیا زندگی می‌کنند. «شعر در مدینهٔ فاضله‌ای دائمی سکونت دارد.» قوهٔ خیال «اشیا را، نه چنانکه در واقع هستند، بلکه به صورتی که افکار و احساسات دیگر به آنها شکل داده‌اند، به انواع لایتناهی اشکال و ترکیبهای قدرت، بازآفرینی می‌کند.» (۶۶) شعر مطلبی غیرواقعی است «برساخته از آن شکلی که می‌خواهیم به چیزها بدهیم»، «ساختاری موهوم که بر شالودهٔ نیرومندترین و خصوصیترین تداعیهای افکار ما قرار گرفته است.» (۶۷) تا اینجا، این اندیشه‌ها نظامی منسجم پدید می‌آورند که مورد علاقهٔ زمان ما نیز هست: شعر چبران کاستیها و رهایی و خیالپردازی و تحقق بخشیدن به امیال است. اما هزلت ضمناً معتقد است که هنر تقلید طبیعت و نوعی دانش و بصیرت نسبت به واقعیت است. بویژه در نوشته‌هایش دربارهٔ هنر نقاشی دائم در مورد تبعیت هنر از طبیعت و لزوم تسلیم شدن به آن تأکید می‌کند. «همه چیز در طبیعت است و هنرمند فقط آن را می‌یابد.» «آدمی، به جای آنکه چیزی به موجودی بیفزاید، یا چیزی بیافریند ... تنها قادر است نسخه‌ای ضعیف و ناتمام از آن تهیه کند.» (۶۸) حتی در

52. weak in constitution 53. sow one's wild oats

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

قطعه‌ای دربارهٔ یک بلبل و جویبارِ شادی که از گلویش جاری است چنان احساساتی شده که باورکردنی نیست. آواز این بلبل را به آواز یک زن ترجیح داده و آواز زن را نیز طبیعیتر از نوای آلات موسیقی دانسته است. (۶۹)

پس هزلت بی‌تردید با نظریهٔ آرمانی کردنِ سر جاشوا رنولدز، و بویژه با این نظر او سخت مخالف است که نقاش باید عصارهٔ آن چیزی را بیافریند که نمایندهٔ حد وسط در طبیعت است. (۷۰) هزلت در نظریهٔ نقاشی خود به تأیید ناتورالیسم به معنای دقیق آن نزدیک می‌شود، لکن قواعد مورد نظر او دائم در حال تغییر است، و در اغلب موارد، بویژه در مورد ادبیات، هوادار این نظر است که هدف هنر باید بازنمایی «صفت ممیز»[۵۴] یعنی عنصر ذاتیِ موضوعی خاص باشد. لکن این عنصر ذاتیِ چیزی واحد ضمناً در کلاف تداعیها و همخوانیها و حتی نمادها جای دارد. پس تمام باسخهای سنتی گوناگون در مورد رابطهٔ هنر و طبیعت در نوشته‌های هزلت یافت می‌شود: طبیعت‌مداری، یا نسخه‌برداریِ دقیق؛ بصیرت یافتن از طریق همدلی عاطفی بر ویژگی یک عین خارجی؛ با شهود پیدا کردن نسبت به کلِّ نظام طبیعت و معنای عام آن برای آدمی. هزلت کسی را نابغهٔ اصیل می‌شمارد که بتواند «ویژگی ذاتی» بخشی از طبیعت را بازنماید. اما این نظر را که هنر می‌تواند دربرگیرندهٔ امر انتزاعی باشد تناقض لفظی می‌شمارد و رد می‌کند؛ او مدام به فکر احنوای هنر بر امور عام حمله می‌کند و خواستار طرح مطالب خاص در آثار هنری است. معتقد است که «امر آرمانی عموماً در مستحکم شعر نیست.» (۷۱)

در نظریهٔ هزلت، واژهٔ «شوق»[۵۵] فقط به شور هنرمند اطلاق نمی‌شود، بلکه «توانایی یا هیجانی که هر عینِ مُدرکی را تعریف می‌کند» نیز هست. حقیقتِ شخصیت است که از حقیقتِ احساس منبعث می‌گردد. مثلاً، در واژگان هزلت، پیکره‌های میکل آنژ شوق انگیزند. (۷۲) پس خیالْ قوهٔ شهود یافتن به خصلتِ ویژهٔ عین مدرک، قدرتِ هم احساسی یا یکسان شدن با دیگر اشیاست. در حالی که گفته‌های هزلت دربارهٔ شعر در حکم رهایی و جبران، رؤیا، و ساختار وهمی حاکی از کمال مطلوبِ شاعری درون‌نگر است، در موارد دیگر، و ظاهراً با تأکیدی بیشتر، شاعر را کسی می‌داند که با همه چیز همدلی می‌کند، فاقد هرگونه فردیت و منجذب در موضوع حویش است. در این مورد شکسپیر نمونهٔ اعلاست. هزلت نیز، مانند کولریج، هنر شکسپیر را با هنر کسی مقایسه می‌کند که در نمایش عروسکی به جای عروسکها صحبت می‌کند. «کافی است به چیزی بیندیشد تا همان چیز بشود... . او خود هیچ نیست، بلکه آن چیزی است که دیگران هستند یا می‌توانند باشند.» او «پروتئوس[۵۶] خردِ انسانی است.» (۷۳)

54. «characteristic» 55. «gusto»

۵۶. Proteus در اساطیر یونان، آبزادی که همه چیز را می‌داند و قادر است به هر شکلی درآید.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پس هزلت به نوع دیگر، یعنی شاعرِ درون‌نگر، شاعرِ خودبین، که در نظر او وردزورت بهترین نمونهٔ آن است، مقامی نسبتاً نازلتر اختصاص می‌دهد. او، در تضاد آشکار با بسیاری از دیگر گفته‌های خویش، حتی بر آن است که «عیب بزرگ مکتب شعر امروز [یعنی رمانتیکی] در این است که آزمایشی در جهت فروکاستن شعر به فَوَرانِ صرفِ احساسات طبیعی است.» (۷۴)

تفاوتی که میان بایرون و سر والتر اسکات می‌بیند نیز مبتنی بر چنین رجحانی برای امر برون‌نگر است. اسکات را از این رو می‌پسندد که «به طبیعت می‌نگرد، آن را می‌بیند، آن را می‌شنود، آن را احساس می‌کند و، پیش از آنکه به حاب برسد، ایمان دارد که موجود است». حال آنکه بایرون فقط به خودش می‌اندیشد. (۷۵) اسکات هرگز به صورت «جسمِ مات و مزاحمی [رخ نمی‌نماید] که در وسط کار ظاهر می‌شود و راه عبور نور خورشید حقیقت و طبیعت را سد می‌کند». (۷۶) حال آنکه جانور[۵۷] [گبر، کافر] و قرصان[۵۸] و چایلد هَرولدِ[۵۹] بایرون همه یک تن و ظاهراً خودِ اویند. اما ترجیح اسکات بر بایرون همه‌جانبه نیست. اسکات را به سبب فقدان احساس ملامت می‌کند و بایرون را به این جهت تحسین می‌کند که «شیطانی» در درون دارد، «و بعد از سراسرْ آکنده از خدا بودن، این از هر چیزی بهتر است.» (۷۷) «همهٔ تواناییهای [اسکات] منبعی برونی دارد ــ او شاید فاقد قدرتی درونی است که با آن مساوی باشد. شدّتِ احساس همسنگِ وضوح تصویرپردازی نیست.» (۷۸) پس شعر باید هیجان باشد، ولی بهترین شعر هیجانِ عینی است. در اشاره به *لیرشاه* می‌گوید که «بزرگترین قدرت نبوغ در وصف نیرومندترین هیجانات است». (۷۹) و *لیرشاه*، که هزلت آن را بهترین نمایشنامهٔ شکسپیر می‌شمارد، به زعم او بیان عواطف شخصی نیست.

اما در این مفهوم شاعر، در حکم همدلی‌کننده و ترسیم‌کنندهٔ هیجانهای انسانی، گاهی با مطرح کردن مفاهیم پرطمطراق‌تری در نقش قوهٔ خیال تغییراتی می‌دهد. نظرهای بسیاری را دربارهٔ قوهٔ خیال که وردزورت و کولریج تنها در والاترین حالات ذهنی خود ممکن بود به آنها اشاره کنند هزلت به سطح وازگان اصحاب مشرب تداعی تقلیل داده است. او نیز مانند شلی می‌گوید: «می‌توان گفت که هنر برده از چهرهٔ طبیعت بر می‌گیرد.» (۸۰) یا عبارت «به درون ذات جیزها نفوذ کردن» را از شعر صومعهٔ تینترن[۶۰] وردزورت نقل و آن را به «حسّی درونی، شهود ژرف طبیعت» اطلاق می‌کند. (۸۱) از «درک شهودی تشابهات مخفی اشیا، یا به عبارت دیگر، از غریزهٔ قوهٔ خیال» صحبت می‌کند که «مانند طبیعت، ناهشیارانه عمل می‌کند.» (۸۲)

۵۷. Giaour، نام قهرمان شعری به همین نام از سروده‌های بایرون.
۵۸. Corsair، که تحریف قرصان ترکی است به معنای دزد دریایی و نام قهرمان شعری به همین نام از بایرون.
۵۹. Childe Harold، نام قهرمان منظومه‌ای به همین نام از بایرون.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هنر را کشف کلاف تداعیها تعریف می‌کند. «شعر راستین، یا والاترین نوع شعر، را تنها با باز کردن کلاف تداعیهایی می‌توان ساخت که طبیعت و اوضاع محتوم جامعه آنها را گِردِ هر موضوعی پیچیده است.» (۸۳) عبارت اخیر به هزلت امکان می‌دهد که در نزاع میان بولز و بایرون جانب بولز را بگیرد و از این نظر ــ که بر مبنای برداشتهای روان‌شناختی خود او اعتباری ندارد ــ یعنی وجود موضوع مشخص شاعرانه دفاع کند. هزلت مدافع این نظر نیز هست که «طبیعت نیز خودْ زبان است. اعیان مدرک، همانند واژه‌ها، دارای معنی هستند؛ و هنرمند راستین تعبیرکنندهٔ این زبان است.» هر عین مدرکی «در زنجیرهٔ وجود بی‌پایان ما نماد امیال و عواطف ماست.» (۸۴) پس چیزی نظیر زبان نمادین طبیعت وجود دارد. هزلت حتی به یکسان انگاشتن «حقیقت، طبیعت، و زیبایی» در حکم «نامهایی تقریباً متفاوت برای یک موضوع» می‌رسد. اگر هنر دریافت حقیقت و «رشد و انتقال علم» است، پس زیبایی حقیقت است و حقیقتْ زیبایی. (۸۵) ارتباط میان این نظرها و شعر کیتس، «اود دربارهٔ خاکستردان یونانی»[۶۱]، واضح است، و یا شرحی د بارهٔ آن شعر است یا متبعی برای آن.

پس هزلت هی ن چنین نامی به آن داد) با آموزهٔ قوهٔ خیال به منزلهٔ همدلی‌کننده با گوهر ب یب می‌کند. افزون بر این، حتی آثاری از نظر نمادیِ همفطارانِ رمانتیکی او ب می‌کنیم. در این نظریه‌ها کل تأکید متوجه وسایل و روندهای ذهنی هنرمند است؛ خودِ اثر را تقریباً به بحث وارد نمی‌کنند.

ولی هزلت دربارهٔ اهمیت جنبهٔ آوایی شعر نیز نظرهایی مشخص دارد. از روند روان‌شناختی بسهولت بلی به موسیقی شعر می‌زند. در دفاعیه‌ای که خطاب به گیفرد نوشت بر آن است که «قوهٔ خیال در ذهن به حرکت می‌آید و به واسطهٔ همدلی یا تداعی طبیعی در بیان به هماهنگی صدا و نظم بخشیدن به شعر می‌انجامد.» (۸۶) موسیقیِ زبانْ خود را با موسیقی ذهن تطبیق می‌دهد و آن را بیان می‌کند. «میان موسیقی و هیجانِ ریشه‌دار پیوند نزدیک وجود دارد. دیوانگان آواز می‌خوانند. هرگاه بیانْ به طور طبیعی آهنگین گردد شعر آغاز می‌شود.» این افزایشِ هیجانْ بنیادِ طنین[۶۲] را برای تبیین نظم، برای ممزوج شدنِ جریانِ نظم «با جریان احساس، که زمزمه‌کنان جاری است»، کافی می‌داند. (۸۷) هزلت این نظریهٔ روان‌شناختی و فیزیولوزیکی مبهم را، که برگرفته از بدوی پسندان سدهٔ هجدهم است، به جای تعریف کولریج دربارهٔ شعر به او عرضه می‌کند. (۸۸) ولی البته از هزلت نباید انتظار مهارت تحلیلی یا حتی علاقه‌ای زرف به ساختار اثر هنری داشت.

۶۱. «Ode on a Grecian Urn» دربارهٔ «زیبایی حقیقت است، و حقیقتْ زیبایی» ← پایان همین فصل.
62. pitch

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نظر هزلت دربارهٔ شعر داهیانه و مبتنی بر مضمون‌سازی به طور کلی منفی است. *سخنرانیهایی دربارهٔ کمدی‌نویسان انگلیسی*[۶۳] را با تأملاتی مقدماتی دربارهٔ طنز[۶۴] و فکاهه[۶۵] شروع می‌کند و می‌کوشد تا در این زمینه سه سطح را از هم متمایز کند: امر خنده‌دار، امر نوشخندآمیز، امر نیشخندآمیز[۶۶]. مطایبه را «محصول صناعت و وهم»[۶۷] می‌داند. (۸۹) این تمایزات مبهم باقی می‌مانند. جنبهٔ روانی دارند و به کاربرد مطایبه و فکاهه در هنر ربطی ندارند. لکن در یک موضع، در بحث از *هیودیبراس* باتلر، موارد طنز را بر اساس رده‌بندی ریطوریقایی فهرست می‌کند. (۹۰) شاعران متافیزیکی را به جرم غموض و جنبهٔ انتزاعی فکرشان سخت مورد انتقاد قرار می‌دهد و نظریهٔ نئوکلاسیکی استعاره را مطرح می‌کند. مقایسه همواره باید با حیزی زیباتر در طبیعت، یا با احساسی گیراتر صورت پذیرد و نه در جهت عکس آن. (۹۱) در انتقاد از سبک مختار سیدنی در *آرکیدیا*[۶۸] نیز از همین استدلال استفاده کرده است. هزلت همیشه از این کتاب به عنوان نمونهٔ تصنع و بی‌روحی و جلافت فکری نقل‌قول می‌کند. (۹۲) ولی در مواردی نیز متوجه است که مضمون[۶۹] لزوماً با احساس مغایرت ندارد. از بترارک بر مبنایی تاریخی دفاع کرده و گفته است که سبک مدرسی[۷۰] در نظر او طبیعی است. «هر نوع فضل‌فروشی لزوماً تکلف نیست.» (۹۳) اگر هزلت را تحت فشار قرار دهیم و از او بخواهیم که تأیید بترارک را در قیاس با تقبیح دان و سیدنی توجیه کند احتمالاً پاسخ او بر تأثیر ذهنی صداقت هنرمند نسبت به احساسات خویش با این امر تاریخی مبتنی خواهد بود که مشرب مدرسی برای قرون وسطی امری جبلّی بوده ولی پس از نهضت اصلاح دینی تصنّع به شمار می‌آمد. در عمل، هزلت سطوری از اشعار دان را با لحن تأییدآمیز نقل کرده، بسیاری از اشعار کاولی را می‌پسندیده و، پس از بولز، یکی از نخستین کسانی بوده که آثار مارول را می‌ستوده است. هزلت سطوری از شعر «خطاب به محبوبهٔ طنّاز خویش»[۷۱] را نقل کرده و بسیاری از اشعار او را در *شاعران برگزیدهٔ انگلیس*[۷۲] خود (۱۸۲۴) آورده است.[۰]

۰. Howe, 6, 314 اشعار مختاری که در اشعار مارول بخوبی تحریف شده‌اند «Bermudas,» «The Nymph to her Fawn,» «The Garden,» «On a Drop of Dew,» «The Gallery,» «To his Coy Mistress,» «Upon the Hill and Grove at Billborow,» and «The Horatian Ode.»

63. *Lectures on the English Comic Writers*
64. wit
65. humor
66. the laughable, the ludicrous, and the ridiculous
67. art and fancy
68. *Arcadia*
69. conceit
70. scholastic
71. «To his Coy Mistress»
72. *Select British Poets*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شکل و سبک اثر هنری از جمله علایق اصلی هزلت نیستند. در بحث او راجع به نمایشنامه‌های شکسپیر، همه چیز بر تحلیل شخصیتها متمرکز است. *شخصیتهای نمایشنامه‌های شکسپیر*[۷۳] (۱۸۱۷) تألیفی نسبتاً ناپخته است. نقل قول و اظهارنظرهای پرشور و شخصی بخش شایان توجهی از آن را تشکیل می‌دهد. در این گفته که، گویی بعمد، امر واقع و داستانی را با هم خلط می‌کند، مطلب آموزنده‌ای وجود ندارد: «علاقهٔ ما به ایموجن[۷۴] تقریباً همانقدر زیاد است که علاقهٔ او به پُستومِس[۷۵].» (۹۴) گفته‌های هزلت دربارهٔ دزدمونا دایر بر القای این شبهه که هرزگی و شهوت انگیزهٔ ازدواجش با اتللوی مغربی بوده (۹۵) در صورتی ممکن است مناسب باشد که به زندگی واقعی اطلاق شود و بصیرت واقع‌گرایانهٔ هزلت نسبت به روابط جنسی محملی داشته باشد. وگرنه به دزدمونای نمایشنامه هیچ ربطی ندارد:

> دوشیزه‌ای عاری از هرگونه جسارت:
> دارای روحی چنان ساکت و آرام که رفتارش
> چهره‌اش را سرخ فام می‌کند. (۹۶)

دزدمونا گوشت و پوست واقعی ندارد و یک آدم داستانی است. در مورد هزلت از کتابهایی مانند *دوران دوشیزگی زنان قهرمان شکسپیر*[۷۶] یا بحثهایی دربارهٔ این پرسش معروف که «بانو مکبث چند فرزند داشت؟» چندان دور نیستیم. هزلت از آن رو بر لبهٔ ورطهٔ جنین اباطیلی تلوتلو می‌خورد که از تمایز میان هنر و واقعیت بخوبی آگاه نیست. نقص *شخصیتهای نمایشنامه های شکسپیر* تا حدی مولود این نظر است که هنر صرفاً نسخه‌برداری از واقعیت است. *آنتونی و کلئوپاترا* و *هملت* را رونوشت رویدادهای واقعی خوانده است. هملت «رونوشت رویدادهایی است که می‌توان تصور کرد در دربار دانمارک در آن زمانِ دور رخ داده‌اند.» (۹۷) اما ضمناً این را نیز می‌گوید که «ماییم که هملت هستیم»، و هملت را قهرمانی حسّاس، شبیه قهرمانهای مکتزی یا گوته، وصف می‌کند، «بر از ضعف و مالیخولیا، دوست‌داشتنی‌ترینِ مردم گریزان.» (۹۸) این بدان معناست که شخصیت داستانی را به زمان

73. *Characters of Shakespeare's Plays*

۷۴. Imogen، دختر سیمبلین در نمایشنامهٔ *Cymbeline* شکسپیر.

۷۵. Posthumus، همسر ایموجن در نمایشنامهٔ سیمبلین.

76. *The Girlhood of Shakespeare's Heroines*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خود منتقل کرده است. در مورد شایلاک[۷۷] نیز نوعی همدلی به چشم می‌خورد، و گمان می‌کنم هزلت نخستین کسی است که در تاریخ نقد آثار شکسپیر به دفاع از شایلاک می‌پردازد. جانب او را می‌گیرد، به او دل می‌سوزاند، و معتقد است که «داورانش با او بد رفتار کرده‌اند.» (۹۹) آنگاه که ایاگو را «کسی که در زندگی واقعی ناشیانه به کار ترازدی می‌پردازد» وصف می‌کند، «مفتون دورویی» و «فعالیت فکری بیمارگون» است. (۱۰۰) در مواردی که هزلت به شخصیتی می‌پردازد که بسیار پیچیده و یا دارای انگیزه‌ای ابهام‌آمیز است شمّ روان‌شناختی او می‌درخشد. طرحی که از شخصیت ایاگو به دست داده به مراتب بهتر است از «شرّ فاقدِ انگیزهٔ» کولریج یا اقدام اخیر تُکِر بروک[۷۸] که ایاگو را با نظری بسیار احساساتی به صورت آدمی درآورده که در بنیاد دوست‌داشتنی و خوب است.

آگاهی هزلت نسبت به مناسبات میان ادبیات و جامعه از هر یک از معاصران او بیشتر است. هزلت دارای حس تاریخی نیرومندی است. اگرچه به جایی نرسیده که اثر ادبی را سندی اجتماعی بشمارد، اما بر آن است که جوزف *اندروز*[۷۹] «یک نکه آمار کامل» است، و دقت تصویری را که دربارهٔ آداب و کردار زمان از رمانهای سدهٔ هجدهم کسب می‌کنیم تحسین می‌کند. (۱۰۱) با وجود اینکه هزلت معمولاً برای نبوغ مقامی والا قائل است، گاهی در مورد علل و اسباب پیدایش آثار ادبی نگرشی جزمی دارد. این گفته که «ذهن آدمی بر موج اوضاع و احوال شناور است» در نظر هزلت بدان معناست که هیچ ذهنی نمی‌تواند در برابر «ماشین عظیم دنیا» مقاومت کند و «از شاعر کاری جز این ساخته نیست که مُهر ذهن زمان خویش را بر آثارش منقوش نماید.» (۱۰۲) فرزند زمان خویش بودن[۸۰]، شعار بعدیِ رمانتیکهای فرانسوی، برای هزلت حکم وظیفه و ضرورت را دارد. «اگر ادبیات در دوران ما چنین تغییر مسیر قاطعی به سوی طریق انتقادی داده، آیا نباید آن را دلیل کافی برای چنین امری [یعنی فرزند زمان خود بودن] تلقّی کنیم؟» (۱۰۳) افول درام را معلول گرایش تعصب‌آمیز زمان به امر انتزاعی دانسته است. (۱۰۴) نبوغ شاعر باید یا ذهن زمان یا قوم همکاری کند. «هر آنچه برای قوهٔ خیال جذابیت دارد، باید بر احساس یکپارچه، بر سنت مقبول همگان، بر ایمان همه جانبه استوار باشد.» (۱۰۵) از آدمی که سراسر حیات سیاسی خود برخلاف جریان شنا می‌کرد چنین گفته‌ای بعید است.

دوران ملکه الیزابت اول را از آن رو می‌ستاید که در آن عامل قومیت انگلیسیان فائق

۷۷. Shylock، نام شخصیت معروف در تاجر ونیزی شکسپیر

78. Tucker Brooke

۷۹. *Joseph Andrews*، رمانی از هنری فیلدینگ

80. *Être de son temps*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است، و نهضت اصلاح دین را مهم می‌نماید زیرا این نهضت به مردم ذهنی مستقل بخشیده است. از نبوغ فطری مملکت سخن می‌دارد که تمام اسباب شکوفایی ادبیات دورهٔ الیزابت را متحد ساخته و در مسیری واحد قرار داده است. شکسپیر جزئی از عصر خویش است. «این عصر برای او لازم بود.» «او از منظر زمان خویش بر اعصار بعدی اِشراف دارد و حسّ ستایش آنها را بر می‌انگیزد.» او «از نژاد غولان است، بلندترین و نیرومندترین و گیراترین و زیباترینِ آنها.» (۱۰۶) برخلاف نظر کولریج، شکسپیر خارج از زمان خویش نیست.

ولی در دو کتاب او، *سخنرانیهایی عمدتاً دربارهٔ ادبیات نمایشی عصر الیزابت*[۸۱] (۱۸۲۰) و *روح دوران*[۸۲] (۱۸۲۵)، تحلیل جندانی از روح غالب بر زمان به چشم نمی‌خورد (کتاب دوم حاوی تکچهره‌پردازی از معاصران است). طرح کتابها ایستاست و تداومی میان مقالات وجود ندارد. مفهوم تاریخی اصلی دربارهٔ عصر الیزابت همان است که وارتن مطرح کرده بود. «در آن زمان عصر شهسواری هنوز کاملاً به پایان نرسیده بود.» حیات آدمی در معرض دامها و خطرات بیشتری بود. «عشقها و ازدواجهای نامیمون رواج بیشتری داشت». و هنوز کسانی یافت می‌شدند که «در مرز بوحشی می‌زیستند.» (۱۰۷) بیشفرضی که تلویحاً مطرح شده این است که «بیشتر قیدهای لازم تمدن با روح شعر سازگار نیستند.» (۱۰۸) هزلت این برسش را چندین بار مطرح می‌کند: «چرا هنرها بیشتر و نیستند؟» پیشرفت در فن‌شناسی و آزادی سیاسی و آداب‌دانی درست. ولی بزرگترین شاعران و بهترین نقاشان «اندک زمانی پس از پیدایش این هنرها پدید آمدند و در جوامعی می‌زیستند که از لحاظ جنبه‌های دیگر در حالت بوحشی نسبی بودند.» (۱۰۹) تومل به نبوغ، به احساس مستقل از پیشرفت اجتماعی، به فوایدی که عاید نسلهای نخستین می‌شود، به نزدیکی به طبیعت، به فقدان سنت دست و پاگیر — نزدیک به یک قرن اینها از مطالب رایج دوران می‌شوند. لکن هزلت چنین طرح تکاملی و بدوی‌مدارانه‌ای را در دیگر نوشته‌های خویش دنبال نمی‌کند. او طرحهای گوناگون را دربارهٔ تکامل بررسی می‌کند، و به صورتی مبهم طرحی را مجسّم می‌کند که متضمن افول مستمر قوهٔ خیال است. در کتاب *سخنرانیها*، طرحی که از تاریخ شعر انگلیسی مطرح کرده روایت بسط یافتهٔ طرح وارتن است: ترتیبی که با شعر خیال (در زمان الیزابت) آغاز می‌شود و به شعر قوهٔ وهم (زمان جارلز اول) و شعر ذکاء (زمان جارلز دوم و ملکه آن) و شعر مطالب بیش پا افتاده (در زمان نخستین جرجها)[۸۳] و سرانجام به شعر امر باطلنما می‌رسد که در نظر او از

81. *Lectures Chiefly on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth*
82. *The Spirit of the Age*
۸۳. دوران سلطنت ایستاده به ترتیب از ملکه الیزابت (۱۵۵۸-۱۶۰۳)، جارلز اول (۱۶۲۵-۱۶۴۹)، جارلز دوم

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

زمان انقلاب فرانسه[۸۴] رو به شکوفایی نهاده است. (۱۱۰) در مورد تطوّر رمان بر آن است تا آن را در چارچوب تحولات اجتماعی مطرح کند: روی کار آمدن خاندان هانوور [۱۷۱۴ـ۱۹۰۱] موجب شد که ذوق ادبی و نبوغ قبول عامتری بیابد. عصر جرج دوم [۱۷۲۷ـ۱۷۶۰] دوران طرحهای بیش پاافتاده و بی‌محتوا بود. «ظاهر اجتماع را کلّاً به قطعات مربع شکل و زوایای تندی قسمت کرده بودند، زوایایی که در البسهٔ دوران و گردشگاههای پوشیده از شن و برچینهایی از گیاهان قیچی‌خورده هم مشهود بودند. ناآرامیهای سالهای سلطنت جرج سوم [۱۷۶۰ـ۱۸۲۰] بر رمان آن دوره اثر گذاشته است. (۱۱۱)

مفصلترین نظریه‌های هزلت به شرح تحولات تاریخی در اسلوب کمدی انگلیسی اختصاص یافته است. شکسپیر در کمدیهای خود «زوایدی را که بی‌هیچ تکلف از درون خاک این کشور سربرآورده‌اند» با ملایمت و مهربانی مسخره کرده است. شکسپیر آن چیزهایی را هدف طنز خود قرار می‌دهد که به راستی خطرناک نیستند، پس کمدی او «اجتماعی و انسانی»، و در واقع «از لحاظ کمدی بیش از حد رئوف و دوستانه است.» وقتی که «نقصهای فردی به صورت کردار همگانی درآمدند». (۱۱۲) و. مانند کمدی دوران بازگشت خاندان استوارت [۱۶۶۰ـ۱۷۱۴]، عیوب به حالت مصائب اجتماعی درآمدند و سزاوار استهزا و هجویه شدند. کمدی انگلیسی هم تغییر کرد. این استهزا یا عیوب را از میان برداشت یا باعث شد که آنها خود را مخفی کنند. پس از آن به دورانی می‌رسیم که در آن همگان کمابیش یکسان و همرنگ جماعت می‌شوند و این پدیده موجب نابودی کمدی راستین می‌گردد. «نگرش انتقادی ذوق همگانی نسبت به تئاتر [مسئله‌ای نیست]، بلکه تأثیر نگرش انتقادی تئاتر بر کردار عامه است که عامل نابودی کمدی است، زیرا موضوع آن [عامه] را رام و معقول و بی‌روح می‌کند.» (۱۱۳) هزلت کمدی دوران بازگشت را ترجیح می‌دهد. شکسپیر در کمدیهایش بیش از حد رمانتیکی و جدی است، و حتی شخصیتهای معیوب او حس بخشایش ما را بر می‌انگیزند. کمدیهای احساساتی معاصر نیز برخلاف مقتضیات خلوص و اهداف این نوع ادبی عمل می‌کنند. کمدی نباید با قلب و قوهٔ خیال سروکار داشته باشد. (۱۱۴) نظریهٔ هزلت ظاهراً بر همان اساسی استوار است که هیو بلر کوشید مبنای برتری کمدی انگلیسی بر فرانسویش قرار دهد. البته مشکل چنین نظریه‌ای ساده‌انگاری مفرط آن است. مردمی کردن و افزایش یکنواختی اجتماعی به معنای آن نیست که فردیت بشری ــ مصالح کمدی ــ کاملاً رخت از جهان برخواهد بست. این نظریه‌ای طبیعت‌مدارانه و یادآور تاریخهای «فرضی» سدهٔ

۸۴. سالهای ۱۷۸۹ـ۱۷۹۹

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هجدهم است.

مشکلات تبیین علّی کمدی از جانب هزلت هرچه هست، او در توصیف انواع کمدی موفق بوده است. در مورد تراژدی نیز به همین ترتیب چهار نوع را از هم بازشناخت: کلاسیکی، گوتیکی (شکسپیری)، بورژوا، و آلمانی یا مبتنی بر امر باطلنما. (۱۱۵) در این مورد البته مطالب سخنرانیهای شلگل را به عینه دنبال می‌کند، و تمایزی هم که میان متقدمان و متجددان، امر کلاسیکی و رمانتیکی، قائل است بر گفته‌های شلگل متکی است.[۸۴] لکن تقابلهای شلگل به مذاق هزلت خوش نمی‌آید. منظر او توسّع لازم را ندارد که قرون وسطی و دوران باستان را دربرگیرد. در نظر او تراژدیهای سوفوکل را «مشکل بتوان به مفهومی که ما به کار می‌بریم تراژدی خواند»، و کمدیهای اریستوفان را نیز «لال‌بازیهای تمثیلی نامعقول ــ شوخیهای عملیِ عظیم» توصیف کرده است. (۱۱۶)

چنین قضاوتهای عجولانه‌ای هزلت را در معرض اتهام بی‌اطلاعی و دهاتیگری قرار می‌دهد. پیداست که هزلت متخصص فرهنگ دوران باستان نیست. لکن وسعت اطلاعات او را در زمینهٔ آثار عصر جدید ــ عمدتاً در ادبیات انگلیس و فرانسه، همراه با گشت‌وگذارهایی در ادبیات ایتالیا و اسپانیا و آلمان ــ نباید ناچیز شمرد. (۱۱۷) قضاوتهای هزلت به هیچ وجه ولایتی نیست. به معدودی از نویسندگان قرون وسطی ــ جاسر و بوکاچیو و دانته و پترارک ــ به راستی علاقه‌مند است و با آثار آنها آشناست. با آثار مونتنی و روسو آشنایی نزدیک دارد، و تمام متون مهم ادبیات انگلیسی را از سیدنی و مارلو به بعد خوانده است. در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسی، از آثار شکسپیر گرفته تا «فارس»[۸۵]های پیش با افتاده، اطلاعات او بسیار وسیع است. درک فلسفی‌اش دقیق است، لکن به سنت اصالت تجربهٔ انگلیسی و نویسندگان فرانسوی وابسته به آن محدود می‌شود.

با این همه، این گفته که هزلت «مدیحه‌سرایی سطحی» بوده عاری از حقیقت نیست. (۱۱۸) نظریهٔ هزلت دربارهٔ شوق[۸۶] و نگرشش در مورد نقش میانجیگرانهٔ منتقد میان شاعر و خواننده موجب نقصان قوهٔ تمیز و جامعیت ذوق او شده است. اما نمی‌توان گفت که او فاقد مقیاس ارزشی و معیار است. در سخنرانیهایی که دربارهٔ عصر ملکه الیزابت ایراد کرد بر آن بود تا

۸۴. مثلاً Howe, *Ib*, 64-5; *G*, 347-8. در آنجا هزلت از مقایسه‌ای که شلگل میان معمد دوربابی [منسوب به شهری در یونان باستان] و صومعهٔ وستمینستر کرده استفاده نموده است

۸۵. farce ← جلد اول این کتاب، ص ۲۱۸

86. gusto

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مستمعان را به آثاری علاقه‌مند کند که، گذشته از آثار شکسپیر، چندان مورد توجه نبود. ولی هزلت، برخلاف لم، آثار جان فورد را چندان نمی‌پسندید؛ (۱۱۹) همیشه نسبت به آثار بن جانسن نگرشی خصمانه داشت و از *آرکیدیا*[۸۷]ی سیدنی سخت بیزار بود. در بحث از شخصیتهای نمایشنامه‌های شکسپیر می‌خواست که زیباییهای موجود در نمایشنامه‌های کم شهرت او را باز نماید. لکن از نمایشنامه‌های *زنان سبکدل وینزر*[۸۸] و *رنج بیهودهٔ عشق*[۸۹] و *اشتباهات خنده‌انگیز*[۹۰] چندان خوشش نمی‌آمد. با تحسینی که معاصرانش از شعرهای شکسپیر می‌کردند موافق نبود: *ونوس و ادونیس* و *لوکریس*[۹۱] را «یخدان» می‌نامد و سانتهای شکسپیر به واقع اورا گیج کرده بودند. (۱۲۰)

هزلت دربارهٔ معاصرانش مطالب بسیار نوشته است. از عهدهٔ آزمون صعب شناختن بهترین هنرمندان زمان به وجه شایسته‌ای بر می‌آید. این آزمون چنان مشکل است که حتّی بزرگترین منتقدان نیز بندرت در آن روسفید می‌شوند. اگرچه نگرش سیاسی هزلت مناسباتش را با وردزورث و کولریج ناگوار ساخته بود، همیشه آنها را شاعرانی بزرگ به شمار می‌آورد. محدودیتهای او ــ شکاکیّت و تجربه‌مداری بنیادینش، بی‌اعتمادی به هر آنچه آن را عرفانی می‌شمرد ــ تنها در ناتوانی او در درک *کوبلاخان* و *کریستابل*[۹۲] ظاهر می‌شود.* تحسینی که از اسکات می‌کند اغراق آمیز است، لکن باید در نظر داشت که در آن زمان معدودی نویسنده یا اسکات قابل قیاس بودند. از این گذشته، چنین می‌نماید که هزلت حداکثر کوشش را به کار برده تا نسبت به اسکات، که او را بشتیبان اصلی روزنامه‌نگاران محافظه‌کار می‌دانست و از او متنفر بود، منصفانه عمل کرده باشد.** هزلت در نظرِ نسبتاً نازلی که نسبت به بایرون داشت بی‌تردید چندان به خطا نرفته است؛ هزلت از اخلاق‌گرایی و نیز «شلختگی» در سبک و ابتذال

* Howe, *19*, 32-4 نقد کتابی که در *Examiner* مورخ ۶ ژوئن ۱۸۱۶ چاپ شد. نقد معروف دربارهٔ *کریستابل* که در *Edinburgh Review* (سپتامبر ۱۸۱۶) درآمد نوشتهٔ هزلت نیست Elisabeth Schneider با شواهد قانع‌کننده نشان داده که Thomas Moore آن را نوشته است

PMLA 70 (1955), 417-32.

** Howe, *11*, 68 ← یادداشت Howe (*11*, 335) حاکی از اینکه خسوف هزلت بی علت نبوده است نیز ← *10*, 325 و *19*, 95

87. *Arcadia* 88. *Merry Wives of Windsor*
89. *Love's Labour's Lost* 90. *Comedy of Errors* 91. *Lucrece*
۹۲. *Kubla Khan* و *Christabel*، دو سعر از کولریج

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فکار بایرون انتقاد می‌کند. ظاهراً تنها در مورد *دون خوان*[۹۳] است که از درک آن عاجز است. (۱۲۱) ارزیابی نازل او دربارهٔ آثار شلی نیز دست کم در نظر راقم این سطور درست است؛ به ضعف شعرهای بلند شلی و «غموض شبح‌وار یا زرق‌وبرق‌دار» آثار او اشاره می‌کند، و تنها ترجمه‌هایش را سزاوار تحسین وافر می‌داند. (۱۲۲) کیتس را دوست می‌داشت و او را می‌ستود، ولی در مورد ظرافت و رفتار زنانهٔ او غلوّ کرده است. (۱۲۳) با تحسین بیش از حد در مورد ویسندگان کم اهمیت، مانند راجرز و کمبل و ساودی و مور، از اهمیت این قضاوتها نکاست، و حتی آثار کرب و لندر را منصفانه مورد قضاوت قرار داد. اگر در چارچوب درگیریهای سیاسی به موضوع بنگریم حتی ناگزیر اقرار خواهیم کرد که با بیطرفی کامل عمل کرده است. هزلت از بلون مزاح و حذفها و هوسبازیهای دوست محبوبش لم نیز انتقاد کرد. (۱۲۴) نظر بسیار مثبت هزلت دربارهٔ جفری قابل درک است زیرا جفری حامی و منبع درآمد او و نیز الگوی موفقیت در نقد روزنامه‌ایِ مورد علاقهٔ او بود.

هزلت به هیچیک از کاستیهای نزدیکترین رقیبان خویش در نقد ــ یعنی سمیوئل جانسن و کولریج ــ مبتلا نبود؛ نه میهن‌پرستی متعصب بود، نه عفت‌فروش، و نه واعظی چرب‌زبان. گرچه گهگاه سخت در بند سنت انگلیسی بود، لکن این سنت به نظر او گونیکی و نابهنجار و ملهم از بان[۹۴] می‌آمد و نه آپولو؛ (۱۲۵) در بدگویی معاصران از فرانسویان نیز شرکت نمی‌کرد. هزلت در برابر حملات وردزورث و کولریج از فرانسویان دفاع می‌کند و به مونتنی و مولیر و حتی ولتر و روسو به راستی علاقه‌مند است. فقط ارزش تراژدی فرانسوی را درک نمی‌کند، و اظهارنظرهایش دربارهٔ راسین حاکی از درک عمیق هنر او نیست. عفیف‌نمایی رایج در فرهنگ انگلیسیِ زمان بر او مؤثر واقع نشده، و هرگاه به تنقیح متن از مطالب «ناشایست» دست می‌زند صادقانه آن را به «تغییر در آداب» نسبت می‌دهد:[۹۵] رومئو و ژولیت شکسپیر را با نیم‌نگاهی به کتاب شکسپیر *برای خانواده‌های*[۹۵] باودلر[۹۶] مورد بحث قرار می‌دهد (۱۲۶) و بی آنکه مطالب

۹۱. Howe, 6, 56 هزلت از نقل متن کامل «بالاد روف» ساکلینگ خودداری می‌کند

۹۳. *Don Juan*، منظومه‌ای ناتمام از بایرون

۹۴. Pan، در اساطیر یونان، خدای گله‌ها و شبانان و حاصلخیزی. داستانهای عشقانهٔ بسیار به او منسوب است. پرونانه تعلق او را با دیونوسوس یکی دانستند ← توضیحات مترجم در پایان کتاب تحت عنوان Apollonian and Dionysian

95. *Family Shakespeare*

۹۶. Thomas Bowdler (1754-1825)، طب انگلیسی که متن منقحی از آثار شکسپیر را در ده جلد چاپ کرد و هر آنچه را به نظر او خلاف ادب و شایستهٔ خوانندگان در محیط خانواده نبود از آن حذف کرد. bowdlerize، معنای تنقیح یا حذف مطالب نازوا از نام او گرفته شده است

97. John Suckling, «Ballad upon a Wedding»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خلاف اخلاق بوکاتچو و چاسر را تقبیح کند صریحاً به وصف آنها می‌پردازد. او از پندآموزی و اخلاق‌گرایی ناشیانهٔ رایج در میان منتقدان انگلیسی عاری است و از لحن واعظانه‌ای که در بسیاری از نوشته‌های کولریج مشهود است در آثار او خبری نیست.

اینها بدان معنا نیست که هزلت زیباشناس بود یا حتی جنبهٔ مشخصاً هنری را در ادبیات به‌خوبی تشخیص می‌داد. علاقهٔ او به سیاست و آثار اجتماعی ادبیات بیش از آن بود که به قلمرو هنریِ مجزایی اعتقاد داشته باشد. او کار ادبیات را انتقال عواطف می‌شمرد و از این رو میان آن و اقناع و تبلیغ و ریطوریقا فرقِ فارقی مشاهده نمی‌کرد. هزلت به سادگی دریافته بود که «اخلاقیترین نویسندگان آنهایی هستند که به تلقینِ به عنفِ اخلاقیات تظاهر نمی‌کنند». (۱۲۷) و شکسپیر ــ مَثَلِ اعلای همهٔ شاعران ــ «از هر نویسندهٔ دیگری کمتر اخلاقی بود، زیرا اخلاق متشکل از ناهمدلیهاست، حال آنکه قریحهٔ او [شکسپیر] متضمن همدلی با سرشت آدمی در تمام اشکال و درجات و اوجها و حضیضها بود.» (۱۲۸) این عبارات را می‌توان در توصیف شیوهٔبنیادین هزلت و بیان مزیت خاص او نیز به کار برد: همدلی، «دریافت استادانهٔ همهٔ سبکها و هر نوع و درجهٔ کمال.» (۱۲۹)

هزلت کار سنجش زیباییها و انتقال لذات ادبیات را به مخاطبانی جدید و شایق با وسایلی صورت داد که در موارد بسیار به تحلیل فکری و وضوح نظری هیچ ربطی نداشتند. لکن به سنت تجربه‌مدار بریتانیایی و ذوق غریزی آن وفادار ماند، و متشکل بتوان مسئولیت تحولات بعدی این سنت را متوجه او دانست ــ «گشت و گذارهای» من‌عندیِ استادانِ ادیب «در میان شاهکارها»ی ادبی، ستایش و چک‌وچانه‌زدنهای عاری از قوهٔ تمیزی که دلالان و صاحبان آگهیهای تبلیغاتی در روزنامه‌ها به آن مبادرت می‌کنند. اثر آنیِ روش او خوب بود. سنت بُو[۹۸] «سانت» خویش را که به هزلت نسبت داد سرود، و عنوان نخستین مجموعهٔ مقالات او ــ *چهره‌های معاصران* ــ ظاهراً ترجمهٔ عنوان فرعی *روح دوران* هزلت است.* در انگلستان هم، دِ کوئینسی و لی هانت و مکالی[۹۹] نقد عامه‌پسند را در مسیری پیش بردند که هزلت برگزیده بود. در میان شاعران، کیتس مرید هزلت شد.

* «این مقالات به صرافت طبع نوشته شده و به سرعت به چاپ رسیده است، و من بخصوص خواستدام آن حالت سرخوشی را بازگو کنم که با آنها همراه بوده است.» ر.ک.
Portraits contemporains (Paris, 1870), 2, 515.

۹۸ Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869)، ادیب و منتقد ادبی فرانسوی.
۹۹ Thomas Babington Macaulay (1800-1859)، دولتمرد و شاعر و مورخ و مقاله‌نویس و شرح حال نویس انگلیسی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در تاریخ نقد، به جان کیتس (۱۷۹۵ـ۱۸۲۱) باید در پیوستی به بحث دربارهٔ هزلت پرداخت. کیتس یک نقد کتاب نوشته، دربارهٔ دو اجرای ادمند کین [بازیگر شکسپیری] اظهارنظر کرده، در نسخه‌های خویش از آثار میلتن و شکسپیر و برتن حاشیه‌نویسی کرده، و در نامه‌های خصوصی نظر خویش را دربارهٔ شعر و شاعران ابراز داشته است. لکن او را نمی‌توان منتقد حرفه‌ای نامید. (۱۳۰) کیتس از لحاظ فکری به هزلت و وردزورت متکی بود. اگر گفته‌هایش را منفرداً بررسی کنیم حاوی مطلب تازه‌ای نیستند. لکن برخی از گفته‌های پراکنده‌اش نظر او را دربارهٔ ماهیت شاعر و شعر چنان قاعده‌مند می‌سازند که ذکر آنها در هر تاریخ نقدی بجاست. آرای کیتس منحصر به خود اوست و نباید اجازه داد که در صدای عام هماوازان رمانتیکی غرق گردد.

کیتس به هزلت علاقه‌ای وافر داشت: نوشته‌هایش را می‌خواند، نسخه‌ای از شخصیتهای *نمایشنامه‌های شکسپیر* او را حاشیه‌نویسی کرد، در سخنرانیهایش شرکت می‌کرد، «عمق ذوق او» را از جمله «سه پدیده‌ای که در دوران او موجب شادمانی است» می‌دانست، و «خدای درون»[۱۰۰] هزلت او را سخت تحت تأثیر قرار داده بود. امّا ارزیابی نازل او را دربارهٔ آثار جترتن[۱۰۱] نمی‌پسندید و معتقد بود که دربارهٔ شعر «کولیها»[۱۰۲]ی وردزورت و نیز اشاره به موی جوگندمی ساودی به خطا رفته است. (۱۳۱) لکن سبک شرحهای برشور کیتس دربارهٔ بازیگری کین چیزی جز تقلید از هزلت نیست، و آرای محوریش دربارهٔ شعر کاملاً با نظرهای هزلت تطابق دارد.

معروفترین و بارزترین قطعات نامه‌های کیتس دربارهٔ توانایی شاعر در حذف شخصیت خویش و «توانمندی سلبی»[۱۰۳] اوست. «توانمندی سلبی» در نظر کیتس معنایی بسیار مشخص دارد، و آن توانایی «قرار گرفتن در میان تردیدها و رمزها و عدم اطمینانهاست، بدون آنکه در پیِ واقعیت و خردباشیم.» با این معیار، شاعر (و در ذهن کیتس همیشه شکسپیر است که الگوی شاعر شمرده می‌شود) نباید متعهد باشد، و نباید ــ برخلاف نظر کولریج ــ فیلسوفی باشد که «به نیمی از دانش راضی نتواند بود.» (۱۳۲) پس «توانمندی سلبی» عبارتی است که درک کیتس را از ماهیت نظریه‌ای هنری تعریف می‌کند و این نظریه با نظریهٔ فکری یا پندآموز تفاوت دارد. کیتس بارها امر صریحاً پندآموز را تقبیح کرده است؛ با اشاره به وردزورت می‌گوید: «از شعری بیزاریم که حاوی نیتی آشکار نسبت به ماست»، «نمی‌خواهیم که با قلدری

۱۰۰. demon ← جلد اول این کتاب، ص ۲۱۲،۲۱۳ تحت عنوان Daimones

۱۰۱. Thomas Chatterton (1752-1770)، شاعر انگلیسی

102. «Gypsies»

103. «negative capability»

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فلسفه‌ای را به ما تحمیل کنند.» (۱۳۳) به نظر کیتس، شعرهای شلی بیش از اندازه تبلیغاتی است، و در تنها نامه‌ای که به او نوشت نصیحتش کرد که «عنان علوّ طبع را از دست ندهد» و بیش از این هنرمندانه بیندیشد و «هر شکافی را در موضوع شعر خود با سنگ معدن پر کند.» (۱۳۴) لکن توجه به عملکردهای خاص شعر به معنای اعتقاد به زیبایرستی[۱۰۴] نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم و این نظر نیست که شاعرْ سازندهٔ چیزهای صرفاً زیبا و زینتی و بی‌فایده است؛ بلکه بدین معنی است که کیتس «هرگز سطری شعر نسرودم‌که از کمترین شائبهٔ فکر مخاطبان متأثر باشد»، (۱۳۵) و سرودن شعر باید (چنانکه در موارد خاص برای خودش اتفاق افتاده بود) «چنان طبیعی باشد که وجود برگ بر درخت». (۱۳۶) «نبوغ شعر باید در آدمی راه رستگاری خویش را بیابد: قانون یا بند و اندرز نمی‌توانند آن را بپرورانند: این کار توسط حسّ و هشیاری میسر است. آنچه آفریننده است باید خود را بیافریند.» (۱۳۷) بدین ترتیب، شعر در نظر کیتس عمدتاً بیان مافی‌الضمیر و بیان احساس است نه بیان اندیشه یا احکام اخلاقی.

کیتس، در حالات گوناگون، و بیشتر در اواخر عمر کوتاهش، متوجه اهمیت انسانیت برای شاعر شد. در حاشیه‌ای عجیب که بر بهشت *از* دست شدهٔ میلتن نوشته تقابلی میان «هیجان بی‌نظیر [او] نسبت به لذّت شاعرانه» و «شور و شوقِ ترانه» می‌یابد و بر آن است که همین امر موجب شد که او در دوران بختگی خود «ابرهایی را که جنین طنازانه مزارع بهشتی شعر» را فراگرفته‌اند نوردد و «شعر سیاسی و دینی فاخر» بسراید. (۱۳۸) از اینکه میلتن نتوانسته است علوّ طبعِ خود را مهار کند اصلاً متأسف نیست. کیتس در منظومهٔ سقوط هایپریون[۱۰۵] تقابل تازه‌ای میان شاعر و بینندهٔ رؤیا قائل می‌شود.

متفاوت، نقیضِ صِرف، نقطه‌های متقابل،
این یک مرهمی است برای جهانیان،
دیگری آنها را می‌آزارد.

شاعر به صورت کسی درآمده که

... آلام جهانیان آلام اوست،
و نخواهد گذاشت که آرام بگیرند. (۱۳۹)

۱۰۴ aestheticism ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

لکن در نظر کینس این امر به هیچ وجه با بینش بیشین او مغایرت ندارد که شاعر نباید مانند وردزورث خودمحور و خودخواه و همانند استثنایی عجیب ولی با ابهت از دیگر آدمیان جدا باشد. شاعر «بی‌خویشتن است ــ همه چیز است و هیچ چیز نیست... . آفرینش ایاگو به‌همان اندازه شادش می‌کند که آفرینش ایموجن[۱۰۶]. آنچه فیلسوف یا فضیلت و تقوا را از جا به‌در می‌کند، شاعر متلون را خوش می‌آید... . شاعر غیرشاعرانه‌ترین موجود عالم است، زیرا هویت ندارد و دائم در کار [آگاه کردن] و آکندن چیزی جز خود است.» (۱۴۰) حربا، پروتئوس[۱۰۷] ــ کولریج و هزلت هم دربارهٔ شکسپیر دقیقاً همین استعاره‌ها را به کار برده‌اند: کینس نیز، مانند کولریج و هزلت، معتقد بود که چنین شاعری بودن منتهای خوشبختی است. «شکسپیر تنها مخلوق خداست که هم نهاست و هم بغایت خوشبخت.» (۱۴۱) لکن کینس هم گهگاه از اینکه امتیازات آدمهای معمولی را رها کرده و به جای آن وظیفهٔ خطیر شاعری را برعهده گرفته متأسف است. نسبت به فدرتمندان احساسی نزدیک به حسادت دارد. به هر تقدیر، این مطلب بیشتر به شرح‌حال و روان‌شناسی کینس مربوط می‌شود تا به نظریهٔ نقد.

توجه کینس به شاعر و خلق و خوی و کار او معطوف است، و نه به معنا و ساختار شعر. او که صنعتگر چیره‌دستی بود حتماً به این امور اندیشیده و این مسائل را حس کرده است. لکن تعداد ضابطه‌هایی که پر جا گذاشته بسیار اندک است: علاقه‌اش به کاربرد متناوب مصوتهای باز و بسته از طریق گزارش یکی از دوستانش به ما رسیده است. (۱۴۲) وصفی که از نحوهٔ گفتار کین [بازیگر شکسپیری معاصرش] به دست داده حاکی از شدت علاقهٔ او به حُسنِ تلائمِ حروف و کلمات[۱۰۸] دربافت شعر است. از گفته‌های اوست که یک «قطعه شعر خوشنوا آکنده از لذات حسّی و روحی است. هرگاه که حروف و کلمات زبان به صورت نمادنگاشتهای زیبایی و نشانه‌های رمزآمیز سازندگی جاودانهٔ ما رخ می‌نمایند لذت روحی به ما دست می‌دهد.» (۱۴۳) لکن این گفته، با کاربرد واژهٔ «نمادنگاشت» که در نظریهٔ دیدرو هم با آن مواجه شدیم، چیزی فراتر از امری وسوسه‌انگیز نیست. معمولاً کینس به همان زبان وردزورث و هزلت از شعر سخن می‌گوید: شدت هیجان، ابداع، وهم، با خیال. در آرای او بندرت به مفهوم افلاطونی برمی‌خوریم: در یکی از نامه‌های منقدم خود با لحنی افتخارآمیز ادعا می‌کند که «آنچه نزد قوهٔ خیال زیباست لاجرم حقیقت نیز هست» (۱۴۴) و «اود خطاب به خاکستردان

۱۰۶. Imogen، در نمایشنامهٔ *Cymbeline* شکسپیر، دختر سیمبلین و همسر مهربان و وفادار پستوموس
۱۰۷. Proteus، خدای دریایی که به میل خود می‌توانست تغییر شکل دهد

108. euphony

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یونانی»[۱۰۹] هم چنین خاتمه می‌یابد:

زیبایی حقیقت است، حقیقتْ زیبایی ــ این است تمام آنچه
در این دنیا خواهی دانست، و تمام آنچه به دانستن آن نیازمندی.

در اینجا نباید بکوشیم تا این گفته را در حکم بخشی از شعر و گفتار مخیّلِ «خاکستردان» تعبیر و تفسیر کنیم، گو اینکه چنین کاری برای درک کامل شعر ضروری است. این گفته، یعنی وحدت حقیقت و زیبایی، حتی به صورت مجزا از چارچوب شعر نیز، با عرض معذرت از تی.اس.الیوت، حاوی معنایی کاملاً مشخص و قابل‌درک است؛ قطعه‌هایی نظیر آن در آثار هزلت نیز یافت می‌شود. هنرْ دریافت حقیقت است. هر چیز واقعی (و بنابراین حقیقی) زیباست.*

* این قطعه موضوع بحثهای مفصلی بوده است. بهترین آنها عبارت‌اند از
Middleton Murry, in *Studies in Keats*, Oxford, 1930; James R.Caldwell, in *Keats' Fancy*, Ithaca, 1945; and Cleanth Brooks, in *The Well Wrought Urn*, New York, 1947.
این گفتهٔ الیوت که «من آن را جزو فهمم» در یادداشت بخش ۳ مقاله‌اش دربارهٔ دانته آمده است
T.S.Eliot, *Selected Essays* (London, 1932), p. 256.

109. «Ode on a Grecian Urn»

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhe
tarikhema.org
PDF.tarikhe

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

فصل هشتم: مادام دوستال و شاتوبریان

نئوکلاسیسیسم، چه از لحاظ «ذوق سلیم»[1] به معنای دقیق آن و چه از نظر نظام قاعده‌ها و احکام[2]، در فرانسه بیش از هر کشور عمدهٔ اروپایی دوام آورد. اگرچه در زمینه‌های بسیار انقلاب فرانسه اساساً از سنتهای گذشته روی گرداند، اما موجب احیای مجدد نئوکلاسیسیسم گردید و ناپلئون، حتّی رسماً، کیش نئوکلاسیکی را در کنف حمایت خویش گرفت. نقطهٔ عطف سال ۱۸۱۴ است که ناپلئون سقوط کرده و نخستین چاپ *سخنرانیهای* شلگل و *دربارهٔ آلمان*[3] مادام دوستال در فرانسه منتشر شده است. لکن حتی پس از بازگشت خاندان بوربونها به تخت سلطنت، مدافعان ارزشهای ادبی پیشین، با پشتیبانی حکومت و فرهنگستان، احساس کردند که می‌توانند با گرایشهای تازه جانانه مبارزه کنند؛ در این میان سردمداران تمایلات سیاسی نیز که فروپاشی نظام نئوکلاسیکی را مظهر سقوط سلطهٔ سیاسی و فرهنگی فرانسه می‌دانستند به یاری آنها شتافتند. نشریه‌ای فکاهی، موسوم به *گوتولهٔ جوان*[4]، در ۱۸۱۴ پیمان‌نامهٔ ریشخندآمیز و ساختگی اتحادیهٔ رمانتیکها را به امضای مادام دوستال و شلگل و دیگران منتشر کرد و هدف آن را نابودی قطعی زبان و ادبیات فرانسه خواند.* در ۱۸۲۲ گروهی از اوباش بازیگران انگلیسی را از تئاتر بیرون کردند و فریاد می‌زدند «مرده باد شکسپیر! او آجودان دوکِ ولینگتن[5] است.» (۱)

* این پیمان نامه را در (۱) ببینید. مقالهٔ دیگری نیز که در ۳۰ ژانویهٔ ۱۸۱۵ در همین نشریه چاپ شد حاکی از وجود تشابه میان اشغال فرانسه توسط نیروهای متفقین و هجوم نظریات رمانتیکی است (۲)

(1) Eggli, *Le Débat romantique en France*, pp. 261-2.

(2) Eggli, pp. 264-7.

1. good taste

۲. rules and prescriptions ← جلد اول این کتاب، ص ۴۴۰، ۴۴۱

3. *De l'Allemagne*

4. *Le Nain jaune*

۵. Duke of Wellington، سردار انگلیسی که ناپلئون را شکست داد

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اما نظرگاه تازه در دههٔ ۱۸۲۰ بیش از پیش رواج یافت. این نظرگاه در کتاب *راسین و شکسپیر*[6] استاندال (۱۸۲۳) و بحثهای معقول نشریهٔ *گلوب*[7] (۱۸۲۴ـ۱۸۳۱) و بالاخره در پیشگفتار هوگو بر *کرومول*[8] به طور جامع بیان شده است. پس از پیروزی *ارنانی*[9] هوگو در فوریهٔ ۱۸۳۰، در عرفهای نمایشی فرانسوی تغییری قاطع پدید آمد. در نقد ادبی، ورود سنت بُوِ جوان به صحنه بهترین نشانهٔ تغییر است. او با نشریهٔ *گلوب* همکاری کرده بود، ولی پس از انتشار کتابش دربارهٔ شعر سدهٔ شانزدهم فرانسه (۱۸۲۸) و مجموعهٔ مقالاتی که در همان سال دربارهٔ شاعران کلاسیک فرانسه در *رویو دو پاری*[10] آغاز کرد سیمای انتقادیش مشخص شد.

پس با روندی طولانی و دردناک مواجهیم. روندی که برای ادبیات فرانسه بغایت مهم بود، و چون فرانسه هنوز الگوی اقوام رومیایی‌زبان[11] ــ و تا حدودی اسلاوی‌زبان ــ بود اهمیت بین‌المللی نیز داشت. انگلستان و ایالات متحد عمدتاً تحت تأثیر بلاواسطهٔ کتاب دربارهٔ *آلمان* مادام دوسنال بودند. این کتاب بر کارلایل و امرسن که در طلب آرای جدید آلمانیها بودند اثر بسزا داشت. لکن اگر از منظر تاریخ عمومی آرای انتقادی به فرانسه بنگریم، آن را حائز اهمیت چندان نخواهیم یافت. در مباحثات دربارهٔ شمال و جنوب، امر کلاسیکی و رمانتیکی، مسیحی و مشرک، وحدتهای سه گانه، خرد و احساس و جز آنها، که بحثهای آن زمان آکنده از آنهاست، مشکل بتوان مطلب تازه‌ای یافت که بیش از آن در انگلستان و آلمان مطرح نشده باشد. استاندال استدلالهای دکتر جانسن را بر ضد وحدتهای سه گانه تکرار و حتی آنها را کلمه به کلمه نقل می‌کند بی‌آنکه منبع خویش را ذکر کند. نبوغ، صرافت طبع، گرایش به شعر غنایی؛ مسائل اصلی عبارت از این بودند: در نمایشنامه‌نویسی، ضرورت رها کردن قواعد و پرداختن به ساختارهای آزادتر؛ نمایشنامه‌های تاریخی، با صبغهٔ شدید محلی؛ و بعدها، بیش از پیش، آمیختن سبکها. برازی کمدی به معنایی که شکسپیر شادی و غم را با هم می‌آمیخت. در زمینهٔ نقد بحثی آتشین بر سر رها کردن حتمیّات قدیم در مورد قواعد و نوعهای ادبی در جریان بود. گرایش به نقد محاسن به جای معایب و انتخاب حتین نقدی به جای نقد حُکمی ببینید و توجه بیش از پیش به زمینهٔ تاریخی و نبوغ و حتی نسبیت ذوق ــ اینها همه دستاوردهایی است که از مدتها پیش در انگلستان و آلمان مطرح شده بودند. در جارجوب ادبیات فرانسه، کسانی چون مادام دوسنال و شاتوبریان ارزش تاریخی بسزا دارند، اما حدود سی سالی که در این فصل موضوع بحث ماست از لحاظ تاریخ عمومی نقد فی‌نفسه چندان اهمیتی ندارد. نقد فرانسوی، که در سدهٔ هفدهم برجسته‌ترین نقد اروپایی بود و در نیمهٔ اول سدهٔ هجدهم نیز بر آن

6. *Racine et Shakespeare* 7. *Globe* 8. *Cromwell*
9. *Hernani* 10. *Revue de Paris* 11. Romance

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تأثیری ژرف داشت، از لحاظ ابتکار و ابداع از انگلیسیان و آلمانیها عقب افتاد. لکن پس از جذب آرای تازه بار دیگر در دههٔ ۱۸۳۰ با نوشته‌های سنت بُو و در دههٔ ۱۸۵۰ با آثار ایپولیت تِن جلوه کرد و کم‌کم مقداری از نفوذ پیشین خود را بازیافت.

ولی پیش از پرداختن به مادام دوستال، لازم است که به منتقدانِ معروف به منتقدانِ امپراتوری (ژوفروا[۱۲] و فِلِتس[۱۳] و اوفمان[۱۴] و دوسو[۱۵]) نظری اجمالی بیفکنیم. ژولین لویی ژوفروا (۱۷۴۳ـ۱۸۱۴) به وضوح از همهٔ آنها برجسته‌تر است. او مبتکر چاپ نوشته‌های مسلسل به صورت پاورقی[۱۶] بود و از ۱۸۰۰ تا ۱۸۱۴ در مجلهٔ *مباحثات*[۱۷] مقالاتی در نقد تئاتر منتشر کرد که بعداً به نام *سیری در ادبیات نمایشی*[۱۸] به چاپ رسید (۱۸۱۸). ژوفروا زمانی پاورقی‌نویسی را آغاز کرد که ۵۷ ساله بود و در حکم منتقدی جا افتاده، که از ۱۷۷۹ تا ۱۷۹۰ سردبیر *سالنامهٔ ادبی*[۱۹] شده بود. در این شغل جانشین إلی فرژون[۲۰] (۱۷۱۸ـ۱۷۷۶) بود، همان مبارز دلیر راه دین که با ولتر درگیر شد. موضع انتقادی ژوفروا مدتها پیش از آنکه پاورقی‌نویسی را شروع کند تثبیت شده بود. این موضع در اصل نئوکلاسیکی و به شدت بر ضد «فرزانگان»[۲۱] و انقلابیون است. کرنی و راسین و مولیر قهرمانان مورد علاقهٔ او هستند؛ ولی برخلاف لا هارپ، ژوفروا برای نمایشنامه‌های ولتر اهمیتی قائل نیست. او از نظریات و کمدیهای دیدرو و نیز بومارشهٔ[۲۲] «خرابکار» بیزار است. انحطاط تراژدی فرانسوی و رواج ملودرام و کمدی طبقهٔ میانه‌حال معاصر را نشانه‌هایی از دوران جدیدی می‌داند که در نظر او سخت نگران کننده است. در عین حال، توجه به ضرورتهای تاریخی و اوضاع اجتماعی ادبیات موجب تعدیل در جزم‌اندیشی او می‌شود. هرگاه احساس می‌کند که امری جامعه و دین را در معرض خطر قرار داده با خشونت بسیار واکنش نشان می‌دهد. بر آن است که نقدِ «خشن» از نوعی که او می‌نویسد خادم حکومت و «ذوق سلیم و اخلاقیات سالم و شالوده‌های جاودانهٔ نظم اجتماعی» است. (۲) اگرچه گهگاه در مورد ناچیز بودن نفوذ اخلاقی تئاتر با روسو همرأی است. خواهان آن است که نیروهای

۱۲. Julien-Louis Geoffroy (1743-1814)، منتقد ادبی فرانسوی.
۱۳. Charles-Marie de Féletz (1767-1850)، منتقد ادبی فرانسوی.
۱۴. François-Benoît Hoffmann (1760-1828)، نمایشنامه‌نویس و منتقد فرانسوی.
۱۵. François-Joseph Dussault (1769-1824)، منتقد فرانسوی.
16. *feuilleton*
17. *Journal des débats*
18. *Cours de littérature dramatique*
19. *Année littéraire*
20. Elie Fréron
۲۱. les philosophes ← جلد اول این کتاب، ص ۴۳۱، ۴۳۲.
۲۲. Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799)

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

انتظامی نویسندگان بد را تنبیه کنند. (۳) با وجود این، آثار نمایشی را بیشتر به عنوان نشانه‌هایی از روحیه و آداب زمان بررسی می‌کند. دربارهٔ جامعه و رابطهٔ آن با تصویر اجتماعی که بر روی صحنه ترسیم می‌شود آرای هوشمندانه‌ای ابراز کرده است. با استعمار کامل به این امر که دوران وحشت[۲۳] متعاقب عصر احساساتیگری[۲۴] پدید آمده، نسبت به ستایش بسیار احساساتی و پرطمطراق فضیلت بدگمان است. «اراذل در جامعه‌اند، و فضیلت بر صحنه [تئاتر] فرمانروایی می‌کند.» (۴) تئاتر، حتی در آرمانهایی که مطرح می‌کند یا رفتارهایی که به باد تمسخر می‌گیرد، همواره تملّق‌گوی عواطف و زشتیهای مرسوم است.

گاهی نگرش تاریخی ژوفروا به اوج واقع‌بینی می‌رسد: در مقاله‌ای که در نقد ترجمهٔ فرانسوی مجلهٔ نمایشنامه‌نویسی هامبورگ[۲۵] نوشته مدارا را به لسینگ توصیه می‌کند و می‌گوید که لسینگ باید به این واقعیت توجه می‌کرد که فرانسویان هرگز نخواهند توانست تراژدی ارسطویی ناب بنویسند، وانگهی کیفیت امرِ تکان‌دهنده و رقت‌انگیز صرفاً به ذوق قومی بستگی دارد. (۵) با این حال، او خود نیز با معیارهای ولتر و با همان شدت شکسپیر را تقبیح کرده است. هملت مشتی جرندیات است و *لیرشاه* یک رشته خزعبلات و مکبث نشانه‌ای بارز از توحش انگلیسیان. ژوفروا شکسپیر را خام و خالص به صورت سندی تاریخی می‌خواهد و از این رو، اقتباسهای ژان فرانسوا دوسیس[۲۶] از آثار او به نحوی که خوشایند ذوق فرانسویان باشد خشم او را بر می‌انگیزد. او هوتنتوت[۲۷] خود را عریان می‌خواهد، نه در بندِ تن‌پوش اروپایی. (۶)

نقدهایی که ژوفروا دربارهٔ نمایشنامه‌ها نوشته بیشتر به بحث راجع به شخصیتهای نمایشی و اخلاقیات و بازیگری محدودند و او به هنر نمایشنامه‌نویسی و تصویرکلیِ اثر بی‌اعتناست. قواعد را نماد نظم می‌شمارد و به دقت آنها را پیش رو دارد اما با وجود این، با نوآوری در موضوع نمایش مخالف نیست. بر آن است که می‌توان درونمایه‌های شهسواری و دین را جایگزین اساطیر باستان کرد. (۷) گاهی مایهٔ اصلی اثر نویسنده‌ای را که می‌پسندد با مهارت به ضابطه در می‌آورد: مثلاً احساس وظیفه که نزد قهرمانان زن و مرد در آثار کرنی بسیار اهمیت دارد یا «عشق ناگهانی» که در نمایشنامه‌های ماریوُ[۲۸] تکرار می‌شود؛ (۸) اما او، که دست کم از ۱۷۸۷ معتقد شده که ذوق سلیم برای حفظ نظم ضرورت دارد، بیش از هر چیز با

۲۳. در انقلاب فرانسه، سالهای ۱۷۹۳-۱۷۹۴ که طی آن هزاران تن فرانسوی اعدام شدند.

24. sentimentalism

25. *Hamburgische Dramaturgie*

۲۶. Jean-Francois Ducis (1733-1816)، شاعر فرانسوی و مترجم آثار شکسپیر.

۲۷. Huttentot، قومی چادرنشین در جنوب افریقا.

۲۸. Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1763)، نمایشنامه و رمان‌نویس فرانسوی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

احساساتیگری و امر دهشت‌انگیز و ایجاد دلهرهٔ محض بر روی صحنه مبارزه می‌کند. (۹) گرچه ژوفروا اندکی پیش از بازگشت سلطنت درگذشت، از لحاظ روحی به آن دوره متعلق است زیرا نزد او نیز سنت و دین و کلاسیکهای قرن هفدهم بغایت ارزشمند بودند. اعتقاد راسخش به حتمیات باعث نشد که به تنوع تاریخی ادبیات و شرایط اجتماعی آن بی‌اعتنا باشد، و به رغم محدودیتهایش، چنین ترکیبی نادر و در عین حال منطقی و، بی‌تردید، نمایندهٔ این لحظهٔ تاریخ است. او به گذشته تعلق دارد، لکن نسبت به مسائل تازه، در عین ناراحتی و بیزاری از آنها، استشعار دارد.

مشرب جدید اصالت تاریخ یا کتاب *بررسی ادبیات در چارچوب مناسبات آن با نهادهای اجتماعی*[۲۹] (۱۸۰۰) نوشتهٔ مادام دوستال (زرمن نکر[۳۰]، ۱۷۶۶ـ۱۸۱۷) به فرانسه وارد می‌شود. کتاب دوم او، *دربارهٔ آلمان* (۱۸۱۳)، راه را برای ورود ادبیات آلمان به فرانسه باز و مجادلات رمانتیکی بس از ۱۸۱۴ را آغاز کرد. توجه خارق‌العاده‌ای که مادام دوستال به خود جلب کرد و هنوز هم می‌کند با ارزش واقعی نوشته‌هایش تناسب ندارد. بی‌تردید شخصیت سیاسی بزرگی بود که با ناپلئون به مبارزه برداخت: احتمالاً به استثنای مادام داسیه[۳۱]، نخستین بانوی منتقد برجستهٔ تاریخ است؛ کدیانوی قلعه و محفل ادبیی است که در آن دربار کوچکی متشکل از مردان نام‌آور (بنژامن کونسان[۳۲]، اوگوست ویلهلم شلگل، سیسموندی[۳۳]، و نظایر آنها) را گرد آورده بود. کامجوییهای او حتی امروز حس کنجکاوی افراد را برمی‌انگیزد. قدرت درخشانش در خوش‌صحبتی و سخاوت مالی‌اش (که بر سرمایه‌گذاریهای عظیم در مسغلات واقع در امریکا مبکی بود) انظار همگان را به او جلب کرده بود. لکن ما باید فارغ از شخصیت و شهرت تاریخیش به ارزیابی کتابهایش بپردازیم.

بررسی ادبیات به هیچ وجه به پای *دربارهٔ آلمان* نمی‌رسد. امّا هدفی که در مّد نظر دارد عالی است. در این کتاب کوشیده است تا «تأثیر دین و آداب و قوانین را بر ادبیات، و تأثیر ادبیات را بر دین و آداب و قوانین» نشان دهد. (۱۰) بنابراین به موضوعی می‌پردازد که دوبو[۳۴]

29. *De la Littérature considerée dans les rapports avec les institutions sociales*
30. Germaine Necker
۳۱. Madame Dacier (Anne Lefèvre) (1654-1720)، مترجم ایلیاد و اودیسه و متخصص برجستهٔ ادبیات یونان و روم.
۳۲. Benjamin Constant (1767-1830)، سیاستمدار و نویسندهٔ فرانسوی.
۳۳. Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi (1773-1842)، مورخ و اقتصاددان سوئیسی.
۳۴. Jean-Baptiste Dubos (1670-1742)، باستان شناس و مورخ فرانسوی و مؤلف تأملات انتقادی دربارهٔ شعر و نقاشی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و مارمونتل[۳۵] و جامعه‌شناسان اسکاتلندی و هردر پیش از او به آن پرداخته بودند؛ در این راه هم با عزمی راسخ گام می‌نهد و موضوع تاریخی اصلی را در عنوان کتاب وارد می‌کند. ولی کتاب متأسفانه پاسخگوی انتظاراتی نیست که اهداف اعلام‌شده‌اش برمی‌انگیزند. بسیاری از مطالب کتاب به ادبیات ربطی ندارد و نمونهٔ دیگری است از نگرش اجمالی به تاریخ مغرب‌زمین به شیوهٔ نظر پردازانه‌ای که مطلوب نویسندگان قرن هجدهم بود. بسیاری از مطالب آن نیز بیانات غرّا و انتزاعی دربارهٔ فضیلت و شکوه و آزادی و شادی است، مبهم و پرطمطراق و چنان عاری از محتوایی ملموس که خلاصه کردن آن مشکل است. با وجود این، نطفهٔ نظریه‌ای ادبی در کتاب موجود است و برداشت نویسنده دربارهٔ شعر به وضوح مشهود است. این برداشت در اصل همان نظر دیدرو در اوایل کار اوست: شعر هیجان است، شعور است، رقت است، سوداست، اندوه برحلاوت است، تأمّل دیجور است. مادام دوستال، با عجله‌ای که تاریخ به مناسبت آن او را شبیه کرده، سپیح آسیان را در آغوش گرفت و او را والد بزرگ نوع محبوب خویش در شعر و نثر مخیّل خواند. روسو و برناردن دو سن پیر[۳۶] و یانگ[۳۷] و گری را یحق با او در یک گروه قرار داد و ایسان را استادان شعر راستینی شمرد که روح را به گریستن وامی‌دارد و بنابراین خواننده را به فضیلت رهنمون می‌گردد. قطعه‌هایی که به نظر می‌رسد در آنها از رمان آداب[۳۸] حمایت شده (چنانکه قبلاً نیز در گفتار دربارهٔ *انواع* امر داستانی[۳۹]، ۱۷۹۵، چنین کرده و امر شگفت‌انگیز را در رمان‌خوار شمرده بود)، ضمناً حاوی توصیهٔ شعور و تحلیل روسووار عواطف و هیجانات است. حتی دفاعش در کتاب جدید از امر فوق‌طبیعی، از ساحرگان و اشباح در نمایشنامه‌های شکسپیر، مولود تمایل او به اغتشاشات عاطفی است: او ظرفاً به‌دنبال آثار وحشت و ابهت و لرزه‌های امر دهشت‌انگیز است.

این نظریهٔ هیجان‌مدار را بدون هیچ تناسبی با اعتقاد به کمال‌پذیری و ایمانی پرشور و دیوانه‌وار به پیشرفت ترکیب کرده است. ایمانی که با علاقه‌اش به امر سودایی و ستایشی که از اسپان می‌کند سازگار نیست. مادام دوسال همان دیدگاه دوگانه‌ای را دارد که در مورد تامس وارتن و ریچارد هرد و هیو بلر وصف کردیم ولی با این تفاوت که در مورد او تقابل چنان است که تضاد آن به وضوح هویداست. از لحاظ نظری، مادام دوستال بر آن است تا هنرهای مربوط

۳۵ Jean-François Marmontel (1723-1799). دشمن فرانسوی‌ی دربارهٔ او ← جلد اول این کتاب، ص ۱۱۳-۱۱۰.

۳۶ Jaeques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814). برجستهٔ فرانسوی

۳۷ Edward Young (1681-1765). ← بر یگسس

۳۸ novel of manners. ← برجسته‌ترین نمونه در [illegible]

39. *Essai sur les fictions*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به قوهٔخیال را، که پیشرفتی در آنها حاصل نمی‌شود، از اختراعات و علوم و سیاست و خلاقیات متمایز سازد زیرا گروه اخیر منظم و بی‌وقفه رو به پیشرفت می‌روند. و این امر حتی شامل شعور نیز می‌شود که پیشرفت آن بویژه در بهبود وضع زنان مشهود است. لکن قادر نیست که این دو اعتقاد را، یعنی بدوی پسندی را در مورد شعر و عقل‌مداری را در مورد حیات اجتماعی، از هم جدا نگاه دارد. مادام دوستال، با وجود تبریکی که به مناسبت ترسیم آداب و رسوم و طبیعت به قدیمترین نویسندگان می‌گوید، بازهم تاریخ ادبیات را به رغم نظریهٔ خویش متضمن پیشرفت مستمر نزاکت و شعور و رقّی می‌بیند که مستقیماً به روسو و بانگ می‌انجامد. او همواره نویسندگان روم باستان را برتر از نویسندگان یونانی می‌شمارد، زیرا نه تنها از آنها فلسفیتر ــ یعنی روشنفکرتر و خردگراتر ــ بلکه حساستر و ظریفتر و فرهیخته‌تر نیز هستند. قرون وسطی نیز در این طرح پیشرفت وارد شده زیرا مسیحیت به حیات باطنی عمق بخشید و موجب بهبود وضع زنان شد. مادام دوستال فکر تقابل میان شمال و جنوب را از دوبو و بلر اقتباس می‌کند و به وضوح جانب شمال را می‌گیرد. (۱۱) با استفاده از نظریات مربوط به تأثیر اوضاع اقلیمی که از زمان مونتسکیو[۴۰] و دوبو رایج بود، ادبیات شمال را «اندوه برشور ساکنان اقلیمی مه‌آلود» وصف و آن را با جنوب مقایسه می‌کند که ادبیات آن ظاهراً «کنده از تصویرهای تازگی و جویبارهای آب زلال و سایبانهایی است که ما را از اشعهٔ سوزان خورشید حفظ می‌کند.» (۱۲)

تاریخ ادبیات مادام دوستال یا فاقد وصف دقایق است و یا اگر به ذکر آنها پرداخته غالباً مبهم یا اشتباه است. بحث او دربارهٔ ادبیات یونان مضحک است. یونانیان به زعم او فاقد «فلسفهٔ اخلاق» و «شعور عمیق»اند. آثار اِشیل عاری از نتیجهٔ اخلاقی است. افلاطون فاقد روش، و فلسفهٔ مابعدطبیعت او عجیب و غریب است. مورخان یونانی فقط رویدادها را دنبال می‌کنند و به شخصیتها و علل اعتنا نمی‌کنند. (۱۳) جرم عمدهٔ یونانیان مقام نازلی است که برای زنان قائل‌اند: تلماخوس که به پنلوپه[۴۱] دستور می‌دهد سکوت اختیار کند حتماً تصویر مردی را به ذهن مادام دوستال متبادر ساخته که به خود او چنین فرمانی داده باشد. (۱۴) به ادبیات لاتینی با همدلی و دانشِ بیشتر پرداخته، ولی چنین می‌نماید که از نوشته‌های قرون وسطی بکل بی‌خبر بوده است. آثار دانته، گرچه حاکی از قدرت و توان است، حاوی عیوب بیشمار زمان اوست. (۱۵) حتی با ادبیات انگلیسی، گذشته از برخی از نوشته‌های قرن هجدهم و برخی از آثار شکسپیر و میلتن، آشنایی ندارد. سرخوش و بی‌خیال اظهار عقیده می‌کند که انگلیسیان

۴۰. Charles-Louis Secondat, Baron de Montesquieu (1689-1755)، متفکر برجستهٔ فرانسوی

۴۱. Telemachus (شخصیت اصلی اودیسه) پسر پنلوپه (Penelope) و اولیس

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«خصلت قومی خویش را رها کردند تا از ایتالیاییها تقلید کنند» و والر و کاولی و «داون»[۴۲] (ظاهراً جان دان) و جانسن را شاهد مثال می‌آورد. (۱۶) فصلی نیز که به آلمانیها اختصاص یافته تُنُک‌مایه است. تنها دو کتاب را مورد بحث قرار داده است: ورتر گوته و پروتیوس بیگانهٔ[۴۳] ویلاند. در میان ایتالیاییها، اریوستو را از همه بیشتر می‌پسندد و می‌گوید که «احتمالاً بزرگترین شاعر عصر جدید» است؛ (۱۷) ولی به پترارک، که مبتکر مضامین عاری از ذوق بود، و بوکاچیوی بی‌نزاکت و تاسو علاقه‌مند نیست (در مورد تاسو معتقد بود که در عین اینکه شاعری متکلف است دارای سودایی‌مزاجی لازم نیز هست).

آثار شکسپیر را با تفصیل بیشتری مورد بحث قرار می‌دهد ولی او نیز باید خود را با پیشفرضهای مادام دوستال سازگار سازد. شکسپیر شاعر سودایی‌مزاج بزرگ و در آفرینش امر رقت‌انگیز استاد است. از انحراف شکسپیر از قواعد با این استدلال آشنا دفاع کرده که اینها قواعدی صرفاً مربوط به زمان و مکان‌اند و ضرورتی نداشته که او از آنها متابعت کند. لکن بر آن است که اصول جاودانهٔ ذوق را نیز زیر پا گذاشته است: آمیختن تراژدی و کمدی و نمایش امر نفرت‌انگیز را از عیوب واقعی او می‌دانست. مادام دوستال استفاده از امر شگفت‌انگیز را در آثار شکسپیر، در صورتی که از لحاظ عاطفی مؤثر باشد، تحمل می‌کند. لکن، اگرچه از ساحره‌های مکبث تعبیری تمثیلی به دست می‌دهد، با این حال معتقد است که بدون آنهانمایشنامهٔ بهتری می‌بود. (۱۸) ولی کمدیهای شکسپیر را درک نمی‌کند و فالستف را «تصویری مسخره‌آمیز و عامه‌پسند» می‌نامد. (۱۹)

قضاوتش دربارهٔ کمی دوران بازگشت سلطنت تقریباً همان است که بعداً چارلز لم اظهار داشت. آن را تقریباً بکل عاری از واقعیتهای انگلیس می‌داند، و معتقد است که تماشاگران انگلیسی همان لذتی را از کمدیهای کانگریو[۴۴] می‌برند که از داستانهای پریوار: این نمایشنامه‌ها در نظر آنها حاوی تصاویر موهوم و شگفی‌انگیز دنیایی است که به دنیای ایشان شباهتی ندارد. (۲۰) در نظر او، جنین هنری به مراتب نازلتر از هنر مولیر است، زیرا مولیر آثار خود را بر زندگی در جامعه‌ای واقعی استوار ساخته است. شعر پندآموز و تأمل‌آمیز *جستار دربارهٔ نوع بشر*[۴۵] پوپ و *افکار شبانهٔ* یانگ و *مرثیهٔ*[۴۶] گری را بیش از دیگر اشعار انگلیسی می‌پسندد. ستایش جیمز تامسن را از عشق مبتنی بر زناشویی در *بهار*[۴۷] نقل می‌کند و قوهٔ خیالِ آکنده با دلتنگی یانگ را «صیغهٔ عام شعر انگلیسی» می‌شمارد. (۲۱) آثار ریچاردسن و

42. «Downe»
43. *Peregrinus Proteus*
۴۴. William Congreve (1670-1729)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی
45. *Essay on Man*
46. *Elegy Written in a Country Churchyard*
47. *Spring*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

استرن را نیز تحسین می‌کند و معتقد است که این اسلوب بالاخره به اسلوب بزرگترین نثرنویس یعنی روسو منجر می‌شود.

پس ستایش از رقت و شعور در ادبیات قرن هجدهم انگلستان (که اسیانِ محبوب او را نیز شامل می‌شود) با آن قسمتی از آثار ادبی فرانسه که موردپسند اوست سازگار است. لطافت‌طبع راسین و فنلون را تحسین می‌کرد اما فقط به *تانکرد*[۴۸] ولتر که می‌رسد از خودبیخود می‌شود، زیرا این اثر موجد هیجاناتی بیش از آنچه از آثار راسین به دست می‌آید، یعنی «انواع وجد روحی»[۴۹] می‌شود. (۲۲) روسو را نیز، که نخستین رسالهٔ انتقادی (یا، بهتر بگوییم، غیرانتقادی) خود را به او اختصاص داده، مجدداً می‌ستاید. حتی اگر در مقام متفکر نیز چیزی کشف نکرده، «همه چیز را با آتش هیجان مشتعل می‌کند.» (۲۳) در نظر او به آتش کشیدن وظیفهٔ اصلی ادبیات است: او هیجان‌پسند است و به سخن‌پردازی و نیز اخلاق‌مداری و مشرب اصالت فایده گرایش دارد. شاهکارهای ادبی موجب وجد و شعفِ ما می‌شوند و ما را از خود بیخود می‌کنند. «فضیلت انگیزه‌ای غیرارادی می‌شود، جنبشی که به جریان خون وارد می‌گردد.» (۲۴)

در این مرحله مادام دوستال وسیله‌ای برای تمیز دادن ادبیات متخیّل از بلاغت ندارد. دربارهٔ ارزش شعر تردید دارد و به وضوح نثر هیجان‌زدهٔ روسو را به هر اسلوب بیانی دیگری ترجیح می‌دهد. لکن تفاوت میان جنین نوشته‌ای را با بلاغت یک وکیل دعاوی یا حتی یک مکالمه درک نمی‌کند. او که در زمان جمهوری و درست در اوان به قدرت رسیدن ناپلئون از آیندهٔ ادبیات سخن می‌گوید تأثیر ادبیات را عمدتاً عملی و اجتماعی می‌شمارد. درست است که ادبیات قدیم فایده‌ای صرفاً غیرمستقیم دارد، نویسندهٔ عصر جمهوری «می‌تواند منجی پاکدلی باشد، خودکامگی را براندازد، و خود را وقف خوشبختی نوع بشر کند.» (۲۵) بنابراین، نویسندهٔ جدید عمدتاً خطیبی است که باید، گرچه به صورت مکتوب، آرای فلسفی (به معنای فرانسوی آن) را تشریح کند و در عین حال چیزی از جنونِ افسردگی[۵۰] «این فاسدترینِ قرنها» را به خواننده منتقل سازد. (۲۶) او معتقد است که اعتقاد راسخ و خلوص نیت ضامن حقیقت‌اند و احساس به خطا نمی‌رود. پس به هر ترتیب که هست، ایمان پرشور به پیشرفت و جمهوریخواهی را با احساس سودایی نسبت به حیات آدمی ترکیب می‌کند که نزد او هم غم‌انگیز و هم مطبوع است. آنگاه که به طور مشخص به انواع ادبی سنتی، تراژدی و حماسه و شعرغنایی، اشاره می‌کند به این نتیجه می‌رسد که انحطاط ذوق و نزاکت مولود انقلاب است، ولی تنها آن نوآوریهایی را برای تئاتر فرانسه با احتیاط بسیار توصیه می‌کند که بتوانند آن را به

48. *Tancrède* 49. rapture (*volupté*) 50. melancholia

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سوی ترازدی تاریخی سوق دهند. (۲۷) در زمینهٔ شعر با دولیل[۵۱] و فونتان[۵۲] و سن لامبر[۵۳]، مقلدان شعر توصیفی انگلیسی، موافق است؛ در مورد رمان خواستار نثر شاعرانه به اسلوب روسو و برناردن دو سن پیر، یا رمان شعوری[۵۴] است که نویسندهٔ زن نوشته باشد. ادبیات باید تأثیر اجتماعی داشته باشد. هیجانات آن باید ما را به فضیلت رهنمون گردند، فضیلت جمهوریخواهی و روشنفکری و آزادیخواهی. کشف ارتباط میان این تأثیر با تعبیرات انتقادی او مشکل نیست: فضیلت در نظر او هیجان است، روشنفکری همدلی است، آزادیخواهی عمدتاً احساسی قلبی است. بدین ترتیب، تضاد میان خردورزیِ بی حاصل و آزادگیِ عاطفیِ روسووار را به صورتی حل و فصل می‌کند. این تضاد از دیدهٔ منتقدان معاصر دور نماند: فونتان و شاتوبریان دقیقاً به آن اشاره کردند، (۲۸) و چندی نگذشت که ترقی سریع ناپلئون آرمان ادبیات جمهوریخواه را کان‌لم‌یکن ساخت. این کتاب در فرانسه اثری بر جای نگذاشت.

دربارهٔ *آلمان* مسئلهٔ دیگری است. حتی داده‌های تاریخی کتاب موجب شهرت بسزای آن شدند: در ۱۸۱۰ به چاپ رسید ولی ممیزان حکومتی اجازهٔ انتشار به آن ندادند. دوکِ ژویگو[۵۵]، وزیر ناپلئون، در نامهٔ معروفی که مادام دوستال آن را در پیشگفتار خویش بر کتاب چاپ کرد، گفته است که کتاب «فرانسوی نیست.» دربارهٔ *آلمان* را در اکتبر ۱۸۱۳، تقریباً همزمان با نبرد لایپزیگ، در لندن چاپ کردند و ترجمهٔ انگلیسی آن هم در دسامبر همان سال منتشر شد. بلافاصله پس از اشغال فرانسه توسط متفقین در مه ۱۸۱۴، چاپ دیگری در پاریس به عمل آمد. چاپ کتاب واقعه‌ای سیاسی به شمار می‌آمد که از لحاظ هدف با *گرمانیا*[۵۶]ی تاسیتوس قابل قیاس بود. فرانسویان با تصویر قوم متفکران و شاعران پاکدل و مخلص و برهیزکاری آشنا شدند که آمال سیاسیشان معدود و احساسات قومیشان اندک بود: البته رویدادهای تاریخی سالهایی که از نگارش تا چاپ کتاب سپری شد صحت این تصویر ساده و زیبا را رد کرد. اما، گرچه هاینه و دیگران به تصویری که مادام دوستال خلق کرده بود حمله کردند، این تصویر تا ۱۸۷۰ در فرانسه بابرجا ماند. پس کتاب را نمی‌توان در اصل اثری در نقد ادبی شمرد. تصویرِ کلِّ یک ملت است، طرحی از روان‌شناسی و جامعه‌شناسی ملّی

۵۱. Jacques Delille (1738-1813)، شاعر فرانسوی و مترجم میلتن
۵۲. Louis de Fontanes (1757-1821)، ادیب فرانسوی.
۵۳. Jean-François de Saint-Lambert (1716-1803)، شاعر فرانسوی.
۵۴. novel of sensibility ← توضیحات مترجم در پایان کتاب تحت همین عنوان.
55. René Savary, due de Rovigo (1774-1833)
۵۶. *Germania*، تألیف تاسیتوس، مورخ رومی قرن اول میلادی. رومیان سرزمینی را که از شرق رود راین تا شمال رود دانوب امتداد داشت گرمانیا می‌خواندند. کتاب تاسیتوس حاوی شرح تفصیلی جغرافیای این سرزمین و آداب و رسوم مردم آن است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آنها، و نیز نوعی سفرنامهٔ شخصی. بحث دربارهٔ ادبیات به معنای دقیق کلمه حدود ثلث کتاب را دربرمی‌گیرد و همیشه با این هدف دنبال شده که به بیان اوصاف کلّی آن ملت بینجامد، و در جای‌جای آن نیز برداشتهای شخصی نویسنده آمده است.

از منظر ما، این بخشها از لحاظ مسائل مربوط به شعر و نقد به مراتب بر *بررسی ادبیات* ارجحیت دارند. از لفّاظیهای گیج‌کننده و جهل نسبت به واقعیت در آن خبری نیست. صرف نظر از کاستیهایی که پژوهندهٔ امروزی ادبیات آلمان در دانش او می‌یابد، بخش عمدهٔ کتاب حاوی اطلاعات موثق دربارهٔ متونی است که مادام دوستال می‌شناخته است. اطلاعات و اندیشه‌ها و نقد موجود در این بخشها را غالباً به منابع مادام دوستال نسبت داده‌اند. او را صرفاً سخنگوی اوگوست ویلهلم شلگل و دیگر منابع اطلاعاتی بیشمارش دانسته‌اند. لکن میزان دقیق دِینِ او را نمی‌توان تعیین کرد، زیرا بخش اعظم اطلاعاتش را به صورت شفاهی دریافت کرده است. مادام دوستال دوستان و آشنایان برجسته‌ای داشت، و بسیاری از آنها می‌کوشیدند تانظرهای خویش را به او بقبولانند. ویلهلم فون هومبولت نخستین معلم آلمانی او بود و در ۱۷۹۹ چکیده‌ای از کتاب خویش را دربارهٔ *هرمان و دوروتئا* به زبان فرانسه به او داد. (۲۹) شارل ویلر[۵۷]، مهاجری فرانسوی که در آلمان سکونت اختیار کرده بود و در مِتس با مادام دوستال آشنا شد (۱۸۰۳)، منبع اطلاعات او دربارهٔ کانت بود. طی اقامتش در وایمار (زمستان ۱۸۰۳ـ۱۸۰۴)، با ویلاند و گوته و شیلر و انگلیسی جوانی به نام هنری کراب رابینسن آشنا شد. رابینسن معلم او در زمینهٔ فلسفهٔ آلمان شد و در واقع جندین مقاله دربارهٔ کانت به او داد؛ (۳۰) در برلین با فیشته و نیز با اوگوست ویلهلم شلگل آشنا شد. شلگل را با خود به فرانسه برد و در آنجا مجال کافی برای گفتگو با او داشت. در ۱۸۰۸ـ۱۸۰۹ در وین مستمع سخنرانیهای او دربارهٔ درام بود. مادام دوستال با مشاهیر آلمانی دیگر نیز ملاقات کرد. در ۱۸۰۷ در مونیخ با شلینگ آشنا شد. فریدریش شلگل در کوپه و بعداً در آکوستا به دیدنش آمد و در زمستان ۱۸۰۶ـ۱۸۰۷ در آکوستا مدرس او در زمینهٔ فلسفهٔ آلمانی بود. (۳۱) تساخاریاس ورنر هم در ۱۸۰۹ به کوپه آمد. منابع او به صورت مطبوع از اینها هم به مراتب بیشتر بود. لکن مطالعهٔ متن *دربارهٔ آلمان* اثر جندانی از این منابع به دست نمی‌دهد و نشان می‌دهد که استقلال رأیش به‌طورکلی محفوظ مانده است. البته می‌توان پذیرفت که نظرهایش دربارهٔ کانت بیشتر منبعث از ویلر و بخشهای بعدی کتابش دربارهٔ عرفان و فلسفهٔ مابعدطبیعت آلمان از ارتباط او با فریدریش شلگل و شلینگ متأثر است. لکن در زمینهٔ نقد ادبی تردیدی نیست که مادام دوستال عمدتاً بر دانش شخصی خویش نسبت به متونِ مورد بحث متکی است و به هیچ وجه نمی‌توان

57. Charles Villers

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

او را شارح نظریات اوگوست ویلهلم شلگل دانست.

البته در مواردی توافق با عقاید شلگل مشهود است: مثلاً عقیدهٔ نازلش راجع به موفقیت گوته در نمایشنامه‌نویسی و یا دربارهٔ نگرش ژان پل (ریشتر) که آن را بسیار محدود و شهرستانی می‌داند. در موارد معدود می‌توان بزواکهایی واقعی از آرای شلگل را مشاهده کرد: مثلاً شیلر را سرزنش می‌کند که بی‌جهت نگران ترسیم مکافات درخور است و پس از اعدام مری استوارت به تنبیه ملکه الیزابت می‌پردازد. (۳۲) اما در یک مورد که از لحاظ تاریخی هم اهمیت بسزا دارد بی‌شک از شلگل متابعت کرده و آن استفاده از واژهٔ «رمانتیکی»[58] به جای «شمالی»[59] است. تمام یک فصل (فصل یازدهم از بخش دوم) را به خلاصه‌ای از نظر شلگل اختصاص داده است: شعر رمانتیکیْ مسیحی و قرون وسطایی و شهسواری است و با نقاشی پیوند دارد نه با پیکرتراشی. مادام دوستال نیز، مانند شلگل، تراژدیِ رویداد دوران باستان را با تراژدیِ شخصیت عصرجدید، و مفهوم سرنوشت را در دوران باستان با مشیت الهی دوران مسیحیت، مقابل هم قرار می‌دهد. تقابل میان ادبیات آلمان، که دارای ریشه‌هایی مردمی و قومی است، و ادبیات فرانسه، که اشرافی است، نیز برگرفته از شلگل و هردر است. ولی در همین فصل به مفهومی دربارهٔ شعر برمی‌خوریم که به آرای شلگل هیچ ربطی ندارد: «شعر دوران باستان از لحاظ هنری خالصتر است، شعر عصر جدید اشک ما را بیشتر جاری می‌کند.» شعر آلمانیها برداشتهای شخصی ما را به کار می‌گیرد تا ما را برانگیزد؛ نبوغ بلافاصله قلب ما را مخاطب قرار می‌دهد. (۳۳)

خلاصه کنیم، مادام دوستال برداشت هیجان‌مدار خود را دربارهٔ شعر حفظ کرده است. او به برداشت نماداندیش[60]، یا حتی عرفانی یا رازآمیز، در حکم راهی برای دستیابی به حقیقتی برتر، علاقه‌ای نشان نمی‌دهد. گو اینکه اندک اشاراتی به این دو در کتابهایش یافت می‌شود.* در چندین موضع به تعلیمات «مکتب جدید» رمانتیکهای آلمانی، بویژه تأکید شلگل بر عینیت و کنایه /طنز و خوار شمردن اثر گریه آور ادبیات و دستِ کم گرفتن موضوعِ صرف در شعر و

* ← *OEuvres, 10,* 264 «برای دریافت عظمت راستین شعر عیابی، باید ... کل جهان هستی را نماد هیجانات فلسی دانست.» این گفته آلمانی می‌نماید ولی به گفته‌های روسو هم بی‌شباهت نیست. «اتحاد پنهانی وجود ما با شگفتیهای جهان هستی است که به شعر چنین عظمتی راستین بخشیده است. شاعر درصدد است که مجدداً وحدت دنیای مادّی را با دنیای اخلاقی برقرار سازد. هوْ جبال او این دو را به هم می‌پیوندد.» (ج ۱۰، ص ۳۱۶). این گفته گویی بزواکی از نامه‌هایی دربارهٔ تربیت زیباشناختی بشر[61] شیلر است اما چنین مواردی نادر است.

58. «romantic» 59. «Nordic» 60. symbolist

61. *Briefe zur aesthetischen Erziehung*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فقدان کلی رواداری نزد آنها، با نظر مخالف اشاره کرده است. در نظر او، نقد اوگوست ویلهلم شلگل حاکی از ترجیح بلامرجح امر ساده و حتی زننده است. (۳۴) اگرچه به کتابی که فریدریش شلگل در اوان کار دربارهٔ شعر یونانی نوشت اشاره می‌کند، بحث او دربارهٔ این نظریه‌پرداز آلمانی نشان می‌دهد که اصلاً با آرای او آشنایی ندارد.* از این گذشته، ذوق و علایق او به هیچ وجه با ذوق و علایق برادران شلگل یکسان نیست. شیلر، که برادران شلگل او را دائماً خوار می‌شمردند، بر مادام دوستال تأثیری عمیق داشته است. با اوگوست ویلهلم در بزرگداشت گوته هم‌عقیده، نیست و از سردمزاجی و واقع‌بینی و بیطرفی گوته آشکارا ابراز بیزاری می‌کند، و ورتر را به مراتب به آثار بعدی او ترجیح می‌دهد. ضمن اشاره به نظر نازل برادران شلگل نسبت به نوشته‌های ویلاند، او را تحسین می‌کند، و به ورنر و کوتسبو چنان علاقه‌ای نشان می‌دهد که حتماً به نظر برادران شلگل بیجا می‌آمده است. (۳۵) این گفتهٔ بارتولد گئورگ نیبور[۶۲] مورخ بی‌تردید درست است که امکان ندارد شلگل حتی متن دستنویس کتاب را دیده باشد. (۳۶)

مادام دوستال در نگرش بنیادین خویش نسبت به ادبیات و شعر تغییری نداد: *دربارهٔ آلمان* از هر لحاظ ادامهٔ بررسی *ادبیات* است. لکن در کار نقد ادبی، بویژه تحلیل و بیان اوصاف تک‌تک آثار ادبی، پیشرفت بسیار کرده است. کمال مطلوب او در نقد «توصیف زنده و بر شور شاهکارهاست»، (۳۷) و غالباً در این کار موفق است. بیشتر نمایشنامه‌ها و شعرها و رمانهای آلمانی را به خوبی وصف می‌کند و در جای‌جای کتاب ترجمه‌هایی منثور از این آثار می‌آورد. اگرچه فرصت داشت که دربارهٔ نیبلونگنلید[۶۳] از اوگوست ویلهلم شلگل مطالب بسیار فراگیرد، به آن به اختصار و به صورتی مبهم اشاره می‌کند. (۳۸) رده‌بندی شسته رفته و درست ادبیات آلمان به صورت آثاری که به ترتیب توسط راهبان و شهسواران و صنعتگران و دانشوران تألیف شده به احتمال زیاد برگرفته از شلگل است. (۳۹) آنگاه که مادام دوستال به‌بحث دربارهٔ آثار ویلاند و کلوپشتوک و لسینگ می‌پردازد از عقاید شخص خودش استفاده می‌کند، و این

* کتابگزاری *Woldemar* نوشتهٔ باکوبی (ج ۱۱، ص ۳۷۰ به بعد) به طور کلی حاکی از نظر فریدریش دربارهٔ این کتاب است. این رفتار فریدریش را سخت آزرده خاطر ساخت. ← نامهٔ مورخ ۱۷ ژانویهٔ ۱۸۱۳ به برادرش در

Briefe an seinen Bruder, A.W. Schlegel (Berlin, 1890), p. 539.

۶۲. Barthold Georg Niebuhr (1776-1831). مورخ و سیاستمدار و لغت‌شناس آلمانی.

۶۳. *Nibelungenlied*، شعر حماسی آلمانی متعلق به دوران فرود وسطی که احتمالاً حدود ۱۱۹۰-۱۲۰۰ سروده شده است. واگنر برای حلقهٔ نیبلونگن خود را با استفاده از آن ساخته است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

عقاید درست و اظهارات حاکی از همدلی بر اطلاعات و دانش دست اول مبتنی است. هاله‌های احساس را در آثار ویلاند به خوبی بیان می‌کند و تعریفش از موفقیت لسینگ در کار انتقاد و نمایشنامه‌نویسی خوب است و خالی از تحلیل انتقادی نیست. در بحث دربارهٔ وینکلمان اِشرافِ خود را بر نگرش تاریخی نشان می‌دهد: ضرورت آشنایی با زمان و مکان آفرینش اثر هنری، ضرورت استفاده از قوهٔ خیال و دانش به منظور جبران کردن گذشت زمان، و جان بخشیدن به آنچه مرده به نظر می‌آید. (۴۰) لکن وصفش دربارهٔ هردر تُنُک مایه و دور از انتظار و از هر لحاظ دست دوم است. شیلر قهرمان محبوب اوست، زیرا کمال مطلوب او را برآورده است: «روحی بزرگ و طوفان دیده» (۴۱) که رقت و بلاغتش او را تحت تأثیر قرار داد. نمایشنامه‌های او را با نظر موافق و به نحو احسن توصیف می‌کند، و گهگاه از آنها انتقادهایی می‌کند که درست است ولی تازگی ندارد. مثلاً با پایان رمانتیکی *دوشیزهٔ اورلئانی* یا استفاده از دو گروه هماوازان در *عروس مسینایی* موافق نیست. (۴۲) بحثش دربارهٔ گوته این‌چنین رضایت‌بخش نیست: وصف نسبتاً مستوفایی از نمایشنامه‌ها به دست می‌دهد و به ساختار نامنسجم گوتس و پایان *اگمونت* اعتراض می‌کند و بتفصیل استدلال می‌کند که *تاسو* ربط چندانی با تاسوی شاعر ندارد. (۴۳) ترجمه‌ای از بهترین نمونه‌های بالادهای گوته را آورده است. (۴۴) اما شرحش دربارهٔ *فاوست* (که تنها بخش اول آن را خوانده بوده) بکل آشفته است: ترتیب صحنه‌ها را بر هم زده و اظهارنظرهایش دربارهٔ «کابوس فکری» حاکی از سردرگمی او و دربارهٔ گرچن[۶۴] نشانهٔ تفاخر اجتماعی و فکریِ اشرافی است. *فاوست* را رؤیا و «هذیان‌گویی ذهن» و حیزی شمرده که نباید آن را تقلید یا تکرار کرد. (۴۵) *ویلهلم مایستر* هم او را گیج کرده است و تنها مینیون[۶۵] را در آن رمان می‌پسندد؛ *پیوندهای گزیده*[۶۶] از آن بدتر، زیرا هدف از نوشتن آن به نظرش کاملاً گنگ و مبهم می‌آید. (۴۶) در بحث خود دربارهٔ کتاب اخیر با زیرکی گوته را به «کاهلیِ دل» متهم می‌کند و می‌گوید که از ترس اینکه با برانگیختن عواطف خوانندگانش خود نیز دستخوش رنج گردد نیمی از استعداد خویش را دور

۶۴ Gretchen. در بخش اول منظومهٔ فاوست گوته، دختر جوان و ساده‌دلی که فاوست، با کمک سحر و جادوی مفیستوفلس، او را اغوا می‌کند. در بخش دوم این منظومه، گرچن به صورت روحی تواب ظاهر می‌شود و رستگاری فاوست را با سرودی شاده‌مانه جشن می‌گیرد.

۶۵ Mignon. در رمان *ویلهلم مایستر* گوته، دختر جوانی که اصلاً ایتالیایی است و ویلهلم او را از گروهی از بازیگران می‌خرد. سرسپردگی او به ویلهلم چنان عمیق و همه‌جانبه است که از تجلیات سادهٔ روابط عاشقانهٔ میان دو تن فراتر می‌رود. او که سخت دچار غم غربت است، دور از سرزمین آفتابی خود می‌پژمرد و می‌میرد.

۶۶ *Die Wahlverwandtschaften*. این عنوان برگرفته از علم شیمی است و به این امر اشاره دارد که هرگاه برخی مواد را با هم مخلوط کنند عناصر سازندهٔ آنها اجزای خویش را با یکدیگر تعویض می‌کنند. نام این رمان فعلاً در زبان فارسی به اشکال دلها ترجمه شده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌اندازد. (۴۷) گوته فاقد شور و شوق و ایمان و فلسفه‌ای استوار و مثبت است؛ شمار روزافزونی از آلمانیها نیز مصرّانه همین اتهام را بر گوته وارد می‌کردند.

همدلی و علاقهٔ مادام دوستال نسبت به آثار واقعاً رمانتیکی ادبیات آلمان بسیار محدود بود. ژان پل (ریشتر) به نظرش شهرستانی و برای آن دوران بیش از اندازه ساده دل می‌آمد. دربارهٔ او تعبیری دارد که غالباً نقل شده است: «در عصر ما، باید روحیه‌ای اروپایی داشت.» (۴۸) به نظر او بُعدِ قومی و آلمانی ویلاند کافی نیست؛ ژان پل بیش از حد آلمانیِ ناب و محلّی است. چند قطعه از «رؤیا دربارهٔ مسیح مرده» را از رمان زیبنکاس[۶۷] نقل می‌کند، اما با حذف خاتمهٔ آن فحوای آن را تغییر می‌دهد. ژان پل اعتراض کرد، لکن رؤیا نمونهٔ بارز الحاد آلمانیها شد و وینیی و هوگو را تحت تأثیر قرار داد. (۴۹) مادام دوستال دربارهٔ تیک اطلاعاتی داشت. رمان *سرگردانیهای فرانس اشترنبالد*[۶۸] و حال‌وهوای بی‌بندوبار و قلندروار آن را می‌پسندید، و برخی از کمدیهای او را به عنوان نمونه‌هایی از خیالپردازیهای اریستوفان‌وار، که مطلوب نظریهٔ آلمانیهاست، مورد بحث قرار داده است. (۵۰) لکن علاقه‌اش چندان جدی نیست. عجیب اینکه تساخاریاس ورنر بیش از هر کسی توجه او را جلب کرده و معتقد ست که، پس از مرگ شیر، ورنر سرآمدِ نمایشنامه‌نویسان آلمان است. مادام دوستال نمایشنامه‌های او، از جمله *آتیلا*[۶۹]، را با چنان علاقه‌ای شرح داده که برخی در وصف بلای الهی اشاراتی به ناپلئون می‌بینند. (۵۱) نمایشنامهٔ بیست و چهارم فوریه[۷۰] را، که با بازیگری شلگل و ورنر در تئاتر خصوصی او به روی صحنه آمد، وصف و تأثیر نمایشی و رنگامیزی شاعرانهٔ آن را تحسین می‌کند. اما تبلیغات عرفانی ورنر و گرایش او را به صحنه‌های دهشتناک نمی‌پسندد. (۵۲) مادام دوستال همواره به موضع معقول خود، به حدّ وسط میان این دو، باز می‌گردد: نه عرفان و آرمان‌مداری ابهام‌آلود و نه طبیعت‌مداری دهشتناک و انزجارآور.

بنابراین، متابعت غریزی‌اش از اصول ذوق فرانسوی همیشه حس همدلی‌اش را نسبت به ادبیات آلمان تعدیل می‌کند. البته پایبندی او به این اصول چندان محکم و انعطاف‌ناپذیر نیست، تمایز میان اصول ابدی و موضعی او را تسکین می‌دهد و از رها کردن قواعد ابائی ندارد. اما تعبیرش از اصول ابدی همان پیروی دقیق از ذوق مشخصِ نئوکلاسیسیسم فرانسوی است. مادام دوستال کراراً دو دل به نظر می‌آید. برخی زیباییهای خلاف قاعده را می‌پذیرد و در عین‌حال بدذوقی و زیاده‌روی را تقبیح می‌کند. دوست دارد که ادبیات آلمان بقاعده‌تر و خوش‌ذوق‌تر گردد، و ادبیات فرانسه به این حد در بند عرفها نباشد و آزادانه‌تر به قوهٔ خیال

67. *Siebenkäs* (1796-97)
68. *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798)
69. *Attila*
70. *24th of February*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مجال پرواز بدهد. آرزومند است که فرانسویان «متدین»تر و آلمانیها اندکی «این دنیائیتر» گردند. (۵۳)

لکن این میل به سازش و تکوین روحیهٔ اروپاییِ هماهنگ را میل دیگر او دایر بر اینکه هر ملتی باید به وضوح و آزادی کامل به بیان خلق و خوی خویش بپردازد خنثی می‌کند. ویلاند را که شخصاً تحسین می‌کرد تسلیم ملیت‌خواهان آلمانی می‌کند: «قوهٔ ابتکار قومی از هر چیز بهتر است، و اگرچه ویلاند را هنرمند بزرگی می‌شماریم، کاش این همه مرید نداشت.» (۵۴)

مادام دوستال لسینگ را از این رو تحسین می‌کند که حق آلمانیها را نسبت به ذوقی قومی به کرسی نشاند. تقابل میان امر کلاسیکی و رمانتیکی را وصف می‌کند و رمانتیکی را بدان جهت به کلاسیکی ترجیح می‌دهد که تنها آن را می‌توان تکامل بخشید. «زیرا، چون ریشه در خاک خود ما دارد، تنها آن قادر است رشد کند و جانی تازه بگیرد؛ مبین دین ماست؛ یادآور تاریخ ماست.» (۵۵) ادبیات باستان نزد ما حکمِ ادبیاتی بیگانه را دارد که به اینجا آورده‌اند: ادبیات رمانتیکی با شهسواریْ بومی است.

نظرش دربارهٔ حماسه بکل بدوی بسندانه و اُسیان‌وار است. «شعر حماسی تقریباً هرگز کار شخص واحد نیست و، به اصطلاح، حاصلِ اعصار و قرون است... شخصیتهای شعر حماسی باید آیینهٔ تمام‌نمای خلق‌وخوی قوم باشند.» (۵۶) در نظر مادام دوستال، تفاوتهای موجود میان ذوق ملتها به بازرترین وجه در درام متجلی است، و می‌گوید که «چیزی مسخره‌تر از این نیست که بخواهیم نظام واحدی را به همهٔ اقوام تحمیل کنیم.» (۵۷) اما خود او واعظ غیرمتعظ است و برای ایجاد گشایش در نظام فرانسوی پیشنهادهای مشخصی مطرح می‌کند و نمایشنامه‌های آلمانی را به اتهام متابعت نکردن از معیارهای فرانسویان مورد انتقاد قرار می‌دهد. در مورد وحدتهای سه‌گانه با جانسن و شگل هم‌عقیده است. تنها وحدت عمل ضروری است؛ تغییر در مکان و تطویل مدت نمایش، اگر موجب افزایش عواطف و تقویت توهم گردد، مجاز است. سنگینی بکنواخت وزن عروضی الکساندرن[۷۱] را نمی‌پسندد و بیداست که نثر را ترجیح می‌دهد. نوازدی تاریخی را توصیه می‌کند، زیرا آن را با گراینهای طبیعی قرن موافق می‌شمارد و تنها چارهٔ بی‌باریِ عارض بر درام فرانسوی می‌داند. با وجود این، دائم متذکر می‌شود که اقتباس اصول آلمانی را توصیه نمی‌کند و گهگاه لغزشهای آلمانیها را از معیار ذوق سخت مورد شماتت قرار می‌دهد. مثلاً صحنهٔ اعتراف در نمایشنامهٔ *ماری استوارت* و درونمایه‌های کامجویانهٔ بالادها و مرثیه‌های گوته او را سخت برمی‌آشوبند، و در

۷۱ alexandrine ← جلد اول این کتاب، ص ۲۰۵،۴۰۲

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اظهارنظرهایش دربارهٔ کلرچن[۷۲] و گرچن تعصب نسبت به شخصیتهای متعلق به طبقات اشراف مشهود است؛ گفته‌های والنتین[۷۳] که در بستر مرگ گرچن را نفرین می‌کند مادام دوستال را به وحشت می‌اندازد، زیرا وقار تراژدی را مخدوش می‌سازد. (۵۸) مفیستوفلس[۷۴] را هم نمی‌پسندد، ولی اقرار می‌کند که شیطان بر روی صحنهٔ تئاترهای آلمان به اندازهٔ فرانسه خنده‌آور نیست. او حتی بر آن است که اگر «نامهای مشاهیر» را بر شخصیتهای نمایشنامهٔ *جوزا* (۱۷۷۵) نوشتهٔ کلینگر[۷۵] بگذارند به تأثیر آن افزوده خواهد شد. «در تراژدی، موضوعهای تاریخی یا سنتهای دینی را باید به کار برد، زیرا خاطرات بزرگ را در روح تماشاگران زنده خواهند کرد.» (۵۹) در میان کمدی‌نویسان مولیر را به سبب دانش اجتماعی او بر همه ترجیح می‌دهد. یک فصل کامل را به ستایش بازیگران فرانسوی، بویژه تالما[۷۶] در اقتباسی بی‌سروته از *هملت* توسط دوسیس، اختصاص داده است. تالما میان شکسپیر و راسین وحدت مناسبی به وجود آورده است. «چرا نمایشنامه‌نویسان نیز نمی‌کوشند تا در نوشته‌های خود همان ترکیبی را به وجود آورند که این بازیگر توانسته است به این خوبی با بازی خویش خلق کند؟» (۶۰)

بدین ترتیب، در نهایت امر، مسلک جهان‌میهنی بر نظریات ملیت‌خواهانه پیروز می‌شود. «اقوام باید برای یکدیگر حکم راهنما را داشته باشند.» در هر کشوری باید «از اندیشه‌های بیگانه استقبال کنند، زیرا این نوع میهمان‌نوازی موجب غنی شدن میزبان می‌شود.» (۶۱) کتاب *دربارهٔ آلمان* در تکوین مفهوم «ادبیات جهانی»[۷۷]، که بعدها گوته آن را ترکیب روح اروپایی تلقی کرد، سهم بسزایی داشت. حتی محدودیتهای ذوق و همدلی مادام دوستال به تأثیر کتابش افزود. مشکل بتوان گفت که نظریهٔ ادبی او از هیجان‌خواهی رومانتیکی فراتر رفته است. ذوق او تا حدودی پیش‌رمانتیکی است، و به تراژدی تاریخی و شعر توصیفی و رمانِ شعور گرایش دارد. مادام دوستال دائماً آنچه را «غرابت»[۷۸] آلمانیها ــ مثلاً در مورد *فاوست* و ژان پل ریشتر ــ می‌خواند رد می‌کند. لکن همین ریشه در گذشتهٔ فرانسه داشتن باعث شد که صدایش، حتی در بیرون مرزهای فرانسه، در سرزمینهای دوردست، شنیده شود.

در فرانسه، کتابش مجادلاتی پرحرارت پدید آورد: یک جناح او را فاقد حس میهن پرستی

72. Klärchen

۷۳. Valentine، در منظومهٔ *فاوست* گوته، برادر گرچن

۷۴. Mephistopheles، نام شیطان اغواکنندهٔ فاوست

75. Friedrich Maximilian Klinger, *Zwillinge*

76. François-Joseph Talma (1763-1826)

77. «world literature»

78. *bizarrerie*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خواندند، و جناح دیگر از او حسن استقبال کردند و، در مواردی، حتی احتیاط وافر او را مورد انتقاد قرار دادند. یکی از مدافعان او، الکساندر سومه، در *وسواسهای ادبیِ مادام دوستال*[۷۹] (۱۸۱۴) به نئوکلاسیسیسم سخت حمله کرد و خواستار نقد زیباییها شد. (۶۲) او بویژه کلوپشتوک و نمایشنامهٔ *ماری استوارت* شیلر را تحسین و حتی از صحنهٔ اعتراف دفاع کرد. بسیاری از نویسندگان انگلیسی، از جمله جفری، کتاب را ستودند، و تا زمان کارلایل منبع اصلی دربارهٔ آلمان به شمار می‌آمد. در ایالات متحد نیز خوانندگان بسیار داشت، که از آن جمله می‌توان از امرسن نام برد. موفقیت *دربارهٔ آلمان* بالطبع آلمانیها را مسرور کرد. گوته، که از بحث مادام دوستال دربارهٔ نوشته‌هایش خشنود نشده بود، با سعهٔصدر ارزش تاریخی کتاب را تأیید کرد؛ (۶۳) ژان پل ریشتر، با لحنی ریشخندآمیز ولی در عین‌حال دوستانه، کمبودهای مادام دوستال را از لحاظ دانش و درک آثار ادبی متذکر شد. (۶۴) و کنت اوتو فون لوبن[۸۰] از او به سبب بی‌اعتنایی به نووالیس و فوکه و نپذیرفتن دیدگاه رمانتیکی آلمانیها سخت انتقاد کرد. (۶۵) گرچه بسیاری از گفته‌های منتقدان آلمانی صحت دارد، هیچ انتقادی نمی‌تواند از ارزش کتاب بکاهد، زیرا در دیوار چینی که در میان کشورها به پا شده بود شکافی پدید آورد، و در ترویج واژه و مفهوم «رمانتیکی» سهمی بغایت مهم داشت. کتاب *دربارهٔ آلمان* از گامهای نخستین تاریخِ رهایی فرانسویان از بند اصول و احکام نئوکلاسیکی و بیانیهٔ مشرب جدید جهان‌میهنی در زمینهٔ ادبیات است.

فرانسوا رنه، ویکنت شاتوبریان (۱۷۶۸ـ۱۸۴۸) گویی دقیقاً قطب متضاد مادام دوستال است. شاتوبریان، پس از بازگشت از دوران تبعید در انگلستان، حیات ادبی خویش را در فرانسه با حمله به *بررسی ادبیات*، که تازه منتشر شده بود، آغاز کرد. (۶۶) تضاد میان سودایی‌مزاجی و اعتقاد به کمال‌پذیری را متذکر شد؛ به مادام دوستال اطلاع داد که اشعار اُسیان جعلی است و حاوی روحیه‌ای مسیحی است و تصور کمال مطلوب اخلاقیاتی که در آن ترسیم شده در کالدونیای[۸۱] سدهٔ سوم میلادی محال است. با لحنی از خودراضی تفاوت خود را با مادام دوسال در این خلاصه کرد که «بلاهت من در دیدن عیسی مسیح در همه جاست، درست مثل مادام دوسال که کمال‌پذیری را در همه جا مشاهده می‌کند.» (۶۷) نجیب‌زادهٔ کاتولیکی که به دودمانی کهن تعلق دارد و بر آن است تا دین و سلسلهٔ شاهان نیاکانش را

79. Alexandre Soumet, *Scrupules littéraires de Madame de Staël*
80. Otto von Loeben

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مجدداً به قدرت برساند با بانوی ژنوی پروتستانی که به پیشرفت و آزادیخواهی معتقد است ظاهراً هیچ وجه‌اشتراکی ندارد.

لکن اگر چنانکه باید کار را به ذوق و نقد و نظریهٔ ادبی محدود کنیم، تضاد میان آنها به این شدت نخواهد نمود. شعر و ذوق ادبی در نظر شاتوبریان با مفهوم آنها نزد مادام دوستال واقعاً تفاوت چندان ندارد. نزدیکترین سرمشقهای او نیز روسو و برناردن دو سن پیر و اُسیان هستند. نثر آهنگین دربارهٔ اشتیاق آدمیان به امر بی‌کران و پوچیِ وجود انسانی را گوهر شعر راستین می‌شمارند. او را نیز، مانند مادام دوستال، نظام کلاسیسیسم فرانسویِ ذوق ادبی محدود کرده است. هر دو آماده‌اند تا آن حد در این نظام گشایش ایجاد کنند که میلتن و بخشهایی از شکسپیر و دانته را در آن وارد کنند. شاتوبریان نیز مانند او به امر گرایش به تاریخ و درک زمینهٔ تاریخی ادبیات کمک کرد. آرای او را دربارهٔ رابطهٔ ادبیات با گسترش دین و شعور مهمترین خدمتی باید دانست که به نقد ادبی کرده است. در منظری وسیع، شاتوبریان و مادام دوستال به اردوگاه واحدی تعلق دارند.

نبوغ مسیحیت[۸۲] (۱۸۰۲) دفاعیه‌ای کلی از مسیحیت او عمدتاً مذهب کاتولیکهای رمی) است در برابر شکاکیت و الحاد سدهٔ هجدهم و انقلاب فرانسه. آنچه از لحاظ ما جالب توجه است و برای معاصرانش نیز جالب بود دفاع جانانه‌اش از زیباییهای مسیحیت است. شاتوبریان بر آن است تا نشان دهد که مسیحیت هم تنها دین بحق است و هم «شاعرانه‌ترین دین و دینی که مساعدترین زمینه را برای هنرها فراهم کرده است.» (۶۸) استدلال ادبی او در این باره عبارت است از کنار هم قرار دادن قطعه‌ها و اشخاصی از شعر یونانی و لاتینی با قطعه‌ها و اشخاص مشابه از نویسندگان عصر جدید. این کار بیان تازه‌ای از نزاع میان متقدمان و متجددان[۸۳]، و البته منضمن نظر مساعد نسبت به نویسندگان مسیحی عصر جدید است. ولی معلوم نیست که ارزش انتقادیِ نشان دادن چیزهایی از این قبیل چیست: که آدم در کتاب میلتن از اولیسِ همر «عظمت و نجابت» بیشتری دارد؛ یا لوزینیان[۸۴] در نمایشنامهٔ *ظهیر*[۸۵] ولتر از پریام[۸۶] همر قهرمانانه‌تر است، زیرا لوزینیان حسّ شهادت‌طلبی را در دخترش برمی‌انگیزد و پریام، با درخواست جسد پسرش هکتور از آشیل، خود را خوار می‌دارد؛ یا اندروماکِ[۸۷]

82. *Le Génie du Christianisme*

۸۳. Battle of the Ancients and the Moderns ← جلد اول این کتاب، ص ۴۰۵-۴۰۶

84. Lusignan 85. *Zaire*

۸۶. Priam، پادشاه تروا، پدر هکتور و پاریس

87. Andromaqe

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

راسین از اندروماخهٔ[۸۸] باستان مادری مهربانتر است؛ یا گوزمان[۸۹] در نمایشنامهٔ *الزیر*[۹۰] ولتر پسری است که به اندازهٔ تلماخوس[۹۱] همر مطیع و خجول نیست. و قس علی‌هذا. (۶۹) در بیشتر موارد، قطعه‌ها و شخصیتها از لحاظ انتقادی قابل مقایسه نیستند زیرا کیفیت مادری و پسری، ورای زمینهٔ اثر هنری، معیار کمال به شمار نمی‌آید. معیاری که شاتوبریان به کار برده ناگزیر صرفاً برونی است و قابل اِعمال در مقایسهٔ اشخاص زنده و تاریخی، و آن را نمی‌توان در مورد ادبیات به کار برد. توفیق یا عظمت ادبی به هیچ وجه به رجحان اخلاقی مطرح شده ربطی ندارد. شاتوبریان خود به این امر پی برده که عظمت صحنهٔ بریام و آشیل به مراتب بیشتر از سخنانی است که از ظهیر نقل کرده است. برتری انتزاعی آدم و حوّا هرچه هست، اولیس و پنلوپه «زوج» بسیار واقعیتری هستند. در حدّ برهان و استدلال، تمام این برابرهم‌قرارد‌ادنها ماشینی و حتی سست می‌نمایند.

با وجود این، شاتوبریان از بصیرت انتقادی واقعی برخوردار است. او ظاهراً نخستین کسی است که ادبیات قرن هفدهم فرانسه را، نه در حکم احیای فرهنگ دوران باستان، بلکه به منزلهٔ ادبیات مسیحی تعبیر و تفسیر کرد، و آن را از دورهٔ انحطاط و بی‌ایمانی قرن هجدهم به دقت متمایز ساخت. ذوق شاتوبریان به چیزی گرایش داشت که امروزه آن را «باروک»[۹۲] می‌نامیم. نظری ژرف‌بین نسبت به تنش و کشمکش میان عشق و وظیفه، تن و جان، که حتی آنگاه که در لباس مرسوم دوران باستان ظاهر می‌شود نزد او اساساً مسیحی است. بر این مبنا ایفیژنی[۹۳] در تراژدی راسین دختری مسیحی است که دعوت حق را لبیک می‌گوید؛ فدر[۹۴] «زن مسیحی ملامت شده‌ای است، گناهکاری که زنده به دست خدا افتاده است.» (۷۰) حتی ولتر، که به کلیسا حمله کرد، تراژدیهای خود را بر احساسات و کشمکشهایی بنیان نهاد که بدون سنت مسیحی به فکر کسی خطور نمی‌کرد.

پس از اینکه شاتوبریان مقایسهٔ دوران باستان و عصر جدید و تحقیر اساطیر باستان را رها می‌کند، تفسیرهای تازه‌ای از نویسندگان بزرگ و متقدم فرانسه به دست می‌دهد. پاسکال و بوسوئه، لا برویر[۹۵] و مسیبون[۹۶] قهرمانان مسیحی اویند. حتی مولیر و لا فونتن[۹۷] را اندکی سودازده و از باطل اباطیلی آگاه می‌داند که درونمایهٔ اصلی نوشته‌های خود اوست. از این

88. Andromachē
89. Guzman
90. *Alzire*
91. Telemachus
۹۲. baroque ← جلد اول این کتاب، ص ۲۰۷-۲۰۸
93. Iphigénie
94. Phédre
۹۵. Jean de La Bruyere (1645-1696)، نویسندهٔ فرانسوی
۹۶. Jean-Baptiste Massillon (1663-1742)، روحانی فرانسوی
۹۷. Jean de La Fontaine (1621-1695)، شاعر فرانسوی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گذشته، اعتلای نمونه‌های اعلای ادبیات مسیحی قرن هفدهم مؤید نظرکلی او نیز هست: بدون دین، زیبایی یا هنر وجود نخواهد داشت. بی‌ایمانی علت‌العلل انحطاط است. روحِ خردورز، با نابود کردن قوهٔ خیال، شالودهٔ هنرهای زیبا را سست می‌کند. بدینسان «هر روزی که می‌گذرد، قرن هجدهم به نسبت کوچکتر می‌شود و قرن هفدهم اعتلا می‌یابد: آن یک به قعر فرو می‌رود و این یک به افلاک سر برمی‌کشد.» (۷۱)

شاتوبریان ضمناً دارای احساسی نسبت به طبیعت و استعدادی در زمینهٔ توصیف است که برای زمان او تازگی دارد. او احساس خویش را از احساس دوران باستان متفاوت می‌دانست و کوشید تا اصل و نسب آن را مشخص کند. چنین استدلال می‌کند که نویسندگان دوران باستان با شعر توصیفی به معنای مورد نظر او، یعنی شعر عزلت و بیابانها و آسمان لایتناهی، شعری که در آن آدمی در قیاس با عظمت و جلال الهی ناپدید می‌شود، آشنا نبوده‌اند. اساطیر باستانیِ طبیعت با حوریان دریایی و جنگلی خود طبیعت را کوچک و قشنگ و قابل سکونت و صرفاً انسانی می‌سازد، و تنها با مسیحیت است که احساسی نسبت به خودِ منظره، فارغ از آدمی، پدید می‌آید. گرچه زهاد گوشه‌نشین صدر مسیحیت را منبع این نوع شعر توصیفی دانستن خیالپردازی است، اما شاتوبریان موفق می‌شود مراحل نوشته‌های توصیفی ادبیات عصر جدید، یعنی واکنش قرن هفدهم نسبت به ادبیات شبانی دورهٔ رنسانس و گروه نویسندگان انگلیسی از تامسن گرفته به بعد و مقلدانِ فرانسوی آنها، را مشخص سازد. او خود را از معاصرانی نظیر دولیل متمایز می‌شمارد، زیرا آنها را پیروان دقیق اشعار دهقانی ویرژیل، و سبک خود را برگرفته از نوشته‌های سیاحان و مبلغان یسوعی‌مذهب قرن هفدهم می‌داند. در این زمینه به مثال برناردن دو سن‌پیر نیز متوسل می‌شود که «موهبتِ وصفِ صحنه‌های عزلت را به مسیحیت مدیون بود.» (۷۲) در استفاده از این نظر زیاده‌روی کرده، لکن به هر حال فقرهٔ دیگری به منازعهٔ بزرگ متجددان با متقدمان افزوده است.

بخش انتقادی نبوغ مسیحیت به ذکر مفصل موارد مشابه در آثار ویرژیل و راسین و نیز در کتاب مقدس و آثار همر منتهی می‌شود. (۷۳) سنت بُوْ قطعهٔ نخست را بزرگترین نمونهٔ نقد فرانسوی خواند و آن را با بهترین نوشته‌های لسینگ و هردر قابل قیاس دانست. (۷۴) ولی این قطعه را، که چیزی چندان بیش از سنجش ماشینی و اعلام سلیقهٔ شخصی نیست، مشکل بتوان شایستهٔ چنین تحسینی دانست. راسین از لحاظ ابداع شخصیت برتری دارد. فدر او از دیدو[۹۸]

۹۸. Dido نامی که ویرژیل در انئید به بنیانگذار و ملکهٔ کارتاژ داده است. سایر افسانه‌های رومی، پس از آنکه برادرش پیگمالیون همسرش را کشت از قبیله به شمال افریقا گریخت. در حماسهٔ ویرژیل، دیدو از اینئس و نروایهایی که ناگزیر به سوزمین او وارد می‌شوند استقبال می‌کند و آنها را می‌نوازد

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پرشورتر است. جنگِ ویرژیل نالانتر و حزن‌انگیزتر از جنگ راسین است. ویرژیل یارِ تنهایان و همدمِ ساعاتِ مکتوم زندگی است. راسین بیش از حد در دربار زیسته است. آثار راسین این احساس را در ما بر می‌انگیزند که پنداری در باغ متروک ورسای پرسه می‌زنیم. در آثار ویرژیل با کل طبیعت سروکار داریم: عمق جنگلها، منظر کوهساران، کرانهٔ دریا و زنان تبعیدی که گریان به عظمت امواج می‌نگرند. انتخاب میان این ویرژیل، ویرژیلِ «اشک رنجهای بشری»،[۹۹] و راسین مشکل است: آنها به واقع برادر بودند. و راسین را تنها از لحاظ فکری باید برتر دانست، زیرا *آتالی*[۱۰۰] را نوشته که «کاملترین اثرِ نبوغِ ملهم از دین است.» (۷۵) رجحان کتاب مقدس کاری آسانتر است، زیرا شاتوبریان سبک آن را، با استفاده از تعبیرات برگرفته از لوت[۱۰۱]، ساده و شکوهمند تعریف می‌کند و سبک همر را سست‌تر و روانتر و ارتجالی می‌خواند. این بخش را با تقلیدی مضحک از همر به پایان می‌رساند و قطعه‌ای از کتاب روت را در عهد عتیق به شیوه‌ای مطنطن و به زعم خودش همروار بازنویسی می‌کند. (۷۶)

شاتوبریان، در مقالهٔ معروفی که دربارهٔ دوسو نوشت (۱۸۱۹)، به ما اندرز می‌دهد که «نقد تنگ‌نظرانه و آسانِ عیوب را رها کنید و به نقد با عظمت و مشکل زیباییها بپردازید.» (۷۷) روش خود او عمدتاً بر نقل قول و ارزیابی ذوق[۱۰۲] و مواجهه، همراه با اظهارات اتفاقی دربارهٔ شیوهٔ شعرسرایی و کاربرد مصوتها و صامتها، مبتنی است. هرگز به بیان اوصاف نویسنده یا اثر واحد، یا به براهین نظری، نمی‌پردازد. گاهی هم که به اصول کلی متوسل می‌شود به چیزی جز مطالب بیش پا افتادهٔ کلاسیسیسم اشاره نمی‌کند. مقالهٔ او را دربارهٔ شکسپیر (۱۸۰۱) باید در شمار نقدِ عیوب آورد. شاتوبریان معترف است که شکسپیر در زمان خود از مزیتهای تاریخی برخوردار بوده و نسبت به سرشت بشر بصیرت داشته و صحنه‌های زنده و گیرایی ترسیم می‌کند، لکن با این همه، مصرّ است که فاقد هنر بوده است. او نیز، همانند منتقدان متقدم فرانسوی و انگلیسیِ شکسپیر، از درک مهارت سازنده و بافت کلامی شکسپیر، که آن را غلتبه‌گویی محض می‌داند، عاجز است. شاتوبریان معتقد است که «نوشتن هنر است، و هنر انواعی دارد، و هر نوعِ هنری نیز دارای قواعدی است.» گمان می‌کند که می‌تواند ستایشگران طبیعت شکسپیر را مجاب کند: «راسین، در کل کمال هنر خویش، طبیعی‌تر از شکسپیر است؛

۹۹. *lachrymae rerum*. برگرفته از این گفتهٔ ویرژیل «اینها اشکهایی است بر امور (رنجهای) بشری و همانندیری فلک را می‌فشرد.» انئید، کتاب اول، سطر ۴۶۲.

۱۰۰. *Athalie* (1691) آخرین نمایشنامهٔ راسین. پیرنگ آن را کاملترین نمونهٔ تراژدی کلاسیکی فرانسوی می‌شمارند. داستان این نمایشنامه برگرفته از داستان عَتَلْیا (Athaliah) و یوآش (Joash) در عهد عتیق است.

۱۰۱. Robert Lowth (1710-1787)، اسقف انگلیسی و مؤلف کتابی دربارهٔ شعر عبری.

102. appreciation

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

درست مانند آپولو که، در کلّ الوهیت خویش، از یک تندیس مصری زمخت اَشکالِ بیشتری دارد.» (۷۸)

کلیهٔ بیانات انتقادی شاتوبریان به همین ترتیب آکنده از تکرار مکرّرات کلاسیسیسم است. «زیبایی آرمانی»[۱۰۳] امر زشت و حقیر را می‌پوشاند؛ طبیعت زیبا نباید از شیاطین تقلید کند؛ ذوقْ عقل سلیمِ نابغه است. و بی آن نبوغ چیزی جز سفاهت شکوهمند نیست؛ قواعد، حتی وحدتهای سه‌گانه، در هر زمان و مکانی معتبرند زیرا مبتنی بر طبیعت‌اند. (۷۹) شاتوبریان دائماً در معرفی و شرح و دفاع از تمام آثار خود از این معیارها استفاده می‌کند. در دفاع مفصلی که از *شهیدان*[۱۰۴] کرده نگران خلوص نوع ادبی آن است. از چند گروه صاحبنظران نقل قول می‌کند، و ملانقطی‌ترین ایرادات را، قدم‌به‌قدم، رد می‌کند. اعلام می‌کند که خواستار هیچ نوآوری یا تغییری در ادبیات نیست، و اصول پیشنهادی ارسطو و هوراس و بوالو را دربست می‌پذیرد. (۸۰) در نبوغ مسیحیت آثاری از همدلی با مفهوم نمادانديش دربارهٔ شعر مشاهده می‌شود، لکن در واقع شاتوبریان فقط پرداخت تمثیلیِ کیفیات و عواطف را می‌پذیرد و برداشتش نسبت به معنای تمثیلی و مجازی کتاب مقدس بغایت خشک و بی‌روح است. (۸۱)

گذشته از دفاعِ نه چندان غیرمتعارفش از امر شگفت‌انگیز و معجزه‌آسا در مسیحیت، تنها نکته‌ای که متضمن نوآوری نظری است تأکید بر سهم نویسنده در خلق اثر خویش است. شاتوبریان اطمینان دارد که نویسندگان بزرگ «تاریخچهٔ زندگی خویش را در آثارشان وارد می‌کنند»، و «چیزی را نمی‌توانند به خوبیِ محتوای قلب خویش ترسیم کنند.» (۸۲) شاتوبریان، بی آنکه دقیقاً میلتن را با شیطان یکسان بینگارد، تلویحاً اظهار می‌دارد که میلتن تباهی روح خویش را در وجود شیطان ترسیم کرده و عشق آدم و حوّا نسبت به یکدیگر بازتابی از تجارب زندگی زناشویی میلتن است. حزن آثار ورزیل منبعث از لکنت زبان و ضعف جسمانی و ناکامیهای عشقی خود اوست. (۸۳) لکن این نظر را بر همه چیز تعمیم نداده، و طرح کلّی کلاسیسیسم را هرگز رها نمی‌کند.

شاتوبریان با گذشت سالیان تا حدودی موضع انتقادی خویش را تغییر داد. از طرفی، حتی محافظه‌کارتر شد واز پیامدهای نوشته‌هایش ابراز تأسف می‌کرد. همانطوری که گونه ورتر خویش را تکذیب کرد، شاتوبریان نیز زاد و ولدهای ژنه[۱۰۵] را به باد انتقاد گرفت. (۸۴) گرچه

103. *beau idéal*

۱۰۴. *Les Martyrs ou le Triomphe de la religion chrétienne* (1809) حماسه‌ای منثور دربارهٔ پیروزی مسیحیت بر کفر. قهرمان مسیحی حماسه دلباختهٔ دوشیزه‌ای متعهد می‌شود. دلدارش مسیحی می‌شود و سرانجام هر دو به شهادت می‌رسند

۱۰۵. René، قهرمان رمانسی به همین نام که شاتوبریان نخست آن را در *نبوغ مسیحیت* (۱۸۰۲) و سپس جداگانه (۱۸۰۵) چاپ کرد

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در اوان کار نقش بنیانگذار مکتب تازه* را، به این گمان که متضمن رجعت به اصول راستین قرن هفده است، پذیرفت، بعدها زیاده‌رویهای رمانتیکهای واقعی فرانسه او را بیش از پیش ناراحت کرد. به لامارتین و هوگو بی‌اعتنا بود، و درام خون و جنون اقسردگی را تقبیح می‌کرد.** درصدد برآمد که به ژرژساند اخلاق بیاموزد به این امید که کهولت ــ «تازیانهٔ باد شمال» ــ بیهودگی شهوت را به او بیاموزد. (۸۵) شاتوبریان که از اینکه با تصنیف‌نویس عامه‌پسندی مقایسه شود باکی نداشت پرانژه را به دلایل سیاسی تحسین می‌کرد. (۸۶)

بهترین اثر انتقادی او *مقاله در باب ادبیات انگلیس*[۱۰۶] است (۱۸۳۶). این کتاب به علل متعدد دون انتظار و آکنده از نقیصه و لغزش است و مقدار معتنابهی از آن صرف مطالب نامربوط دربارهٔ لوتر و لامنه و دانتون[۱۰۷] و دیگران شده است. شرح دوره‌های نخستین ادبیات انگلیس جملگی دست دوم و مجموعه‌ای از منابع منسوخ انگلیسی و عاری از بصیرت و تناسب است. گفته‌هایش دربارهٔ جاسر و اسپنسر بغایت تُنُک‌مایه و مغلوط است. در واقع تنها در مورد شکسپیر و میلتن و بایرون بتفصیل و با ذکر جزئیات به بحث پرداخته است. فصلهای راجع به شکسپیر آغازی نویدبخش دارند. شاتوبریان معترف است که قبلاً «شکسپیر را با استفاده از دوربین کلاسیکها سنجیده است... دَره‌بینی که برای مشاهدهٔ کل مناسب نیست.» (۸۷) این فصول با مدیحه‌ای پایان می‌پذیرد که طی آن شکسپیر را در شمار پنج یا شش «نوابغ فائق» با «نوابغ اصلی»[۱۰۸] تاریخ ادبیات آورده است؛ در کنار همر و دانته و رابله، که همگی

* ← نامه به فونتان [Fontanes]، مورخ ۲۳ سپتامبر ۱۸۰۲، که پس از ملاقات با لا هارپ نوشته است «از خانهٔ لا هارپ می‌آیم. سراپا محبت بود. گفت که شما نقطهٔ پایان مکتب قدیم هستید و من آغازکنندهٔ مکتبی تازه» (۱). شاتوبریان، در نقدی که بر کتاب دوبونالد [DeBonald] نوشته (۱۸۰۲)، این تغییرات و همچنین پیروزی کسانی را که به سنتهای بزرگ متمایل‌اند پیش‌بینی می‌کند. (۲)

(1) *Correspondance générale, 1,* 66. (2) *OEuvres, 17,* 109-10.

** دربارهٔ لامارتین ← (۱). دربارهٔ هوگو ← (۲). بارتو نامه‌ای را نقل کرده که در آن به مناسبت موفقیت ارنانی به هوگو تبریک گفته است. دربارهٔ درام رمانتیکی ← (۳).

(1) A-C. Comte de Marcellus, *Chateaubriand et son temps* (Paris, 1859), pp. 113-4. (2) Gillot, *Chateaubriand,* pp. 286-7; and Louis Barthou, «Chateaubriand et Victor Hugo,» *Annales romantiques, 9* (1912), 49.

(3) *OEuvres, 22,* 268-70 *(Essai sur la littérature anglaise).*

106. *Essai sur la littérature anglaise*

۱۰۷ Georges-Jacques Danton (1759-1794)، خطیب و از رهبران انقلاب فرانسه.

108. *génies-dominateurs ; génies-mères*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مشمول این بیانیهٔ تازهٔ مدارا شده‌اند. لکن در میان مقدمه و مؤخره، شاتوبریان انتقادات سی‌وپنج سال پیش خود را کلمه به کلمه نقل می‌کند و حملاتی نیز به کمدیهای شکسپیر و به‌زعم او «اشباح اُسیان‌وار» شخصیتهای زن او می‌افزاید که با اِستر[۱۰۹] راسین قابل قیاس نیستند. (۸۸) دیدگاه او همان است که بود: نویسندگان رمانتیکی، مانند شکسپیر و دانته، در نقل گزیده‌هایی از آثارشان جلوه می‌کنند، حال آنکه یادبودهای سترگ ادوار باستان از مزیت «کمال در تمامیت اثر و تناسب دقیق اجزا» بهره‌مندند. (۸۹) شاتوبریان بحث خود را دربارهٔ شکسپیر چنین به پایان می‌رساند که آثار او، درست مانند زندگی‌اش، عاری از وقار و منزلت است. شکسپیر فاقد ذوق بوده است، و منظور شاتوبریان آن نوع ذوقی است که در لحظه‌های بسیار نادر در تاریخ جهان پدید می‌آید و به زعم او عمدتاً در عصر لوئی چهاردهم دیده شده است.

در میان نویسندگان انگلیسی، میلتن از همه به قلب و ذوق شاتوبریان نزدیکتر است. در سراسر *نبوغ مسیحیت* از آثار او شاهد مثال نقل می‌کند. در اواخر حیات خویش ترجمهٔ منثوری از *بهشت از دست شده* منتشر کرد، و در *مقاله در باب ادبیات انگلیس* نیز شرح نسبتاً کاملی دربارهٔ دیگر آثار میلتن آورده است. شگفت اینکه شاتوبریان نسبت به سؤال‌انگیزترین بخشهای *بهشت از دست شده* هم نظری مشفقانه دارد: بازبینی بابهای این حماسه را به همان خوبی بابهای نخستین می‌داند، حتی شخصیتهای تمثیلی گناه و مرگ را تحسین می‌کند و وجود توپخانه را در افلاک نامناسب نمی‌شمارد. شاتوبریان دو صفحهٔ بسیار جالب دربارهٔ الهیات *بهشت از دست شده* نوشته و، با استفاده از دانش کافی دربارهٔ جریانات فلسفی و کلامی، رشته‌های متعارض اندیشه‌های میلتن را متمایز ساخته است. او تفسیر آثار میلتن را بر مبنای شرح‌حال او تکرار می‌کند. «در هر سطر *بهشت از دست شده* [میلتن] جمهوریخواه را می‌توان یافت؛ گفتارهای شیطان آکنده از نفرت از وابستگی و تابعیت است.» (۹۰) نظر پیشین خود را که میلتن باید در فرانسه به دنیا می‌آمد و ذوق راسین و بوالو را می‌داشت دیگر تکرار نمی‌کند. (۹۱) در این زمان که شاتوبریان حالت بیامبر درمانده و افسردهٔ مردم سالاری جهانی را به خود گرفته حتی تمایلات سیاسی میلتن نیز برایش جذاب است.

مشاهدهٔ تشابه میان میلتن و شاتوبریان در خدمت کرامول و ناپلئون کاری تصنّعی می‌نماید. شاتوبریان خود را با پایرون مقایسه می‌کند و این کار معقولتر و موجّهتر است: هر دو اشرافی‌اند، و هر دو «مراسم نمایشی احساسات خیرخواهانهٔ خود» را از طریق کشورهای

۱۰۹ Esther، نام قهرمان نمایشنامه‌ای به همین نام از راسین (۱۶۸۹) که بر داستان استر در عهد عتیق مبتنی است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اروپایی تا مشرق‌زمین بردند. اما شاتوبریان بر آن است تا اولویت و برتری خود را به کرسی بنشاند. بایرون مقلدی بی‌سیاس است؛ برخوردی غیرصادقانه دارد؛ بی‌ایمان است، و این همیشه نشان سطحی بودن است. (۹۲) والتر اسکات را نیز مبدع نوع ادبی کاذبی می‌شمارد و معتقد است که از سطح امور فراتر نمی‌رود.* این نظر که *شهیدان* حماسه است احتمالاً باعث شده که شاتوبریان متوجه نشود که خود او نیز جیزی بسیار شبیه به رمانی تاریخی نوشته است. *شهیدان*، مبتنی بر انبوهی از منابع که با صرف وقت بسیار گردآورده و حاشیه‌نویسی و از آنها دفاع کرده، بیشاهنگ جیزی بهتر از *کجا می‌روی؟*[۱۱۰] نیست.

بدینسان شاتوبریان هرگز عنان نقد خود را از قید قواعد و ذوق تغییرناپذیری که نئوکلاسیسیستهای فرانسوی به ضابطه درآوردند رها نمی‌کند. از لحاظ روش، هنوز به شیوه‌های قیاسهای ریطوریقایی با اظهارنظرهای مفصل دربارهٔ تک‌تک زیباییهای یک اثر محدود است. اگرچه در تاریخ نظریهٔ ادبی با روشهای انتقادی به آن مقام شامخی نمی‌توان داد، با وجود این بازتاب تغییری در شعور است که آثار خلّاقهٔ خود شاتوبریان منال بارز آن به شمار می‌آید. دربارهٔ آثار ادبی قرون وسطی (احتمالاً به استثنای آثار دانته) چندان جیزی نمی‌دانست و به آنها علاقه‌ای هم نداشت. اما نوشته‌هایش توجه خوانندگان را به دوران فئودالی و شهسواری و کلیساهای گوتیکی جلب کرد. شاتوبریان را نمی‌توان مورّخ علاقه‌مند ادبیات شمرد (*مقاله در باب ادبیات انگلیس* گردآوري صرف است)، لکن درکش دربارهٔ تاریخ به طور کلی، و بصیرت او نسبت به گذشت زمان، به پیدایش حسّ تاریخی در فرانسه کمک کرد. پافشاریش بر وجود عنصر مسیحی در آثار کلاسیکهای فرانسوی قرن هفدهم ظاهراً تازگی داشت و، حتی پس از آنکه متابعت از نظریهٔ نئوکلاسیکي مطلق به سستی گرایید، در تثبیت آنها به منزلهٔ منبع سنتی پایدار مؤثر بود. سنابتی که از میلتن می‌کرد و علاقهٔ بسیار مشروطی که به شکسپیر داشت به اقدامات برشورتر مادام دوسنال در مورد ادبیات آلمان شباهت دارد. ولی به صورتی بسیار شخصی. شاتوبریان یکی از آغازکنندگان مشرب زیبایی‌شناسی رمانتیکی است و این امر نه تنها در نظر او نسبت به زیباییهای مسیحیت، بویژه

* شاتوبریان مانسونی [Manzoni] را برجیح می‌دهد (ص ۳۳۲) و به برنردام دو پاري هوگو اشاره‌ای تحقیرآمیز می‌کند «آخرین نوعی که برایم مانده بود یک کلیسای جامع بود؛ اکنون مرا از آن هم بیزار می‌کنند.» (ص ۳۳۳)

۱۱۰ *Quo Vadis?* (1895)، رمان تاریخی نوشتهٔ هنریک شنکویچ (Henryk Sienkiewicz 1846-1916)، رمان نویس لهستانی که در ۱۹۰۵ جایزهٔ نوبل در ادبیات را دریافت کرد

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

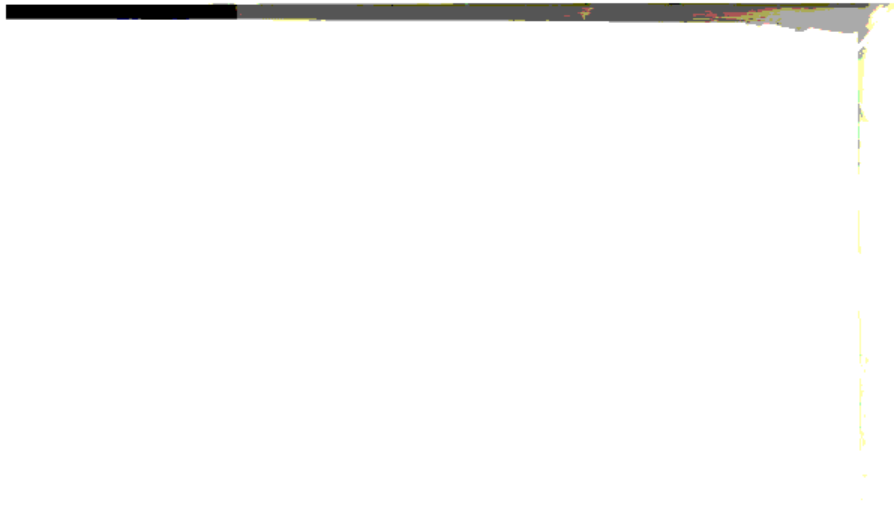
آیینهای دینی کاتولیکها، بلکه در اشتیاقی نیز مشهود است که در کار اعتلا بخشیدن به جاودانگی و هنر و در کیشِ برتری و تافتهٔ جدابافته بودن نابغه نشان داد. داستان موثقِ نظر زیباشناسانهٔ او را نسبت به طوفان در دریا می‌دانیم: در اوان جوانی که در راه امریکا از اقیانوس می‌گذشت به این نتیجه رسید که وصفِ هومر را دربارهٔ طوفان ترجیح می‌دهد. (۹۳) آن قطعهٔ *خاطرات* نیز هست که نام بیست‌ویک تن از مشاهیر را ذکر می‌کند که با او در کنگرهٔ وِرونا[۱۱۱] شرکت کرده بودند و در خلال این مدت مرده بودند. «امپراتور روسیه، الکساندر؟ ــ مرده. امپراتور اتریش، فرانتس اول؟ ــ مرده. پادشاه فرانسه، لوئی هجدهم؟ ــ مرده.... هیچکس سخنرانیهای ما را بر سر میز شاهزاده مترنیخ بیاد ندارد: لکن، قدرت نبوغ را بنگرید! هیچ مسافری نغمه‌سرایی چکاوک را در مزارع ورونا نمی‌شنود بی‌آنکه شکسپیر را به یاد آورد.» (۹۴) اما این امر امروزه محل تردید است، امروزه که خاطرهٔ گذشته و آثار عالی ادبی بیش از هر زمانی ضعیف شده و «جاودانگی» حتی بزرگترین آثار نیز متزلزل می‌نماید. زیاده‌رویهای مشرب زیباشناسی رمانتیکی، دعاوی فراگیر و از این رو غیرقابل‌دفاع آن نسبت به تفوق هنر، داعیه‌هایی که شاتوبریان یکی از نخستین مبلغان و هواداران آن بود، به پیدایش واکنشی کمک کرده‌اند که جایگاه مشروع ادبیات و هنرها را در هر طرحی از تمدن بشری تقریباً نابود کرده‌اند.

۱۱۱ Verona، شهری در ایتالیا و محل وقوع داستان رومئو و ژولیت شکسپیر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

فصل نهم: استاندال و هوگو

داستان نهضت رمانتیکی فرانسه که در ۱۸۳۰ به پیروزی *ارنانی*[۱] می‌انجامد غالباً گفته شده و جزئیات آن نیز بررسی شده است. تنها بخشی از این داستان دربارهٔ نزاع میان نظامهای انتقادی رقیب است: مقدار زیادی از آن به داستان دسته‌ها و گروهها، تشکیل انجمنها و، ناگزیر، صف‌بندیهای سیاسی، انشعابها و ائتلافها اختصاص دارد. نام مادام دوستال و شاتوبریان کافی است تا نشان دهد که رمانتیکهای متقدم می‌توانستند به یکی از دو جبههٔ سیاسی بپیوندند: یا به آزادیخواهان و یا به کاتولیکهای سلطنت‌طلب. پس از بازگشت خاندان سلطنت در ۱۸۱۴، تداعی رمانتیکها با مذهب کاتولیکی طبیعی می‌نمود. با مخالفت روزافزونی که نسبت به رژیم بوربونها ابراز می‌شد بسیاری از رمانتیکها به تدریج به اردوگاه آزادیخواهی (که، مدت زمانی، به کیش دوستداران ناپلئون منتسب بودند) رفتند. دیگرانی مانند الکساندر سومه[۲] به اردوگاه کلاسیکی «گریختند» و به عضویت فرهنگستان انتخاب شدند. استاندال تا حدودی استثناست، زیرا پس از کلاسیسیسم دوران اوان جوانیش مستمراً آزادیخواه و ستایشگر ناپلئون و رمانتیک باقی ماند. اما این صف‌بندیها برای موضوع اصلی ما، نقد، اهمیت چندانی ندارد. رشد نهضت رمانتیکی در فرانسه به طورکلی به تاریخ ادبیات فرانسه یا تاریخ اجتماعی آن ایام مربوط می‌شود. و اما دربارهٔ اندیشه‌های انتقادی واقعی، زمینهٔ بحث بسیار محدود بود و مسائل را نیز با سادگی بسیار طرح کرده بودند. تا زمان پیشگفتار هوگو بر *کرومول* (۱۸۲۷)، که جسورانه به عرصهٔ تاریخ شعر و زیباشناسی عمومی وارد شد، در همهٔ این بحثها چندان چیزی که حاکی از آگاهی از مسائل بنیادین باشد گفته نشده بود. با کلاسیسیسم در حکم نظام منحجر قواعدی

۱ *Hernani*، یکی از نمایشنامه‌های هوگو.
۲ Alexandre Soumet (1788-1845)، شاعر و نمایشنامه نویس دورهٔ بازگشت.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مبارزه می‌کردند که ایجاد گشایش در آنها ضرورت داشت. ولی عمدتاً در زمینه‌های صرفاً فنی در طلب این گشایش بودند. در نوع غنایی، شعر باید آزادتر باشد؛ در نمایشنامه‌نویسی حق سرپیچی از وحدتهای سه‌گانه باید برقرار گردد. داعیه‌های انقلاب ادبی بنیانکنی که ویکتور هوگو با چنین غُلوّی مطرح کرده بود،

گردبادی انقلابی برانگیختم

یا این اعراف خود او تکذیب می‌شود:

بر سر لغت‌نامهٔ کهن شبکلاهی سرخ نهادم.
دیگر نه واژهٔ آقامنش هست و نه واژهٔ نوکرمآب!
در دوات طوفانی به پا کردم. (۱)

فرانسویان مبارزه‌ها کردند تا توانستند واژه‌هایی چون *poulet* (جوجه) یا *mouchoir* (دستمال) یا *pistolet* (تپانچه) را بر روی صحنه به کار برند. واقعاً هم طوفانی در دوات بود.

ولی این گشایشهای فنی را نمی‌توان به معنای مفهوم واقعاً تازه‌ای دربارهٔ شعر تلقی کرد. در نحوهٔ عمل شاعران رمانتیک فرانسه نشانی از ترک قطعی و ریشه‌ای سنت ریطوریقایی نئوکلاسیسیسم مشهود نیست. لامارتین و وینی و هوگو را مشکل بتوان به راستی نوآور نامید. تجدید حیات شعر فرانسوی به دست بودلر[۳] و رمبو[۴] صورت گرفت. امروزه درام «رمانتیکی» رویداد چندان مهمی نمی‌نماید زیرا آثاری با ارزش ماندگار به وجود نیاورد. بادِ انقلاب فقط در عرصهٔ رمان رئالیستی جدید می‌وزد: در آثار استاندال و بالزاک. مباحثات رمانتیکی صرفاً آن مفهوم شعر را احیا کردند که می‌توان آن را به مشرب اصالت عاطفهٔ دوبو و دیدرو و مادام دوستال نسبت داد. شور و الهام و عمق قلب آدمی و نبوغ شعارهایی هستند که حتی در تاریخ نقد آن زمان کهنه و منسوخ شمرده می‌شدند. هوگو در ۱۸۱۹ می‌نویسد: «واقعاً شاعر کیست؟ شاعر کسی است که احساساتی نیرومند دارد و این احساسات را به زبانی گویاتر [از دیگران] بیان می‌کند.» آنگاه از میان همهٔ صاحبنظران ولتر را بر می‌گزیند و از او چنین نقل قول می‌کند: «شعر تقریباً چیزی جز احساس نیست.» (۲) استاندال نیز، دست کم دربارهٔ شعر، به اسطورهٔ

۳ Charles Baudelaire (1821-1867)، شاعر و منتقد ادبی و هنری فرانسوی
۴ Arthur Rimbaud (1854-1891)، شاعر فرانسوی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

صداقت و صرافت طبع معتقد است. یکی از نخستین کلمات قصار او این است: «چیزی را که احساس نکرده‌ایم نمی‌توانیم تصویر کنیم.» پس از آن گفتهٔ معروف هوراس، «اگر می‌خواهی مرا بگریانی»[۵]، را در تأیید سخن خود می‌آورد. (۳) لکن در باطن، استاندال به شعر علاقه نداشت و نمایش را به آن ترجیح می‌داد.

گذشته از تمایل به مشرب اصالت عاطفه، در نوشته‌های چندین تن از نویسندگان آثاری از مفهوم افلاطونیِ شعر مشهود است. اما معمولاً این مفهوم چنان مبهم و موسّع است که در آن تقریباً همه چیز شعر شمرده می‌شود ــ همان نظری که گهگاه در نوشته‌های آلمانیها یا انگلیسیانی مانند هزلت و شلی دیدیم. لامارتین می‌گوید که «در کوچکترین گوشهٔ طبیعت بیشتر شعر یافت می‌شود تا در تمام اشعاری که آدمیان سروده‌اند.» نظرش دربارهٔ نوشته‌های خودش این است که «آرامبخش قلب» اوست، «آه یا فریاد روح» اوست. (۴) هوگو، در پیشگفتار ۱۸۲۲ بر *اودها و بالادهای* خود شعر را گوهر همهٔ چیزها، طبیعت و دین و آدمی، می‌خواند. (۵)

تنها یکی از نویسندگان زمان نسبت به مفهوم متخیّل شعر بصیرت داشت، و او هم از همه جدا بود. ژوزف ژوبر[۶] (۱۷۵۴ـ۱۸۲۴) را مشکل بتوان منتقد به معنای عام آن دانست. او، در سنت اعلای فرانسوی، نویسندهٔ کلمات قصار بود. گزیدهٔ محدودی از نوشته‌هایش در ۱۸۳۸ به چاپ رسید و از این رو نمی‌توانست بر تکوین اندیشهٔ انتقادی در آن زمان تأثیری داشته باشد. (۶) بسیاری از گفته‌های ژوبر دربارهٔ شعر که مورد تحسین واقع شده‌اند بر واکنش عاطفی معمول نسبت به خردمدارِی قرن هجدهم مبتنی‌اند. «شعرِ عاری از شور و شوق شعر نیست.» «چنگ، گویی، ابزاری بالدار است.» «شعرِ زیبا آن است که همچون نغمه یا عطر منتشر می‌شود». «کسی که فاقد شفقت باشد هرگز شاعر نمی‌شود.» (۷) ژوبر تنها در آن مواردی تشخص می‌یابد که مثلاً شاعر را کسی تعریف می‌کند که، با کمک نوعی اشعه، «شکلهای مادّه را تصفیه و تخلیه می‌کند.» «جهان هستی را به صورتی که در ذهن خدا هست به ما می‌نمایاند.» (۸) این برداشت افلاطونی بر بصیرت به نقش قوهٔ خیال در هنر و زندگی مبتنی است. «خیال قوه‌ای است که با آن امر ذهنی را محسوس می‌کنند، به روح تجسّد می‌بخشند، و، در یک کلام، آن چیزی را که فی‌نفسه نامرئی است، بی‌آنکه ذاتش را از آن بگیرند، مرئی می‌سازند.» (۹) در اینجا موضوع نماد را در هنر، بدون اشاره به این واژه، به صورتی گذرا

۵. اشاره به این گفتهٔ هوراس در رسالهٔ *صناعت شاعری* اوست که «اگر می‌خواهی مرا بگریانی، خود قبل از هر چیز باید اندوه را حس کرده باشی.»

6. Joseph Joubert

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مبارزه می‌کردند که ایجاد گشایش در آنها ضرورت داشت. ولی عمدتاً در زمینه‌های صرفاً فنی در طلب این گشایش بودند. در نوع غنایی، شعر باید آزادتر باشد؛ در نمایشنامه‌نویسی حق سرپیچی از وحدتهای سه‌گانه باید برقرار گردد. داعیه‌های انقلاب ادبیِ بتیانکنی که ویکتور هوگو با چنین غُلوّی مطرح کرده بود،

گردبادی انقلابی برانگیختم

با این اعتراف خود او تکذیب می‌شود:

بر سر لغت‌نامهٔ کهن شبکلاهی سرخ نهادم.
دیگر نه واژهٔ آقامنش هست و نه واژهٔ نوکرمآب!
در دوات طوفانی به پا کردم. (۱)

فرانسویان مبارزه‌ها کردند تا توانستند واژه‌هایی چون *poulet* (جوجه) یا *mouchoir* (دستمال) یا *pistolet* (شنلول) را بر روی صحنه به کار برند. واقعاً هم طوفانی در دوات بود.

ولی این گشایشهای فنی را نمی‌توان به معنای مفهوم واقعاً تازه‌ای دربارهٔ شعر تلقی کرد. در نحوهٔ عمل شاعران رمانتیک فرانسه نشانی از ترک قطعی و ریشه‌ای سنت ریطوریقایی نئوکلاسیسیسم مشهود نیست. لامارتین و ویتیی و هوگو را مشکل بتوان به راستی نوآور نامید. تجدید حیات شعر فرانسوی به دست بودلر[۳] و رمبو[۴] صورت گرفت. امروزه درام «رمانتیکی» رویداد چندان مهمی نمی‌نماید زیرا آثاری با ارزش ماندگار به وجود نیاورد. بادِ انقلاب فقط در عرصهٔ رمان رئالیستی جدید می‌وزد: در آثار استاندال و بالزاک. مباحثات رمانتیکی صرفاً آن مفهوم شعر را احیا کردند که می‌توان آن را به مشرب اصالت عاطفهٔ دوبو و دیدرو و مادام دوستال نسبت داد. شور و الهام و عمق قلب آدمی و نبوغ شعارهایی هستند که حتی در تاریخ نقد آن زمان کهنه و منسوخ شمرده می‌شدند. هوگو در ۱۸۱۹ می‌نویسد: «واقعاً شاعر کیست؟ شاعر کسی است که احساساتی نیرومند دارد و این احساسات را به زبانی گویاتر [از دیگران] بیان می‌کند.» آنگاه از میان همهٔ صاحبنظران ولتر را بر می‌گزیند و از او چنین نقل قول می‌کند: «شعر تقریباً چیزی جز احساس نیست.» (۲) استاندال نیز، دست کم دربارهٔ شعر، به اسطورهٔ

۳ Charles Baudelaire (1821-1867)، شاعر و منتقد ادبی و هنری فرانسوی
۴ Arthur Rimbaud (1854-1891)، شاعر فرانسوی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

صداقت و صرافت طبع معتقد است. یکی از نخستین کلمات قصار او این است: «چیزی را که احساس نکرده‌ایم نمی‌توانیم تصویر کنیم.» پس از آن گفتهٔ معروف هوراس، «اگر می‌خواهی مرا بگریانی»[۵]، را در تأیید سخن خود می‌آورد. (۳) لکن در باطن، استاندال به شعر علاقه نداشت و نمایش را به آن ترجیح می‌داد.

گذشته از تمایل به مشرب اصالت عاطفه، در نوشته‌های چندین تن از نویسندگان آثاری از مفهوم افلاطونیِ شعر منهود است. اما معمولاً این مفهوم چنان مبهم و موسّع است که در آن تقریباً همه چیز شعر شمرده می‌شود ــ همان نظری که گهگاه در نوشته‌های آلمانیها یا انگلیسیانی مانند هزلت و شلی دیدیم. لامارتین می‌گوید که «در کوچکترین گوشهٔ طبیعت بیشتر شعر یافت می‌شود تا در تمام اشعاری که آدمیان سروده‌اند.» نظرش دربارهٔ نوشته‌های خودش این است که «آرامبخش قلب» اوست، «آه یا فریاد روح» اوست. (۴) هوگو، در پیشگفتار ۱۸۲۲ بر *اودها و بالادهای* خود شعر را گوهر همهٔ چیزها، طبیعت و دین و آدمی، می‌خواند. (۵)

تنها یکی از نویسندگان زمان نسبت به مفهوم متخیّل شعر بصیرت داشت، و او هم از همه جدا بود. ژوزف ژوبر[۶] (۱۷۵۴ـ۱۸۲۴) را مشکل بتوان منتقد به معنای عام آن دانست. او، در سنت اعلای فرانسوی، نویسندهٔ کلمات قصار بود. گزیدهٔ محدودی از نوشته‌هایش در ۱۸۳۸ به چاپ رسید و از این رو نمی‌توانست بر تکوین اندیشهٔ انتقادی در آن زمان تأثیری داشته باشد. (۶) بسیاری از گفته‌های ژوبر دربارهٔ شعر که مورد تحسین واقع شده‌اند بر واکنش عاطفی معمول نسبت به خردمداری قرن هجدهم مبتنی‌اند. «شعرِ عاری از شور و شوق شعر نیست.» «چنگ، گویی، ابزاری بالدار است.» «شعرِ زیبا آن است که همچون نغمه یا عطر منتشر می‌شود». «کسی که فاقد تشفقت باشد هرگز شاعر نمی‌شود.» (۷) ژوبر تنها در آن مواردی تشخص می‌یابد که مثلاً شاعر را کسی تعریف می‌کند که، با کمک نوعی اشعه، «شکلهای مادّه را تصفیه و تخلیه می‌کند.» «جهان هستی را به صورتی که در ذهن خدا هست به ما می‌نمایاند.» (۸) این برداشت افلاطونی بر بصیرت به نقش قوهٔ خیال در هنر و زندگی مبتنی است. «خیال قوه‌ای است که با آن امر ذهنی را محسوس می‌کنند، به روح تجسّد می‌بخشند، و، در یک کلام، آن چیزی را که فی‌نفسه نامرئی است، بی‌آنکه ذاتش را از آن بگیرند، مرئی می‌سازند.» (۹) در اینجا موضوع نماد را در هنر، بدون شاره به این واژه، به صورتی گذرا

۵ اشاره به این گفتهٔ هوراس در رسالهٔ صناعت شاعری اوست که «اگر می‌خواهی مرا بگریانی، خود قبل از هر چیز باید اندوه را حس کرده باشی.»

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مطرح کرده: تألیف امر جزئی و کلی، کارِ بیانِ چیزی که ذهنی و روحی است به زبانی ملموس. ژوبر ــ مانند ریوارول[۷] و بسیاری از آلمانیها و کولریج ــ خیال را به دو نوعِ متمایز تقسیم کرد. «وهم قریحه‌ای حیوانی [است] و با خیال، که قریحه‌ای عقلانی است، تفاوت بسیار دارد.» اوّلی «انفعالی» است. دومی «فعال و آفریننده» است. (۱۰) بیشتر اظهارات او دربارهٔ قوهٔ خیال در حکم «صورت حسّی حافظه» و «حافظه در حکم مخزنی که قوهٔ خیال از آن برداشت می‌کند» و قوهٔ خیال به منزلهٔ یک «نقاش» است. «در درون و برونِ روح ما برای روح دیگران نقاشی می‌کند. به تصویر ملبّس می‌سازد.» (۱۱) در اساس همان قوهٔ خیال بصری اَدیسن و دیگر نظر پردازان قرن هجدهم است که گهگاه به جنبهٔ آفرینندگیِ آن نیز توجهی شده است.

از این گونه گفته‌های جالب توجه بار هم در دفترچه‌های یادداشت ژوبر یافت می‌شود. شاعر باید معنای جسمانی و بَدْوی واژه‌ها را احیا کند. «سکه را صیقل دهد و بار دیگر ضرب کند و نقوش پاک شده را تجدید کند.» (۱۲) گفتهٔ دیگری نشان می‌دهد که ژوبر به ایجاز در شعر و تفاوت آن با ریطوریقا توجه داشته است. «صفت شاعر اختصار، و به عبارت دیگر، کمال، به قول لاتینی‌زبانان *absolutus* است؛ صفت خطیب سلاست و سهولت در گفتار و توسّع و وفور و تنوع و پایان‌ناپذیری و پهناوری است.» (۱۳) در نظر ژوبر، شاعر «بارِ واژه‌ها را سبک می‌کند و به آنها رنگ می‌بخشد، و آنها را به پرواز در می‌آورد»، ولی ضمناً به «معماری کلام» یا «گوهر نابی» نیز اشاره می‌کند که باید جاشنی شعر کرد. (۱۴) اینها همه گفته‌هایی استعاری است که گهگاه بر قلم او جاری می‌شد و حاکی از آن است که ژوبر نزد دیدرو، که شخصاً با او آشنا بود، تلمّذ کرده است.

به رغم این ژرف‌نگریهای نظری، آرای ادبی ژوبر (در مورد او از نقد نمی‌توان سخن گفت) چندان منسجم یا مستقل نیستند. از راسین خوشش نمی‌آمد، و او را تنها «برای نفوس کم مایه و ارواح کم‌مایه» کافی می‌شمرد. راسین «احساسات طبقهٔ متوسط و هیجانهای بی‌مقدار را به صورت شعر درآورد.» ژوبر، از میان همهٔ شاعران فرانسوی، لا فونتن را بیشتر می‌پسندید، و او را «همرِ واقعیِ ما، همرِ فرانسویان» می‌نامید. (۱۵) وحشتش از واقعیت به حدّی است که کراراً جانب امر متعارف و حتی بی‌معنی را می‌گیرد. دلیل را به میلتن ترجیح می‌دهد و از سبک فخیم کرنی با این گفته دفاع می‌کند که «حتی اگر ناگزیر شویم که بر چوبْ‌پا سوار شویم باید به ورای بستیهای این جهان صعود کنیم.» حساسیت، حتی وسواس، و اجتناب بیمارگونهٔ ژوبر از مسائل، همواره چون سدی بر سر راه تأثیر گفته‌های عالی او باقی خواهند ماند. او خود این را خوب می‌دانست: «من می‌توانم بذرافشانی کنم، ولی از عهدهٔ سازندگی بر نمی‌آیم.» (۱۶)

۷ Antoine Rivarol (1753-1801)، عالم فرانسوی، علیه انقلاب ... ← جلد اول این کتاب، ص ۱۲۳ ـ ۱۲۴

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ژوبر در ۱۸۲۴ درگذشت. سال بیش از آن، مباحثهٔ رمانتیکها به مرحلهٔ بحرانی رسیده بود. واژهٔ «رمانتیسم» برای نخستین بار در این مباحثات پدیدار می‌شود.* استاندال، که تازه از میلان بازگشته بود، با چاپ کتاب *راسین و شکسپیر*[8] (۱۸۲۳)، در این مجادله دخالت می‌کند. او هنوز شکل ایتالیایی واژه، یعنی «رمانتیسیسم» را به کار می‌برد. کتاب *راسین و شکسپیر*، به صورتی که در آن سال منتشر شد، جزوهٔ مختصری حاوی سه فصل کوتاه بود. در فصل نخست بر ضد وحدتهای سه‌گانه به بحث می‌پردازد؛ گفته‌هایش در این باره بخشی برگرفته از گفتگویی در *میانجی*[9] نوشتهٔ ارمس ویسکونتی[10] و بخشی از *پیشگفتار* جانسن بر کلیات آثار شکسپیر و مقالهٔ مارمونتل دربارهٔ قوهٔ توهم است. (۱۷) استاندال نیز مانند جانسن چنین استدلال می‌کند که همواره به حضور در تئاتر آگاهیم و از این رو دنبال کردن تغییرات زمانی یا مکانی مشکل نیست. اما استاندال قبول می‌کند که لحظاتی آکنده از توهم کامل پیش می‌آید که حالت عاطفی خاصی در ذهن تماشاگر به وجود می‌آورد. فصل دوم او دربارهٔ خنده است و تکرار نظریهٔ «جلال ناگهانی»[11] هابز، یعنی دریافت نامنتظر برتری ما بر دیگری. بنابراین، کمدی باید بی‌عدالتیهای موجود را هدف قرار دهد. نوشته‌های مولیر خنده‌دار نیست، یا دیگر خنده‌دار نیست. فصل سوم با تعریف معروف رمانتیسم آغاز می‌شود: رمانتیسم «هنری است که به مردم آنچنان آثار ادبی عرضه می‌کند که با در نظر گرفتن آداب و اعتقادات کنونی آنها بیشترین لذت ممکن را عایدشان کند»، و «کلاسیسیسم، برخلاف آن، ادبیاتی است که بیشترین لذت ممکن را به اجداد آنها عاید می‌کرد.» (۱۸) پس، «رمانتیک» صرفاً به معنای متعلق به عصر حاضر و معاصر است، و استاندال اذعان می‌کند که رسین و دانته در زمان خود رمانتیک بوده‌اند. این تعریف را نمی‌توان چندان جدی تلقّی کرد. در آن مقدمه‌ای را که ابنای زمان خویش نیستند دست انداخته، و خود بیانیهٔ تجدّد است.

* دقیقاً نمی‌دانم چه کسی این واژه را بیش از همه به کار برده است. احتمالاً فرانسیوا منیّه در (۱)، با این سخن که اسکات «به نظر می مسئلهٔ بزرگ رمانتیسم را حل کرده است.» لاکرتل اوگوست و بلهلم شلگل را «کونتیلیانوس رمانتیسم» می‌نامد. (۲)

(1) François Mignet, *Courrier français* (October 19, 1822).

(2) Lacretelle, *Annales de la littérature et des arts, 13* (1823), 415.

8. *Racine et Shakespeare*

۹. *Il conciliatore*، مجله‌ای ایتالیایی. ← فصل بعد

۱۰. Ermes Visconti، ← فصل بعد

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بخش دوم راسین و شکسپیر (۱۸۲۵) نیز جزوهٔ جدلی کوچکی است که بر ضد فرهنگستان فرانسه نوشته شده، زیرا در خلال این مدت فرهنگستان در برابر این موج خیزنده دست به اقدام زده بود. اوژه[۱۲]، دبیر دائمی فرهنگستان، در یکی از جلسات سال ۱۸۲۴ به رمانتیسم حمله کرده بود. استاندال با سنگدلی و طنزی گزنده او را به باد تمسخر می‌گیرد و دعوت خود را به تجدّد تکرار می‌کند. این دعوت مشخصاً عبارت است از هواداری از درام تاریخی فرانسوی، به نثر، و عاری از وحدت مکان و زمان. الکساندرن جیزی جز «حجاب بلاهت» نیست. سخنرانیهای آتشین در تراژدی فرانسوی حتی از وحدتهای سه‌گانه هم بدترند. نثر از این رو ارجح است که در آن «واژها مناسب و منحصر بفرد و ناگزیر و ضروری» به کار می‌رود. (۱۹) گرچه شکسپیر را سخت می‌ستاید، ولی در همهٔ موارد او را سرمشق خوبی نمی‌داند: مثلاً نباید سخنرانیها و استعاره‌ها و حتی آمیختن کمدی و تراژدی را از او تقلید کرد. نمایشنامه‌های کلارا گازول، نوشتهٔ دوستش مریمه[۱۳] را به مراتب بیشتر می‌پسندد، و به آثار فرواسار[۱۴] و برانتوم[۱۵]، یا دیگر مورّخان قدیم فرانسه، که به صورت نمایشنامه بازنویسی شده باشند، امید بسیار بسته است. نزد کسانی که با اصل آثار زیر آشنایند سخت دون انتظار است که استاندال لوتر تساخاریاس ورنر را توصیف و آن را از آثار شیلر برتر می‌شمارد و یا اینکه در جای دیگر آثار یوزف فون کولین[۱۶]، نمایشنامه‌نویس کم مایهٔ اتریشی، را بهترین نوشته‌هایی می‌خواند که درام فرانسوی می‌تواند آرزوی خلق آنها را در سر بپروراند. (۲۰) آخرین اشاره احتمالاً مبتنی بر چیزی جز ابراز احساسات برشور اوگوست ویلهلم شلگل نسبت به کولین در بازبینی صفحات سخنرانیهایی دربارهٔ درام نیست. هوسی ناگهانی که استاندال غالباً دستخوش آن می‌شود. دو رسالهٔ استاندال صرفاً نوشته‌هایی جدلی در هواداری از نوع نمایشنامه‌های خاصی است که تا آن زمان بر صحنهٔ تئاترهای فرانسه اذن حضور نیافته بودند. مسیری که تئاتر فرانسه طی کرد دون انتظار استاندال بود: نمایشنامه‌های هوگو، که در آنها الکساندرن احیا شده، و به حقایق تاریخی توجهی نشده بود، باب طبع استاندال نبودند زیرا او همواره از لفّاظی و گفتار مطنطن بیزار بود. (۲۱)

اگر این دو رسالهٔ کوچک را بخشی از نقد ادبی برحجم استاندال، بخشی از مجاهدات

12. Louis Simon Auger

۱۳ Prosper Mérimée (1803-1870) نمایشنامهٔ کوتاه کلارا گازول (Le Théâtre de Clara Gazul (1825 نوشت و او نیز خلاقه‌ای که به شیطنتهای ادبی دامنه آنها را ترجمه از آثار ربی اسپانیایی که تاریخ نئاتر بوده معرفی کرد

۱۴ Jean Froissart (۱۳۳۷-بعد از ۱۴۰۴)، وقایعنگار و شاعر فرانسوی

۱۵ Pierre de Bourdeilles, Seigneur de Brantôme (c. 1540-1614)، وقایعنگار فرانسوی

16. Heinrich Josef von Collin (1771-1811)

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

طولانیش برای بیان مافی‌الضمیر و نمونهٔ کوچکی از ذوق ادبی خاص او به شمار آوریم. در آن صورت این رساله‌ها، که در زمان خود تأثیری اندک داشتند، حائز اهمیت به مراتب بیشتر خواهند بود. ذهن استاندال بی‌تردید یکی از جالبترین و شاید یکی از عجیبترین ذهنهای زمان اوست. چون انبوهی نامه و خاطرات و پیش‌نویس مقالات و حاشیه‌نویسیها و نوشته‌های بظاهر داستانی ولی در واقع مربوط به زندگی خود او به دست آمده، ما این ذهن را بهتر از هر یک از معاصرانش می‌شناسیم. در سراسر این تودهٔ نوشته‌ها، اظهارنظرهایی دربارهٔ ادبیات و کتابها یافت می‌شود. در شمار زیادی کتابگزاریهایی که در سه نشریهٔ انگلیسی[۱۷] به چاپ رسیده، (۲۲) گرچه هنوز لحن راحت و روان است، به رسمیترین شکل ظاهر می‌شوند. استاندال، که معمولاً او را با قطعهٔ کم اهمیت *راسین و شکسپیر* می‌شناسند، به صورت منتقدی جلوه می‌کند که اهمیت ذاتی شایان توجهی دارد، و نمایندهٔ نگرشی به ادبیات می‌شود که مشکل بتوان آن را به این خوبی و این‌چنین سرگرم کننده و مستند ساخت.

استاندالْ هنرشناس[۱۸] و نظریه‌پرداز بسیار مهمی نبود. از جهتی، به دستگاه و نظریه بدبین بود زیرا، در ذهن خود، این دو را با بوطیقای نئوکلاسیسیسم و فضل‌فروشیهای لا هارپ و مارمونتل تداعی می‌کرد. از جهتی نیز زیباشناسی را نظریه‌هایی می‌دانست که وینکلمان و مریدانش دربارهٔ زیبایی آرمانی متضبط کرده بودند و مطلق‌اندیشی[۱۹] آنها به درد او نمی‌خورد. استاندال در *تاریخ نقاشی در ایتالیا*[۲۰] به وجهی نسبتاً متفکّنانه کوشید تا نظریه‌ای دربارهٔ زیبایی آرمانی تهیه کند، و در این کار از نظریهٔ انواع طبع کابانیس[۲۱] استفاده کرد و نسبیت‌گرایی تاریخی را نیز مورد تأیید قرار داد. (۲۳) از لحاظی هم، نظریه را فضل‌فروشیِ مضرّ رمانتیکهای جدید آلمان، بویژه اوگوست ویلهلم شلگل، می‌دانست و از او هم سخت بیزار بود. (۲۴) استاندال صریحاً از مشرب اپیکوریان بیروی می‌کند، به اصالت لذت اعتقاد دارد و هنر را بر اساس لذتی که به ما می‌دهد ارزیابی می‌کند و همین شیوه را به دیگران نیز توصیه می‌کند. «هر کس که هستیم، شاه یا شبان، بر تخت یا جوبدست شبانی به دست، همواره هر آنچه احساس می‌کنیم دلیلی دارد، چنانکه چیزی را نیز زیبا می‌یابیم که برایمان لذتبخش باشد.» (۲۵) پس، «کمیّت لذت در نظر [او] تنهامیزان معقول سنجش ارزش هنرمند است.» (۲۶) در مورد موسیقی نیز، «برای اینکه خوش باشیم لازم نیامده است که به معاینهٔ آن تنزل کنیم: همین است که فرانسویها نمی‌خواهند بفهمند: راه لذت بردن از هنر را در ارزیابی آن می‌دانند.» (۲۷)

17. *New Monthly; London Magazine; Athenaeum* 18. aesthetican
19. absolutism 20. *Histoire de la peinture en Italie*
۲۱) Pierre Jean Georges Cabanis (1757-1808)، فیلسوف و خطیب فرانسوی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

چنین نگرشی برای نقد امیدبخش نیست، اما در واقع جستجوی استاندال در طلب شادی جنبه‌ای چنان عقلانی دارد که او را هرگز از چارچوب نیرومند معتقدات و هنجارهای ذوقی‌اش، که به صورتی تقریباً غریزی به آن پایبند است، محروم نخواهد کرد. تعریف گویای هَری لِوین[۲۲] دربارهٔ عنصر ذاتی فلسفهٔ استاندال، «سر را داشتن و دل را باختن»، (۲۸) به آرای ادبی او نیز قابل انطباق است. استاندال به عاطفه‌مداری صرف عمیقاً بدبین است و امر رمزآلود و مبهم او را سخت از جا به در می‌کند. لذتش باید جنبهٔ فکری داشته باشد، نه لذت صاف و سادهٔ اشک و خنده. لذتش لبخند مطبوعی است که کسی چون سروانتس یا لوساژ[۲۳] یا مریمه برمی‌انگیزد. (۲۹) پس به سهولت می‌توانیم چیزهایی را که دوست نمی‌دارد نام ببریم. گو اینکه صحت بسیاری از نظرهای مادام دوسال را منکر شده، احساساتیگری بی‌حدومرز او را نمی‌تواند تحمل کند. از دین آمیخته به هنرِ شاتوبریان و سبک مصنوع و بی‌صداقتی فاحش او بیزار است. (۳۰) سبک متفرعن و زننده و مؤکّد بیشتر معاصران در نظرش نفرت‌انگیز می‌آید و، دست کم، تظاهر می‌کند که *قانون اساسی*[۲۴] را سرمشق سبک نویسندگی خویش قرار داده است. بالزاک، در تقریظی که بر *صومعهٔ پارم*[۲۵] نوشت، اظهار نظر کرد که نقطهٔ ضعف کتاب در سبک آن است. استاندال واقعاً از جا به در رفت و از خود چنین دفاع کرد که تنها «از سر عشق مفرط به منطق» محتمل است سبک نوشته‌اش بد بشود. (۳۱)

بی‌علاقگی استاندال به فلسفهٔ آلمان و دست انداختن کانت و شلینگ بر اساس مسموعات قابل درک است. (۳۲) افلاطون نویسندهٔ دیگری است که درکش نمی‌کند، زیرا هر امر رمزآلود و بلندپروازانه به نظرش تاریک‌اندیشی[۲۶] می‌آید. دین، از هر نوعی که باشد، برایش اصلاً مطرح نبود، و ضدیت با اهل کلیسا برای مردی که از بازگشت خاندان بوربون و حکومت اتریشیها بر ایتالیا متنفر بود حکم غریزه‌ای بنیادین را داشت. از همین رو لامارتین نمی‌تواند تحسین او را برانگیزد و وینی را به مناسبت *الوئا*[۲۷] مسخره می‌کند. عشقهای شیطان و تجسّد سرشک ربانی حتماً مُلهَم از «شُربِ بیش از اندازهٔ آن شراب معروف ایتالیایی موسوم به اشک مسیح»[۲۸] بوده است. (۳۳)

شاید همدلی بیش از حد استاندال نسبت به مانتسونی، که نویسنده‌ای عمیقاً کاتولیک است،

۲۲ Harry Levin، منقد امریکایی و متخصص ادبیات فرانسه

۲۳ Alain René Lesage (1668-1747)، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی

24. *Code civil*

25. *La Chartreuse de Parme*

26. obscurantism

۲۷ *Eloa* (1824)، یکی از اشعار وینی که تا حدودی بیشباهتگ آثاری چون سقوط یک فرشتهٔ لامارتین و فرجام شیطان هوگو، و گلهای بدی بودلر است

۲۸ Lachryma Christi، نام شرابی که از انگور دو ناحیه در ایتالیا تهیه می‌شود

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تعجب‌آور به نظر بیاید. استاندال عمدتاً به *نامه خطاب به آقای شروهٔ*[۲۹] او می‌اندیشد که از آن براهینی برضد وحدتهای سه‌گانه فرا گرفت. پنجم ماه مه[۳۰] او را یکی از قله‌های رفیع شعر عصر جدید می‌شمارد، و بی‌تردید این امر که مبین احساسات خود او دربارهٔ ناپلئون است در این نظر بی‌تأثیر نبوده است. ترازدیهایش را تحسین می‌کند، ولی در عین حال معتقد است که در آنها در برابر عرفهای کلاسیکی بیش از حد کوتاه آمده است. *سرودهای مقدس*[۳۱] او را می‌پسندد، ولی در ضمن در آنها گرایشی ضداجتماعی و مسموم‌کننده مشاهده می‌کند. عقیده دارد که *نامزدها*[۳۲]ی او را بیش از اندازه بزرگ کرده‌اند. (۳۴) اما استاندال به طور کلی نسبت به معاصران ایتالیایی خود محبتی خاص دارد، و این بویژه در مورد گروههای رمانتیکهای میلان صادق است، زیرا در اصل از آنها بود که تلقیق آزادیخواهی و میهن‌دوستی و رمانتیسم را آموخت.

در مورد آلمانیها چنین قیدوبندهایی در کار نبود. با زبانشان آشنایی نداشت و از مردم آنجا نیز بیزار بود. شیلر و تراژدی تاریخی آلمانیها را به مناسبت اصولی که به آن بایبند بود تحسین می‌کرد اما معمولاً با ایرادهایی که در مجلهٔ *ادینبرو*[۳۳] از گونه گرفته بودند موافق بود.[۵] از اوگوست ویلهلم شلگل بیش از دیگران بدش می‌آمد، گو اینکه با در نظر گرفتن شرحی که شلگل از جنبهٔ نمایشیِ رمانتیسم می‌دهد نظر استاندال تناقض‌آمیز می‌نماید. اما استاندال می‌خواست به خودش و دیگران ثابت کند که رمانتیسمْ ارتجاعی و رمزآلود و آلمانی نیست، و از این رو موارد متعددی را که با بسیاری از نظریات شلگل همعقیده است کم اهمیت جلوه می‌دهد. تمام حاشیه‌نویسیهایش دارای لحنی بغایت مخالفت‌آمیزند. در بیشتر یادداشتهایش شلگل را «فضل‌فروشِ مسخره» و توخالی و عرفانی و مبهم خوانده است. استاندال بیش از هر چیز به تخفیف مولیر و پرستش تک‌تک کلمات داتته و شکسپیر و کالدرون معترض است. (۳۵) نظرهای مقدماتی هزلت را از نقدی که بر *سخنرانیهای* شلگل نوشته و در آن تتبعات آلمانیها و میل آنها را به کسب شهرت به هر قیمت مورد انتقاد قرار داده مشتاقانه نقل می‌کند. اما ظاهراً

۵ ← (۱) در آنجا استاندال، با استفاده از کتابگزاری حقیری دربارهٔ ویلهلم مایستر، کتاب شعر و حقیقت گوته را به باد تمسخر می‌گیرد ← (۲) دربارهٔ گوته ← (۳)

(1) *Rome, Naples et Florence*, ed. D.Muller (Paris, 1919), 2, 224.

(2) *Correspondance*, 5 (October 20, 1816), 7 ff.(3) *New Monthly*, 1 (June 1826), 602.

۲۹ *Lettre a M. C ... sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* ← فصل بعد

30. *Il cinque maggio* 31. *Inni sacri* 32. *Promessi sposi*

33. *Edinburgh Review*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

متوجه نیست که هزلت در واقع با اصول بنیادین نظریت شلگل موافق است. (۳۶) جفری و هزلت و حتی دکتر جانسن را شارحان رمانتیسم راستین می‌داند، زیرا این کیش در نظر او عمدتاً طرد نظام نمایشنامه‌نویسی فرانسوی است. معنای ادبیات جدید را در نمایشنامه‌های تاریخی و کمدیهای هجوآمیز عصرجدید و نیز رمانهای روان‌شناختی، که بعداً خود او نوشت، می‌بیند. شعر اصلاً در مرکز امور قرار ندارد. استاندال، دست بالا، اشعار هجوآمیز و آزادیخواهانهٔ بایرون را می‌پسندید، و نیز اشعار برائزه را به این سبب که سخنگوی جناح مخالف با وضع موجود بود. پس نظر تحسین‌آمیزش دربارهٔ جفری و جانسن ــ جانسن را «پدر رمانتیسم» می‌خواند (۳۷) ــ چندان تعجب‌آور نیست. استاندال با *پیشگفتاری* که جانسن بر کلیات آثار شکسپیر نوشت آشنا بود و دلایلش را بر ضد وحدتهای سه‌گانه و نظرش را در این باره تأیید می‌کرد که شکسپیر بیشتر نقاش نوع بشر و آفرینندهٔ شخصیت نمایشی است تا شاعر یا نمایشنامه‌نویس. بایرون را شخصاً و به دلایلِ سیاسی می‌پسندید، اما به اشعارش علاقه‌ای جدّی نداشت. ترازدیهایش را ملالت‌آور و زیاده از حد شبیه آثار راسین و الفییری می‌دانست. *لارا*[۳۴] یا *قرصان*[۳۵] را چندان دوست نداشت، زیرا چنین آثاری با ذوق فرانسوی، ذوق خودِ او، بیگانه‌اند؛ او هجو ظریف *(نامه‌های ایرانی*[۳۶] و *کاندید* و آثار مولیر و بومارشه) را به رقّت و هیجان ترجیح می‌داد. استاندال چه خوب گفته است که بایرون می‌خواسته هم نُرد باشد و هم شاعری بزرگ. ولی آدم باید یکی از این دو امتیاز جمع ناشدنی را انتخاب کند. اما بایرون فاقد ارادهٔ لازم برای اقدام به چنین انتخابی بود. استاندال فقط اشعار هجوآمیز نیمهٔ دوم دوران شاعری بایرون را می‌پسندید و این اشعار او را به یاد اشعار اریوستو و بوراتّی[۳۷]، شاعر ونیزی، می‌انداختند. (۳۸) استاندال اگر ذوقی نسبت به شعر داشت بیشتر معطوف به شاعرانی بود که به گویشهای مختلف ایتالیایی شعر می‌سرودند. برخی از دلایل این علاقه هم جنبهٔ ادبی نداشت. استاندال که خود را شخصاً شهروند میلان خوانده بود، «در مسئلهٔ زبان»[۳۸] از کسانی که برای کسب تفوق انحصاری گویش توسکانی می‌جنگیدند مجدّانه هواداری کرد. از آثار توماسئو گروسّی، کارلو پورتا[۳۹]ی میلانی، جووانّی مِلی[۴۰] سیسیلی، و پیترو بوراتّی ونیزی بیش از نوشته‌های دیگران لذت می‌برد. استاندال آنها را شاعرانی مردم‌پسند و «طبیعی» و

34. *Lara*

35. *The Corsair*

۳۶ *Letters persanes*، رمانی از مونتسکیو که در ۱۷۲۱ منتشر شد.

37. Pietro Buratti

۳۸ *questione della lingua*، اشاره به فعالیتهای گروههای مختلف برای آنکه گویش محلی ایشان زبان کشور انتخاب شود

۳۹ Carlo Porta (1775-1821)، شاعر ایتالیایی که به گویش میلان شعر می‌سرود

۴۰ Giovanni Meli (1740-1815)، شاعر ایتالیایی که اشعارش را عمدتاً به گویش محلّی می‌سرود

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آزادیخواه، یا برانژه‌های ایتالیایی، می‌شمرد. (۳۹)

رمان و کمدی ــ دو نوع ادبی که استاندال در آثارش مورد استفاده قرار داد ــ محور اصلی علایق ادبی او هستند. در آغاز کار، کمدی را از لحاظ اجتماعی وسیله‌ای مؤثر می‌انگاشت و به آن امید بسیار بسته بود و با این خیال که خود به کمدی‌نویسی بپردازد شگردهای آن را با دقت مطالعه کرد. دربارهٔ بیشتر نمایشنامه های مولیر اظهارنظر کرد، به تئاتر می‌رفت و قطعاتی را که تماشاچیان را به خنده می‌آورد به دقت می‌دید و می‌شمرد و بتفصیل درجه‌بندی می‌کرد، و کوشید تا آنها را در نظریهٔ خنده و طرحی دربارهٔ تطور ادبیات در چارچوب جامعه تدوین کند. (۴۰) استاندال منابع امر خنده‌آور را در جامعه‌ای درباری تحلیل کرد و به دو منبع رسید: به خطا رفتن در تقلید از آنچه در دربار ذوق سلیم به شمار می‌رود، و وجود تشابهاتی میان رفتار و کردار شخص با آدمی از طبقهٔ متوسط. منبع سومی نیز به موازات گسترش بورژوازی (حدود ۱۷۲۰) پدید آمد و آن تقلید ناقص و ناشیانهٔ خودِ افراد طبقهٔ متوسط از درباریان بود. کمدی‌نویسان فرانسوی را در این طرح جا می‌دهد؛ لکن مولیر را به اتهام ضدیت با اخلاق تقبیح می‌کند، زیرا هنر او ملهم از وحشتی است که از تفاوت داشتن با طبقهٔ حاکمه دارد، ملهم از میل او به همرنگی کامل با جماعت. *زنان فضل فروش*[41] او خلاف اخلاق است زیرا به زنان می‌آموزد که از عقاید و آرا برحذر باشند. *مردم‌گریز*[42]، گرچه نمایشنامهٔ بزرگی است، اصلاً خنده‌آور نیست، زیرا قهرمان آن جمهوریخواهی است که در غیرماوضع له قرار گرفته است. کمدیهایی نیز که در آنها پزشکان را به باد تمسخر گرفته به واقع خنده‌دار نیستند، زیرا هدف هجوی نفرت‌آورند و به جای آنکه خنده‌دار بنمایند خشم بینندگان را بر می‌انگیزند. *تارتوف*[43] هم خنده‌آور نیست، زیرا خطری را مطرح می‌کند و ما را بیش از آن به هیجان می‌آورد که بتوانیم بخندیم؛ یسوعیگری هنوز هم از مسائل حاد زمانه بود. طُرفه آنکه مولیر به نحوی معرفی شده که نه اخلاقی است و نه واقعاً خنده‌انگیز. *رِنیار*[44]، از طرف دیگر، هر دو صفت را در خود جمع کرده، زیرا نه حس نفرت ما را بر می‌انگیزد و نه ما را خشمگین می‌کند. (۴۱)

طرح اجتماعیِ تطوّری که به نظر استاندال تاریخ کمدی را دربرمی‌گیرد او را نیز مانند هزلت ناگزیر به این استنتاج رهنمون می‌گردد که زمان ما مناسب کمدی نیست. نظام جمهوری خنده را نابود می‌کند، زیرا آدمهایی که به کارهای جدّی مشغول‌اند نمی‌توانند بخندند. جامعهٔ عصر جدید متحدالشکل می‌شود؛ تمایزات طبقاتی و به تبع آن تمایزات رفتاری نابدید می‌شود.

41. *Les Femmes Savantes* 42. *Le Misanthrope* 43. *Le Tartuffe*
۴۴. Jean Francois Regnard (1655-1709) کمدی‌نویس فرانسوی

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سرچشمه‌های کمدی خنک می‌شود. (۴۲) اما استاندال در عمل از کمدیهای پیکار[۴۵] و اسکریب[۴۶] و بسیاری از نمایشنامه‌نویسان گمنام زمان لذت می‌بُرد و دربارهٔ آنها با شور و حرارت در مجلات انگلیسی قلم‌فرسایی می‌کرد. در این زمان آرزوی خودش که مولیر تازه‌ای بشود نقش بر آب شده بود.

همهٔ امیدش را به رمان بست. معتقد بود که جنبهٔ بارز سدهٔ نوزدهم ترسیم دقیق عواطف انسانی خواهد بود. استاندال در نسخه‌ای که خودش از سرخ و سیاه[۴۷] دم دست داشت متذکر شده که سرآمدِ «ایدئولوگهای زمان»، دِستُوت دو تراسی[۴۸]، به او گفته است «که تنها از راه رمان می‌توان به حقیقت دست یافت.» (۴۳) رمانْ کمدیِ قرن نوزدهم است؛ باید اجتماعی و روان‌شناختی و مناسب زمان و حتی مکان، ولی در عین حال جهانشمول باشد و به عمقِ سرشت آدمی نفوذ کند. گاهی چنین می‌نماید که استاندال از ترسیم عکاسی‌وارانهٔ طبیعت هواداری می‌کند. آن گفتهٔ معروفی که در بالای یکی از فصلهای سرخ و سیاه آورده و رمان را «آیینه»ای تعریف کرده که «در کنار جاده‌ای حرکت می‌دهند» شاید به چنین تفسیری بینجامد، بویژه اگر این گفته را با کاربرد دیگری از همین استعاره در پیشگفتارش بر *آرمانس*[۴۹] مقابل هم قرار دهیم: «آیا گناهِ آینه است که آدمهای زشت‌منظر از مقابل آن رد شده‌اند؟ آینه طرفدار کیست؟» (۴۴) اما این تأکید بر عینیت و بر نیاز به گنجاندن امر زشت در رمان را باید با طرد مکرر امر دهشت‌انگیز و کسالت‌بار از جانب استاندال جرح و تعدیل کرد. آنگاه که از وصف انتخاب در *لوسین لوون*[۵۰] تن می‌زند اذعان می‌کند که «واقعیت دارد، ولی واقعیتی مانند مرده‌خانه، یعنی آن نوع واقعیت که در رمانهای قطع یالتوبی[۵۱] مخصوص دختران خدمتکار می‌آوریم.» (۴۵) استاندال حتی از نیاز به آرمانی کردن در رمان دفاع می‌کند. این کار قاعدتاً از آن نوعی است که رافائل به آن دست می‌زد تا شباهت بیشتری میان تکچهره‌هایش و موضوع آنها به وجود آورد. چنین برداشتی بویژه در مورد قهرمان زن لازم است، زیرا هر خواننده زنی را که به عشقش گرفتار است یا آرمانی کردنش دیده است. (۴۶) استاندال در آغاز از رمانهای تاریخی، نظیر آثار والتر اسکات، استقبال کرد، زیرا آثار اسکات به نظرش «رمانتیکی» می‌آمد،

۴۵ Louis-Benoît Picard (1769-1828)، کمدی‌نویس فرانسوی

۴۶ Augustin-Eugène Scribe (1791-1861)، نمایشنامه‌نویس فرانسوی که بیش از ۳۵۰ نمایشنامهٔ مردم‌پسند تألیف کرد و بد زیر نظر او تألیف شد

47. *Le Rouge et le Noir*

۴۸ Antoine Louis Claude Destutt de Tracy (1754-1836)، فیلسوف فرانسوی

۴۹ *Armance* (1827)، نخستین رمان استاندال

۵۰ *Lucien Leuwen* (1834-1836)، رمانی ناتمام ولی درخشان

51. duodecimo

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یعنی واقعیتر بود، زنده‌تر از نوشته‌های جاریِ رمان‌نویسان احساساتی یا وحشت‌پسند. اما از کاستیهای اسکات هم آگاه بود. او متوجه بود که اسکات فاقد قوهٔ تخیل واقعاً تاریخی است و آثارش را همواره از منظر زمان خویش می‌نویسد. «عشق را از کتاب می‌آموزد، نه از دل خویش.» (۴۷) در دستنوشته‌ای با عنوان «والتر اسکات و *شاهدخت کلِو*»[۵۲]، استاندال روش مادام دو لا فایت[۵۳] را ترجیح می‌دهد، زیرا «توصیف لباس و یقهٔ چرمی یک رعیّت قرون وسطایی از توصیف تمایلات قلب آدمی راحت‌تر» است. (۴۸) با وجود این، در جای دیگر می‌پرسد که آیا «تأثیر اشیا بر آدمی است که بخصوص قلمرو رمان است؟» (۴۹) مسلماً شیوهٔ کار خود او که از خاطرات و اسناد دادگاه استفاده می‌کرد و کتابهایش را «وقایعنامه» می‌خواند طلیعهٔ رمان «مستند»[۵۴] ادوار بعد از اوست. اما این نیز با اعتراضش به اصل تقلید طبیعت و گفتهٔ جسورانه‌اش که «هر اثر هنری دروغی زیباست» تباین دارد. (۵۰) *هانِ ایسلندیِ*[۵۵] هوگو را «خارق‌العاده‌ترین و افتضاحترین محصول تخیّلی آشفته» می‌داند، اما *پزشک دهکدهٔ*[۵۶] بالزاک را نیز که تصویری واقعگراست «هجونامه‌ای کثیف» می‌نامد. (۵۱)

در گفته‌های استاندال که، از حق نگذریم، طیّ سالیان دراز و اغلب در هنگام جدل و به منظور به کرسی نشاندن و به رخ کشیدن جودت ذهن ابراز شده، تناقضهای ظاهریِ بسیار یافت می‌شود. اما باید به وجود وحدت بنیادین در ذوق او معترف بود و به جایگاه خاص و شاید منحصربفرد او در تاریخ نقد توجه کرد. استاندال، به رغم حملاتی که به شکلهای درباریِ کلاسیسیسم فرانسوی می‌کند، با گرایش غریزیش به وضوح، خردمداریش در زمینهٔ فلسفه، طنزش، بی‌اعتمادیش به احساساتیگری، و علاقه‌اش به کم‌گویی[۵۷]، از قرن هجدهم نسب می‌برد. در بحث رمانتیسم به صورت یک غریبه شرکت می‌کند و مفهوم یگانگی رمانتیسم را با تجدّد و آزادیخواهی از ایتالیا وارد می‌کند. تنها فردمداری و هیجان‌خواهی اوست که با دیگر رمانتیکها پیوندش می‌دهد. نگرشِ نمادانديش و رازآمیز به ادبیات را نادیده می‌گیرد یا رد می‌کند، و در گرایش به قرون وسطی یا حتی مسیحیت فایده‌ای نمی‌بیند. گهگاه سخنانش پیش‌درآمدی است به نظریات رئالیستها، لکن فاقد ملزومات نظریِ لازم برای ارائهٔ تعریف دقیقتری از تازگی فوق‌العاده و اعجاب‌آور شیوهٔ نویسندگی خود اوست.

52. «Walter Scott et *La Princesse de Clèves*»

۵۳ Mme Marie-Madelaine de La Fayette (1634-1693)، رمان‌نویس فرانسوی که شاهزاده خانم کلو آخرین اثری است که منتشر کرد و شاهکار نثر قرن هفدهم فرانسه است

۵۴ documentary novel؛ ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

55. *Han d'Islande*

56. *Le Médecin de campagne*

57. understatement

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بحث عمدهٔ رمانتیکها را ویکتور هوگو به بیروزی نهایی رسانید. مرسوم است که هوگو را در حد متفکر و منتقد نادیده بینگارند. اما در این واکنشِ قابل درک در برابر زیاده‌رویهای او در زبان آوری، و نیز بی‌اعتنایی همه‌جانبه به اشعارش، بی‌تردید مبالغه شده است. این کاستیها را باید جبران کرد. در اعادهٔ حیثیت به بازبسین اشعارِ «مکاشفه‌ای»[۵۸] او کوشش بسیار به عمل آمده؛ در مورد نقد او نیز که در آن، در میان لفّاظیهای بسیار، ژرف‌بینیها و قواعد درخشان برای مسائل دیرین یافت می‌شود، می‌توان کاری کرد.

هوگو در پیشگفتار ۱۸۲۴ بر *اودهای* خود از ورود به بحث رمانتیکها خودداری کرد و اظهار داشت که معنای انواع ادبی «کلاسیکی» و «رمانتیکی» را نمی‌فهمد؛ لکن مشکل بتوان باور کرد که او از درک این معنا چنان عاجز بوده که «کلاسیکی» و «رمانتیکی» را صفت آثاری بپندارد که موضوع آنها، به ترتیب، به پیش و پس از میلاد مسیح مربوط است. و بر این مبنا بهشت *از دست شدهٔ* میلتن کلاسیکی و *هانری نامهٔ*[۵۹] ولتر رمانتیکی بشود. هوگو صرفاً از درگیر شدن در این بحث با بافشاری بر این نکته ــ که در آن کروچه و بسیاری از منتقدان دیگر هم با او همعقیده‌اند ــ برهیز می‌کند که در ادبیات فقط بد و خوب، زشت و زیبا، حقیقی و کاذب وجود دارد، و سبکهای تاریخی وجود ندارند. (۵۲) اما پیشگفتار چاپ ۱۸۲۶ همان مجموعه حاکی از بروز تغییر کامل در نگرش او، و حاوی اظهاراتی تندروانه بر ضد سلسله‌مراتب و نقسِ وجود نوعهای ادبی[۶۰] است. هوگو هنوز بر آن است که معنای تعابیری مانند شأن و منزلت این نوع ادبی، عرفهای آن نوع، و محدودیتها یا امکانات موجود در نوع ادبی ثالثی را در نمی‌یابد، و می‌پرسد که منظور از این جمله چیست که «آنچه در رمان مجاز است در تراژدی قدغن شده؛ آنچه در اود[۶۱] مجاز نیست در ترانه رواست.» (۵۳) هوگو تکرار می‌کند که تنها تمایز موجّه میان آثارِ مولودِ ذهن آدمی نمیر دادن خوب از بد است. اما این نظر را که ظاهراً إعلامِ آزادی کامل و حتی هرج‌ومرج است با بیان مختصر تمایز میان نظم[۶۲] و قاعده‌مندی[۶۳] جرح و تعدیل می‌کند. نظم منبعث از ذاتِ امور است و با آزادی سازگاری کامل دارد. قاعده‌مندی امری عَرَضی[۶۴] است. امر کلاسیکی عبارت از برسنیدن قواعد، و از این رو برسنیدن تُنُک‌مایگی است، حال آنکه امر رمانتیکی تثبیت نظم بر اساس قواعد طبیعت و ذوق نبوغ است. نظریهٔ هوگو ازآن نوع نظریات است که کلاسیسیستهای خوبی چون لسینگ یا

58. «apocalyptic» 59. *Henriade*

۶۰. literary genres ← جلد اول همین کتاب، ص ۴۲۷-۴۲۹

۶۱. ode ← جلد اول همین کتاب ص ۴۲۹-۴۳۰

62. order 63. regularity 64. external

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اوگوست ویلهلم شلگل در وصف وحدت سازمند[۶۵] مطرح می‌کنند.

پیشگفتار هوگو بر *کرومول* (۱۸۲۷) کاملترین بیان نظرهای انتقادی متقدم اوست و آن را بحق متن انتقادی اصلی بحث رمانتیکی در فرانسه دانسته‌اند. هوگو نوشته‌های مادام دوستال و شاتوبریان و استاندال و *نامه به آقای شووهٔ مانتسونی* و *سخنرانیهای شلگل* را خوانده بود، و دست‌کم بخشی از پیشگفتار حاوی چکیده‌ای از استدلالهای آنهاست. اما به مراتب بیش از اینهاست. هوگو، بر خلاف دیگر نویسندگان فرانسوی آن زمان، از بحث دربارهٔ قواعد و وحدتهای سه‌گانه بسیار پیشتر رفت. طرحی دربارهٔ تاریخ ادبیات تهیه کرد و در جارجوبی نمادی و دیالکتیکی به تعبیر مجددِ شعر پرداخت. نظایر آن را تنها در آلمان و آثارِ کولریج می‌توان یافت؛ اما هوگو به متون آلمانی متکی نیست و جیزهایی هم از خود اضافه می‌کند. در آغاز طرحی تاریخی تهیه می‌کند که به اسلوب تاریخهای فرضی قرن هجدهم شباهت بسیار دارد (امروزه طرحی که ویکو تهیه کرده از همه معروفتر است). طرح هوگو از لحاظ جزئیات موثق نیست، زیرا به تاریخ از منظری بغایت بلند نگریسته است. بشرِ بدّوی (چنانکه هردر و دیگران هم گفته بودند) نخستین سرود را سراییده و نخستین حکامه را تصنیف کرده است. از سِفرِ پیدایش، نخستین باب *عهد عتیق*، که به هیچ وجه حکامه و حتی لحنش هم غنایی نیست، به عنوان نمونه‌ای از آثار مردمِ ادوار متقدم که تحت فرمان حکومتی دینی می‌زیستند نقل کرده است. حماسه در مرحلهٔ دوم پدید می‌آید، و همرْ دوران باستان را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. درام پدیده‌ای مربوط به دوران مسیحیت، و شکسپیر نمایندهٔ عصر جدید است. تنها دوگانگی مسیحی، تعارض میان تن و روان، است که به درام امکان جلوه‌گری می‌دهد. درام شعر راستین است و با هماهنگ کردن عناصر متضاد به کمال رسیده است. پس بنیان تراژی‌کمدی، وحدت امر شکوهمند و کمیکی، زیبا و زشت، بر مسیحیت استوار است. خدمت خاصی که هوگو در این زمینه کرده تأکید بر امر نابهنجار[۶۶] در برابر امر شکوهمند است. امر نابهنجار را در سنت مسیحی، در آثار دانته و میلتن و در فرهنگ عامه ــ اجنّه و ساحره‌ها ــ به منزلهٔ سرچشمه‌های هنر عصر جدید معرفی می‌کند. و تأثیر آنها را نه به انفراد بلکه به صورت جزئی از کل می‌داند. «اگر شاعرْ ما را در برج گرسنگی حبس نکرده و وادارمان نکرده بود که خوراک مهوّع اوگولینو[۶۷] را بخوریم، کسی باور می‌کرد که فرانچسکا دا ریمینی[۶۸] و

65. organe unity

۶۶. grotesque ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

۶۷. Ugolino ← پاورپی شماره ۲۴، ص ۹۶

۶۸. Francesca Da Rimini به اتفاق پائولو مالاتستا (Paolo Malatesta)، جفت دلباختگان گناهکاری که در حلقهٔ دوم دوزخ (یکی از بخشهای سه گانهٔ *کمدی الهی* دانته) در معرض باد شدید قرار دارند

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بئاتریچه[۶۹] چنان فریبنده و دلربا باشند؟» (۵۴) امر زیبا تنها یک نوع دارد، امر زشت هزار نوع. «آنچه زشتش می‌نامیم بخشی از کلّ عظیمی است که به چشم ما نمی‌آید، و نه با آدمی که با کلّ آفرینش هماهنگ است.» (۵۵) اندیشهٔ کهن هماهنگی دنیا، که شرّ و زشتی در آن جایی خاص خود دارند، در اینجا در توجیه هنری یکپارچه به کار رفته که در آن همهٔ حالات و انواع ادبی را به هم می‌پیوندد. تمایز میان انواع ادبی و نیز میان مراتب چندگانهٔ سبک را کنار گذاشته است.[۷۰] نه قاعده‌ای و نه الگویی، فقط آزادی کامل وجود دارد. مفهوم وحدتهای سه‌گانه را بویژه مورد حمله قرار داده است: وحدت زمان و مکان قابل توجیه نیست، تنها وحدت عمل یا یکپارچگی را می‌پذیرد، لکن حتی این را هم باید با گشاده‌دستی تعبیر کرد تا به ماجراهای فرعی نیز مجال جلوه‌گری داده شود؛ البته ماجراهای اخیر باید در جهت ماجرای اصلی حرکت کنند و همواره تابع آن باشند.

بسیاری از این نظرها یا آشنایند و یا به وجهی اغراق‌آمیز و فاقد انسجام مطرح شده‌اند. طرح تاریخ ادبی او، با ترتیب سادهٔ شعر غنایی و حماسی و نمایشی، بویژه قابل انتقاد است. اما در دفاع از طرح هوگو باید گفت که این واژه‌ها را با توسّع معنایی بسیار به کار برده است. مثلاً *کمدی الهی* و *بهشت از دست شده*، هر دو، درام شمرده شده‌اند زیرا بر تعارضات دوگانه مبتنی‌اند. (۵۶) هوگو ضمناً می‌کوشد تا به ایرادهای واضح از پیش پاسخ بدهد. مفهوم تفوق حماسه در دوران باستان بدان سبب است که درونمایه‌های همروار بر درام آن زمان مستولی است و نوشته‌های هرودوت و پیندار هم لحنی حماسی دارند. اما به امر کمیکی و امر نابهنجار در دوران باستان نقشی ناچیز اختصاص دادن و اریستوفان و پلوتوس را نادیده گرفتن و چنین استدلال کردن که حتی موجودات اسطوره‌ایِ نابهنجاری نظیر الهگان انتقام[۷۱] و ساتورها[۷۲] و

۶۹. Beatrice، محبوب دانته. دانته داستان عشق خویش را به او در زندگی نو *(La Vita Nuova)* وصف کرده است. در *کمدی الهی* نیز بئاتریچه را آرمانی می‌کند تا اینکه منبع الهام روحانی شاعر و نماد وحی الهی از طریق ایمان و در بازدیدش از بهشت راهنمای او می‌شود.

۷۰. ← توضیحات مترجم در جلد اول این کتاب تحت عنوان decorum (ص ۴۱۴-۴۱۵) و literary genres (ص ۴۲۵-۴۲۷). از دوران باستان تا زمان نئوکلاسیسیستها به خلوص انواع ادبی و مراتب چندگانهٔ سبک (فخیم و متوسط و نازل و ساده) و تناسب هر یک با مقتضیات یکی از انواع ادبی معتقد بودند.

۷۱. furies، بویژه از کسانی که نسبت به اقربای خود مرتکب جنایت شده بودند انتقام می‌گرفتند. یونانیان آنها را از سر تفأل‌به‌خیر مهربانان (Eumenides) می‌خواندند. نیز ← *دایرةالمعارف فارسی*، به سرپرستی غلامحسین مصاحب، زیر عنوان الاهگان انتقام.

۷۲. satyrs، «در اساطیر یونان، مخلوقاتی که در جنگلها و کوهها سکنی داشتند، و از مراتب پایین خدایان حاصلخیزی به شمار می‌آمدند. از پیروان دیونوسوس و طالب خوشگذرانی و شیطنت بودند. ساتیر را به صورت پیرمرد پر موی کوچک اندامی با دم و گوشهای بز مانند تصویر می‌کردند.» همان منبع.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تریتونها[۷۳] و سیرنها[۷۴] واقعاً زشت نیستند چندان قابل توجیه نیست. باید اذعان کرد که پلوتون[۷۵] شیطان نیست که شاخ و سم داشته باشد. (۵۷)

با وجود این، هر تردیدی که دربارهٔ حقیقت دقیق طرح هوگو داشته باشیم، تأکید او بر امر ناپهنجار تازه و مهم است و با نظریهٔ شعری تناسب دارد که بیان کامل واقعیت و وحدت اضداد و هماهنگی میان قطبهای مخالف را ممکن می‌سازد؛ و با فروباشی قاعدهٔ مراتب مشخص سبک هم، که هوگو در تحقق بخشیدن به آن سهیم بود، سازگار است. اریش اوئرباخ[۷۶]، از متخصصان معاصر خود ما، نیز مسیحیت و الگوی روایت آلام مسیح را در کتاب مقدس خاستگاه سبکی تراژیکی دانسته که در آن به شخصیتهای داستانی نازل و رویدادهای پیش‌پاافتاده می‌پردازند. (۵۸) هوگو این مطلب را درست مانند یکی از پیروان خوب مشرب شکل‌گرایی[۷۷] تعبیر کرده است: «چیزی خوش‌ساخت، چیزی بدساخت؛ زیبا و زشت در هنر همین است.» «چیز زشت و وحشتناک و نفرت‌انگیز که همراه با حقیقت و شعر به قلمرو هنر منتقل گردد، بی آنکه از نفرت‌انگیزیش کاسته شود، زیبا و ستودنی و شکوهمند می‌شود؛ از سوی دیگر، اگر زیباترین چیزهای دنیا به صورتی کاذب در ساختی تصنعی سامان یابد خنده‌آور و مسخره و نامتجانس و زشت خواهد بود.» (۵۹)

البته هوگو شکل‌گرا و زیبایی‌پرست[۷۸] به معنای متأخر قطع کردن ریشهٔ هنر از زندگی و کاربرد اجتماعی نبود. او صرفاً متوجه شده بود که شکل و محتوا را نمی‌توان جدا کرد و آثار اخلاقی و سیاسی هنر (به معنای وسیع اخلاق و سیاست) مولود هنری بودن آن است. هوگو این فکر را کراراً به شکلهای مختلف بیان می‌کند: گاهی به نظم درونی اشاره می‌کند که «منتج از آرایش هوشمندانهٔ عناصر درونی موضوع است». (۶۰: و گاهی از فکری محوری سخن می‌دارد که خصیصهٔ واقعی و بنیادین اثر بر بسط آن مبتنی است. او خوب متوجه است که این فکر محوری مفهومی عقلانی نیست و چنین استدلال می‌کند که «همواره فقط یک شکل است

۷۳ Tritons، در اساطیر یونان، تریتون «آدمی دریایی و پسر پوسیدون و امفیتریته، که بیحهٔ پایین بدنش مانند ماهی بود و با پدر و مادرش در اعماق دریا زندگی می‌کرد. در ادبیات متأخر دگر تریتونهایی آمده است که سوار بر اسب بر دریا می‌راندند، و به فرمان پوسیدون، صدفهای شُیرناگونه‌ای، به منظور خیراندن امواج یا فرو نشاندن خشم آنها، به صدا در می‌آوردند.» همان منبع

۷۴ sirens، «در اساطیر یونان، سه پری دریا، که معمولاً با سر زن و بدن پرنده مجسم می‌شوند. در جزیره‌ای که صخره‌های خطرناک آن را احاطه کرده بود می‌زیستند، و با آواز دلفریب خود کشتیبانان را به جانب جزیره می‌کشیدند، و در آنجا کشتیهایشان می‌شکست. اودوسئوس (اولیس) برای اینکه به دام آنان گرفتار نشود خود را به دکل کشتی بست، و گوشهای همراهان خود را فرو بست و بدینگونه به سلامت از آنها رست.» همان منبع

۷۵ Pluton (به معنای «ثروتمند») و نیز Hades (به معنای «نادیده»)، خدای یونانی دنیای زیرین، خدایی عبوس و دهشتناک ولی عادل که با آدمیان دشمنی ندارد (یونانیان شیطان نداشتند)

76. Erich Auerbach 77. formalist 78. ästhete

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که مناسب هر فکر واحدی است و آن شکلِ بنیادین آن است... . نزد شاعران بزرگ چیزی تفکیک‌ناپذیرتر و هم‌گوهرتر[۷۹] از فکر و بیان آن نیست. شکل را بکُشید، و تقریباً بلااستثنا فکر را کشته‌اید.» (۶۱) هوگو در اواخر حیاتش واضحترین تعبیرات را برای بیان این وحدت یافت: «شکل و محتوا به همان اندازه تفکیک‌ناپذیرند که گوشت و خون.» «شکلْ اساسی و مطلق است: شکل از خودِ امعا و احشای فکر نشأت می‌گیرد.» «در واقع نه محتوایی هست و نه شکلی، بلکه تنها قُوَرانِ نیرومند فکر است. انفجار سریع و جون‌وجرانا‌پذیر فکر است.» (۶۲) عبارت اخیر تأکیدی است در مورد صرافت‌طبع، الهام. زیرا هوگو معمولاً به نابغه و شاعر منزلتی فوق بشری می‌بخشد. لکن در مواقعی که با هشیاری بیشتر به مطلب می‌نگرد به الهامِ صرف اعتقاد ندارد. در مورد نیاز شاعر به تأمل وتفکر، انزوا، آرامش، سکوت، سلوک در باطن خویش گفته‌های جالبی دارد و معتقد است که شاعر، تقریباً هر وقت که بخواهد، می‌تواند با تأمل و مراقبه قوهٔ الهام را فرا خواند. (۶۳)

هوگو به این امر نیز توجه داشت که کارِ شاعر با کلمات است. در طرح‌گونه‌ای که دربارهٔ تاریخ سبک در فرانسه تهیه کرده به پیوند نزدیک میان شعر و تطوّر زبان اشاره کرده است. بسط واژگان زبان فرانسه در دورهٔ رنسانس و قبض آن را در دورهٔ بعد توضیح می‌دهد و معتقد است که سه مرحلهٔ مشخص را پشت سر گذاشته است: در نخستین مرحله، که ماتورن رنیه[۸۰] نمایندهٔ آن است، زبان دست نخورده باقی ماند. اما طی مرحله دوم، نیمهٔ دوم قرن هفدهم و سلطنت لوئی چهاردهم، و مرحلهٔ سوم، یعنی قرن هجدهم، منابع اصلی زبان فرانسه تضعیف شدند و فرانسهٔ زمان خودِ هوگو بنازگی در کار بازیافتن این منابع غنی است. (۶۴) هوگو معتقد است که حیات اثر هنری و شهرت شاعر به سبک بستگی دارد. مفهوم فایدهٔ مستقیم هنر و خدمتِ بلاواسطهٔ آن را به حقایق سیاسی رد می‌کند. «هنر، بیش و بیش از هر چیز، باید غایت اصلیِ خویش باشد، و تنها به صورت ضمنی و بدون انحراف از مسیر خود موعظه کند، تربیت کند، تهذیب کند.» (۶۵)

پس از گذشت سالیان، وقتی که شهرت هوگو ابعادی عظیم یافت و نقش سیاسیش افزایش یافت و خود او در گِرنْزی[۸۱] در تبعید به سر می‌برد، بیش از بیش به کارکرد اجتماعی ادبیات می‌اندیشید. به عقیدهٔ او، قدرت تمدن‌بخش هنرْ هنرمند را موظّف می‌کند که عالماً عامداً به اصلاح امور بیندیشد؛ وظیفهٔ شاعر «تغییر نیکوکاری به برادری، تنبلی به سودمندی، بیداد به

79. consubstantial

۸۰. Mathurin Regnier (1573-1613)، شاعر و هجویه پرداز فرانسوی

۸۱. Guernsey، یکی از جزایر دریای مانش

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

داد، غوغا به قوم و ملت، ملتها به نوع بشر، جنگ به عشق»، و غیره و غیره است. هنر در خدمت پیشرفت، زیبایی در خدمت حقیقت ــ در این مرحله از زندگی هوگو شعارها اینهاست، و شاعران چهره‌های تابناک نوع بشر در راه رسیدن به آرمانشهری هستند که اندک مایه‌ای از سوسیالیسم دارد. (۶۶)

ویلیام شکسپیر (۱۸۶۴)، اثر عمدهٔ انتقادی هوگو در این سالها، مجموعهٔ بغایت آزارندهٔ تفکرات پراکنده و برزرق‌وبرق و آکنده از لفّاظیهای باورنکردنی و هیجان‌زده است. در حکم کتابی دربارهٔ شکسپیر به سهولت می‌توان آن را فراموش کرد، زیرا اصلاً فقط بخش کوچکی از آن به شکسپیر مربوط می‌شود و اطلاعاتی هم که دربارهٔ زندگی و عصر شکسپیر داده کلّاً عاری از قوهٔ تشخیص و حتی به حد شگفت‌انگیزی غلط است.* اظهار نظرهای اتفاقی او را دربارهٔ نمایشنامه‌ها نیز می‌توان نادیده گرفت زیرا معلوم نیست منظور او از بیان گفته‌های گنگی نظیر «مکبث گرسنگی است» یا «اتللو شب است» چیست. (۶۷) خود مؤلف هم فقدان روحیهٔ انتقادی و نفیِ کامل قوهٔ تمیز را خودبسندانه اعلام می‌کند. «نبوغ مانند طبیعت است و باید آن را، مانند طبیعت، صاف و ساده بذیرفت. یک کوه را یا می‌بسندیم یا نمی‌بسندیم.» «من آثار اِشیل را دوست دارم، آثار یوونالیس[۸۲] را دوست دارم، آثار دانته را دوست دارم، یکجا، یکپارچه، تمام و کمال.» «آنچه را شما عیب می‌نامید، من اسلوب می‌نامم.» (۶۸) این کلمات یادآورِ نقل قول هردر از لایبنیتس دربارهٔ قبول جهان هستی بالکّل و حتی با تضادهایش، و نیز پیروزی روحیهٔ تاریخی بر انتقادی در کلّ قرن نوزدهم است.

لکن در میان انبوه نامها و تلقینات و تاخت‌وتازها بر ضد منتقدانِ ابله و آزاردهندگانِ شاعران و جز آنها، در این کتاب به چند صفحه بر می‌خوریم که حاکی از بصیرتی بارز نسبت به مفهوم اسطوره‌ایِ شعر و طلیعهٔ برداشت یونگ[۸۳] دربارهٔ ادبیات به منزلهٔ آفرینش «الگوهای نمونهٔ ازلی»[۸۴] است. هوگو آنها را «گونه» و «آدم»[۸۵] می‌خواند و از کلیاتِ صِرف متمایز

* هوگو از گیزو [Guizot] و شال [Chasles] بهرهٔ بسیار می‌برد. ←
J.H. Thomas, *L'Angleterre dans l'oeuvre de Victor Hugo* (Paris, 1933), pp. 143 ff.

۸۲ یوونالیس یا ژووِنال (Decimus Junius Juvenalis) (؟۶۰؟-۱۲۰ میلادی)، هجویه‌نویس معروف رومی که هجوهای بزاننش شهرت دارد

۸۳ Carl Gustav Jung (1875-1961)، روان‌شناس و روان‌پزشک سوئیسی، از همکاران فروید ولی بعدها به راههای متفاوتی رفتند. آدمیان را به دو گروه مقسم می‌کرد: درون‌گرا و برون‌گرا

84. archetypal patterns

۸۵ «type» و «Adam».

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

می‌کند. «گونه هیچ فرد بخصوصی را بازآفرینی نمی‌کند... کلّ خانواده‌ای از شخصیتها و اذهان را در یک شکل انسانی جمع‌بندی و متمرکز می‌کند. گونه خلاصه نمی‌کند، متراکم می‌کند. یکی نیست، همه است.» دون خوان و شایلاک[۸۶] نخستین مثالهای اویند؛ هارپاگون[۸۷] و ایاگو و آشیل و برومته و هملت بعد ظاهر می‌شوند. گونه «درسی است در وجود یک آدم، اسطوره‌ای با چهره‌ای انسانی با چنان قابلیت انعطافی که به شما می‌نگرد. تمثیلی است که با آرنجش به شما سقلمه می‌زند؛ تمادی است که فریاد می‌زند 'مواظب باش!'، فکری که عَصَب و عضله و گوشت است.» (۶۹) آنگاه که هوگو هملت را «اُورست[۸۸] به روایت شکسپیر» و نمرود را جدّ اعلای مکبث می‌خواند منظورش را درک می‌کنیم. (۷۰)

نظر هوگو دربارهٔ قوهٔ خیال و تاریخ شعر با این نظر او سازگار است که هنرْ بازآفرینی ژرفترین انگاره‌های[۸۹] انسانی است. قوهٔ خیالْ بزرگترین «غواصّ اعماق». آشتی‌دهندهٔ هر چیزی با هر چیز دیگر است. (۷۱) پس در هنر پیشرفت وجود ندارد. انحطاط و رنسانس تعبیراتی بی‌معنی‌اند: در هنر نه افت هست و نه خیز. (۷۲) قطبهای مخالف یکدیگر را نفی نمی‌کنند. هر چیز انعکاس چیزهای دیگر است. تضاد و طباق[۹۰] و تقابل[۹۱] و انعکاس استعاره‌هایی هستند که هوگو دائماً در مشاهدات خویش دربارهٔ هنر به کار می‌برد. در توصیف صحنه‌هایی از آثار شکسپیر که انعکاسی از یکدیگرند. در ماجراهای مشابه، رابطهٔ میان هملت و لائرتیز، لیر و مردِ ابله، یا لیر و گلاستر، یا آنگاه که بزرگترین صحنهٔ *لیرشاه* را چنین پرشور به‌یاد می‌آورد، «بستان جوان کوردیلیا در کنار ریش سپید پدرش»، در این جاها از هر زمان دیگر به کسب بینشی ملموس در مورد نمایشنامه‌های شکسپیر نزدیکتر شده است. (۷۳)

هوگو چنان میل مفرطی به ترکیب و آشتی دادن دارد، که در نهایت امر تمام سدها را می‌شکند و به حیزی می‌رسد که آن را فقط می‌شود آشفتگی و سراسیمگی واهی نامید. «شاهکارها چنان عظیم‌اند که جاودانه در همهٔ اعمال نوع بشر حضور دارند. برومته بر فراز کوه قفقاز همانا لهستان پس از ۱۷۷۲ است. فرانسه پس از ۱۸۱۵ است. انقلاب پس از برومر[۹۲] است.» (۷۴) هوگو خود را برومته‌ای می‌شمرد که در گرنزی نشسته و دعوتهای مرکوری ــ ناپلئون سوم ــ را رد می‌کند. او در حکم سومین و بزرگترین ستارهٔ ادبیات به جمع

۸۶. Shylock، یهودی رباخوار در نمایشنامهٔ تاجر ونیزی شکسپیر

۸۷. Harpagon، مثل اعلای خشت در نمایشنامهٔ حسبی مولیر

۸۸. Orestes، در اساطیر یونان، پسر آگاممنون و کلوتمنسترا که مادرش را به انتقام خون پدر می‌کشد

89. patterns　90. antithesis　91. contrast

۹۲. Brumaire، مطابق با ۲۳ اکتبر تا ۲۱ نوامبر، ماه دوم تقویم جمهوری فرانسه. در این ماه کودتایی صورت گرفت.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

همر و شکسپیر می‌پیوندد. خودبینی از این بیشتر نمی‌شود. همهٔ تمایزات میان ادبیات و زندگی، ادبیات و تاریخ، کاملاً از میان برداشته شده است.

لکن حتی این مسائل نباید ژرف‌بینیهای ارزشمند هوگو را مستور کند. بی‌تردید در کار انتقاد عملی دستی نداشت، زیرا فاقد شکیبایی و قدرت تحلیل بود و قوهٔ تشخیص چندانی هم نداشت. مشکل بتوان بر مبنای گفته‌های او نظریه‌ای ادبی ساخت، چون که این گفته‌ها عاری از نظام و تداوم‌اند. اما با پذیرش تمام کاستیهای عبارت‌پردازی نامنسجم و کلی‌گوییهای عجولانه، در میان تمام نویسندگان فرانسوی آن زمان، به مراتب ژرفترین افکار در مورد سرشت شعر را در آثار هوگو می‌توان یافت. قواعد متعدد و بارز دربارهٔ مسائل محوری کشف کرد: نظم درونی اثر هنری، وحدت شکل و محتوا، وحدت اضداد، دگرگونی امر زشت و نابهنجار در ترکیبی برتر. از این گذشته، پیامدهای نظری اواخر حیاتش دربارهٔ «گونه» یا قوالب از نبرد بر ضد قواعد و وحدتهای سه‌گانه بیشتر بود، زیرا مسئلهٔ قواعد و وحدتها را مدتها قبل در کشورهای دیگر حل کرده بودند. حتی از لحاظ نقشی که در مجادلات زمان داشت نیز هوگو، دست کم در فرانسه، اهمیت وافر دارد: طرد قواعد و الغای تمایزات کهن میان انواع ادبی و سطوح مختلف سبک ضرورتی تاریخی بود که بسط ادبیات جدید را ممکن ساخت. البته درست است که هوگو نظریهٔ درام خود را عمدتاً تحت تأثیر اجراهایی از نمایشنامه‌های شکسپیر مدون کرد که بیش از نگارش پیشگفتار *کرومول* دیده بود، و این نیز درست است، که بیش از او، چندین نویسندهٔ آلمانی، با استفاده از مفهومهای نماد و تقابل، نظریه‌ای شعری که روشمندتر و فلسفیتر از نظریهٔ اوست پیشنهاد کرده بودند. لکن این واقعیتها به هیچ وجه از ارزش هوگو، بویژه برای غرب اروپا، نمی‌کاهد، زیرا ندای او در آن کشورها به مراتب از ندای آلمانیها بیشتر رفت.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

فصل دهم: منتقدان ایتالیایی

آغاز نهضت رمانتیسم را در ایتالیا معمولاً با مجادلاتی که مقاله‌ای از مادام دوستال (۱۸۱۶) برانگیخت مقارن می‌دانند. در این مقاله مادام دوستال ایتالیاییها را تشویق کرده است که به جای قناعت کردن به اساطیر باستان، که در دیگر کشورهای اروپا رها شده و به دست فراموشی سپرده شده، به ترجمهٔ آثار شکسپیر و شعر اخیر انگلیسی و آلمانی بپردازند. (۱) غرور ملی ایتالیاییها سخت آزرده شد؛ با وجود این، گروهی از جوانها در میلان به دفاع از مادام دوستال برخاستند. لودوویکو دی برمه[1] سطح فکری نازل ادبیات معاصر ایتالیا را بتفصیل مورد بحث قرار داد و تقبیح کرد و اذهان را به جنبشی معطوف ساخت که بحث کلاسیکی ـ رمانتیکی در فرانسه برانگیخته بود. (۲) جووانی برشه[2] (۱۷۸۳ـ۱۸۵۱)، که بعدها به شاعری شهرت یافت، بیانیهٔ گروه را با عنوان *نامهٔ نیمه‌جدّیِ گریسوستومو*[3] (۱۸۱۶) نوشت. در این بیانیه ترجمهٔ منثور دو بالاد بورگر، «شکارچی وحشی» و «لئوره»[4]، هم معرفی شده است. پس می‌بینیم که دو بالاد آلمانی که سالها قبل در ۱۷۷۳ تحت تأثیر مجموعهٔ پرسی سروده شده به عنوان نمونه‌های ادبیات «رمانتیکی» جدید مبتنی بر سنت عامه‌پسند ارائه می‌شود. مقدمهٔ این بیانیه حاوی ترکیبی از نظر هردر دربارهٔ شعر کلی[5] و مردم‌پسند و دعوت به آفرینش آثاری ادبی است که متجدد و سودمند باشد. «شعر کلاسیکی شعر مردگان است و شعر رمانتیکی شعر زندگان.» (۳) اگرچه برشه سرودن بالادهای مبتنی بر اوهام و خرافات شمالی[6] را، که به وضع موجود در ایتالیا ربطی ندارد، توصیه می‌کند، در عین حال و برخلاف

1. Ludovico di Breme 2. Giovanni Berchet
3. *Lettera semiseria di Grisostomo*
4. «Der wilde Jäger» ; «Lenore» 5. universal
6. Nordic

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

منطق، می‌گوید که «آدمی نمی‌تواند به کسانی دور از خود و در اوضاعی متفاوت با وضع خود با همان علاقه‌ای بیندیشد که نسبت به خودش و همسایگانش دارد. اشک دهقانی فقیر، درد و رنج یک گاوچران، هتک حرمت آرامش زاهدی گوشه‌گیر ما را متأثر می‌کند» ــ اما بدبختیهای فرزندان اتریوس[۷] و توئستس[۸] و خانوادهٔ پریام[۹] که به گذشته‌های دور تعلق دارند در ما چندان تأثیری بر جای نمی‌گذارد. (۴) مایه‌های کلاسیکی را، و نیز قواعد شعر را که هرگز کسی را به‌راستی شاعر نکرده، باید دور انداخت. در نمایش، وحدتهای سه‌گانه چیزی جز فضل‌فروشی سخافت‌آمیز نیست: وحدت زمان ترفندی است تا به وسیلهٔ آن سی و شش ساعت را معادل سه ساعت کنند. برشه با *سخنرانیهایی دربارهٔ درام* اوگوست ویلهلم شلگل و *تاریخ* بوتروک آشنا بود و آنها را در ۱۸۱۸ به خوانندگان ایتالیایی معرفی کرد. (۵) او را نمی‌توان منتقد خوبی نامید، اما میان آلمانیها و ایتالیاییها رابط خوبی است. ضمناً او نخستین کس است که موضوع ما به النزاع را به وضوح به صورت مسئلهٔ گذشته‌مداری و تجدد، ارتجاع و آزادیخواهی، مطرح می‌کند.

پس از آن، گروه ایتالیاییها پیرامون مجلّهٔ *میانجی*[۱۰] (۱۸۱۸ـ۱۸۱۹) گرد آمدند؛ لودوویکو دی برمه، سیلویو پلّیکو[۱۱] (که بعداً شهید قیام در راه کسب وحدت ایتالیا گردید و شهرتی تقریباً افسانه‌ای یافت)، ارمس ویسکونتی، و دیگران موضوع را بتفصیل مورد بحث قرار دادند. نگرانیهای مستمر آنها نسبت به ممیّزان مطبوعاتی اتریش (که چندی بعد مجله را توقیف کردند) به بوشاندن پیامدهای ضمنی این آرا در زمینهٔ سیاست منجر شد، اما نباید فراموش کنیم که نزد این اشخاص «تجدد» و «رمانتیسم» به معنای تجدّد در ادبیات و نیز تجدید حیات ایتالیا به‌طور کلی است و احیای ادبیات مقدمه‌ای برای استقلال و وحدت ایتالیا به شمار می‌رود. آنها دربارهٔ نظریهٔ ادبی سخن تازه‌ای نگفته‌اند. روشمندترین گفتاری که در این مجله منتشر شد، *آرای بنیادین دربارهٔ شعر رمانتیکی*[۱۲] (۱۸۱۸)، تکرار تمایزات شلگل و مادام دوستال میان کلاسیسیسم، بر مبنای اساطیر و آداب باستان، و رمانتیسم، بر مبنای مسیحیت و آیینهای شهسواری و کشفیات عصر جدید، است. لکن، با قبول نوعی از شعر که خنثی است و امتزاج آن دو عنصر است و با این گفتهٔ اعجاب آور که «اسلوب کلاسیکیِ واقعی یا رمانتیکیِ واقعی»

۷ Atrides یا Atridae، نامی خانوادگی است که همبر به فرزندان اتریوس، یعنی آگاممنون و منلائوس، داده است

۸ Thyestes، برادر اتریوس

۹ Priam، پادشاه تروا در زمان جنگ تروا

10. *Il Conciliatore*

۱۱ Silvio Pellico (1789-1854)، نویسنده و رجل وطن‌دوست ایتالیایی

12. *Idee elementari sulla poesia romantica*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

وجود ندارد، تمایز مزبور را تضعیف می‌کند. (۶) تفاوت میان این دو را باید در موضوع یافت. دین و حیات باستان گذشته و رفته‌اند، و از این رو کلاسیکی‌اند؛ حال آنکه ، مثلاً، امریکا که در عصر جدید کشف شده رمانتیکی است. ویسکونتی و دیگر رمانتیکهای ایتالیایی به استفاده از اساطیر کلاسیکی در شعر حمله می‌کنند زیرا از خدایان و آمورها[۱۳] و پریان دریایی و ساتیرهایی که از آرکادیای[۱۴] سدهٔ هجدهم به ارث برده‌اند خسته شده‌اند. کاربرد درونمایه‌های برگرفته از تاریخ ایتالیا و آمیخته با روح مسیحیت را توصیه می‌کنند. شعر جدید باید میهن‌دوستانه و مسیحی و سودمند باشد. موضوع اصلی مقالات بلّیکو همین است، و در مورد معیارهای نقد به نتایجی بغایت نسبیت‌مدارانه منتهی می‌شود ولی با اعلام فایده و اثر مدنی به‌عنوان تنها وسیلهٔ سنجش آن از گرایش کامل به مشرب اهل شک برهیز می‌شود. (۷) ویسکونتی، ضمن گفتگویی برنشاط، با استفاده از براهین جانسن و شلگل، به وحدتهای زمان و مکان حمله کرده است: در تئاتر، توهّم[۱۵] کامل هرگز پدید نمی‌آید؛ مراعات قواعد دست‌وپای راسین را سخت بسته‌اند، در حالی که شکسپیر، در نمایشنامهٔ مکبث، توانسته است وضع روانی شخصیتهای اصلی را آزادانه و به صورتی قانع‌کننده ترسیم کند. ویسکونتی در نقل داستان مکبث صحنه‌های مربوط به ساحره‌ها را حذف می‌کند. (۸) و این کار از او بعید نیست زیرا جانبداری از نظام نمایشی جدید بر واقعیت‌مداری روان‌شناختی و ترسیم صادقانهٔ زندگی و تاریخ مبتنی است.

کمال مطلوب مانتسونی نیز همین است. السّاندرو مانتسونی (۱۷۸۵ـ۱۸۷۳) از اعضای گروه مجلهٔ *میانجی* نبود ولی با آنها رابطه‌ای نزدیک داشت. در واقع او تنها ایتالیایی برجسته‌ای است که صریحاً با مکتب رمانتیسم اعلام همبستگی کرد. در خارج از ایتالیا عموماً از مرجعیتی که سرانجام مانتسونی در میان هموطنان خویش یافت آگاه نیستند. به رغم اعتراضاتِ اشخاصی نظیر کروچه، در ایتالیا *نامزدها*[۱۶] را مدام هم‌ارز *کمدی الهی* می‌دانند، و اهمیت اخلاق‌مداری بی‌پیرایهٔ مانتسونی و شهرت او در شعر نیز موجب اشاعهٔ نظرهایش در زمینهٔ نقد ادبی شده است.

مانتسونی کار نقدنویسی را با دفاعی شروع کرد که در پیشگفتار تراژدی خویش، *کنتِ کارمانیولا*[۱۷] (۱۸۲۰)، نوشت. در این تراژدی خواسته‌های ویسکونتی دقیقاً برآورده شده

۱۳ Amor، خدای عشق در دین رومیان، پسر مارس و ونوس؛ در دین یونانیان این خدا را کوپید می‌نامند.
۱۴ Arcadia، ناحیه‌ای سرسبز و زیبا در یونان قدیم که، در شعر، طبیعت زیبای آن با زندگی مردم عصر زرین تداعی می‌شد. نوعی بهشت زمینی

15. illusion
16. *I promessi sposi* (1827)
17. *Il Conte di Carmagnola*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

است: قاعدهٔ وحدتهای زمان و مکان مراعات نشده و داستان نیز برگرفته از تاریخ ایتالیاست. مانتسونی از گفته‌های شلگل نقل می‌کند و مانند ویسکونتی به استدلال بر ضد وحدتهای زمان و مکان و قواعد دست و یاگیر نظام فرانسوی می‌پردازد. بس از آن به دفاعی کلّی از این نظر دست می‌زند که صحنهٔ تئاتر ابزار اعتلای اخلاقیات بینندگان است. حملات نیکول[۱۸] و بوسوئه و روسو به تئاتر بر مانتسونی، که در آن موقع به مراعات دقیق آیینها و فرایض مذهب کاتولیکی متعهّد شده بود، تأثیری بسزا داشت ولی امیدوار بود که بتواند با پدید آوردن اصلاحاتی در هنر نمایش آن معایب را مرتفع سازد؛ او بر آن بود تا از حقیقت تاریخی به دقت پیروی کند و به نحوی به بازسازی خیالی آن بپردازد که حقیقتِ روانیِ مستور در رویداد تاریخی عیان گردد. مانتسونی، به منظور تقویت تعبیر خویش از نوطئهٔ کارمانیولا، شرح تاریخی مفصلی نوشت و حتی شخصیتهای نمایشی تراژدی خود را به «تاریخی» و «ابداعی» تقسیم کرد. (۹) ویکتور شووه[۱۹]، شاعر نه چندان معروف فرانسوی، ردّیه‌ای بر پیشگفتار نوشت و مانتسونی هم در نوشته‌ای مفصل، *نامه به آقای ش ــ دربارهٔ وحدت زمان و مکان در تراژدی*[۲۰] (۱۸۲۰)، به او پاسخ داد. نوشتهٔ مانتسونی بحث معقول و متین و مستدلی بر ضد وحدت زمان و مکان است. مانتسونی دلایل جانسن را تکرار می‌کند و استدلالهای لسینگ و شلگل را حاکی از اینکه در تراژدی فرانسوی، با متابعت از وحدتها، اصل مسلّم کلاسیسیسم، یعنی محتمل بودن[۲۱]، زیر پا گذاشته می‌شود اقتباس می‌کند. اگر منظور از وضع قواعد ظاهراً حفظ اصل محتمل بودن است، فرانسویان این اصل را فدای قواعد می‌کنند. با طرح این پرسش که «اگر نوابغ بزرگ قواعد را زیر پا می‌گذارند، بر اساس چه دلیلی می‌توان پنداشت که قواعد مبتنی بر طبیعت‌اند و به درد چیزی می‌خورند؟» مانتسونی قواعد را بکل رد می‌کند. با این حال، مؤکداً بر حفظ وحدت عمل و خلوص نوع ادبی پافشاری می‌کند، و تراژی‌کمدی را به این دلیل رد می‌کند که «وحدت تأثیر [را] که برای ایجاد هیجان و همدلی لازم است از بین می‌برد.» (۱۰)

اما مسئلهٔ اصلی مانتسونی موضوع وحدتها نیست، بلکه صرفاً جنبه‌ای از تعلق خاطر او به حقیقت است. ذات شعر در نظر او جعلِ داده‌ها نیست. کلیهٔ آثار بزرگ هنری بر رویدادهای تاریخی یا بر سنتهای ملی استوار است که در زمان خود واقعی به شمار می‌آمده‌اند. پس شعریت شعر در رویدادها نیست بلکه تنها در احساسات و گفتارهایی است که شاعر با دخول

۱۸. Pierre Nicole (1625-1695)، حکیم الهی فرانسوی.

19. Victor Chauvet

20. *Lettre a M.C ... sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*

21. probability

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

همدلانه به درون آنها می‌آفریند. هدف شعر نمایشی بیان آن چیزهایی است که آدمیان به سبب اعمال خود احساس یا اراده یا تحمل کرده‌اند. از این رو می‌توانیم چنین استنتاج کنیم که شاعر مؤرخی است که، مانند توسیدید یا پلوتارک، گفتار و جزئیات مناسب با رویدادهایی را خلق می‌کند که وقایعنامه‌نویسان قرون وسطی بر جای گذاشته‌اند.

گوته نقدی تحسین‌آمیز بر کنت کارمانیولا نوشت، ولی در نظر او «از لحاظ شاعر هیچ شخصیتی جنبهٔ تاریخی ندارد» و همهٔ شخصیتهای مانتسونی باید آرمانی باشند و چنین هم هستند. (۱۱) مانتسونی در نامه‌ای به گوته قبول کرد که تقسیم شخصیتها به تاریخی و آرمانی «اشتباهی است مولود متابعت بیش از حد از امر تاریخی». (۱۲) و در تراژدی بعدیِ خود، *اُدلکی*[۲۲] (۱۸۲۲)، این تقسیم‌بندی را کنار گذاشت. لکن واقعاً تغییر عقیده نداده بود زیرا گفتاری مفصل دربارهٔ تاریخ لمبارِدی نوشت و کوشید تا همهٔ جزئیات نمایشنامه را توجیه کند.

در ۱۸۲۳ نامه‌ای به مارکیز جزاره دانسلیو[۲۳] نوشت. مطالب این نامه هم، که بیانیهٔ دیگری در دفاع از رمانتیسم است، گرد محور مفهوم حقیقت می‌گردد. مانتسونی در آن جوانب مثبت و منفی رمانتیسم را از هم متمایز می‌کند. طرد اساطیر کلاسیکی (به اسم کذب و بت‌پرستی) و تقلیدِ برده‌وار و قواعد و وحدتها در جانب منفی قرار می‌گیرند. در جانب مثبت، مانتسونی قبول می‌کند که رمانتیسم واژه‌ای مبهم است، لکن این ابهام حسن بزرگ آن است. «در طرحِ نظامِ القای همهٔ هنجارهایی که به راستی عمومی و دائمی و از هر لحاظ معقول نیستند، شمارهٔ آنها را به مراتب کمتر و انتخاب آنها را به مراتب سخت‌تر و کندتر می‌کند.» (۱۳) به ذهن مانتسونی، تنها هدف مشترک خاص رمانتیکها این است که غایت شعر باید حقیقت باشد. در نظر مانتسونی حقیقت بیش از هر چیز حقیقت تاریخی است. جیرگی ادبیات بر درونمایه‌ای تازه، تاریخ عصر جدید، و بس از آن بر حقیقت مسیحیت و اخلاقیاتش و جنبهٔ روحانی‌اش: البته مشکل بتوان تصور کرد که تاریخ جدید و مسیحیت در ذهن مانتسونی از هم به وضوح متمایز بوده‌اند. مانتسونی این نظر را که رمانتیسم با ساحره‌ها و اشباح و آتشفشانی مستمر سروکار دارد کذب می‌خواند و رد می‌کند. در نظر او شعر همانا تاریخ، تاریخِ حقیقی، است و تصمیم داشت زمانی که در آن ایام به نوشتن آن مشغول بود، *نامزدها* (۱۸۲۷)، بازآفرینی صادقانهٔ گذشته و بر پایهٔ بزوهش گسترده و با روحی مسیحی و کاتولیکی باشد.

لکن اندک زمانی پس از آنکه رمان او شاهکار تازهٔ ادبیات ایتالیا به شمار آمد شک دربارهٔ نفس امکان وجود رمان تاریخی در ذهنش ریشه دوانید. کتاب دربارهٔ *رمان تاریخی*[۲۴]

22. *Adelchi*
23. Marchese Cesare d'Azeglio
24. *Del romanzo storico*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

(۱۸۴۵) یحتی آرام ولی همراه با براهین دقیق بر ضد آمیزش حقیقت و امر داستانی و بنابراین بر ضد حاصل عمر خود اوست. او نخست به ذکر مشکلاتی می‌پردازد که خوانندهٔ خواستار حقیقت تاریخیِ صرف با آنها مواجه می‌شود. نفسِ شکل روایی داستان چنین انتظاری را ناممکن می‌سازد. آنهایی نیز که در پی جنبهٔ داستانی و خواهان تداوم برداشت و تأثیر کل هستند راضی نمی‌شوند زیرا هرگز نخواهند توانست تفاوت میان دو نوع «تأیید»[۲۵] را از میان بردارند: یکی «تأیید» تاریخی است نسبت به اشخاص واقعی مانند مری ملکهٔ اسکاتلند یا برنس چارلز یا لویی چهاردهم امپراتور فرانسه، و دیگری «تأیید شعری» در مورد رویدادهای محتمل. (۱۴) میان تاریخ و داستان نمی‌توان سازش برقرار کرد. رمان تاریخی موجود نامنجانسی است که در برابر فروغ حقیقت باید میدان را خالی کند. مانتسونی برای آنکه نشان دهد که این امری ناگزیر است از تاریخ نوعهای ادبی دیگر مانند حماسه و تراژدی کمک می‌گیرد. او معتقد است که این آثار (مثلاً حماسه‌های همر یا تراژدیهای یونان) در اصل بر رویدادهایی مبتنی بودند که واقعی شمرده می‌شدند. لکن در مراحل پایانی عصر روشنگری بیش از پیش در تعارض میان واقعیت و امر داستانی وارد شدند و از این رو، در عصر جدید اعتقاد به واقعی بودن آنها غیرممکن شده است. ولی تاریخچهٔ تراژدی و حماسه که مانتسونی به دست می‌دهد با مشکلات عظیم مواجه می‌شود، زیرا مشکل بتوان باور کرد که حتی شنوندگان همر صرفاً به حقیقت به معنای دقیقی که مانتسونی در نظر دارد علاقه‌مند بوده‌اند؛ توسّل او به منابع تاریخی موجود در رمانسهای قرون وسطی را نیز نمی‌توان چندان جدی گرفت. مانتسونی چگونه می‌تواند ویرژیل را، که می‌ستاید، تأیید کند ولی از تأیید رمان تاریخی عصر جدید سر باز زند؟ امّا دربارهٔ مشکلات *اورشلیم آزاد شدهٔ* تاسو و *هانریاد* [*هانری‌نامهٔ*] ولتر تحلیلهای شایسته‌ای عرضه می‌کند، و در هر مورد مطالبی در تأیید این استنتاج خود می‌یابد که رمان تاریخی نمی‌توان نوشت زیرا این کار مستلزم آن است که نویسنده در آنِ واحد اصل و تصویر، یعنی هم تاریخ و هم تقلید محتمل و داستانیِ آن، را ارائه کند.

مشکلات مانتسونی را می‌توان با استفاده از دلایلی که گوته بر ضد تمایز میان شخصیتهای تاریخی و داستانی آورده رفع کرد. همهٔ شخصیتهای رمان یا نمایشنامه آرمانی‌اند؛ نظر حاکی از لزوم وجود دو نوع تأیید غلط است. حتی در مورد شخصیتی تاریخی نیز فقط تأیید شعریت شعر، «تعلیق خودخواستهٔ ناباوری» به تعبیر کولریج دربارهٔ توهم، کافی است. دست بالا،

25. «consent»

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌توان پذیرفت که مانتسونی ثابت کرده است که رمان تاریخی نمی‌تواند از عهدهٔ وظیفهٔ بازآفرینی مقرون به حقیقت دوران گذشته برآید و حقیقت تاریخی به تاریخ تعلق دارد و لاغیر مانتسونی به برداشتی از مفهوم ارسطویی «راستنمایی»[۲۶] وفادار است که، بنابر تعریف، تاریخ را در بر نمی‌گیرد، و جون او فقط «امر واقع»[۲۷] را می‌پرستد ناچار حتی حقیقت شعری را طرد می‌کند و دربارهٔ ماهیت اصلی هنر هم دچار سوء تفاهم می‌شود. مانتسونی، از سر صداقت بسیار و منطقاً، از نوشتن آثار داستانی دست شست. اما این ترک هنر را به مناسبت حقیقت‌دوستی، نباید با ناتورالیسم یا رئالیسم سدهٔ نوزدهم خلط کرد که در آن ایاء سروصدایش در اطراف او بلند بود. ایمان مانتسونی به حقیقت و امر تاریخی جنبهٔ دینی دارد این مطلب در گفتگویی نیز که زیر عنوان *ابداع*[۲۸] نوشت (۱۸۵۰) منعهود است: در این نوشته با استفاده از فلسفهٔ آنتونیو روزمینی[۲۹]، نظریه‌ای مطرح می‌کند حاکی از اینکه هنرمند آفریننده نیست بلکه صرفاً اندیشه‌هایی را می‌یابد که جاودانه در ذهن خدا وجود دارند. در اینجا مانتسونی خطوط اصلی دفاعیهٔ تازه‌ای از هنر را ترسیم می‌کند که می‌توانست از تندی لحن او در محکوم کردن امر داستانی بکاهد. اما آنچه امروز به یاد مانده است دست و پنجه نرم کردن صادقانهٔ او با مشکل وفاداری دوجانبه نسبت به تاریخ و امر داستانی است؛ مشکلی که او شخصاً توانست تنها با طرد هنر و هواداری از تاریخ حل کند. در اظهارات نخستین مانتسونی دربارهٔ تراژدی رمانتیکی گرایش او به سوی تاریخ آشکار است، اما در آن زمان غرایز هنریش هنوز معضل را مکتوم نگاه داشته بودند.

پس اگر یکی از پژوهندگان چنین استدلال کند که رمانتیسم ایتالیایی اصلاً وجود نداشته جای تعجب نیست. (۱۵) گروهی که خود را رمانتیکی می‌نامیدند به مفهومی هنری معتقد بودند که آن را می‌توان واقعگرا یا اخلاق‌بنیاد یا میهن‌دوستانه خواند نه مانتسونی و نه اهل جدل[۳۰]، هیچیک، درکی از هنر به منزلهٔ خیال یا مفهوم تمادیتی که منتقدان رمانتیک بزرگ آلمان و انگلستان شرح داده‌اند نداشتند. اما البته پیوندها و علایق مشترکی وجود داشت: مثلاً شکل هم مانند مانتسونی شارح درام تاریخی بود. با وجود این، توجه بیش از حد به گروه رمانتیکها گمراه‌کننده خواهد بود. طُرفه آنکه دو تن از بزرگترین شاعران ایتالیایی زمان، اوگو فوسکولو و جاکومو لئوپاردی، که به نظریات گروه رمانتیکها صریحاً حمله کردند، در ایتالیا نمایندهٔ گرایش

۲۶. «verisimilitude» ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

27. «fact»

28. *Dell' invenzione*

۲۹. Antonio Rosmini Serbati (1797-1855)، فیلسوف ایتالیایی

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به سوی آموزه‌هایی هستند که شالودهٔ رمانتیسم اروپایی بر آنها استوار است.*

اوگو فوسکولو (۱۷۷۸ـ۱۸۲۷)، در آخرین سال عمر خویش، مقاله‌ای دربارهٔ «مکتب نمایشنامه‌نویسی جدید»[۳۱] نوشت و در آن به نظریات مانتسونی و نمایشنامهٔ او *کنت کارمانیولا* حمله کرد.** نُدی لحن جدلی فوسکولو مولود رقابت دیرپای شخصی میان آن دو و شکست خود فوسکوو در کار نمایشنامه‌نویسی و توهینی بود که با نحوهٔ ترسیم رئیس‌جمهوری و سناتورهای ونیز در تراژدی مانتسونی به حسّ میهن‌دوستی او شده بود. فوسکولو بتفصیل استدلال کرده که نظر مساعد مانتسونی نسبت به قهرمان، یعنی کنت کارمانیولا، که به جرم خیانت توسط ونیزیها اعدام شد، بخطاست، و نشان می‌دهد که مانتسونی مرتکب خطاهایی تاریخی شده و حتی در مسائل کم اهمیت زبانی هم دچار اشتباههای زمانی شده است. وقتی که فوسکولو به بحث دربارهٔ تمایز میان شخصیتهای تاریخی و آرمانی می‌پردازد حملهٔ او مؤثرتر واقع می‌شود. «در هر اثر تخیلی همه چیز به این بستگی دارد که واقعیت و امر داستانی با هم یکی شوند.» توهّم فقط در آن زمان تحقق می‌یابد که «حقیقت و امر داستانی، روبه‌رو و در تماس با هم، میل طبیعی خود را نسبت به تعارض از دست می‌دهند و حتی به یکدیگر کمک می‌کنند تا با هم یکی شوند و امری واحد بنمایند.» (۱۶) *اتللوی* شکسپیر شاهد مثال فوسکولو در مورد توانایی شاعر در امر رها ساختن خویش از قید و بند تاریخ است. نظریهٔ رمانتیکی ایتالیایی را حمله به حریم قوهٔ خیال، گرایش به سوی امر واقع یعنی واقعیت ملالتباری می‌داند که شاعر باید از آن بگریزد. رمانتیسم آلمانی را نیز، که فوسکولو تنها از طریق *سخنرانیهای* شلگل با آن آشنا بود، عرفان‌زدگی و فلسفه‌سازی می‌شمارد. فوسکولو حتی تمام تمایزات میان مکتبها و انواع ادبی را رد می‌کند و می‌گوید که

* بنابراین با نظر بورجزه (۱) که نقد رمانتیکی ایتالیا را صرفاً شرکلاسیسیسمی آراداندیش معرفی می‌کند کاملاً مخالفم.

(1) Giuseppe Borgese, *Storia della critica romantica in Italia.*

** ← (۱) ویراستار متذکر شده که مقالهٔ چاپ شده از دستنوشتهٔ ایتالیایی در نخستین شمارهٔ (۲) منتشر شده است. لکن مقاله‌ای که در آنجا به چاپ رسیده ربطی به فوسکولو ندارد. من این سنّریهٔ انگلیسی را نمی‌شناسم. نخستین چاپ متن ایتالیایی در ۱۸۵۱ صورت گرفت.

(1) «Della nuova scuola drammatica in Italia,» *Opere edite e postume*, ed. Mayer and Orlandini, *4*, 293-338. (2) *Foreign Quarterly Review*, 1826.

31. «New Dramatic School»

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«هر اثر بزرگ شیئی واحد است که دارای امتیازهای متفاوت و ویژگیهای خویش است.» او با یک‌کاسه‌کردن مکاتب مختلف و به‌اصطلاح کلاسیکِ درام، یعنی یونانیها و فرانسویان و ایتالیاییها (الفییری)، مخالف است. اینها به‌نظرش کاملاً متمایز می‌آیند. حتی «هر نمایشنامهٔ شاعری واحد، اگر نبوغ داشته باشد، کم‌وبیش با دیگر آثار او تفاوت دارد.» (۱۷)

اما درخشانترین جنبهٔ نظرهای انتقادی فوسکولو در ژرف‌بینیهای زیبای این مقاله و تأکید او بر قدرت خیال و فردیت اثر هنری است. در میان آثار پیشینیانِ فوسکولو، مرتبهٔ والای این مقاله بی‌نظیر یا دست‌کم کم‌نظیر است، و بنابراین، پس از آن به بررسی نوشته‌های انتقادی دیگر او پرداختن مایهٔ سرخوردگی است. این امر تا حدودی مولود وضع موجود هنگام تهیهٔ این آثار است. بیشتر آثار انتقادی نخستین او متشکل از پیشگفتارهای کوتاه یا خطابه‌های رسمی است که در دانشگاه پاویا ادا کرده و بر از نظّاقیهای دانشگاهی مظنطن و در عین حال پرشور است؛ بیشتر آثار بعدی او، که در زمان تبعید در انگلستان نوشته و گاهی تنها متن موجود از آنها ترجمهٔ انگلیسی بسیار بدی است، به شدت متأثر از این احساس است که فوسکولو ظاهراً تصور می‌کرده که ناشران انگلیسی از او انتظار دارند که مراتب فضل خود را به نمایش گذارد. نگرانی نسبت به مخاطبانی که احساس می‌کرد اسباب معیشت متزلزل او به آنها متکی است دائماً فردیت او را در تنگنا قرار می‌دهد؛ گاهی نظرهای شخصی خود را به «بیگانه‌ای که دارای مقام ادبی شامخی است» نسبت می‌دهد. (۱۸) او حتی وصف نسبتاً مشروحی دربارهٔ «وضع کنونی ادبیات ایتالیا» در اختیار جان هابهاوس[۳۲] گذاشت که به نام هابهاوس در *توضیحات تاریخی دربارهٔ باب چهارم چایلد هرولد*[۳۳] (۱۸۱۸) چاپ شد.* طرحهای متعدد و بلندپروازانهٔ فوسکولو در نگارش تاریخ ادبیات ایتالیا و راه انداختن یک نشریهٔ اروپایی که به «نقد تطبیقی» و بررسی «تأثیر متقابل ادبیات و رسوم» (۱۹) بپردازد به جایی نرسید و فقط قسمتهایی از آن در *تتبعات دربارهٔ پترارک*[۳۴] (۱۸۲۳) ــ تنها کتابی که در انگلستان چاپ کرد ــ و چاپ *کمدی الهی* و *دکامرون* همراه با مقدمه‌های مفصل (۱۸۲۵) و در مقالات پراکنده دربارهٔ دانته و تاسو و «شاعران روایی و رمانتیک ایتالیا» تحقق یافت. (۲۰)

* وینسنت در کتاب زیر به طور قطع و یقین ثابت کرده که فوسکولو مؤلف این بخش از کتاب هابهاوس است:
E.R.Vincent, *Byron, Hobhouse and Foscolo.*

۳۲ John Hobhouse (1786-1869)، اشرافی و سیاستمدار انگلیسی، دوست و همسفر لرد بایرون در سفرهایش به دور اروپا

33. *Historical Illustrations of the Fourth Canto of Childe Harold*
34. *Essays on Petrarch*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

لکن تکه تکه و ناقص بودن و درآمیختن خطابه‌های میهن‌دوستانه و کهن‌پژوهی منسوخ و بی‌جانْ تنها اسباب دلسردی خواننده نیست. فقدان انسجام و دقت در انتخاب اندیشه‌هاست که نقد فوسکولو را النقاطی و متعلق به مرحله‌ای انتقالی می‌سازد و باعث می‌شود که، به رغم اهمیت خطیری که در تاریخ نقد ایتالیا دارد، در زمینهٔ نقد اروپایی به مقام شامخ دست نیابد. از نظری، حتی می‌توان چنین استدلال کرد که آرای انتقادی فوسکولو متشکل از مجموعهٔ نظرهای پیش‌پاافتادهٔ نئوکلاسیسیسم است. او مثلاً «تعلیم از طریق لذت بخشی» و «شعر همانند نقاشی است»[۳۵] را «قانون اصلی شعر» می‌نامد. قوهٔ خیال را با استفاده از تعابیر روان‌شناسی قرن هجدهم نیروی یادآوری بصری[۳۶] تعریف می‌کند. (۲۱) اما فوسکولو غالباً در انتخاب یکی از این دو مفهوم شعر مردّد است: یکی مفهوم هیجان‌مدار، برگرفته از دوبو و دیدرو، و دیگری افلاطونی، برگرفته از آثار خودِ افلاطون و از سنت زیباشناسی مثالی قرن هجدهم. فوسکولو، در شرح حالی که از خود برای هابهاوس نوشت، می‌گوید که «اگر گمان کند که حتی یک تپش قلبش مبتنی بر جنبش آزاد و فارغ از قیدوبند روح او نباشد، قلبش را از سینه به درخواهد آورد.» (۲۲) «شعلهٔ قلب» وِردِ زبان اوست، و هدف شعر را چنین تعریف می‌کند: «باعث می‌شود که موجودیت خویش را با تمام قوا و به نحو احسن احساس کنیم.» (۲۳) اما این نظر در کنار مشرب اصالت مثال افلاطونی قرار گرفته است. در سخنرانیهای متقدم پاویا (۱۸۰۹) به شرح مفهوم غریبی از «بلاغت» پرداخته که نیروی جان‌بخش همهٔ هنرها و نثر و شعر، و نبوغ و الهام به همان تعبیری است که از جدلیات سقراط بر ضد ریطوریقاییانِ سوفسطایی منبعث است. (۲۴) فوسکولو بعداً به این نکته نیز می‌پردازد که شاعر تقلید نمی‌کند، بلکه زیباییهای پراکنده در جهان را بر می‌گزیند و تلفیق می‌کند و تکمیل می‌کند؛ برای آفریدن امر مثالیْ منتزع می‌کند و می‌آراید. امر مثالی «آن هماهنگی کلی و پنهانی است که آدمی می‌کوشد تا بازیابد و به این وسیله خود را در برابر بار و درد وجود نیرومند سازد.» پس شعر نیاز ما را به «بوشاندن واقعیت ناخوشایند حیات با رؤیاهای خیال» برآورده می‌سازد. (۲۵) شاعر مردِ احساس است و باطن خویش را آزادانه آشکار می‌سازد و در عین حال آفرینندهٔ جهان مُثُل است. شاعر در ضمن انسان کامل است و کارش ترکیب است، نه تحلیل. در *تتبعات دربارهٔ پترارک* می‌گوید که «شاعران تصورات بیشماری را که تاریک و خاموش در ذهن ما موجودند به تصاویر زنده و گویا تبدیل می‌کنند، و به سبب حضور سحرانگیز تصاویر شاعرانه است که ناگاه و بلافاصله احساس کردن و خیال کردن و استدلال کردن و تعمق کردن را می‌آموزیم.» (۲۶)

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هشیاری شدید فوسکولو نسبت به دنیا و نقش زبان و سبک در شعر او را از پیامدهای هیجان‌مداری صرف یا مشرب اصالت متال افلاطونی در امان داشت. در بسیاری از اظهارات تیزبینانهٔ خود دربارهٔ قطعه‌های مختلف از آثار دانته و پترارک به بحث دربارهٔ تأثیر تک‌تک واژه‌ها پرداخته است. به رغم کاستیهای فنی او در کار ویرایش متون، تحلیلهای مفصل او دربارهٔ ترجمه‌های آثار همر به ایتالیایی یا تاسو به انگلیسی نشان می‌دهند که لغت‌شناسی بارز و «دوستدار کلمات» بوده است. فوسکولو از ارزش بررسی تجدیدنظرهایی که نویسندگان در آثار خود کرده‌اند آگاه است. «برای آنکه منتقد بتواند زیباییهای شعر را بازنماید باید همان مسیر استدلالها و داوریهایی را طی کند که در غایت امر موجب شدند شعر به صورتی درآید که شاعر آن را سروده است. اما چنین منتقدی شاعر خواهد بود.» او، با طنزی که متوجه خود ساخته ولی برای خوانندگان مقاله‌ای بی‌امضا در مجلهٔ *ادینبرو هویدا* نیست، می‌افزاید که «نبوغ پرشور و بی‌تاب او هرگز به کار بی‌احساس نقد تن در نمی‌دهد.» (۲۷) لکن فوسکولو تن در داد و تتبعات متن شناختی و کتاب‌شناختی بسیار ثمرهٔ آن بود، بحثهای فاضلانه و غریب دربارهٔ زُلفِ برنیس نوشتهٔ کاتولوس[۳۷]، دیگاماهای یونانی[۳۸]، تصحیح متن آثار دانته، یا تنقیحات اعمال‌شده در حاشیه‌های مختلف دکامرون. فوسکولو می‌دانست که «ادبیات به زبان پیوسته است» و سبک به «قوهٔ عقلانی هر فرد.» کلمات دارای تاریخ دور و درازی هستند که «ملتقای هاله‌های معانی فرعی» (۲۸) و احساسات و تصاویری است که در زبانهای مختلف متفاوت است و شاعر آگاهانه از آن استفاده می‌کند تا به اهداف خویش تحقق بخشد.

اهمیت اساسی فوسکولو، بویژه برای ایتالیا، در آن است که این مفهوم شعر را بخشی از تاریخ، بخشی از فلسفهٔ رشد بشر، و بنابراین مبنای طرحی برای تاریخ ادبی ایتالیا و برنامه‌ای برای دورانی می‌داند که در آن زندگی می‌کند. بی‌تردید نظرهای ویکو بر نگرش فوسکولو به تاریخ مؤثر بوده، ولی این نگرش حاصل مستقیم پَدُوی بسندی قرن هجدهم به صورتی که نزد روسو و هردر دیدیم نیز هست. او دوران متقدم شعر اسطوره‌ای و خیالگرانه و پهلوانانه‌ای را در ذهن مجسم می‌کند که همهٔ انواع ادبی درهم آمیخته‌اند و شاعر را نبی و فیلسوف می‌شمارند. تصویری که فوسکولو از این شعر آغازین در نظر دارد چندان واضح نیست، گو اینکه با استفاده از رسالهٔ ویلیام اوئن[۳۹] بتفصیل دربارهٔ کاهنان[۴۰] و خیالگران[۴۱] باستانی انگلستان سخن رانده

37. Catullus, *Hair of Berenice*

۳۸. *digamma*، حرفی در الفبای کهن یونان که بیش از دوران باستان مستوح گردید

39. William Owen

۴۰. Druids ← *دایرةالمعارف فارسی* زیر عنوان درویدها

۴۱. Bards ← جلد اول این کتاب، ص ۲۰۶

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است. (۲۹) وانگهی، آنقدر اطلاعات در اختیار دارد که این نظر را توجیه کند که شعر در آغاز غنایی، غنایی ـ حماسی، و پهلوانی بوده و بار دیگر هم باید به همین وضع رجعت کند. در نقدی که بر حماسهٔ مونتی، *خنیاگر جنگل سیاه*[۴۲]، نوشته با استفاده از چنین استدلالهای تاریخی از آن دفاع می‌کند. *الاهگان* رحمت[۴۳] نوشتهٔ خودش را آمیزه‌ای از انواع ادبی حماسی و غنایی و پندآموز می‌شمارد. «شاید شعرِ آغازین چنین بوده است.» شعر غنایی از این قبیل «نقطهٔ اوج هنر» است. این «اود»[۴۴] در ستایش خدایان و قهرمانان است و از این رو، با شعر حماسی باستان تفاوت بارزی ندارد. (۳۰) در آن امر پهلوانی و غنایی خلط یا یکسان شده‌اند، زیرا هدف شعر تجلیل از هستی ما و خود شاعر در مقام قهرمان است.

فوسکولو در نوشته‌های انتقادی خویش همواره شعر «رمانتیکی» را از «پهلوانی» متمایز می‌سازد و این تمایز به سود «پهلوانی» تمام می‌شود. از این رو، گذشته از دانته، تاسو را سرآمد شاعران ایتالیایی می‌داند. سنت بورلسک[۴۵] در شعر ایتالیایی، بویژه آخرین مرحلهٔ آن در آثار کاستی[۴۶]، را دائم خوار می‌شمارد، و حتی اریوستو را، که بسیار تحسین می‌کند، فقط استاد نوع شعر نازل و نه چندان اصیل معرفی می‌کند. تاسو را، با تأکید بر خصلت تاریخی درونمایهٔ اشعارش، دقیقاً از اریوستو متمایز می‌سازد: *اورشلیم آزاد شدهٔ* تاسو در نظر فوسکولو تاریخ جنگهای صلیبی است که در حکم سرمشقی برای زمان تاسو است. نکتهٔ اصلیِ بسیاری از ملاحظات موشکافانهٔ فوسکولو دربارهٔ ترجمهٔ انگلیسی ویفن[۴۷] در این است که ویفن دقت تاریخی تاسو را نادیده می‌گیرد و او را در هیئت شاعری رمانس[۴۸]نویس به اسلوب اسپنسر می‌نمایاند. در اینجا نظر فوسکولو، به سبب مفهوم فخیمی که دربارهٔ شعر پهلوانی در ذهن دارد، با شواهد موجود در متن و با ذوقی که از زمان دفاع هرد از «دنیای داستان‌پردازیهای ناب» ایتالیاییها تثبیت شده بود، مغایرت دارد. (۳۱)

طرح تاریخیِ برگرفته از بدوی‌مداری عبارت است از انحطاط قوهٔ خیال به موازات رشد تمدن. فوسکولو این روند را در عصر عتیق مشاهده می‌کند. همر و پیندار شاعران بزرگ آن عصرند، و ویرژیل و هوراس متصنّع و فرعی و درباری. همین روند در قرون وسطی تکرار می‌شود. دانته مَثَلِ اعلای شاعر آزاده و قهرمانی است، و پترارک و بوکاتچو نشانه‌هایی از آغاز دورهٔ انحطاط. در جزئیات، نظر فوسکولو را دربارهٔ دانته نمی‌توان پذیرفت، زیرا افکار

42. *The Bard of the Black Forest*

43. *Grazie*

۴۴. ode: ← جلد اول این کتاب، ص ۴۲۹ـ۴۳۰.

۴۵. burlesque: ← جلد اول این کتاب، ص ۴۰۸.

46. Giovanni Battista Casti (1724-1803)

47. Jeremiah Holmes Wiffen

۴۸. romance: ← جلد اول این کتاب، ص ۴۳۹ـ۴۴۰ زیر عنوان romantic epic.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بدعت آمیز به او نسبت می‌دهد و او را، هم از لحاظ اخلاقیات و هم در زمینهٔ آیینها و معتقدات، از مصلحان کلیسا می‌شمارد. با وجود این، فوسکولو، در مقاله‌اش دربارهٔ دانته و در رسالهٔ مفصل خود دربارهٔ متن *کمدی الهی*، مجدانه می‌کوشد تا دانته را در چارچوب تاریخی و فکری زمان خویش قرار دهد، و این کاری است که برای آن دوران شایان توجه است. فوسکولو به دقت به عقاید دانته در زمینهٔ الهیات و سیاست، به زندگی او و به سنت مربوط به متن *کمدی الهی* توجه می‌کند. نظریاتش غالباً غلط یا بر اطلاعات ناکافی مبتنی است، لکن اغلب اظهارنظرهایش تازه و حاکی از احساس نیرومند است: مثلاً در بحثش دربارهٔ قسمت مربوط به فرانچسکا دا ریمینی، سکوت بائولو را مهم جلوه می‌دهد و نگرش دانته را نسبت به این دلباختگان به وجهی قانع‌کننده و، روی هم رفته، موافق با بیشتر شارحان اخیر تفسیر می‌کند. (۳۲)

فوسکولو آثار پترارک را نیز، اعم از اشعار ایتالیایی و نوشته‌های منثور او به زبان لاتینی، به دقت مطالعه کرده است. مفهوم عشق آرمانی را نزد پترارک، شرح می‌دهد و رابطهٔ او را با لورا به آن حدی که آن زمان مرسوم بود از روی احساسات تفسیر نمی‌کند. پترارک را نمایندهٔ عصر جدیدِ تهذیب و لطافتی می‌دانست که راه را برای بردگیِ بعدی ایتالیا هموار کرد. نتیجهٔ مقایسهٔ مشروح او میان دانته و پترارک این است که دانته شاعر قوهٔ خیال و پترارک شاعر احساس است. «از لحاظ تمامِ نوع بشر است که به دانته علاقه‌مندیم، ولی پترارک فقط به خود علاقه‌مند است.» (۳۳) پس دانته، چنانکه ویکو هم گفته بود، شاعر بَدْوی بزرگی است که نعم‌البدل شاعر امروزی است، که دیگر چنین آزاد و خلاق و خاص نیست. مولیر و پوپ را نمونهٔ شاعرانی می‌داند که می‌توانند به منظور آفرینش کمدیهای زیبا جلوه‌هایی از فردیت را ترسیم کنند؛ لکن در طرح فوسکولو، کمدی فقط قادر است که «سطح ظاهری شخصیت» را بنمایاند، سطحی که معلول رسومِ رایج است و از این دوره به دورهٔ دیگر تغییر می‌کند، ولی شعر راستین، «که با قلب آدمی سروکار دارد، قرین و همسوی طبیعت بشر است.» (۳۴) فوسکولو به طور کلی از این امر ناراضی است که «در زمان تمدنهای پیشرفته، که قوای منتقد و شاعر بیشتر محتمل است در ذهن واحدی جمع آیند، شعر جدیدی پدید می‌آید که صراحت و صفای سابق را ندارد، درخشندگی بیشتری دارد، با ماورای طبیعت و علم به این دنیا آمیخته است. شعر پوپ و هوراس و ولتر همین است؛ اذهان کم‌مایه آن را می‌پسندند؛ افرادی که از قوهٔ خیال برتر برخوردارند از آن بیزارند.» (۳۵) فوسکولو حتماً متوجه بوده که مقولهٔ وحدت منتقد و شاعر شامل حال خود او نیز می‌شود، در حکم یکی از ضروریات زمان آن را با کمال ناراحتی پذیرفته بود و می‌کوشید تا خود را از قید آن برهاند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اگر دوران انحطاط ادبیات ایتالیا با پترارک آغاز می‌شود، بوکاتچو حتی از او هم در به‌تباهی کشاندن ادبیات مؤثرتر است. فوسکولو، به رغم علاقهٔ ادیبانه‌ای که به تاریخ متن دکامرون دارد، می‌گوید که جنبهٔ اخلاقی کتاب او را تکان داده و از تأثیری که سبک آن بر شیوهٔ نثرنویسی ایتالیایی داشته ناراحت است. قرن شانزدهم را با گرایشهای اومانیستی‌اش دورانی بی‌حاصل می‌شمارد، ولی تاسو و ماکیاولی را مستثنا می‌کند. قرن هفدهم و دورهٔ گروه آرکادیا در نظر او دوران زرفترین انحطاط است. گرچه تأثیر به طور کلی خوب بارتّی[۴۹] را، برخلاف منطق، تحسین می‌کند ولی در عین حال او را «بوزینهٔ» مقلّد دکتر جانسن می‌خواند و سخت به او می‌تازد. (۳۶) بارینی[۵۰] را «برزیل جدید ایتالیا» معرفی می‌کند، و الفیری را از کرنی یا شکسپیر برتر می‌داند. الفیری را نمونهٔ انسان قوی و آزاده و شاعر هیجان و قدرت می‌شناسد. فوسکولو نیز مانند معاصرانش نسبت به مونتی نظر والایی داشت، لکن از اینکه در افکار سیاسی او تغییری حاصل شده بود ناراحت شد و تحت پوشش نام هابهاوس او را با درایدن مقایسه و به فرصت‌طلبی متهم کرد. (۳۷)

در میان فرانسویان، پل[۵۱] را «منتقدی بسیار بزرگ» می‌شمارد. (۳۸) ولی ادبیات فرانسه را به‌طور کلی به چیزی نمی‌گیرد. اگرچه به روسو و مادام دوستال دینِ عظیمی دارد، در نوشته‌هایش هر دو را خوار می‌دارد. (۳۹) آلمانیها در نظر او بیش از حد به مسائل رازآمیز پرداخته‌اند، و گوته و شلگل را به باد تمسخر می‌گیرد. (۴۰) تنها ورتر را می‌پسندد، که دست‌کم از لحاظ فنی الگوی یاکوپو اورتیس[۵۲] خود اوست.

تعیین میزان آشنایی فوسکولو با ادبیات انگلیسی مشکل است. در دوران اقامتش در انگلستان، نخست از زبان فرانسه برای گفتگو و نوشتن استفاده می‌کرد، ولی ظاهراً بعدها زبان انگلیسی را به خوبی فراگرفته زیرا کتابگزار بهایش حاکی از تسلط بر هاله‌های معنایی موجود در ترجمه‌های انگلیسی است. لکن اظهارنظرهایش دربارهٔ ادبیات انگلیسی معدود است. تعصبات نئوکلاسیکی نظر تحسین‌آمیزش را نسبت به شکسپیر محدود کرده است. اجرای نمایشنامه‌های شکسپیر در تئاتر مقاومتش را افزون می‌کند، زیرا در تئاتر قادر نیست زیباییهای کلامی را دنبال کند و تنها سیر وقایع را مشاهده می‌کند. (۴۱) ایرادی هم که به سبب فقدان علایق بشری به میلتن می‌گیرد امری متعارف است. *رامشگر*[۵۳] گری را با شور فراوان تحسین می‌کند و معتقد است که سبک آن موافق سبک اشعار بیندار و نیز سبک کتاب مقدس است.

۴۹ (Giuseppe Bareti (1719-1789، منتقد ایتالیایی ← جلد اول این کتاب، ص ۱۹۵-۱۹۹.
۵۰. (Giuseppe Parini (1729-1799، شاعر ایتالیایی
۵۱ (Pierre Bayle (1647-1706، فیلسوف و منتقد فرانسوی

52. *Jacopo Ortis* 53. *The Bard*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

(۴۲) آثار استرن را بسیار دوست می‌داشت و *سفر احساساتی*[۵۴] او را ترجمه کرد. توجهش به معاصران انگلیسی خود ظاهری و حاکی از بی‌رغبتی به آنهاست؛ مثلاً جنبهٔ کفرآمیز *قابیل* لرد بایرون او را سخت برآشفت. (۴۳) در آثار انتقادی فوسکولو رگهٔ سنتی و عفت‌فروشانهٔ غریبی وجود دارد که با جنجال کامجوییهای زندگی خود او و تجلیلی که از مردان قوی و آزاده می‌کند در تضاد است. لکن فراموش نکنیم که فوسکولو برای امرار معاش در انگلستان ناگزیر بود سخت بکوشد و خود را با معنایی که انگلیسیان از آبرو و حیثیت در نظر دارند وفق بدهد. البته، چنانکه از نظرهای تحقیرآمیز در *یادداشتهای روزانهٔ*[۵۵] والتر اسکات یا نزاع با هایهاوس پیداست، در این کار موفق نبوده است.* در آن زمان کسی در انگلستان نمی‌دانست که فوسکولوی تبعیدی، کسی که مأموران حکومتی اذیتش می‌کردند، مظهر جنبش وحدت ایتالیا خواهد شد. او را با مراسم رسمی در کلیسای سانتا کروچهٔ فلورانس، در کنار میکل آنژ و ماکیاولی و گالیله و الفیری، به خاک خواهند سپرد، و حتی در سالهای اخیر یکی از بزرگترین شاعران ایتالیا به شمار خواهد آمد و آثارش به دقت مورد مطالعه قرار خواهد گرفت. فوسکولو، در تاریخ نقد ایتالیایی، به نام نخستین منتقدی که نوکلاسیسیسم را بکل رها کرد و برای نگارش و نقد ادبیات ایتالیایی طرحی تاریخی پیشنهاد کرد مقام شامخ خود را حفظ خواهد کرد. لکن در نقد اروپایی، فوسکولو ستاره‌ای است که دیر درخشیده است. منتقدی التقاطی است متعلق به مرحلهٔ گذار از مشرب پیش‌کلاسیکیِ اصالت متال افلاطونی به نگرشی رمانتیکی نسبت به تاریخ.

از لحاظ طبع و نظرهای انتقادی، لئوباردی به مراتب برجسته‌تر و بدیعتر است. جاکومو لئوپاردی (۱۷۹۸ـ۱۸۳۷)، در هجده سالگی در رشتهٔ زبانهای باستانی کارشناسی خبره شده بود و کوشید تا در بحث رمانتیکها شرکت کند. او به نشریه‌ای که توصیه‌های مادام دوستال را دربارهٔ ترجمه کردن ادبیات اقوام شمالی چاپ کرده بود نامه‌ای نوشت ولی آن را چاپ نکردند. دو سال بعد (۱۸۱۸) که بار دیگر بحث بسیار داغ شده بود لئوباردی رسالهٔ مفصلی

* *The Journals* (Edinburg, 1890), *I*, 14:
«صبح از عریضه‌ها پیش آمد. از حیوان پنج سال پیش، تعداد یکی از آن حیوانی را در خود جای داده بود که در نادی امپریال ولی، طی یکی دو سال استخانه. گریز از آب دو می‌آمد نام او اوگو فوسکولو بود و از مشتریان دائمی دکهٔ مُری [Murray] و محافل ادبی. نوشت رو چون نویسنده و بی اداره خودبسند، در مکالمه لفت می پراند و زجر می خواند و، بی آنکه حتی به اصولی که اشخاص معقول استدلال می کنند آشنا باشد، جدل می‌کرد، و در تمام طول بحث، مانند حیوانی که دارند سرش را از بن جدا می کنند، غریده می‌کشید.» دربارهٔ نزاع با هایهاوس ← و پیست، پاپریس ص ۳۱۳

54. *A Sentimental Journey*

55. *Journals*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دربارهٔ شعر رمانتیکی به نشریهٔ دیگری فرستاد اما این هم به چاپ نرسید. (۴۴) نامهٔ اول حاوی بیان مؤکد و غرورآمیز میهن‌دوستی است. «اگر اروپاییان یارینی و الفییری و مونتی و بُوتّا[۵۶] را نمی‌شناسند، تقصیر ایتالیاییها نیست.» (۴۵) لئوپاردی با تقلید و امید بستن به تأثیر ترجمه مخالفت می‌کند، و، تا حدودی برخلاف منطق، ایتالیاییها را به خواندن آثار یونانیان و رومیان و بی‌اعتنایی به نویسندگان اقوام شمالی دعوت می‌کند. گرچه در «گفتار یک ایتالیایی دربارهٔ شعر رمانتیکی»[۵۷]، که بعداً نوشت، به پراکنده‌گویی و برگویی پرداخته، ولی این مقاله حاوی اصل و اساس موضعی است که در مابقی عمر خویش در زمینهٔ نقد دنبال می‌کند. رمانتیکها و پیروانشان (لئوپاردی تنها با آثار ایتالیاییها و مادام دوستال آشنا بود) به خطا رفته‌اند زیرا متوجه نیستند که شعرْ توهم است، توهمِ خیال‌انگیز که به اسطوره، اسطوره‌های باستان، و رؤیای عصر زرّین، نیاز دارد. «پس بنگرید در ما، واضح و آشکار، و در هر کس، واضح و آشکار، گرایش قاطع به امر بَدْوی را؛ منظورم در خود ماست، یعنی، در مردم این عصر، در همان کسانی که رمانتیکها می‌کوشند تا متقاعدشان کنند که شیوهٔ باستانی و بَدْوی شعر مناسبشان نیست. بنابراین، با استفاده از همان نبوغی که همگان از خاطرات کودکی داریم، باید دریابیم که آن [نبوغ] چه بزرگ است که ما همگی از طبیعت دست نخورده و بَدْوی داریم، به‌عبارت دیگر، آن طبیعت، نه بیشتر و نه کمتر، که خود را در کودکان آشکار می‌سازد و بر آنها حکمرواست؛ و خیال و تصاویر کودکانه‌ای که به آنها اشاره کرده‌ایم دقیقاً همان تصاویر و خیالات باستانیان است.» (۴۶) پس شعر در غم غربت ما از «طبیعت»، در کودکی، اوان جوانیِ نوع بشر، ریشه دارد. شاعران ما سرود طبیعت و امر جاودانی و بی‌تغییر و اشکال زیبایی و امور زیبا و، خلاصه کنیم، کارهای خدا را می‌سرایند؛ حال آنکه، رمانتیکها و پیروانشان به تمدن، به آنچه گذرا و تغییرپذیر است ــ به کارهای مردمان ــ می‌پردازند. (۴۷) لئوپاردی تضاد موجود میان فرهنگ قرون وسطای قومهای شمالی که می‌خواهند رواج دهند و بیانیه‌های آنها را مشاهده می‌کند، زیرا در این بیانیه‌ها مناسبت و سودمندی و تازگیِ موضوع توصیه شده است. لکن متوجه نبود (و نمی‌توانست باشد) که یونان‌پسندی پر شور خود او، همراه با یکسان‌انگاشتن آن با زمان کودکی و دوران کهن و عصر شعر، در کانون پدیده‌ای قرار دارد که در جاهای دیگر آن را رمانتیسم می‌خوانند.

منکر نمی‌توان شد که ملاحظات انتقادی لئوپاردی آکنده از آموزه‌ها و تعبیرات

۵۶ Carlo Botta (1766-1837)، پزشک و مورخ ایتالیایی

57. «Discourse of an Italian on Romantic Poetry»

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نئوکلاسیسیسم است. چندین هزار صفحه یادداشتهای[۵۸] او حاکی از مطالعهٔ دقیق زبانها و نویسندگان باستان، و علاقه‌ای فنی و تقریباً حرفه‌ای به تتبعات مربوط به دورهٔ تمدن باستان است. اسامی ویراستاران و شارحان آلمانی در سراسر آن دیده می‌شود، و صفحات بسیار به نقل قول از وولف و یوهانس مولّر دربارهٔ صحت انتساب آثار همر به او اختصاص یافته است. بیشتر نظریه‌پردازیهای لئوپاردی گرد مطالب آشنا می‌گردد؛ و تقلید، لذت در حکم غایت شعر، سبک به منزلهٔ محک هنر موفق، و راستنمایی از جمله مفهومهایی است که بارها مطرح شده است. در زمانی که طرح مقاله‌ای نانوشته را تحت عنوان «دربارهٔ وضع کنونی ادبیات ایتالیا»[۵۹] تهیه می‌کرد انواع توصیه‌ها را در جهت جبران کاستیهای مختلف در زمینهٔ انواع ادبی گوناگون به آن افزود: فقدان نثر غیرمتصنع و روان و هماهنگ؛ فقدان بلاغت خاص ایتالیایی؛ فقدان حماسه‌ای منثور به اسلوب تِلِماکِ فنلون و غیره و غیره. (۴۸) از لحاظ ایمان به فعالیت گروهی و تمایز میان انواع ادبی، مشکل بتوان چیزی سطحیتر و «عملی‌تر، حتی ماشینی‌تر، تصور کرد ــ حتی نظرپردازیهای لئوپاردی در مورد نسبی بودن زیبایی و ذوق از مشرب اصالت شک قرن هجدهم چندان فراتر نمی‌رود.

لئوپاردی حتی به نویسندگانی که امروز رمانتیکشان می‌نامیم میل چندان نداشت. ورتر و کورین[۶۰] را می‌پسندید. (۴۹) اگرچه معمولاً بایرون را سرد و متظاهر و عاری از احساس واقعی می‌دانست گهگاه آثار او را تحسین می‌کرد. (۵۰) مشکل بتوان نویسندهٔ معاصری یافت که واقعاً مورد تحسین لئوپاردی بوده باشد. تمجید او از مانتسونی و فوسکولو بسیار خفیف است.* با گذشت زمان، لئوپاردی بیش از پیش خود را در دوران انحطاط تنها یافت، و با شدت یافتن بیماری و منزوی‌تر شدنش، تلخکامی او در هجویه‌هایی منعکس شد که بر ضد پیشرفت در عصر جدید و کلّ قرن سرود. لئوپاردی در گذشته می‌زیست، گذشتهٔ خودش، در ایتالیای باستان، در عهد کهن.

لکن اگر یادداشتهای او را به دقت بررسی کنیم، در میان انبوه تأملات فلسفی دربارهٔ بیهودگی زندگی و نیاز بشر به توهم، به یک رشته گفته‌های بسیار بارز دربارهٔ ادبیات

* در *Zibaldone* (1, 1425) «کور سوی» سوع را در الفیری و فوسکولو می‌بیند. لئوپاردی در ۱۸۲۷ با مانتسونی ملاقات کرد و به شخص و علاقه‌مند شد (۱)، لکن دربارهٔ نامزدها نظر چندان مساعدی ندارد (۲):
(1) *Lettere*, pp. 784, 826, 849. (2) *Ibid.*, pp. 783, 825, 849.

58. *Zibaldone*

59. «On the Present Condition of Italian Literature»

۶۰. *Corinne, or Italy* (1807)، رمانی عشقی نوشتهٔ مادام دوستال

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

برمی‌خوریم که نافی هر گونه تصور سطحی در مورد جزم‌اندیشی و بیروی بی چون و چرای او از آرای نئوکلاسیکی است. در این صفحات معدود، که عمدتاً حدود ۱۸۲۷ نوشته شده، لئوپاردی با قاطعیتی بیش از هر یک از معاصران اروپایی خود مؤکداً بر این نظر پافشاری می‌کند که شعرْ شعرِ غنایی، شعر «احساساتی» است و لاغیر. لئوپاردی شعر غنایی را «اوج شعر» و «شعر صادق و خالص» و «نوع جاودان و فراگیر به این سبب که از لحاظ زمانی اول از همه آمده» می‌خواند (۵۱) و آنگاه با صراحت به شرح پیامدهای چنین نظری می‌پردازد. لئوپاردی در یکی از یادداشتهای بسیار مهم خود می‌گوید که شعر «از آغاز تنها در این نوع خلاصه می‌شد، و همیشه گوهر شعر عمدتاً در این نوع یافت شده، واقعیترین [نوع] شعر است، و آنچه را شعر می‌نامیم در حدی که غنایی است شعر است.» (۵۲) خصلت غنایی منبعث از شعور و احساس است. اما در نظر لئوپاردی، احساس با هیجانِ بلاواسطه‌ای که مثلاً در سادگی کاذب ترانه‌های قومی می‌یابیم یکی نیست. (۵۳) بلکه احساس عبارت از حافظه و خاطرات گذشته و یادآوری دوران کودکی است، و از همین رو عهد کهن را این چنین می‌پرسند. زیاده‌روی در شور و شوق سدّ راه شعر خوب است. اشعار خودش حاصل الهامی است که دو دقیقه به طول می‌انجامد، لکن سرودن و تجدید نظر در کوتاهترین شعرهایش هم دو یا سه هفته وقت می‌برد. اما بدون استمداد از الهام نمی‌توانست بگوید: «آب از تنهٔ درخت راحت‌تر راه می‌افتد تا سطری شعر از مغز من.» (۵۴) لئوپاردی با این گفته به استقبال ادگار الن پو می‌رود: «مشکلات سرودن شعر به خودی خود اقتضا می‌کند که شعر کوتاه باشد.» (۵۵)

لئوپاردی، برخلاف گفته‌های پیشین خود، می‌گوید که شعرْ تقلید نیست و نباید هم باشد. «شاعر به عالم خیال وارد می‌شود: خیالْ دنیا را حتا نه که هست نمی‌بیند؛ خیالْ جعل می‌کند، ابداع می‌کند.» «شاعرْ آفریننده است، مبدع است». شاعر «با استفاده از احساس خصوصی خویش» شعر می‌سراید زیرا «بیان احساسهایی که به راستی تجربه کرده ضرورت دارد.» (۵۶) «قوهٔ خیال» و «احساس» در این قطعه‌ها یکسان گرفته شده و یا دست کم در کنار هم قرار داده شده‌اند. اما لئوپاردی غالباً میان آنها به وجود تمایزی تاریخی قائل است: قوهٔ خیال به دوران کهن و کودکی تعلق دارد و از این رو قطعاً گذشته و رفته است. حال آنکه احساس که بازمانده از گذشته است یا حتی به صراحت «توانایی احساس درد» نامیده شده موهبت و نفرین منحصر‌به‌فرد است. (۵۷) در اینجا به طور ضمنی به طرحی تاریخی اشاره شده که ساده و روسو‌وار است و تا حدودی به تقابلی شباهت دارد که شیلر میان امر ساده و مصنوع[۶۱] قائل بود. مردم دوران باستان با طبیعت یکسان بودند؛ درطبیعت می‌زیستند و بابهره‌گیری از قوهٔ خیال دنیای وهمی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

زیبایی آفریدند که تاریکی این دنیا را قابل تحمل ساخت. «آثار نبوغ، حتی آنگاه که پوچی امور را نمایان می‌سازند، حتی آنگاه که غم ناگزیر حیات را به ما می‌نمایند و کاری می‌کنند که آن را احساس کنیم، حتی آنگاه که دهشتناکترین یأس را بیان می‌کنند، همیشه آرامبخش‌اند.» (۵۸) حتی علم به کذب همهٔ زیباییها و بزرگیها به خودی خود زیبا و بزرگ است. لکن همراه با پیشرفت تمدن و اشاعهٔ عصر روشنگری آدمی عمیقتر در ورطهٔ فلاکت فرو رفته، سرچشمه‌های خیال خشک شده‌اند، عالم وهم پژمرده شده، و برای شاعر کاری جز این نمانده است که احساس غم و یأس خود را بیان کند. «نیروی آفرینندهٔ خیال منحصراً در اختیار متقدمان قرار داشت. از آن پس دچار غم همینگی شده و از آن بدتر، این واقعیت را دریافته و از این رو موجب و مؤید ناشادی خویش شده است.» (۵۹)

لئوپاردی تاریخچهٔ زندگی خویش را شاهدِ صادقِ طرح تاریخی خویش می‌داند. نخست دوران ناهشیار آفرینش آثار خیال‌انگیز و سپس بحرانی که در ۱۸۱۹ دامنگیرش شد، و درسی که از آن آموخت این بود که واقعیت فلاکتبار عالم را احساس کند. «حتی می‌توان گفت که، به معنای دقیق کلمه، تنها متقدمان شاعر بوده‌اند و امروزه فقط کودکان و جوانان شاعرند، و متجددانی که این نام را بر خود دارند فیلسوف‌اند. دست کم خودِ من آنگاه به احساس روی آوردم که قوهٔ خیال را از دست دادم و طبیعت برایم محسوس و ملموس نبود و خود را وقف عقل و حقیقت کردم و، خلاصهٔ امر، فیلسوف شدم.» (۶۰) لکن این تبعید خویش به قلمرو فلسفه امری قاطع و نهایی نبود، بلکه مشکل لئوپاردی را به وضوح مطرح کرد: آیا در عصر جدید شاعر می‌تواند به وجود بیاید؟ پیداست که فیلسوف شدن همانا انکار شعر است. شعر هرچه فلسفیتر باشد از شعریت آن کاسته می‌شود.» (۶۱) فلسفه خواستار حقیقت است، شعر خواستار کذب و وهم. «فلسفه به شعر آسیب می‌رساند و آن را نابود می‌کند... . میان آن دو دیواری نفوذناپذیر حایل است. دشمنِ خونیِ یکدیگرند، و این خصومت را نه می‌توان از بین برد و نه به صلح مبدل کرد و نه پنهان ساخت.» (۶۲) اگر فلسفه با شعر خصومت دارد، علم هم همین وضع را دارد. در شعر از زمان همر پیشرفتی حاصل نیامده است. (۶۳) حال آنکه علم هر روز به کشف تازه‌ای نایل می‌آید.

این روند عقلانی شدن مهلک را در تطور زبان نیز می‌توان مشاهده کرد. زبانِ آغازینْ شاعرانه است، از لحاظ هاله‌های معنایی غنی است، استعاری و مبهم و غیردقیق است. زبانِ عصر جدید به امر انتزاعی گرایش دارد، به تعبیر فنی و نه کلمهٔ صِرف. لئوپاردی دائماً زبان (و شعر) فرانسوی را تحقیر می‌کند و آن را نثر محض می‌خواند، و شاعر را به احیای معانی اصلی واژه‌ها و حفظ واژه‌ها و تعابیر کهن و استفاده از واژه‌های شاعرانه و مبهم و رازآمیز تشویق

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌کند. (۶۴)

لئوپاردی به شرح پیامدهای کاربرد حماسه و درام می‌پردازد و این دو نوع ادبی را تحقیر می‌کند و تأکیدی که بر نوع غنایی می‌کند به مراتب از آنچه در آرای هردر یا فوسکولو دیدیم شدیدتر است. چنین تأکیدی با اندیشهٔ هردر، که حداکثر خواستار ادغام همهٔ انواع ادبی و ایجاد نوع ادبی واحدی بود، فاصلهٔ بسیار دارد. لئوپاردی با تمهیداتی مشابه بر آن است تاتمایز میان امر غنایی و حماسی را دفع کند. او حماسه را «سرودی در تکریم پهلوانان و اقوام و لشکرها [می‌خواند]: صرفاً سرودی که امتداد یافته است.» (۶۵) شعر حماسی «تا حدّی که با طبیعت و شعر راستین سازگار است، یعنی مشتمل بر ترانه‌هایی همانند شعرها و سرودهای همر و اُسیان و دیگران است، به شعر غنایی اصیل می‌پیوندد.» (۶۶) لئوپاردی از نظریهٔ ولف، که خاستگاه اشعار همر را در ترانه می‌دانست، برای تأیید نظر خود استفاده می‌کند. حتی به نوشته‌های لاشمان، که طرح ولف را در بررسی نیبلونگنلید به کار گرفته، اشاره می‌کند و اطلاعات مربوط به اوزان غنایی کهنترین حماسه‌های رومی را یادداشت می‌کند. (۶۷) لکن لئوپاردی آنگاه با صراحت بیشتر به بیان فکار خویش می‌پردازد که چنین سازشهایی را رها می‌کند و می‌گوید که «شعر حماسی با گوهر شعر مغایرت دارد. شعر حماسی مستلزم طرحی پیش‌ساخته است که در کمال آرامش تهیه شده باشد. اثری که اتمام آن مستلزم صرف سالیان بسیار است با شعر چه ربطی دارد؟ شعر در اصل عبارت از انگیزه‌ای واحد است.» (۶۸)

حال و روز درام از این هم بدتر و رابطهٔ آن با شعر از حماسه هم کمتر است. «تظاهر به احساسِ هیجانی یا داشتنِ شخصیتی که ندارد (ولی از ملزومات درام است) با کار شاعری کاملاً منافات دارد: این کار کمتر از مشاهدهٔ دقیق و صبورانهٔ شخصیتها و عواطف شخصِ دیگری نیست. آدمی هر چه نابغه‌تر باشد، هر چه شاعرتر باشد، به همان اندازه دارای احساساتی شخصی است که می‌خواهد بیان کند و از این رو نخواهد پذیرفت که هویت دیگری را به خود منتسب کند و به زبان او سخن بگوید و تقلید کند.» (۶۹) لئوپاردی معتقد است که «نوشتن رمان و داستان و امثال آن، در قیاس با نمایشنامه‌نویسی، احساس بیگانگی کمتری در نابغه ایجاد می‌کنند. زیر نمایشنامه‌نویسی مستلزم اِعمالِ بیشترین دقت در امر تقلید، عمیقترین تغییر شخص نابغه به افراد دیگر، کاملترین نفی و تسلیم فردیت خویش است، و نابغه بیش از هر کس به فردیت خویش وابسته است.» (۷۰) در پیشگفتاری که لئوپاردی بر شعر شبانی[۶۲] ناتمامی با عنوان تِلِه سیلا[۶۳] (۱۸۱۹) نوشت «فریب شرم‌آور استفاده از گره‌ها و پیچ‌وتابهای

۶۲ pastoral ← جلد اول این کتاب، ص ۴۳۱.

63 *Telesilla*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بغایت پیچیده» را در طرح[۶۴] داستان، که به منظور جلب توجه و حسّ کنجکاوی خوانندگان است، رد کرد. (۷۱) زیرا در نظر او طرح، در میان تمام عناصر شعر، از همه نازلتر و اهمیت شعری آن از همه کمتر است. حتی تراژدی یونانی، که مشکل بتوان گفت در آن به طرح توجه بیش از حد مبذول شده، در نظر لئوپاردی مادّی و سطحی است. یونانیان فاقد تأثیر نیرومند و احساسات شدید و پرتوان بودند. بدبختیهای خارق‌العاده و دهشتناک و شخصیتهای یگانه و هیجانهای غیرطبیعی موضوعهای دلخواه آنها بود؛ یونانیان سخت در پی هیجان و رویدادهای مهیّج بودند ــ همان چیزی که باپرون و رمانتیستها هم دوست می‌داشتند ولی به دست نمی‌آوردند. اریستوفان نیز در نظر لئوپاردی شأن و منزلتی ندارد: کمدیهای او آکنده از ابداعات عجیب و غیرطبیعی و شخصیتهای تمثیلی و وزغها و ابرها و پرندگان است. (۷۲)

با توجه به نظری که لئوپاردی دربارهٔ شعر دارد، جای تعجب نیست که سرانجام چندان چیزی باقی نماند که مورد پسندش باشد. البته متقدمان را نباید فراموش کنیم. همر و پیندار و آناکرئون[۶۵] و ویرژیل و لوکرتیوس و حتی لوکیانوس[۶۶]، که حدایانِ پارناس[۶۷] او بودند. دانته هم هست که *کمدی الهی* او را، با ثباتی نسبتاً مستمر، «شعر غنایی بلندی [می‌خواند] که شاعر و احساسات او همواره در آن مشهودند.» (۷۳) و نیز پترارک. تنها شاعر از میان متجددان که شعرش دارای رقّت[۶۸] است و پیداست که سرمشق سبک دوران نخست شاعری لئوپاردی بوده است. لکن سرانجام به این نتیجه رسید که زیباییهای قابل تمجید در آثار پترارک معدود است. (۷۴) تاسو نیز، که لئوپاردی نسبت به سرنوشتش علاقه‌ای محبت آمیز داشت، قابل ذکر است، و همچنین کیابره‌را[۶۹] و تستی[۷۰] که چند قطعهٔ زیبا سروده‌اند. متاستازیو[۷۱] هم آخرین نغمه سرای ایتالیا و شاید تنها شاعر آن کشور از زمان تاسو به بعد بوده است. بارینی آنقدر هیجان نداشته که بتواند شاعر باشد، و حتی الفیری هم بیشتر فیلسوف است (استدلال کننده به‌مفهوم مورد نظر لئوپاردی) تا شاعر. (۷۵)

ذوق لئوپاردی دچار قبض بیشتر و بیشتر شد و نوع خاص شعری که خودش می‌سرود

64. plot

۶۵. Anacreon (572?-?488 B.C.)، شاعر غنایی یونانی. اشعار کوتاهش در ستایش از عشق و باده باعث شده که این نوع شعر را آناکریونی (Anacreontics) بنامند

۶۶. Lucianus، هجویه‌پرداز یونانی قرن دوم میلادی

۶۷. Parnassos، کوهی بلند در یونان که با پرستش آپولو و سروشان مربوط است

68. pathos

۶۹. Gabriello Chiabrera (1552-1637)، شاعر غنایی ایتالیایی. گاهی او را «پیندار ایتالیا» می‌نامند.

70. Fulvio Testi

۷۱. Pietro Metastasio (1698-1782)، شاعر و نمایشنامه نویس ایتالیایی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بیش از پیش به نظرش تنها نوع اصیل و راستین شعر می‌آمد. این قبیل جزم‌اندیشیها حقّ هر هنرمندی است. روی هم رفته، پیش و بیش از هر چیز شاعر بود و به تناوب به کار نقد می‌پرداخت. از بردباری و کنجکاوی منتقدان رمانتیک بزرگ نسبت به استعدادهای خلّاق پیرامون خود در او خبری نبود. به رغم طرح تاریخی که دربارهٔ افول قوهٔ خیال تهیه کرد به‌هیچ وجه از روحیهٔ واقعاً تاریخی برخوردار نبود. با وجود این، اصیلترین بخشهای *یادداشتهای* او را باید برگزید زیرا حاوی کاملترین نقض سلسله مراتب نئوکلاسیکیِ نوعهای ادبی‌اند. نمایشنامه و طرح را، که در *بوطیقای* ارسطو گوهر شعر به شمار آمده‌اند، لئوپاردی به حواشی احاله می‌کند. شعر غنایی، که بیکن و هایز آن را از قلمرو شعر مستثنا کرده بودند، و بیان احساسات شخصی، والاترین نوع شعرند. چرخ یک دور کامل چرخیده است.

فراموش نباید کرد که گفته‌های لئوپاردی تا آخرین دههٔ قرن نوزدهم در یادداشتهایش مستور ماند و از این رو در زمان خود او بر کسی تأثیر ننهاد. پیدایش دگرگونی در نقد ایتالیا به ورود دِ سانکتیس موکول شد، و او هم، گرچه لئوپاردی را سخت دوست می‌داشت و آثارش را مطالعه کرده بود، با این حال نظرهای انتقادیش ر بر اساس افکار هگل و دیگر متفکران آلمانی بنا نهاد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

فصل یازدهم: نسل دوم رمانتیکهای آلمانی

یوزف گُورِّس[1]

حدود سال ۱۸۰۶ در فضای فکری آلمان تغییری بارز پدید آمد. طلوع ستارهٔ اقبال ناپلئون و سقوط امپراتوری پروس در نبرد پِنا به بروز میهن‌دوستیِ پرشوری منجر شد که طرفداران آن با اندیشه‌های انقلاب فرانسه و کلّ تعالیم انسانیت و خرد که با قرن هجدهم و کلاسیکهای آلمانی پیوند داشت مخالفت می‌ورزیدند. نسل اول رمانتیکهای آلمان هم میهن‌دوستان بقاعده‌ای بودند: برادران شلگل، هر دو، در مبارزه با ناپلئون مجدّانه شرکت کردند. لکن گروه جوانانی که در ۱۸۰۶ حدود بیست یا بیست‌وپنج سال داشتند به چنان حدی در کار ملیت‌خواهی مصرّ بودند که با ذهن معطوف به نظریه‌پردازی برادران شلگل بیگانه بود. نظریات و نقد ادبی این گروه شاهد صادق این تغییر است: همگی به مطالعهٔ مبادی[2] پرداختند، به گذشتهٔ توتونی[3] خود، به ترانه‌های قومی، قصه‌های قومی. افسانه‌ها، *نیبلونگنها*[4]، *اِدا*[5]، و به‌طور کلی هر آنچه می‌اندیشیدند بومی و آبا اجدادی و کهن و «آلمانی» و محفوظ از آفت تمدن عصر جدید است، و بنابراین به بهبود ملت کمک می‌کند. از اهمّ دستاوردهای این گروه چاپ دو اثر بود: یکی مجموعهٔ ترانه‌های قومی آلمانی، شیپور سحرآمیز پسرک[6] (۱۸۰۵ـ۱۸۰۸) توسط آخیم فن آرنیم و کلمنس برنتانو، و دیگری *داستانهای پریوار*[7] توسط

1. Joseph Görres　　2. origins

۳. Teutonic: توتونها، از اقوام معروف ژرمنها هستند. گاهی توسعاً همهٔ اقوام ژرمنی را تونوبی می‌خوانند.

۴. *Nibelungens*، قوم کونوله‌هایی که در زیرزمین زندگی می‌کردند و ثروت بسیار و حلقه‌ای جادویی داشتند که ریگفرید از آنها گرفته بود. مبنای ترانه های قومی و ایرای معروف واگنر

۵. *Edda*، دو مجموعه، یکی مشکل از شعر گهن نِرْس که در اوایل قرن سیزدهم میلادی گردآوری شده و دیگری مرکب از اشعار ایسلندی که یک نسل بعد گردآوری شده است

6. *Des Knaben Wunderhorn*

7. *Kinder - und Hausmärchen*

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دو برادر، یاکوب و ویلهلم گریم[8] (۱۸۱۲ـ۱۸۱۵). از این گذشته، برادران گریم بنیانگذار رشته‌ای شدند که اساساً شاخهٔ علمی جدیدی بود به نام لغت‌شناسی (فقه‌اللغه) ژرمنی[9] و خود ایشان آن را توسعاً علم تمدن ژرمنها تعبیر می‌کردند. یاکوب گریم، بویژه، با کوشش خستگی‌ناپذیر و قدرت تألیف درخشان خود، شالودهٔ این علم را ریخت. کتاب *صرف و نحو آلمانی*[10] او (۱۸۱۹ـ۱۸۳۷) با کشف قوانین آواشناسی، تغییر مصوتهاو صامتها، و جز آن، در شعبات مربوط به رشتهٔ لغت‌شناسی ژرمنی و، از آن گذشته، به طور کلی رشتهٔ زبان‌شناسی انقلابی پدید آورد. دیگر تألیفات برادران گریم ــ مانند مجموعهٔ افسانه‌های محلی و تاریخی آلمان، بررسیهایشان در زمینهٔ اساطیر توتونی و اسناد حقوقی کهن آنها، و فرهنگ تاریخی زبان آلمانی که بنیانش را نهادند ــ همگی مبنای تأسیس «رشتهٔ مطالعات آلمانی»[11] گردید. این رشته در طول قرن نوزدهم تقریباً تمام مطالعات ادبی را در آلمان ــ آن هم نه فقط از نوع دانشگاهی آن ــ قبضه کرد، و بعداً بر مسیر مطالعات ادبی در انگلستان و ایالات متحد و تمام کشورهای اسلاو و اسکاندیناوی تأثیری عمیق داشت. حتی تأکیدی که امروزه بر آموزش زبان و ادبیات آنگلوساکسون و *بیوولف*[12] در دوره‌های عالی ادبیات انگلیسی در دانشگاههای امریکایی می‌شود از بازمانده‌های این نگرش رمانتیکی آلمانیهاست.

از نظر ما، که بر نقد و نظریات ادبی متمرکز است، نام منتقد ادبی بر کهنسالترین عضو گروه، یوزف گوِرِس (۱۷۷۶ـ۱۸۴۸) بیش از دیگران برازنده است. او زندگی خود را عمدتاً وقف سیاست احیای مذهب کاتولیکی[13] کرد، ولی در آغاز کار (بجز دورهٔ کوتاه شور و شوق نسبت به انقلاب فرانسه) از پیروان «فلسفهٔ طبیعت»[14] شلینگ بود و ضمناً به نظریردازی دربارهٔ زیباشناسی پرداخت. در کتاب *گزیده‌گوییهایی در باب هنر*[15] (۱۸۰۲) قطبهای مخالف و متضاد را، به اسلوب تمایزی که شیلر میان امر ساده و مصنوع قائل شده، در تقابل با هم قرار داده و بر آن است تا، از طریق تمیز امر «مولّد»[16] از امر «محرّک» یا «یادآورنده»[17]، قاعدهٔ شیلر را جرح و تعدیل کند. (۱) بخشی از مقالاتی هم که برای مجلهٔ *فجر*[18] (۱۸۰۴ـ۱۸۰۵) نوشت حاوی نظریردازی دربارهٔ تقابل میان اعصار و سنخهاست. قیاس ادبیات فرانسه و آلمان در نظر او قیاس دشت و کوه است. لکن دیگر نوشه‌های انتقادیِ این گروه از مقالات گوِرِس

8. Jakob and Wilhelm Grimm
9. Germanic philology
10. *Deutsche Grammatik*
11. «Germanistics»
۱۲ *Beowulf*، حماسه‌ای به زبان انگلیسی کهن (انگلوساکسون) احتمالاً منعلق به اوایل قرن هشتم میلادی
13. Catholic Restoration
14. *Naturphilosophie*
15. *Aphorismen über die Kunst*
16. «productive»
17. «eductive»
18. *Aurora*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بیشتر مبین تواناییهای اویند: قاطعیت رأی او و توصیفهای درخشانی که با استفاده از قیاس و استعاره به اسلوبی بیان شده که خواننده را به یاد هنرنماییهای مهیّج ژان پل (ریشتر) می‌اندازند. ستایش از آثار ژان پل و هردر و نووالیس خلاف انتظار نیست؛ لکن تجلیل پرشور از هوپریون هولدرلین[۱۹] و نخستین تراژدی کلایست، *خانوادهٔ شروفنشتاین*[۲۰]، تازگی دارد و درست است. جالبترین نوشتهٔ گورس دربارهٔ گوته است و در آن کوشیده است تا، با اشاره به تطور پیکرتراشی یونانی، مراحل مختلف سبک او را از هم متمایز کند: از طبیعت‌گرایی مرحلهٔ نخست تا گرایش به آرمانی کردن در سالهای میانه تا سبک خاص و آراستهٔ بازپسین نوشته‌های او، نظیر دختر *حرامزاده*[۲۱]. (۲)

مقالات انتقادی متقدم گورس آنچنان شناخته‌شده نبودند. در ۱۸۰۶ که به هایدلبرگ می‌رود و همکاری با برنتانو و آرنیم را شروع می‌کند نقش تاریخی او آغاز می‌شود. *کتابهای عامه‌پسند آلمانی*[۲۲] او (۱۸۰۷) از لحاظ ما از همه مهمتر است. در این کتاب به وصف جزوه‌های اشعار و داستانهای عامه‌پسندی مانند *فاوست* و *فرزندان هایمون*[۲۳]، که بیشتر به قرن شانزدهم تعلق دارند، و نیز بررسی تفصیلی منابع و آثار مشابه آنها در رمانسهای قرون وسطی و افسانه‌های مشرق زمین و جز آنها پرداخته است. این بخش محوری کتاب، یعنی بررسی جابه‌جایی درونمایه‌ها ــ که امروزه کهنه شده است ــ آن را یکی از نخستین آثار مربوط به مطالعهٔ تطبیقی ادبیات می‌سازد. لکن مقدمه و مؤخرهٔ کتاب بیانیهٔ نگرش تازه به ادبیات است. گرچه گورس شخصاً منبع خارجی بسیاری از این داستانها را مشخص کرده، با این حال آنها را نمونهٔ ادبیات قومی و بیان «روح راستین ملت آلمان» و اشیای بغایت ستودنی و «آثار مقدس متعلق به دوران کهن» می‌خواند. ترانه‌ها و افسانه‌ها و خرافات و رسوم قومی، همانند «گیاهان که ساختهٔ طبیعت‌اند»، آثار مقدسی هستند که از عمق دوران قرون وسطی بازمانده‌اند، و قرون وسطی را نیز «باغ شعر، بهشتِ رمانتیسم» می‌شمارد. (۳) در این عصر خجسته، تاریخ حماسه‌ای دینی بود، شعر می‌شکفت، مردم در یک امت جمع بودند و تمایز طبقاتی وجود نداشت. هیچ تقلیدی از متقدمان بلایِ جانِ نیروی جبلّی آفرینش نبود. از آن زمان به بعد گورس چیزی جز انحطاط به سوی خردپسندی و نثر نمی‌بیند. تقابلی که هردر میان شعر *طبیعت*[۲۴] و شعر *هنر*[۲۵] برقرار کرد در اینجا به وضوح تجدید شده و شعرِ طبیعی است که تنها نوع راستین شعر به شمار آمده است.

۱۹. *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*، نوشتهٔ فریدریش هولدرلین (Fr. Hölderlin)

20. *Die Familie Schroffenstein*
21. *Die natürliche Tochter*
22. *Die deutschen Volksbücher*
23. *Die Haimonskinder*
24. *Naturpoesie*
25. *Kunstpoesie*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نقد پرشوری که گورس بر شیپور سحرآمیز پسرک (۱۸۰۹ـ۱۸۱۰) نوشت حاوی بیان واضح موضع اوست. «ما معتقدیم که شعر پیش از صناعت پدید آمده، و شور و شوق پیش از انضباط و مقررات. صریح بگوییم، ما به وجود شعرِ طبیعیِ خاصی معتقدیم که بر گویندگانِ آن چون رؤیا حادث می‌شود، آن را نمی‌توان در مدرسه فرا گرفت یا کسب کرد، لکن مانند نخستین عشق است که حتی جاهلترین افراد هم آن را در یک آن و بی‌آنکه نیرویی صرف کنند در می‌یابند؛ هرچه کمتر آن را بررسی کنی بهتر عمل خواهی کرد، و به همین منوال، هرچه بیشتر در آن غور کنی بدتر عمل خواهی کرد.» هر اثر هنریِ نمونه، «همانند طبیعت که جانوران و گیاهان را رها می‌کند، در روشنایی روز رها می‌شود.» (۴) شعر طبیعی ساده و باعظمت است؛ اَشکالِ مورد نیازش را خود ایجاد می‌کند، شکل و محتوایش بسان روح و جسم در حیاتی سازمند جمع می‌آیند. گورس که متوجه است که ترانه‌های قومی آرنیم و برنتانو با این کمال‌مطلوب سازگار نیستند آنها را بازمانده‌های تحریف‌شدهٔ گذشته‌ای شکوهمندتر وصف می‌کند. همهٔ این اشعار را شعری واحد و «آیینهٔ وفادار قوم» می‌داند، و با صرف کوششی اعجاب‌آور تعداد بیشماری از آنها را به ترتیبی خاص بر اساس درونمایه‌هایشان قرار می‌دهد و وصف می‌کند: از ولادت تا مرگ، از عشق جسمانی تا وجد و خلسهٔ دینی. گرچه تک‌تکِ آنها «فریادی غنایی»اند، به اتفاق «کلیّتی حماسی و نمایشی» تشکیل می‌دهند، زیرا «پیوندی نامرئی همهٔ چیزها را به هم متصل می‌کند.» اگرچه گورس گهگاه متوجه می‌شود که ممکن است کسانی سرایندهٔ شعری واحد باشند که هرگز شعر دیگری نسروده‌اند، بر روی هم آنها را میراث مشترک ملت می‌داند. آنها ضامن تعالی ملت‌اند: قوم و سرایندهٔ اشعار قومی حکم واحد را دارند. (۵)

اگر به رغم اینکه ترانه‌های مجموعهٔ آرنیم و برنتانو در واقع ریشه در قرنهای مختلف دارند و حاوی مواد بسیاری هستند که به دوران اخیر تعلق دارد و بغایت تصنعی است، با این حال، شعر قومی کلاً شعر واحدی تشکیل می‌دهد. طبیعی است که شعر حماسی قرونِ بسیار بعید بخشی از اسطورهٔ بومی به حساب آید. گورس در مقالاتی که دربارهٔ *نیبلونگنلید* (۱۸۰۸) نوشت، نخستین کس بود که به بررسی تشابهات میان افسانه‌های کهن نورسها[۲۶] پرداخت و این نظر را ابراز داشت که *نیبلونگنلید* تنها بخش بازمانده ز اسطوره یا شعری عظیم است. (۶) سپس در حجیمترین کتابش، *تاریخ اساطیر آسیایی*[۲۷] (۱۸۱۰)، بر آن است تا با تفصیل بیشتری ثابت کند که تنها یک شعر طبیعی وجود دارد و همانا اسطوره است و همهٔ اساطیر هم از مشرق‌زمین آمده‌اند. بر اثر مرور زمان و بر مبنای مطالعات گسترده ولی غیرانتقادی،

26. Old Norse Sagas 27. *Die Mythengeschichte der asiatischen Welt*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نظریه‌های گورس عجیب و غریبتر شدند. در مقدمهٔ کتاب فوق به مقایسه‌ای واهی میان حماسه‌های هندی و همر و اُسیان و تیتورل[۲۸] و نیبلونگن دست می‌زند. اما طرحی که برای تألیف تاریخ جهانی اسطوره داشت به جایی نرسید، زیرا، از جمله، بیش از پیش به نوشتن مقالات سیاسی در روزنامه‌ها روی آورد.

گورس تنها در معدودی از نوشته‌های متأخر خود به بحث دربارهٔ «شعرِ هنر» پرداخت. در نقدی که بر تألیفات ژان پل نوشت (۱۸۱۱) تمایزهای درآمدی به زیباشناسی او را با مهارت بر اساس مقولات نبوغ و فکاهه و طنز/کنایه و ذکاء و شخصیت و طرح داستان و منظره‌سازی و سبک مرتب کرد. گورس، به شیوه‌ای مانند نقدی که بر شلیپور سحرآمیز پسرک نوشته بود، وصف تقریباً تمام شخصیتهای رمان ژان پل را در طرحی واحد درهم می‌تند و با استعاره‌ها و قیاسهای خیالپردازانه و زیرکانهٔ خود منظری به دنیایی از فکاهه و احساسات می‌گشاید. او حتی به علاقهٔ قبلی‌اش، یعنی به تقابل میان دوران باستان و عصر جدید باز می‌گردد و میان جهان‌بینی یونانی بر مبنای هندسهٔ اقلیدسی و عصر جدید که حساب فاضله و مقادیر بی‌نهایت کوچک را اختراع کرده تقابلی قائل می‌شود. مقایسه‌ای که میان کلیسایی مسیحی و فرمول فاضله می‌کند با هرچه مکتب اخیر «تاریخ فکری»[۲۹] آلمانیها اختراع کرده تا توازی و تقارن کامل همهٔ فعالیتهای بشری را به ثبوت برساند برابری می‌کند. (۷)

در نقدی متأخر که بر کتاب *مکاتبات گوته با یک کودک*[۳۰] (۱۸۳۵) تألیف بتینا فن آرنیم نوشت موضع نهضت احیای مذهب کاتولیکی را نسبت به گوته با هشیاری بسیار تعریف کرد. گوته شخص ملحد و بی‌ذوقی ترسیم شده که همزمان با ورود «کودک» به صحنه موقتاً حیات تازه می‌یابد. گورس به جنبهٔ داستانی کتاب بتینا توجه نکرده زیرا او نیز طبعاً مانند بتینا دچار روان‌پریشی تندید بود. (۸) شیوهٔ نقّادی او به طورکلی متشکل از قیاسها و استعاره‌هایی است که خواننده را به یاد بدترین نوشته‌های پرآب‌وتاب نقدهای به اصطلاح «ذوقی»[۳۱] دههٔ ۱۸۹۰ می‌اندازد. آنچه دربارهٔ ژان پل می‌گوید دربارهٔ خود او هم صادق است: «ساموئیدها[۳۲] را بر شترهای تیزپا سوار می‌کند، عربها سوار بر سورتمه‌هایی که گوزنها آنها را به حرکت درمی‌آورند در بیابان طی طریق می‌کنند، برنده‌ماهیها بر بالای درختان زیزفون نغمه‌سرایی می‌کنند تا بلبلان به آواز آنها گوش فرا دهند، و میمونها هم به دقت رمانهای احساساتی را ورق

۲۸. *Titurel*، بنابر افسانه‌های قرون وسطی، تیتورل نجستین نگهبان جام مقدس بود. ولفرام فن اشتباخ حماسهٔ منظومی تحت عنوان تیتورل تألیف کرد (قرن سیزدهم) که ناتمام ماند.

29. *Geistesgeschichte*

30. *Gothes Briefwechsel mit einem kinde*

31. «impressionistic»

۳۲. Samoyedes قبایلی ساکن سیبری شمالی و شمه‌جزیرهٔ تایمیر.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌زنند.» (۹) عجیب نیست که گورس هر کوششی را در جهت تعریف شعرْ «مادّه باورانه»[۳۳] می‌شمرد، زیرا «شعر، مانند هر چیز مقدسی، در تاریکی رمز و راز مستور است.» (۱۰)

برادران گریم

آنچه در آثار گورس با شور عاطفی وافر و فورانِ استعاره‌ها مطرح شده، همزمان توسط برادران گریم با هشیاری و به وجهی علمی بررسی گردیده است. لکن در مورد مسئلهٔ محوریِ تفاوت میان شعر طبیعی و مصنوع، برادران گریم با هم اختلاف نظر داشتند. یاکوب گریم (۱۷۸۵ـ۱۸۶۳)، که در کار پژوهش از ویلهلم برتر بود، دربارهٔ شعر طبیعی نظر افراطیتری داشت.به اعتقاد او، شعر طبیعی، لاعن شعور، در گذشتهٔ دور و تاریک خود به خود پدید آمد و بتدریج، هر چه از منبع زیویِ مکاشفه ــ دوران طفولیت نوع بشر ــ دورتر شد بیشتر دستخوش انحطاط گشت؛ یاکوب لَمَعات آن را در پرتو درخشان خاطرهٔ بهشتی می‌بیند. ویلهلم گریم (۱۷۸۶ـ۱۸۵۹) به سرشت بشر اعتماد بیشتری داشت و بر آن بود که حتی شاعران معاصر نیز می‌توانند و باید به «طبیعت» دست یابند. گرایش هنری ویلهلم از یاکوب بیشتر بود: شعر را بسیار خوب ترجمه می‌کرد و، ظاهراً، شکل سبک‌شناختیِ قصه‌های پریوار را به او مدیونیم. یاکوب، که تألیفاتش را به اسلوبی موجز و غالباً خشک می‌نوشت، به ادبیات عصر جدید چندان علاقه‌ای نداشت. او بکل در گذشته می‌زیست، در میان اساطیر توتونی، نیبلونگنها، *اِدا*، قصه‌های پریوار، افسانه‌ها، حکایات جانوران، هر آنچه به نظرش باستانی و زرمنی می‌آمد. لکن گرچه نوشته‌هایش مالامال از شور میهن دوستی توتونی است، نباید او را نسبت به دیگر اقوام و ملل جاهل یا بی علاقه دانست. او شعر قومی را هر کجا می‌یافت مطالعه می‌کرد و دوست می‌داشت: مجموعه‌ای از رمانسهای اسپانیایی را به زبان اسپانیایی منتشر کرد[۳۴] (۱۸۱۵)؛ یکی از نخستین کسانی بود که دربارهٔ رمان دو رنار[۳۵] و داستانهای مربوط به جام مقدس و شانسون دو ژست[۳۶] فرانسویان به تتبع پرداخت؛ (۱) زبان صربی را فرا گرفت تا حماسه‌های قومی صربستان را مطالعه و برخی از آنها را ترجمه کند؛ (۲) اعتقادش به اُسیان حتی تا اواخر حیاتش نیز بابرجا بود. (۳) اگرچه در ایجاد و حفظ شعر طبیعی برای اقوام توتونی مقامی بزرگ قائل بود، شعر طبیعی را جهانشمول می‌دانست. و بویژه معتقد بود که

33. «materialistic» 34. *Syiva de romances viejos*

۳۵ *Roman de Renard*، نام مجموعهٔ ۲۶ متن کوتاه در وصف اعمال روباهی رنار نام در جامعه‌ای مرکب از حیوانات گونا گون به سرگردنی شیر

۳۶ *chansons de geste*، اشعار اعمال پهلوانی یا ترانه‌های منظوم فرانسوی دوران قرون وسطی دربارهٔ اعمال پهلوانیهٔ قهرمانان و جنگاوران

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

همواره می‌توان سیر تحول شعر کهن فرانسوی را تا منبع توتونیِ مفروض آن پی گرفت.

درست است که بسیاری از کتابگزاریها و مقالات متقدم یاکوب تعریفی از موضع کلّی او به دست می‌دهند، اما مکاتباتش با آرنیم حاوی واضحترین بیان موضع اوست. یاکوب گریم مؤکداً اظهار می‌دارد که میان شعرِ طبیعت و شعرِ هنر تمایزی جاودان وجود دارد. آن دو چنان متفاوت‌اند که هرگز نمی‌توانند همزمان وجود داشته باشند. شعر طبیعت، متعلق به دوران باستان، بر اسطوره مبتنی است، و معیار ما در سنجش آن باید این باشد که آیا شعر کم‌وبیش به این مبنا وفادار بوده است؟ (۴) گریم کسانی را که در مطالعهٔ شعر ژرمنی کهن به تمایزات هنری می‌پردازند صریحاً سرزنش می‌کند: اسطوره است که باید به تتبع در آن پرداخت و اسطوره نیز کلیّتی را متکی بر زمان خود می‌سازد، و از همین طریق است که ، حتی اگر به شکلهای معیوب یا مرده هم درآمده باشد، می‌توان آن را شناخت. مورّخِ شعرِ طبیعت باید شکلهای گوناگونی را که اسطوره‌ای به خود گرفته وصف کند و توضیح دهد و اسطوره را تا حدّ ممکن تا اصلش پی بگیرد. (۵) در نظر گریم، تاریخ، به معنای داده‌های واقعی، را همواره باید تابع اسطوره و شعر دانست، لکن انگیزهٔ رویدادهای مهم تاریخی برای آفرینش اسطورهٔ پهلوانی ضرورت دارد. (۶) گریم، در دفاع از موضع خود در برابر آرنیم، این گفته را تکرار می‌کند که «شعر چیزی است که به صورت ناب و خالص از ذهن به کلمه می‌آید.... شعر قومی از ذهنِ کلّ تراوش می‌کند؛ شعرِ هنر آن است که از ذهن فرد بیرون می‌آید. از همین روست که در شعر دوران باستان به شاعران یا نامشان اشاره نمی‌شود: این شعر را یک یا دو یا سه تن نسروده‌اند، بلکه نتیجهٔ کار کلّ جامعه است. ... برای من قابل تصور نیست که هرگز تنها یک تن همر و یا یک مؤلف برای نیبلونگن وجود داشته باشد. این تمایز را تاریخ به این صورت نیز ثابت می‌کند که هیچ قوم متمدنی قادر به آفریدن حماسه نیست، و هرگز هم نبوده است.» (۷) چون حماسه فقط به صورت خودبه‌خودی سروده می‌شود، فکر سرودن حماسه به نظرش بسیار نامعقول می‌آید. شکست مسیح[۳۷] کلوپشتوک و تصمیم عاقلانهٔ گوته را به رها کردن فکر سرودن *آخیلایس*[۳۸] شاهد صادق این مدعا می‌آورد. «مردم دوران باستان بزرگتر و باکتر و قدسیتر از ما بودند؛ شکوه فجر ربوبی هنوز بر آنها پرتو افکنده بود. از این رو، شعر حماسی کهن (=تاریخ افسانه‌ای و اساطیری) را خالصتر و بهتر از شعر طنزآمیز، یعنی آگاهانه و مهذب و پیچیدهٔ خودمان می‌دانم.» «شکل درونی شعر باستان اعتبار جاودانه دارد.» شعرِ هنر نوعی «آماده سازی است. شعرِ طبیعتْ خودساخته است.» (۸) همانطور که پرنده هنگام نغمه سرایی به وضع قرار گرفتن منقار و زبان و دهان خود نمی‌اندیشد، شعر قومی نیز به بحور عروضی

37. *Messiah* 38. *Achilleis*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

توجهی ندارد. شعر طبیعت بی‌تردید به گذشته تعلق دارد، کما اینکه دوران جوانی نوع بشر نیز گذشته است. قالبها و منبع قافیه و جناسِ آوایی[۳۹] به کل تعلق دارند: «کارگاه یا تأملات فردی شاعران پذیرفته نیست.» (۹)

اما این موضوع که شعرِ بنیادین دقیقاً چگونه به وجود می‌آید در پردهٔ ابهام باقی می‌ماند. آفرینشِ جمعی چنان به گذشته‌های دور احاله شده که خاستگاههای شعر و اسطوره با هم عجین شده‌اند و ما در برابر امری نهایی قرار گرفته‌ایم که منبعش وحی الهی است. (۱۰) از آن به بعد، دقیقاً به موازات تاریخ زبان، که در نظر گریم با از دست دادن حالات اسمی و اشکال فعلی و پیشوندها و جز آن از مرحلهٔ ناب خود افول کرده، کلّ این روند نیز رو به انحطاط داشته است. اوتو یِسپِرسِن[۴۰] در ۱۸۹۳ بالاخره توانست با این استدلال که زبان با حرکت به سوی سادگی و حذف عامل تصریف رو به پیشرفت می‌رود نظر گریم را رد کند. گریم گهگاه می‌کوشد تا این روند را با دقت بیشتر تعریف کند و چندین مرحله را از هم متمایز سازد. مثلاً از مراحل سه‌گانه‌ای سخن می‌گوید که در آن حماسه (هنر عینی و جمعی) مرحلهٔ اول، شعر غنایی (ذهنی و فردی) دوم، و نمایشنامه (ترکیب آن دو) مرحلهٔ سوم است. (۱۱) یا شعر را مرحله‌ای می‌داند که میان ایدهٔ ربوبی و رویدادهای بشری (تاریخ) نقش میانجی را بازی می‌کند. «این معاشِ حیاتْ گسترده‌تر و آزادتر از وضع حاضر و تنگتر و محدودتر از مکاشفه» است. (۱۲) پس حماسه و قصه‌های پریوار و افسانه‌های محلی و ترانه‌های عامیانه و حتی حکایات جانوران یادگارهای متبرّک شباب ربوبیت و عصر زرّین نوع بشرند. گریم مجدّانه کوشید تا این نظر را به کرسی بنشاند که داستانهای رُنار بازماندهٔ حلقهٔ حماسه‌های کهنِ دوران انسان بَدْوی است، زمانی که آدمیان با جانوران می‌زیستند و به طور طبیعی به ویژگیهای بشری خویش استشعار داشتند. گریم بر عنصر قومی داستانهای رنار تأکید می‌کند و نام آن را برگرفته از *Reginhald* (مشاور) ژرمنی می‌داند، و از لحن هجایی و طنزآلود و مشخصاً کشیش‌وار روایتهای اوایل قرون وسطای داستانها غافل است. (۱۳)

دربارهٔ نظر یاکوب گریم نسبت به ادبیات عصر جدید چندان اطلاعی در دست نیست. در اواخر زندگیش، به مناسبت صدمین سالگرد تولد شیلر (۱۸۵۹) خطابه‌ای ایراد کرد که، گرچه برای محفلی رسمی تهیه شده بود، دیدی نقّادانه دارد. در این خطابه نیز شاعر را، صرف نظر از میزان تصنعی و فلسفی بودن آثارش، آوای مردم و کسی تعریف کرده که «ماهیت کامل ملت را بیان می‌کند، یا به عبارت دیگر مجسّم می‌کند.» (۱۴) اما، از این که بگذریم، گریم نسبت به شعرِ

39. alliteration

۴۰. Otto Jespersen (1860-1943)، لغت شناس دانمارکی.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هنر همیشه بی‌اعتناست. در سفری که به ایتالیا رفت (۱۸۴۴) کلّ ادبیات ایتالیا را تصنعی خواند. محتوای آثار دانته از مضامین مرده تشکیل شده، اشعار پترارک از آثار تروبادورها[۴۱] مقتبس است، اریوستو حماسه‌های باستان را به بازی گرفته، تاسو احساسات‌گراست. تنها به بوکاتچو، احتمالاً از این رو که به مردم نزدیکتر است، به دیدهٔ لطف می‌نگرد. در میان تمام ایتالیاییهای عصر جدید، تنها تومّاسئو[۴۲] را به سبب مجموعه ترانه‌های قومی‌اش از دیگران ممتاز می‌کند. (۱۵) انکار صریح وجود شعر راستین در آثار هوراس و پیروانش با بیزاری او نسبت به شعرِ هنر سازگار است. (۱۶) حتی ترجمه‌ها و اقتباسها و روایات متأخر اساطیر باستان هم کمترین شور و شوقی در او بر نمی‌انگیزند. برای *افسانه‌های فریتیوف*[۴۳] تنگستر اهمیت چندان قائل نیست. (۱۷) گرچه در نظر هرکس که در سنت ادبیات مغرب زمین پرورش یافته باشد داوریهای گریم مبالغه‌آمیز خواهد نمود. ذوق او به هیچ وجه منحصر بفرد نیست. علاقه‌مندان هوراس و ویرژیل و راسین و ولتر و پوپ هنوز هم در آلمان نادرند.

ویلهلم گریم در بیشتر موارد با نظر برادرش موافق است و ذوقی نظیر او دارد. او نیز در بحث خود دربارهٔ خاستگاه شعر ژرمنی کهن (۱۸۰۸) تأکید می‌کند که تاریخ و شعر در اصل یکی بودند و به اتفاق حماسه را ساختند. او با اطمینان اظهار می‌دارد که اسکالدها[۴۴] سرایندگان این اشعار نبوده‌اند و صرفاً آنها را به نسلهای بعد از خود منتقل کرده‌اند. او نیز مانند یاکوب از ابهامِ کارسازِ افعال انعکاسی استفاده می‌کند و مثلاً از «سادگی و عدم استشعار»ی سخن می‌گوید «که در آن کلّ [شعر طبیعت] خود را سرود.» (۱۸) وجود شکل مشخصی را در *نیبلونگنلید* منکر است: بر زبان دیگران متفاوت می‌بود و، اگر در زمان متقدمتری ثبت شده‌بود، سبکی فخیمتر و ساده‌تر می‌داشت، زیرا «هرگونه تکامل به جلا و نزاکت متمایل است و در این صورت عظمت اندیشهٔ اصلی بتدریج رو به کاهش می‌گذارد و در غایت امر کاملاً از بین می‌رود.» (۱۹) ویلهلم گریم این حماسهٔ ژرمنی کهن را، که کاملاً بومی است و اثری از عناصر بیگانه در آن یافت نمی‌شود، به نحوی که قاطعیت آن امروزه در نظر ما مقبول نیست در برابر شعر درباری زمان خود قرار می‌دهد و معتقد است که شعر درباری «بیوند مستقیمی با ذات شعر آلمانی اصیل» ندارد. نوع اخیر مولود طبقهٔ خاصی است، و چون شعر قومی هنوز زنده است نه تنها شعرِ هنر است بلکه شعرِ «متصنع» و «کاملاً عاری از روح قوم» است. (۲۰)

اما، به رغم این گفته‌ها، فهم ویلهلم نسبت به شعرِ هنر از برادرش بیشتر است و به تداوم قوهٔ

۴۱. troubadours ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

۴۲. Niccolò Tommaseo (1802-1874)، نویسندهٔ ایتالیایی

۴۳. Esaias Tegnér (1782-1846)، شاعر سوئدی و مؤلف افسانه‌های فریتیوف (*Frithiofs - Saga*) که مجموعه‌ای از رمانس است.

۴۴. Scalds ← جلد اول این کتاب، ص ۲۴۳

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آفرینش بشری بیشتر ایمان دارد. گرچه یاکوب حتی ترجمه‌های برادرش را از *اِدا* و بالادهای دانمارکی محکوم می‌کند و ناگزیر به این عقیده تن در می‌دهد که، گذشته از متتبعان تاریخ، شعر باستان از دسترس همگان کاملاً بیرون است، (۲۱) ویلهلم تهیهٔ روایات جدید و اقتباس از این آثار را مجاز می‌داند و حتی می‌پذیرد که افتراق میان شعرِ طبیعت و شعرِ هنر لازم نیست کامل و انعطاف‌ناپذیر باشد. او معترف است که در *نیبلونگن* و آثار همر هم استشعار وجود دارد و قبول می‌کند که اشعاری که گوته به اسلوب عامه پسند سروده (مانند «پادشاهِ توله»[۴۵]) به‌خوبیِ بهترین اشعار شیپور سحرآمیز پسرک است. (۲۲) از لحاظ نظری می‌پذیرد که شعرِ هنر به خوبی شعرِ طبیعی یا ملّی است. لکن در عمل شعر هنر را نیز از منظر جمعی ارزیابی می‌کند و معتقد است که باید مبین روح ملت باشد. حتی آنچه کلاً نامنتظر و فردی است باید بر اندیشه‌ای ملّی مبتنی باشد. دانش و شناخت شعر جنبهٔ جمعی دارد و ندای قوم است؛ گریم حتی وقتی که، طی نگرشی اجمالی، نویسندگان عمدهٔ آلمان را در قرن هجدهم درجه‌بندی می‌کند، به همین مفهوم ندای قوم متوسل می‌شود. (۲۳) از رمانهای آرنیم تمجید می‌کند و از روایت اقتباسی فوکه از افسانه‌های زیگورد[۴۶] دفاع می‌کند. «ما متجددیم، و آنچه در ما خوب است نیز به عصر جدید تعلق دارد. چرا نباید بگذاریم آنچه دستاورد عصر ماست به بیان در بیاید؟ آیا می‌توانیم منکر واقعیت عصر خویش شویم؟» البته این تفاوت هم وجود دارد: مردمِ اعصار کهن در سادگی ارتجال می‌زیستند، مردم عصر جدید در هشیاری زندگی می‌کنند. (۲۴)

بیشتر جزئیات ساختار کلی نظرهای برادران گریم تا به حال مردود اعلام شده و واکنش بر ضد این نظرها شدید بوده است. شواهد بسیار حاکی از آن است که مقدار معتنابهی از آنچه ایشان ادبیات قومی می‌شمردند سرودهٔ نویسندهٔ واحدی متعلق به سنت مغرب زمین است که با آثار تمدن دوران کهن آشنا بوده است. *نیبلونگن* یا *اِدا* یا حتی *بیوولف* نه بدوی‌اند و نه توتونیِ محض. معلوم شده است که *شانسون دو ژست* تألیف راهبان است. اغلب ترانه‌های عامیانه و قصه‌های پریوار و جزوه‌های اشعار عامه‌پسند به قرون متأخر تعلق دارند و تألیف آنها را می‌توان تا نویسندگان مشخص پی گرفت و بر از شگردها و سنتهای شعر تصنعی‌اند. بیشتر آثاری که شعر قومی تلقی می‌شود در واقع «gesunkenes Kulturgut» است، یعنی در سلسله مراتب اجتماعی به «طبقات پایینتر» تنزل کرده و سادگی و ساده‌لوحی منعکس در آن ربطی به اصلش ندارد بلکه مولود ساده‌سازی است. البته هنوز هم می‌توان مانند کروچه با هرگونه انشقاق شعر به دو شاخه مخالف بود. (۲۵) اما واکنش نسبت به دیدگاه برادران گریم هم به

45. «King of Thule»

۴۶. Sigurd، شکل دیگر نام زیگفرید (Siegfried) در نسل تکنلد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

انتهای مسیر خود رسیده است. البته موضع آنها بسیار افراطی است، ولی بسیاری از آنچه گفته‌اند در اساس صحیح است. شعر دوران قرون وسطی، نهایتاً، ریشه در شعر قومی و روایات قومی دارد. پژوهندگان حتی بار دیگر به این نظر تمایل نشان می‌دهند که خاستگاه شعر روحانی[۴۷] را نیز باید در قالبهای شعر قومی یافت. (۲۶) در پسِ مقدار زیادی از اشعار، حتی اشعار متعلق به عصر جدید، اسطوره را تقریباً به صورتی ملموس می‌توان مشاهده کرد، و «الگوهای نمونهٔ ازلی» کارل یونگ، که ماد بادکین[۴۸] بتفصیل به شرح آنها پرداخته، با معنایی که برادران گریم از واژهٔ اسطوره در نظر داشتند تفاوت اساسی ندارد. اگر منظور از دوگانگی میان شعر طبیعی و مصنوع اِعمالِ معیارهای هنری متفاوت است البته چنین نگرشی قابل دفاع نیست، لکن بی‌تردید آفرینش عامیانه دارای روال و مسائل خاص خویش در مورد نحوهٔ انتقال و زمینهٔ اجتماعی است و، چنانکه هنوز هم در کشورهای بسیار مشهود است، با مسائل ادبیات مکتوب تفاوت بسیار دارد. (۲۷) بررسی ادبیات شفاهی بخش مهمی از تتبعات ادبی است. خطای برادران گریم منحصر به این بود که آن را چنان به گذشته‌های دور احاله کردند که تشخیص اسطوره را از شعر ناممکن ساختند. و سخن آخر اینکه، گرچه بیزاری آنها نسبت به سنت پیچیدهٔ شعر عالمانهٔ غرب تأثیر بسزایی برجا گذاشت، کسی مجبور نیست با نظر ایشان موافق باشد.

آرنیم و کلایست

آخیم فن آرنیم (۱۷۸۱ـ۱۸۳۱)، در مقام یکی از دو گردآورندهٔ شیپور سحرآمیز پسرک (۱۸۰۵ـ۱۸۰۸)، از پیشقدمان رواج ترانه‌های عامیانه است. مقالهٔ «دربارهٔ ترانه‌های عامیانه»[۴۹] او (۱۸۰۶) بغایت پرشور و مبهم است. او حتی بر آن است که افول ترانه‌های عامیانه بود که انقلاب فرانسه را ممکن ساخت. (۱) آرنیم، در نامه‌ای که پیش از این مقاله نوشته، پیشنهاد کرده است که در سوئیس مدرسه‌ای برای تعلیم شعر و آواز تأسیس شود تا شعر را در میان مردم رواج دهد و سرانجام به قبول زبان آلمانی در میان تمام ملتهای دنیا منجر گردد. (۲) لکن چندی نگذشت که آرنیم بر سر عقل آمد و در مکاتبات خویش با برادران گریم دیدگاهی بسیار معقول مطرح کرد. او از جمله می‌گوید که شور و شوقش نسبت به شعر عامیانه بدان سبب نیست که طبیعت و هنری متفاوت با امروز آن را به وجود آورده بلکه از آن

۴۷. courtly love؛ ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.
۴۸. Maud Bodkin، مؤلف کتابی به نام *Archetrypal Patterns in Poetry* (1934)
49. «Von Volksliedern»

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جهت است که در آزمون زمان موفق بوده، چنانکه بسیاری از گفته‌های معاصران هم موفق خواهند بود. آرنیم به شرفِ همریها، یعنی خوانندگان ترانه‌های قومی، «سوگند یاد می‌کند» که کسی که بیش از یک بیت شعر را به آواز خوانده عاری از نیّت هنری نیست، حتی اگر این نیت در مقایسه با آنچه به صورت ناهشیار به دست می‌آورد ناچیز باشد. (۳) آرنیم تقابل موجود میان شعر طبیعت و شعر هنر را می‌پذیرد ولی معتقد است که برادران گریم در این امر زیاده‌روی کرده‌اند. از شعر جمعی تا فردی تطوری بطیء صورت می‌پذیرد. در شعر کهن نیز هنرِ مبتنی بر آگاهی وجود دارد، و این شعر همیشه کامل نیست. همرِ عزیز گهگاه چُرت[۵۰] می‌زند و در نیبلونگن هم مطالب تصنعی و بی‌محتوا فراوان است. سرایندگان شعر عامیانه هم همیشه مجهول‌الهویه نیستند. آرنیم ترانه‌ای یافت که در روستاهای بسیار در شعاعی حدود ۱۵۰ کیلومتر رواج داشت و بعدها کشف کرد که سراینده‌اش از شاعران اواخر قرن هجدهم بوده است. همهٔ نمونه‌های شعرِ هنر هم تصنعی نیستند: آرنیم تأکید می‌کند که خودش بدون اینکه به وزن بیندیشد شعرهایی سروده و، از طرف دیگر، ترانه‌های قومی بسیار، از جمله بالادهای پهلوانی دانمارکی، در قالب عروضیِ از پیش تعیین شده‌ای سروده شده‌اند. چشمه‌های ابدی شعر در همهٔ ادوار، حتی در دوره‌هایی که شعری نیز سروده نمی‌شود، جاری‌اند. آرنیم بر همین اساس از جامهٔ امروزی پوشاندن بر ترانه‌های قومی و تقلید از آنها دفاع می‌کند. (۴) او خود را عمدتاً شاعری می‌شمرد که می‌خواهد با مردم نشست و برخاست کند و شاعر آنها باشد.

آرنیم در سالهای آخر حیات خویش به مفهوم تاریخیِ واقع‌گرایانه‌تری دربارهٔ ادبیات معتقد شد. در بیشگفتاری که بر رمان تاریخی خود، نگهبان تاج و تخت[۵۱]، نوشت کرهٔ زمین و گذشته و حقیقت و واقعیت را سرچشمه‌های ابدی شعر خواند.* ولی نقد آرنیم هرگز انسجام واقعی نیافت. برخی از گفته‌هایش حاکی است که در خصومت تعصب‌آمیز اعضای این گروه نسبت به علاقه‌مندان به مسائل فکری شریک بوده است. او بیش و بیش از هر چیز هنرمندی شاعر است و به همین دلیل به اوگوست ویلهلم شلگل چنین می‌نویسد: «یک اثر هنری بهتر از

« ← (۱). با این حال، نمی‌دانم چرا آثر بگن (۲) این صفحه را چنین توصیف کرده است: «یکی از زیباترین نوشته‌ها دربارهٔ شعر.»

(1) *Sämtliche Werke*, ed. Grimm, *3*, 7.

(2) Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve* (Paris, 1946), p. 256.

۵۰ اشاره به گفتهٔ هوراس در صناعت شاعری، یعنی گاهی خطاهای ناچیز مرتکب می شود.

51. *Kronenwächer*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تمام تاریخ ادبیات است.» (۵) در دفاع از یکی از نمایشنامه‌های اولنشلیگر[۵۲] فقط به احساس متوسل می‌شود: «هر کس آن را درک نمی‌کند، مفصلترین توضیحات هم آن را به او نخواهد آموخت، و هر کس آن را درک می‌کند به چنین توضیحاتی نیاز ندارد.» (۶)

گروه رمانتیکهای جدید دستاوردهای نظری برادران شلگل را رها کرده بودند: شناخت همکاری ضمیر هشیار با ناهشیار، درک وجود وحدت سازمند میان شکل و محتوا، نگرش به شعر در حکم کلّ یکپارچه و شامل که در پهنهٔ تاریخ کمال می‌یابد. برادران گریم در تقابلی که میان شعرِ هنر و شعرِ طبیعت قائل بودند فقرهٔ اخیر را بکل منکر شدند. آنگاه که تنها به جستجوی اسطوره بپردازیم و به قالب خاص شعری که در آن متبلور شده بی‌اعتنا باشیم، وحدت شکل و محتوا را رها کرده‌ایم. احیای نظریه‌های مربوط به الهام هم موضوع سهم ضمیر هشیار و ناهشیار را زیر پردهٔ ابهام برد. به منظور مستند ساختن این داعیه به قطعه‌هایی از دیگر نویسندگان معروف زمان نظری کوتاه خواهیم افکند ــ آثار انتقادی این نویسندگان به‌حدی نیست که مستلزم بحث جداگانه باشد. بتینا برنتانو (که با آرنیم ازدواج کرد) «مکاشفهٔ بی‌واسطهٔ شعر را، فارغ از حدود محکم قالب» پیشنهاد کرد زیرا «با سرعت بیشتر و به وجهی طبیعیتر بر ذهن نقش می‌بندد.» (۷) هاینریش فون کلایست (۱۷۷۷ـ۱۸۱۱) نیز خواستار شعر بی‌قالب بود. در نامه‌ای سرگشاده خطاب به شاعری جوان چنین می‌گوید: «زبان، آهنگ، خوشنوایی: اینها موانع واقعی، طبیعی و ضروری‌اند؛ و هنر، در مورد آنها، باید هدفی جز از بین‌بردنشان نداشته باشد.» (۸) در برجسته‌ترین مقاله‌اش، «در باب نمایش عروسکی»[۵۳] (۱۸۱۰)، در دفاع از آفرینش ارتجالی از تصویر بارزی استفاده کرده است. رقاص بزرگی که مرتب به تماشای نمایش عروسکی می‌رود به گویندهٔ نمایش می‌گوید که عروسک از نعمت حرکت غیرارادی و ارتجالی برخوردار است. راوی داستان، برای آنکه نشان دهد چگونه هشیاری باعث بر هم خوردن نظم می‌شود، داستان مرد جوان و خوش قیافه‌ای را می‌گوید که می‌خواهد خاری را از پایش درآورد و اتفاقاً در آینه چشمش به قیافهٔ خودش می‌افتد و متوجه شباهت حالت خود با مجسمهٔ مفرغی معروف و کهنی می‌شود که همین حالت را نشان می‌دهد. از آن پس، مرد جوان هر چه کوشید نتوانست آن حرکتِ گیرا را تکرار کند. «هر اندازه که تفکّر و تأمل تاریکتر و ضعیفتر گردد، فروغ گیرایی با درخشندگی و نیروی بیشتری خواهد تابید.» (۹) فقط اندک بارقهٔ امید بر جاست که آدمی بار دیگر میوهٔ درخت ممنوع را بخورد و معصومیت گذشته را بازیابد. اما این فصلِ آخر تاریخ جهان خواهد بود.

۵۲ Adam Oehlenschläger (1779-1850)، شاعر و نمایشنامه‌نویس دانمارکی.
53. «Über das Marionettentheater»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فقدان ناگهانی و فاجعه‌آمیز ناهشیاری در همهٔ نوشته‌های کلایست منعکس است. «هر جنبشی، هر چیز غیرارادی زیباست؛ اما به مجرد اینکه چیزی به خود شعور پیدا می‌کند معیوب و منحرف می‌گردد. آه از دست شعور! آه از دست شعور غمبار!» (۱۰) این خردستیزی بنیادین، کلایست و بسیاری از معاصرانش را از منتقد و نظریه‌پرداز شدن باز داشت (عجیب اینکه منتقدانی که فقط به جدلیات نمایشی پیچیدهٔ کلایست می‌پردازند منکر خردستیزی او هستند). در حالی که امروزه دستاوردهای شعری رمانتیکهای نسل اول، به استثنای نووالیس، ناچیز می‌نماید، اعضای نسل دوم آثار هنری بزرگی به وجود آوردند: برنتانو و آرنیم، کلایست و ارنست تئودور هوفمان دنیاهای تخیّلی اصیلی آفریدند. لکن فقدان انتقاد و شکل هنری موجب شد که به مرتبهٔ بزرگترین نویسندگان نرسند. گرایش آنها به مشرب فکرستیزی کار خود را کرد. تنها یکی از آنها (که او هم هنرمند نبود) منتقد واقعی و، به عقیدهٔ من، مهمی است ــ آدام مولّر.

آدام مولّر

در میان نسل دوم متقدان رمانتیکی آلمان، آدام مولّر (۱۷۷۹ـ۱۸۲۹) به برادران شلگل و نظرپردازیهای ماورای طبیعی شلینگ و نووالیس نزدیک است. آدام مولر موفق شد آرای کلی آنها را در نقد و ماهیت شعر و هنر، با افزودن صبغه‌ای شخصی، در زمینهٔ تازه‌ای به کاربرد؛ ازاین گذشته، به نظر من، او در نقد عملی از بینش و بلاغت خاصی برخوردار است. گرچه دو جلد از کتابهایش در ۱۹۲۰ تجدید چاپ شد و در آن زمان به نظرهای او در فلسفهٔ سیاست علاقه‌ای ابراز می‌شد، امروزه حتی در آلمان هم چندان شهرتی ندارد. چون در آلمان اختیار شهرت افراد در دست مورّخان آزادیخواه و پروتستان‌مذهب بود، گرویدن مولر به کیش کاتولیکی (۱۸۰۵) و مناسبات بعدی او با مترنیخ و مسئلهٔ اتریش در گمنامی او بی‌تأثیر نبود. اما امروز دیگر دلیلی برای بی‌اعتنایی به او وجود ندارد؛ در واقع اعتقادات مشخصاً کاتولیکی او بندرت بر آرای ادبی او تأثیر گذاشته‌اند. مولر قطعاً به گروه پیروان مشرب اصالت وحدت[۵۴] و وحدت وجود وابسته بود، ولی معلوم نیست که چگونه این دیدگاه را با معتقدات دینی خود سازگار ساخته است.

مولر بیامدهای مشرب تاریخیگری برادران شلگل را به وجهی قانع‌کننده مطرح می‌کند، و خود، دست کم از لحاظ نظری، به نقدی «میانجی» و نسبیت‌گرا متمایل می‌شود. در گفتار

54. monists

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دربارهٔ *دانش و ادبیات آلمانی*[55] (۱۸۰۶) به شرح این نظر می‌پردازد که الگوی ابدی یا کمال مطلق در ادبیات وجود ندارد، و بنابراین حکومت مطلق اعصار زرّین نیز مبنایی ندارد. امتیاز بزرگ نهضت انتقادی آلمان، که با وینکلمان آغاز می‌شود و در آثار فریدریش شلگل به اوج خود می‌رسد، در مفهوم تمامیت و یکپارچگی هنر یا ادبیات نهفته است که مانند تاریخ طبیعیِ موجود زنده رشد می‌کند: به تک‌تک آثار ادبی چنان می‌نگرند که گویی اندامها یا دستگاه عصبی و عضلانی پیکری بزرگ‌اند. مولر از آن رو از فریدریش شلگل انتقاد می‌کند که به تداوم کامل سنت ادبی توجه ندارد و نمی‌تواند دوگانگی هنر یونانی و آلمانی را حل کند و قاطعانه به نفع یکی از آن دو، یعنی هنر رمانتیکی، رأی صادر می‌کند. مولر معتقد است که نباید یک شاعر باعث شود که شاعر بزرگتری را که نوع بشر باشد فراموش کنیم یا به سبب یک شعر، شعر بزرگتری، یعنی تاریخ، را نادیده انگاریم. نقدی برتر، نقدی ابدی وجود دارد که در امور وساطت می‌کند و نه تنها با راه جنگیدن بلکه با راه آشتی دادن در حال جنگ نیز آشناست. (۱) مولر این نقد واسطه را به معنای نفی کامل قوهٔ تمیز و داوری تلقی نمی‌کند؛ هر اثر هنری را باید بر اساس جایی که در کلّ ادبیات دارد ارزیابی کرد. هیچ اثری عاری از اهمیت نیست؛ هر اثری، در جای خود، در کلّ سهم دارد و از این رو کل را جرح و تعدیل می‌کند. (۲) نقد، حتی اگر با آزادی و رواداری تاریخ جمع آید، لازم نیست سختگیریش را کنار گذارد. (۳) هدف نقد دست یافتن به آشتی دیالکتیکی میان سنجش و تاریخ است. (۴) لکن مولر به موضوع چگونگی تعیین مکان اثر هنری بدون توسل به معیارهای غیرتاریخی نمی‌پردازد.

مولر از دیالکتیک فراگیرِ سازش اضداد، که از فیشته و شلینگ اقتباس کرده و در نخستین کتاب خود، *نظریهٔ اضداد*[56] (۱۸۰۴)، شرح داده است، چارچوبی برای معتقدات خویش تهیه می‌کند. دیالکتیک آشتی و سازش نیز در نظر او نوعی الهام برای آلمان است که واسطه و ملتِ ترکیب کنندهٔ عناصر گوناگون و مرکز اروپا باشد.

مفهوم نظریهٔ زیبایی و شعر به صورتی که در تصور زیبایی[57] (۱۸۰۹) شرح داده نیز سازش اضداد است. زیبایی نه کاملاً ذهنی است و نه کاملاً عینی؛ حرکتی آهنگین است، هماهنگی است، رابطهٔ متقابل میان دو تن است. شعر نه صرفاً هنر سخن منظوم نوشتن است، و نه روح جهان، شعر شباب، شعر عشق، شعرِ شعری که فریدریش شلگل گفته بود. نه فن و

55. *Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur*
56. *Die Lehre vom Gegensatz*
57. *Von der Idee des Schönen*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

صناعت صِرف است، انتخاب از فهرست کلمات معین، و نه یکسان با احساسی دربارهٔ جهانِ هستی. شعر وحدت هر دو است: ارائهٔ هنریِ زندگی در قالب کلمات است؛ دنیایی یکپارچه و محصور و مصنوع است. قصد شاعر اهمیتی ندارد، زیرا هرگز نمی‌تواند آرزویش را که ارائه کردن دنیاست کاملاً برآورده سازد. زندگی، آفرینش زندگی، هدفی کافی است. (۵) در شعر، همهٔ اضداد با هم سازش می‌یابند: کلی و جزئی، فردی و عام، صفت ویژه و امر آرمانی. شاعر نمی‌تواند شمار زیادی عناصر متضاد را در اثر خویش جمع کند: اگر می‌خواهد که این اثر مفهومِ عامهٔ مردم و به راستی ساده و مهم و کلی باشد نباید آن را بیش از حد با عناصر متضاد و بزرگ و جزئی پر کند. از این گذشته، هر اثر هنری دارای چنین هویت متضادی است زیرا در عین حال روح و جسم، و شکل و ماده، است. بخشی از یک اثر هنری را تنها با توجه به کلّ آن اثر، و بالعکس، کلّ آن را تنها با توجه به بخشهای آن می‌توان بررسی کرد. (۶) اثر هنری موجودی زنده و در حال رشد است. آرمان‌مداری و واقع‌گرایی، آزادی و ضرورت، هنر و طبیعت در دیدگاه هنرمند یکی می‌شوند. (۷) دو قطبی بودن و وحدت اضداد محور اندیشهٔ مولر است. همه چیز را بر این اساس می‌سنجد، و همهٔ عالم خلقت را در دایرهٔ تضاد و همانندی قرار می‌دهد. گهگاه استعارهٔ تضادِ جنس مؤنث و مذکر، توازی قطبهای متضاد با جنس زن و مرد را چنان مکرر به کار می‌برد که خواننده به انگیزهٔ مولر مشکوک می‌شود. سخنان فصیح و فاضلانه‌ای که خطاب به شنوندگانی ادا شده که بیشتر آنها از بانوان‌اند نه فقط تکریم وحدت کیهانی بلکه نوعی تعمیم احساساتیِ عامل جنسیت به همهٔ امور را نیز به ذهن متبادر می‌کند.

اگرچه این دیدگاه دیالکتیکی متضمن زیاده‌رویهایی است، ولی در عین حال به معنای آن ست که مولر در کار انتقاد قاعدهٔ معمول این یا آن[۵۸] را کنار گذاشته و با استشعار کامل قاعدهٔ هر دو و...[۵۹] را برگزیده است. در حالی که بیشتر آلمانیهای زمان به تنها یک آرمان، یعنی شعر رمانتیکی توتونی، می‌اندیشیدند: مولر از معدود افرادی بود که کمال مطلوب شعر لاتینی و ذوق سلیم فرانسوی و شعر ریطوریقایی و راسین را درک می‌کرد. هم در سخنرانیهایش دربارهٔ هنر نمایشی[۶۰] (۸) و نیز در *دوازده گفتار دربارهٔ بلاغت* و *افول آن در آلمان*[۶۱] (۹) از ادبیات فرانسه دفاع کرده است. مولر به اینکه آلمانیها شعر فرانسوی را خوار می‌دارند معترض است. «اگر کسی رومیان و فرانسویان را تحقیر کند و کنار گذارد نمی‌تواند ادعا کند که یونانیان و

۵۸. either/or. «ترکیب فصلی» نیز نامیده می‌شود

۵۹. both/and. «ترکیب عطفی» نیز نامیده می‌شود. با تشکر از آقای دکتر صناء موحد که در این دو مورد مترجم را راهنمایی کردند

60. *Über dramatische Kunst*

61. *Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شاعران رمانتیک را درک می‌کند، و بالعکس. تنها یک معنی، یک معنی ابدی هنر، وجود دارد و این معنی باید بتواند آرام و روحیخش در تمام قالبهای هنری همهٔ ادوار جاری باشد.» (۱۰) مولر خصلت نمایندهٔ[۶۲] شعر فرانسوی و رومی را در برابر خصلت شخصی[۶۳] شعر یونانی و آلمانی قرار می‌دهد. متوجه است که کمال مطلوب درام فرانسوی تناسب و یکپارچگی و قالبِ بسته و صناعت و وضوح و کلیّت است. (۱۱)

در *دوازده گفتار دربارهٔ بلاغت*، بحث دربارهٔ تراژدی فرانسوی را بسط می دهد و به دفاع از ذوق سلیم می‌پردازد. موضوع ذوق سلیم را نباید امری سطحی شمرد: همهٔ اعصارِ برخوردار از ذوق سلیم، یعنی عصر پریکلس[۶۴] و اوگوستوس[۶۵] و لئوی دهم[۶۶] و لویی چهاردهم[۶۷]، پس از دوران شاعران بزرگی نظیر همر و دانته و شکسپیر آمده‌اند. اما نباید از عظمت شاعر بدیع و شاعرِ «با ذوق» غافل بود، بلکه باید خود را در اوضاع زمان آنها قرار دهیم و معیار داوریمان بر احساسات و آرای آن زمان مبتنی باشد. (۱۲) مولر حتی از نظریهٔ وحدتهای سه‌گانه دفاع کرده (امری که در آن زمان در آلمان بی‌سابقه است)؛ البته دفاعش برمبنای استدلالهای طبیعت‌مدارانهٔ نظریه‌پردازان نئوکلاسیکی فرانسه نیست، زیرا گفته‌هایشان در مورد محتمل بودن و «طبیعت» به نظرش مضحک می‌آید. برعکس، مخاطبان فرانسوی به طبیعی بودن علاقه‌ای نداشتند و اثر هنری را حتی چشمگیر می‌خواستند. همانگونه که یونانیان استفاده از صورتک[۶۸] را بر روی صحنه پذیرفته بودند، فرانسویان نیز مبالغه را قبول کرده بودند. توجیه واقعی وحدتها طبیعت‌گرایی نیست. بلکه،

> صحنهٔ تئاتر فرانسه کرسی خطابه‌ای است که برای این زمان خاص و این مکان خاص و این دربار و برای این محفلِ استعدادهای واقعاً مردم‌پسندی برپاشده که طی قرن لویی چهاردهم گرد هم آمده بودند. هدف تراژدی فرانسوی... تأثیر بسیار مشخصی است... راسین تصویر پادشاه بزرگ زمان را بر روی میز تحریر خویش قرار داده، و کلیهٔ قهرمانان و زیبارویان دربار این پادشاه را همواره در ذهن خود حاضر دارد... آرزوی او این است که خوشایند فرانسویان باشد و به

62. representative charachter

63. personal character

۶۴. Pericles (495?-429 B.C.)، دولتمرد و خطیب و سردار آتنی.

۶۵. Augustus (63 B.C.-14 AD)، بنیانگذار حکومت امپراتوری روم.

۶۶. Leo X، نام اصلی جووانی دِ مدیچی (۱۴۷۵-۱۵۲۱)، دوران پاپی ۱۵۱۳-۱۵۲۱، پسر لورنتسو دِ مدیچی.

۶۷. Louis XIV، یا ملقب به لویی بزرگ یا پادشاه آفتاب (۱۶۳۸-۱۷۱۵)، دوران سلطنت ۱۶۴۳-۱۷۱۵.

68. mask

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

چیز دیگری نمی‌اندیشد... بریتانیکوس[۶۹] باید در لباس این دربار فرانسوی ظاهر شود؛ حفظ لباس رومی نشانی از بی‌ذوقی خواهد بود، زیرا حاکی از تجاوز گوینده از حدّ خویش است؛ تغییر صحنه هم نشانی از بی‌ذوقی خواهد بود، زیرا به معنای تظاهر به طبیعی بودنی است که مابقی اثر و حال و هوای آن را از بین می‌برد. صحنهٔ تئاتر تراژیکی فرانسه از همهٔ بازیگران خواستار لحنی است که نوعی آوازخوانی است و در میان همهٔ آنها متداول است: تماشاگر باید همواره متذکر این نکته باشد که در واقع تنها یک گوینده وجود دارد و آن شاعر است، شاعرِ خطابی. اگر صدای هر بازیگر دارای لحن و آهنگ خاص خویش باشد به همان اندازه حاکی از بدسلیقگی خواهد بود که خطیبی بخواهد هنگام معرفی موکّل خود صدای او را تقلید کند. همانگونه که خطابه را نباید با نمایش و صحنه‌های تماشایی و هرگونه ابزار صحنهٔ اضافی قطع کرد، تراژدی فرانسوی نیز مرگ بر روی صحنه را بر نمی‌تابد. (۱۳)

پس ذوق عبارت است از نحوهٔ بازیگری و سخن گفتن و زیستنِ موافق با هدف و مقتضیات و امکانات و، خلاصه، اوضاعی که جامعه وضع کرده است؛ به معنای پرهیز از زیاده‌روی است و تکمیل آنچه ناقص است؛ در یک کلام، ذوق همانا عدالت است. (۱۴)

مولر از آن رو می‌تواند این چنین از تراژدی و ذوق فرانسوی دفاع کند که دربارهٔ مقام ادبیات در اجتماع درکی نامتعارف دارد. نویسنده (یا دست کم، یک نوع نویسنده) در نظر او آدمی است که بر جامعه اثر می‌نهد، نوعی خطیب است، حتی به مفهومی والا سیاستمدار است. او خود خطیب و سیاستمدار بود و خطبای بزرگ تاریخ، بویژه ادمند برک را که با افکارش کاملاً موافق بود، می‌ستود.

درست است که نویسنده در نظر او بر جامعه اثر می‌نهد، ولی در عین حال از تأثیر فلج‌کنندهٔ اجتماع بر نویسنده نیز آگاه بود. محدودیتهای شاعر بورژوایی چون هانس زاکس را شرح می‌دهد، (۱۵) و می‌گوید که «حیات سیاسی و اقتصادی و شاعرانه به یکدیگر شکل می‌دهند.» شاعر نمی‌تواند به وضع اجتماعی کشور خویش بی‌اعتنا باشد. از نقاط ضعف ادبیات آلمان یکی ملانقطی‌گری آن است؛ نوشته‌های فاضلانهٔ آلمانیها خطاب به گروه مشخصی از خوانندگان نیست، و شاعران آلمانی در ازوای کامل برای دل خویش نغمه‌سرایی می‌کنند. مولر درمان این درد را به صدای بلند و غرّا خواندن، خطابه‌سرایی و درام ــ که مَثَلِ

۶۹ Britannicus، قهرمان نمایشنامه‌ای به همین نام از راسین.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اعلای هنر اجتماعی است ــ می‌داند. از این رو، برخلاف برادران شلگل، شیلر را می‌پسندد و او را خطیبی می‌داند که استعدادش خوب عمل نیامده است. مولر این را در تجلیل از شیلر گفته است: شیلر دارای شمّ سیاسی و اجتماعی صحیحی بود که، در آلمان آن زمان، جز درام راه دیگری برای بیان آن وجود نداشت.

با توسّل بلاواسطه به مخاطبان درام باید به آن صبغهٔ اجتماعیتری بخشید. از این رو، مولر وقفه‌هایی را که در تداوم توهم (خطای حسی) تماشاگران به منظور درگیر کردن آنها در سیر ماجرا صورت می‌گیرد تأیید می‌کند. سخن بازیگر خطاب به تماشاگران را (مانند هارپاگون در پایان نمایشنامهٔ خسیس مولیر)، هماوازان در درام یونان، ایله در نمایشنامه‌های شکسپیر، و حتی حذف کامل مانع میان صحنه و تماشاگران در کمدیهای رمانتیکِ تیک را می‌پذیرد. درام باید به شکل اصیل خود بازگردد و جشنی متعلق به تمام افراد جامعه شود، نه اینکه صرفاً نمایش یا بازتاب ضعیف آداب و رسوم باشد. (۱۶) مولر نیز به اقتدای فریدریش شلگل از ستایشگران پرشور طنز و کنایهٔ اریستوفان است و او نیز آن را «مظهر آزادی هنرمند» تفسیر می‌کند. (۱۷)

علاقه‌ای که مولر حتی به صحنه‌های کمدی نازل و کفرآمیز در نمایشنامه‌های دینی دوران قرون وسطی دربارهٔ مصلوب ساختن مسیح نشان می‌دهد از لحاظ آن زمان به مراتب عجیبتر و بغایت نامتعارف است. مولر به این دلیل صحنه‌های مزبور را تقبیح نمی‌کند که در نظر او (برخلاف ولتر) در آنها نه خودِ دین بلکه ایمان ناکافی و بی‌ارزش نوع بشر مورد طعن و استهزا قرار گرفته است. (۱۸) سفراط و اوریپید هم از این رو حاضر بودند بر روی صحنه دستشان بیندازند و همراه با تماشاگران می‌خندیدند که خدایی بر صحنه حکم می‌راند. مولّر به هولبرگ[۷۰] و گوتسی علاقه‌مند است و اقتباس ابزار کمدیِ ایتالیایی، یعنی استفاده از بداهه‌گویی[۷۱] و صورتک را که تأثیر اجتماعی دارند، توصیه می‌کند. این ابزارها پیوند میان شاعر و بازیگر و تماشاگر رانزدیکتر می‌سازند. صورتک ما را به یاد اجرای روز پیش می‌اندازد. پانتالون[۷۲] و بریگِلّا[۷۳] و تارتاپلیا[۷۴] و تروفالدینو[۷۵] گویی «گنجینهٔ لذتی» گرد

۷۰. Ludvig Holberg (1684-1754)، ادیب دانمارکی؛ او را بنیانگذار ادبیات آن کشور شمرده‌اند.

71. improvisation

۷۲ Pantaloon، پیرمرد ــ پدر یا ولی یا شوهر ــ که هدف شوخیهای دلقک است. در اصل همان پانتالونهٔ (Pantalone) کمدیا دل آرتهٔ ایتالیاست (دربارهٔ کمدیا دل آرته ← توضیحات مترجم در پایان کتاب). در نمایشنامه‌های انگلیسی دورهٔ ملکه الیزابت اول، این عنوان به هر پیرمردی خطاب می‌شود.

۷۳ Brigella (Brighella)، یکی از نقشهای مربوط به صنف مستخدمان در کمدیِ دل آرتهٔ ایتالیایی.

۷۴ Tartaglia، در کمدیا دل آرته، مستخدم فضول و پرگو و لافزن و جبون و بداخلاق.

۷۵ Truffaldino، در کمدیا دل آرته، مستخدمی دهاتی و دلقک مآب.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می آورند که می توانند از آن برداشت کنند. (۱۹) پیداست که علاقهٔ خارق‌العادهٔ مولر نسبت به کمدی عامه‌پسند وینی، کمدیِ کاسپرل[۷۶] و تادال[۷۷] و تینترل[۷۸]، از همین جا سرچشمه می‌گیرد. (۲۰)

کمدی نمی‌تواند بیش ز حد دربارهٔ مسائل و موضوعات روز و یا نمونه و نوعی باشد، زیرا کمدیِ فارغ از جامعه‌ای واقعی که بر آن مبتنی باشد غیرممکن است. در واقع، بررسی تاریخ کمدی حاکی از پیوندی میان آن و دورانهایی است که زندگی سیاسی بیدار و مهیج بوده است. (۲۱) در جامعه‌ای واقعی، آرلکن[۷۹] همانقدر در میان تماشاگران احساس راحتی می‌کند که بر روی صحنه. گوینده‌ای از میان تماشاگران هم می‌تواند در بازی شرکت کند. بسا که زمانی بیاید که بالا رفتن برده فقط برای این منظور نباشد که تماشاگران بازیگران را ببینند بلکه عکسش هم صادق باشد. (۲۲) آرمان چنین همکاریی میان تماشاگران و بازیگران همین اواخر توسط نمایشهای «اکسپرسیونیستی»[۸۰] جامهٔ عمل پوشید.

حتی اگر در حقانیت نظرهای مولر تردید کنیم، مایه‌های شایان توجه دیگری نیز در نقد نمایش او هست. مولر نیز، مانند فریدریش شلگل در اواخر حیاتش، تفاوت میان ادبیات باستان و جدید را بر مبنای برتری بارز مسیحیت بر کفر مطرح می‌کند. در این موضوع، مولر به آن دسته از آلمانیهای یونانی‌ستیزی تعلق دارد که به معنای سادهٔ قرن هجدهمی «متجدد» نبودند و شور مسیحیت آنها را یونانی‌ستیز کرده بود. مولر به نوعی تئاتر علاقه داشت که جنبهٔ دینی آن از تئاتر یونان بیشتر باشد. (۲۳) تراژدی یونانی را تراژدی سرنوشت می‌شمرد: واقعیت کوبنده و قاطع سرنوشت بی‌چون‌وچراست؛ متقدمان بیزاری از مرگ را به ما می‌آموزند، نه چیرگی بر آن را. (۲۴) لکن، برخلاف برادران شلگل و شلینگ، که مانند همفکران رمانتیک خود کالدرون را بزرگترین تراژدی‌نویس مسیحی می‌شمردند، و به رغم اینکه مولر نیز خود به کیش کاتولیکی گروید، از محدودیتهای جدّی کالدرون آگاه بود. هنر کالدرون تمثیلی و موسیقایی و تصویری است ــ و از این رو با هنر به راستی نمایشی شکسپیر قابل قیاس نیست.

امّا بحث مستوفای او دربارهٔ آثار شکسپیر (که، از یاد نبریم، بیش از *سخنرانیهای* اوگوست ویلهلم شلگل تحریر شد) دون انتظار است زیرا، ورای تأکید مرسوم بر قدرت آفرینندهٔ

۷۶. Casperl، در اصل یکی از سه مجوسی که هنگام میلاد مسیح به محل تولد او رفتند و او را نیایش کردند. در این مقام نام او Gaspar یا Caspar (سفید) است. در جریان تطوّر آثار نمایشی قرون وسطی به صورت شخصیتی حنده‌آور درآمد و در آلمان، به نام کاسپرل، خدمتکار عامه‌پسندی شد که در نمایشهای عروسکی و بویژه در نمایشنامهٔ فاوست به عنوان خدمتکار او ظاهر شد

77. Tadädl 78. Tintert

۷۹. Harlequin ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

۸۰. Expressionistic theater ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شکسپیر، فاقد مفهوم وحدتمندی است. البته بسیاری نظرهای جالب و، به عقیدهٔ من، بدیع نیز در آن یافت می‌شود: *رؤیای شب نیمهٔ تابستان* را بر مبنای استعارهٔ رقص گروهی تحلیل کرده، و تفسیرش دربارهٔ *هملت*، گرچه از لحاظ درک شخصیت هملت رمانتیکی است، حاوی اشاره به امری است که مولر آن را «صحنه‌های انعکاسی»[۸۱] می‌خواند. (۲۵) مانند ارائهٔ نمایش‌درنمایش و صحنهٔ سر گور اوفیلیا که برای هملت یادآور تأثیری است که مرگ پدرش بر خود او یا قتل پولونیوس بر فرزندان او داشته است.

طُرفه آنکه مولر معتقد است مفهوم تراژدی دینی در نمایشنامه‌های *اگمونت* و *تاسوی* گوته به بهترین وجه تحقق یافته است. در این آثار فرجامِ قبولِ بی‌سروصدای سرنوشتْ تماشای لمحه‌ای از «آزادی ابدی» است. مولر آنچه را مضمون «عروج» می‌خواند برای تراژدی مسیحی ضروری می‌داند. (۲۶) او به آینده نیز امیدوار است، زیرا دوستش هاینریش فون کلایست به آرزوی آفرینش تراژدی تازهٔ آلمانی ـ مسیحی جامهٔ عمل پوشانید. کلایست در نمایشنامهٔ *آمفیتریون*[۸۲] (که مولر نیز پیشگفتاری پرشور بر آن نوشت) موفق به ایجاد وحدت میان امر مسیحی و کلاسیکی شده است. از این گذشته، مولر به احیای مجدد بلاغت مسیحیِ راستینی امید بسته است که از هنر بیان فرانسویان و سخنوری پارلمانی انگلیسیان برتر و هنر آینده خواهد بود. ندای دورهٔ بازگشت ضد ناپلئونی و محافظه‌کاری جدیدِ اروپاییان در این گفته‌ها منعکس است. این آن جنبه از نظرهای مولر است که امروزه صرفاً از لحاظ تاریخی اهمیت دارد و، به نظر من، ارزش خارق‌العادهٔ ژرف‌نگریهای او را در زمینهٔ هنر اجتماعی درام و سنت زندهٔ شعر ریطوریقایی «لاتینی» مکتوم داشته است.

81. «mirror scenes» 82. *Amphitryon*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

فصل دوازدهم: فیلسوفان آلمانی

زولگر

کارل ویلهلم فردیناند زولگر (۱۷۸۰ـ۱۸۱۹) در نظر نخست یکی دیگر از زیباشناسانی می‌نماید که پس از شلینگ و پیش از هگل پدید آمدند. او شلینگ را سخت مورد انتقاد قرار داد زیرا او را پایبند به ایدئالیسم انتزاعی کاذبی می‌دانست که، بر مبنای آن، زیبایی دارای قلمرو مجزایی است و هر امر زیبایی صرفاً بازتابی از آن است. (۱) لکن چنین انتقادی از شینگ تنها در مورد یک مرحله از تکوین نظرهای او صادق است، و آن افکار نوافلاطونیش در برونو[1] (۱۸۰۲) است؛ از این گذشته، زولگر نیز خود کراراً به پرستش عرفانیِ زیباییِ فوق‌طبیعی می‌پردازد. اما اصل نظر زولگر از این قرار است که امر زیبا فقط در نمود انضمامی[2]، در جدابودگی[3] و محدودیت[4] و حضور آن است، و هنر همانا وجود بلاواسطه و راستین ماست که در ماهیت ذاتی[5] خود بر ما معلوم است و آن را تجربه می‌کنیم. (۲) زولگر، با درک عمیقی که نسبت به جنبه‌های متضادِ وجود داشت، به این نتیجهٔ بارز رسید که کنایه[6] اصل همهٔ هنرهاست و بر اساس آن توانست تعبیر تازه‌ای از تراژدی ارائه کند، و این تعبیر را با مقدار معتنابهی نقد عملی، عمدتاً دربارهٔ تراژدی باستان و آثار شکسپیر و کالدرون، تقویت کرد.

امروزه که «کنایه»، گرچه به معنایی متفاوت، بار دیگر در کانون نظریهٔ شعر قرار گرفته است، مقام خطیری که زولگر در هنر به آن داد اقدامی چنان شایان توجه می‌نماید که احیای نظرهای او را موجّه می‌سازد. لکن متأسفانه تشریح موضع زولگر متضمن دشواریهای بسیار است، زیرا تألیف عمدهٔ او، *اروین*[7] (۱۸۱۵)، مرکب از یک رشته مفاوضات افلاطونیِ بی‌تناسب و تصنّعی و نامفهوم است که از لحاظ تراکم و دشواری انتقال مفاهیم حتی در آثار

1. *Bruno*
2. concrete appearance
3. separateness
4. limitation
5. essentiality
6. irony
7. *Erwin*

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

فلسفی آلمانیها چندان نظیری ندارد. از چهار تنی که در این گفتگوها شرکت دارند، ادالبرت[8] ناقل نظرهای خود زولگر است، و آنسِلم[9] و برنهارد[10] به ترتیب به جای شلینگ و فیشته صحبت می‌کنند، و اروین هم طالب علم و طرح‌کنندهٔ پرسشهاست. اما شکل مکالمه، همراه با چارچوب داستانی و بینش تمثیلی و شوخیهای مؤدبانه، گرچه بر اساس الگوی افلاطون و برونوی شلینگ تهیه شده، برای زولگر مناسب نیست و کاستیهای ذهن مردّد و بیانِ کندْرفتار و بی‌نظم او را تشدید می‌کند. خوشبختانه منابع دیگری در دست است که تا حدود زیاد به روشن کردن موضع او کمک می‌کند: اهمّ آنها *سخنرانیهایی دربارهٔ زیباشناسی*[11] است (۳) که البته بر یادداشتهای یکی از شاگردانش مبتنی است و از این رو کاملاً اصیل نیست؛ از این گذشته، از نوشته‌های کم‌اهمیت‌تر او مانند مقدمه بر ترجمهٔ آثار سوفوکل (۱۸۰۸) و کتابگزاری بسیار دقیق و مفصلش دربارهٔ *سخنرانیهای* اوگوست ویلهلم شلگل (۱۸۱۹) و نیز نامه‌هایش، بویژه به لودویگ تیک، می‌توان اطلاعات بسیار کسب کرد. (۴)

بحث فنی دربارهٔ نظرهای زیباشناختی زولگر لزومی ندارد. از لحاظ ما آگاهی به این امر کافی است که امر زیبا (زولگر، مانند شلینگ، به وجود زیبایی در ورای عرصهٔ هنر قائل نیست) عبارت از وحدت میان امر عام و خاص، مفهوم[12] و نمود[13]، ذات *(Wesen)* و واقعیت است. از این رو هر اثر هنری «نمادین» است، و نمادین تعبیر دیگری برای تعریف این وحدت است. «نماد عبارت از وجودِ نفسِ مثال[14] و، در واقع، آن چیزی است که به آن دلالت دارد. نماد همانا مثال است در واقعیت بی‌واسطهٔ آن. پس نماد همواره فی‌نفسه حقیقت دارد و نسخهٔ صرفِ چیزی حقیقی نیست.» (۵) آنچه در اینجا دربارهٔ زیبایی و هنر گفته شده در مورد فعالیت هنرمند نیز صادق است. قوهٔ خیال هنرمند وحدتِ «مثالِ» زیبایی را با تناقضات واقعیت درهم می‌آمیزد. (۶) در آرای زولگر نیز، مانند شینگ، قوهٔ خیال *(Phantasie)* از وهم *(Einbildungskraft)* متمایز شده است؛ وهم به ادراک معمولی تعلق دارد و چیزی جز آگاهی انسانی نیست، حال آنکه قوهٔ خیالِ هنرمند نظیر آفرینش الهی است که در آن عمل و دستاورد یکی و یکسان‌اند. گهگاه، بویژه در *اروین*، این قرابت میان آفرینش الهی و هنری هویتی تقریباً یکسان می‌یابند و به مبالغه‌آمیزترین تجلیلها از هنرمند در مقام نبی و آفریننده منجر می‌شوند. اما آنگاه که با هشیاری بیشتر به موضوع می‌نگرد، قوهٔ خیال را صرفاً آفرینش به این معنا می‌داند که اراده و اجرا در هنر یکی هستند. نقشهٔ صرف، قصدِ صرف هرگز برای آفریدن اثرِ

8. Adalbert
9. Anselm
10. Bernhard
11. *Vorlesungen über Aesthetik*
12. concept
13. appearance
14. Idea

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هنری کافی نیستند؛ اثر هنری نفسِ فعالیت است. هنرمند فقط از طریق اثر هنری است که در می‌یابد با فعالیت خویش چه چیزی به وجود آورده است. (۷) این یکسان‌انگاری کامل هنر با عمل تخییلیِ درونی، کروچه و کالینگ‌وود[۱۵] را راضی می‌کند.

موضع محوری کنایه نیز منتج از همین مفهوم قوهٔ خیال است. واژهٔ کنایه برای نخستین بار در اواخر *اروین* به وجه بارز به کار رفته (۸) و به معنای آن احساس ما به گذرا و موقتی بودن یا، به گفتهٔ خود زولگر، آن «هیچیِ»[۱۶] وحدت زودگذرِ امر کلی و جزئی، ذات و واقعیت، به کار رفته که تفاوتش با آفرینش الهی در آن است که مبتنی بر توهّمی هنری است. زولگر به‌صراحت می‌گوید که کنایه با بدبینی و کلبی‌مشربیی که در آثار لوکیانوس و مقلدان امروزیش (مثلاً ویلاند) یافت می‌شود هیچ ربطی ندارد. (۹) اگرچه زولگر با دریدن پردهٔ توهم به منزلهٔ یکی از ابزار هنر نمایش موافق است و از کمدیهای رمانتیکیِ دوستش تیک نیز لذت می‌برد، کنایه را ذهن مداریِ بی‌بندوبار و برتری‌جویی بازیگوشانهٔ صرف نمی‌داند. (۱۰) کنایه در نظر زولگر همان است که سوفوکل و شکسپیر در نظر داشتند: والاترین نوعِ عینیت در هنرمند است، و سازش دادن اضداد (۱۱) و سازش دادن امر هشیار با غیرهشیار و سازش دادن قوهٔ «ذکاء»[۱۷] با «تأمل»[۱۸] است. (۱۲) پس زولگر کنایه را «محور اصلی هنر» می‌داند و به همین دلیل گفتهٔ یکی از مباحثه‌کنندگان را در *اروین* که می‌گوید او «ماهیت هنر را در کنایه مستحیل می‌سازد» می‌پذیرد. (۱۳) در *سخنرانیها* بارها گفته است که «بدون کنایه هنر وجود ندارد»، (۱۴) و کنایه همانا «ماهیت هنر و درونیترین معنای آن است.» (۱۵) کنایه حالت فردی و احتمالی هنرمند نیست، بلکه درونیترین نطفهٔ حیات‌بخش همهٔ آثار هنری است. (۱۶) کنایه به معنای آگاهی هنرمند به این امر است که اثر هنری‌اش نماد است، که او به امر الوهی و در عین حال هیجی و پوچیِ خودِ ما استشعار دارد. (۱۷)

زولگر در نقد عملی و آثار جدلی خویش این گفته‌های کلّی را تا حد زیادی روشن می‌کند. نقدی که بر *سخنرانیهای* اوگوست ویلهلم شلگل نوشت (۱۸۱۹) بویژه راهگشاست. نکته‌ای که بخصوص در نوشتهٔ شلگل نمی‌پسندید تمایزی بود که میان تراژدی و کمدی به نام تقابل میان جدیت و شادی قائل شده است. این دو باید وجه اشتراکی داشته باشند، و آن وجه‌اشتراک، به عقیدهٔ زولگر، «تعارض میان نقص آدمی و تقدیر والای اوست»، به عبارت

۱۵. Robin George Collingwood (1889-1943)، فیلسوف انگلیسی. *Principles of Art* (۱۹۳۷) از جمله تألیفات اوست.

16. «nothingness»

۱۷. «wit»؛ ← جلد اول این کتاب، ص ۴۴۷-۴۴۸.

18. «contemplation»

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دیگر، بصیرت یافتن نسبت به پوچی امور انسانی. (۱۸) کنایه حالتی است که در آن این تناقضات خود را نابود می‌کنند. شعرِ نمایشی و اجرای تئاتری بدون کنایه چه خواهد بود؟ اگر کنایه ما را به ورای همه چیز نمی‌بُرد تلخی اِشیل و سنگدلی شکسپیر وجود ما را جریحه‌دار می‌ساخت. اگر در آثار اریستوفان صرفاً با شوخی سروکار داشتیم و آنها در میان پرهیجانترین لذات جسمانی ما را به حساس ناب پاکی و معصومیت باز نمی‌گرداندند، طبیعی بودن آنها ما را متمئز می‌کرد. (۱۹) زولگر ناراحت است که شلگل تنها یکبار به کنایه اشاره کرده و ضمناً دخالت آن را در امر تراژیکی قدغن نموده است. در مورد کنایهٔ واقعی وضع کاملاً بر عکس است: «تأمل در سرنوشت دنیا به طور کلی نقطهٔ آغاز آن است.» (۲۰) پس کنایه در کانون تراژدیها و کمدیهای شکسپیر و نیز سوفوکل و اریستوفان قرار دارد.

زولگر نه تنها بی‌اعتنایی اوگوست ویلهلم شلگل نسبت به کنایه، بلکه کل نظریهٔ درام او را مورد انتقاد قرار داده است زیرا به زعم او نظریه‌ای سطحی و فاقد بُعدِ فلسفیِ لازم است. به‌رغم اینکه زولگر در موارد دیگر می‌کوشد تا مفهوم کنایه را در نظر خود از لودگی و ذهن‌گرایی صرف و بدبینیِ بی‌بندوباری که به برداشت فریدریش شلگل از این مفهوم نسبت می‌دهد متمایز کند، انتقادش از موضع فریدریش شلگل قانع‌کننده نیست. زولگر جنبهٔ «عینیِ» نظریهٔ فریدریش را نادیده می‌گیرد، گو اینکه در واقع منبع برداشت خود او نیز همین است. هگل جانب زولگر را گرفت (۲۱) و به این ترتیب شکاف میان فریدریش شلگل، که از او بیزار بود، و زولگر را، که می‌ستودش، بزرگتر کرد. در نظر هگل، کنایهٔ رمانتیکی، به صورتی که منتج از نظر فریدریش شلگل است، چیزی جز سبکسری و «احتمال‌مداری»[19] نیست (او همیشه تغییر کیش دادن فریدریش را حمل بر فرصت‌طلبی می‌کرد). در حالی که کنایه به مفهوم مورد نظر زولگر «عرفان» است. توجه به امور 'در وجه ابدی'[20] است. کیرکگور نیز در رسالهٔ خود دربارهٔ کنایه (۱۸۴۲) با نظر هگل موافق است و کنایهٔ زولگری را «نوعی ذِکْر و مکاشفه» می‌نامد. (۲۲) اما هگل و کیرکگور برخی از گفته‌های زولگر را که مؤید این تفسیر عرفانی است مهمتر از آن می‌شمارند که در واقع هست. آنها فراموش می‌کنند که زولگر در نظر خود راجع به سازش اضداد در اثر هنری راسخ است و کنایه را هم در تراژدی و هم در کمدی حاضر می‌بیند. کنایه وجهی واحد نیست، بلکه وحدت و سازش وجوه است.

در بحث زولگر دربارهٔ تاریخچه و نوعهای درام این مطلب روشن می‌شود. در بررسی مفهوم یونانیِ تراژدی، زولگر نظر شیلر را حاکی از اینکه تراژدی عبارت است از عصیانِ

19. «probablism»

۲۰. *sub specie aeternitatis*، از گفته‌های اسپینوزا

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آزادیِ آدمی بر ضرورت رد می‌کند. تراژدی، به اعتقاد زولگر، مستلزم مرگ فرد است تا نوع بشر بتواند با تأمل در قوانین ابدی شکوفا گردد. (۲۳) در نمایشنامهٔ *آنتیگون*، قدرت جاودان سنت مقدس بر حکم خشونت‌آمیزی که خاستگاه صرفاً بشری دارد پیروز می‌شود.[۲۱] هر دو طرف، آنتیگون و کرئون، هر دو، کفّارهٔ نقض ترمیم‌ناپذیر میان امر جاودان و زمانمند را می‌پردازند. (۲۴) زولگر در تحلیل خود دربارهٔ *اودیپ بر اودیپ درکولونوس*[۲۲] تأکید می‌کند. اودیپ، که دست تقدیر به مصیبت دچارش کرده، آدمی متبرک شمرده می‌شود: نورانی شده و به مرگی خجسته می‌میرد. (۲۵) پس تراژدی، شفقت نسبت به قهرمان یا نمایشِ شکست جسمانی و پیروزیِ اخلاقی آدمی نیست. اینکه اودیپ روحاً بر ضد قدرت ستمگر تقدیر می‌شورد درست نیست. بلکه، سوفوکل او را به مقام «شهید قوانین مقدس» بر می‌کشد و نفسِ فنای روحانی او را بزرگ می‌دارد. (۲۶) بدین ترتیب، تراژدی یونانی «حقیقیترین بازنمایی نوع بشر در درجهٔ اول و فرد در درجهٔ دوم است.» (۲۷) در زمینهٔ نظریهٔ تراژدی، زولگر بر هگل و هِبِل[۲۳] فضل تقدم دارد؛ هبل موافقتش را با این نظریه ابراز داشته، (۲۸) ولی او و هگل مفهوم تعارض را در تراژدی در چارچوبی صرفاً اخلاقی و حتی با تعابیر اجتماعی و سیاسی مطرح می‌کنند.

در مورد کمدی، زولگر تفسیر شلگل را دربارهٔ اریستوفان و تأکیدش را بر کمال مطلوب کمدیایی به منزلهٔ امری صرفاً حسّی و نیز قاعدهٔ بخت و تصادف را در کمدی دوران باستان رد می‌کند، و بر آن است تا مدلّل بدارد که باید نظم و قاعده‌ای برتر، نظم جهانی وهمی را پذیرفت که تنها با استفاده از کنایه قابل درک می‌گردد. (۲۹) از کمدی متأخر یونان و نیز کمدی عصر جدید (مانند آثار مولیر) در برابر تعصّبات شلگل بر ضد واقع‌مداری دفاع می‌کند: امر واقع را باید تمام و کمال، همراه با همهٔ تناقضات آن مطرح کرد، کل معنای حیات را با پیچیدگیها و حل و رفع آنها. (۳۰)

زولگر درام عصر جدید را با اشاره به آثار شکسپیر مورد بحث قرار داده، و به تشریح همان تقابل مرسوم، برگرفته از شلگل، میان تراژدی سرنوشت[۲۴] یونانیها و تراژدی شخصیت[۲۵] عصر جدید می‌پردازد. لکن برخلاف شلگل، زولگر آثار شکسپیر را دارای شکل خنثای نمایش *(Schauspiel)*، یا آمیزه‌ای از امر تراژیکی و کمیکی، نمی‌داند و معتقد است که

۲۱. اشاره است به گرفتار شدن آنتیگون میان دو وظیفه: یکی عمل به سنت مقدس تدفین برادر و دیگری حکم پادشاه که این اقدام را قدغن کرده است.

22. *Oedipus at Colonus*

۲۳. Friedrich Hebbel (1813-1863)، شاعر و نمایشنامه نویس آلمانی.

24. tragedy of fate

25. tragedy of character

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌توان آنها را به راحتی به دو نوع ادبی مجزای تراژدی و کمدی تقسیم کرد که نسبت آنها نسبت ذات به نمود است. شکسپیر در کمدیهایش با استفاده از توهم (خطای حسّی) ما را از امر پیش پا افتاده به امر مهمتر و عمیقتر رهنمون می‌گردد. زولگر می‌کوشد تا کمدیهای شکسپیر را بر اساس نظریهٔ خود درجه‌بندی کند، و نتیجهٔ کارش عجیب است. *کلوخ انداز را پاداش سنگ* است[۲۶] در شمار کمدیهای سَبُک قرار می‌گیرد، و به رنج بیهودهٔ عشق[۲۷]، همراه با *رؤیای شب نیمهٔ تابستان*[۲۸]، عالیترین مقام اختصاص می‌یابد. (۳۱) آنگاه نقش امر کمیکی، اهمیت ابلهان و دلقکها در نمایشنامه‌های تاریخی و تراژدیها، را بر مبنای نظریهٔ اضداد، امر واقع و توهم، توجیه می‌کند. زولگر معتقد است که هملت به دلقک نیازی ندارد، زیرا دلقک در وجود او هست و او خود نقیضهٔ[۲۹] خویشتن است و خود را منعکس می‌کند. (۳۲) وجود فورتینبراس[۳۰] ضروری است زیرا، مانند آشتی آمیخته به کنایهٔ دو خانواده در پایان رومئو و ژولیت، او نیز در پایان هملت منظری به حیاتی تازه می‌گشاید.

زولگر به کالدرون، که شلینگ او را الگوی تراژدی دینیِ رمانتیکی شمرده، با نظری به‌مراتب انتقادیتر می‌نگرد. (۳۳) اساطیری که به کار می‌گیرد جنبهٔ انتزاعی دارند؛ نویسندهٔ اساساً تمثیلی و متعارفی است که همه چیز از قبل برایش حل شده است؛ نظام دنیایی عشق و شرف و دین در آثار او صرفاً حالت موضوع و مفهوم را دارد. زولگرِ پروتستان‌مذهب با تقلید از کالدرون مخالف است زیرا کاری سطحی و توخالی از آب در خواهد آمد.

زولگر در سراسر آثار انتقادی خود نسبت به نویسندگان آلمانی بسیار سختگیر است. نمایشنامه‌های لسینگ را اصیل و آلمانی می‌شمارد، لکن *ناتانِ خردمند*[۳۱] را موعظهٔ صرف می‌خواند و آن را بی‌اهمیت می‌داند. *تاسو* و *فاوست* گوته را می‌ستاید ولی گوشزد می‌کند که وضع ذهنی فاوست که او را از تزلزل روحی به سحر و جادو و پیمان بستن با شیطان می‌کشاند با ماجرای مشخص داستان، یعنی رابطه‌اش با گرچن، چندان ربطی ندارد. (۳۴) گرچه شیلر را شخصاً بسیار دوست می‌دارد، نمایشنامه‌های انتزاعی و آرمانی‌شدهٔ[۳۲] او را به باد انتقاد می‌گیرد. *ویلهلم تل* را یکی از ضعیفترین آثار شیلر می‌داند زیرا حاوی برداشتی گیج‌کننده و بدبینانه نسبت به عمل قهرمان نمایشنامه است. (۳۵) اما زولگر همواره از تیک، بویژه گربهٔ چکمه‌پوش[۳۳] و ریش‌آبی[۳۴]، تجلیل می‌کند، و به عظمت هایتریش فون کلایست اشاره

26. *Measure for Measure* 27. *Love's Labour's Lost*
28. *A Midsummer Night's Dream* 29. parody
30. Fortunbras 31. *Nathan der Weise* (1779)
32. idealized 33. *Der gestiefelte Kater* 34. *Blaubart*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌کند. (۳۶) این تجلیل با نفرتی که نسبت به گریلپارتسر[۳۵] داشت تباین دارد: جدّه[۳۶] «آشغال» است و سافو[۳۷] رمانسی مستهجن و بی‌معنی است. (۳۷)

تعریف دقیق موضع انتقادی زولگر کار دشواری است. میل قلبی او متوجه سوفوکل و شکسپیر است و آنها را می‌ستاید. علاقه‌اش به معاصران محدود است (تیک به سبب بی‌اعتناییش به نووالیس او را سرزنش می‌کند). (۳۸) پس زولگر را مشکل بتوان رمانتیستی به معنای معمول کلمه دانست. ظاهراً به شعر غنایی یا رمان علاقه‌ای ندارد؛ پیوندهای گزیدهٔ گوته تنها استثنا از این قاعده است و موافق با اصول نظریهٔ خویش دربارهٔ نمایشنامه‌های تراژیکی آن را سخت می‌ستاید. (۳۹) در واقع، با فلسفه‌اش دربارهٔ کنایه و وحدت دیالکتیکیِ اضداد و تأکید بر حضور انضمامیِ زیبایی و تراژدیِ سازش، او را باید وابسته به گروهی از منتقدان دانست که طرفدار برداشتِ اصولاً نمادین از هنر به منزلهٔ تخیّل‌اند.

شلایرماخر

فریدریش شلایرماخر (۱۷۶۸ـ۱۸۳۴)، مهمترین حکیم الهی لوتری در آن قرن و مفسّر و مترجم آثار افلاطون به زبان آلمانی، در زمینهٔ زیباشناسی شهرتی نداشت تا اینکه کروچه به اهمیت نظام او پی برد و آن را با لحنی تحسین‌آمیز در *کلیات زیباشناسی* خود (۱۹۰۱) توصیف کرد. شلایرماخر برای نخستین بار در ۱۸۱۹ در زمینهٔ زیباشناسی به ایراد یک رشته سخنرانی پرداخته بود. سپس در ۱۸۲۵ و بار دیگر در ۱۸۳۲ـ۱۸۳۳ این کار را تکرار کرد. متن آخرین سخنرانیها بر اساس یادداشتهای دانشجویان در ۱۸۴۲ منتشر شد لکن فقط نظر خصمانهٔ مورّخان زیباشناسیِ پیرو نظریات هگل و هربارت[۳۸] را به خود جلب کرد. (۱) رودولف اودربرشت[۳۹] در ۱۹۳۱ یادداشتهای مربوط به سخنرانیهای پیشین شلایرماخر را منتشر کرد و به تحلیل دقیق آنها پرداخت و بر آن بود که این مجموعه به مراتب بر مجموعه‌های بعدی برتری دارد. (۲) البته درست است که چاپ ۱۸۴۲ مجموعه‌ای آکنده از اطناب و تکرار است. لکن، برخلاف نظر اودربرشت، نمایندهٔ مرحلهٔ پیشرفته‌تری از فکر شلایرماخر است. به هر حال، تغییراتی که از ۱۸۱۹ تا ۱۸۳۲ـ۱۸۳۳ حادث شده به نظر من اساسی نیستند. من هر دو روایت را تقریباً بدون تمایز به کار خواهم برد.

نظریهٔ هنری شلایرماخر با نظریات معاصرانش تفاوت ریشه‌ای دارد. سوابق این نظریهٔ

۳۵. Franz Grillparzer (1791-1872)، شاعر و نمایشنامه‌نویس اتریشی

36. *Die Ahnfrau* (1817)

37. *Sappho* (1818)

۳۸. Johann Friedrich Herbart (1776-1841)، فیلسوف آلمانی

39. Rudolph Oderbrecht

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هنری را باید در اندیشه‌های باومگارتن[۴۰] و هردر یافت، نه در آرای کانت و شیلر یا رقبای بزرگش ــ شلینگ و هگل؛ یکی از پیروان باومگارتن، یوهان اوگوست ابرهارد[۴۱]، استاد شلایرماخر بود. درست است که شلایرماخر در سالهای اوان فعالیتهای ادبی خود از دوستان نزدیک فریدریش شلگل و نووالیس بود: برای *آتنئوم*[۴۲] مقاله می‌نوشت، در *نامه‌های خصوصی*[۴۳] (۱۸۰۰) از *لوتسینده*، رمان شلگل، در برابر اتهام هرزه‌نگاری دفاع کرد، و در *گفتارهایی دربارهٔ دین*[۴۴] به تشریح روایتی بغایت عاطفی و هنری از دین پرداخت و آن را دینِ هنر[۴۵] نامید. (۳) لکن در سخنرانیهای بعدی‌اش دربارهٔ زیباشناسی، آنگاه که به تشریح نظام اخلاق و جدل و ماوراءالطبیعه می‌پردازد، چندان اثری از مناسباتش با حلقهٔ رمانتیکها برجانمانده است. در اینجا قاطعانه این نظر را رد می‌کند که هنر وسیله‌ای برای رسیدن به مطلق[۴۶] است یا اینکه کارکرد یا داعیهٔ ماورای طبیعی دارد. سرآغاز زیباشناسی، هنرهای بازیگری و رقص است، نه هنر شعر. هنر در نظر او «استشعار به خود» (حضور ذهن)[۴۷] و بیان خویشتنِ خویش است. (۴) عملِ آفرینشْ عبارت از بیان است، تجلّیِ درون است، تعریف و مشخص کردن و تجسّم احساس است. نگرش به هنر صرفاً از طریق هنرمند و روند ذهنی اوست. اثر هنری به منزلهٔ شیء مدرک و تأثیر آن بر مخاطبان دست کم گرفته شده یا بهتر بگوییم از پیامدهای عمل بسیار مهم و حیاتی بیان آزاد مافی‌الضمیر است. عمل تألیف و تصنیف با استفاده از کلمه یا سنگ یا رنگ یا صدا عملی در جهت ایجاد ارتباط است که جامعه اقدام به آن را از هنرمند انتظار دارد و او نیز اخلاقاً موظف به اقدام به آن است لکن این کار به منزلهٔ خودِ اثر هنریِ واقعی نیست. شمار کنشهایِ هنری[۴۸] به مراتب بیشتر از آثار هنری[۴۹] است. شلایرماخر، با اندک تغییری که در تأکید می‌دهد، می‌گوید که «اثر هنریِ واقعی تصویرِ درونی است.» (۵)

اما اگر عبارتی نظیر عبارت بالا را چنین تعبیر کنیم که شلایرماخر بر «بینش درونی»[۵۰] افلاطونی نزد هنرمند تأکید می‌کند به خطا رفته‌ایم. او واژهٔ «تصویر»[۵۱] را تنها در چارچوب شعر و نقاشی به کار می‌برد. هنر را به طور کلی «استشعار به خود» (حضور ذهن) و حتی «احساس» و «حالت» می‌خواند. (۶) این استشعار به خود، هشیاریِ بدون شیء مدرک یا

۴۰. Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762)؛ ← جلد اول این کتاب، ص ۲۰۱-۲۰۳.
۴۱. Johann August Eberhard (1739-1809)، نویسنده و فیلسوف متأله آلمانی پیرو مشرب لایبنیتس.

42. *Athenaeum*
43. *Vertraute Briefe*
44. *Reden über die Religion*
45. «Kunstreligion»
46. the Absolute
47. «self-awareness»
48. acts of art
49. works of art
50. «inner vision»
51. «image»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مفهوم است. بنابراین هنر را تقلید طبیعت یا معرفت عقلانی نمی‌شمارد. هنرْ بازآفرینی زیباییِ خارجی یا حتی آفرینش زیبایی نیست. استشعار به خود در هنرْ دریافت فردی و ذهنی و شهودی است، و با لذت یا درد کاری ندارد، و دقیقاً در جریان تعریف و تجسم یافتن سامانمند می‌شود و تکامل می‌یابد. پس هنر فعالیتی مستمر است، با خیالپروری رابطه دارد، «زمینه‌ای تاریک [است]، که از آن تنها آن چیزی به وضوح پدید می آید که هنرمند را واداشته است تا به آن تجسّم بخشد.» (۷) واژهٔ «احساس» را نباید به معنای فوران بی‌واسطهٔ احساس یا هرگونه خواب و خیال از این قبیل تعبیر کرد. چنین چیزی برای هنر کافی نیست. بلکه عنصر «مجموعْ کردن خاطر»[۵۲]، فایق آمدن بر لحظهٔ هیجان، است که نقشی حیاتی دارد. استشعار به خود به راستی همان «خیال مولّد»[۵۳] است و شلایرماخر به وضوح آن را از خیال متداعی[۵۴]، که با حافظه ارتباط دارد، متمایز می‌کند. (۸)

شلایرماخر از این دیدگاه می‌تواند بسیاری از مسائل کهن زیباشناسی را کنار بگذارد. او هرگز به موضوع نبوغ نمی‌پردازد، زیرا همهٔ افراد به معنیِ مورد نظر او هنرمندند، البته به درجات گوناگون؛ موضوع ذوق را مطرح نمی‌کند مگر آنگاه که می‌گوید که عکسِ استشعارِبه‌خود، و فعالیتی بَدُوی است. (۹) به نظرپردازی دربارهٔ مخاطب مشخصی برای هنر نیز نیاز ندارد. «هنرمند راضی نخواهد شد که تجربه‌ای واحد را در همهٔ مردم ایجاد کند. تنها زمانی به حدّ واقعی اثر هنری دست می‌یابیم که شمار تغییرات در تأثیر آن به بی‌نهایت برسد. هنرمند ذهنش را به بررسی موضوع تأثیر مشغول نمی‌کند.» (۱۰) موضوعهای هنری یا هنرها یا انواع[۵۵] آنها سلسله مراتب ندارند. «هر اثر هنری را باید مطلقاً فی‌نفسه دید، و آن باید ارزش مطلق خویش را داشته باشد.» (۱۱) شلایرماخر، با قراردادنِ همه چیز در عملِ درونی هنرمند، تمایز میان هنرها را نیز به حداقل می‌رساند. همانگونه که تنها یک «حسّ هنری» («Kunstsinn») وجود دارد، هنرها هم در واقع حکم واحد را دارند. آنگاه که به وحدتِ حواس اشاره می‌کند و مراحل انتقالی میان هنرها را پی می‌گیرد و به وحدت نهایی همهٔ آنها دل می‌بندد، در واقع به مضمونهای نظرپردازی رمانتیکی روی می‌آورد. (۱۲)

شلایرماخر به اثر هنری تمام شده و دنیاهای متفاوت هنرهای مختلف و تأثیر اجتماعی هنر که می‌رسد با مشکلات بسیار روبه‌رو می‌شود. برخلاف کروچه، فاقد آن جسارت است که لازمهٔ معتقدات اوست، و از این رو نمی‌تواند کلّ موضوع رده‌بندی هنرها را منکر گردد یا

52. «collection» 53. «productive imagination»
54. «associative imagination» 55. genres

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مشکل «عینیت بخشیدن»[۵۶] را این چنین حل کند که دلیرانه اعلام کند دریافت درونی و بیان یکسان‌اند. گهگاه به چنین اقدامی نزدیک می‌شود و می‌گوید که «اثر هنریِ اصیل همانا اثر درونیِ ناب است، و کارِ وجود خارجی دادن به آن عملی ثانوی است»، اما از طرف دیگر، متوجه می‌شود که بسا که نتوان این دو مرحله را از هم متمایز ساخت و شاعر «در باطن خود تنها قادر است با استفاده از زبان به آفرینش دست زند.» (۱۳) او حتی اشاره می‌کند که شاید این یگانگی دریافت باطنی و زبان را بتوان معیار یکپارچگی و بنابراین ارزش قرار داد. شعرِ کامل آن است که در یک حرکت سروده شود. (۱۴) اما چنین وضعی را خاص هنرِ شاعری می‌داند و مشکلِ تمایز میان دریافت و اجرا در هنرهای تجسمی برایش لاینحل باقی می‌ماند.

معمولاً می‌کوشد تا مراحل مختلف عمل تولید اثر هنری ــ یعنی حالت و آزادی عمل قوهٔ خیال و «تصویر آغازین» و بروراندنِ آن (۱۵) ــ را تا حدودی از هم متمایز کند و، حتی، هنرها را هم رده‌بندی کند، لکن همیشه به شکست نهایی خود اقرار می‌کند. شلایرماخر صریحاً مشکلات نظریهٔ خود را بر می‌شمارد و متوجه است که در چارچوب طرح خویش قادر به فایق آمدن بر آنها نیست، و با این صراحتْ صداقت فکری خویش را به اثبات می‌رساند.

امر مزبور بویژه در مورد بحثی که دربارهٔ شعر می‌کند صادق است. شعر را «فعالیت تولیدی آزاد در زبان» تعریف می‌کند. (۱۶) رابطهٔ آن را با واقعیت به حداقل تقلیل داده، و حقایق تاریخی و صحّت توصیف را بی‌اهمیت و غیراساسی شمرده است. لکن شلایرماخر مشکل می‌توانست در آن زمان به نظریه‌ای برسد که شعر را رؤیای صرف یا واژه‌های بی‌معنی یا موسیقی تلقی کند. او ناگزیر شعر را متضمن یافتن «راهی به سوی حقیقت» تعریف می‌کند، گواینکه البته منظورش حقیقتِ علوم نیست. مسئله را با قائل شدن دو جنبه برای زبان حل می‌کند: آوای موسیقایی و معنای منطقی. پیش از هر چیز، شعر آواست. «تلائم یکپارچهٔ کلمات» که، نزد شلایرماخر به قیاس با موسیقی، بیان جریان استشعار به خود، «تغییر پذیری درونیِ وجود»، «ذهنیت نابِ حالتِ درونی» است. (۱۷) در عین حال، شعر از جنبهٔ معنایی زبان نیز استفاده می‌کند و آن را، که همیشه حالت کلی دارد، به بازآفرینی امر فردی وامی‌دارد. شاعر تصویری فردیت یافته و کاملاً فرد و مشخص به وجود می‌آورد. پس شعر حالتی مضاعف دارد: تجسّمی است و «عینیتِ محضِ تصویر» را مجسم می‌کند، موسیقایی است و حالت درونی را باز می‌نماید. (۱۸) این تقسیم‌بندی مؤیّد تمایزات قدیم میان نوعهای ادبی است زیرا شعر غنایی را موسیقایی و نمایش و حماسه را تجسّمی می‌شمردند. نمایشْ شعری است که با هنر بازیگری ترکیب شده، حماسه به پیکرتراشی متمایل است، شعر غنایی به موسیقی.

56. externalization

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شلایرماخر متوجه است که در زمان او وضوح این تمایزات از میان رفته و مثلاً نمایشِ مجلسی[۵۷] وجود دارد و شعر غنایی[۵۸] بدون موسیقی و حماسهٔ فاقد عنصر پیکرتراشی. لکن این امر او را نگران نمی‌کند. «در هنر نیز، مانند هر شیء زندهٔ دیگر، وجود تمایزات دقیق خلاف انتظار است.» (۱۹)

در بحث تفصیلی دربارهٔ قالبها و کارکردهای شعر بیش از پیش از نظریهٔ اصلی خویش منحرف می‌شود و ناگزیر آرایی را مطرح می‌کند که با پیشفرضهای بنیادین او بیگانه است. در کار تدوین بوطیقا به نظریات موجود متکی می‌شود و این نظریات هم با بینش شخصی او سازگار نیستند. بدین ترتیب، برای «انواع»[۵۹] شعر اهمیت بسیار قائل می‌شود، و آنچه مایهٔ شگفتی وافر است اینکه نسبت به هنر نگرشی بغایت قوم‌مدارانه اتخاذ می‌کند. این نگرش تا حدودی منبعث از این واقعیت است که هر زبانی دارای نظام عروضی[۶۰] خاص خویش است. (۲۰) اما تا این حد پیش می‌رود که بگوید «تنها هموطنان می‌توانند با نشاط بی‌واسطه یکدیگر را درک کنند.» (۲۱) هنر اجتماعی و دینی را از هم متمایز می‌کند. از سویی از شعر شهوانی[۶۱] (که آن را از هرزه‌نویسی متفاوت می‌داند) دفاعی جانانه می‌کند. (۲۲) و از سوی دیگر نقش دینیِ شعر را مجدداً پیش می‌کشد و معتقد است که چنین شعری می‌تواند ازحدود و ثغور قومی درگذرد و رسالتی اخلاقی را تحقق بخشد. موارد استفاده از هنر را با تعبیرات کلاسیکیِ مناسب مطرح می‌کند. «هنر باید به پالایش هیجانات بینجامد.» (۲۳)

بدین‌ترتیب، در بوطیقای خویش با آرای ناهمگن دست و پنجه نرم می‌کند، و همیشه هم در این کار موفق نیست. مهمترین کمک او به پیشبرد عملیِ مطالعات ادبی در زمینهٔ تعبیر و تفسیر، یعنی در «علم تأویل»[۶۲]، بود، و در این کار، او و فریدریش شلگل از جمله نخستین نظریه‌پردازان به شمار می‌آیند. نظرپردازیهای او در مورد علم تأویل به موازات نظریه‌اش دربارهٔ زیباشناسی پیش می‌رود و آن را با توسّل به مثالهای عینی روشن می‌سازد و نمونهٔ بارز و ملموسی از این نگرش و مشکلات آن است. شلایرماخر معتقد است که تعبیر و تأویل ملکِ طلقِ لغت‌شناسی کلاسیکی یا تتبعات مربوط به کتاب مقدس یا حتی مطالعات ادبی به طورکلی نیست، بلکه از آن می‌توان در تفسیر هرگونه بیان بشری، حتی مکالمه، استفاده کرد. (۲۴) شلایرماخر، همانگونه که در نظریهٔ زیباشناسیِ خود عمل ارتباط را بی‌اهمیت جلوه

۵۷ closet drama، ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۵۸ شعر غنایی، دست کم تا اواخر رنسانس، با موسیقی همراه بود.

59. «types» 60. metrical system 61. erotic

۶۲ «hermeneutics»، ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می دهد. در بحث از تأویل نیز به تمایز میان «دریافت»[۶۳] و «تعبیر»[۶۴] بی‌اعتناست. تفاوت آنها صرفاً همان تفاوت میان گفتار درونی[۶۵] و بلند سخن گفتن است. (۲۵) تأکید اصلی بر احساس، مکاشفه، یا به تعبیر خود او «دریافت شهودی»[۶۶] ذهن نویسنده یا گوینده است. (۲۶)

«دریافت شهودی» در نظر شلایرماخر عمدتاً دریافت بی‌واسطهٔ کلّ است، لکن در ضمن بیش از آن جیزی را به وضوح وصف می‌کند که بعدها آن را حلقهٔ دریافت[۶۷] نامیده‌اند. «جزء را تنها از طریق کل می‌توان شناخت، و طرحِ هرگونه توضیحی دربارهٔ جزء مستلزم درک کل ست.» (۲۷) رابطهٔ میان اثر و آفرینندهٔ آن، میان تأمل و تصنیف، را باید با استفاده از جنین حلقه‌ای دریافت. این حلقه به هیچ وجه متضمن «دورِ باطل» نیست و شالودهٔ درک بیان بشری است. (۲۸) شلایرماخر، گذشته از این روالِ «دریافت شهودی»، از روش «مقایسه‌ای»[۶۸] هم استفاده می‌کند، و آن بررسیِ متن با بهره‌گیری از دیگر آثار مؤلف و سنت ادبی است. اگرچه جنین کاری با تأکیدی که بر احساس فردی می‌کرد متضاد می‌نماید، در عمل برای آنچه «ریخت شناسیِ»[۶۹] انواعِ ادبیش می‌خواند، یعنی عامل شکل دهنده به عرفها و الگوها، اهمیت بسیار قائل است. (۲۹) لکن حتی روش مقایسه‌ای نیز سرانجام به نوعی مکاشفهٔ غیرمعقول، به احساس، به بصیرتی تقلیل می‌یابد که مانند هر امر فردی دیگری بیان‌پذیر نیست، «لایدرک و لایوصف»[۷۰] است.

نظریه‌های شلایرماخر بر بوک و دیلتای[۷۱] تأثیر بسزا داشت، و آن دو در تهیهٔ ساختارهای مبسوط نظربردازیِ روش‌شناختی از آنها استفاده کردند. لکن نظرهای زیباشناختی شلایرماخر بر کسی تأثیری نداشت، زیرا نظام پیشنهادی او متضمن تلفیق جنان شمار زیادی از رگه‌های فکری متضاد است که علاقهٔ کسی را بر نمی‌انگیزد. اما حتی امروز هم باید به آن توجه کرد. شلایرماخر ظاهراً نخستین کسی است که، با برخورداری از قدرت نظربردازی، کوشیده است تا زیباشناسی احساس و عمل آفرینش و بیان را مدوّن کند. از یک نظر، شلایرماخر زیباشناسِ علی‌الاطلاقِ مشرب اصالت بیان رمانتیکی[۷۲] است.

شوپنهاور

نظام فلسفی آرتور شوپنهاور (۱۷۸۸ـ۱۸۶۰) در ۱۸۱۹ با عنوان جهان همچون *اراده* و

63. understanding
64. interpretation
65. inner speech
66. divination
67. circle of understanding
68. comparative
69. morphology
70. ineffable
۷۱ Wilhelm Dilthey (1833-1911). فیلسوف آلمانی
72. romantic expressionism

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نصور منتشر شد، ولی تا دهه‌های ۱۸۵۰ و ۱۸۶۰ کسی چندان توجهی به آن نکرد. از این زمان شهرت و نفوذ شوپنهاور به سرعت منتشر شد. در این مدت جلد دوم و تکمیلیِ جهان همچون *اراده و تصور* (۱۸۴۴) و مجموعه‌ای ازنوشته‌های کوتاه او، *استدراکات و سقطات*[۷۳] (۱۸۵۱) چاپ و در آنها ژرف‌بینیهای فیلسوف جوان مبسوطتر، ولی نه با تغییرات بسیار، شرح داده شده بود. به رغم به تعویق افتادن تأثیر شوپنهاور، در تاریخ نظریهٔ ادبی بی‌تردید او را باید به نخستین دهه‌های قرن نوزدهم متعلق دانست. حملاتِ بی‌امانِ او به فیشته و شلینگ و هگل که «وزّاج» و «شیاد» شان خوانده تباید این واقعیت را مکتوم سازد که فلسفهٔ زیباشناسی‌اش به‌راستی با فلسفهٔ شلینگ شباهت بسیار دارد. شوپنهاور گهگاه در مورد شلینگ تسامح روا می‌دارد، ولی در عین حال نظریهٔ تراژدی او را «خزعبلاتِ سراسر آشفته» می‌خواند. (۱) لکن نیازی نیست که به وجود تأثیر مستقیم آن دو بر یکدیگر بیندیشیم، زیرا بسیاری از تشابهات را می‌توان به سهولت به منابع مشترک آنها، یعنی کانت و افلاطون، نسبت داد.

زیباشناسی شوپنهاور بخشی از فلسفهٔ ماورای‌طبیعت اوست و از این رو بدون آن به‌راستی قابل درک نیست. در اینجا کافی است اشاره کنیم که در نظر شوپنهاور ذات جهان، «شیء فی‌نفسه»[۷۴]، اراده است، و این اراده در عالمِ نمود یا تصور، طی مراحلی از عالم غیرآلیِ مادّه تا انسان، «به خود تعیّن می‌بخشد.» خدایی وجود ندارد و اراده شرّ است و تنها با عصیان است که می‌توان بر آن فایق آمد، با معکوس کردن مسیر اراده، با پذیرفتن وجود هاویه[۷۵]، با نفیِ آن از طریق وحدت کامل با دیگران در شفقت و زهد. هنر وسیلهٔ ثانوی و نازلتر (زیرا ناپایدارتر)ی برای نفیِ اراده است. هنرمند، با تأمل در امور دنیا و به این ترتیب درک ماهیت آن، وسیلهٔ گریز از کار بی‌پایان و ناخوشایند اراده را در اختیار ما می‌گذارد. آنگاه که شوپنهاور به وصف این رهایی خجسته از طریق هنر می‌پردازد، زبانِ معمولاً متمایل به اعتدال او آکنده از هیجان می‌گردد. «حالت بی‌دردی است که اپیکور آن را خیر اعلی[۷۶] و حالت خدایان نامیده است، زیرا در این لحظه از تلاش نکبت‌بار اراده رهایی یافته‌ایم، و از کیفر بندگیِ اراده کردن فرجی حاصل شده است؛ چرخ ایکسیون[۷۷] از حرکت باز می‌ایستد.» (۲) بدین ترتیب، زیبایی در نظر

73. *Parerga and Paralipomena*
74. *ding an sich;* the thing in itself
75. abyss
76. highest good
۷۷. Ixion، در اساطیر یونان، به کیفر گناهان خود در دنیای زیرین به چرخی آتشین بسته شد که پیوسته به گردش

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

او نیز، چنانکه به عقیدهٔ کانت، موضوعِ تأمّلِ فارغ از غرض انتفاعی[۷۸] است. هر چیزی که نزد علایق عملی ما جذاب است باید از هنر حذف شود، نه تنها نقاشیهای طبیعتِ بی‌جان که امیال ما را بر می‌انگیزند، یا برهنگی شهوت‌انگیزِ تصاویر، بلکه هر چیزی نیز که ذهنی است و هر استفاده‌ای از طرح[۷۹] یا ماجرای[۸۰] صرف. از این رو عنصر ذهنی در شعر غنایی و سیر جریانِ داستان[۸۱] در درام و حماسه برای او مشکل ایجاد می‌کنند. شوپنهاور سلسله مراتبی صعودی از انواع شعر تهیه می‌کند: ترانه، بالاد[۸۲]، ایدیل[۸۳]، رمان، حماسه، درام؛ و چون درام از همه عینیتر است در رأس هرم قرار می‌گیرد. (۳) دو نوع شاعر را از هم متمایز می‌کند، یکی شاعران درجه اول، مانند شکسپیر و گوته، که برونگرا و به زبان شخصیتهای آثار خویش سخن می‌گویند، (۴) و دیگری شاعران درجه دوم، مانند بایرون، که حتی از زبان شخصیتهای داستانی خویش هم تنها از خودشان سخن می‌گویند.

با وجود این، شوپنهاور برای شعر غنایی ذهنی و رمان یا درامِ «دارای غرض انتفاعی»[۸۴] نیز حقی قائل است. شاعر غنایی باید انسان کلّی باشد. نه صرفاً یک فرد. میان نویسنده، یعنی «بازنماینده»[۸۵]، و آنچه «بازنموده شده»[۸۶] فرق بسیار است. (۵) از این گذشته، ترانه بیانِ سادهٔ شادی یا غم نیست: شاعر اصیل همزمان به خود به منزلهٔ «موضوعِ دانستنِ بلا ارادهٔ محض، که آرامش خجسته و بابرجایش با فشارِ ارادهٔ همواره محدود و همواره نیازمند در تضاد است»، استشعار می‌یابد. «احساس این تقابل، این تناوب، به صورت ترانه‌ای بیان می‌شود و متضمن حالت غنایی ذهن است.» (۶) شوپنهاور می‌کوشد تا این دیدگاه دوگانه را با تحلیل برخی از شعرهای غنایی گوته و اشاره به برخی از ترانه‌های قومی آلمانی مستند سازد. بدین ترتیب، در شعر غنایی «معجزهٔ یکسان شدن موضوعِ دانستن و اراده کردن» رخ می‌دهد، یا به‌عبارت روشنتر، مغز و دل با هم آشتی می‌کنند. اما شوپنهاور به پیامدِ حذف این دوگانگی بنیادین در شعر غنایی کاملاً آگاه نیست. شعر غنایی در نظر او یکی از شکلهای بنیادین شعر باقی می‌ماند، زیرا او هنرِ صریحتر و عقلانیترِ رمان و درام را بیشتر می‌پسندد.

مقالهٔ دیگری، «دربارهٔ امر دارای غرض انتفاعی»[۸۷] (۱۸۲۱؛ در ۱۸۶۴ پس از مرگش چاپ شد)، (۷) حاوی توجه بیشتری به جاذبهٔ طرح در حماسه و درام است. اما، از آنجا که

78. disinterested contemplation
79. plot
80. intrigue
81. action
۸۲. «ballad» ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.
۸۳. «idyll» ← توضیحات مترجم در جلد اول این کتاب، ص ۲۲۰.
84. «interesting»
85. «representer»
86. «represented»
87. «On the Interesting»

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تسلسل رویدادها تابع قانون علت فاعلی[۸۸] (قوانین علیت و زمان و مکان) است. این امر در نظر او بی‌تردید شأن چندانی ندارد، حال آنکه هنر راستین باید ما را از قلمرو واقعیت به در برد و به قلمرو مُثُل و تصورات واصل کند. شوپنهاور معتقد ست که آثار ادبی بزرگ «دارای غرض انتفاعی» نیستند: حتی طرح در نمایشنامه‌های شکسپیر نیز نمی‌تواند ما را چندان برانگیزد و از این رو برای عوام جاذبه‌ای ندارد. (۸) در رمانهای بزرگ، دون‌کیشوت یا *تریسترام شندی* یا *الوئیز جدید* یا *ویلهلم مایستر*، طرح نقش مهمی ندارد. لکن شوپنهاور اقرار می‌کند که در برخی از آثارِ خوب جاذبهٔ طرح موجود است: در نمایشنامه‌های شیلر، در *اودیپ شاهِ* سوفوکل، در آثار اریوستو و سر والتر اسکات. او اذعان می‌کند که در آثار نمایشی و روایی عنصر جذابیت با امر زیبا سازگار و، به منزلهٔ نوعی ملاط و عامل بیونددهنده، حتّی ضروری است. در آثار مطوّل، شگرد و جریان عادی امور باید شکافهای موجود میان لحظه‌های الهام را پر کنند. شوپنهاور نیز مانند ادگار الن پو معتقد است که عناصر ملالت‌آور ناگزیر در آثار دور و درازی نظیر بهشت *از دست شده* یا *انئید* وارد می‌شوند. (۹) او چنین نتیجه می‌گیرد که امرِ دارای غرض انتفاعی، در حکم یکی از ویژگیهای سیر ماجرای داستان، مادّهٔ اثر ادبی و امر زیبا شکل آن است. شکل برای آنکه قابل رؤیت گردد به مادّه نیازمند است. (۱۰)

شوپنهاور تأکید بر شیئیت[۸۹] هنر و فراغت کامل آن از هرگونه غرض انتفاعی را با نظریهٔ تصورات[۹۰] ترکیب کرده و ضمن آن پیشنهادهای کانت را نیز در مورد مثالهای ابدی در هنر به‌سیاق افلاطونی بسط داده است. هنر «تصورات ابدی را که از طریق تأمل محض به دست آمده، یعنی عناصر ذاتی و ماندگار در همهٔ پدیده‌های عالم را، تکرار می‌کند.» (۱۱) این تصورات البته مفاهیم عام نیستند، بلکه ذوات امورند. در عالم هنر به آنها نمی‌اندیشیم، بلکه آنها را به وجهی شهودی در می‌یابیم. شوپنهاور در موارد بسیار کوشیده است تا راه را بر سوءتعبیر تعقّلیِ نظریهٔ خویش ببندد. او بارها تأکید کرده است که تصوّر شهودی[۹۱] است، نه ادراکی یا عقلی[۹۲]: گرچه متضمن شمار نامحدودی از چیزهای خالص است. با وجود این کاملاً معین و محدود به حدود[۹۳] است. هر کسی به آن دست نمی‌یابد مگر آنکه اراده کردن و فردیت را پشت سر گذاشته باشد و صرفاً موضوعِ دانستن شده باشد. (۱۲) بنابراین، در هنر، مفهوم[۹۴] «جاودانه ستردن» است و شوپنهاور تمثیل و نماد (به معنای نشانهٔ متعارف) را در هنرهای تجسمی مضرّانه تقبیح می‌کند. با وجود این، جالب است که می‌کوشد تا از وجه

88. law of sufficient reason
89. objectivity
90. Ideas
91. intuitive
92. conceptual
93. determined
94. concept

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

تمثیلی در شعر دفاع کند. در چنین وضعی، به عقیدهٔ او، مفهوم همانا مادّه است، دریافت بی‌واسطهٔ ذهن است، و وظیفهٔ شاعر حکم می‌کند که امر انضمامی و بصری را از زبان که متشکل از کلیات[95] است بیرون بکشد. شاعر باید مفاهیم برگرفته از زبان را به صورتی ترکیب کند که به تلاقیِ مصداقهای آنها بینجامد و کیفیت انتزاعی هیچیک دست نخورده باقی نماند: بدین ترتیب شعر عبارت از هنرِ برگرفتن امر انضمامی و فردی از امر عام است. (۱۳)

شوپنهاور برای نیل به این هدف به وصف وسایل و ابزاری نظیر صفت و نَعت[96] و استعاره و تشبیه و مَثَل[97] و تمثیل می‌پردازد. آثاری چون دون‌کیشوت و سفرهای گالیور و کریتیکونِ گراسیان را که در آنها صبغهٔ تمثیلی غالب است سخت تحسین می‌کند. (۱۴) وزن و قافیه را نیز از ابزار انضمامی کردن شعر می‌شمارد. شوپنهاور وزن را بر قافیه ترجیح می‌دهد زیرا وزن در بُعد زمان دریافت می‌شود و از این رو بنابر نظریهٔ شناسایی[98] کانت به «شعور ناب» تعلق دارد، ولی قافیه برای گوش خوشایند است و بنابراین حسّ تجربیِ صرف است. (۱۵) گرچه این تمایز قابل قبول نیست، اما تأثیر قافیه را به روشنی بیان کرده است: قافیه عنصر پیونددهنده و محکم‌کننده‌ای است که قویاً موجب موافقت خوانندهٔ می‌گردد و این نظر را القا می‌کند که اندیشهٔ شاعر، به اصطلاح، مقدّر است. به زبان آمده و از این رو حقیقت دارد. (۱۶) صوت نیز در شعر عموماً از این لحاظ مهم است که موهم این معناست که زبان شعر، برخلاف زبان معمول، صرفاً نشانهٔ دالّ بر مدلول، در تناظر یک به یک با شیء مدرک، نیست، بلکه صرفاً در خود و برای خود وجود دارد. (۱۷) بر همین اساس شوپنهاور معتقد است که شعر ترجمه شدنی نیست. (۱۸) شوپنهاور منصفانه این پیشنهادهای مهم را که حاکی از درک تحلیلی شایان توجه ماهیت شعرند دنبال نکرده است.

اما مشهورترین گفته‌های او را دربارهٔ نویسندگی و سبک، در جلد دوم *استدراکات و سقطات*، که سبکی بی‌پیرایه و ساده و روشن را به روال قرن هجدهم توصیه می‌کند، نباید نقیضِ مفهومی دانست که دربارهٔ شعر مطرح کرده است. شوپنهاور از آن رو قادر به بیان چنین مطلبی است که شعر راستین را به وضوح از ریطوریقا متمایز می‌سازد و هدف ریطوریقا را نیل به اهداف عملی یا تشریح مفاهیم می‌داند. شعر، به منزلهٔ تأمل فارغ از غرض انتفاعی در تصورات، از ریطوریقا کاملاً جداست: «عنصر ریطوریقایی هر چه کمتر، شعرْ بهتر.» (۱۹) به همین جهت شوپنهاور از تراژدی فرانسوی سخت بیزار است و گوته را به شیلرِ متمایل به ریطوریقا ترجیح می‌دهد. (۲۰) در عین اینکه به تحلیل آن ابزارهای شعری می‌پردازد که آن را

95. universals 96. epithet 97. parable
98. epistemology

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

از زبان معمول متمایز می‌کنند، در داوری دربارهٔ نثرِ توضیحی[۹۹] نیز به معیارهای تعقلی و ریطوریقایی متوسل می‌شود. شوپنهاور خود نمونه‌ای از تناقض اعتقاد به فلسفه‌ای بغایت عرفانی است که با وضوح و سادگی نظریات یک فیلسوفِ فرانسوی علم اخلاق درقرن هجدهم تشریح شده است، یا تناقض ترکیب استغراق در امر بیکران با سختگیریهای یک رواقی‌مسلک یا حتی کلبی‌مسلکِ وارد به امور دنیوی در تعلیمات خویش. در نظریهٔ ادبی خویش نیز بر نقش وزن و قافیه و استعاره و تمثیل در شعر تأیید می‌کند و در عین حال کمال مطلوبی که در نثر توصیه می‌کند جنبهٔ تعقلی محض دارد. شوپنهاور بر ضد عدم وضوح و ابهام و فقدان انسجام و بر له سادگی و وضوح و ایجاز در سبکْ قواعد بارزی کشف کرد. «امر نامفهوم با تشخص کودن رابطه دارد». «نخستین قاعدهٔ سبک این است که چیزی گفتنی داشته باشیم»، «کلمات عادی به کار ببر و مطالب خارق‌العاده بگو»، «بارزترین اصل سبک‌شناسی باید این باشد که هرکسی در آنِ واحد می‌تواند تنها به یک مطلب بیندیشد»، و غیره. (۲۱) سبک آثار فلسفی و تتبعات علمی آلمانیها هدف اصلی حملات شوپنهاور است: جملات بی‌پایان و بی‌شکل آنها، علاقهٔ وافرشان به آوردن مطالب بین‌الهلالین ــ که به نظر او، مانند قطع کردن مکالمهٔ دو تن، کاری بی‌ادبانه است ــ، و تعبیرات نامشخص و مبهم و نامربوطشان را تقبیح می‌کند. شوپنهاور نوشته‌های خود را به همان اسلوبی می‌نوشت که مایل بود دیگران دنبال کنند، لکن متوجه بود که شعر نمی‌سراید، زیرا در آن صورت نمی‌توانست دائماً به ضرورت برنامه‌ریزی و فکرِ قبلی و استشعار و ملاحظهٔ خواننده ــ که نویسنده قرار است با او مکالمه‌ای برقرار کند ــ اشاره کند. تمایز معروف میان سه قشر نویسنده ــ یعنی کسانی که بدون فکر کردن می‌نویسند، کسانی که ضمن نوشتن فکر می‌کنند، و کسانی که پیش از نوشتن فکر کرده‌اند ــ فقط بر نثرنویسان قابل اطلاق است. (۲۲)

در هنر تخیّلیِ راستین نبوغ نقش تعیین‌کننده دارد، و نبوغ، به عقیدهٔ شوپنهاور، مبتنی بر الهام است، امری ناهشیار و حتی غریزی است. شوپنهاور، با استفاده از دانش روانپزشکی مبسوط، بر آن است تا ثابت کند که نبوغ با جنون بیوند دارد. شاعرْ رؤیایی و کودک یا، دست‌کم، مردِ جوانی است. (۲۳) شوپنهاور معتقد است که در عالم رؤیا همهٔ ما شاعرانِ تمام عیاری هستیم، حقیقتِ *کمدی الهی* حقیقت رؤیاست. (۲۴) و موهبت شاعری به دوران جوانی محدود است. (۲۵) نابغه البته همیشه مستثناست: آواره و تنها تا ابد. معاصران او را درک نمی‌کنند، به او بی‌اعتنا هستند و نسبت به او شرارت می‌کنند، و دست بالا شهرتِ پس از مرگ پاداش اوست. شوپنهاور، بیش از تقریباً هر نویسندهٔ دیگر، خودبینیِ متکبرانه و اعتماد کامل به

99. expository

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

جاودانگی خویش نشان می‌دهد. اما در ضمن باید اقرار کرد که دارای استقلال فکری ستایش‌انگیز و صداقتی تزلزل‌ناپذیر هم هست. قرابتی میان شخصیت او و دکتر جانسن به چشم می‌خورد؛ شوپنهاور آثار جانسن را خوانده ولی او را به سبب «تعصّب احمقانه و حیوان‌صفتانه»اش تحقیر کرده است. (۲۶) شوپنهاور که با خصومت جهانیان با هنرمند آشناست تألیف «تاریخ تراژیکی ادبیات» را پیشنهاد می‌کند. (۲۷) اما از تاریخهای ادبی متعارف بیزار است زیرا صرفاً «فهرست مرده‌زادهاست.» (۲۸) مردان بزرگ در تنهایی انزوای خود چون غول جلب نظر می‌کنند. تاریخ حاکی از پیشرفت یا تغییر اخلاقی واقعی نیست. هنر هم متضمن پیشرفت نیست، زیرا «هنر در هر جایی به هدف رسیده است.» (۲۹)

به رغم تمام تدابیری که برای پرهیز از خردورزی[100] مفرط اندیشیده، باز هم جز این نتیجه‌ای نمی‌توان گرفت که در نظر شوپنهاور هنرمند با فیلسوف تفاوتی ندارد، مگر اینکه فرودست اوست زیرا از همه لحاظ فیلسوف نیست. تنها وجه تمایز هنر از فلسفه در معیار ناقصِ قابلیت دسترسی و سهولت نهفته است که در ضمن کلّ مسئلهٔ زیباشناسی را نیز کتمان می‌کند. به اعتقاد شوپنهاور، «اثر هنری چیزی جز وسیلهٔ تسهیل دانش [شهودی] نیست.» «آنگاه که اعیان مُدْرَکْ بر تأملات ما عرضه می‌شوند، یا به عبارت دیگر، آنگاه که آنها با هیئت جندگانه و در عین حال مشخص و معین خود به راحتی بازنمایندهٔ تصورات خود می‌شوند ــ تصورایی که متضمن زیبایی به معنایی عینی‌اند ــ ما به راحت‌ترین وجه به حالت بی‌ارادگی محض وارد می‌شویم.» (۳۰) اما به خوبی پیداست که با چنین «سهولتِ» دریافتی، شکل هنری به اندازهٔ کافی وصف نشده است. واتگهی، با متمایز ساختن فلسفه از شعر که تقریباً معادل متمایز ساختن امر کلی از امر جزئی است چیزی حاصل نمی‌شود. شعر، به گفتهٔ شوپنهاور، بر آن است تا، با استفاده از امر فردی و نمونه، ما را با تصورات هستی[101] آشنا کند. نسبت شعر به فلسفه همان نسبت تجربه به علم است. (۳۱) این امر متضمن طریق ویژه‌ای از دانستن است، زیرا شاعر بر آن است تا «چه»[102] امور را بداند و نه صرفاً «کجا و کِی و چرا و برای چهْ» آنها را که مطلوب دانشمند و مرد عمل است. (۳۲) پس تفاوت میان شاعر و فیلسوف، که او نیز به دنبال «چه» است در چیست؟ هنرْ ادراک تصورات است و این تصورات هنوز هم ذواتی بیرون از قلمرو زمان و مکان‌اند. (۳۳) در حالی که ذات دانشمند تنها در ارادهٔ واحد خلاصه شده، معلوم نیست که تصورات فردی، یا حتی انبوهی از تصورات، چگونه می‌توانند در نظام او وجود داشته باشند. این پرسش را می‌توان مطرح کرد که چگونه یک عین مُدْرَک می‌تواند وجود داشته باشد بی آنکه در زمان و مکان باشد؟ اگر تصورات خارج از زمان

100. intellectualism 101. Ideas of being 102. «what»

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و مکان واقع‌اند پس چگونه می‌توانند «اَشکال»[۱۰۳] باشند؟ شوپنهاور در عمل از اهمیت جنبهٔ انضمامی و فردی می‌کاهد و روند آفرینش هنری و اثر هنری به منزلهٔ محصول هنری را نادیده می‌گیرد. پس جای تعجب نیست که با چنین نظریه‌ای به این نتیجه برسد که همه چیز زیباست. (۳۴) و به راستی میان امر زیبا و امر زشت تفاوتی وجود ندارد، زیرا هر چیزی دارای ذات خویش است، و هنرمند نیز باید همین ذات را با کشف و شهود دریابد. در نظریهٔ شوپنهاور قلمرو مشخصی برای زیباشناسی و هنر وجود ندارد، واکنش زیباشناختیِ مشخص و نظریهٔ نقد هم وجود ندارد، زیرا مسئلهٔ تأیید یا تکذیب مطرح نیست. فقط تأمل و دریافتِ ذوات و ژرف‌بینی در ماهیت عالم وجود دارد. شوپنهاور امر زیبا را با «صفت ممیز»[۱۰۴]، که فریدریش شلگل در اصل در مورد زیبایی رمانتیکی به کار برده بود، و حتی با اصل سازمندِ وجود یکسان می‌شمارد. (۳۵)

امّا به رغم استفاده از این واژه‌ها که به نحو اغواکننده‌ای رمانتیکی‌اند و به رغم ژرف‌نگریهایش در مورد ابزارهایِ انضمامی کردن شعر، شوپنهاور معمولاً صفت ممیز و زیبایی را به معنای مثالی و نوعی و عام[۱۰۵]، به مفهوم نابِ نئوکلاسیکی آنها، به کار می‌برد، و گاهی بیش از حد به مثال‌پردازی بی‌روح و کسل‌کننده نزدیک می‌شود. به گفتهٔ او، شعر همهٔ امورِ «ممکن‌الوجودِ مزاحم»[۱۰۶] را کنار می‌گذارد. (۳۶) و ظاهراً تنها به امر جزئی، ولی واقعاً به هرآنچه در همه جا و همه وقت وجود دارد، می‌پردازد. (۳۷) شوپنهاور فقط معماری یونانی را می‌پسندد و معماری گوتیکی را تقبیح می‌کند؛ با رمانتیسم، که آن را صرفاً گرایش به قرون وسطی و تاریک‌اندیشی و کیشِ سخیف زنان می‌داند، سخت مخالف است. (۳۸) معتقد است که دربارهٔ ارزش نیبلونگن غلو شده و نسبت به مکتب رمانتیکهای آلمانی بی‌اعتناست، ولی دربارهٔ تساخاریاس ورنر [که شخصاً می‌شناختش] و اوگوست ویلهلم شلگل (که فضلش او را تحت تأثیر قرار داده) و حتی هاینه، «یک انتر ولی نابغه»، مطالب مثبتی اظهار داشته است. (۳۹) شوپنهاور، مانند هر نئوکلاسیسیست خوبی، مراعات دقیق تناسب و مواسات[۱۰۷] را توصیه می‌کند. در آدمهای داستانی نباید تناقض وجود داشته باشد. (۴۰) امر فوق طبیعی[۱۰۸] را در شعر کلاً تقبیح می‌کند، ولی در مورد وجود روح در هملت توجیهی ضعیف ارائه می‌کند.* آثاری

* شوپنهاور معتقد است که انتقال مفاهیم از افراد مختصر خلاف طبیعت نیست ولی این به روح در هملت چه ربطی دارد؟

103. «forms» 104. «characteristic» 105. ideal, typical, general
106. «disturbing contingencies»
۱۰۷. decorum ← توضیحات مترجم در جلد اول این کتاب، ص ۴۱۲-۴۱۵
108. supernatural

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جون رؤیای شب نیمهٔ *تابستان* را که محققاً بر امور وهم‌آمیز و تعلیق قوانین طبیعت مبتنی‌اند آثاری متوسط می‌داند، زیرا به جای دنیای واقعی فقط دنیای رؤیا را به ما نشان می‌دهند. (۴۱) این گفته را که در رؤیا شاعران تمام‌عیاری هستیم فراموش کرده است. شوپنهاور، مانند هر نئوکلاسیسیستی، با امتزاج هنرها و نوعهای هنری مخالف است. ریچارد واگنر را، که از ستایشگران او بود، دوست نمی‌داشت، و ابراهای روسینی[۱۰۹] را تحسین می‌کرد و معتقد بود که آنها صدای ناب‌اند و کلمات در موسیقی مهم نیستند. (۴۲)

با وجود این، در تفسیر شوپنهاور دربارهٔ تراژدی کیفیتی بسیار بارز به چشم می‌خورد. تراژدی تسلیم و رضا به ما می‌آموزد، و اثر آن بر اراده چون داروی آرامبخش است؛ تراژدی این نظر را به ما القا می‌کند که نه تنها زندگی را، بلکه نَفْسِ ارادهٔ معطوف به زندگی[۱۱۰] را رها کنیم. (۴۳) تراژدی نوعی ادبی است که فلسفهٔ خودِ شوپنهاور را ترویج می‌کند. بنابر نظر او، سه نوع تراژدی وجود دارد: در یکی فاجعه معلول بدخواهی شخصیتی شریر و تبهکار است، در دیگری فاجعه معلول اتفاق یا اشتباه است، و در نوع سوم فاجعه صرفاً معلول وضعیت یا رابطهٔ اشخاص است. آخرین نوع، البته، عالیترین نوع است. در این نوع، «بزرگترین شوربختی در چیزی نیست که مولود رویدادهای نادر یا آدمهای شریر است بلکه به سهولت و خودبه‌خود از اعمال و خصال آدمیان پدید می‌آید.» (۴۴) عالیترین نوع تراژدی به ما می‌آموزد که زندگی خودْ لعنی است که، چنانکه کالدرون در ابیات محبوب شوپنهاور گفته،

بس بزرگترین جنایت آدمی
در این است که به دنیا آمده است. (۴۵)

بدین ترتیب، ضرورت مکافات درخور[۱۱۱] بر سوء تعبیر همه‌جانبهٔ ماهیت تراژدی و حتی ماهیت دنیا بنا شده است. دکتر جانسن را که از بی‌اعتنایی شکسپیر به مکافات درخور انتقاد کرده شماتت می‌کند. نظر جانسن حاکی از «نگرش سطحی و خوش‌بینانه و پروتستانی ـ عقل‌مدارانه و بویژه یهودی‌مآبانه است.» (۴۶)

در جلد دوم و مکمّل *جهان همچون اراده و تصور* (۱۸۴۴) که شوپنهاور بار دیگر به بحث دربارهٔ تراژدی می‌پردازد، پیامدهای این نظر را با وضوح بیشتری مطرح می‌کند. امتیازی ظاهری به شیلر و کانت می‌دهد و نظر آنها را حاکی از وجود ارتباط میان تراژدی و امر

۱۰۹. Gioacchino Rossini (1792-1868)، موسیقیدان ایتالیایی و سازندهٔ اپراهای معروف، مانند ریش‌تراش سویل و ویلیام تل.

110. will to life

۱۱۱. poetic justice ← توضیحات مترجم در جلد اول این کتاب، ص ۲۳۲

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شکوهمند تصدیق می‌کند. در اینجا این نظر را می‌پذیرد که تراژدی صرفاً نمایش ملالتبار و دهشت‌انگیز «شوربختی نوع بشر و سلطهٔ تصادف و اشتباه و شکست عدالت و پیروزی شرّ» نیست که وظیفه‌اش، چنانکه قبلاً شرحش آمد، آموزش نفی ارادهٔ معطوف به زندگی باشد؛ تراژدی در ضمن خواستار وجودی کاملاً متفاوت، جهانی دیگر، است که فقط مِن غیرمستقیم و از طریق چنین خواسته‌ای می‌توانیم بشناسیم. تراژدی، با آشنا کردن ما با این امر «که دنیا و حیات نمی‌توانند ما را ارضا کنند و شایستهٔ وفاداری ما نیستند»، به ما «احساس اعتلای خاصی می‌بخشد.» (۴۷)

شوپنهاور، برخلاف گرایش کلاسیکی معمول خود، معترف است که چندان تسلیم و رضایی هم در تراژدی یونانی یافت نمی‌شود. هیپولوتوس[۱۱۲] در حالی می‌میرد که تسلیم سرنوشت و ارادهٔ خدایان است، اما ارادهٔ معطوف به زندگی را رها نکرده است. پس تراژدی مسیحی به کمال مطلوب شوپنهاور نزدیکتر است. *شاهزادهٔ ثابت‌قدم*[۱۱۳] کالدرون او را سخت به هیجان می‌آورد. شکسپیر را به درجاتْ والاتر از سوفوکل می‌شمارد. در قیاس با *ایفی‌گنیهٔ* گوته، نمایشنامهٔ اوریپید دربارهٔ همین شخصیتِ اسطوره‌ای به نظرش تقریباً خشن و عاری از ظرافت می‌آید. نمایشنامهٔ زنان سرسپردهٔ *رب‌النوع باده*[۱۱۴] «معجونی مهوّع به نفع کاهنان مشرک» است. درونمایهٔ *آنتیگون* و *فیلوکتتیس*[۱۱۵] نفرت‌انگیز و حتی مهوّع است. (۴۸)

اگر عالیترین نوع تراژدی آن است که در آن فاجعه بدون دخالت شیاطین یا تصادف رخ می‌دهد، پس شوپنهاور باید از تراژدی طبقهٔ متوسط[۱۱۶]، تراژدی عاری از قهرمان و ضدقهرمان، دفاع کند. شوپنهاور به خطا می‌گوید که تنها دو شخصیت کاملاً شریف در آثار شکسپیر یافت می‌شود: یکی کوردلیا[۱۱۷] و دیگری کوریولینوس[۱۱۸]. با لحنی تمسخرآمیز اظهار نظر می‌کند که نجابتِ مارکی پوسا در نمایشنامهٔ *دون کارلوس*[۱۱۹] شیلر بیش از تمام نجابتی است که می‌توان در سراسر آثار گوته یافت. شوپنهاور کلاویگو[۱۲۰]ی گوته را، دست‌کم از این لحاظ، الگوی تراژدی می‌شمارد زیرا، بنابر تعبیر او، هیچیک از شخصیتهای آن نه کاملاً بد است و نه خوب. نمایشنامهٔ سید کرنی را نیز به جهت چنین توازنی تحسین می‌کند. (۴۹) ولی تأیید تراژدی طبقهٔ متوسط، که می‌توان از او انتظار داشت، با اکراه بسیار همراه است

112. Hippolytus
113. *El Príncipe constante*
114. *Bacchae*
115. *Philoctetes*
۱۱۶. domestic tragedy ← حماسه‌ی بورژوایی، ص ۲۱۶
۱۱۷. Cordelia، شوپنهاور دختر سوم در نمایشنامهٔ لیر است.
۱۱۸. Coriolanus، قهرمان نمایشنامه‌ای به همین نام از شکسپیر
119. *Don Carlos*
120. *Clavigo*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

زیرا او نیز مانند هر نئوکلاسیسیست خوب در جستجوی چیزی است که در این نوع تراژدی یافت نمی‌شود و آن «ارتفاعِ سقوط» (۵۰) است که در مصیبت شاهان و شاهزادگان توجه همگان را جلب می‌کند. از طرفی شوپنهاور خواستار آن است که با قهرمان نمایشنامه احساس یگانگی کنیم. «شفقت» به معنای همدردی و نه دلسوزی، و قبول می‌کند که سهلترین راهِ دستیابی به این حالتْ احساسِ این امر است که بسا که ما هم به همین وضع گرفتار شویم؛ اما از طرف دیگر خواستار فاصله و آرمان‌سازی است، و ایرادش به تراژدی طبقهٔ متوسط این است که مصیبت در چنین تراژدیهایی ناگزیر نیست و غالباً با اندک کمکی (مثلاً، کمک مالی) قابل اجتناب بوده است. بنابراین شوپنهاور را نباید، چنانکه غالباً گفته‌اند، طرفدار تراژدی طبقهٔ متوسط وصف کرد. (۵۱) امتیاز شوپنهاور در بیان نظری روشن دربارهٔ تراژدی است که با نظر غالب آلمانیهای پیش از او مغایرت دارد. تراژدی در نظر شوپنهاور، برخلاف عقیدهٔ لسینگ و شلینگ، خداشناسی استدلالی[121] نیست، بلکه بر ملا کردن تضادها و بی‌نظمی حاکم بر عالم و رنجهایی است که نه بر گناه مبتنی است و نه بر عدالت. با وجود این، مخالفت شوپنهاور با خوشبینی در نظریهٔ جاریِ تراژدی، انکار همه‌جانبهٔ هرگونه دگرسانی[122] و پیروزی روحی، بار دیگر به یکسان نمودن همهٔ امور تراژیکی انجامیده است. اگر دنیا سراسر شرّ است، تراژدی تأیید زاید و یکنواخت واقعیتی ثابت‌شده خواهد بود؛ (۵۲) نه دفاع خوش‌بینانه از نظام کامل الهی، یعنی هدف تراژدی به زعم لسینگ، و نه تاریکیِ اندوهِ فراگیر شوپنهاور، هیچیک، ماهیت تراژدی را وصف نمی‌کنند.

وجودِ نوع ادبی کمدی علی‌القاعده مایهٔ دردسر شوپنهاور بوده است. او کمدی را «انگیزهٔ تأیید مستمر ارادهٔ معطوف به زندگی» وصف می‌کند. کمدی به ما می‌گوید که زندگی، روی هم‌رفته، خوب است، بویژه که همیشه سرگرم‌کننده است. شوپنهاور با زهرخندی می‌افزاید که «صد البته باید با عجله در لحظهٔ شادی پرده را کشید تا آنچه را بعد از آن می آید نبینیم.» (۵۳) اما کمدی برایش مشکل‌زاست. ایدیل هم همینطور، ولی ایدیل را گاهی نادیده می‌گیرد و گاهی غیرممکن می‌شمارد. شادی دائم وجود ندارد و از این رو نمی‌تواند موضوع اثر هنری باشد. (۵۴)

مشکلات موضع شوپنهاور در زیباشناسی (و نیز فلسفهٔ ماورای‌طبیعت) حل ناشدنی می‌نمایند. در این اعتقاد که شعر دانش فارغ از غرض انتفاعی دربارهٔ تصورات است با کانت و شلینگ و گوته قرابت دارد. اما در مورد مباحث محوری دیگر با معاصرانش همعقیده نیست. قوهٔ خیال در نظر او عمدتاً از لحاظ توسّع بخشیدن به تجربهٔ محدود شاعر مفید است، و از این

121. theodicy 122. transfiguration

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که بگذریم مطلب چندانی در این باره ننوشته است. (۵۵) دربارهٔ کنایه/طنز و اسطوره و رمان چیزی نگفته است. اما نظریهٔ شعر غنایی او گهگاه بسیار عینی و ملموس می‌شود، بحثش دربارهٔ ابزارهای شعری حاکی از تیزبینی است، و در مورد تراژدی نظریه‌ای بدیع ارائه کرده است. در واقع ذوق ادبی شوپنهاور با معیارهای کلاسیسیسم آلمان سازگار بود، و از این رو آرای ادبی‌اش غیرمتعارف نیستند. نظریهٔ زیباشناسی شوپنهاور در اواخر قرن نوزدهم اهمیت تاریخی بسیار یافت، زیرا این آرای افلاطونی در زمانی در نظریهٔ او مطرح گردید که شلینگ و هگل دیگر اعتباری نداشتند. نظرهای زیباشناختی او بویژه دربارهٔ موسیقی، یعنی هنری که در نظام او، فارغ از میانجیگری تصورات، بیانِ بی‌واسطهٔ اراده خوانده شده و از دیگر هنرها متمایز است، بر نیچه و واگنر و توماس مان تأثیری بسزا داشت. لکن در نظریهٔ ادبیات، گرچه اظهارات تیزبینانه و حتی ژرفنگریهای نظری او را دستچین کردیم، فقط نظرش دربارهٔ تراژدی اهمیتی بسیار بارز داشته است.

هگل

زیباشناسی هگل (۱۷۷۰ـ۱۸۳۱) نقطهٔ اوج و نتیجهٔ نهایی کلّ جریانات شگفت‌آور نظریردازی آلمانیها دربارهٔ هنر است. هگل، البته با تفاوتهایی، تمام گفته‌های کانت و شیلر و شلینگ و زولگر را ــ اگر بخواهیم خود را به واضحترین پیشینیان او محدود کنیم ــ جمع‌بندی می‌کند، و آن را در نظامی زیباشناختی وارد می‌کند که به نوبهٔ خود بخش کوچکی از فلسفهٔ همه‌جانبهٔ ذهن و تاریخ و طبیعت است. امروزه دریافته‌ایم که هگل یکی از مؤثرترین رجالِ تاریخ بشر است. اگرچه بسیاری از وارثان او با عمق فلسفه‌اش بیگانه بودند، در فلسفهٔ سیاست، ماتریالیسم دیالکتیکیِ مارکسیستها، و نیز بخش عظیمی از نظریه‌پردازیهای محافظه‌کاران و آزادیخواهان در زمینهٔ حکومت، منبعث از اوست. هگل در تاریخِ منطق نقشی بغایت مهم داشته است. او مؤلف نخستین تاریخ فلسفه‌ای است که از گنجینهٔ کتابهای فلسفی فراتر رفته است. نتایج فلسفهٔ تاریخ و دین او حتی از اینها هم وسیعتر بوده است. اگر به شمار قابل ملاحظهٔ هگلی‌های آلمانی و تأثیر او بر ایپولیت تِن و دِ سانکتیس و بلینسکی و پیتر و کروچه و بسیاری دیگر بیندیشیم، نقش او در تاریخ زیباشناسی اهمیّت کمتری نداشته است. این تأثیر معمولاً به روش و چند فکر محوری محدود می‌شود. از آنجا که ظاهراً جزئیات ساختار زیباشناسی[۱۲۳] او مورد قبول غالب متفکران بعدی واقع نشد، بنابراین نفوذ هگل بندرت به صورت مریدی و شاگردی درآمد. گو اینکه بخش نهایی *خطابه‌هایی دربارهٔ*

123. *Vorlesungen über Aesthetik*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

زیباشناسی را به بحثی مستوفا دربارهٔ بوطیقا اختصاص داده و مواضع دیگرِ این *خطابه‌ها* نیز آکنده از تأملات دربارهٔ نظریهٔ ادبی و اظهار نظر در مورد آثار ادبی مشخص است. نظریهٔ ادبی هگل را، جدا از آرای کلی او دربارهٔ زیبایی و هنر و امر مثالی، امروزه در حکم مجموعهٔ فکریِ متمایز نمی‌شناسند.

خطابه‌هایی دربارهٔ زیباشناسی، بر روی هم، چندان رضایتبخش نیست: حاوی تکرار بسیار است، شرح و بسط اجزای آن هماهنگ نیست، مطالب توصیفی بسیار (بویژه دربارهٔ اساطیر مشرق زمین) در آن یافت می‌شود که به موضوع اصلی ربطی ندارد، و در مواضعی آثار شوخ طبعی نسبت به دانشجویان آلمانیِ مخاطب هگل مشهود است. کاستیهای مزبور معلول این واقعیت است که سخنرانیها را شاگرد هگل، هاینریش گوستاو هوتو[۱۲۴]، پس از مرگ او، با استفاده از یادداشتهایی که چندین دانشجو در دههٔ ۱۸۲۰ تهیه کرده بودند، در ۱۸۳۵ منتشر کرد. هوتو این یادداشتها را تلفیق و در آنها تجدید نظر کرد و، با ویرایش همه‌جانبهٔ او، نمایندهٔ صورتبندیهای نهایی هگل نیستند. (۱) نوشته‌هایی که در زمان حیات هگل منتشر شد متأسفانه حاوی مقدار زیادی از آن نوع مطلب نیست که در تصحیح سخنرانیها مفید باشد: مباحث زیباشناختی بسیار کوتاهتر در *پدیدارشناسی روح*[۱۲۵] (۱۸۰۷) و *دانشنامه*[۱۲۶] (۱۸۱۷) متضمن مرحله‌ای پیشین از فکر هگل است و مجموعهٔ مقالات انتقادی دربارهٔ هامان و زولگر و یک یادداشت دربارهٔ *والنشتاین*[۱۲۷] شیلر فقط در موارد کم اهمیت مطالب سخنرانیهایی *دربارهٔ زیباشناسی* را تکمیل می‌کنند. (۲) با این حال، از لحاظ غالب خوانندگان امروزی، این کتاب محاسن بسیار دارد؛ گرچه کمتر روشمند است و تعابیر هم شکل نهایی خود را نیافته‌اند، به سبب همین مطالب معترضه و استفادهٔ مکرر از مثالهای ملموس و دانش تاریخی وسیعی که در آن هست برای این خوانندگان جالبتر است.

لکن در قیاس با مشکلات تفسیر و ارزیابی زیباشناسی هگل، مشکلات مربوط به نحوهٔ انتقال آن از طریق دانشجویان اهمیتی ندارد. چنین می‌نماید که تناقضی بنیادین در مرکز این نظریه وجود داشته باشد: از سویی بارزترین نظامِ زمان است، و در آن تاریخ و نظریه با موفقیت تلفیق شده و تمام آرای مهم زیباشناسان آلمانی در یک نظام فکری وارد شده، ماهیت هنر به‌وضوح تعریف و حدود آن تعیین شده است، و از سوی دیگر نظریهٔ هگل، بویژه نظریهٔ ادبی‌اش، تا حدودی به مثابهٔ رجعت به نظرها و مفاهیم عقل‌مدارانهٔ قدیم است که، در

۱۲۴. Heinrich Gustav Hotho (1802-1873)، مورخ آلمانی هنر.

125. *Die Phänomenologie des Geistes*

126. *Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*

127. *Wallenstein*

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دست بیروان سلانقطعی او، موجب بازگشت سوءتعبیرهای تعقل‌گرایانهٔ قدیم دربارهٔ هنر و داوری ادبیات با معیارهای محتوای صرف و حتی پیام اخلاقی و دینی گردید.

مفاهیم محوری زیباشناسی هگل برای ما،از طریق آنچه دربارهٔ کانت و شیلر و شلینگ می‌دانیم، آشناست. او نیز مانند آنها معتقد است که «هنر امر حسّی را روحی و امر روحی را حسّی می‌کند»، در هنر امرکلی را باید فردیت بخشید، امر عام را خاص کرد، تصور و شکل را وحدت بخشید. (۳) مشهورترین قاعدهٔ هگل، «نمود حسّیِ تصور»، (۴) دقیقاً تقریر مجدّدِ وحدت دیالکتیکی امر حسی و ذهنی است که در آثار شلینگ و زولگر دیدیم. زیبایئ همان کلّیِ محسوس[۱۲۸] است. اثر هنری کلیّتی یکپارچه است، که همهٔ جزئیات آن سازمند شده، دنیایی محدود به خود است که هدفی ورای خود ندارد. این مفهوم را، که نزد بیشینیان هگل نیز یافت می‌شود، او به وجهی بدیع تعبیر و تفسیر کرده است. «ایدهٔ» هگلی منال افلاطونی نیست که ورای عالم افراد و اشیا باشد، و البته مفهوم انتزاعی هم نیست. «ایدهٔ» هگلی کاملاً تاریخی شده و از فرایند تاریخی متمایز نیست. بدین ترتیب، حتی بیش از موردِ برادران شلگل، که از این حیث از هرکس به هگل نزدیکترند، نظریهٔ هنر و تاریخ هنر لازم و ملزوم یکدیگرند.

متأسفانه، هگل، با امتزاج نظریه و تاریخ، رده‌بندی هنرها را به ترتیب مراحل تاریخی هنر وارد می‌کند. سه مرحلهٔ نمادین و کلاسیکی و رمانتیکی که هگل برای هنر قائل است قابل‌دفاع است. منظور هگل از «نمادین»[۱۲۹] چیزی است که امروزه «تمثیلی»[۱۳۰] می‌خوانیم، هنری که در آن یگانگیِ محسوسِ معنا و شکل وجود نداشته باشد. (۵) جنین هنری، به مفهوم دقیقی که هگل در نظر دارد، به راستی «ناهنر»[۱۳۱] و یا مرحله‌ای مقدماتی برای هنر است، و نمونه‌های آن را عمدتاً در مشرق زمین، هند و مصر می‌بیند. در جنین آثاری رابطه‌ای گنگ میان شکل و محتوا، شکافی میان کمال مطلوب انتزاعی و واقعیت متکثّرِ[۱۳۲] طبیعت وجود دارد. (۶) هنر کلاسیکی، بویژه هنر یونانیان، عبارت از وحدت شکل و محتوا، امتزاج و یکسان شدن آن دو، است. حال آنکه در هنر رمانتیکی، که در نظر هگل هنر بعد از دوران باستان است، میان جنبه‌های درونی و برونی تقسیم‌بندی تازه‌ای شده، به نحوی که ذهنیتْ شکل بیرونی را بار دیگر اتفاقی و من‌عندی می‌سازد. (۷)

افزودنِ هنر «نمادین» را به تقسیم‌بندی دوگانهٔ برادران شلگل به کلاسیکی و رمانتیکی می‌توان تغییری اصلاحی در طرح آنها شمرد، زیرا مرحله‌ای ثالث (اما نازلتر یا دست‌کم

128. *concrete universal*
129. symbolic
130. allegorical
131. «non-art»
132. manifold

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مقدماتی) برای هنر مطرح می‌کند و هنر مشرق زمین را نیز به چارچوب جهانی وارد می‌کند. لکن هگل از این هم فراتر می‌رود و هر یک از این مراحل را در هنر خاصی متجلی می‌بیند. معماری هنر مرحلهٔ نمادین است؛ پیکرتراشی هنر مرحلهٔ کلاسیکی است؛ و سه هنرِ نقاشی و موسیقی و شعر به مرحلهٔ رمانتیکی تعلق دارند. چنین نظامی نامناسب و تصنّعی به نظر می‌آید، اما در عین حال آن را می‌توان چنین تعبیر کرد که هنر خاصّی در برخی از ادوار هنر غالب یا بهترین صفت ممیّز آنها بوده است. پیکرتراشی، یعنی هنر کلاسیکی، را کاملترین هنر می‌داند؛ لکن بسیاری از دیگر گفته های او، که ضمن آنها شعر را برکشیده و والاترین هنر و هنرِ غایی خوانده، با این نظر مغایرند. در نهایت امر، این نظر فایق می‌گردد: نوعی تعقل‌گرایی در جامهٔ مبدّل یا به عبارت بهتر ــ چون هگل نمی‌خواهد «ایده» با مفهومی انتزاعی خلط گردد ــ مشرب اصالت «ایده»‌ای که در آن هنر صرفاً نقش وسیله‌ای برای رسیدن به فلسفه و سرانجام به دین را ایفا می‌کند. هگل ترتیب درجات استشعار را نسبت به هنر و پس از آن، به ترتیبی صعودی، به دین و سپس فلسفه، مجموعهٔ ارزشهای صرفاً همسنگ نمی‌شناسد، بلکه در نظر او عبارت از ترتیبی تاریخی است که در آن شکل تازه و والاتر باید جایگزین شکل کهنه گردد. بدین ترتیب، زیباشناسی هگل نوعی ضد زیباشناسی و خطبه‌ای است که بر جنازهٔ هنر می‌خواند. هنر امری گذشته است، از خود در می‌گذرد و تعالی می‌یابد، و دیگر «والاترین نیاز روح» نیست. (۸) بنابراین طرح، شعر در حکم هنری معنوی[۱۳۳] آخر از همه است، زیرا به اعتقاد هگل هیچ عنصر محسوسی[۱۳۴] در آن یافت نمی‌شود. شعر سراسر از نشانه‌هایی ساخته شده که فی‌نفسه بی‌معنایند و ذهن [خواننده] به آنها معنی می‌بخشد. (۹) پس شعر از اینرو به مقام والاترین نوع هنر دست می‌یابد که بیشترین شباهت را به فکر دارد. هگل خود گهگاه متوجه این خطر می‌شود که مبادا شعر در امر معنوی مستحیل گردد و جنبهٔ هنری‌اش را از دست بدهد، لکن به طور کلی از پیامدهای منطقی طرح خود راه گریز ندارد. (۱۰)

با این حال، مرگِ هنر و فرا رفتن آن را از خود ظاهراً نباید به معنی دقیقِ پیشگوییِ اضمحلال قریب‌الوقوع همهٔ هنرها یا حتی همهٔ آثار هنری خوب تلقی کرد. هگل به التزام و درگیر بودن هنر در مسائل زمان اعتقاد راسخ داشت و آن را جزء لاینفکّ هر عصر و جامعه می‌دانست. از این رو در عصر جدید حماسه‌سرایی ممکن نیست، همین‌طور است هجویه‌سرایی به مفهوم رومی آن، که مستلزم وجود «اصول محکم در مخالفت با دوران و

133. spiritual

۱۳۴. sensuous، هگل شعر را از این لحاظ فاقد عناصر «محسوس» می داند که از کلمات ساخته شده و کلمات، در قیاس با صوت در موسیقی و رنگ در نقاشی و مصالح به کار رفته در پیکرتراشی، محسوس نیستند و ذهن خواننده، بر اساس قراردادهای موجود میان متکلمان به هر زبانی، به آنها معنی می بخشد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خِردی است که در حالت انتزاع باقی می‌ماند. فضیلتی که با نیرویی متحجر فقط به خود متکی است»؛ و سرودن شعر دربارهٔ ونوس و ژوپیتر و دیگر خدایان، یا حتی کشیدن تصویر مریم عذرا نیز به همین وضع دچار است. (۱۱) تغییر مذهب دادنِ رمانتیکیِ برخی و گرویدن آنها را به مذهب کاتولیکی وسیله‌ای تصنّعی برای ایجاد ایمان و اعتقاد می‌خواند و رد می‌کند. «هنرمند نباید به کنار آمدن با روح خویش و نگرانی دربارهٔ رستگاری خویش نیازمند باشد. روح بزرگ و آزاد او، بیش از آنکه دست به آفرینش بزند، باید اطمینان و اتکای به نفس کامل داشته باشد.» (۱۲)

هگل از ناهمزمانی[۱۳۵] در هنر بر همین مبنا دفاع می‌کند. بر روی صحنه، پوشاندن لباس فرانسویان عصر لویی چهاردهم بر تن جیتها و بروئیها حاکی از توانایی تمدن است، نه ضعفِ آن. (۱۳) اگرچه هگل با خوش‌خُلقی به فایده و ارزش نقاشان مکتب ناصری[۱۳۶] اشاره می‌کند، ولی به طور کلی نسبت به ترویج دوبارهٔ سبکهای قدیمی و تقلیدی که مثلاً ناصریان از بدوی‌گرایان ایتالیاییِ آغاز رنسانس می‌کردند نظر خوشی ندارد. (۱۴) با این برداشت نسبت به «سازمند بودن»[۱۳۷] سیر تاریخ و توازی و تقارن[۱۳۸] همه‌جانبهٔ هنرها و به طور کلی تمام فعالیتهای آدمی، هگل ناگزیر است که دوران خود را دوران انحطاط هنری و مرحله‌ای متأخر در تاریخ هنر وصف کند. این افول در نظر او عمدتاً، از سویی، به رجعت به طبیعت‌مداری و، از سوی دیگر، به احیای تصنّعیِ اسلوبهای تاریخی، و در عین حال به انحراف به جانب امر صرفاً وهم‌انگیز و نابهنجار[۱۳۹]، به مطایبهٔ ویرانگرِ ذهنی، و به زیبایی‌گرایی بی‌بندوبار می‌انجامد. اظهارات مزبور در حکم تشخیص تحولات بعدی هنرِ قرن نوزدهم بغایت تیزبینانه‌اند. بویژه اگر به یاد داشته باشیم که هگل آنها را در دههٔ ۱۸۲۰ اظهار کرده است. در نظر هگل، کوتسبو و درام واقع‌گرایانهٔ آلمان و ارنست هوفمان و کلایست و تیک و زان پل نویسندگان رمانتیکی هستند که این ویژگیهای انحطاط زمان در آثارشان مشهود است. (۱۵) لکن دوبار این پیشنهاد عجیب را ــ که به‌یادآورندهٔ نظربرداژهای شلینگ است ــ مطرح می‌کند که نویسندگان عصر جدید هنوز می‌توانند حماسه‌ای بزرگ، حماسه‌ای جهانی، *افسانهٔ قرون*[۱۴۰]، را بسرایند و

135. anachronism

۱۳۶. Nazarene، «عنوان گروهی از نقاشان آلمانی متأثر از نهضت رمانتیک در اوایل سدهٔ نوزدهم که خود را به نام شهر ناصره، اقامتگاه دورهٔ کودکی عیسی مسیح، ناصریان می‌خواندند و سعی داشتند با بازگشت به سبک نقاشی پیش از رافائل و دوره‌ای پس از استفادهٔ نامتعارف از رنگ، به سبکی گذشته، یعنی به سبک معروف، فرهنگ مصور هنرهای تجسمی، ویراستهٔ آ. تهران، سروش، ۱۳۷۱ (ر.ک. عنوان Nazarenes)

137. organicity 138. parallelism 139. grotesque

۱۴۰. *La Légende des siècles*، مجموعهٔ «حماسه‌های گوناگون» سرودهٔ ویکتور هوگو از ۱۸۴۰ تا ۱۸۷۷ که طی ←

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«بشر»[۱۴۱] را قهرمان آن قرار دهند. (۱۶) بدین ترتیب، هگل خردمداری است که جایگزینی هنر را توسط علم و فلسفه و زیباشناسی پیش‌بینی می‌کند، و تا آنجا پیش می‌رود که بگوید «هنر توجیه راستین خود را فقط در علم خواهد یافت». و احتمالاً منظورش از علمْ نظریهٔ زیباشناسی خویش است. (۱۷) از طرف دیگر، زوال سبکهای هنری را در قرن نوزدهم و اختلاط هنر و واقعیت را در ناتورالیسم به درستی وصف کرده و به این ترتیب، به طور ضمنی، موضعی ارتجاعی، جانبداری از کلاسیسیسم، را مطرح و آن را به منزلهٔ الگو به متجددان ارائه نموده است.

همانطوری که طرح تاریخی و ارزشی هگل در مورد هنر و دین و فلسفه به تعقلی کردنِ شعر در حکم آخرین بازماندهٔ هنرها منجر می‌شود، در درون خود شعر نیز سلسله مراتب موردنظر هگل به برکشیدن فلسفیترین نوع آن، یعنی درام، می‌انجامد. هگل دائماً لایهٔ آوایی شعر را کم اهمیت جلوه می‌دهد و آن را «عارضهٔ ظاهری و تصادفی»[۱۴۲] شعر می‌خواند و بر آن است که (به تعبیر امروزی) سطح زیباشناختی[۱۴۳] ادبیاتْ زبان نیست بلکه «خودِ ادراک شهودی و بازآفرینی درونی» است. (۱۸) عنصر زبانی چیزی جز وسیله نیست و نسبت به عنصر واقعاً شعری بی‌اعتناست. شعر را، بی آنکه زیاد از ارزش آن کاسته شود، می‌توان به زبان دیگر ترجمه کرد و آن را به صورت نثر نوشت و به این ترتیب در حیطهٔ مناسبات آواییِ کاملاً متفاوت قرار داد. پس بنیادیترین بخشهای شعر در ذهن خود شاعر تکمیل شده و ذات آن فارغ از ادراک حسی[۱۴۴] و جاذبه‌ای سمعی به قلمرو هشیاری آورده شده است. (۱۹)

هگل، به رغم این موضع کلی خود، نسبت به مختصات زبانیِ شعر (از قبیل واژه گزینی و ترتیب کلمات و ساختار جمله) ژرف‌نگریهای شایان توجه کرده و آثار و جاذبه‌های صناعیِ شعر و قافیه را با فصاحت تشریح کرده است. (۲۰) او به درستی گفته است که «رابطهٔ هنرمند راستین با مصالحِ حسّیِ کارِ خویش چنان است که گویی در مناسبترین محیط طبیعیِ خویش عمل می‌کند، محیطی که مانع و مخلّ کار او نیست، بلکه او را بر می‌کشد و به راه می‌اندازد.» (۲۱) هگل بر آن است که نظم[۱۴۵] در آهنگ[۱۴۶] اندیشه‌ها مستتر است، و «موسیقیی [است] که، گرچه به نحوی خفیف، بزواکِ جهتِ نهفته و در عین حال مسلّمِ مسیر و کیفیت [اندیشه‌های]

→

سه مجلد در ۱۸۵۹ و ۱۸۷۷ و ۱۸۷۷ به چاپ رسید. شعرهای این مجموعه ترکیبی از افسانه و تاریخ به منظور ترسیم تکامل تاریخی و معنوی نوع بشر است از دوران کتاب مقدس تا زمان هوگو و ورای آن. هر قرنی صورتکی خاص خود بر چهرهٔ نوع بشر می‌نهد

141. «Humanus»
142. «accidental externality»
143. aesthetic level
144. sensual intuition
145. verse
146. rhythm

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بازآفریده‌شده است.» او نیاز به آهنگ ــ نه وزنِ دقیق ــ را در شعر مؤکداً تصریح می‌کند و به وصف برخورد میان الگوی عروضی[۱۴۷] و آهنگ که در نثر به «کلّ اثر حیاتی تازه و مخصوص‌به‌خود می دهد» می‌پردازد. (۲۲)

اگر فرض را بر این قرار دهیم که هگل شعر فلسفی را والاترین نوع شعر می‌دانسته، مانند آن دسته از پیروان او که ادبیات را به مثابهٔ رساله‌ای پندآموز مورد بحث قرار دادند، ما نیز در تعبیر نظر او به خطا رفته‌ایم. هگل مفهوم کلّیِ محسوس را، که ماهیت هنر است، هرگز رها نمی‌کند. او حتی شعر پندآموز و توصیفی را یکسره از طرح انواع شعری خود کنار می‌گذارد. در نظر هگل، انواع اصلی شعر همان سه نوع سنتیِ حماسه و شعر غنایی و درام است که به‌ترتیب عبارت از شعر عینی و ذهنی و ترکیب آن دو است، به صورتی که حماسه، با برگشتی زیرکانه ولی تصنعی به گذشته، با پیکرتراشی مطابقت پیدا می‌کند، شعر غنایی با موسیقی، و درام با آمیزهٔ موسیقی و پیکرتراشی. (۲۳) ترتیب انواع عمدهٔ شعر هم تاریخی است: حماسه از لحاظ زمانی نخستین نوع است زیرا به دوران بهلوانی، به گذشته، تعلق دارد؛ حال آنکه شعر غنایی پس از این دوران پدید آمده است. ذهن‌گرایی و استشعار به خود و درون نگری بعداً در تاریخ بشر رخ می‌دهد. پس درام که در آن امر عینی با ذهنی و حماسی با غنایی ترکیب شده متأخرترین شکل شعری است. در درون درام، کمدی متأخر بر تراژدی و به زوال هنر نزدیکتر است زیرا کمدی بر تفوق هنرمند بر مصالح خویش و استشعار کامل به خود دلالت دارد. (۲۴) پیداست که این طرح بر اساس ترتیب زمانیِ همر، پیندار، سوفوکل، اریستوفان تهیه شده، و موضعی نیز که به کمدی داده شده با نظریهٔ شیلر سازگار است. از این طرح تعبیری از کمدی مستفاد می شود که با تعبیر رمانتیکها و تأکیدشان بر طنز/کنایه شباهت دارد. امّا باید از یکسان انگاشتن دیدگاه هگل با دیدگاه فریدریش شلگل یا حتی زولگر برحذر بود. هگل همیشه فریدریش شلگل را خوار می‌داشت، و این تا حدودی به تغییر مذهب دادن شلگل مربوط می شد؛ در مورد دوستش زولگر نیز معتقد بود که نتوانسته است کاملاً خود را از قید نفوذ تیک برهاند و به عینیت لازم نرسیده است. (۲۵) با وجود این، اگر برداشت هگل را نسبت به کمدی با واقع بینی تفسیر کنیم، می بینیم که تفاوت چندانی با طنز/کنایهٔ رمانتیکی ندارد. هگل فقط آن نوعی از طنز/کنایهٔ منفی و ویرانگر را تقبیح می‌کند که عاری از هرگونه جدیّت و وقار است و دست انداختنش برای نفسِ دست انداختن است. او از آنچه فقدان شخصیت و فقدان ارتباط منطقی و بی‌بندوباری و رازآمیزیِ من‌عندی نزد برادران شلگل و تیک و نووالیس و ارنست هوفمان می‌شمارد سخت انتقاد می‌کند، ولی این فکر را رها نمی‌کند که عینیت و تفوق کاملْ

147. metrical pattern

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

همانا والاترین هنر است. (۲۶)

طرحِ عامِ توالیِ نوعهای ادبی را با افزودن برخی از انواع و ابزارهای هنری به مرحلهٔ خاصی از سیر تطوّر آن تکمیل کرده و به این ترتیب کوشیده است تا از تعیین مقام آنها در کلّ طرح خودداری کند. مثلاً در چارچوب هنر نمادی، یعنی نخستین و نازلترین مرحلهٔ هنر، به بحث دربارهٔ انواعی پرداخته که، در نظر هگل، نمونهٔ رابطهٔ برونیِ شکل و محتوا و بنابراین از ویژگیهای این مرحله‌اند. در این موضع است که هگل از حکایت جانوران و داستان پندآموز (مَثَل) و ضرب‌المثل و قصهٔ جانوران و اشیای بیجان[۱۴۸] و لُغز[۱۴۹] و کلمات قصار[۱۵۰] و شعر پندآموز و توصیفی بحث می‌کند. چون همهٔ این شکلهای کم اهمیت متضمن دوگانگی وحدت‌نایافته در شکل و محتوا هستند نام هنر را به آنها اطلاق نمی‌کند. در شعر توصیفی، محتوای برونی به صورت جزئیّتِ غیرمعنوی[۱۵۱] باقی می‌ماند، و در شعر پندآموز به صورت عمومیّت مفهومی[۱۵۲]. (۲۷)

هگل در این چارچوب، علاوه بر شکلهای کم‌اهمیت مزبور، به ابزارهای شعری نظیر تمثیل و استعاره و «تصویر»[۱۵۳] (استعارهٔ موسّع[۱۵۴]) و تشبیه[۱۵۵]، که آن را نیز به این مرحلهٔ «نمادی» هنر متعلق می‌داند، می‌پردازد. اینکه هگل در طرح خود تمثیل را در مرتبهٔ نازل شکل انتزاعی قرار داده و تشبیه را با دو وجه تصویر و معنای خود در شمار هنر «نمادی» آورده قابل فهم است. لکن معلوم نیست چرا استعاره و تصویر را نیز در همین قسمت قرار داده و به طور ضمنی تقبیح کرده است. زیرا این دو دقیقاً نمایندهٔ وحدت شکل و معنا، آمیزشِ (به‌تعبیر امروزی) مستعارٌله و مستعارٌمنه[۱۵۶]، هستند که در نظر او ذات هر اثر هنری است. (۲۸) هگل از آن رو چنین می‌کند که استعاره را شکل ابتدایی تشبیه می‌داند، شکلی که در آن معنا و تصویر «هنوز» مواجه نشده‌اند، و در نتیجه استعاره را نیرایهٔ برونی اثر هنری و وقفه‌ای در جریان بازآفرینی و نوعی انحراف مستمر به شمار می‌آورد. (۲۹) هگل از نقش خطیر استعاره در شعر غافل نیست: نمونه‌های بسیار از آثار شکسپیر نقل می‌کند و به غنای استعاری آثار نمایشنامه‌نویسان اسپانیایی و ژان پل و شیلر نیز اشاره می‌کند. (۳۰) لکن در نظر هگل زبان استعاری ظاهراً چنان عمیقاً با شعر شرقی، «نمادی»، پیوند دارد که باید ویژگی آن مرحله و تنها آن مرحله باقی بماند. هگل، با در نظر گرفتن تشبیهات موجود در آثار همر تاحدودی عجولانه، تأکید

۱۴۸. apologue، روایت کوتاه حاوی پندهایی درباره جانوران و اشیای بی‌جان به منظور ارائهٔ حقایق سودمند و پندآموز ـ م.
fable ـ م.

149. riddle
150. epigram
151. unspiritual particularity
152. conceptual generality
153. image
154. extended metaphor
155. simile
156. tenor and vehicle

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌کند که به طور کلی آثار همر و سوفوکل «تقریباً یکسره بر بیان مستقیم استوار است» (۳۱) ظاهراً چنین خصلتی را در مورد تمام آثار هنری بزرگ صادق می‌دانسته است.

هنر کلاسیکی همانا قلب هنر است، مرکز آن، «لحظهٔ» زیبایی، که نزد هگل عمدتاً در پیکرتراشی و اساطیر یونانی متجلی شده است. (۳۲) در اینجا نیز، مانند مواضع دیگر در سخنرانیها، تمایز میان هنر و دین یا اسطوره رنگ می‌بازد، و هنر با دین یکسان انگاشته می‌شود یا دست‌کم در حکم تصویرِ مفاهیم دینی به شمار می‌آید. در بحثهای متقدم هگل دربارهٔ هنر، در *پدیدارشناسی روح* و *دانشنامه*، وحدت هنر و دین بخشی از طرح کلّی فلسفهٔ اوست. «دینِ هنر»، برگرفته از شلایرماخر، ترکیبی است که برای تأکید بر چنین وحدت همه‌جانبه‌ای به کار برده است. (۳۳) اما در سخنرانیها تمایز میان هنر و دین را حفظ کرده، یا گاهی، صرفاً با صبغهٔ افلاطونی بخشیدن به واژهٔ «شعر» و به کار بردن آن به معنای فعالیت تخییلی به‌طور کلی، از ورود به این مطلب پرهیز کرده است. (۳۴) ولی در عمل، هگل دائماً از اسطوره و دین، دست‌کم خارج از مسیحیت، چنان سخن می‌گوید که گویی همان هنرند. حتی در مواردی که سخن از یادگارهای هنری یا اثری ادبی نیست، در تشریح هنر نمادی از مفاهیم دینی هندی و ایرانی و عبرانی و مصری مدد می‌گیرد؛ در هنر کلاسیکی، خدایان یونان را ــ اعم از اینکه در آثار همر یا پیکرتراشان آمده‌اند یا صرفاً بخشی از نظام اساطیری هستند ــ درونمایهٔ اصلی هنر شمرده؛ و در هنر رمانتیکی، اشاراتش به درونمایه‌های دینی ــ مسیح و مصایب او و مریم عذرا و شهیدان و قدیسان ــ چنان است که گویی بخشی از زیباشناسی‌اند. لکن شرطی نیز در اینجا آورده است: مسیح در حکم تجسّد خدا حقیقیتر از هر یک از خدایان باستان است و از این رو در واقع ورای هنر قرار می‌گیرد. (۳۵) شخص مسیح، به این سبب که پوست و گوشت است، به هنر نیازی ندارد، هنر را امری زاید می‌سازد. خدای یهود را نیز، با جلال و شکوهی که دارد، نمی‌توان با تعابیر انسانی و در نتیجه در چارچوبی هنری، ترسیم کرد. مزامیر و دیگر بخشهای کتاب مقدس، که با استفاده از زبان استعاری در تعظیم شکوه خداوند سروده شده‌اند، هنر نمادینی‌اند که هنوز به مرحلهٔ هنر نرسیده و مثالی نشده‌اند زیرا در آنها جنبه‌های برونی و درونی با هم ممزوج نشده‌اند. عبرانیتْ «شکوهمند» و بنابراین نمادی است و مسیحیت هم رمانتیکی؛ دین یونان نیز کلاسیکی است. (۳۶)

پس در نظر هگل، تقریباً به همان اندازهٔ شلینگ، خدایان یونان در کانون هنر قرار دارند. امر مثالی[۱۵۷] و یونانی و کلاسیکی یکی هستند و بحث کلّی امر مثالی در هنر تقریباً همانند بحث هنر کلاسیکی است. درونمایهٔ محوری زیباشناسی هگل عبارت از این است که زیبایی

157. the ideal

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بازآفرینی حسیِ حقیقت است، و در هر دو مورد ــ یعنی دین/اسطوره و یا هنر ــ تغییراتْ مستمراً بر اساس این اصل وارد می‌شوند. همچنانکه هگل نیز متذکر می‌شود، این را نباید با کلاسیسیسم افلاطونیِ وینکلمان خلط کرد؛ هگل نظر او را دربارهٔ امر مثالی احمقانه و میان‌تهی می‌داند. (۳۷) امر مثالی از واقعیت جدا نیست؛ و، برخلاف معنای آن در مشرب افلاطونی، خودِ امر زیبا نیز نیست. به مفهوم کانتی، امری ذهنی است، به *نظر* ما می‌رسد، نمود است. امر مثالی عمومی یا انتزاعی نیست. انضمامی و فردی و «ویژه» و، در عین حال، کلی و عام است. (۳۸) گهگاه چنین می‌نماید که هگل کلاسیسیستی متعلق به قرن هجدهم است و بر تأثیر پالایندهٔ هنر، هماهنگی و وقار و آزادی‌اش از قید امر ممکن‌الوقوع[۱۵۸] و واقع[۱۵۹]، پافشاری می‌کند. (۳۹) هگل همینه تقلیدِ صرف، بیان صرفاً شخصی، هر توسل به «غرض انتفاعی»، را تقبیح می‌کند. بیماری یا گرسنگی را موضوع مناسب هنر نمی‌داند و صریحاً اعلام می‌کند که نگرانی از امرار معاش یا اشتغال به منظور کسب سود در هنر جایی ندارد، و انواع شرور یا شیطان را به نام امری غیر هنری تقبیح می‌کند و به این ترتیب تعصبات خاص کلاسیسیستها را بروز می‌دهد. (۴۰) او استفاده از امر ناهنجار و فوق‌طبیعی را در هنر بر نمی‌تابد، و برای آنکه بتواند ساحره‌های مکبث یا روح را در *هملت* بپذیرد نخست آنها را تمثیلی می‌کند و به صورت تجلیّات[۱۶۰] حالات درونی در می‌آورد. سحر و جادو و جاذبه‌های فوق‌طبیعی و امور غیبی را نباید وارد هنر کرد، زیرا در هنر «همه چیز واضح و شفاف است.» (۴۱)

هگل واقع‌گرایی بورژوایی عصر جدید را ــ چه در آثار کوتسبو یا در رمان آداب و رسوم[۱۶۱] متجددان ــ نمی‌پسندد. او حتی میان کشیشانِ قهوه‌خورِ *لوئیزهٔ*[۱۶۲] فوس و میخانه‌دار و مشتریان شرابخوار او در *هرمان و دوروتئای* گوته تمایزی ظریف قائل می‌شود. گروه نخست اشخاص بی‌فرهنگی هستند که کالاهای وارداتی، قهوه و شکر، می‌خورند؛ گروه دوم شخصیتهای حماسه و محیطی پهلوانی‌اند که محصور به خود است و فرآورده‌های محلی مصرف می‌کنند. (۴۲) به همین ترتیب، هجویه هم واقعاً شعر نیست. با ایجاد منفذی در مثلث معمول انواع ادبی، هجویه را در موضعی تاریخی در پایان مرحلهٔ هنر کلاسیکی قرار می‌دهد. هجویه، در جریان انقراض آرمان کلاسیکی، شکلی انتقالی است، نه حماسی است و نه غنایی، و در کنار رومانهای بی‌روح، در حوالی زمان سقوط امپراتوری آنها، جایی مناسب دارد. (۴۳)

هنر کلاسیکی مصفا و روشن است، لکن شکوهمند نیست. با این حال، «جدیتی جاودانه، آرامشی پایدار تارکِ خدایان را اورنگ خویش کرده و بر سر تا پای ایشان جاری است.» (۴۴)

158. contingent
159. factual
160. projections
161. novel of manners
162. *Luise*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اما همین آرامش خدایان تا حدودی اندوهبار است. «خدایانِ خجسته از خجسته بودن خویش دچار ملال‌اند»؛ به مجرد اینکه انقراض خود را احساس می‌کنند و هنرْگذرا بودن خود را در قیاس با اندیشه درمی‌یابد، نَفَس و رایحهٔ غم نَفْسِ زیبایی آنها را فرا می‌گیرد. (۴۵) آرمانِ کلاسیکی توازنی ناپایدار است که بندرت به دست می‌آید و به سهولت نابود می‌شود. در شعر ظاهراً آن را فقط در آثار همر و سوفوکل می‌توان یافت.

اما به بحث هنر رمانتیکی که می‌رسد قادر نیست که طرد ضمنی هر آنچه را جز امر مثالی است ادامه دهد. اگرچه هنر رمانتیکی هرگز نباید یکسره تقلید طبیعت گردد، در عین حال هنری متضمن واقع‌مداری است. هگل از نقاشیهای هلندیِ صحنه‌های عادی زندگی دفاعی جانانه می‌کند و از وجود امر نازل و نابهنجار، پیش پا افتاده و فرومایه در آثار شکسپیر حمایت می‌کند. نگهبانانِ هملت، خدمتکاران خانهٔ ژولیت، ابلهان و دلقکها، میخانه‌ها، پیشابدانها، و ککها، همه در نقاشیهای دینی قرون وسطی دربارهٔ میلاد مسیح و نیایش مجوسان نظیر دارند. «گاوهای نر و خرها و آخور و کاه حتماً باید باشند.» حتی در هنرْ «این کلام باید محقق گردد که فروتنان سرافراز خواهند شد.» (۴۶) در اینجا هگل بصیرت تاریخی و ظریف خویش را نسبت به رابطهٔ میان رشد واقع‌مداری و مسیحیت، و نیز تداعی واقع‌گرایی خاص هلندیها با کیش پروتستانتیشان ،نشان می‌دهد. (۴۷)

هگل طبق معمول نگرشی دوگانه[۱۶۳] دارد. از لحاظِ کمال مطلوبِ[۱۶۴] هلنی‌اش، هنر عصر جدید نامرغوب است. لکن ضرورت تاریخی و نیز این واقعیت را می‌بیند که روند اجتماعیِ شتابان به سوی تشکیل جامعه‌ای مرکب از طبقهٔ متوسط مستلزم پیدایش آن است. نسبت به مطایبات هیپل[۱۶۵] و استرن، و این نظر که کوچکترین شیء، یک درخت، یک جویِ آسیاب، را می‌توان با شعر زنده کرد و درشت ساخت، بی‌علاقه نیست. (۴۸) شعرِ «لذت ناب بردن از اشیا، رها کردن بی‌قیدوشرط قوهٔ وهم، کاری بی‌ضرر» هم وجود دارد، و هگل هم آن را می‌پسندد تا اینکه، در پایان کار، به خود می‌آید و اعلام می‌کند که «در هنرْ محتوا عامل حیاتی است»، زیرا هنر جز این هدفی ندارد که «امرِ با معنی و دلالت‌کننده[۱۶۶] را به وجهی وافی‌به‌مقصود و محسوس» عرضه کند. (۴۹) متأسفانه، واژهٔ «Gehalt» در آثار هگل هاله‌های معنایی فلسفی دارد و با حقیقت و «ایده» و مطلق و الوهی پیوند دارد. «با عینیت بخشیدن به امر الهی و بیان آن و ژرفترین علایق آدمی و گسترده‌ترین حقایق روح، هنر والاترین وظیفهٔ خود را ادا

163. ambivalent
164. ideal
۱۶۵ (Theodor Gottlieb von Hippel (1741-1796، فکاهه‌نویس آلمانی.
166. significant

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌کند.» (۵۰) برای نفوذ در «ایده»، هنر راهی سهلتر است. «مشکلاتی که آثار هنری بر سر راه رسیدن ذهن آدمی به «ایده» قرار می‌دهند به مراتب کمتر از مشکلات پوستهٔ سخت طبیعت و امور روزمرهٔ عالم است.» (۵۱) پس بار دیگر هنر جانشین همه‌پسندِ فلسفه و دین شده است.

نظریهٔ هگل دربارهٔ انواع ادبی و بسیاری از اظهارنظرهای او دربارهٔ فرد فرد نویسندگان نیز آکنده از تأکید بر ریشه‌های دینیِ هنر و بر هنر به منزلهٔ بیان ملموس برداشتهای دینی هر عصر است. مشکلِ مفهوم «کلّیِ محسوس»، هنر به منزلهٔ مر آرمانی همراه با برکشیدن پیکرتراشی یونانی و اساطیر یونانی، با نظر دیگری که بر مفهوم «ایده» و جنبهٔ الوهی مکنون در هنر تأکید می‌کند، حل‌نشده و حل‌ناشدنی باقی می‌ماند. در طرح نوعهای ادبی به شعر غنایی اهمیت کمتر داده می‌شود. اظهار نظرهای هگل در این باره نیز، که کوتاهتر و نسنجیده‌تر از گفته‌هایش دربارهٔ حماسه و درام است، درخشش چندان ندارد. اصل ذهنی بودن مهمترین جنبهٔ شعر غنایی به شمار می‌آید. لکن هگل دائم می‌گوید که چنین امری نباید حالتی گذرا باشد، و مستلزم اعتبار و صدق عام است. (۵۲) رده‌بندی فروع نوع غنایی، گذشته از مورد واضح امتزاج آن با نوع حماسی ــ مثلاً در بالاد و رمانس ــ، بر مبنای روشنی استوار نیست. امر غنایی صرف، یعنی بیان تأملات و حالات درونی، را کم اهمیت جلوه داده است. ترانهٔ قومی، که در نظر هگل نشانی از «فقدان شرح و توضیح» یا بیان «احساس عامه‌پسند صرف» است، به‌معنایی که هگل آن را محدودکننده می‌داند «ملّی» است. او حتی این نظر پیش‌پاافتاده را ابراز می‌دارد که ترانه‌های دیگر ملل «کاملاً آن احساسی را در ما بر نمی‌انگیزند» که ترانه‌های قومی خودمان بر می‌انگیزند. شعر غنایی را به زمان حاضر و به جنبه‌های آوایی و به موسیقی و تصویر، یعنی تمام آن ویژگیهایی وابسته می‌داند که به هنر نمادی متقدم تعلق دارند. (۵۳) تاریخچه‌ای که دربارهٔ تطوّر شعر غنایی نوشته نسبتاً تُنُک مایه است، و به تجلیل سخاوتمندانهٔ اودهای کلوپشتوک منتهی می‌شود، ولی مخالفت شدیدش با هرگونه احیای اساطیر توتونی آن را تعدیل می‌کند. چنین کاری به نظر او کهنه پسندی کاذب و تصنعی است. (۵۴)

به رغم آنکه در طرح هگل شعر حماسی از لحاظ زمانی بر شعر غنایی متقدم است، بحثش دربارهٔ شعر حماسی به مراتب مبسوطتر و دارای همدلی بیشتر است. حماسه عمدتاً همری و بیان عصری بهلوانی و روح ملی است، انجیلِ هر ملت است. لکن هگل، برخلاف بیشتر معاصران خود، متأثر از نظریات ولف است و فرد را منبع حماسه می‌داند. «هر چند هم که حماسه گویای آرمان کلّ یک ملت باشد، خود آن قوم در کلیّت خویش قادر به تألیف آن نیست، و فقط افرادند که به این کار دست می‌زنند.» (۵۵) این نظر را قویّاً رد می‌کند که حماسه فاقد آغاز و انجام است و از این رو می‌توان آن را به طور نامحدود ادامه داد زیرا ماهیت اثر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هنری را، که همیشه باید کلیّتی یکپارچه باشد، نفی می‌کند. (۵۶) هگل بتفصیل به موضوع وحدت *ایلیاد* می‌پردازد و بر آن است که پس از مرگ هکتور اُفتی در آن مشهود نیست. «مراسمی که بر جنازهٔ پاتروکلوس بر پا می‌شود، درخواستهای جگرسوز پریام، بر سر مهر آمدن آشیل، که جنازهٔ پسر [هکتور] را به پدر [پریام] می‌دهد تا احترامی که شایستهٔ مردگان است به او ادا شود، همهٔ اینها با تمام رویدادهای پیشین جمع می‌شوند و زیبایی تمام‌عیار و ارضاکنندهٔ پایان حماسه را می‌آفرینند.» (۵۷)

هگل *نیبلونگنلید* را چندان نمی‌پسندد، زیرا فاقد الفای واقعیت ملموس به آن صورتی است که در آثار همر چنین با موفقیت ایجاد شده است. «اشیا برایمان محسوس نمی‌شوند و فقط تلاش بی‌ثمر نویسنده را حس می‌کنیم.» با کوششی که برخی به عمل می‌آورند تا *نیبلونگنلید* را حماسهٔ ملی قلمداد کنند مخالف است، زیرا «داستان مسیح، اورشلیم، بیت‌لحم، حقوق رومی، و حتی جنگ تروا برای ما واقعیتی به مراتب زنده‌تر دارند تا رویدادهای نیبلونگن.» (۵۸) شخصیتهای آن خشن و وحشی و بی‌رحم‌اند، و تحجّر انتزاعیشان صورتکهای چوبیِ ناشیانه درست شده را به یاد او می‌آورد. *نیبلونگنلید* را نمی‌توان همسنگ آثار همر دانست.

اسطوره‌های گمنام و آشفتهٔ *ادا* را نیز خوار می‌دارد، و اُسیان را، که در نظرش اصیل و غنایی و مبهم و بی‌نتیجه است، تخطئه می‌کند. (۵۹) لکن نمی‌توان گفت که هگل صرفاً خود را در اختیار تعصبات کلاسیکی قرار داده است. سید[۱۶۷] اسپانیاییها را بسیار دوست دارد، و آن را حماسی و تجسمی و قابل قیاس با بهترین آثار باستان می‌داند. دو صفحه مطالب درخشان هم دربارهٔ دانته نوشته و در آن به شرح یکی از مایه‌های محوری زیباشناسی خود، یعنی خاصیت مخلّد کردن و الوهیت بخشیدن هنر، پرداخته است. دانته «جهان زندهٔ عمل و رنج بشری را یا، دقیقتر بگوییم، [جهان زندهٔ] اعمال و مقدّرات فردی را به درون این وجود بی‌تغییر می‌افکند... همانگونه که افراد در حیات و رنج خویش و نیّات و دستاوردهایشان بر روی زمین بودند، به همان ترتیب آنها را پیش روی ما گذاشته، تثبیت‌شده برای همیشه، مانند پیکره‌های مفرغی.» شخصیتهای دانته در خیال ما وجود ندارند، بلکه خود ذاتاً جاودانه‌اند. گذار از دوزخ و برزخ و بهشت «تصویر و گزارشی [است] از آنچه به راستی دیده شده، وصفی آکنده از تحرّک بر توان ولی در عین حال، از لحاظ خشونت شکنجه‌هایش، تجسّمی؛ غنی ازنظر درخشش برق آسای

۱۶۷ *Poema del Cid* یا *Cantar de mio*، شعری حماسی به زبان اسپانیایی که حدود ۱۱۴۰ توسط حیاگری باشناسی سروده شده است. این حماسه بر مبنای اعمال قهرمانانهٔ رودریگو یا روی دیز دِ بیوار (حدود ۱۰۴۳-۱۰۹۹) برشته شده که به آن سید (از «سیدی» عربی) معروف بوده است.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دهشتش، ولی در عین حال همراه با تسکین حزن‌انگیز شفقت شخص دانته در دوزخ؛ برخوردار از فیض بیشتر در برزخ، بی آنکه از تحقق یافتن همه‌جانبهٔ تصویر ذره‌ای بکاهد؛ و سرانجام شفّاف چون نور در بهشت، و برای ابد عاری از شکل مادّی در ابدیت اندیشه.» (۶۰) معمّای محوری طرح دانته، وحدت بخشیدن به عنصر بشری و امر ابدی، ناسوتی با لاهوتی، در اینجا احتمالاً برای نخستین بار به ضابطه درآمده است.

هگل دربارهٔ اریوستو و تاسو و کاموئنش چندان چیزی نمی‌گوید، و معتقد است که تاسو و کاموئنش مقلد ویرژیل و «تصنعی»اند. *انئید* ویرژیل را کم اهمیت و «ابداعِ»[۱۶۸] صرف و پر از عجایب ساختگی و اسباب تصنّعی می‌داند. (۶۱) ضعف قطعه‌ای که دربارهٔ میلتن نوشته مولود وسواسی است که دربارهٔ خلوص انواع ادبی دارد. در بحث دربارهٔ دانته صریحاً می‌گوید که کمدی *الهی* حماسه به معنای دقیق آن نیست. اما از بهشت *از* دست شده بر این اساس انتقاد می‌کند که بیش از حد نمایشی و غنایی و پندآموز است، و آن را به مراتب نازلتر از کمدی *الهی* می‌شمارد. (۶۲) هگل البته مسیح کلوپشتوک را لفّاظِ توخالی توصیف می‌کند و از میان حماسه‌های عصر جدید فقط از *هرمان و دوروتئای* گوته به عنوان ایدیلِ کلاسیکی با بسزمینه‌ای حماسی تجلیل می‌کند. (۶۳)

هگل حماسه را قطعاً به گذشته، به دورانی پهلوانی یا دست کم رمانتیکی، متعلق می‌داند. وضع موجود دنیا را، با دستگاههای سازمان یافتهٔ حکومتی و انتظامی آن، نمی‌توان زمینهٔ عمل حماسی حقیقی قرار داد، کما اینکه صنعتی شدن جوامع و تقسیم کارْ تماس و ارتباط زندهٔ افراد را با طبیعت، که از ملزومات حماسه است، قطع کرده است. (۶۴) هگل متوجه است که دنیای جدید در رمان، «حماسهٔ طبقهٔ متوسط»، جانشینی برای آن یافته، اما چون فاقد پشتوانهٔ حالت شعری در خود دنیاست، آن را نثر و غیرِ هنر و تقلیدِ صرف می‌خواند. (۶۵) او رمان آموزشی[۱۶۹] آلمانیها را موذیانه به باد تمسخر می‌گیرد زیرا همیشه در پایان رمان مرد جوان با دختر محبوبش ازدواج می‌کند، به مقامی می‌رسد، و سرانجام، بی‌فرهنگ چون دیگران، در جایی آرام می‌گیرد. (۶۶)

هگل بیش از هر جیز به درام، بویژه به تراژدی، علاقه‌مند است. درام تلفیقی از حماسه و شعر غنایی، پیکرتراشی و موسیقی، است و از این رو برای تعبیر و تفسیر در چارچوبِ دیالکتیک هگلی از همه مناسبتر است. تراژدی، در نظر هگل، برخورد و درگیری است. درونمایهٔ الهی دارد، نیروی اخلاقی عظیمی است که امر الهی در آن متجسّد شده است: آن

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

چیزی که هگل، به تعبیر غیردقیق ما، «ذات اخلاقی»[۱۷۰] می‌نامد. درگیری میان دو ذات، که هر دوی آنها باید نیروهای اخلاقی راستین و بنابراین موجّه باشند، به پیدایش تراژدی می‌انجامد، و باید به آشتی منتهی شود. مثال مورد علاقهٔ هگل، که قبلاً هم آن را در *پدیدارشناسی روح* بحث کرده، *آنتیگون* سوفوکل است که متضمن برخورد میان دو نوع وظیفه، یکی به کشور و دیگری به خانواده، است. آنتیگون و کرئون، هر دو، از لحاظ سرسپردگی کامل به آرمان خویش، گناهکارند. آنتیگون نابود می‌شود، و کرئون با از دست دادن همسر و پسرش تنبیه می‌شود. درنظر هگل، مرگ آنتیگون فرعی است بر استقرار هماهنگی در پایان نمایشنامه و حلّ شدن مسئلهٔ برخورد. هگل حتی به وفاداری آنتیگون نسبت به اصلی نازلتر [از اصل کرئون] اشاره می‌کند: «خدایانی که می‌پرستد خدایان کهتر دنیای زیرین[۱۷۱]. [خدایان] 'درونیِ' احساس و عشق و خون‌اند، نه خدایانِ روز، خدایان حیاتِ هشیار و آزاد یک ملت و قوم.» (۶۷) هگل مرگ جسمانی قهرمان را از ملزومات تراژدی نمی‌داند. در *الاهگان انتقام*[۱۷۲] اِشیل برخوردی میان مهر به پدر و مهر به مادر پدید می‌آید. مشکل را تصمیم آتنه[۱۷۳] حل می‌کند، و اُورِست از گناه مادرکشی مبرّا می‌شود. در پایان *اودیپ درکولونوس* هم به «آشتی درونی» می‌رسیم، زیرا اودیپ، به تعبیر شگفت‌انگیز هگل، به «وحدت و هماهنگی ذات اخلاقی» رسیده است. (۶۸) در ادبیات عصر جدید نیز نمونه‌هایی از برخوردهای مشابه میان نیروهای اخلاقی وجود دارد که درگیری میان عشق و شرف در سید کرنی یا میان حقوق عشق و خانواده در *رومئو و ژولیت* از آن جمله است. لکن هگل از تراژدی عصر جدید (که در نظر او به معنای آثار شکسپیر و گوته و شیلر است)، به طور کلی، انتقاد می‌کند زیرا در آن چنین برخوردی به‌وضوح بیان نشده و در واقع، با توجه به مقتضیات شخصیت فردی، گنگ و مبهم هم شده است. از همین رو، *والنشتاین* شیلر را ناموفق می‌داند: «زندگی در برابر زندگی: لکن فقط مرگ دربرابر زندگی سر بر می‌افرازد، و، باورکردنی نیست، اشمئزازآور است، اما مرگ بر زندگی فایق می‌آید. این نمایشنامه تراژیکی نیست، افتضاح است: روح را جریحه‌دار می‌کند.» (۶۹) در *تاسوی* گوته هم حق زندگی آرمانی مؤکداً بیان نشده است. تاسو چیزی بیش از موضوع همدلی و شفقت شاعر نیست، اصلاً نمی‌توان او را قهرمان تراژیکیِ واقعی شمرد. (۷۰)

قهرمانان شکسپیر هم مشکلاتی از همین قبیل دارند. در نظر او در جنبهٔ فردی و خاص آنها غلوّ شده، هدفشان بیش از اندازه شخصی و خودخواهانه، و حتی در موارد متعدد اهریمنی است. مکبث و اتللو و رومئو، صرفنظر از میزان استغراقشان در هیجانی مهارناپذیر —

170. «ethical substance» 171. Hades 172. *Eumenides (The Furies)*

۱۷۳. Athene، الاههٔ جنگ و خرد در اساطیر یونان.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جاه‌طلبی، حسادت، یا عشق ــ اهداف شخصی خویش را دنبال می‌کنند. (۷۱) در هملت، برخوردْ میان دو نیروی اخلاقی نیست. در این که کین‌خواهی هملت کاری اخلاقی است تردیدی وجود ندارد. برخورد به درون روح شریف هملت منتقل می‌شود، روحی «که برای چنین جنب‌وجوشی خلق نشده و از دنیا و زندگی سخت بیزار است.» هگل معتقد است که مرگ هملت فقط در ظاهرْ امری تصادفی است. «مرگ از آغاز کار در بسِ ذهن اوست؛ سدِّ شنیِ کرانمندی[۱۷۴] آن را راضی نخواهد کرد.» (۷۲) در رومئو و ژولیت هم عشق مانند «گلِ سرخی نرد و ظریف در وادی این دنیای تصادفات» می‌شکند. در پایان نمایشنامه، احساس ما احساس حلّ معضل نرازیکی نیست، احساس درد و «خجستگی غمبار در بداقبالی است.» (۷۳) هگل به اندوه غیرنرازیکیِ پایان نمایشنامه‌های شکسپیر معترض است. در لیرشاه و هملت و رومئو و ژولیت، نیکان و بی‌گناهان نابود می‌شوند، آن هم به صورتی تصادفی. در مکبث و ریچارد سوم، قهرمان جنایتکار است و در ما احساس همدلی حقیقی بر نمی‌انگیزد. تفسیر هگل از مکبث، شخص اول نمایش را به مراتب سنگدلتر، مصمّمتر، با تردید و عدم اطمینان و احساس گناهی کمتر از آنچه من حکم می‌کند نشان می‌دهد. (۷۴) نتیجه‌ای که می‌توان گرفت این است که هگل از درک نرازدی شکسپیری در چارچوب نظریهٔ نرازدی خویش عاجز است، زیرا مفهوم جهانِ فهم‌ناپذیر و هرگونه همدلی با شخصیتی را که اهریمنی است و در عین حال پهلوانانه سر به عصیان برداشته رد می‌کند.

ایجاد شک دربارهٔ تفسیر هگل در مورد تک‌تک نمایشنامه‌ها سهل است: همهٔ ما به همسنگ کردن آنتیگون و کرئون معترضیم. در برداشتی که از شخصیت هملت دارد و مقتبس از گوته است، یا مکبث که او را جنایتکاری سنگدل می‌شمارد، می‌توان شک کرد. لکن اینها در قیاس با اعتراض بنیادین هگل اهمیتی ندارند. نزد او، نرازدی به برخوردی تقلیل یافته که ضمن آن شخصیتها، در حکم حاملانِ اندیشه و دیگر هیچ، مولود تصادفِ محض‌اند. حتی در مورد آنتیگون نیز مشکل بتوان قبول کرد که قهرمانان نرازیکی «نمایندگان فردیِ خدایان‌اند.» (۷۵) حتی در آنتیگون نیز نیروهای اخلاقیِ درگیر مساوی نیستند. مفهومی که هگل از نرازدی در ذهن دارد قهرمان را گنگ و نامفهوم می‌کند و بر بی‌رحمی و غیرمنطقی بودن تقدیر سرپوش می‌گذارد. در آثار هگل نیز، مانند لسینگ، با نوعی خداشناسی استدلالی مواجهیم، با خوشبینی کیهانی که بنابر آن «امر واقع معقول و امر معقول واقعی است.»[۱] با مشاهدهٔ نابودی

[۱] در مقاله‌ای که دربارهٔ والینشتاین نوشته (SBE 17, 411)، جون نرازدی به تجلّی عدل الهی نمی‌انجامد آن را ←

174. finitude

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

قهرمان، باید بگوییم «همینطور است». زیرا، به نظر هگل، در آثار هنری، اندوه باید زیبا و باطمأنینه باشد. (۷۶)

بس هگل با استفاده از تراژدی در حکم نمونه‌ای نمایشی از دیالکتیک آن را به نظام فلسفی خویش وارد می‌کند. در زمان اِشیل و سوفوکل، آنگاه که به اعتقاد هگل هنر در تاریخ خود به اوج رسیده، شعر به قلمرو فلسفه وارد می‌شود، و از آن به بعد، در واقع راهی جز به‌سوی افول طی نمی‌کند. شکسپیر و دیگر متجددان یا شخصیت‌پرداز محض‌اند، یا احساس دهشت و ملال برمی‌انگیزند که در نظر هگل نه تراژیکی است و نه حتی هنری.

اگر امر ربوبی مایهٔ همهٔ هنرهاست، بس در کمدی هم باید یافت شود. اما در کمدی، امر ربوبی به وجهی سلبی[۱۷۵] در کار است: کمدی با سازشی که هدف تراژدی است آغاز می‌شود لکن، به سبب آزادی و بی‌بندوباریش، به بلاتیِ خودِ هنر می‌انجامد. (۷۷) هم در یونانِ اریستوفان و هم در زمان خودِ هگل، با مزاح خودْویران‌گر زان پل و با طنز/کنایهٔ رمانتیکی، در پایان کار قرار می‌گیرد. هگل به کمدیِ آداب و رسوم[۱۷۶] نیم‌نگاهی بیش نمی‌اندازد. تارتوفِ[۱۷۷] مولیر را به راستی کمیکی نمی‌داند، زیرا بر ملا کردن جهرهٔ واقعی شخصی خبیث است. (۷۸) کمدیهای پرماجرای اسپانیایی و کمدیهای احساساتی نویسندگان متجدد فرانسه و آلمان نیز به تعبیر او کمدی نیستند. شکسپیر تنها نمونهٔ کمدی‌نویسان عصر جدید است که بی‌قیدوشرط مورد تأیید اوست. اگرچه شخصیتی چون فالستف[۱۷۸] «سرمایا بی‌نزاکت است»، با این حال «موجودی هوشمند» و «آزاد» است. «در آثار شکسپیر تأیید یا تقبیح وجود ندارد، تأمل صرف در سرنوشت است و دیگر هیچ.» (۷۹) بس بار دیگر شکسپیر «فیلسوف کامل و همه‌پسند»ی است که نمونهٔ والای برتری تابعه است و واقع‌مداریِ او و قبول دنیا چنانکه هست، طمأنینه و عقل و آشتی چکیدهٔ حکمت اخلاقی و زیباشناختی هگل است.

بدین ترتیب هگل، یانوس وار[۱۷۹]، چهره‌ای دوگانه به ما عرضه می‌کند: یکی به گذشته می‌نگرد، مشتاق آرمان یونانیِ طمأنینه و هنر آرمانی، آمیزش همه‌جانبهٔ شکل و محتوا از آن

→

صحت مورد انتقاد قرار داده است. واحدهٔ معروف بکندن بگیری امر نفعی و امر واقع در هیچ‌یک آمده است *Rechtsphilosophie*, *SW* 8, 17.

175. negatively 176. comedy of manners 177. *Tartuffe* (1664)
178. Falstaff

۱۷۹. Janus. یکی از کهن‌ترین خدایان رومی، در اصل خدای هر گونه دهانه، درهای آسمان را باز می‌کند و شامگاهان آنها را می‌بندد. او را معمولاً با دو چهره ترسیم کرده‌اند، یکی در پیش و دیگری در پس سر. آن را می‌پنداشتند می‌نگرد و با این در گذشته

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

قبیل که در آثار پیکرتراشان یونانی و همر و سوفوکل دیده بود؛ و دیگری رو به آینده، شاهد بی‌اعتنا و حتی خرسندِ مرگ هنر در حکم مرحله‌ای ماضی از تاریخ بشر. بجاست که او و آثارش را نقطهٔ اوج، فرجام ــ یا به عبارت بهتر بن‌بست ــ بینگاریم.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

خاتمه

سالهای حدود ۱۸۳۰ گسستگی ژرفی در تاریخ ادبی و تاریخ نقد پدید آوردند. نسلی از بزرگان درگذشتند: در آلمان، فریدریش شلگل (۱۸۲۹)، هگل (۱۸۳۱)، و گوته (۱۸۳۲) یکی پس از دیگری مردند؛ در انگلستان، هزلت (۱۸۳۰)، کولریج (۱۸۳۴)، و لم (۱۸۳۴)؛ در ایتالیا فوسکولو (۱۸۲۷) و لئوپاردی (۱۸۳۷). آنهایی که زنده ماندند، دست‌کم در زمینهٔ نقد، سکوت اختیار کردند. اوگوست ویلهلم شلگل متخصص سنسکریت شده بود؛ وردزورث در شعرهایش تجدید نظر می‌کرد؛ مانتسونی اصلاً نویسندگی را کنار گذاشت. در فرانسه، پیروزی *ارتانی* و انقلاب ژوئیه، هر دو در ۱۸۳۰، حاکی از تغییر در فضای موجودند.

نسل تازه‌ای ندا برداشت. آلمان، کشوری که در آن زمان بانیِ بیشترین خدمت به زیباشناسی و نقد بود، دستخوش دوران افول فکری سریعی شده بود. پس از مرگ هگل، چندی نگذشت که پیروانش به جان هم افتادند: بر مبنای مسائل سیاسی و دینی، دو جناح ــ یکی چپ و دیگری راست ــ تشکیل شد. اعضای کمابیش سنتیِ جناح راست به تألیف آثار بیشمار در زمینهٔ زیباشناسی و شعرشناسی و تاریخ ادبی پرداختند و آرای هگل را مورد استفاده قرار دادند و از عیار آنها کاستند. هگلی باوری[1] خیمه‌شب‌بازی دلازارِ مفاهیمی شد که ضمن آن تفسیر هگلیِ ادبیات به صورت بازیِ انتزاعِ «مفهوم کلی» از اثر هنری درآمد. بویژه تألیفات مفسران آلمانی آثار شکسپیر، گِروینوس[2] و اولریتسی[3] و روچر[4] و دیگران،

1. Hegelianism

۲. Georg Gottfried Gervinus (1805-1871)، مورخ آلمانی.
۳. Herman Ulrici (1806-1884)، فیلسوف و منتقد آلمانی.
۴. Heinrich Theodor Roetscher (1803-1871)، منتقد و زیباشناس آلمانی.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پر از تعقل‌مداری و پندآموزی ناشیانه است. فیشر[۵]، در یک رشته مجلدات حجیم با عنوان زیباشناسی[۶] (۵ جلد، ۱۸۴۶ـ۱۸۵۷)، که آن را می‌توان سنگ قبر نظربردازی زیباشناختی آلمانیها شمرد، به تنسیق و تجدید زیباشناسی هگلی پرداخت. دست‌کم، فریدریش هبلِ نمایشنامه‌نویس، تحت تأثیر هگل و زولگر، نظریه‌ای دربارهٔ تراژدی فراهم کرد. اعضای جناح چپ بیروان هگل پر جنب‌وجوش‌تر بودند: آرنولد روگه[۷] از منتقدان تیزهوش رمانتیسم بود، و مارکس و انگلس، گرچه مشکل بتوان منتقد ادبیشان خواند، تا مدتها پس از مرگشان بر نقد ادبی در قرن بیستم، حتی در کشورهای دورافتاده، تأثیری عمیق داشتند. این دو دیالکتیکِ هگل را اقتباس کردند لکن فلسفهٔ مابعدطبیعت او را نپذیرفتند. ولی تمایلات و آرای ادبی آنها، که هنوز عمیقاً تحت تأثیر کلاسیسیسم آلمان بود، فرع بر علایق سیاسی و اجتماعیشان بود. (۱) تا به آخرین دههٔ قرن نوزدهم، به بلخانوف[۸] و فرانتس مرینگ[۹]، نرسیم نمی‌توان از نقد ادبی مارکسیستی سخن گفت.

گرایش به سیاست، شعار تازهٔ هنر در خدمت هدف اجتماعی، طرد زیباشناسی نظری، استهزای رمز و راز رمانتیکی، و حمله به گوته، یعنی نمایندهٔ (یا نمایندهٔ فرضیِ) شیوهٔ هنریِ زندگی، همه از جنبه‌های عامّ جنبشی ادبی است که در ۱۸۳۴ با نام «آلمان جوان»[۱۰] پا به عرصهٔ وجود گذاشت. سخنگوی این جنبش در زیباشناسی، لودولف وینبارگ[۱۱]، در کتاب لشکرکشیهای هنری[۱۲] (۱۸۳۴)، هنوز همهٔ پیوندهای خود را با گذشته نبریده است. (۲) بی‌برده ژان پل و زولگر را تحسین می‌کند، لکن هدفش، که اجتماعی و سیاسی و آزادیخواهانه است، با هدف آنها تفاوت بسیار دارد. هاینه، که امروزه بلندآوازه‌تر از دیگر اعضای گروه است، به گفتهٔ خود «رمانتیکِ خلع‌لباس‌شده‌ای» بود که، گرچه همراه با غم‌غربت و اندوه بر سر به پایان آمدنش، به رمانتیسم می‌خندید. (۳) کتاب مکتب رمانتیکی[۱۳] (۱۸۳۳) بررسی هجوآمیز تصویر آرمانی‌شده‌ای است که برادران شلگل و مادام دوستال از آلمان کشیده بودند. واکنش بر ضد گونه نشانهٔ دیگری از وضع آن ایام است، و هر دو اردوگاهِ سیاسی، ملّیتونِ محافظه‌کار و آزادیخواهانِ تندرو، در آن شرکت دارند. ولفگانگ

۵. Friedrich Theodor Vischer (1807-1887)، شاعر و منتقد ادبی و زیباشناس وابسته به مکتب هگل.
6. *Aesthetik, oder Wissenschaft des Schönen*
۷. Arnold Ruge (1803-1880)، نویسندهٔ آلمانی دربارهٔ سیاست و فلسفه
۸. Georgi Valentinowich Plekhanov (1857-1918)، نمایندهٔ مارکسیسم روسی
۹. Franz Mehring (1846-1919)، مورخ سوسیالیست آلمانی
10. «Junges Deutschland»
۱۱. Ludolf Wienbarg (1802-1872)، ادیب و زیباشناس آلمانی
12. *Aesthetische Feldzüge*
13. *Die romantische Schule*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

منتسل[۱۴]، در کتابی جنجال برانگیز دربارهٔ ادبیات آلمان (۱۸۲۸)، به گوته و همدلی فرضی او با ضعف ملّی و انحطاط سیاسی حمله کرد. روزنامه‌نگار تندرو لودویگ بورن[۱۵] کناره‌گیری گوته را از سیاست مورد انتقاد قرار داد و پایان «دوران هنری»[۱۶] آلمان را اعلام کرد. ورطهٔ میان محافلِ علمی از طرفی و نقد عملی و غالباً سیاسی و کتابگزاریهای روزانه عمیقتر شد. با سرخوردگی نسبت به مشرب فلسفی هگل و کلّ جریان فلسفهٔ نظری که در دانشگاهها نفوذ کرد، منتقدانِ حرفه‌ای به کهن‌پژوهی[۱۷] رو آوردند. آنها از لحاظ نظری شکاک و نسبیت‌مدار، یا حداکثر کسانی بودند که آموزه‌های ایدئالیسم کلاسیکی آلمان را به صورتی رقیقتر تکرار می‌کردند. آلمان، در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، مقام رهبری را در نظریه و نقد ادبی یکسره از دست داد.

در ایتالیا هم وضعی مشابه آلمان حکمفرما بود. در آنجا نیز اشتغالات سیاسی بیش از پیش علایق ادبی را به خود جذب کرد. جوزپّه ماتسینی[۱۸]، بزرگترین نیروی اخلاقی در پس نهضت استقلال ایتالیا، منتقدی با علایق گسترده بود که هنر را در خدمت بهبود وضع اجتماع و بیان اندیشه‌های پیشرو زمان می‌خواست. فرانچسکو دِ سانکتیس، که در انقلاب ۱۸۴۸ نابل شرکت داشت، تنها کسی بود که شور ملی و اجتماعی را با بصیرت نسبت به زیباشناسی هگلی و نظریهٔ رمانتیکیِ برادران شلگل جمع داشت. لکن دِ سانکتیس ــ گرچه از جملهٔ بزرگترین منتقدان قرن نوزدهم است، آن هم نه فقط در ایتالیا ــ تنها و بی‌بدیل بود. آرای او، که بیانِ مجدّدکیش رمانتیکی بودند، تأثیر فوری نداشتند، و نقد ایتالیایی، درست مانند آلمان، به دورانِ جدایی مهلک میان کتابگزاری هواخواهانه و ملانقطی‌گری دانشگاهی وارد شد.

در انگلستان و اسکاتلند نیز سالهای پس از مرگ هزلت و کولریج را باید سالهای انحطاط نامید. تنها رجل تازه و مبرّز، تامس کارلایل، که دیری نگذشت نقد را رها کرد، وظیفهٔ عرضه کردن آرای آلمانی را عهده‌دار شد. (۴) دِ کوئینسی نیز، که به کولریج و آلمانیها متکی بود، حرف تازه‌ای نداشت. (۵) در زمینهٔ نظریهٔ نقد شاهد گرایش به هیجان‌مداریِ صرف و به این نگرش هستیم که شعر فیضان احساسات و صرفاً بیان ما فی‌الضمیر شخص شاعر است. جان استوارت میل[۱۹]، که امروزه او را به مشرب منطق‌پسند و غیر احساساتی اصالت سود[۲۰]

۱۴ Wolfgang Menzel (1798-1873)، منتقد و مورخ آلمانی و از مخالفان گروه آلمان جوان.
۱۵ Ludwig Börne (1786-1837)، نویسنده و محرّر نویس آلمانی.
16. *Kunstperiode*
17. antiquarianism
۱۸ Giuseppe Mazzini (1805-1872)، میهن دوست ایتالیایی.
۱۹ John Stuart Mill (1806-1873)، فیلسوف و اقتصاددان انگلیسی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

منتسب می‌دانیم، این نگرش را به وجهی بغایت روشن و افراطی در دوران جوانی خود به ضابطه درآورد. (۶) و جان کیبل[۲۱]، سراینده *سال مسیحی*[۲۲]، حتی آثار همر را هم بر این اساس تفسیر کرد. از گفته‌های اوست که «شعر نوعی داروست، که عاطفهٔ پنهان را تسکین می‌بخشد، اما بر خویشتن‌داری فروتنانه اثر منفی برجا نمی‌گذارد.» (۷) بخش اعظمِ نوشته‌های انتقادیِ پندآموز و احساساتی و اخلاق‌مدار شد. مکالی، که مشکل بتوان او را نسبت به ارزشهای شعری حساس دانست، دست‌کم احساس خوانندگان را نسبت به گذشته تندتر و گرمتر کرد. نظریهٔ شعر تقریباً وجود خارجی نداشت: تنها متیو آرنولد[۲۳] در دههٔ ۱۸۶۰ دست به کاری زد که بدان نیاز مبرم وجود داشت و آن احیای نقد ادبی بود.

در فرانسه، که در قرن هفدهم کشور نقد بود و با معیار ذوق خود بر بخش اعظم قرنِ هجدهم حاکم بود، اوایل قرن نوزدهم چندان چیزی که اهمیت ماندگار داشته باشد پدید نیامد. اما در اواخر دههٔ ۱۸۲۰ و در دههٔ ۱۸۳۰، نقد فرانسوی ناگهان قوّت گرفت. گروهی از مورّخان و فیلسوفان، گیزو و کوزن، و در ادبیات فوری‌یل اکه چندان چیزی منتشر نکرد)، ویلمن[۲۴] زبان‌آور، و آمپر[۲۵] سخنکوش، تاریخ ادبی فرانسه را در عصر جدید خلق کردند. مردِ جوانی، سنت بُوْ، که نخستین کتابش در ۱۸۲۸ منتشر شد، به آنها پیوست ولی از آنها فراتر رفت و، با جبره‌دستی بارز، همهٔ شیوه‌های ممکن را، اعم از تاریخ ادبی و ارزیابی و توصیفِ روانی و درون‌بینیِ ذوقی، با هم ترکیب کرد. سنت بُوْ بر عصر خود استیلا یافت، و با زحماتِ دربارهٔ خود حیثیت انتقادی فرانسه را احیا کرد. هنوز هم در نظر بسیاری از مردم فرانسه و دیگران، سنت بو منتقد علی‌الاطلاق است.

در میان فرانسوبانی که در سالهای بلافاصله پس از انقلاب ژوئیه به کار نقد اشتغال داشتند، سنت بو موضعی میانین دارد، زیرا نقد در این سالها به راهها و جهات گوناگون کشانده شده بود. مثلاً بازگشت جستمگیری به نگرش نئوکلاسیکی مشهود است که دزیره نیزار[۲۶] بلیغ‌ترین سخنگوی آن شد. در یک منتهاالیهِ این طیفِ گسترده گوتیه نظریهٔ هنر برای هنر[۲۷] را به ضابطه درآورد، و در منتهاالیه دیگر آن کم‌کم آموزهٔ رئالیسم پدید آمد که در دههٔ ۱۸۵۰، با ترویج نام

۲۱ (1792-1866) John Keble، شاعر و کشیش انگلیسی

22. *The Christian Year*

۲۳ (1822-1888) Matthew Arnold، شاعر و منتقد انگلیسی

۲۴ (1790-1870) Abel-François Villemain، مورخ و منتقد ادبی و سیاستمدار فرانسوی.

۲۵ (1800-1864) Jean-Jacques Ampère، مورخ ادبی و مقاله‌نویس فرانسوی.

۲۶ (1806-1888) Désiré Nisard، منتقد و روزنامه‌نگار فرانسوی و استاد در سوربن.

۲۷ art for art's sake ← توضیحات مترجم در پایان کتاب، ذیل عنوان aestheticism.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و شعارِ آن توسط شانفلوری[۲۸]، به نیروی ادبی و اجتماعی مهمی تبدیل شد. (۸) همزمان، دیدگاه نمادانديش[۲۹] نیز در فرانسه بیانی مجدد یافت. این دیدگاه از طریق رمانتیسم آلمان و از روایات جدید آن توسط کارلایل و امرسن و پو به آنجا رسیده بود. (۹) بودلر، که خود حقاً منتقدی بزرگ است، نخستین شارح این نگرش بود. همراه با گسترش مشرب موجبیتِ علمی[۳۰] در دههٔ ۱۸۶۰ تغییرات حتی ژرفتری صورت گرفت و ایپولیت تِن کاربردِ نظریات مربوط به آن را در ادبیات نشان داد. فرانسه، به حکم قریحه و استعدادِ محض و گوناگونیِ دیدگاههایی که منتقدانش ارائه کردند، بار دیگر رهبری اروپا را به جنگ آورد.

پس از ۱۸۳۰، در زمینهٔ نقد، کشورهای دیگری به مجموعهٔ مغرب‌زمین پیوستند. در روسیه، که در سراسر قرن هجدهم از نظریه‌های فرانسوی پیروی می‌کردند، منتقد نیرومندی چون ویساریون بلینسکی (۱۸۱۱ـ۱۸۴۸) پدید آمد. او که نخست غرق در آرای شلینگ و هگل بود کیش کلّی رمانتیکها را ترویج می‌کرد، ولی بعداً از حامیان نگرش اجتماعی به هنر شد. (۱۰) آثار او نقطهٔ عزیمت گروهی از منتقدان تندرو نظیر چرنیشفسکی[۳۱] و دوبرولیوبوف[۳۲] و پیسارف[۳۳] گردید که خود از طلایه‌داران مارکسیسم به شمار می‌آیند. لکن بلینسکی، برخلاف بسیاری از اخلاف خود، با ماهیت هنر آشنا بود. شهرت و مقام نویسندگانی چون پوشکین[۳۴] و گوگول[۳۵] و لرمانتوف[۳۶] و نیز مقام نویسندگان جوانی مانند داستایوسکی[۳۷] و تورگنیف[۳۸] و گنچاروف[۳۹] را او تثبیت و آثارشان را ارزیابی کرد. اما در روسیه نیز، مانند آلمان و ایتالیا، شکاف میان کتابگزاری روزنامه‌ای و عمدتاً سیاسی و مشرب اصالت تاریخِ محافل دانشگاهی عمیقتر می‌شد.

دیگر کشورهای اسلاو نیز آموزه‌های رمانتیکی آلمانیها را اقتباس کردند. اگرچه نخستین منتقد مهم لهستان، کازیمیش بروجنسکی[۴۰]، مبلغ به‌واقع متین و معقول آرای جدید است،

۲۸. Champfleury (1821-1889)؛ نام واقعی او Jules Fleury-Husson ، Jules Husson، رمان نویس فرانسوی و از رهبران مکتب رئالیسم.

29. symbolist

30. scientific determinism

۳۱. Nikolai Chernyshevsky (1828-1889)، منتقد روس

۳۲. Nikolai Dobrolyubov (1836-1861)، روزنامه نگار و منتقد روس

۳۳. Dmitri Pisarev (1840-1868)، روزنامه نویس تندرو روس

۳۴. Alexander Sergeyevich Pushkin (1799-1837)، شاعر و نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس روس

۳۵. Nikolai Vasilyevich Gogol (1809-1852)، داستان نویس و نمایشنامه نویس روس

۳۶. Mikhail Yurievich Lermontov (1814-1841)، رمان نویس و شاعر روس

۳۷. Feodor Mikhailovich Dostoevski (1821-1881)، رمان نویس روس

۳۸. Ivan Sergeyevich Turgenev (1818-1883)، رمان نویس روس

۳۹. Ivan Alexandrovich Goncharov (1812-1891)، رمان نویس روس

۴۰. Kazimierz Brodziński (1791-1835)، شاعر و پژوهندهٔ لهستانی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

لهستانیها به طور کلی به رمز و راز آیینهای باطنی و موعود طلبی و نمونه های بغایت عاطفیِ رمانتیسم گرایش وافر داشتند. (۱۱) بُعدِ رازآمیز و نمادانديش رمانتیسم بر چکها اثری نداشت. نظریهٔ شعری ایشان عمدتاً از آرای هردر متأثر بود، و بازگشت به قوم و شعر قومی را تبلیغ می‌کرد و از احساسات ملیت‌خواهی الهام می‌گرفت. فقط فرانتیشک پالاتسکی[۲۱]، مورّخ بزرگ بوهمیایی، در جوانی خود تحت تأثیر کانت و فریس[۲۲] به نظربردازیهای زیباشناختی پرداخت. (۱۲)

پس از به انتها رسیدن دوران سیطرهٔ فرانسویان، مردم کشورهای اسکاندیناوی نیز، مانند کشورهای اسلاو، از لحاظ ادبی عمدتاً تحت تأثیر اندیشه‌های آلمانیها بودند. در اواخر قرن هجدهم، توماس تورنبلد[۲۳] سوئدی شارح برجستهٔ دیدگاه هردر بود. (۱۳) در اوایل آن قرن نیز، در سوئد، نوعی رمانتیسم عرفانی شبیه به نظرهای شلینگ نزد اتربوم[۲۴] و گروهش دیده می‌شود. یوهان هایبرگ[۲۵]، برجسته‌ترین منتقد دانمارک، پیرو مشرب هگلی بود. با این حال، کشورهای اسکاندیناوی روی هم رفته به پیامدهای نقد رمانتیکی آلمان از لحاظ ملیت‌خواهی و فرهنگ قومی بیشتر علاقه‌مند بودند تا به موضع دیالکتیکی.

رمانتیسم به دلایل فرهنگی و جغرافیایی از مسیر فرانسه و ایتالیا به پرتغال و اسپانیا وارد شد. اما در جنبشهای رمانتیکیِ اسپانیا و پرتغال، که هم دیر شروع شدند و هم اندک مدتی دوام آوردند، نقد ارزنده و چندان چیزی که بیش از تکرار بحث فرانسویان بر سر رمانتیسم باشد به وجود نیامد. (۱۴)

آموزه‌های نقد رمانتیکی به ایالات متحد نیز رسید، ولی پیش از دههٔ ۱۸۳۰ نتیجهٔ ارزشمندی به بار نیاورد. تألیفات برایانت[۲۶] نرواک اندیشه‌های الیسن و جفری است. (۱۵) برسکات[۲۷] مورّخ از جمله نخستین کسانی است که استفاده از آرای انتقادی آلمانیها را توصیه کرده است. لکن امرسن، گرچه با اتکا بر تألیفات کولریج و کارلایل و برخی از آلمانیها، نخستین کس است که در آن کشور نظریه‌ای قطعاً شخصی در زمینهٔ زیباشناسی به ضابطه درمی‌آورد. (۱۶) ادگار الن پو نیز، با تلفیق مشرب رازآمیز و احساساتی و نوعی خردمداریِ تقریباً فن‌شناسانه، نظریهٔ شعری خویش را مدون ساخت. (۱۷) بدین‌ترتیب، قلمرو نقد

۲۱ František Palacký (1798-1876)، مورخ و سیاستمدار
۲۲ Jakob Friedrich Fries (1773-1843)، فیلسوف آلمانی
۲۳ Thomas Thorild (1759-1808)، شاعر و دوربرنامه نگار سوئدی
۲۴ Per Daniel Amadeus Atterbom (1790-1855)، شاعر و فیلسوف و مورخ ادبی سوئدی
۲۵ Johan Ludvig Heiberg (1854-1928)، لغت شناس دانمارکی
۲۶ William Cullen Bryant (1794-1878)، شاعر و منتقد امریکایی
۲۷ William Hickling Prescott (1796-1859)، مورخ امریکایی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

رمانتیکی از بالتیمور تا بترزبورگ، و از نابل تا ادینبرو، را در بر گرفت.

با این حال، نقد رمانتیکی به سرعت متلاشی شد: رئالیسم و ناتورالیسم نیرومندترین عناصر نیمهٔ دوم قرن نوزدهم بودند؛ چندی نمی‌گذرد که در انگلستان (آرنولد) و فرانسه (نیزار، برونتیر) و ایتالیا (کاردوچی[۴۸]) می‌توان از بازگشت کلاسیسیسم سخن گفت. در بسیاری از کشورها نیز رمانتیسم نیروی محوریش ــ مفهوم نمادانديش دربارهٔ شعر ــ را از دست داد و تنها به صورت توجیهی برای هیجان‌مداری و ملیت‌خواهی درآمد. لکن همهٔ بلهایی که به قرن بیستم منتهی می‌شدند از بیخ‌وبن برچیده نشدند: در آلمان، حتی دانشمندی نظیر ویلهلم شرر[۴۹]، با علاقهٔ ژرفی که به آرمانهای علوم طبیعی داشت، تماس با سنت عصر بزرگ را قطع نکرد؛ و ویلهلم دیلتای، با عمر دراز خود، بر دو سوی شکاف بلی زد. (۱۸) در قرن بیستم در همه‌جا نشانه‌هایی از بازگشت به اندیشه‌های سالیانی که بررسی کرده‌ایم مشهود است. در ایتالیا، دِ سانکتیس واسطه‌ای برای کروچه گردید، و کروچه هم خود مستقیماً از آثار هگل و شلایرماخر بهره‌مند شد. در فرانسه، نهضت سمبولیسم ذاتِ نقد رمانتیکی را بازیافت و آن را به قرن بیستم منتقل کرد. در انگلستان و ایالات متحد، سمبولیستهای فرانسوی و کروچه و مسلماً کسانی که در احیای اندیشه‌های کولریج دخیل بودند در تولد دوبارهٔ نقدی که در سی سال اخیر[۵۰] شاهد آن بوده‌یم تأثیری بسزا داشته‌اند.

امیدواریم که تا اینجا نشاط نقد را در هشتاد سالی[۵۱] که مورد بررسی قرار گرفت نشان داده باشیم، و تداوم و پیوند آن را با زمان خود و ربط آن را به قرن بیستم به اثبات رسانیده باشیم. البته طی بیش از یک قرن که از ۱۸۳۰ گذشته تغییرات خطیری روی داده که وصف و توضیح و ارزیابی آنها موضوع مجلدات بعدی ما خواهد بود.

۴۸ Giosuè Carducci (1835-1907)، شاعر و منتقد ادبی ایتالیایی

۴۹ Wilhelm Scherer (1841-1886)، لغت‌شناس آلمانی متولد در اتریش

۵۰ کتاب حاضر نخستین بار در ۱۹۵۵ منتشر شد

۵۱ جلد اول و دوم این کتاب همزمان منتشر شد و منظور از هشتاد سال دورانی است که در هر دو جلد مورد بحث قرار گرفته است

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhe
tarikhema.org
PDF.tarikhe

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

کتاب شناسیها و یادداشتهای مؤلف

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

نشانه ها و عنوانهای کوتاه شده

برای عنوانهایی که در زیر یافت نمی شوند به کتاب شناسیهای فصلهای مختلف رجوع کنید.

ELH: English Literary History
JEGP: Journal of English and Germanic Philology
JHI: Journal of the History of Ideas
MLQ: Modern Language Quarterly
MLR: Modern Language Review
MP: Modern Philology
PMLA: Publications of the Modern Language Association
PQ: Philological Quarterly
RR: Romanic Review
Saintsbury: George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, 3 vols. Edinburgh, 1900–04
SP: Studies in Philology

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

کتاب شناسی: مقدمه

گذشته از سینسبری، هیچ اثر دیگری دربارهٔ نقد و نظریهٔ رمانتیکی در سطحی بین المللی وجود ندارد. در کتاب زیر به طور کلی چندین درونمایه در ادبیات انگلیسی دنبال شده، و فقط گهگاه به آلمان هم نیم نگاهی می اندازد:

Meyer Abrams, *The Mirror and the Lamp* (N.Y. 1953).

با هیچ تاریخ نقد ادبی آلمان در عصر رمانتیسم آشنا نیستم. در مورد زیباشناسی ← تاریخهای عمومی تألیف Zimmermann و Schasler و Bosanquet و Croce و Gilbert-Kuhn که در جلد اول این کتاب از آنها یاد شده، و نیز:

Hermann Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, Munich, 1868;

Eduard von Hartmann, *Die deutsche Aesthetik seit Kant*, Berlin, 1886.

کتاب زیر صرفاً حاوی نظرهای مختلف است:

P. Reiff, *Die Aesthetik der deutschen Frühromantik* (Urbana, Ill., 1946).

کتابهای عمومی دربارهٔ رمانتیسم آلمانی و ادبیات آلمانی این دوران حاوی بحث دربارهٔ زیباشناسی و بوطیقا، همراه با بحث دربارهٔ فلسفه و اخلاق و متون ادبی و جز آن هستند. از آن جمله، کتابهای زیر در زمینهٔ مورد نظر ما بسیار ارزشمندند:

Marie Joachimi-Dege, *Die Weltanschauung der deutschen Romantik*, Jena, 1905.

Oskar Walzel, *Deutsche Romantik*, 2 vols. 4th ed. Leipzig, 1918; Eng. trans. A. E. Lussky, *German Romanticism*, New York, 1932.

عنوان کتاب زیر دقیق نیست، زیرا بیشتر دربارهٔ زیباشناسی رمانتیکی آلمانیها و اثر ادبی در حکم کل سازمند و نظریهٔ نشانه و جز آنهاست:

Oskar Walzel, *Grenzen der Poesie und Unpoesie*, Frankfurt, 1937.

کتاب زیر تاریخی عمومی است که در آن مؤلف به بوطیقا و زیباشناسی هم پرداخته است:

Hermann A. Korff, *Der Geist der Goethezeit*, 4 vols. Leipzing, 1923-48.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کتاب شناسی: فریدریش شلگل

نقل قول از آثار فریدریش شلگل از دو منبع زیر است:

Sämtliche Werke, 2nd ed. 15 vols. Vienna, 1846 (cited as *Werke*).

Philosophische Vorlesungen aus den Jahren 1804 bis 1806, ed. C.J.H. Windischmann, 2 vols. Bonn, 1837.

جون شلگل نوشته های متقدم خود را جاب بکرده و یا در آنها تغییرات اساسی داده، این نوشته ها را از منبع زیر نقل می کنم

Jakob Minor, re-edition, *Friedrich Schlegel 1794-1802: seine prosaischen Jugendschriften,* 2 vols. Vienna,1882 (cited as Minor).

چند کتابگزاری که در منابع دیگر یافت نمی شوند از گزیدهٔ آثار اوگوست ویلهلم و فریدریش شلگل توسط Oskar Walzel در مجموعهٔ زیر نقل شده‌اند.

Kürschner's series, Deutsche Nationalliteratur, *143,* Stuttgart, 1892.

مقدمه های بسیار مهم بر کتاب زیر از جاب اصلی نقل شده‌اند

Lessings Geist aus seinen Schriften, 3 vols. Leipzing, 1804.

تجدید چاپ ۱۸۱۰ بدون هیچ تغییری.

یادداشتهای فریدریش شلگل ز دربارهٔ «Beauty in Poetry» از Josef Körner دستنوشتهٔ مؤلف در منبع زیر جاب کرده است:

Friedrich Schlegel, *Neue philosophische Schriften,* Frankfurt, 1935.

یادداشتهای «Zur Philologie» را نیز Körner در منبع زیر منتشر کرده است:

"Friedrich Schlegel's Philosophie der Philologie," *Logos, 17* (1928), 1-72.

در جابهای متعدد نامه های فریدریش شلگل نظرهای انتقادی بسیار یافت می شود، برای مثال:

Oskar Walzel's ed. of the *Briefe an seinen Bruder August Wilhelm,* Berlin, 1890; in Josef Korner's *Briefe von und an Friearich und Dorothea Schlegel,* Berlin, 1926; and in the same editor's *Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis,* 2 vols. Brünn, 1936. Josef Körner, with Ernst Wienecke; edited also *Die Brüder August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe,* Leipzing, 1926. Henry Ludeke edited *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel: Briefe mit Einleitung und Anmerkungen,* Frankfurt, 1930.

دربارهٔ فریدریش شلگل، و بویژه زندگانی و اخلاقیات و تغییر مذهب و فلسفهٔ او، آثار متعدد تألیف شده است. از لحاظ مسائل مورد نظرم، آثار زیر رایعایت ارزشمند یافتم.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Rudolf Haym, *Die romantische Schule*, Berlin, 1870.

وصفی معقول که هنوز هم ارزشمند است.

Josef Körner, *Romantiker und Klassiker, Die Brüder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe*, Berlin, 1924.

که در آن از دستنوشته های چاپ نشده نقل قول می کند.

Carl Friedrich Enders, *Friedrich Schlegel. Die Quellen seines Wesens und Werdens*, Leipzing, 1913.

دو کتاب به زبان فرانسه که مکمل یکدیگرند چندان چیزی بیش از Haym و Enders ندارند:

L. Rouge, *Frédéric Schlegel et la genèse du romantisme allemand (1791-1797)*, Paris, 1904; and Alfred Schlagdenhauffen, *Frédéric Schlegel et son groupe. La doctrine de l'Athenaeum (1798-1800)*, Paris, 1934.

Oskar Walzel، بویژه در

Grenzen von Poesie und Unpoesie(Frankfurt,193 و *Romantisches*(Bonn, 1934)

مسائل مهمی مطرح کرده است. در کتاب زیرنیز مطالب سودمندی یافت می شود:

Margaret Gröben, *Friedrich Schlegels Entwickhung als Literarhistoriker und Kritiker*, Essen, 1934.

کتاب زیر نیز از لحاظ کلیات دربارهٔ فریدریش شلگل خوب است:

Friedrich Gundolf, *Romantiker* (Berlin and Wilmersdorf, 1930), pp. 9-140.

در زبان انگلیسی در مقالات زیر، از جمله در دو مقاله توسط A. O. Lovejoy برخی از مسائل به نحو قاطع حل شده اند:

A. O. Lovejoy, "The Meaning of Romantic in Early German Romanticism" and "Schiller and the Genesis of German Romanticism," in *Essays in the History of Ideas* (Baltimore, 1948), and Raymond Immerwahr, "The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel's Poetic Irony," *Germanic Review, 26* (1951), 173-91.

تألیفات زیر را نیز بینید:

H. Henel, "Friedrich Schlegel und die Grundlagen der modernen literarischen Kritik," in *GR, 20* (1945), 81-93; E.R. Curtius, "Friedrich Schlegel und Frankreich," in *Kritische Essays zur europäischen Literatur* (Bern, 1950), pp. 78-94; Howard Hugo, "An Examination of Friedrich Schlegel's 'Gesprach über Poesie,' " *Monatshefte, 40* (1948), 221-31.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ترجمهٔ انگلیسی

Lectures on the History of Literature, Ancient and Modern, trans. J. Lockhart, 2 vols. Edinburgh, 1818.

یادداشتها: فریدریش شلگل

1. *Prosaische Jugendschriften*, ed. Minor, *1*, 143: "Die griechische Bildung überhaupt war durchaus originell und nazional, ein in sich vollendetes Ganzes, welches durch blosse innre Entwicklung einen höchsten Gipfel erreichte, und in einem völligen Kreislauf auch wieder in sich selbst zurücksank."

2. *Ibid.*, p. 146: "eine ewige Naturgeschichte des Geschmacks und der Kunst."

3. *Ibid.*, pp. 312–3.

4. *Deutsches Museum*, *1* (1812), 283: "Die beste Theorie der Kunst ist ihre Geschichte."

5. Minor, 2, 424: "Die Quelle objektiver Gesetze für alle positive Kritik."

6. *Lessings Geist*, *1*, 13: "ein grosses durchaus zusammenhangendes und gleich organisiertes, in ihrer Einheit viele Kunstwelten umfassendes Ganzes und einziges Kunstwerk."

7. *Briefe an seinen Bruder*, ed. Walzel. Letter to A. W., March, 1798: "Mich ekelt vor jeder Theorie die nicht historisch ist."

8. MS quoted in *Neue Philosophische Schriften*, p. 342: "die Vollendung [einer Wissenschaft] ist oft nichts als das philosophische Resultat ihrer Geschichte."

9. Minor, 2, 48: "Die Methode jede Blume der Kunst, ohne Würdigung, nur nach Ort, Zeit und Art zu betrachten, würde am Ende auf kein andres Resultat führen, als dass alles sein müsste, was es ist und war."

10. Review reprinted in Kürschner, Nationalliteratur, *143*, 412–13: "dass alles aber kommen musste, grade so wie es kam, nach der bei unsern Zeitgenossen so beliebten Philosophie des Königs Gorboduc: dass alles, was ist, ist. . . . Nur können wir uns nicht entschliessen, die Bücher unter die Zahl der ursprünglichen Kreaturen zu setzen."

11. Minor, 2, 11: "Das einzige Geschäft [des kritischen Genies] ist, den Wert oder Unwert poetischer Kunstwerke zu bestimmen."

12. We have fragments and drafts for a "Philosophie der Philologie" (1797), published by J. Körner in *Logos*, *17* (1928), 1–72, and a piece never reprinted, "Vom Wesen der Kritik," introducing his Lessing anthology (1804).

13. Minor, 2, 273: "Aus reiner Philosophie oder Poesie ohne Philologie kann man wohl nicht lesen."

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

14. *Ibid.*, p. 186: "Ein Kritiker ist ein Leser, der wiederkäut. Er sollte also mehr als einen Magen haben."

15. *Ibid.*, p. 125: "Man sollte sich ordentlich kunstmässig üben, eben sowohl ausserst langsam mit steter Zergliederung des Einzelnen, als auch schneller und in einem Zuge zur Übersicht des Ganzen lesen zu können."

16. *Ibid.*, p. 423, and *Lessings Geist*, *1*, 29–30: "Die erste Bedingung alles Verständnisses, und also auch das Verständniss eines Kunstwerks, ist die Anschauung des Ganzen."

17. Minor, *2*, 170: "dem nachspähn, was er unserm Blick entziehen, oder doch nicht zuerst zeigen wollte . . . die geheimen Absichten, die er im Stillen verfolgt, und deren wir beim Genius . . . nie zu viele voraussetzen können."

18. *Ibid.*, pp. 11, 275.

19. *Ibid.*, pp. 131, 147, 376: "in der Kunstgeschichte nur eine Masse die andre mehr erklärt und aufhellt. Es ist nicht möglich einen Teil für sich zu verstehen."

20. *Lessings Geist*, *1*, 34: "Diese Konstruktion und Erkenntniss des Ganzen ist . . . die eine und wesentlichste Grundbedingung einer Kritik."

21. *Neue Philosophische Schriften*, p. 382: "Die Charakteristik erfodert 1) gleichsam eine Geographie. . . . 2) eine geistige und ästhetische Architektonik des Werks, seines Wesens, seines Tons; und endlich 3) eine psychologische Genesis, die Entstehung aus seiner Veranlassung, durch Gesetze und Bedingungen der menschlichen Natur."

22. *Lessings Geist*, *1*, 40–1: "Und doch kann man nur dann sagen, dass man ein Werk, einen Geist verstehe, wenn man den Gang und Gliederbau nachkonstruieren kann. Dieses gründliche Verstehen nun, welches, wenn es in bestimmten Worten ausgedrückt wird, Charakterisieren heisst, ist das eigentliche Geschäft und innere Wesen der Kritik."

23. Minor, *2*, 11, 273.

24. *Lessings Geist*, *1*, 31–2: "Für die Kritik ist aber damit immer nicht viel gewonnen, so lange man den Kunstsinn nur erklären will, statt dass man ihn allseitig üben, anwenden und bilden sollte."

25. Minor, *2*, 229: "Fast alle Kunsturteile sind zu allgemein oder zu speciell. Hier in ihren eignen Produkten sollten die Kritiker die schöne Mitte suchen, und nicht in den Werken der Dichter."

26. *Ibid.*, p. 191: "Wenn manche mystische Kunstliebhaber, welche jede Kritik für Zergliederung, und jede Zergliederung für Zerstörung des Genusses halten, konsequent dächten: so ware Potz tausend das beste Kunsturteil uber das wurdigste Werk. Auch giebts Kritiken, die nichts mehr sagen, nur viel weitläuftiger."

27. *Ibid.*, *1*, 309:

> einen Widerschein des Werks selbst zu geben, seinen eigentümlichen Geist mitzuteilen, den reinen Eindruck so darzustellen, dass

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

die Gestalt der Darstellung schon das künstlerische Bürgerrecht ihres Urhebers beglaubigt; nicht bloss ein Gedicht über ein Gedicht, um eine Weile zu glänzen; nicht bloss den Eindruck, welchen das Werk gestern oder heute auf diesen oder jenen macht oder gemacht hat, sondern den es immer auf alle Gebildete machen soll.

28. *Ibid.*, 2, 383: "die fertige Ansicht eines Werks ist immer ein kritisches Faktum . . . die Einladung, dass jeder seinen eignen Eindruck eben so rein zu fassen und streng zu bestimmen suche."

29. *Ibid.*, p. 200: "Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden. Ein Kunsturteil, welches nicht selbst ein Kunstwerk ist, entweder im Stoff, als Darstellung des nothwendigen Eindrucks in seinem Werden, oder durch eine schone Form, und einen im Geist der alten romischen Satire liberalen Ton, hat gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst."

30. *Lessings Geist*, 3, 10–11. "Eine Kritik, die nicht so wohl der Kommentar einer schon vorhandnen, vollendeten, verblühten, sondern vielmehr das Organon einer noch zu vollendenden, zu bildenden, ja anzufangenden Litteratur wäre. Ein Organon der Litteratur, also eine Kritik, die nicht bloss erklärend und erhaltend, sondern die selbst produzierend wäre, wenigstens indirekt durch Lenkung, Anordnung, Erregung."

31. Minor, *1*, 24: "Das furchtbare und doch fruchtlose Verlangen sich ins Unendliche zu verbreiten; der heisse Durst das Einzelne zu durchdringen."

32. Kürschner, Nationalliteratur, *143*, 256–7; Minor, *1*, 89: "Sehnsucht."

33. *Ibid.*, p. 108: "Der Gipfel der modernen Poesie."

34. *Ibid.*, p. 115.

35. *Ibid.*, p. 300.

36. *Ibid.*, 2, 184: "ein manirierter Hymnus in Prosa auf das Objektive in der Poesie."

۳۷. تاریخچهٔ بیحیدهٔ واژهٔ «رمانتیک» را در مقالهٔ زیر دنبال کرده‌ام:

R. Wellek, «The Concept of Romanticism in Literary History," *Comparative Literature*, *1* (1949), esp. 2-17.

38. Minor, 2, 220:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. . . . Ihre Bestimmung ist nicht bloss, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen . . . die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. . . . Die roman-

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art, und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein. . . . Aussicht auf eine gränzenlos wachsende Klassizität.

39. *Ibid.*, p. 352: "die romantische Grundlage des modernen Drama."

40. *Ibid.*, p. 372: "unaussprechlich modern und doch im geringsten nicht romantisch . . . das eigentliche Zentrum, der Kern der romantischen Fantasie . . . in jenem Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Mahrchen, aus welchem die Sache und das Wort selbst herstammt."

41. *Ibid.*, p. 368: "die einzigen romantischen Erzeugnisse unsers unromantischen Zeitalters."

42. *Ibid.*, p. 381.

43. *Ibid.*, 2, 189.

44. *Ibid.*, 2, 364: "wir fordern, dass die Begebenheiten, die Menschen, kurz das ganze Spiel des Lebens wirklich auch als Spiel genommen und dargestellt sei."

45. *Ibid.*, p. 190: "Ironie ist die Form des Paradoxen. Paradox ist alles, was zugleich gut und gross ist."

46. *Ibid.*, p. 222.

47. *Ibid.*, p. 187: "Um über einen Gegenstand gut schreiben zu können, muss man sich nicht mehr für ihn interessieren . . . So lange der Künstler erfindet und begeistert ist, befindet er sich für die Mitteilung wenigstens in einem illiberalen Zustande."

48. *Ibid.*, p. 195: "sich selbst über ihr Höchstes zu erheben."

49. *Ibid.*, p. 296: "Ironie ist klares Bewusstsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos."

50. *Ibid.*, p. 189: "transzendentale Buffonerie . . . die Stimmung welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität."

51. *Ibid.*, p. 171: "auf sein Meisterwerk selbst von der Höhe seines Geistes herabzulächeln scheint."

52. *Ibid.*, p. 189.

53. *Ibid.*, p. 361: "ein hieroglyphischer Ausdruck der umgebenden Natur."

54. *Ibid.*, p. 361: "diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare, ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie . . . eine indirekte Mythologie."

55. *Ibid.*, p. 362: "die schöne Verwirrung der Fantasie, das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur, für das ich kein schöneres Symbol bis jetzt kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter." The last queer phrase alludes to Goethe's "Braut von Korinth," line 57.

56. *Ibid.*, p. 364: "alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen."

57. *Philosophische Vorlesungen*, 2, 244: "ein Zweig der göttlichen

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Magie."

58. Cf. Kant's *Kritik der reinen Vernunft*, 2d ed., p. 106.

59. *Neue philosophische Schriften*, p. 376.

60. Minor, 2, 364: "Alle heiligen Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem ursprünglichen Spiele der Welt, dem ewig sich bildenden Kunstwerk."

61. *Philosophische Vorlesungen*, 2, 244: "Die Kunst ist eine sichtbare Erscheinung des Reichs Gottes auf Erden."

62. *Ibid.*, 2, 46: "Schon kann nur sein, was eine Beziehung auf das Unendliche und Göttliche enthält."

63. *Werke*, 8, 192: "die Poesie selbst [ist] nichts andres als der reine Ausdruck dieses innern ewigen Wortes."

64. Minor, 2, 294, 200.

65. Kürschner, Nationalliteratur, *143*, 300: "ein andrer Ausdruck derselben transzendentalen Ansicht der Dinge . . . nur durch die Form von ihm verschieden."

66. *Werke*, 2, 247.

67. Minor, 2, 339: "die formlose und bewusstlose Poesie, die sich in der Pflanze regt, im Lichte strahlt, im Kinde lächelt, in der Blüthe der Jugend schimmert, in der liebenden Brust der Frauen glüht?"

68. *Ibid.*, p. 354: "Ist denn alles Poesie?"

69. *Ibid.*, *1*, 284, 215 n., 229 n.

70. *Ibid.*, p. 287, 222–3.

71. *Ibid.*, p. 288.

72. *Ibid.*, 2, 368.

73. *Ibid.*, p. 369: "weil seine Fantasie weit kränklicher, also weit wunderlicher und fantastischer ist."

74. *Ibid.*, pp. 374–5.

75. *Ibid.*, p. 381.

76. *Ibid.*, p. 223: "Wenn man einmal aus Psychologie Romane schreibt oder Romane liest, so ist es sehr inkonsequent, und klein, auch die langsamste und ausführlichste Zergliederung unnatürlicher Lüste, grässlicher Marter, empörender Infamie, ekelhafter sinnlicher oder geistiger Impotenz scheuen zu wollen."

77. *Ibid.*, *1*, 37.

78. *Ibid.*, p. 142: "schwingt sich endlich frei empor."

79. *Ibid.*, p. 107: "vor der ewigen kolossalen Dissonanz, welche die Menschheit und das Schicksal unendlich trennt."

80. *Werke*, 2, 85: "wo die Welt und das Leben in ihrer vollen Mannigfaltigkeit, in ihren Widersprüchen und seltsamen Verwicklungen, wo der Mensch und sein Dasein, dieses vielverschlungene Rätsel, als solches, als Rätsel dargestellt wird. . . . das Ewige aus dem irdischen Untergange hervorgeht."

81. Minor, *1*, 89, 102.

82. *Lessings Geist*, *1*, 34: "wie jedes Ding, so auch jedes Werk nur

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

in seiner Art und Gattung vortrefflich sein soll, oder sonst ein wesenloses Allgemeinding wird."

83. Minor, 2, 355: Die Fantasie des Dichters soll sich nicht in eine chaotische Ueberhauptpoesie ergiessen, sondern jedes Werk soll der Form und der Gattung nach, einen durchaus bestimmten Charakter haben. Die Theorie der Dichtungsarten würde die eigentümliche Kunstlehre der Poesie sein. [Addition in *Werke*, 5, 191:] Die wesentliche Form der Poesie liegt in den verschiedenen Dichtungsarten und ihrer Theorie; so weit gebe ich ihre Behauptung zu. Nicht aber das Wesen selbst; dieses ist einzig und allein die rastlos sinnende und schaffende, ewige Fantasie.

84. *Lessings Geist*, 1, 336–40:

> . . . aus ewigen Verhältnissen der Harmonie gleichsam stolze Tempel erbaut, so dass, wenn die Töne auch schon äusserlich verklungen sind, das Ganze noch fest wie ein Denkmal in der Seele des Hörers stehen bleibt . . . wenn nicht am Schluss eines Gedichts das Ganze wie Ein Bild in Einer Anschauung klar vor den Augen des Horers, oder selbst des Lesers stände . . . Dieses ist aber der Tod alles Kunstgefühls, als welches zuerst und zuvörderst auf der Anschauung des Ganzen beruht.

85. Minor, 2, 185, 353: "erst eine Sage der Helden, dann ein Spiel der Ritter, und endlich ein Handwerk der Bürger war, nun auch bei eben derselben eine gründliche Wissenschaft wahrer Gelehrten und eine tüchtige Kunst erfindsamer Dichter sein und bleiben."

86. Cf. Friedrich Gundolf, *Romantiker* (Berlin, 1930), p. 55.

87. Minor, 2, 293: "Ein isolierter Egoist." *Ibid.*, p. 305: "Selbst in den äusserlichen Gebräuchen sollte sich die Lebensart der Kunstler von der Lebensart der übrigen Menschen durchaus unterscheiden. Sie sind Braminen, eine hohere Kaste, aber nicht durch Geburt, sondern durch freie Selbsteinweihung geadelt."

88. *Ibid.*, p. 122.

89. *Ibid.*, p. 139.

90. *Lessings Geist*, 1, 149–51.

۹۱ Kürschner, Nationalliteratur, *143*, 361-9 حملهٔ شدید به شیللر سخرانی

پسرک در نامه‌ای به اوگوست ویلهلم. مورخ ۱۷ دسامبر ۱۷۸۵ (*Krisenjahre*, *1*, 246)

92. *Werke*, 2, 54.

93. *Ibid.*, 1, 239: "doch ist es an sich immer nicht das rechte Verhältniss, wenn die Poesie, welche den Geist der gesamten Nation ergreifen, rege erhalten, und weiter entwickeln soll, dem Volke allein überlassen bleibt."

94. *Ibid.*, 2, 65: "Ich bin übrigens weit entfernt, jenen nationalen Gesichtspunkt für den einzigen zu halten, aus dem der welthistorische Wert einer Literatur zu beurteilen ist."

95. Minor, 1, 118: "Die sinnbildliche Kindersprache der jugend-

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

lichen Menschheit."

96. *Ibid.*, p. 120.

97. *Ibid.*

98. *Werke*, 2, 84.

99. Minor, *1*, 121; 2, 220.

100. *Die romantische Schule*, sec. on "Die Gebrüder Schlegel": "Friedrich Schlegel übersieht hier die ganze Litteratur von einem hohen Standpunkte aus, aber dieser hohe Standpunkt ist doch immer der Glockenturm einer katholischen Kirche."

101. Minor, *1*, 243–4: "Wir sollten die hellenischen Orgien und Mysterien also nicht als fremdartige Flecken und zufällige Ausschweifung, sondern als wesentlichen Bestandteil der alten Bildung, als eine notwendige Stufe der allmähligen Entwicklung des hellenischen Geistes mit Ehrfurcht betrachten."

102. 1794. Minor, *1*, 11.

103. *Ibid.*, p. 140: "die göttliche Trunkenheit des Dionysos, die tiefe Erfindsamkeit der Athene, und die leise Besonnenheit des Apollo."

104. *Werke*, *1*, 32: "im gewaltigen Kampf zwischen dem alten Chaos und der Idee des Gesetzes und der harmonischen Ordnung."

105. *Ibid.*, p. 34: "bewunderswerte Ahnung des Göttlichen."

106. Minor, 2, 396 ff.

107. *Ibid.*, p. 411.

108. *Ibid.*, *1*, 98.

109. *Werke*, 2, 7.

110. *Ibid.*, *8*, 56 ff.

111. *Ibid.*, *1*, 212.

112. *Ibid.*, *8*, 65.

113. *Ibid.*, 2, 181.

114. *Ibid.*, pp. 71–2: "vom Geist des Altertums durchdrungen, und selbst in der Form gross und edel, wie das Drama der Griechen."

115. Minor, *1*, 106–7.

116. *Ibid.*, 2, 315, 393: "einer der absichtlichsten Künstler."

117. *Ibid.*, p. 852: "Der Gipfel seiner Kraft."

118. *Werke*, *8*, 88: "in welcher unermesslichen Weite von der Bühne."

119. *Ibid.*, 2, 93: "vielmehr ein altnordischer Dichter, als ein christlicher."

120. *Ibid.*, *8*, 89: "eine allgemein nordische und wahrhaft deutsche Poesie."

121. *Ibid.*, 2, 74–5.

122. *Ibid.*, p. 67.

123. *Ibid.*, *8*, 41.

124. Minor, *1*, 176: "nur eine leere Formalität ohne Kraft, Reiz und Stoff, sondern auch ihre Form selbst ist ein widersinniger, barbarischer Mechanismus, ohne innres Lebensprinzip und natürliche Organisa-

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

zion."

125. *Ibid.*, 2, 352–3.

126. *Werke*, 2, 108.

127. *Ibid.*, p. 110.

128. *Ibid.*, pp. 122, 126.

129. *Ibid.*, p. 145.

130. *Ibid.*, p. 101.

131. Minor, 2, 273: "Denn vom Sinn für die Poesie findet sich in Harris, Home und Johnson, den Koryphäen der Gattung, auch nicht die schamhafteste Andeutung."

132. *Werke*, 8, 185–200.

133. *Ibid.*, p. 198.

134. *Ibid.*, 2, 147: "Ein Mosaik aus einzelnen Bruchstücken der romantischen Sage."

135. *Ibid.*, pp. 24, 31, 33.

136. *Ibid.*, pp. 184, 182.

137. Minor, 2, 416: "diese Mischung von Literatur, Polemik, Witz und Philosophie."

138. See Josef Körner, *Romantiker und Klassiker. Die Brüder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe*, Berlin, 1924.

139. Minor, 1, 177: "Die Stärke der Empfindung, die Hoheit der Gesinnung, die Pracht der Phantasie, die Wunde der Sprache, die Gewalt des Rhythmus, die *Brust und Stimme*."

140. *Ibid.*, 2, 4.

141. *Ibid.*, pp. 5–6: "der Krampf der Verzweiflung . . . mit einer, ich möchte fast sagen, erhabnen Unmässigkeit . . . Die einmal zerrüttete Gesundheit der Einbildungskraft ist unheilbar."

142. *Ibid.*, p. 40.

143. Körner, *Romantiker und Klassiker*, p. 78: "ein rhetorischer Sentimentalist . . . ein poetischer Philosoph, aber kein philosophischer Dichter."

144. *Werke*, 2, 229: "der wahre Begründer unsrer Bühne . . . ganz und gar dramatischer Dichter. . . . leidenschaftliche Rhetorik."

145. Körner, pp. 165, 156.

146. Minor, 1, 116: "eine unwiderlegliche Beglaubigung, dass das Objective möglich, und die Hoffnung des Schönen kein leerer Wahn der Vernunft sei."

147. *Ibid.*, p. 114.

148. *Ibid.*, 2, 13.

149. *Ibid.*, pp. 22–3.

150. Körner, pp. 90–1: "Goethe ist ohne Wort Gottes . . . *Meister* ist deshalb unvollkommen, weil er nicht ganz mystisch ist."

151. *Ibid.*, p. 103: "den mechanischen Kunstwerken viel ähnlicher, wie die Alten und Shakespeare und die romantischen . . . In Goethes

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Werken keine Einheit, keine Ganzheit; nur hie und da ein Ansatz dazu."

152. *Werke, 8,* 150: "Jeder Roman, jedes Lehrgedicht, das wahrhaft poetisch ist, bildet ein eignes Individuum für sich." Cf. *ibid.*, p. 147.

153. *Ibid.*, p. 136.

154. *Ibid.*, 2, 228.

155. Körner, p. 188; letter dated January 16, 1813: "seine innere Schlechtigkeit." Friedrich speaks also of his "innre Ruchlosigkeit" and calls him "der alte Fratz" (to August Wilhelm, July 15, 1805; *Krisenjahre, 1,* 214): "der alte Grasaffe" (September 6, 1805; *ibid.*, p. 230).

156. Minor, 2, 278–80: "pikante Geschmacklosigkeit . . . anziehende Schwerfälligkeit."

157. *Werke, 2,* 230.

کتاب شناسی: اوگوست ویلهلم شلگل

چاپ زیر از آثار اوگوست ویلهلم شلگل عالی است:

Samtliche Werke, 12 vols. Leipzing, 1846-47 (cited as *SW*), edited by Eduard Bocking.

ولی متأسفانه باتمام و امروزه تهیهٔ آن عملاً غیرممکن است. گذسته از آثاری که با اساره به جلد و صفحه از آنها نقل قول می‌کنم، نحوهٔ ارجاع در موارد زیرهم به این ترتیب است: چاپ دوم سخنرانیهای وین دربارهٔ هنر نمایشی، یعنی:

Über dramatische Kunst und Litteratur (3 vols. Heidelberg, 1817).

یا با عنوان Vienna،

Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst, ed. J. Minor; Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, *17-19,* Stuttgart, 1884

یا با عنوان Berlin،

Vorlesungen über philosophische Kunstlehre, ed. August Wünsche (Leipzing, 1911)

یا با عنوان Lectures 1798، .

Geschichte der deutschen Sprache und Poesie, ed. Josef Korner; Deutsche Literaturdenkmale, *147* (Berlin, 1913)

یا با عنوان Bonn

این آثار را می‌توان تا حدودی با کتاب زیر تکمیل کرد:

A. W. Schlegel's Lectures on German Literature from Gottsched to Goethe Given at the Univesity of Bonn and Taken Down by George

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Toynbee in 1833, ed. H. G. Fiedler, Oxford, 1944.

عمدهٔ آثار او به زبان فرانسه در کتاب زیر گردآوری شده است:

Essais littéraires et historiques, Bonn, 1842.

دستنوشتهٔ مقاله ۱۸۰۳ دربارهٔ *Encyclopaedia* هنوز به چاپ نرسیده است. شرح کوتاهی در کتاب زیر وجود دارد:

R. Haym, *Romantische Schule* (Berlin, 1870), pp. 846-52.

بخشی نیز در کتاب W. Jesinghaus که عنوانش بعداً ذکر می شود. مقالات پراکندهٔ او را، مثلاً دربارهٔ *Nibelungenlied* در مجلهٔ *Deutsches Museum* فریدریش شلگل (جلد اول و دوم، ۱۸۱۲، وین)، باید در محل انتشار اصلی آنها دید. به کتاب زیر دسترسی نداشتم:

A. W. Schlegel, *Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Kunst*, Berlin, 1827.

بر مبنای شرحی که Minor داده (در مقدمه بر *Vorlesungen*، جلد اول، ص سی و یک به بعد) در همهٔ بخشها مطالب سخنرانیهای برلین را دنبال کرده است.

بیشتر کتابهایی که در مورد نامه های فریدریش شلگل ذکر شد حاوی نامه های برادرش نیز هستند. این دو کتاب نیز باید به آنها اضافه شوند

Josef Körner, ed. *Briefe von und an A.W. Schlegel* (2 vols. 1930) and Comtesse Jean de Pange, *Schlegel et Madame de Staël* (Paris, 1938).

کتاب نخست حاوی فهرست نامه های چاپ نشده و کتاب اخیر شامل نامه های او به مادام دوستال است.

گذشته از طرح مختصری توسط Bernhard von Brentano (۱۹۴۳)، شرح حالی از اوگوست ویلهلم شلگل در دست نیست. در کتاب Madame de Pange (مذکور در فوق) و کتاب زیر بخشهایی از زندگی او مورد بحث قرار گرفته و حاوی اطلاعات ذیقیمتی است:

Josef Körner, *Romantiker und Klassiker* (Berlin, 1924).

عجیب اینکه بحث مستوفایی دربارهٔ شلگل در مقام منتقد و مورخ ادبی نیز موجود نیست. کتاب زیر که زندگی ادبی او را تا حدود ۱۸۰۳ شرح می دهد هنوز بسیار با ارزش است:

Rudolf Haym, *Die Romantische Schule* (Berlin, 1870).

کتاب زیر نیز حاوی طرح کلی و مختصری است.

Walter F. Schirmer, *Kleine Schriften* (Tubingen, 1950), pp. 153-200.

از میان مطالعات تخصصی، آثار زیر را سودمند یافتم:

Josef Körner, *Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa*, Augsburg, 1929 (on Schlegel's *Dramatic Lectures* and their influence); Hans Zehnder, *Die Anfänge von August W. Schlegels kritischer Tätigkeit*, Mulhouse,

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

1930; Wilhelm Schwartz, *A. W. Schlegels Verhältnis zur spanischen und portugiesischen Literatur*, Halle, 1913; E. Sulger-Gebing, "Schlegel und Dante," in *Germanistiche Abhandlungen Hermann Paul dargebracht* (Strasbourg, 1902), pp. 99–134 (mostly on the translation); Walter Jesinghaus, *A. W. Schlegels Meinungen über Ursprache*, Düsseldorf, 1913; J. J. Bertrand, "Guillaume Schlegel, Critique de Molière," *Revue de littérature comparée*, 2 (1922), 201–37; Philarète Chasles, "Euripide et Racine," in *Études sur l'antiquité* (Paris, 1847), pp. 245–53; and August Emmersleben, *Die Antike in der romantischen Theorie: Die Gebrüder Schlegel und die Antike*, Berlin, 1937.

ترجمه های انگلیسی:

A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature, trans. John Black, 2 vols. London, 1815; revised by A. J. W. Morrison, London, 1846.

یادداشتها: اوگوست ویلهلم شلگل

1. Berlin, *3*, 211.
2. *SW*, *7*, 3–23.
3. *Ibid.*, *10*, 115.
4. *Ibid.*, p. 376.
5. *Ibid.*, *11*, 183.
6. Paris, 1807.
7. 1795; see *SW*, *11*, 71.
8. *SW*, *3*, 200: "Hingegen in die Zusammensetzung eines fremden Wesens eindringen, es erkennen, wie es ist, belauschen, wie es wurde."
9. Vienna, *1*, 5–6: "Aber ein ächter Kenner kann man nicht sein ohne Universalität des Geistes, d.h. ohne die Biegsamkeit, welche uns in den Stand setzt, mit Verläugnung persönlicher Vorliebe und blinder Gewöhnung, uns in die Eigenheiten anderer Völker und Zeitalter zu versetzen, sie gleichsam aus ihrem Mittelpunkte heraus zu fühlen."
10. Berlin, *2*, 38: "es fehlt gänzlich an der zur kritik so nothwendigen Kenntniss der universellen Geschichte der Poesie."
11. *Ibid.*, p. 85: "Da wir nun in der menschlicher Bildungsgeschichte überhaupt das Naturgesetz einer wechselnden Flut und Ebbe . . ."
12. *SW*, *8*, 209: "Wir sind, darf ich wohl behaupten, die Kosmopoliten der europäischen Kultur."
13. Paris, 1818.
14. 1833–34.
15. See *Deutsches Museum*, ed. F. Schlegel, Vols. *1*, *2*.
16. *SW*, *7*, 98.
17. *Ibid.*, p. 133.
18. *Ibid.*, p. 146.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

19. *Ibid.*, p. 104.

20. *Ibid.*, p. 99.

21. See passage from 1803, "Privatvorlesungen über Encyclopädie," quoted in W. Jesinghaus, *A. W. Schlegels Meinungen über Ursprache*, p. 61.

22. Berlin, *1*, 92.

23. *Ibid.*, p. 93.

24. *Ibid.*, 3, 74: "Die Poesie kann nicht zu fantastisch sein, in einem gewissen Sinne also auch nicht übertreiben. Keine Vergleichung des entferntesten, des grossten und kleinsten, wenn sie sonst nur treffend und bedeutsam, ist ihr zu kühn."

25. *Ibid.*, *1*, 292: "Alle Dinge stehn in Beziehungen auf einander, alles bedeutet daher alles, jeder Teil des Universums spiegelt das Ganze."

26. *Ibid.*, p. 93: "In jenen schrankenlosen Übertragungen des poetischen Styls liegt also, der Ahndung und Anforderung nach, die grosse Wahrheit dass eins alles und alles eins ist."

27. *Ibid.*, p. 93: "die Fantasie räumt dieses störende Medium hinweg und versenkt uns in das Universum, indem sie es als ein Zauberreich ewiger Verwandlungen, worin nichts isoliert besteht, sondern alles aus allem durch die wunderbarste Schöpfung wird, in uns sich bewegen lässt."

28. *Ibid.*, p. 292: "Die Poesie ist, wenn ich so sagen darf, Spekulation der Fantasie."

29. *Ibid.*, p. 293: "Allein die wahrhaft schönen Bilder sind unsterblich, und mögen sie noch so oft gebraucht worden sein, unter der Hand eines echten Dichters verjüngen sie sich immer von neuem."

30. *Ibid.*, pp. 284–5.

31. *Ibid.*, pp. 327–8. Cf. *SW*, *11*, 422; Vienna 3, 63 f.

32. *SW*, 3, 226: "Wir treten überall auf festen Boden, umgeben von einer Welt der Wirklichkeit und des individuellen Seins."

33. Vienna, *1*, 153–4: "Allegorie ist die Personifikation eines Begriffes, eine lediglich in dieser Absicht vorgenommene Dichtung; sonderlich aber ist das, was die Einbildungskraft zwar auf andere Veranlassungen gedichtet, oder was sonst eine von dem Begriff unabhangige Wirklichkeit hat, was aber dennoch einer sinnbildlichen Auslegung sich willig füget, ja sie von selbst darbietet."

34. *SW*, *12*, 346.

35. 1798 Lectures, p. 23.

36. Vienna, *1*, 45.

37. *SW* 7, 30 (1796): "und folglich kann in seinen Schöpfungen nicht wohl ein andre Art von Dunkelheit stattfinden, als die Unergründlichkeit der schaffenden Natur, deren Ebenbild er im Kleinen ist."

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

38. Berlin, *1*, 103: "Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers ist daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im grossen Ganzen der Natur." Cf. Vol. *1* of this *History*, p. 209.
39. *Ibid.*, p. 103.
40. *Ibid.*, *2*, 291.
41. *Ibid.*, p. 292.
42. *Ibid.*, *1*, 90: "Das Schöne ist eine symbolische Darstellung des Unendlichen."
43. *SW*, *8*, 144–5; letter to Fouqué, 1806: "Was ist es denn, was im Homer, in den Nibelungen, im Dante, im Shakespeare die Gemüter so unwiderstehlich hinreisst, als jener Orakelspruch des Herzens, jene tiefen Ahnungen, worin das dunkle Rätsel unseres Daseins sich auflösen scheint?"
44. Berlin, *1*, 330.
45. *Ibid.*, pp. 332–3.
46. *Ibid.*, p. 337.
47. *Ibid.*, *2*, 83.
48. *SW*, *10*, 400.
49. *Ibid.*, *11*, 198; 1798 Lectures, p. 111; and Berlin, *2*, 206.
50. Berlin, *3*, 200: "Die wesentlichsten Naturkräfte werden dem Dichter Symbole des geistigen Seins, und so geht aus der Vereinigung seiner Physik mit seiner Theologie eine scientifische Mythologie hervor, so dass, wenn man die Möglichkeit bezweifelt, dass die Poesie Organ des Idealismus werden konne, man sie hier schon realisiert findet."
51. *Ibid.*, pp. 194–5.
52. *Ibid.*, *2*, 92: "Idealismus jetzt in seiner strebendsten Entwicklung. Dem Dichter, der ihn zu brauchen versteht, ist dadurch der Zauberstab in die Hand gegeben, mit Leichtigkeit den Geist zu verkörpern, und das Materielle zu vergeistigen, da die Poesie ja eben zwischen der sinnlichen und intellektuellen Welt sich schwebend erhalten muss."
53. *Ibid.*, p. 315.
54. *Ibid.*, p. 119.
55. *Ibid.*, p. 119.
56. *Ibid.*, p. 119.
57. *SW*, *8*, 77.
58. Vienna, *3*, 48: "fand ich bei näherer Betrachtung, wenn sie wirklich vortreffliche Werke geliefert, ausgezeichnete Kultur der Geisteskräfte, geübte Kunst, reiflich überlegte und würdige Absichten."
59. Berlin, *3*, 161.
60. *SW*, *8*, 75.
61. Berlin, *1*, 82.
62. *Ibid.*, p. 83.
63. *Ibid.*
64. *Ibid.*, p. 84.
65. *Ibid.*, *2*, 84: "Man muss nur wissen, dass die Fantasie, wodurch

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

uns erst die Welt entsteht, und die wodurch Kunstwerke gebildet werden, dieselbe Kraft ist, nur in verschiednen Wirkungsarten."

66. *Ibid.*, *1*, 102: "Das heisst nämlich, sie soll wie die Natur selbstständig schaffend, organisiert und organisierend, lebendige Werke bilden."

67. *Ibid.*, *2*, 90: "So muss auch der heutige Dichter über das Wesen seiner Kunst mehr im klaren sein, als es ehemalige grosse Dichter konnten, die wir daher besser begreifen müssen, als sie sich selbst; eine höhere Reflexion muss sich in seinen Werken wieder in Unbewusstsein untertauchen."

68. *SW*, *7*, 33: "Wie aber, wenn ein dramatisches Gedicht dieser Art noch mehr Ähnlichkeit mit höheren Organisationen hätte, an denen zuweilen die angeborne Missgestalt eines einzigen Gliedes nicht geheilt werden kann, ohne dem Ganzen an's Leben zu kommen?"

69. Berlin, *2*, 358:

> Wenn Kunstwerke als organisierte Ganze zu betrachten sind, so ist diese Insurrektion der einzelnen Teile gegen die Einheit des Ganzen eben das, was in der organischen Welt die Verwesung, welche um so scheusslicher und ekelhafter zu sein pflegt, je edler das durch sie zerstörte organische Gebilde war, und daher eben bei dieser vortrefflichsten aller poetischen Gattungen, mit dem grössten Widerwillen erfüllen muss. Freilich sind die meisten Menschen für den Eindruck dieser geistigen Verwesung nicht so empfänglich als für den der körperlichen.

70. Vienna, *3*, 8:

> Mechanisch ist die Form, wenn sie durch äussre Einwirkung irgend einem Stoffe bloss als zufällige Zutat, ohne Beziehung auf dessen Beschaffenheit erteilt wird, wie man z.B. einer weichen Masse eine beliebige Gestalt giebt, damit sie solche nach der Erhärtung beibehalte. Die organische Form hingegen ist eingeboren, sie bildet von innen heraus, und erreicht ihre Bestimmtheit zugleich mit der vollständigen Entwickelung des Keimes. . . . Auch in der schönen Kunst wie im Gebiete der Natur, der höchsten Kunstlerin, sind alle ächten Formen organisch, d.h. durch den Gehalt des Kunstwerkes bestimmt. Mit Einem Worte, die Form ist nichts anders als ein bedeutsames Äussres, die sprechende durch keine storenden Zufalligkeiten entstellte Physiognomie jedes Dinges, die von dessen verborgnem Wesen ein wahrhaftes Zeugniss ablegt.

71. *SW*, *8*, 122: "Einheit und Unteilbarkeit."

72. *Ibid.*, *11*, 187: "Nur durchgangige Vollständigkeit und innere Wechselbestimmung des Ganzen und der Teile kann die Vernunft befriedigen . . ."

73. Berlin, *1*, 49–50.

74. *Ibid.*, p. 291.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

75. *Ibid.*, *1*, 79–80: "So kann man auch ein Gedicht oder sonst ein Kunstwerk mit Recht idealisch nennen, wenn sich in ihm Stoff und Form, Buchstabe und Geist bis zur völligen Ununterscheidbarkeit gegenseitig durchdrungen haben."

76. *Ibid.*, *3*, 209: "Solche Menschen haben freilich keinen Begriff, wie die Form vielmehr Werkzeug, Organ für den Dichter ist, und gleich bei der ersten Empfängniss eines Gedichts, Gehalt und Form wie Seele und Leib unzertrennlich ist."

77. *SW*, *10*, 134: "Wir müssen nun betrachten, in wiefern sie die poetische Form, den Stil, den Ton, die Farbe der Darstellung der homerischen Gesänge getroffen oder verfehlt hat, was eigentlich das Wichtigste ist, weil es sich über das Ganze erstreckt, und weil auch aller Inhalt eines Gedichts doch nur durch das Medium der Form erkannt wird."

78. Vienna, *2*, 97: "fordere ich eine weit tiefer liegende, innigere, geheimnissvollere Einheit."

79. *Ibid.*, p. 95.

80. *Ibid.*, *3*, 366.

81. Berlin, *2*, 303.

82. *Ibid.*, *3*, 183: "Allein die ächten Formen muss man betrachten wie Gattungen von Organisationen, in welchen das Leben erst gebunden ist, die aber noch einen grossen Spielraum für Individualität zulassen."

83. *Ibid.*, p. 69: "Allgemein betrachtet, ist ein gewisses Gesetz der Form sogar Bedingung freier Individualität in der Kunst wie in der Natur, denn was zu keiner Gattung von Organisationen gehört, ist monströs."

84. *Ibid.*, *2*, 163.

85. *SW*, *11*, 188, 190, 208, 219.

86. *Ibid.*, p. 190.

87. 1798 Lectures, p. 125.

88. *SW*, *11*, 195. E.g. *Aeneid*, IV, 408 ff.

89. Berlin, *2*, 179–80.

90. 1798 Lectures, p. 216.

91. *Ibid.*, p. 217.

92. E.g. Diderot's, *SW*, *8*, 7.

93. Berlin, *3*, 17.

94. *Ibid.*, *1*, 43.

95. *Ibid.*, *2*, 319.

96. *Ibid.*, *1*, 43.

97. *Ibid.*, *2*, 319.

98. *Ibid.*, p. 319.

99. *Ibid.*, p. 319.

100. *Vienna*, *3*, 224: "dass Shakspeare die poetische Gerechtigkeit im echten Sinne des Wortes, wo es nämlich die Offenbarung des unsicht-

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

baren ssegens oder Fluches, der auf menschlichen Gesinnungen und Taten ruht, auf das genaueste beobachtet hat."

101. *Ibid.*, *1*, 62–3.

102. Berlin, *2*, 320; Vienna, *3*, 112–3.

103. 1798 Lectures, p. 161; Vienna, *1*, 63.

104. *Ibid.*, pp. 63–4.

105. *Ibid.*, p. 273.

106. *Ibid.*, pp. 277–8: "sie sucht die buntesten Gegensätze, und immerfort sich kreuzenden Widersprüche."

107. *Ibid.*, *3*, 72.

108. *Ibid.*, *2*, 60–1: "Hier nur so viel, dass es ein in die Darstellung selbst hineingelegtes mehr oder weniger leise angedeutetes Eingeständniss ihrer übertreibenden Einseitigkeit in dem Anteil der Fantasie und Empfindung ist."

109. *Ibid.*, *3*, 72: "sondern frei über ihm schwebe, und dass er den schönen, unwiderstehlich anziehenden Schein, den er selbst hervorgezaubert, wenn er anders wollte, unerbittlich vernichten könnte."

110. *Ibid. 1*, 58–9:

> Das lyrische Gedicht ist der musikalische Ausdruck von Gemütsbewegungen durch die Sprache. Das Wesen der musikalischen Stimmung besteht darin, dass wir irgend eine Regung, sei sie nun an sich erfreulich oder schmerzlich, mit Wohlgefallen festzuhalten, ja innerlich zu verewigen suchen. Die Empfindung muss also schon in dem Grade gemildert sein, dass sie uns nicht durch Streben nach der Lust oder Flucht vor dem Schmerz über sich selbst hinausreisse, sondern dass wir, unbekümmert um den Wechsel, welchen die Zeit herbeiführt, in einem einzelnen Augenblick unsers Daseins einheimisch werden wollen.

111. 1798 Lectures, pp. 130 ff.

112. Berlin, *1*, 15.

113. *Ibid.*, p. 17: "Sonst aber muss ein jedes Kunstwerk aus seinem Standpunkte betrachtet werden; es braucht nicht ein absolut höchstes zu erreichen, es ist vollendet, wenn es ein Höchstes in seiner Art, seiner Sphäre, seiner Welt ist; und so erklärt sich, wie es zugleich ein Glied in einer unendlichen Reihe von Fortschritten, und dennoch an und für sich befriedigend und selbstständig sein kann."

114. *Ibid.*, pp. 19, 18, 21.

115. *Ibid.*, 3, 9: "Unser Bestreben hingegen ist darauf gerichtet, die Kunstkritik so viel als möglich auf den historischen Standpunkt zu führen, d. h. wiewohl jedes Kunstwerk nach innen zu in sich beschlossen sein soll, es als zu einer Reihe gehörig nach den Verhältnissen seiner Entstehung und Existenz zu betrachten, und aus dem, was zuvor gewesen und was darauf gefolgt ist oder noch folgt, zu begreifen."

116. *SW*, *7*, 107: "Sie kann sie annehmen: denn indem man erklärt, wie die Kunst wurde, zeigt man zugleich auf das einleuchtendste, was

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

sie sein soll."

117. *Ibid.*, *10*, 379.

118. *Ibid.*, *8*, 70:

> Mit dem Hinstellen für die äussere Anschauung ist das Gedicht oder sonstige Erzeugniss des Geistes von der Person des Hervorbringers eben so abgelöst, wie die Frucht, welche genossen wird, vom Baume; und wenn gleich die sämmtlichen Gedichte eines Mannes seinen poetischen Lebenslauf darstellen, und zusammen gleichsam eine künstlerische Person bilden, in welcher sich die Eigentümlichkeit der wirklichen mehr oder weniger, unmittelbar oder mittelbar offenbart: so müssen wir sie doch als Erzeugnisse der Freiheit, ja der Willkür, ansehen, und es dahin gestellt sein lassen, ob der Dichter sein Inneres nicht auf ganz andere Weise in seinen Werken hätte abspiegeln können, wenn er gewollt hätte.

119. Berlin, *1*, 23.

120. *SW*, *12*, 39: "auch giebt es in jeder Kritik, sie mag noch so förmlich sein, irgend einen Punkt, wo das Motivieren ein Ende hat, und wo es nur darauf ankommt, ob der Leser mit dem Beurteiler übereinstimmen kann und will."

121. Berlin, 2, 31: "Weit entfernt ein solches im Ganzen nach seinem Bau und Wesen konstruieren zu können."

122. *SW*, *7*, 26.

123. Berlin, *1*, 25.

124. *SW*, *10*, 285: "ist es viel leichter, mit Verstand zu tadeln, als geistvoll zu loben. Jenes kann man tun, und doch bei der Aussenseite, gleichsam bei dem technischen Gerüste eines Geisteswerkes, stehen bleiben; dieses setzt voraus, dass man wirklich in das Innere gedrungen, und zugleich Meister im Ausdruck sei, um die dem blossen Begriffe entfliehende Eigentümlichkeit des geistigen Gepräges zu fassen."

125. Berlin, *1*, 26.

126. *Ibid.*, *1*, 28: "Es können verschiedne Menschen wirklich denselben Mittelpunkt vor Augen haben, aber weil jeder von einem verschiednen Punkte des Umkreises ausgeht, so beschreiben sie auch dahin verschiedne Radien."

127. 1798 Lectures, pp. 217, 221, 214: "ein vollendetes Meisterwerk der höheren romantischen Kunst."

128. *Ibid.*, p. 151.

129. *SW*, *8*, 80: "unmittelbar aus reinen Kunstgesetzen."

130. Berlin, *1*, 22: "So kann man sich die antike Poesie als den einen Pol einer magnetischen Linie denken, die romantische als den andern, und der Historiker und Theoretiker, um beide richtig zu betrachten, würde sich möglichst auf dem Indifferenzpunkte zu halten suchen müssen."

131. *Ibid.*, pp. 356–7 (1802).

132. *Ibid.*, *2*, 6.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

133. *Ibid.*, 3, 13: "Übrigens liegt unserm Geist und Gemüt unstreitig die romantische Poesie näher als die klassische."

134. *Ibid.*, p. 240.

135. Vienna, *1*, 14: "in der Musik hat Rousseau den Gegensatz anerkannt, und gezeigt, wie Rhythmus und Melodie das herrschende Prinzip der antiken, Harmonie der modernen Musik sei."

136. *Ibid.*, p. 16: "Das Pantheon ist nicht verschiedener von der Westminster-Abtei oder der St. Stephans-kirche in Wien, als der Bau einer Tragödie des Sophokles von dem eines Schauspiels von Shakespear."

137. *Ibid.*, p. 25: "In der griechischen Kunst und Poesie ist ursprüngliche bewusstlose Einheit der Form und des Stoffes; in der neueren, so fern sie ihrem eigentümlichen Geiste treu geblieben wird innigere Durchdringung beider als zweier Entgegengesetzten gesucht."

138. *Ibid.*, *3*, 14.

139. *Ibid.*, pp. 14–5:

> so ist die gesamte alte Poesie und Kunst gleichsam ein rhythmischer Nomos, eine harmonische Verkündigung der auf immer festgestellten Gesetzgebung einer schön geordneten und die ewigen Urbilder der Dinge in sich abspiegelnden Welt. Die romantische hingegen ist der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung, ja, in ihrem Schoosse sich verbirgt. . . . Jene ist einfacher, klarer, und der Natur in der selbstandigen Vollendung ihrer einzelnen Werke ähnlicher; diese, ungeachtet ihres fragmentarischen Ansehens, ist dem Geheimniss des Weltalls näher.

140. *SW*, *11*, 183.

141. Berlin, *2*, 126 ff.

142. *Ibid.*, pp. 333 ff.

143. *Ibid.*, *1*, 76 ff.

144. Vienna, *1*, 179; Berlin, *2*, 345.

145. *Ibid.*, pp. 351 ff.; Vienna, *1*, 198 ff.

146. Berlin, *2*, 378; Vienna *1*, 268 ff.

147. Berlin, *2*, 189.

148. *Ibid.*, p. 299.

149. *Ibid.*, p. 295.

150. *Ibid.*, p. 282.

151. *Ibid.*, pp. 282, 285, 300–1.

152. *Ibid.*, pp. 260, 306.

153. Vienna, *1*, 326 ff.

154. *Deutsches Museum* (1812).

155. Berlin, *2*, 222: "Jenes ist ein Werk von kolossalem Charakter, nicht nur von unerreichbarer sinnlicher Energie sondern von erstaunenswürdiger Hoheit in den Gesinnungen; es endigt wie die Ilias, nur in

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

weit grosserem Masstabe, mit dem überwältigenden Eindrucke allgemeiner Zerstörung."

156. *SW*, 3, 207, 224.

157. Berlin, 3, 191 ff.

158. *Ibid.*, pp. 203 ff.

159. *Ibid.*, pp. 238 ff.

160. *SW*, 12, 275. Cf. Berlin, 3, 251–2.

161. Vienna, 3, 344.

162. *SW*, 11, 409: "In dieser Rücksicht beruht Alles auf dem grossen Kontrapost zwischen parodischen und romantischen Massen, der immer unaussprechlich reizend und harmonisch ist, zuweilen aber, wie bei der Zusammenstellung des verrückten Cardenio mit dem verrückten Don Quixote, ins Erhabne übergeht."

163. *Ibid.*, 10, 54.

164. *Ibid.*, 7, 31: "Man kann sich recht gut denken, dass Shakspeare mehr von seinem Hamlet wusste als ihm selbst bewusst war."

165. *Ibid.*, p. 71: "Er hatte also feinere, geistigere Begriffe von der dramatischen Kunst, als man gewohnlich ihm zuzuschreiben geneigt ist."

166. *Ibid.*, p. 87: "ein harmonisches Wunder"; p. 97: "Durchhin eine grosse Antithese."

167. *Ibid.*, p. 97.

168. *Ibid.*, p. 77.

169. *Ibid.*, 11, 281: "Gegen unsre Konvenienz, das möchte sein, aber gewiss nicht gegen die seines Zeitalters und Volkes, und selten gegen die in der Natur gegründete Schicklichkeit."

170. *Ibid.*, 8, 29 (1798):

> So ist er auch systematisch wie kein andrer: bald durch jene Antithesen, die Individuen, Massen, ja Welten in malerischen Gruppen kontrastieren lassen; bald durch musikalische Symmetrie desselben grossen Masstabes, durch gigantische Wiederholungen und Refrains; oft durch Parodie des Buchstabens und durch Ironie über den Geist des romantischen Drama, und immer durch die höchste und vollständigste Individualität und die vielseitigste, alle Stufen der Poesie von der sinnlichsten Nachahmung bis zur geistigsten Charakteristik vereinigende Darstellung derselben.

171. Berlin, 2, 376: "Den Shakespeare aber, der ein Abgrund von Absichtlichkeit, Selbstbewusstsein und Reflexion ist."

172. Vienna, 3, 70. "Man wäre übel beraten, wenn man die Aeusserungen der Personen über sich selbst und andre immer für baare Münze nahme."

173. *Ibid.*, p. 54.

174. *Ibid.*, p. 90.

175. *Ibid.*, p. 52.

176. *Ibid.*, p. 50.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

177. *Ibid.*, p. 111.
178. *Ibid.*, p. 165.
179. *Ibid.*, p. 156.
180. *Ibid.*, pp. 174–75.
181. *Ibid.*, p. 108.
182. *Ibid.*, p. 142.
183. *Ibid.*, p. 159: "er hat einen natürlichen Hang dazu, krumme Wege zu gehen."
184. *Ibid.*, pp. 229 ff.
185. *Ibid.*, p. 238: "Die drei letzten Stücke sind nicht nur unbezweifelt von Shakespeare, sondern sie gehoren, meines Erachtens, unter seine reifsten und vortrefflichsten Werke."
186. *Ibid.*, p. 243.
187. *Ibid.*, p. 269.
188. *Ibid.*, p. 271.
189. *Ibid.*, p. 307.
190. *Ibid.*, 2, 138.
191. *Ibid.*, p. 159.
192. *Ibid.*, p. 200.
193. *Ibid.*, p. 198.
194. *Ibid.*, 2, 250: "Kammerdiener-moral."
195. *Ibid.*, p. 256.
196. *Ibid.*, pp. 262–3.
197. *Ibid.*, p. 275.
198. Berlin, 2, 206.
199. *Ibid.*, p. 208.
200. *Ibid.*, p. 209.
201. Vienna, 3, 314.
202. *Ibid.*, p. 373.
203. *Ibid.*, p. 374.
204. Berlin, 2, 213 ff.
205. Vienna, 2, 218.
206. *Ibid.*, p. 284.
207. Berlin, 2, 286: "frostig."
208. *Ibid.*, pp. 309–11.
209. *Ibid.*, p. 229.
210. *Ibid.*, p. 126: "der Gipfel der Verkehrtheit."
211. *SW*, 7, 86: "Dickhäutige Fühllosigkeit."
212. Berlin, *1*, 58–64.
213. 1800; see *SW*, *8*, 58.
214. *SW*, *11*, 269.
215. Vienna, 2, 58.
216. *Ibid.*, *3*, 388 ff.
217. *SW*, *8*, 49.
218. Berlin, *3*, 80 ff.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

219. Quoted in R. Haym, *Die romantische Schule* (1870), p. 848, from MS of lectures on *Encyclopaedia* (1803).

220. Berlin, 2, 21.

221. *SW*, *8*, 64 ff.

222. Josef Körner, *Romantiker und Klassiker*, is a detailed history of the relationship.

223. E.g. Berlin, 2, 375–6; *SW*, *11*, 275.

224. *SW*, *8*, 67; *12*, 67.

225. Vienna, *3*, 407–15.

226. See A. W. Schlegel, *Lectures on German Literature*, ed. H. G. Fiedler (Oxford, 1946), pp. 43–4. The student was George Toynbee in 1833.

227. Cf. *SW*, *10*, 7, 16.

228. *Ibid.*, pp. 62–3.

229. *Ibid.*, *11*, 183.

230. *Ibid.*, p. 221: "Hermann und Dorothea ist ein vollendetes Kunstwerk im grossen Stil."

231. See *ibid.*, 9, 231–66, "Schreiben an Goethe" (1803).

232. Vienna, *3*, 405: "Man muss wohl eingestehn, dass Goethe zwar unendlich viel dramatisches aber nicht eben so viel theatralisches Talent besitzt."

233. *Ibid.*, p. 406: "Das stärkste erschütternde Pathos findet sich im Egmont, aber der Schluss dieses Trauerspiels ist ebenfalls ganz aus der äussern Welt in das Gebiet einer idealischen Seelenmusik entrückt."

234. Fiedler, p. 40.

235. Vienna, *3*, 401–2.

236. *SW*, *10*, 87–8.

237. *Ibid.*, *12*, 27; *11*, 136.

238. *Ibid.*, *10*, 363.

239. See H. Lüdeke, ed., *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel*, Frankfurt, 1930.

240. Cf. the letters in *Krisenjahre der Frühromantik*, ed. J. Korner (Brünn, 1939), 2, 390–2, etc.

241. Novalis, *Werke*, ed. Selig, 5, 293 (April 5, 1800): "Deins ist allemal eigentümlich—das seinige historisch und allgemein."

کتاب‌شناسی: نسل نخست رمانتیکهای آلمان

۱. نقل قول از آثار شلینگ از متن زیر است:

Sämtliche Werke, ed. K. F. A. Schelling, 14 vols. 1856-61.

نامه ها و اشعار او را در منبع زیر می توان دید:

Aus Schellings Leben in Briefen, ed. G. L. Plitt, 3 vols. 1869-70.

از میان آثار فراوانی که دربارهٔ او موجود است از دو تألیف زیر استفاده کرده‌ام.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

M. Adam, *Schellings Kunstphilosophie*, in Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte, *4*, 1907; and Jean Gibelin, *L'Esthétique de Schelling d'après la Philosophie de l'art*, Paris, 1934.

۲. نقل قول از آثار نووالیس از متن زیر است:

Gesammelte Werke, ed. Carl Seeling, 5 vols. Zürich, 1945.

کتاب زیر چندان مفید نیست:

Eduard Havenstein, *Friedrich von Hardenbergs aesthetische Anschauungen*, Palaestra, *84* (Berlin, 1909).

مؤلف در مقالهٔ زیر گفته های نووالیس را خوب تعبیر و تفسیر کرده است.

Helmut Rehder, "Novalis and Shakespeare," *PMLA, 63* (1948), 604–24.

۳. آثار واکنرودر را از منبع زیر نقل کرده‌ام:

Werke und Briefe, Berlin, 1938; reprint [1948].

دربارهٔ واکنرودر سه مقالهٔ خوب موجود است که آخری از همه بهتر است:

Heinrich Wölfflin, "Die Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders," in *Studien zur Literaturgeschichte: Michael Bernays gewidmet* (Hamburg, 1893), pp. 61-73; I. Rouge, "Wackenroder et la genèse de l'esthétique romantique," in *Mélanges Henri Lichtenberger* (Paris, 1934), pp. 185-203; and Gerhard Fricke, "Bemerkungen zu Wilhelm Heinrich Wackenroders Religion der Kunst," in *Festschrift Paul Kluckhohn und Hermann Schneider gewidmet* (Tübingen, 1948), pp. 345-71.

۴. نوشته های انتقادی تیک را از منابع زیر نقل کرده‌ام:

Kritische Schriften, 4 vols. Leipzig, 1848-52 (cited as *Kri. Schr.*) and from *Das Buch uber Shakespeare*, ed. Henry Ludeke, Halle, 1920.

در دو کتاب زیر بحث مستوفایی دربارهٔ تیک یافت می شود:

Robert Minder, *Un poète romantique allemand: Ludwing Tieck*, Paris, 1936; and Edwin H. Zeydel, *Ludwing Tieck, the German Romanticist*, Princeton, 1935.

دربارهٔ مناسبات او با ادبیات انگلیسی:

H. Lüdeke, *L. Tieck und das alte englische Theater*, Frankfurt, 1922; and Edwin H. Zeydel, *Ludwig Tieck and England*, Princeton, 1931.

دربارهٔ کالدرون و تیک:

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

J.-J. Bertrand, *Tieck et le théâtre espagnol*, Paris, 1914.

در کتاب زیر نیز برخی مطالب به مناسبت مورد بحث قرار گرفته:

Raymond M. Immerwahr, *The Esthetic Intent of Tieck's Fantastic Comedy*, St. Louis, 1953.

مقالات و نوشته های تخصیصیتر در کتاب شناسی کتاب Minder ذکر شده است.

۵ کتاب *Vorschule der Aesthetik* زان پل از جلد ۱۱ منبع زیر نقل شده است.

Sämtliche Werke, ed. Eduard Berend, Weimar, 1935 (cited as *SW, II*).

کتاب زیر بهترین بررسی آثار زان پل است.

Eduard Berend, *Jean Pauls Aesthetick* (Berlin, 1909).

یادداشتها: نسل نخست رمانتیکهای آلمان
شلینگ

1. See "Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus," in Hölderlin, *Werke*, ed. Pigenot (3d ed. Berlin, 1943), 3, 623–5:

> Ich bin nun überzeugt, dass der höchste Akt der Vernunft, der, indem sie alle Ideen umfasst, ein ästhetischer Akt ist, und dass Wahrheit und Güte nur in der Schönheit verschwistert sind. Der Philosoph muss ebensoviel ästhetische Kraft besitzen, als der Dichter. Die Poesie bekommt dadurch eine höhere Würde, sie wird am Ende wieder, was sie am Anfang war—Lehrerin der Menschheit; denn es gibt keine Philosophie, keine Geschichte mehr, die Dichtkunst allein wird alle übrigen Wissenschaften und Künste überleben.

من با این نظر موافقم که نسخهٔ دستنویس را شلینگ نوشته و نه هولدرلین.

Cf. Ludwig Strauss, "Hölderlins Anteil an Schellings frühem Systemprogramm," *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 5 (1927), 679–747.

2. In *Kritisches Journal der Philosophie*, ed. Schelling and Hegel, 2 (Tübingen, 1803), 35–50.
3. *Sämtliche Werke*, 3, 628.
4. *Ibid.*, pp. 620, 627.
5. *Ibid.*, p. 619.
6. *Ibid.*, p. 626.
7. *Ibid.*, 4, 227.
8. *Ibid.*, 5, 348–9.
9. *Ibid.*, p. 348: "Ineinsbildung."
10. *Ibid.*, 7, 292–3.
11. *Ibid.*, p. 301: "nur wie durch Sinnbilder redender Naturgeist":

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

p. 300: "diese unverfalschte Kraft der Schöpfung und Wirksamkeit der Natur wie in einem Umrisse."

12. *Ibid.*, p. 516: "Die Gewissheit, dass aller Gegensatz nur scheinbar, die Liebe das Band aller Wesen, und reine Güte Grund und Inhalt der ganzen Schöpfung ist."

13. *Ibid.*, 3, 628: "Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt. Doch könnte das Rätsel sich enthüllen, würden wir die Odyssee des Geistes darin erkennen, der wunderbar getäuscht, sich selber suchend, sich selber flieht."

14. *Ibid.*, 5, 405, 390–1.

15. *Ibid.*, p. 395.

16. *Ibid.*, p. 411.

17. *Ibid.*, p. 432: "Insofern war Christus zugleich der Gipfel und das Ende der alten Götterwelt."

18. *Ibid.*, p. 433.

19. *Ibid.*, p. 436.

20. *Ibid.*, p. 437.

21. *Ibid.*, p. 439.

22. *Ibid.*, p. 441.

23. *Ibid.*, p. 442.

24. *Ibid.*, p. 445.

25. *Ibid.*, p. 446.

26. *Ibid.*, p. 447.

27. *Ibid.*, p. 667.

28. *Ibid.*, p. 577.

29. *Ibid.*, p. 593: "wenn die Architektur überhaupt die erstarrte Musik ist."

30. *Ibid.*, p. 640.

31. *Ibid.*, p. 646.

32. *Ibid.*, p. 667.

33. He refers to the "famous Meda," apparently an error for Medoro; *ibid.*, p. 671.

34. *Ibid.*, p. 683.

35. *Ibid.*, p. 683.

36. *Ibid.*, p. 685.

37. *Ibid.*, pp. 686–7.

38. *Kritisches Journal*, 2, 57–62. Not in collected edition.

39. See *La poesia di Dante* (Bari, 1948), pp. 180–1.

40. *Samtliche Werke*, 5, 690.

41. *Ibid.*, p. 710.

42. *Ibid.*, p. 720.

43. *Ibid.*, p. 729.

44. *Ibid.*, p. 729.

45. *Ibid.*, p. 732.

46. *Ibid.*, p. 736.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

1. Saintsbury, 3, 386–7.

2. *Gesammelte Werke*, ed. Seelig, *4*, 302.

3. *Ibid.*, p. 301: "Wer es nicht unmittelbar weiss und fühlt, was Poesie ist, dem lässt sich kein Begriff davon beibringen."

4. *Ibid.*, p. 167.

5. *Ibid.*, p. 219.

6. *Ibid.*, 3, 141: "Die Poesie ist das echt absolut Reelle. Dies ist der Kern meiner Philosophie. Je poetischer, je wahrer."

7. *Ibid.*, *1*, 260: "Poesie einen besondern Namen hat und die Dichter eine besondere Zunft ausmachen. Es ist gar nichts Besonderes. Es ist die eigentümliche Handlungsweise des menschlichen Geistes. Dichtet und trachtet nicht jeder Mensch in jeder Minute?"

8. *Ibid.*, p. 260: "oder die Liebe ist selbst nichts als höchste Naturpoesie."

9. *Ibid.*, p. 258: "Die beste Poesie liegt uns ganz nahe, und ein gewöhnlicher Gegenstand ist nicht selten ihr liebster Stoff."

10. *Ibid.*, p. 259: "Die Poesie beruht ganz auf Erfahrung."

11. *Ibid.*, 5, 294.

12. *Ibid.*, 2, 41: "Der echte Dichter ist aber immer Priester, so wie der echte Priester immer Dichter geblieben—und sollte die Zukunft nicht den alten Zustand der Dinge wieder herbeiführen?"

13. *Ibid.*, *1*, 231: "Es sind die Dichter, diese seltenen Zugmenschen, die zuweilen durch unsere Wohnsitze wandeln und überall den alten, ehrwürdigen Dienst der Menschheit und ihrer ersten Götter, der Gestirne, des Frühlings, der Liebe, des Glücks, der Fruchtbarkeit, der Gesundheit und des Frohsinns, erneuern."

14. *Ibid.*, 3, 98: "Der echte Dichter ist allwissend—er ist eine wirkliche Welt im kleinen."

15. *Ibid.*, p. 320: "Die Trennung von Poet und Denker ist nur scheinbar und zum Nachteil beider. Es ist ein Zeichen einer Krankheit und krankhaften Konstitution."

16. *Ibid.*, *4*, 314.

17. *Ibid.*, 2, 41.

18. *Ibid.*, *4*, 286: "Je persönlicher, lokaler, temporeller, eigentümlicher ein Gedicht ist, desto näher steht es dem Zentro der Poesie. Ein Gedicht muss ganz unerschöpflich sein wie ein Mensch und ein guter Spruch."

19. *Ibid.*, p. 266: "Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation, wie Träume. Gedichte, bloss wohlklingend und voll schöner Worte, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einzelne Strophen verständlich; sie müssen wie lauter Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen sein. Höchstens kann wahre Poesie einen allegorischen Sinn im grossen haben und eine indirekte

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Wirkung wie Musik etc. tun."

20. *Ibid.*, p. 267: "Solle Poesie nichts als innre Malerei und Musik etc. sein? Freilich modifiziert durch die Natur des Gemüts."

21. *Ibid.*, p. 284.

22. *Ibid.*, *1*, 258–9.

23. *Ibid.*, *4*, 165: "Das Märchen ist gleichsam der Kanon der Poesie —alles Poetische muss märchenhaft sein. Der Dichter betet den Zufall an."

24. *Ibid.*, p. 172.

25. *Ibid.*, p. 126: "Poetik: Im Märchen glaub ich am besten meine Gemütsstimmung ausdrücken zu können. (Alles ist ein Märchen.)"

26. *Ibid.*, *3*, 262–3.

27. *Ibid.*, *4*, 301: "Die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik."

28. *Ibid.*, p. 43: "Nichts ist romantischer als was man gewöhnlich Welt und Schicksal nennt. Wir leben in einem kolossalen Roman (im Grossen und Kleinen)."

29. *Ibid.*, p. 290.

30. *Ibid.*, p. 188.

31. *Ibid.*, p. 212.

32. *Ibid.*, *3*, 124.

33. *Ibid.*, *4*, 263: "Den Satz des Widerspruchs zu vernichten, ist vielleicht die höchste Aufgabe der höhern Logik."

34. *Ibid.* *1*, 353.

35. *Ibid.*, *3*, 96: "Philosophie ist die Theorie der Poesie. Sie zeigt uns, was die Poesie sei, dass sie eins und alles sei."

36. *Ibid.*, *1*, 247–8:

> Das "Geheimnis der schönen Entfaltung" ist ein wesentlicher Bestandteil des poetischen Geistes überhaupt und dürfte im lyrischen und dramatischen Gedicht wohl auch eine Hauptrolle spielen, freilich modifiziert durch den verschiedenen Inhalt, aber ebenfalls sichtbar als besonnenes Anschauen und Schildern zugleich; zweifache Tätigkeit des Schaffens und Begreifens, vereinigt in *einen* Moment—eine Wechselvollendung des Bilds und des Begriffs.

37. *Ibid.*, *1*, 251: "Der junge Dichter kann nicht kühl, nicht besonnen genug sein."

38. *Ibid.*, p. 250: "Nichts ist dem Dichter unentbehrlicher als Einsicht in die Natur jedes Geschäfts, Bekanntschaft mit den Mitteln, jeden Zweck zu erreichen, und Gegenwart des Geistes, nach Zeit und Umständen die schicklichsten zu wählen. Begeisterung ohne Verstand ist unnütz und gefährlich, und der Dichter wird wenig Wunder tun können, wenn er selbst über Wunder erstaunt."

39. *Ibid.*, p. 252: "'Die Poesie will vorzüglich,' fuhr Klingsohr fort, 'als strenge Kunst getrieben werden.'"

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

40. *Ibid.*, 3, 89–90: "Die Kunst zerfällt, wenn man will, in die wirkliche, vollendete, durchgeführte, mittelst der äussern (Leiter) Organe wirksame Kunst—und in die eingebildete (unterwegs in den innern Organen aufgehaltene, in den innern Organen als Nicht-Leiter isolierte) und nur mittelst dieser wirksame Kunst."

41. *Ibid.*, p. 94: "Wir wissen etwas nur, insofern wir es ausdrücken—id est, machen können."

42. *Ibid.*, 2, 41: "Was Schlegel so scharf als Ironie charakterisiert, ist, meinem Bedünken nach, nichts anderes als die Folge, der Charakter der echten Besonnenheit, der wahrhaften Gegenwart des Geistes."

43. *Ibid.*, 1, 258.

44. *Ibid.*, p. 259.

45. *Ibid.*, p. 386. Cf. 3, 72, on "Hieroglyphistik."

46. *Ibid.*, 3, 23.

47. *Ibid.*, p. 12: "Jedes Wort ist ein Wort der Beschwörung. Welcher Geist ruft—ein solcher erscheint."

48. *Ibid.*, p. 23: "Wie Kleider der Heiligen noch wunderbare Kräfte behalten, so ist manches Wort durch irgendein herrliches Andenken geheiligt und fast allein schon ein Gedicht geworden. Dem Dichter ist die Sprache nie zu arm, aber immer zu allgemein. Er bedarf oft wiederkehrender, durch den Gebrauch ausgespielter Worte."

49. *Ibid.*, p. 107: "Die Welt ist ein Universaltropus des Geistes, ein symbolisches Bild desselben.'

50. *Ibid.*, p. 26: "Von der Bearbeitung der transzendentalen Poesie lässt sich eine Tropik erwarten, die die Gesetze der symbolischen Konstruktion der transzendentalen Welt begreift."

51. *Ibid.*, p. 23: "Durch Poesie entsteht die höchste Sympathie und Koaktivität, die innigste Gemeinschaft des Endlichen und Unendlichen."

52. *Ibid.*, 4, 302: "Kritik der Poesie ist Unding. Schwer schon ist zu entscheiden, doch einzig mögliche Entscheidung, ob etwas Poesie sei oder nicht."

53. *Ibid.*, 3, 24: "Zur echten Kritik gehört die Fähigkeit, das zu kritisierende Produkt selbst hervorzubringen."

54. *Ibid.*, 2, 192:

> Tadle nichts Menschliches! Alles ist gut, nur nicht überall, nur nicht immer, nur nicht für alle. So mit der Kritik. Bei Beurteilung von Gedichten z.B. nehme man sich in acht, mehr zu tadeln als, streng genommen, eigentlicher Kunstfehler, Misston in jeder Verbindung ist. Man weise möglichst genau jedem Gedichte seinen Bezirk an, und dies wird Kritik genug für den Wahn ihrer Verfasser sein. Denn nur in dieser Hinsicht sind Gedichte zu beurteilen, ob sie einen weiten oder engen, einen nahen oder entlegnen, einen finstren oder hellen, einen hellen oder dunkeln, erhabnen oder niedrigen Standort haben wollen. So schreibt Schiller für wenige,

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Goethe für viele. Man ist heutzutage zu wenig darauf bedacht gewesen, die Leser anzuweisen, wie das Gedicht gelesen werden muss—unter welchen Umständen es allein gefallen kann. Jedes Gedicht hat seine Verhältnisse zu den mancherlei Lesern und den vielfachen Umständen. Es hat seine eigne Umgebung, seine eigne Welt, seinen eignen Gott.

55. *Ibid.*, *3*, 66–7.

56. *Ibid.*, *4*, 262:

Shakespeare war kein Kalkulator, kein Gelehrter—er war eine mächtige, buntkräftige Seele, deren Erfindungen und Werke wie Erzeugnisse der Natur das Gepräge des denkenden Geistes tragen und in denen auch der letzte scharfsinnige Beobachter noch neue Übereinstimmungen mit dem unendlichen Gliederbau des Weltalls, Begegnungen mit spätern Ideen, Verwandtschaften mit den höhern Kräften und Sinnen der Menschheit finden wird. Sie sind sinnbildlich und vieldeutig, einfach und unerschöpflich wie jene, und es dürfte nichts Sinnloseres von ihnen gesagt werden können, als dass sie Kunstwerke in jener eingeschränkten, mechanischen Bedeutung des Worts seien.

57. *Ibid.*, p. 299.

58. *Ibid.*, p. 301.

59. *Ibid.*, p. 258.

60. *Ibid.*, p. 299: "Shakespeares Verse und Gedichte gleichen ganz der Boccazischen und Cervantischen Prosa: ebenso gründlich, elegant, nett, pedantisch und vollständig."

61. *Ibid.*, p. 293: "Shakespeare ist mir dunkler als Griechenland. Den Spass des Aristophanes versteh ich, aber den Shakespeares noch lange nicht. Shakespeare versteh ich überhaupt noch sehr unvollkommen."

62. *Ibid.*, *5*, 156: "Der Erzieher des künftigen Jahrhunderts."

63. *Ibid.*, p. 163.

64. *Ibid.*, *4*, 60.

65. *Ibid.*, p. 252.

66. *Ibid.*, p. 266.

67. *Ibid.*, *5*, 291.

68. *Ibid.*, p. 290.

69. *Ibid.*, *1*, 304.

واکنروډر و تیک

1. *Werke und Briefe*, p. 15.

۲. این نکته را مدیون یادداشت H. H. Borcherdt برجاب جویش از *Herzensergiessungen* (مونیخ، ۱۹۴۹)، ص ۱۲۶ هستم.

3. *Werke und Briefe*, pp. 69–70:

Sie redet durch Bilder der Menschen und bedienet sich also einer Hieroglyphenschrift, deren Zeichen wir dem Äussern nach kennen

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

und verstehen. Aber sie schmelzt das Geistige und Unsinnliche . . . in die sichtbaren Gestalten hinein . . . rühren unsere Sinne sowohl als unsern Geist; oder vielmehr scheinen dabei . . . alle Teile unsers (uns unbegreiflichen) Wesens zu einem einzigen, neuen Organ zusammenzuschmelzen, welches die himmlischen Wunder auf diesem zweifachen Wege fasst und begreift.

4. *Ibid.*, p. 147: "und es ist mir eine sehr bedeutende und geheimnisvolle Vorstellung, wenn ich sie zweien magischen Hohlspiegeln vergleiche, die mir alle Dinge der Welt sinnbildlich abspiegeln, durch deren Zauberbilder hindurch ich den wahren Geist aller Dinge erkennen und verstehen lerne."

5. *Ibid.*, p. 67: "Nur das Unsichtbare, das über uns schwebt, ziehen Worte nicht in unser Gemüt herab."

6. *Ibid.*, p. 222: "Wer das, was sich nur von innen heraus fühlen lässt, mit der Wünschelrute des untersuchenden Verstandes entdecken will, der wird ewig nur Gedanken über das Gefühl, und nicht das Gefühl selber, entdecken. Eine ewige feindselige Kluft ist zwischen dem fühlenden Herzen und den Untersuchungen des Forschens befestigt. . . . So kann auch das Gefühl überhaupt nur vom Gefühl erfasst und ergriffen werden."

7. *Ibid.*, p. 211: "Wie ich denn überhaupt glaube, dass das der echte Genuss, und zugleich der echte Prüfstein der Vortrefflichkeit eines Kunstwerks sei, wenn man über dies eine alle andern Werke vergisst, und gar nicht daran denkt, es mit einem andern vergleichen zu wollen."

8. *Ibid.*, p. 52: "Ihm ist der gotische Tempel so wohlgefällig als der Tempel des Griechen; und die rohe Kriegsmusik der Wilden ist ihm ein so lieblicher Klang, als kunstreiche Chöre und Kirchengesange."

9. *Ibid.*, p. 54: "Schönheit: ein wunderseltsames Wort! Erfindet erst neue Worte für jedes einzelne Kunstgefühl, für jedes einzelne Werk der Kunst!"

10. *Ibid.*, p. 55: "So lasset uns denn dieses Glück benutzen, und mit heitern Blicken über alle Zeiten und Völker umherschweifen und uns bestreben, an allen ihren mannigfaltigen Empfindungen und Werken der Empfindung immer das Menschliche herauszufühlen."

11. *Ibid.*, p. 124: "Das ich, statt frei zu fliegen, erst lernen musste, in dem unbehülflichen Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik herumzuklettern!"

12. *Ibid.*, p. 130: "Warum wollte der Himmel, dass sein ganzes Leben hindurch der Kampf zwischen seinem ätherischen Enthusiasmus und dem niedrigen Elend dieser Erde ihn so unglücklich machen und endlich sein doppeltes Wesen von Geist und Leib ganz voneinanderreissen sollte!"

13. *Ibid.*, p. 128: "Er geriet auf die Idee, ein Künstler müsse nur für sich allein, zu seiner eignen Herzenserhebung und für einen oder ein

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

paar Menschen, die ihn verstehen, Künstler sein."

14. *Ibid.*, p. 131: "mehr dazu geschaffen war, Kunst zu geniessen als auszuüben?"

15. *Ibid.*, p. 147.

16. *Ibid.*, p. 206: "Es scheinen uns diese Gefühle, die in unserm Herzen aufsteigen, manchmal so herrlich und gross, dass wir sie wie Reliquien in kostbare Monstranzen einschliessen, freudig davor niederknieen, und im Taumel nicht wissen, ob wir unser eignes menschliches Herz, oder ob wir den Schöpfer, von dem alles Grosse und Herrliche herabkommt, verehren."

17. *Ibid.*, p. 217: "dass das ganze Leben des Menschen, und das ganze Leben des gesamten Weltkörpers nichts ist, als so ein unaufhörliches, seltsames Brettspiel solcher weissen und schwarzen Felder, wobei am Ende keiner gewinnt als der leidige Tod." Cf. *ibid.*, p. 226. *Dichten* comes from *dictare* and has nothing to do with *verdichten* (to condense).

18. *Ibid.*, p. 197.

19. *Ibid.*, p. 227: "Und eben diese frevelhafte Unschuld, diese furchtbare, orakelmässig-zweideutige Dunkelheit, macht die Tonkunst recht eigentlich zu einer Gottheit für menschliche Herzen."

20. A much fuller treatment is in Robert Minder, *Un poète romantique allemand: Ludwig Tieck*, esp. pp. 305 ff.

21. See the quotations and discussion in Marie Joachimi, *Die Weltanschauung der deutschen Romantik* (Jena, 1905), pp. 181 ff.

22. See Rudolf Köpke, *Ludwig Tieck* (Leipzig, 1855), 2, 173, 238; and *Schriften* (Berlin, 1828), 6, xxvii–xxix.

23. Köpke, *Tieck*, 2, 173, 237.

24. Köpke, "Unterhaltungen mit Tieck, 1849–1853," *Tieck*, 2, 167–256.

25. *Kritische Schriften*, 2, 183: "die unmittelbarste, nächste Empfindung meiner Persönlichkeit."

26. There is ample information in the books by Henry Lüdeke, ed. *Das Buch über Shakespeare*, and Edwin Zeydel, *Ludwig Tieck, the German Romanticist*.

27. *Kri. Schr.*, 1, 237: "im Zusammenhange."

28. *Ibid.*, 1, 230, 234, 283, 303; on Middleton see pp. 293 ff. Tieck translated *Volpone* (1798) and the *Silent Woman* (1800). On his studies of Ben Jonson see Walther Fischer, "Zu Ludwig Tiecks elisabethanischen Studien: Tieck als Ben Jonson-Philologe," *Shakespeare-Jahrbuch*, 62 (1926), 98–131.

29. *Das Buch über Shakespeare*, ed. Lüdeke, p. 406: "den Dichter nicht mehr als eine isolierte Erscheinung zu betrachten, sondern ihn aus seiner Zeit und Umgebung abzuleiten, hauptsächlich aber ihn aus seinem eigenen Gemüt zu entwickeln."

30. *Kri. Schr.*, 1, 37, 38, 65, 73, etc.

31. *Ibid.*, pp. 149, 152, 159: "kein gedruckter Engländer."

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

32. *Schriften* (28 vols. Berlin, 1828–54), *28*, 258 ff., esp. 265–9.

33. *Kri. Schr.*, *4*, 318 ff. See the full account of Tieck's visit in Zeydel *Ludwig Tieck and England*, pp. 48 ff.

34. Cf. *Nachgelassene Schriften*, ed. R. Köpke (Leipzig, 1855), 2, 154 ff.; *Dramaturgische Blätter* (Breslau, 1825–26), 2, 74, 118. Goethe in reviewing this book rejects Tieck's view of Lady Macbeth. *Werke 38*, 22: "eine zärtliche liebevolle Seele." Also *Kri. Schr.*, 3, 257: "ein wahrer Staatsmann"; cf. pp. 264, 277.

35. *Schriften*, *18*, 265, 256: "als würde ich erst durch mein Gedicht erschaffen, und mein eigenstes Wesen zum Leben gebracht."

36. On Tieck's Spanish studies cf. the two books by J. J. Bertrand, *Tieck et le théâtre espagnol*, Paris, 1914; and *Cervantes et le romantisme allemand*, Paris, 1914. See *Schriften*, *23*, 46 ff.; in "Eine Sommerreise."

37. *Kri. Schr.*, 2, 194–5, 249. Letters to Solger, Nov. 10 and Dec. 17, 1818, in *Tieck and Solger. The Complete Correspondence*, ed. Percy Matenko (New York, 1933), pp. 476, 493–4.

38. *Kri. Schr.*, *2*, 61–92.

39. *Ibid.*, *1*, 185–214. J. Grimm, *Kleinere Schriften* (8 vols. Berlin, 1869–90), *1*, 6; *4*, 7.

40. The eds. of Lenz, 1828, Novalis, 1802 and 1846, and Kleist, 1826.

41. *Kri. Schr.*, 2, 175 ff., esp. 187, 205, 207, 208, 230.

42. *Ibid.*, p. 243.

43. *Ibid.*, pp. 24, 34, 55: "eine dunkle Macht . . . ein plötzliches, grelles Gelüst, beide zu überspringen, und das Leere, Nichtige, dennoch höher als die Wirklichkeit zu stellen . . . ein grossartiger Manierist."

44. Köpke, 2, 22 ff.

45. *Kri. Schr.*, 2, 309, 347, 349. Köpke, 2, 193 ff. In *Dramaturgische Blätter* there are several laudatory papers on Schiller's plays, e.g. on *Wallenstein*.

46. *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel*, ed. H. Lüdeke (Frankfurt, 1930), p. 169; letter of August 26, 1813: "Ich habe überhaupt keine Freude an allen den Sachen, die wir veranlasst haben." Köpke, 2, 173.

47. *Ibid.*, 206, 204, etc. On Bettina see letter of Tieck to Solger, May 5, 1818; *Tieck and Solger*, pp. 436–8.

48. Köpke, 2, 208. See letter to Brinckmann, Nov. 17, 1835, in *Euphorion*, Supplement *13*, p. 71.

49. *Schriften*, *6*, 213: "Poesie, Kunst, und selbst die Andacht [ist] nur verkleidete, verhüllte Wollust . . . Sinnlichkeit und Wollust sind der Geist der Musik, der Malerei und aller Künste . . . Schönheitssinn und Kunstgefühl sind nur andere Dialekte und Aussprachen, sie bezeichnen nichts weiter, als den Trieb des Menschen zur Wollust."

50. *Ibid.*, 18, 60, 62: "zu schaffen und zu vernichten. . . . in Sehn-

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

sucht nach dem Unsichtbaren . . . das Ewige mit dem Irdischen."

51. Wackenroder, *Werke und Briefe*, Berlin [1948?], pp. 195, 232, 230, 231: "lasset uns darum unser Leben in ein Kunstwerk verwandeln . . . Das ist's, dass der Kunstler ein Schauspieler wird, der jedes Leben als Rolle betrachtet . . . die Kunst ist eine verführerische, verbotene Frucht; wer einmal ihren innersten, süssesten Saft geschmeckt hat, der is unwiederbringlich verloren für die tätige, lebendige Welt . . . Und mitten in diesem Getummel bleib' ich ruhig sitzen, wie ein Kind auf seinem Kinderstuhle, und blase Tonstücke wie Seifenblasen in die Luft."

52. *Schriften*, 5, 308, conclusion of Act I of *Verkehrte Welt* (1798): "Ach du schwaches, leichtzerbrechliches Menschenleben! Ich will dich immer als ein Kunstwerk betrachten, das mich ergötzt und das einen Schluss haben muss, damit es ein Kunstwerk sein und mich ergötzen könne. Dann bin ich stets zufrieden, dann bin ich von gemeiner Freude und von dem lastenden Trübsinne gleich weit entfernt."

53. Bettina von Arnim, *Frühlingskranz*, ed. W. Oehlke (Berlin, 1920), *1*, 371: "das grösste mimische Talent was jemals die Bühne *nicht* betreten."

54. *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel*, ed. Lüdeke, p. 144; letter to Friedrich Schlegel, Dec. 16, 1803: "ich bin un so mehr ein Individuum, um so mehr ich mich in alles verlieren kann." *Tieck and Solger*, ed. Matenko, p. 363; letter to Solger, March 24, 1817: "es ist mir schon sonst so gegangen, dass ich Gedanken, die nachher mein Leben wurden, vorher wohl ein Jahr in mir, ich möchte sagen, nur mimisch nachgemacht habe." *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel*, p. 146; to F. Schlegel: "Vorzüglich ängstigte mich Alles, was mir bis dahin das Liebste gewesen war: meine Liebe zur Poesie, mein Talent schienen mir recht eigentlich das Böseste in mir, was mich ganz zu Grunde richten musste."

Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve* (2d ed. Paris, 1946), pp. 217-38. ۵۵. در مورد نظر تیک دربارهٔ رؤیا و کاربرد آن ←

ژان پل

1. *Vorschule*, in *Sämtliche Werke*, ed. Berend, *11*, 8, 14, 74.

2. See esp. "Jubilate-Vorlesung" in *Vorschule*, *SW*, *11*, 377 ff. also note in "Clavis Fichtiana," *SW*, *9*, 476. Unprinted notes on the Schlegels in Berend, *Jean Pauls Aesthetik*, pp. 37–8, and cf. p. 104.

3. E.g. *SW*, *11*, 74–5, 75n., 80. The preface to the 2d ed. of *Quintus Fixlein* (1796) attacks Schiller's *Briefe über aesthetische Erziehung*.

4. In *Denkwürdigkeiten aus dem Leben von J. P. Richter*, ed. Ernst Förster (Munich, 1863), *3*, 39: "Eine höhere kritische Schule als in der hohen von Jena" (1799).

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

5. *SW*, *11*, 19: "Meine innigste Überzeugung ist, dass die neuere Schule im ganzen und grossem recht hat."

6. *Ibid.*, pp. 22, 25, 37.

7. *Ibid.*, pp. 425, 234: "Blosse Zeichen geben; aber voll Zeichen steht ja schon die ganze Welt, die ganze Zeit; das Lesen dieser Buchstaben eben fehlt; wir wollen ein Wörterbuch und eine Sprachlehre der Zeichen. Die Poesie lehrt lesen."

8. *Ibid.*, pp. 235, 21.

9. *Ibid.*, p. 38: "Die Phantasie macht alle Teile zum Ganzen . . . sie totalisiert alles."

10. *Ibid.*, p. 46: "Im Genius stehen *alle* Kräfte auf einmal in Blüte." Cf. p. 53.

11. *Ibid.*, pp. 49, 196. There a note from *Jean Pauls Briefe und bevorstehender Lebenslauf* (Gera, 1799), p. 147. Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, pp. 167 ff., has a good chapter on Jean Paul's dreams.

12. *SW*, *11*, 196: "Er muss euch—wie ja im Traume geschieht—eingeben, nicht ihr ihm. . . . Ein Dichter, der überlegen muss, ob er einen Charakter in einem gegebenen Falle Ja oder Nein sagen zu lassen habe, werf' ihn weg, es ist eine dumme Leiche."

13. *Ibid.*, p. 48: "Die Teile werden von der Ruhe erzogen."

14. *Ibid.*, pp. 28, 46, on "Besonnenheit"; see pp. 123 and *passim*.

15. Especially Leibgeber in *Siebenkäs* and Schoppe in *Titan*. A history of the double in literature, with a section on Jean Paul, is in Otokar Fischer, *Duše a slovo* (Prague, 1929), esp. pp. 179 ff., and in Ralph Tymms, *Doubles in Literary Psychology*, Cambridge, 1949.

16. *SW*, *11*, 41, 44.

17. *Ibid.*, p. 49.

18. *Ibid.*, p. 56.

19. *Ibid.*, p. 57: "Dieses schönheitstrunkne Volk noch mit einer heitern Religion in Aug' und Herz."

20. *Ibid.*, pp. 75–6, 79: "Ein Petrarch, der kein Christ ist, wäre ein unmöglicher. Die einzige Maria adelt alle Weiber romantisch."

21. *Ibid.*, pp. 76, 80.

22. *Ibid.*, p. 80: "Jedes Jahrhundert ist anders romantisch."

23. *Ibid.*, pp. 74–5.

24. *Ibid.*, p. 254: "Das Epos stellt die *Begebenheit*, die sich aus der *Vergangenheit* entwickelt, das Drama die *Handlung*, welche sich für und gegen die *Zukunft* ausdehnt, die Lyrik die *Empfindung* dar, welche sich in die *Gegenwart* einschliesst."

25. E. S. Dallas, *Poetics*, London, 1852; Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zurich, 1946.

26. *SW*, *11*, 142.

27. *Ibid.*, p. 233: "Poetische Enzyklopädie." Cf. pp. 234–5.

28. *Ibid.*, p. 231.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

29. *Ibid.*, p. 201.

30. *Ibid.*, pp. 202, 197.

31. *Ibid.*, p. 194: "Rassen des innern Menschen"; p. 206: "Seelenmythologie."

32. *Ibid.*, p. 193.

33. *Ibid.*, pp. 208–9: "Dieser hüpfende Punkt . . . Hauptton (*tonica dominante*)."

34. *Ibid.*, p. 211: "Wurzelworte des Charakters." On naming see pp. 252–3.

35. *Ibid.*, p. 212.

36. *Ibid.*, pp. 260, 275, 303, 177 ff.

37. See Friedrich Vischer's *Aesthetik, 1* (Reutlingen, 1846) on the objective comic (the farce), the subjective comic (wit), the absolute comic (humor); on Jean Paul, *ibid.*, e.g. pp. 354–5, 385, and *passim*. S. T. Coleridge, *Miscellaneous Criticism*, ed. T. M. Raysor, pp. 117–20, 440–6. George Meredith, *On the Idea of Comedy and the Uses of the Comic Spirit* (1877).

38. I accept here, though not completely, Croce's view. See "L'umorismo" in *Problemi di estetica* (1903; 4th ed. Bari, 1949), p. 281. See also *Estetica* (Bari, 1946), pp. 100, 385.

39. *SW, 11*, 158.

40. *Ibid.*, p. 170.

41. *Ibid.*, p. 178: "Eine wilde Paarung ohne Priester."

42. *Ibid.*, p. 179.

43. *Ibid.*, pp. 184 ff.

44. *Ibid.*, p. 102: "Der sinnlich angeschaute unendliche Unverstand." "Den Widerspruch, worin das Bestreben oder Sein des lächerlichen Wesens mit dem sinnlich angeschauten Verhältnis steht, nenn' ich den *objektiven* Kontrast."

45. *Ibid.*, p. 97: "Wir leihen *seinem* Bestreben *unsere* Einsicht."

46. *Ibid.*, p. 99: "Unterschiebung." Vischer, *Aesthetik, 1*, 385. Theodor Lipps, *Komik und Humor* (Hamburg, 1898), pp. 60 ff.

47. *Ibid.*, p. 112: "Der Humor, als das umgekehrte Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee. Es gibt für ihn keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt."

48. *Ibid.*, pp. 116, 113, 114–5.

49. See the chapter on Friedrich Schlegel, above, and literature on irony quoted in note on p. 15.

50. *SW, 11*, 124. On Yahoos, MS quoted in Berend, *Jean Pauls Aesthetik*, pp. 110–11: "Wie kann man Swift die Yahoos so übelnehmen, da sie doch nur die satirische Karikatur enthalten, wenn er auch im Leben über Menschen zürnte?—Warum soll jedes satirische, d.h. poetische Wort von ihm ein wahres sein?"

51. *SW, 11*, 134: "Schein des Ernstes."

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

52. On Jean Paul's fictional attack on aestheticism see K. J. Obenauer, *Die Problematik des aesthetischen Menschen in der deutschen Literatur* (Munich, 1933), pp. 182 ff.

53. Much is collected in Berend, *Aesthetik*, and in Paul Nerrlich, *Jean Paul und seine Zeitgenossen*, Berlin, 1876.

54. See the "lecture" on Herder concluding *Vorschule*, *SW*, *11*, 420 ff.; reviews of Fouqué in *Kleine Bücherschau* (1825), and in *SW*, *16*, 357, 360, 370. Jean Paul wrote an introduction to E. T. A. Hoffmann's *Phantasiestücke* (1814); in *ibid.*, pp. 288–93. On relations to Tieck, Novalis, etc. see Nerrlich, pp. 246, 250, 252, 253–6.

55. *SW*, *11*, 200–1, 235; on Milton, p. 227. Shakespeare was "his God": *Wahrheit aus Jean Pauls Leben*, under March 21, 1805.

56. *SW*, *11*, 133.

57. *Ibid.*, *16*, 297, 329. Carlyle translated Jean Paul's review of *De l'Allemagne* in *Fraser's Magazine* (1830). See Carlyle, *Works*, Centenary ed. (London, 1899), *26*, 476–501.

58. *SW*, *16*, 468.

59. *Ibid.*, p. 6n.: "In jeder guten Rezension verbirgt oder entdeckt sich eine gute Aesthetik und noch dazu eine angewandte und freie und kürzeste und durch die Beispiele—helleste."

60. First ed. of *Vorschule* (Hamburg, 1804), pp. 805 ff.: "Die beste Poetik wäre, alle Dichter zu charakterisieren."

61. *SW*, *11*, 259.

62. *Ibid.*, p. 343: "Denn alle echte positive Kritik ist doch nur eine neue Dichtkunst, wovon ein Kunstwerk der Gegenstand ist"; p. 350: "Fehler lassen sich beweisen, aber Schönheiten nur weisen."

63. MS quoted in Berend, *Aesthetik*, p. 77: "Das Beste in jedem Autor ist, was nicht im einzelnen liegt, und gar nicht zu zeigen ist, weil der Glanz des Zusammenhangs keinen einzelnen Fingerzeig verträgt." Cf. *SW*, *11*, 355, 337–8.

کتاب شناسی: از جفری تا شلی

گذشته از Saintsbury و Abrams، در مورد نقد انگلیسی در دورهٔ رمانتیسم آثار زیر نیز موجود است:

The Romantic Theory of Poetry by A. E. Powell (Mrs. E. R. Dodds), London, 1926; and Walter J. Bate, *From Classic to Romantic*, Cambridge, Mass., 1946.

René Wellek, "The Concept of Romanticism in Literary History," *Comparative Literature*, *1* (1949), 1–23, 147–72. ← در مورد واژهٔ «رمانتیک»

آثار جفری را از منبع زیر نقل کرده‌ام:

Contributions to the Edinburgh Review, 4 vols. London, 1844 (cited as

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Contributions).

Lore استفاده کرده‌ام *Edinburgh Review* در مواردی که کتاب مرور وافی به مقصود بنظر نرسید از
Cockburn (2 vols. Edinburgh, 1852) شرح حال او را نوشته و با نامه‌هایی جالب کرده
و در کتاب زیر نیز مؤلف با شور بسیار دانشمند بزرگی جفری را دارد

Francis Jeffrey of the Edinburgh Review, by James A. Greig, Edinburgh, 1948 (cited as Greig).

Leslie و Carlyle و Hazlitt از مقالات بسیاری که درباره او نوشته شده، گذشته از
Stephen به منابع زیر بیشتر می‌توان مراجعه کرد

G. Saintsbury's in *Essays in English Literature, 1780–1860*, London, 1890; Lewis E. Gates' in *Three Studies in Literature*, New York, 1899; Merritt Y. Hughes' "The Humanism of Francis Jeffrey," *MLR*, *16* (1921), 243–51; and Byron Guyer's "Francis Jeffrey's Essay on Beauty," *Huntington Library Quarterly*, *13* (1949–50), 71–85.

Russell Noyes, *Wordsworth* ← در مورد جفری و وردزورث

and Jeffrey in Controversy, Indiana University Publications, Humanities Series, 5, Bloomington, 1941; and Robert Daniel, "Jeffrey and Wordsworth," *Sewanee Review*, *51* (1942), 195–213.

از وجود بحث مبسوطی درباره آثار منتقدی سودی اطلاع ندارم

درباره والتر اسکات ←

Margaret Ball, *Sir Walter Scott as Critic of Literature*, New York, 1907; and the good remarks on Scott's *Life of Dryden* in James M. Osborn, *John Dryden: Facts and Problems* (New York, 1942), pp. 72–87.

نوشته‌های انتقادی بایرون را در منبع زیر می‌توان یافت

Letters and Journals, ed. Lord Prothero (London, 1901), esp. Vols. *4* and *5*.

Clement Tyson Goode, *Byron as Critic*, Weimar, 1923. ← درباره بایرون

نوشته‌های انتقادی شلی را از منبع زیر نقل کرده‌ام

Shelley's Literary and Philosophical Criticism, ed. John Shawcross, London, 1909 (cited as Shawcross).

بیشتر گفتارها در منبع زیر آمده‌اند

The Complete Poetical Works, ed. Thomas Hutchinson, Oxford, 1904.

H. F. B. از چاپ *(Peacock's Four Ages of Poetry)* چهار عصر شعر پیکاک

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Brett-Smith (بستن ۱۹۲۱) است. *Defence* شلی نیز در همین منبع آمده است.

دربارهٔ *Defence* شلی ← مقدمه‌ها و یادداشتهای موجود در چاپهای Shawcross و Albert S. Cook و Brett-Smith.

در این باره مقالهٔ ارزشمندی در منبع زیر وجود دارد:

A. C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry*, Oxford, 1909.

مفصلترین بحث در مورد منابع افلاطونی شلی را می توان در کتاب زیر یافت:

James A. Notopoulos, *Shelley's Platonism*, Durham, N. C., 1950.

کتاب زیر تقریباً فاقد ارزش است

Lucas Verkoren, *A Study of Shelley's Defence* (Amsterdam, 1937).

در مقالهٔ زیر، کروچه اظهار نظرهای عالی کرده:

B. Croce, "Difesa della poesia," *Ultimi saggi* (Bari, 1948), pp. 58-78.

یادداشتها: از جفری تا شلی

۱ این مطلب را در مقالهٔ زیر به صورت مستدل و مستند بیان داده‌ام

Wellek, "The Concept of Romanticism in Literary History," *Comparative Literature*, *1* (1949), 1-23, 147-72.

۲ نسخه ای از *De l'Allemagne*، همراه با یادداشتی مسروح از بایرون، در کتابخانهٔ هاروارد موجود است. مادام دوستال سخنانیهای شلگل را برای بایرون فرستاد. ←

Byron, *Letters and Journals*, ed. Lord Prothero (London, 1901), 2, 343; دربارهٔ حاسوس بلیس *ibid.*, *4*, 462

3. Introduction to *Specimens of the Later English Poets* (London, 1807), p. xxix.

4. See Merritt Y. Hughes, "The Humanism of Francis Jeffrey," *MLR*, *16* (1921), 243–51; Byron Guyer, "Francis Jeffrey's Essay on Beauty," *Huntington Library Quarterly*, *13* (1949–50), 71–85; James A Greig, *Francis Jeffrey of the Edinburgh Review*.

5. *Edinburgh Review*, *1* (1802–03), 63.

6. *Contributions*, *1*, 160.

7. *Ibid.*, *2*, 290–1; *1*, 167, 209, 212.

8. *Ibid.*, *2*, 292.

9. *Ibid.*, *1*, 158, 165.

10. *Ibid.*, *2*, 284–5.

11. *Ibid.*, p. 287.

12. *Ibid.*, *3*, 102.

13. *Ibid.*, pp. 103–4.

14. *Ibid.*, *2*, 362, 388.

15. *Ibid.*, *3*, 466.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

16. *Ibid.*, *1*, 167.
17. See Robert Daniel, "Jeffrey and Wordsworth," *Sewanee Review*, *51* (1942), 195–213.
18. *Contributions*, *4*, 520–7.
19. See the review of Southey, *Lay of the Laureate*, in *Edinburgh Review*, *26* (1816), 441–9, and of *Wat Tyler* in *ibid.*, *28* (1817), 151–74. But Jeffrey praised *Roderick* generously; see *Contributions*, *3*, 133.

Ibid., *1*, 3, ۲۰ در این مورد بحثی فاقد هر نوع ارزش انتقادی در مقالهٔ زیر آمده است Guyer, "Francis Jeffrey's Essay on Beauty."

21. *1*, 30, 53, 75–7.
22. *Edinburgh Review*, *11* (1808), 227. *Contributions*, *3*, 245–6.
23. *Ibid.*, p. 9; *2*, 421.
24. *Ibid.*, *3*, 9, 239.
25. *Edinburgh Review*, *1* (1802), 71.
26. *Contributions*, *1*, 93 ff., 104.
27. *Ibid.*, *3*, 198; *2*, 386.
28. *Ibid.*, p. 370.
29. *Ibid.*, p. 372.
30. *Ibid.*, p. 372; *3*, 441, 457.
31. *Ibid.*, *2*, 464; *3*, 474.
32. *Ibid.*, *2*, 484–7.
33. *Ibid.*, *3*, 5, 6 ff., 27–8, 14.
34. *Ibid.*, *1*, 411–13.
35. *Ibid.*, *2*, 397, 389.
36. *Ibid.*, p. 393.
37. *Ibid.*, pp. 302 ff.
38. *Ibid.*, *1*, 267–8.
39. *Ibid.*, p. 347.
40. *Ibid.*, *3*, 530.
41. *Ibid.*, pp. 283, 296–7.
42. *Ibid.*, pp. 102, 113–4, 119.
43. *Edinburgh Review*, *24* (1815), 163.
44. *Contributions*, *3*, 120 ff.; *2*, 422.
45. *Ibid.*, *1*, ix, x (preface).
46. *Ibid.*, p. 257–8.
47. *Ibid.*, p. 263.
48. These further developments are described in Alba H. Warren, *English Poetic Theory 1825–1865*, Princeton, 1950.
49. *Specimens of the Later English Poets* (London, 1807), *1*, xvii.
50. *Works of Cowper* (London, 1836), 2, 114, 123, 129, 138.
51. *Critical Review*, 2d ser., *37* (1815), 212.
52. Saintsbury, *3*, 236. On Spenser see *The Doctor* (London, 1849),

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

pp. 382 ff.

53. *The Doctor*, p. 99.

54. Lockhart, *Life of Scott* (London, 1902), *1*, 477; *2*, 132.

55. "Introductory Remarks on Popular Poetry," in *Minstrelsy of the Scottish Border*, ed. T. Henderson (London, 1931), *1*, 501. See also "Essay on Imitations of Ancient Ballads," *ibid.*, pp. 535–62.

56. *Essay on English Poetry* (London, 1819), pp. 221–2. Originally the preface to *Specimens of the British Poets*, 7 vols.

57. "Lectures on Poetry," in *New Monthly Magazine*, *1*, (1821), 139.

58. *Letters and Journals*, ed. Lord Prothero (London, 1901), *4*, 169; *5*, 559, 554, 560, 347, 323.

59. *Ibid.*, pp. 318; *3*, 405; *5*, 582, 215, 336; *4*, 11, 43.

60. *Ibid.*, *5*, 553–4.

61. *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, ed. Shawcross, pp. 124, 154, 156, 128, 152.

۶۲ در ۱۱ و ۱۲ مارس ۱۸۲۱، مری شلی *Defence* سیدنی را برای شلی خواند. ←

Edward Dowden, *Life of Shelley*, 2, 384.

نقل قول شلی از تاسو فاقد وقت لازم است.

Tasso, *Discorsi del poema eroico* (1594), III, 22 (Shawcross, p. 156).

63. Shawcross, p. 153.

64. *Ibid.*, p. 129.

65. *Poetical Works*, ed. Hutchinson, pp. 203, 33.

66. *Ibid.*, p. 201. Shawcross, p. 146.

67. Shawcross, p. 156.

68. *Ibid.*, p. 125.

69. *Ibid.*, p. 127.

70. *Ibid.*, p. 126.

71. H. F. B. Brett-Smith's ed. of the *Four Ages* (Boston, 1921), pp. 14, 18, 16, 19.

72. See Vol. *1* of this *History*, pp. 127, 187. Further comments are in Wellek, *Rise*, p. 126; *idem*, "De Quincey's Status in the History of Ideas," *PQ*, *23* (1944), esp. 268.

73. Shawcross, pp. 123, 134–5; 137–9.

74. *Ibid.*, pp. 124, 139, 146.

75. *Ibid.*, p. 148.

76. *Poetical Works*, pp. 35–6, 202.

77. Shawcross, p. 159.

78. *Letters*, ed. M. B. Forman (4th ed. Oxford, 1952), p. 143 (May 3, 1818).

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کتاب شناسی: وردزورت

از منابع زیر نقل می کنم:

Wordsworth's Literary Criticism, ed. Nowell C. Smith, London, 1905 (cited as Smith); from *The Prelude*, ed. E. de Selincourt, Oxford, 1926; and from *Poetical Works*, ed. de Selincourt and H. Darbishire, 5 vols. Oxford, 1940–49.

نامه های او را از:

Early Letters (Oxford, 1935), *The Middle Years* (2 vols. Oxford, 1939), and *The Later Years* (3 vols. Oxford, 1939), all ed. by de Selincour. *The Correspondence of Crabb Robinson with the Wordsworth Circle*, ed. E. Morley, 2 vols. Oxford, 1927.

در کتاب زیر بررسی مفیدی از آثار مربوط به وردزورت به عمل آمده است:

E. Bernbaum in *The English Romantic Poets: A Review of Research*, ed. Thomas M. Raysor, New York, 1950.

کتاب زیر، مجموعه ای از آرای انتقادی وردزورت، بسیار سودمند است:

The Critical Opinions of William Wordsworth, by Markham L. Peacock (Baltimore, 1950).

کتابها و مقالات زیر از لحاظ نظریهٔ وردزورت مفید واقع شدند

Marjorie L. Barstow, *Wordsworth's Theory of Poetic Diction*, New Haven, 1917.

J. C. Smith, *A Study of Wordsworth* (Edinburgh, 1946), pp. 49–65.

On Imagination:

D. G. James, *Scepticism and Poetry* (London, 1937), pp. 141 ff., esp. pp. 164 ff.

C. D. Thorpe, "The Imagination: Coleridge versus Wordsworth," *PQ 18* (1939), 1–18.

Raymond D. Havens, *The Mind of a Poet* (Baltimore, 1941), esp. pp. 203 ff.

Newton P. Stallknecht, *Strange Seas of Thought*, Durham, N. C., 1945.

On individual points:

T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (London, 1933), esp. pp. 6 ff.

Frederick A. Pottle, *The Idiom of Poetry* (2d ed. Ithaca, 1946), esp. pp. 51 ff.

Klaus Dockhorn, *Wordsworth und die rhetorische Tradition in England*, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften, *11*, Göttingen, 1944.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Josephine Miles, *Pathetic Fallacy in the Nineteenth Century* (Berkeley, Calif., 1942), pp. 201 ff., 251 ff.
Florence Marsh, *Wordsworth's Imagery* (New Haven, 1952), pp. 111 ff.

یادداشتها: وردزورت

1. *Wordsworth's Literary Criticism*, ed. Smith, p. 20; cf. pp. 19, 1, 14–5.

۲ سه مقالهٔ "Upon Epitaph" را در ۱۸۱۰ نوشت، ولی تنها حسنین آنها در همان سال The Friend در به چاپ رسید. دو مقالهٔ دیگر در ۱۸۷۶ منتشر شدند.

3. See the analysis of *Descriptive Sketches* and *Evening Walk* (1793) in Eng. trans. of Émile Legouis, *Early Life of W. Wordsworth* (1921), pp. 127 ff.

4. Smith, pp. 46, 43, 42, 189.
5. *Ibid.*, pp. 45–6, 20, 114–5.
6. *Ibid.*, pp. 126–7.
7. *Ibid.*, pp. 246–7; letter to A. Dyce in 1833.
8. Preface to 1815 ed. of *Poems*, in *Poetical Works*, ed. de Selincourt, 2, 431.
9. Smith, pp. 47–9.
10. Smith, pp. 11, 13, 14, 21, 24, 30.
11. *Ibid.*, pp. 90, 117.
12. *Ibid.*, pp. 11, 22.
13. *Ibid.*, pp. 24, 43.
14. Smith, p. 193. on Bürger see *ibid.*, pp. 188 ff.; also letter to Coleridge, Feb. 27, 1799; *Early Letters*, p. 222. Also, the letter quoted in a letter by Coleridge to William Taylor (Jan. 25, 1800) in *Unpublished Letters of S. T. C.*, ed. Griggs, 1, 133–4. On Burns the main locus is "Letter to Friend of Burns" (1816), in Smith, pp. 202 ff.
15. Smith, p. 190.
16. On Lucretius see Emerson, *English Traits*, dated August 28, 1833. On his translation of parts of the *Aeneid* see letter to Lord Lonsdale, February 17, 1819; *Letters: Middle Years*, 2, 840. On Horace see Christopher Wordsworth's report in Grosart's ed. of *Prose Works*, 3, 459, 469.
17. Smith, p. 234; letter to Dyce, Jan. 12, 1829.
18. Letter to G. Beaumont, May 1, 1805; *Early Letters*, p. 489.
19. Smith, pp. 94, 103, 113, 125, 115, 108, 117.
20. *Ibid.*, pp. 113–4, 112.
21. *Ibid.*, p. 211.
22. *Ibid.*, pp. 34–5.
23. *Ibid.*, pp. 150–1.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

24. Letter to Gillies, December 22, 1814; *Letters: Middle Years*, 2, 614.

25. Letter to A. Hayward, 1828, and letter of Nov. 22, 1831 (Smith, p. 243). Cf. "The logical faculty has infinitely more to do with poetry than the young and the inexperienced, whether writer or critic, ever dreams of" (letter to W. R. Hamilton, September 24, 1827; *Letters: Later Years*, 1, 275).

26. "Inward impulse," to James Montgomery, Jan. 24, 1824; *Letters: Later Years*, 1, 136, "came spontaneously" in *Prelude*, I, 51–2; "torrent," to Beaumont, May 1, 1805 (*Early Letters*, p. 488); "poured from the heart out," to Dora and I. Fenwick, April 7, 1840; *Letters: Later Years*, 2, 1016. See Smith, p. 121, for epitaphs.

27. *Prelude*, XII, 203. "The Waggoner," IV, 208–10.

28. Smith, p. 7.

29. *Ibid.*, p. 10.

30. *Ibid.*, pp. 17, 28, 196.

31. *Ibid.*, pp. 198, 202, 200.

32. *Prelude*, VII, 547, from the passage on Burke.

33. *Early Letters*, p. 259; letter to Fox, Jan. 14, 1801.

34. Wordsworth's own description from *Guide to the Lakes*, ed. E. de Selincourt (London, 1926), p. 67.

35. To Sir George Beaumont, Jan. or Feb., 1808; *Letters: Middle Years*, 1, 170.

36. *Excursion*, III, 335–7.

37. Smith, p. 26.

38. *Ibid.*, pp. 31, 21, 33, 35, 34.

39. *Ibid.*, p. 21. This distinction had been drawn by William Enfield in an article "Is Verse Essential to Poetry?" *Monthly Magazine*, 2 (1796), 452 ff.

40. "The Tables Turned," *Prelude*, II, 216–7, 214–5; *Excursion*, IV, 1254–5.

41. R. P. Graves, *Life of William R. Hamilton* (Dublin, 1882–89), 1, 313. Interview dated August, 1829.

42. Smith, p. 28.

43. By James, *Scepticism and Poetry*, p. 167.

44. Smith, p. 27.

45. *Ibid.*, p. 173.

46. Robert Percival Graves, *Afternoon Lectures on Literature and Art* (Dublin, 1869), pp. 319–21. Letter to Southey (1815) in Smith, pp. 224–5. Letter to H. Alford, February 21, 1840, expresses fear that he "might err in points of faith . . . Even Milton, in my humble judgment, has erred, and grievously" (*Letters: Later Years*, 3, 1007).

47. *Prelude*, XIII, 375–6.

48. Smith, pp. 13, 169.

49. *Prelude* (1805 version), XIII, 79, 88–9, 94–5, 105, 121–2, 166–70.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

50. Letter to Landor, January 21, 1824; Smith, p. 165.

51. Smith, pp. 157, 162. The quotation from Lamb comes from "On the Genius and Character of Hogarth" (1811), *Works*, ed. Hutchinson (Oxford, 1924), *1*, 95–6. The example of "hanging" comes from Goldsmith's essay "Poetry Distinguished from Other Writing." See J. L. Lowes, "Wordsworth and Goldsmith," *The Nation*, *92* (1911), 289–90.

52. Smith, pp. 52–4; letter to Lady Beaumont, May 21, 1807.

53. Fancy's "fixities," in *Biographia Literaria*, ed. Shawcross, *1*, 202; "the plastic," in Smith, p. 164.

54. Smith, p. 164.

55. *Ibid.*, pp. 165–6.

56. *Ibid.*, p. 164.

57. To W. R. Hamilton, Dec. 23, 1829; *Letters: Later Years*, *1*, 436–7.

58. Allusions to "Peter Bell," "Lines written in Early Spring," and *Excursion*, 1, 204–5.

59. Smith, p. 178.

60. *Ibid.*, pp. 171, 191.

61. *Ibid.*, pp. 224, 247; letter to Southey (1815); letter to A. Dyce (1833).

کتاب شناسی: کولریج

جاپهای انتقادی مورد استفاده به قرار زیر است

Biographia Literaria, ed. J. Shawcross (2 vols. Oxford, 1907), *Shakespearean Criticism*, ed. T. M. Raysor (2 vols. London, 1930), and *Miscellaneous Criticism*, ed. T. M. Raysor (London, 1936).

به این منابع به ترتیب با علامت اختصاری *BL* و *SC* و *MC* اشاره شده است. نوشته های فلسفی کولریج را با پدار جاپ قدیم Bohn and Pickering نقل کرد

The Friend (London, 1865) as *Fr.*; *Aids to Reflection* (London, 1913) as *AR*; *Lay Sermons* (London, 1839), as *LS*; and *Specimens of the Table Talk* (London, 1851) as *TT*.

از سه جاپ امروزی نیز استفاده کرده ام:

Treatise on Method, ed. Alice Snyder (London, 1934) as *TM*; *Coleridge on Logic and Learning*, ed. Snyder (New Haven, 1929) as *LL*; and *The Philosophical Lectures*, ed. Kathleen Coburn (London, 1949) as *PL*.

یادداشتهای روزانهٔ کولریج را از منابع زیر نقل کرده ام.

Anima Poetae, ed. E. H. Coleridge (London, 1895) as *AP*; and *Inquiring Spirit*, ed. K. Coburn (London, 1951) as *IS*.

نامه ها را از چهار مجلد زیر آورده ام

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Letters, ed. E. H. Coleridge (2 vols. London, 1895) as *L.*; and *Unpublished Letters*, ed. E. L. Griggs (2 vol. London, 1932) as *UL*.

در نشریات مختلف حاشیه نویسیهای پراکنده‌ای وجود دارد که در یادداشتها از آنها نقل قول شده است.

آثار بیشماری را که دربارهٔ کولریج نوشته شده در منبع زیر مورد بحث قرار داده‌ام:

The English Romantic Poets: A Review of Research, ed. T. M. Raysor, New York, 1950.

منتخبی از این آثار در زیر می آید:

هنوز هم بهترین بررسی فکر کولریج را در کتاب زیر می توان یافت:

J. H. Muirhead, *Coleridge as Philosopher* (London, 1930).

دربارهٔ منابع آلمانی کولریج

Wellek, *Kant in England* (Princeton, 1931), pp. 65–135; Elisabeth Winkelmann, *Coleridge und die Kantische Philosophie*, Leipzig, 1933; Anna Augusta von Helmholtz (Mrs. Phelan), *The Indebtedness of Samuel Taylor Coleridge to August Wilhelm Schlegel*, Madison, Wis., 1907; A. C. Dunstan, "The German Influence on Coleridge," *MLR*, *17* (1922), 272–81, and *18* (1923) 185–201; Joseph Warren Beach, "Coleridge's Borrowings from the German," *ELH*, *9* (1942), 36–58.

بحث دربارهٔ زیباشناسی و نقد

W. J. Bate, "Coleridge on the Function of Art," *Perspectives of Criticism*, ed. H. Levin (Cambridge, Mass., 1950), pp. 125–60.

P. L. Carver, "Coleridge and the Theory of Imagination," *University of Toronto Quarterly*, *9* (1940), 452–65.

J. Isaacs, "Coleridge's Critical Terminology," *Essays and Studies by Members of the English Association*, *21* (1936), 86–104.

F. R. Leavis, "Coleridge in Criticism," *Scrutiny*, *9* (1940), 57–69; also in *The Importance of Scrutiny*, ed. Eric Bentley (New York, 1948), pp. 75–87.

F. L. Lucas, *The Decline and Fall of the Romantic Ideal* (Cambridge, 1936), 157–200.

G. McKenzie, *Organic Unity in Coleridge*, Berkeley, 1939.

E. Pizzo, "Samuel Taylor Coleridge als Kritiker," *Anglia*, *40* (1916), 201–55.

A. E. Powell, *The Romantic Theory of Poetry* (London, 1926), pp. 73–121.

T. M. Raysor, "Coleridge's Criticism of Wordsworth," *PMLA*, *34* (1939), 496–510.

Herbert Read, "Coleridge as Critic," *Sewanee Review*, *56* (1948),

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

597–624. Also in *Lectures in Criticism: The Johns Hopkins University*, ed. H. Cairns (New York, 1949), pp. 73–116; and *The True Voice of Feeling* (London, 1953), pp. 157–88.

I. A. Richards, *Coleridge on Imagination*, London, 1934.

Alice D. Snyder, *The Critical Principle of the Reconciliation of Opposites as Employed by Coleridge*, Ann Arbor, Mich., 1918.

Clarence D. Thorpe, "Coleridge as Aesthetician and Critic," *JHI, 1* (1944), 387–414.

Clarence D. Thorpe, "The Imagination: Coleridge vs. Wordsworth," *PQ, 18* (1939), 1–18.

B. Willey, *Coleridge on Imagination and Fancy*, Warton Lecture, Oxford, 1946.

کتاب J. M. Moore, *Herder and Coleridge* (Bern, 1951) و مقدمهٔ عجیب و بتمج مقالهٔ زیر رابابد به I. A. Richards, *Portable Coleridge* (New York, 1950) آثار مذکور در فوق افزود:

R. L. Brett, "Coleridge's Theory of Imagination," *English Studies 1949*, ed. Sir Philip Magnus (London, 1949), pp. 75–90; James Benziger, "Organic Unity: Leibniz to Coleridge," *PMLA, 46* (1951), 24–48; Charles Patterson, "Coleridge's Conception of Dramatic Illusion in the Novel," *ELH, 18* (1951), 123–37; E. L. Stahl, "Zur Theorie der Dichtung bei Coleridge im Hinblick auf Goethe," and L. A. Willoughby, "English Romantic Criticism," both in *Weltliteratur: Festgabe für Fritz Strich*, Bern, 1952. I had overlooked a good German thesis: Elisabeth Raab, *Die Grundanschauungen von Coleridges Aesthetik*, Giessen, 1934.

یادداشتها: کولریج

1. Saintsbury, *3*, 230.
2. Introduction to Everyman ed. (1906), p. x.
3. *Coleridge as Philosopher* (London, 1930), p. 117.
4. *Coleridge on Imagination* (London, 1934), p. 232.
5. "Coleridge as Critic," in *Lectures in Criticism* (New York, 1949), pp. 88, 103.
6. See the references in the Introduction to this *History*, Vol. *1*, p. 3.
7. Sarah Coleridge's introduction to the 1847 ed. of *Biographia Literaria* is an able defense. For the "divine ventriloquist" see *Biographia Literaria* (*BL*), ed. Shawcross, *1*, 105.
8. The evidence can be seen best in Sara Coleridge's ed. and in *BL*.
9. *Letters from the Lake Poets . . . to Daniel Stuart* (London, 1889), p. 233. Cf. *Table Talk* (Jan. 1, 1834), pp. 300–1.
10. See notes in *BL*, e.g. *2*, 241, 313.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

11. *Miscellaneous Criticism* (*MC*), ed. Raysor, pp. 148–9. Cf. Schiller, quoted in Vol. *1* of this *History*, p. 238.

12. *MC*, pp. 11, 117, 440 ff., and Raysor's notes.

13. *Shakespearean Criticism* (*SC*), ed. Raysor, *1*, 167. Raysor's own view.

14. *SC*, *1*, 224, with Vienna *Vorlesungen*, *3*, 8. See above, p. 48.

15. Cf. H. Nidecker, "Preliminarium zur Neuausgabe der Abhandlung über Lebenstheorie [Theory of Life] von *S. T. C.*," *Berichte der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Basel* (pt. 5. Bâle, 1927), pp. 7–12. W. K. Pfeiler, "Coleridge and Schelling's Treatise on the Samothracian Deities," *MLN*, *52* (1937), 162–5.

16. As demonstrated in detail in my *Kant in England* (Princeton, 1931), pp. 116 ff.

17. Johann Gebhard Ehrenreich Maass, *Versuch über die Einbildungskraft*, 1792; 2d ed. 1797. Cf. with *BL*, *1*, 70–3. Shawcross' notes.

18. *Philosophical Lectures* (*PL*), ed. Kathleen Coburn. See introduction and notes, *passim*.

19. See Adrien Bonjour, *Coleridge's "Hymn before Sunrise"* (Lausanne, 1942), for a detailed and fair examination.

20. *BL*, *1*, 104.

21. See Sara Coleridge's ed. of *BL*, appendix I, p. 311, and *Specimens of the Table Talk* (*TT*), p. 330. Cf. the full discussion in my *Kant in England*, pp. 78 ff.

22. See e.g. *Aids to Reflection* (*AR*), pp. 117–9; the "Dialogue between Demosius and Mystes," the appendices to the *Statesman's Manual*, etc. Cf. my *Kant in England* and Elisabeth Winkelmann, *Coleridge und die Kantische Philosophie*, esp. p. 121, which differs from my present conclusions.

23. Shown in my *Kant in England*, esp. pp. 95 ff.

24. The charges of plagiarism were first made by De Quincey in *Tait's Magazine* (1839), reprinted in *Collected Writings*, ed. Masson, *2*, esp. pp. 145–6; and afterward by J. F. Ferrier in *Blackwood's Magazine*, *47* (1840), 281–99.

25. *SC*, *1*, 18–9; *2*, 164, 235–8, 306; *BL*, *1*, 22n., 102.

26. *Prosaischen Jugendschriften*, ed. Minor, *1*, 106–7. See p. 27 above.

27. *SC*, *2*, 260; *Unpublished Letters* (*UL*), *2*, 94. The editor, E. L. Griggs, wrongly identifies "Schlegel's *Vorlesungen*" as Friedrich Schlegel's *Philosophische Vorlesungen*, not printed until 1836–37.

28. *Anima Poetae* (*AP*), ed. Coleridge, p. 117, dating from 1805.

29. *BL*, *1*, 187; *SC*, *1*, 216.

30. *BL*, *1*, 44; *Letters* (*L.*), ed. Coleridge, *2*, 628.

31. *Treatise on Method* (*TM*), ed. Snyder, p. 2.

32. *TM*, p. 36.

33. *BL*, *1*, 14.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

34. *BL*, 2, 12.
35. *BL*, 1, 178.
36. *BL*, 1, 176; also 1, 182–3, 89–90. In *PL*, p. 114, this doctrine is ascribed to Pythagoras.
37. *BL*, 2, 253, 254–5.
38. *BL*, 1, 202. The clearest parallel not noticed before, I believe, is in Schelling's *System des transcendentalen Idealismus* (1800), *Sämtliche Werke*, 3, 626: "Es ist das Dichtungsvermögen, was in der ersten Potenz die ursprüngliche Anschauung ist, und umgekehrt, es ist nur die in der höchsten Potenz sich wiederholende produktive Anschauung, was wir Dichtungsvermögen nennen. Es ist ein und dasselbe, was in beiden tätig ist, das Einzige, wodurch wir fähig sind, auch das Widersprechende zu denken und zusammenzufassen—die Einbildungskraft." Clearly the term "first potence" suggested "primary." The distinction between unconscious perception and conscious imagination, e.g., is in 3, 271.
39. MS quoted by Muirhead, *Coleridge as Philosopher*, p. 195.
40. *BL*, 2, 257; cf. Schiller, *Sämtliche Werke*, 18, 55; and Vol. 1 of this *History*, p. 234.
41. *BL*, 2, 246, 243.
42. E.g. *BL*, 2, 232.
43. *BL*, 2, 224.
44. There is an elaborate discussion by Clarence D. Thorpe, "Coleridge on the Sublime," in *Wordsworth and Coleridge. Studies in Honor of G. M. Harper* (Princeton, 1939), pp. 192–219.
45. Fragment printed by T. M. Raysor in *SP*, 22 (1925), 532–3.
46. *BL*, 2, 309.
47. Marginalia to Herder's *Kalligone*, in *NQ*, 10th ser. 4 (1905), 342; *UL*, 1, 117. Cf. *SC*, 1, 222; *MC*, pp. 7, 12, 148; *TT*, p. 188.
48. *SC*, 1, 178–9; *BL*, 2, 248.
49. *BL*, 2, 26, 64.
50. *BL*, 2, 227.
51. *BL*, 2, 249, 242.
52. *L.*, p. 372; *BL*, 2, 18–20; *SC*, 2, 87, 230, 148; *MC*, p. 343.
53. *UL*, 1, 71. On reading for hymns cf. J. L. Lowes, *The Road to Xanadu* (Boston, 1927), pp. 73–6.
54. *PL*, p. 179.
55. *BL*, 2, 14–6. Cf. *SC*, 1, 218; 2, 17, 91; *L.*, p. 372.
56. *TT*, p. 71.
57. *SC*, 1, 126; *BL*, 1, 22.
58. *MC*, p. 210.
59. *BL*, 2, 56, 68. Cf. remarks on Bowles, *L.*, 1, 404.
60. *SC*, 2, 148. Cf. *BL*, 1, 59; *Fr.*, p. 65.
61. *L.*, 1, 197; *BL*, 1, 59; 2, 122.
62. *BL*, 1, 107; *AP*, p. 199. *L.*, 1, 405–6. See also Marginalia to Maass.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

quoted in Sara Coleridge's ed. of *BL* (1847), *1*, 1, 97n. "Einbilden" in German has nothing to do with "ein," one.

63. *Literary Remains* (London, 1836), *2*, 59. Based on *SC*, *2*, 81. Cf. *BL*, *2*, 20; *SC*, *1*, 218; *2*, 95–6.

64. *MC*, p. 286; *SC*, *2*, 168; *1*, 198; *UL*, *1*, 268–9.

65. *AP*, p. 186. *BL*, *1*, 167.

66. *BL*, *2*, 12.

67. *SC*, *2*, 36; *SC*, *1*, 5; *BL*, *1*, 153.

68. See John Bullitt and W. J. Bate, "The Distinctions between Fancy and Imagination in Eighteenth-Century English Criticism," *MLN*, *60* (1945), 8–15.

69. Johann Nicolaus Tetens, *Philosophische Versuche über die menschliche Natur* (modern reprint, Berlin, 1913), e.g. pp. 103, 112.

70. Schelling, *Sämtliche Werke*, *5*, 386, 395; *1*, 357.

71. See above, pp. 46, 102.

72. *BL*, *1*, 193–4; previously pub. in *Omniana*, *2*, 13; *MC*, p. 387. Cf. *L.*, *1*, 405.

73. *MC*, p. 38.

74. *SC*, *1*, 166. Cf. *2*, 78.

75. *AP*, p. 10; *PL*, p. 309; *TM*, p. 25.

76. *TM*, p. 85.

77. *BL*, *2*, 220, 255.

78. *MC*, pp. 149–50.

79. *BL*, *2*, 22–3.

80. *BL*, *2*, 103. Suggested by Bacon, *Advancement of Learning*, II, v, 3.

81. *MC*, pp. 320–1.

82. *BL*, *2*, 105.

83. *BL*, *2*, 11.

84. *BL*, *2*, 104–5.

85. *BL*, *2*, 42. Cf. p. 68 for requirement of passion, and *Inquiring Spirit*, p. 207.

86. *SC*, *1*, 206; *BL*, *2*, 50. Cf. *SC*, *2*, 78. Cf. p. 103.

87. *L.*, p. 374; *SC*, *1*, 218, 96. Cf. *2*, 136–7; *BL*, *2*, 43.

88. *SC*, *1*, 209.

89. *BL*, *2*, 28.

90. *Inquiring Spirit*, p. 193. *BL*, *2*, 39, 44. Marginalia to R. P. Knight's *Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, published by E. A. Shearer in *Huntington Library Quarterly*, *1* (1937), 73. There is some doubt whether these notes are by Wordsworth or Coleridge.

91. *SC*, *2*, 15, from Herder's *Kalligone*. *SC*, *2*, 103; *AP*, p. 5.

92. *SC*, *1*, 209.

93. *PL*, pp. 141, 179.

94. *BL*, *2*, 11.

95. *SC*, *2*, 65.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

96. *SC*, *1*, 163.
97. *SC*, *1*, 164. Cf. *2*, 67; *BL*, *2*, 11.
98. *TT*, pp. 48, 264.
99. *BL*, *2*, 51, 53.
100. *MC*, pp. 337–8.
101. *BL*, *2*, 9–11; *SC*, *1*, 223.
102. *SC*, *1*, 205.
103. *UL*, *2*, 128.
104. *BL*, *2*, 12, 14.
105. *SC*, *1*, 50.
106. *SC*, *2*, 131; *1*, 213; *2*, 73–4.
107. *BL*, *2*, 18; *SC*, *1*, 213.
108. *BL*, *2*, 95, 102.
109. *MC*, p. 217. Similarly, modern prose style is called "marbles in a bag which touch without adhering" (*TT*, p. 248).
110. *PL*, p. 290; *BL*, *1*, 11.
111. *PL*, p. 290.
112. *TT*, pp. 259, 264–5.
113. *MC*, p. 89.
114. *MC*, p. 95.
115. *BL*, *2*, 18.
116. *MC*, pp. 88–9; *SC*, *2*, 168.
117. *SC*, *1*, 133, 234.
118. *MC*, pp. 42–3.
119. *SC*, *1*, 221, 231; *2*, 261; *MC*, pp. 88–9. The comparison comes from A. W. Schlegel, Vienna, *1*, 7.
120. *BL*, *1*, 15.
121. *MC*, p. 152.
122. *SC*, *1*, 75, 77–8; *MC*, p. 45; *SC*, *2*, 16, 209.
123. *BL*, *2*, 56; *SC*, pp. 127–8, 204–5.
124. *PL*, p. 442 (Miss Coburn's note); *SC*, *1*, 200.
125. *SC*, *2*, 9.
126. *MC*, p. 44. Also *SC*, *2*, 130.
127. *MC*, p. 300.
128. *L*., *2*, 645.
129. *BL*, *2*, 33.
130. *BL*, *2*, 101; *MC*, p. 50.
131. *BL*, *2*, 101–2.
132. *BL*, *2*, 106–7.
133. *SC*, *1*, 72, 137; *2*, 33.
134. *BL*, *2*, 33n., 159.
135. *BL*, *2*, 259. This passage paraphrases Schelling's Oration. *Werke*, *7*, 301. Cf. p. 76 above.
136. *Fr*., p. 328.
137. *MC*, p. 43.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

138. *BL*, 2, 47.
139. Marginalia in *Revue de littérature comparée*, 7 (1927), 139.
140. *Coleridge on Logic and Learning* (*LL*), p. 136; *AR*, 119n.; *Fr.*, 345; *BL*, 2, 259.
141. *MC*, p. 31.
142. *Statesman's Manual*, p. 230.
143. *AR*, p. 173n.; *MC*, p. 99.
144. *Statesman's Manual*, p. 230.
145. *AR*, p. 173n.; *MC*, p. 99.
146. *MC*, pp. 28–9.
147. *Fr.*, p. 345.
148. *BL*, 2, 120.
149. *MC*, p. 436; *SC*, 1, 212.
150. *BL*, 1, 15.
151. *BL*, 2, 67–8.
152. *MC*, pp. 244 ff., 277 ff.
153. *SC*, 2, 103, 121–2, 137–8, 184, 190; also 1, 38; on Gaunt see *SC*, 1, 149, 153; 2, 184.
154. *BL*, 1, 189, 74; *LL*, p. 26.
155. *BL*, 2, 16–7.
156. *L.*, 1, 404.
157. See Vol. 1 of this work, p. 149.
158. *BL*, 2, 6.
159. *BL*, 2, 189.
160. Comments on Knight, in *Huntington Library Quarterly*, 1 (1937), 83. Cf. n. 90 above.
161. *Ibid.*, pp. 81, 84.
162. *MC*, p. 325.
163. *MC*, p. 373. This refers to Lewis' *Monk*.
164. *BL*, 2, 107.
165. *BL*, 2, 109. Schopenhauer uses the term "ventriloquism" with exactly the reverse meaning. See above, p. 310.
166. *AP*, p. 166; *TT*, p. 332. *AP*, p. 167.
167. *MC*, pp. 344–5.
168. E.g. *SC*, 2, 18; *BL*, 2, 161; *SC*, 1, 226; 2, 192. The term "interesting" comes from Friedrich Schlegel. See above, p. 11.
169. *SC*, 1, 205–6.
170. *SC*, 1, 196. Coleridge here paraphrases Reynolds' paper, *Idler*, No. 82.
171. *MC*, pp. 170, 166.
172. *BL*, 2, 109; *TT*, p. 312; *MC*, p. 44n. Beaumont and Fletcher are called the "most lyrical of our dramatists."
173. *BL*, pp. 106–7; *SC*, 1, 139, 147.
174. *SC*, 1, 226; *BL*, 2, 11.
175. *SC*, 1, 138, 142. This etymology occurs in F. Creuzer's *Symbolik*

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

(2d ed. 1819, p. 46) with references to Scheidius and Lennep.

176. *SC*, *1*, 138, 142.

177. *MC*, p. 342.

178. *BL*, *2*, 163–4.

179. *MC*, p. 179; *SC*, *2*, 216, 73; *1*, 203.

180. Published by T. M. Raysor in *SP*, *22* (1925), 531. As *Erwin* was published in 1815, the note must be later.

181. *MC*, p. 7; *SC*, *1*, 196–7; *2*, 265; *PL*, p. 291; *Inquiring Spirit*, p. 152.

182. *SC*, *1*, 176; *2*, 262.

183. *MC*, p. 165.

184. *BL*, *2*, 209.

185. *SC*, *1*, 244. Cf. *2*, 140; *SC*, *2*, 125. Similarly "Shakespeare is of no age. His is not the style of the age." *TT*, p. 311.

186. *MC*, p. 168.

187. *L.*, pp. 425–7; *UP*, *1*, 263–5; *Inquiring Spirit*, pp. 152–3; *L.*, p. 515; *UL*, *2*, 175–6.

188. *L.*, p. 426.

189. *BL*, *1*, 139. Coleridge seems not to be acquainted with the *Nibelungen* or any of the chivalric romances. In Göttingen he read the *Minnesingers* (*BL*, *1*, 140).

190. *MC*, pp. 27–8. *Iwain and Gawain* is retold after Ritson. *MC*, pp. 15–6.

191. *MC*, pp. 145–57, 24–6, 22–4, 26–7. Petrarch is briefly discussed in *PL*, pp. 292–4, and frequently quoted, e.g. *AP*, pp. 262–3; *BL*, *1*, 151; *Fr.*, pp. 42–3. Coleridge had a remarkable knowledge of Petrarch's Latin works.

192. The evidence of Coleridge's knowledge and indebtedness is, however, very slight. See R. W. Babcock, *The Genesis of Shakespeare Idolatry* (Chapel Hill, 1931), pp. 233–9.

193. *SC*, *1*, 25.

194. *SC*, *1*, 26.

195. See above, pp. 20, 27.

196. *SC*, *1*, 37.

197. *SC*, *1*, 30.

198. *SC*, *1*, 47.

199. *SC*, *1*, 233.

200. *SC*, *1*, 49. See, however, A. C. Bradley's attempt to justify Coleridge's phrase, though he does not quite agree with it, in *Shakespearean Tragedy* (London, 1904), pp. 209 ff., esp. p. 228n.

201. *MC*, pp. 145–57, 157–90, 218.

202. *MC*, pp. 130, 126.

203. *BL*, *2*, 110, 112.

204. *L.*, pp. 684–8 (A letter to C. A. Tulk, 1818). See R. B. McElderry, "Coleridge on Blake's *Songs*," *MLQ*, *9* (1948), 298–302.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

205. On Browne's *Hydrotaphia, MC,* p. 271 (a letter dating from 1804). Cf. Hazlitt's sound criticism in Howe, pp. 6, 340–1. "What is Lear?—It is storm and tempest" (*MC*, p. 45n.—undated).

206. *BL,* 2, 12, 15.

کتاب شناسی: هزلت، لم، کیتس

نقل قول از آثار هزلت از چاپ زیر است:

The Complete Works, ed. P. P. Howe, 21 vols. London, 1930 (cited as Howe).

دو شرح حال خوب از او در این قرن نوشته شده است

P. P. Howe (London, 1922; later ed. 1949) and Catherine Macdonald Maclean, *Born under Saturn,* New York, 1944.

بهترین بحث دربارهٔ نظرهای او در این کتاب یافت می شود

Elisabeth Schneider's *The Aesthetics of William Hazlitt,* Philadelphia, 1933.

مقالهٔ زیر دارای مطالب مهمی است.

John Bullitte, "Hazlitt and the Romantic Conception of Imagination," *PQ. 24* (1945), 343-61.

در جنگ زیر مقاله جالبی از هزلت نقل شده است

Criticism: The Major Texts, ed. W. J. Bate (New York, 1952), pp. 281-92.

این مقاله به زبان چک:

Karel Štěpanik's *W. H. jako literární kritik*

مقالاتی که Garrod و Ker و Saintsbury و Virginia Woolf نوشته اند اهمیت چندان ندارند.

آثار لم از چاپهای زیر نقل شده است

Works, ed. Thomas Hutchinson (Oxford, 1924), Vol. 1, entitled *Miscellaneous Prose, Elia, Last Essays of Elia;* and the *Letters,* ed. E. V. Lucas, 3 vols. London, 1935 (cited as *Letters*).

در کتابهای معیار دربارهٔ لم نوشتهٔ E. V. Lucas و Derocquigny به نظرهای انتقادی او چندان توجهی نشده است. E. M. W. Tillyard در مقدمهٔ کوتاهش بر گلچین نقد ادبی لم اظهارنظرهای جالبی کرده است:

Lamb's Literary Criticism, Oxford, 1923.

نامه های کیتس را از چاپ زیر نقل کرده ام

Letters, ed. M. B. Forman, 4th ed., Oxford, 1952 (cited as *Letters*);

و مقاله های کیتس را از:

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

The Complete Works, ed. H. B. Forman (London, 1901), vol. 3.

دو کتاب زیر در مورد نقد کیتس سودمندند

Clarence D. Thorpe, *The Mind of John Keats* (Oxford, 1926) and James R. Caldwell, *John Keats' Fancy* (Ithaca, N.Y., 1945).

دو تألیف زیر نیز حاوی مطالب خالی است.

Walter J. Bate, *Negative Capability* (Cambridge, Mass, 1940), and C. D. Thorpe, "Keats and Hazlitt" in *PMLA*, *62* (1947), 487-502.

یادداشتها: هزلت، لم، کیتس

1. Howe, *5*, 167.
2. *Ibid.*, *11*, 32–3; *7*, 115; *16*, 123.
3. *Ibid.*, *1*, 130.
4. *Ibid.*, *16*, 123. For a fuller discussion of Hazlitt's relations to Kant see my *Kant in England* (Princeton, 1931), 164–71.
5. Howe, *16*, 110, 137.
6. *Ibid.*, pp. 134–36.
7. *Ibid.*, p. 115.
8. *Ibid.*, *4*, 171.
9. E.g. *ibid.*, 5, 48, 88; 6, 340n.; *9*, 255n.; *19*, 206.
10. *Ibid.*, *16*, 58–9, 76–7. On Stendhal see above, p. 248.
11. *Ibid.*, *4*, 171.
12. *Ibid.*, *9*, 5.
13. *Table Talk*, August 6, 1832, p. 192.
14. *Oxford Lectures on Poetry* (Oxford, 1909), p. 105.
15. In introduction to Lamb's *Literary Criticism* (Oxford, 1923), p. ix.
16. *Letters*, *1*, 243–4.
17. *Ibid.*, *1*, 257. The allusion is to *Othello*, IV, iii, 137–40.
18. *Works*, ed. Hutchinson, p. 127.
19. *Ibid.*, pp. 650–1.
20. *Ibid.*, p. 677.
21. *Ibid.*, pp. 704–7.
22. For details see Robert D. Williams, "Antiquarian Interest in Elizabethan Drama before Lamb," *PMLA*, 53 (1938), 134; and Wellek, *Rise*, esp. pp. 99–101.
23. Hutchinson, pp. 59, 65.
24. *Ibid.*, pp. 63–4.
25. *Ibid.*, pp. 737 ff., esp. p. 743.
26. *Ibid.*, p. 259.
27. *Ibid.*, p. 70.
28. *Letters*, *1*, 362.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

29. *Ibid.*, p. 285.
30. Hutchinson, pp. 95–6, in essay on Hogarth (1811).
31. *Letters*, 2, 437, 426, 411, 137.
32. *Ibid.*, 1, 136–7, 240, 239.
33. Hutchinson, p. 566.
34. Howe, 5, 175.
35. *Ibid.*, 6, 301–2.
36. *Ibid.*, 6, 70.
37. *Ibid.*, 11, 64; 6, 96; 5, 113.
38. *Ibid.*, 5, 87.
39. *Ibid.*, 5, 18.
40. *Ibid.*, 9, 81.
41. *Ibid.*, 6, 342.
42. *Ibid.*, pp. 38, 262, etc.
43. *Ibid.*, p. 39.
44. *Ibid.*, pp. 42–3.
45. *Ibid.*, pp. 51, 320.
46. *Ibid.*, 11, 84, 179.
47. *Ibid.*, 6, 235.
48. *Ibid.*, p. 247.
49. *Ibid.*, pp. 199, 254.
50. *Ibid.*, 5, 97.
51. *Ibid.*, p. 70.
52. "Eloisa to Abelard," line 160. *Rape of the Lock*, Canto II, line 64.
53. Howe, 6, 340–1. Hazlitt quotes a letter by Coleridge written to an unknown correspondent, dated March 10, 1804, which had been published in *Blackwood's Magazine*, 6 (1819), 197–8. Cf. Coleridge, *Miscellaneous Criticism*, ed. T. M. Raysor (London, 1936), esp. p. 271.
54. Howe, 8, 208.
55. *Ibid.*, 7, 308.
56. *Ibid.*, 20, 262–3, 391.
57. *Ibid.*, 6, 39.
58. *Ibid.*, 20, 387.
59. *Ibid.*, 16, 215–6.
60. *Ibid.*, 5, 145.
61. *Ibid.*, 9, 44–5.
62. *Ibid.*, 5, 1–2; 9, 45.
63. *Ibid.*, 5, 5.
64. *Ibid.*, 4, 58.
65. *Ibid.*, 11, 308, 236.
66. *Ibid.*, 4, 151; 5, 4. Is "other" a misprint for "our"?
67. *Ibid.*, p. 3; 20, 211.
68. *Ibid.*, pp. 300, 298.
69. *Ibid.*, 19, 77.
70. Esp. *ibid.*, 8, 317 ff.; 18, 77 ff.; 20, 302 ff.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

71. *Ibid.*, pp. 297, 303–5. Cf. *12*, 44 ff., for attack on abstraction.
72. *Ibid.*, *4*, 77–8.
73. *Ibid.*, 5, 50, 48, 47; *8*, 42.
74. *Ibid.*, *8*, 44; 5, 53.
75. *Ibid.*, *12*, 319–20.
76. *Ibid.*, *16*, 401.
77. *Ibid.*, 5, 153.
78. *Ibid.*, *6*, 128.
79. *Ibid.*, *4*, 271.
80. *Ibid.*, p. 74.
81. *Ibid.*, *12*, 290.
82. *Ibid.*, *6*, 109. Cf. *16*, 8–9.
83. *Ibid.*, *19*, 75.
84. *Ibid.*, *8*, 82–3.
85. *Ibid.*, *4*, 75; *12*, 334.
86. *Ibid.*, *9*, 45.
87. *Ibid.*, *5*, 12.
88. *Ibid.*, *16*, 136.
89. *Ibid.*, *6*, 8, 15.
90. *Ibid.*, pp. 63–4.
91. *Ibid.*, p. 50.
92. *Ibid.*, p. 320.
93. *Ibid.*, *16*, 43–4.
94. *Ibid.*, *4*, 180.
95. *Ibid.*, 5, 217; *20*, 401.
96. *Othello*, 1, iii, 94–6. Quoted by Hazlitt himself, Howe, *4*, 205.
97. Howe, pp. 228, 233.
98. *Ibid.*, pp. 232, 237.
99. *Ibid.*, p. 320.
100. *Ibid.*, p. 207, 209.
101. *Ibid.*, *16*, 5–6; cf. *6*, 106.
102. *Ibid.*, *16*, 218; 5, 96.
103. *Ibid.*, *16*, 212.
104. *Ibid.*, *18*, 305.
105. *Ibid.*, *19*, 29.
106. *Ibid.*, *6*, 175, 180.
107. *Ibid.*, p. 189.
108. *Ibid.*, 5, 9.
109. *Ibid.*, *4*, 161. Cf. *18*, 5, 7.
110. *Ibid.*, 5, 82–3.
111. *Ibid.*, *16*, 19–20.
112. *Ibid.*, *6*, 35–6.
113. *Ibid.*, p. 150.
114. *Ibid.*, pp. 33, 38.
115. *Ibid.*, p. 347.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

116. *Ibid.*, *16*, 76; *6*, 35; *16*, 79.

117. Elisabeth Schneider's *The Aesthetics of William Hazlitt* contains an appendix on Hazlitt's reading.

118. J. M. Robertson, *Essays towards a Critical Method* (London, 1889), p. 81.

119. Howe, *6*, 268–9.

120. *Ibid.*, *4*, 358–60.

121. *Ibid. 11*, 70, 75–6.

122. *Ibid.*, *16*, 266, 270, 280.

123. *Ibid.*, *9*, 244–5; *18*, 368n.; *16*, 269; *8*, 254–5.

124. *Ibid.*, *11*, 178–83. On the "Occult" school of criticism see *8*, 225–6; *17*, 318.

125. *Ibid.*, *6*, 192.

126. *Ibid.*, *4*, 253.

127. *Ibid.*, *16*, 6.

128. *Ibid.*, 5, 283.

129. *Ibid.*, *8*, 224–5.

130. The essays and marginalia can be found in Vol. *3* of H. B. Forman's *Complete Works* (1900–01). To these must be added those in *Keats' Shakespeare*, ed. Caroline Spurgeon, Oxford, 1929.

131. See full discussion by C. D Thorpe, "Keats and Hazlitt," *PMLA*, *62* (1947), 487–502. Keats's copy of Hazlitt's *Characters* is in the Harvard Library. Text in Amy Lowell's *John Keats* (Boston, 1925), *2*, 587–90. The other references are to *Letters*, pp. 79, 309, 106, 56, 23.

132. *Letters*, p. 71 (Dec. 21, 1817).

133. *Ibid.*, p. 95 (Feb. 3, 1818).

134. *Ibid.*, p. 507 (August, 1820).

135. *Ibid.*, p. 131 (April 9, 1818).

136. *Ibid.*, p. 107 (Feb. 27, 1818).

137. *Ibid.*, pp. 222–3 (Oct. 9, 1818).

138. *Works*, ed. Forman, *3*, 256.

139. Lines 199–202, 148–9.

140. *Letters*, p. 227 (Oct. 27, 1818). I adopt the emendation "informing" instead of "in for—," as suggested by G. Beaumont in *TLS*, Feb. 27, 1930.

141. *Works*, 2, 240.

142. Benjamin Bailey's letter to Lord Houghton, May 7, 1849. Quoted by W. J. Bate, *The Stylistic Development of Keats* (New York, 1945), p. 51.

143. *Works*, 3, 230.

144. *Letters*, p. 67 (Nov. 22, 1817).

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کتاب شناسی: مادام دوستال و شاتوبریان

دربارهٔ نقد فرانسوی، گذشته از Michiels و Brunetière و Mustoxidi و Van Tieghem، مذکور در جلد اول، ص ۳۳۷، نیز کتاب زیر را ببینید که فصولی دربارهٔ مادام دوستال و شاتوبریان دارد:

Irving Babbitt, *The Masters of Modern French Criticism* (Boston, 1912).

دربارهٔ منتقدان دوران امپراتوری

Sainte-Beuve, "M. de Féletz, et la critique littéraire sous l'Empire," *Causeries du lundi* (1850), Vol. *I*.

مقالات روفروا در کتاب زیر تجدید چاپ شده‌اند:

Cours de la littérature dramatique, 5 vols. 2d ed. Paris, 1825.

نقل قول از آنها بر اساس تاریخ شماره‌ای از *Journal des débats* (cited as *Débats*) است که در آن چاپ شده‌اند. دربارهٔ روفروا کتاب زیر را ببینید که گرچه بیش از حد از او تمجید می‌کند ولی بر روی هم عالی است

Charles Marc Des Granges, *Geoffroy et la critique dramatique sous le Consulat et l'Empire*, Paris, 1897 (cited as Des Granges).

نقل قول از آثار مادام دوستال از چاپ زیر است

Œuvres Complètes, 17 vols. Paris, 1820 (cited as *Œuvres*).

در میان شرح حالهای متعددی که دربارهٔ او نوشته شده، دو کتاب زیر از همه مضبوط‌ترند:

David Glass Larg, *Madame de Staël. La Vie dans l'œuvre (1766–1800)* (Paris, 1924) and *Madame de Staël. La Seconde vie (1800–1807)* (Paris, 1928). Also, Comtesse Jean de Pange, *Auguste-Guillaume Schlegel et Madame de Staël*, Paris, 1938.

در مورد منابع کتاب دربارهٔ آلمان ←

Oskar Walzel, "Frau von Staëls Buch de l'Allemagne und W. Schlegel," in *Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte. Festgabe für Richard Heinzel* (Weimar, 1898), pp. 275–334; and Gertrude Emma Jaeck, "The Indebtedness of Madame de Staël to A. W. Schlegel," *JEGP, 10* (1911), 499–534.

مؤلف کتاب زیر از یافتن هرگونه رابطه‌ای باز مانده است:

Jean Gibelin, *L'Esthétique de Schelling et l'Allemagne de Madame de Staël* (Paris, 1934).

در این کتاب هم ظواهر داستان نقل شده است.

Comtesse Jean de Pange, *Madame de Staël et la découverte de L'Allemagne* (Paris, 1929).

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Edmond Eggli, *Le Débat romantique en France 1813-1830*, Vol. *I* (1813-16) Paris, 1933.

بررسیهای دیگری که در این زمینه شده

Gertrude Emma Jaeck, *Madame de Staël and the Spread of German Literature*, New York, 1915; Robert Calvin Whitford, *Madame de Staël's Literary Reputation in England*, Urbana, Ill., 1918; Ian Allan Henning, *L'Allemagne de Madame de Staël et la polémique romantique*, Paris, 1929; Carlo Pellegrini, *Madame de Staël: il gruppo cosmopolito di Coppet: influenza delle sue idee critiche*, Firenze, 1938.

نقل قول از آثار شاتوبریان از این جاهاست:

Œuvres complètes (25 vols. Paris, 1836), and *Mémoires d'outre tombe*, ed. E. Biré and P. Moreau, 6 vols. Paris, 1947.

از جمله آثار متعدد دربارهٔ او، کتاب ست‌بُو هنوز بارز است

Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire* (2 vols. 1849).

در کتاب زیر نیز به نقد ادبی او توجه شده است

Hubert Gillot, *Chateaubriand. Ses idées; son action; son œuvre* (Paris, 1934).

جنبه های خاص در آثار زیر مورد بحث قرار گرفته اند:

Meta Helena Miller, *Chateaubriand and English Literature*, Baltimore, 1925; and Carlos Lynes, "Chateaubriand—Critic of the French Renaissance," *PMLA*, *62* (1947), 422–35.

یادداشتها: مادام دوستال و شاتوبریان

1. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, ed. P. Martino (Paris, 1932), *1*, 141. Similar passages in *Courrier anglais*, ed. H. Martineau (Paris, 1935), *1*, 21; *3*, 134.

2. *Débats*, January 24, 1804; February 16, 1805: "le bon goût, la saine morale, et les bases éternelles de l'ordre social." Quoted by Des Granges, *Geoffroy*, pp. 173, 176.

3. *Débats*, January 25, 1804; October 11, 1803. Des Granges, pp. 179, 168.

4. *Débats*, January 23 and 29, 1805. Des Granges, pp. 169–70. *Débats*, June 26, 1807: "les fripons sont dans la société, et la vertu règne sur le théâtre." Des Granges, p. 166.

5. *Année littéraire* (1785), *1*, lettre 3. Des Granges, pp. 70–1.

6. *Débats*, April 11, 1803: "un amas de folies"; September 22, 1800: "une série d'absurdités"; June 4, 1804: "ce monument de la barbarie anglaise"; *ibid.*: "un Hottentot emprisonné dans des vêtements euro-

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

péens." Des Granges, pp. 327–8.

7. *Année littéraire* (1801), 3 No. 18. Des Granges, pp. 88–9.

8. *Débats*, January 3, 1804; August 27, 1801. *La Surprise de l'amour* is the title of one of Marivaux's comedies. Des Granges, pp. 273, 369.

9. *Année littéraire* (1787), 1, lettre 1. Des Granges, p. 56.

10. *Œuvres* (1820), 4, 25: "L'influence de la religion, des mœurs et des lois sur la littérature, et quelle est l'influence de la littérature sur la religion, les mœurs et les lois."

11. *Ibid.*, pp. 4–5, 258.

12. *Ibid.*, p. 196: "La tristesse passionnée des habitans d'un climat nébuleux"; p. 259: "l'image de la fraicheur, des bois touffus, des ruisseaux limpides. . . . l'ombre bienfaisante qui doit les préserver des brûlantes ardeurs du soleil."

13. *Ibid.*, pp. 85, 104, 126, 129.

14. *Ibid.*, pp. 87–8.

15. *Ibid.*, p. 248.

16. *Ibid.*, pp. 284, 308: "un assez grand nombre de poètes anglais s'écarta du caractère national, pour imiter les Italiens."

17. *Ibid.*, p. 242: "L'Arioste est le premier peintre, et par conséquent peut-être le plus grand poète moderne."

18. *Ibid.*, p. 282.

19. *Ibid.*, p. 300: "caricatures populaires."

20. *Ibid.*, pp. 300–1.

21. *Ibid.*, p. 315: "cette sombre imagination . . . est cependant la couleur générale de la poesie anglaise."

22. *Ibid.*, p. 395: "tous les genres de volupté de l'âme."

23. *Ibid.*, p. 392: "Il n'a rien découvert, mais il a tout enflammé."

24. *Ibid.*, p. 31: "La vertu devient alors une impulsion involontaire, un mouvement qui passe dans le sang."

25. *Ibid.*, p. 404: "c'est l'homme alors qu'il peut sauver l'innocence, c'est l'homme alors qu'il peut renverser le despotisme, c'est l'homme enfin lorsqu'il se consacre au bonheur de l'humanité."

26. *Ibid.*, p. 511: "dans le siècle du monde le plus corrompu."

27. *Ibid.*, p. 498n.

28. Fontanes' review in *Œuvres* (Paris, 1859), 2, 169–205; originally in *Mercure de France, 1800*. For Chateaubriand's review see n. 66 below.

29. In *Magasin encyclopédique*, 5 (1799), 44–65, 214–35; reprinted in Wilhelm von Humboldt, *Gesammelte Schriften* (Berlin, 1904), 3, 1–29.

30. These articles are described and the relationship discussed in my *Kant in England* (Princeton, 1931), pp. 143–58.

31. Friedrich Schlegel, *Neue philosophische Schriften*, ed. J. Körner (Frankfurt, 1935), pp. 223–57, contains notes (in French) of a private lecture for Madame de Staël.

32. *Œuvres*, 10, 464; 11, 102; 10, 462–63. A more extended list of parallelisms in Walzel's article, quoted in bibliography.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

33. *Œuvres*, *10*, 274: "La poesie des anciens est plus pure comme art, celle des modernes fait verser plus des larmes." *10*, 276: "la poésie des Germains . . . se sert de nos impressions personelles pour nous émouvoir: le genie qui l'inspire s'addresse immédiatement à notre cœur."

34. Cf. *Œuvres*, *10*, 299–300; *11*, 45: "Depuis quelque temps on a prétendu que pleurer ou rire ne prouve rien, en faveur d'une tragédie, ou d'une comédie; je suis loin d'être de cet avis." See *11*, 48 on comic theory; *11*, 136: "Partisan d'un goût simple et quelquefois même d'un goût rude."

35. *Ibid.*, *10*, 217, on Wieland; *11*, 45, on Kotzebue; *11*, 2 ff., on Werner.

36. Dora Hensler, *Lebensnachrichten* (Hamburg, 1838–39), *1*, 579: "Er kann es nicht einmal vor dem Drucke eingesehen haben." Letter of Jan. 25, 1814.

37. *Œuvres*, *11*, 133: "La description animée des chefs-d'œuvre."

38. *Ibid.*, *10*, 210, 303–4.

39. *Ibid.*, p. 209.

40. *Ibid.*, p. 234: "On ne peut donner de la vie aux objets de l'art que par la connaissance intime du pays et de l'époque dans laquelle ils ont existé. . . . en s'aidant à la fois de l'imagination et de l'étude, on récompense le temps, et l'on refait la vie."

41. *Ibid.*, pp. 247–8: "Il faut avoir une âme que la tempête ait agitée, mais où le ciel soit descendu pour ramener le calme."

42. *Ibid.*, pp. 446, 447.

43. *Ibid.*, pp. 470–1; 484–5; 496–8.

44. E.g. "Die Braut von Korinth," "Der Gott und die Bajadere," "Der Fischer," "Der Zauberlehrling."

45. *Œuvres*, p. 544: "Le délire de l'esprit." *10*, 506: "Le cauchemar de l'esprit."

46. *Ibid.*, *11*, 89 ff., 93 ff.

47. *Ibid.*, p. 94: "Paresse de cœur."

48. *Ibid.*, p. 101: "Il faut, dans nos temps modernes, avoir l'esprit européen."

49. *Ibid.*, p. 107. Cf. Fernand Baldensperger, "Le Songe de Jean Paul dans le romantisme français," *Alfred de Vigny* (Paris, 1912), pp. 159–76. See also Albert Béguin, "Le Songe de Jean Paul et Victor Hugo," *Revue de littérature comparée*, *14* (1934), 703–13.

50. *Œuvres*, *11*, 97–8, 50 ff.

51. *Ibid.*, p. 2: "le premier des écrivains dramatiques de l'Allemagne." On *Attila* see *11*, 11–12.

52. *Ibid.*, pp. 18–22.

53. *Ibid.*, *10*, 200: "Il faut . . . que le Français soit religieux, et que l'Allemand soit un peu mondain."

54. *Ibid.*, p. 218: "L'originalité nationale vaut mieux, et l'on devait,

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tout en reconnaissant Wieland pour un grand maître, souhaiter qu'il n'eût pas de disciples."

55. *Ibid.*, p. 276: "La littérature romantique est la seule qui soit susceptible encore d'être perfectionée, parce qu'ayant ses racines dans notre propre sol, elle est la seule qui puisse croître et se vivifier de nouveau; elle exprime notre religion; elle rappelle notre histoire."

56. *Ibid.*, p. 304: "Un poème épique n'est presque jamais l'ouvrage d'un homme, et les siècles mêmes, pour ainsi dire, y travaillent . . . les personnages du poème épique doivent représenter le caractère primitif de la nation."

57. *Ibid.*, pp. 340–1: "Rien ne serait donc plus absurde que de vouloir à cet égard imposer à toutes les nations le même système."

58. *Ibid.*, pp. 425, 226. On "Braut von Korinth" see *ibid.*, pp. 312, 483, 525.

59. *Ibid.*, *11*, 33: "Il faut pour la tragèdie, des sujets historiques ou des traditions religieuses qui réveillent de grands souvenirs dans l'âme des spectateurs."

60. *Ibid.*, p. 82: "Pourquoi les écrivains dramatiques n'essaieraient-ils pas aussi de réunir dans leurs compositions ce que l'acteur a su bien amalgamer par son jeu?"

61. *Ibid.*, p. 145: "Les nations doivent se servir de guide les unes aux autres . . . On se trouvera donc bien en tout pays d'accueillir les pensées étrangères; car, dans ce genre, l'hospitalité fait la fortune de celui qui reçoit."

62. Reprinted in Eggli, *Le Débat romantique*, pp 217–40.

63. *Tag- und Jahreshefte* (1804); *Werke*, *30*, 134: "Jenes Werk uber Deutschland . . . ist als ein mächtiges Rüstzeug anzusehen, das in die chinesische Mauer antiquierter Vorurteile, die uns von Frankreich trennte, sogleich eine breite Lücke durchbrach." Other less favorable letters and conversations are quoted in Henning, *L'Allemagne de Madame de Staël* (Paris, 1929), pp. 241 ff.

64. Jean Paul's review in *Heidelberger Jahrbücher* (1815), reprinted in *Kleine Bücherschau*, ed. Berend, *Sämtliche Werke*, *16*. Carlyle translated the Jean Paul review for *Fraser's Magazine* (1830), reprinted in *Works*, Centenary ed., *26*, 476–502.

65. *Deutsche Worte über die Ansichten der Frau v. Staël von unserer poetischen Litteratur in ihrem Werk über Deutschland* (Heidelberg, 1814), 250 pp.

66. Ostensibly a letter to Fontanes in *Mercure de France*, December 22, 1800; *Œuvres*, *13*, 289–315. Also in *Correspondance Générale*, ed. Louis Thomas (Paris, 1912), *1*, 23–43.

67. *Œuvres*, *13*, 290: "Vous n'ignorez pas que ma folie est de voir *Jésus-Christ* partout, comme Madame de Staël la *perfectibilité*."

68. *Ibid.*, *11*, 15: "La religion chrétienne est la plus poétique, la plus humaine, la plus favorable à la liberté, aux arts et aux let-

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tres."

69. *Ibid.*, pp. 279 ff. (*Génie*, Pt. 2, Bk. II, chs. 2 ff.).

70. *Ibid.*, p. 342: "C'est la chrétienne réprouvée, c'est la pécheresse tombée vivante entre les mains de Dieu" (*Génie*, Pt. 2, Bk III, ch. 3).

71. *Ibid.*, *12*, 222: "Que l'incrédulité est la principale cause de la décadence du goût et du génie" (*Génie*, Pt. 3, Bk. IV, ch. 5). *12*, 229–30: "Aussi le dix-huitième siècle diminue-t-il chaque jour dans la perspective, tandis que le dix-septième semble s'élever à mesure que nous nous en éloignons; l'un s'affaise, l'autre monte dans les cieux" (*Génie*, Pt. 3, Bk. IV, ch. 5).

72. *Ibid.*, p. 17: "C'est au christianisme que Bernardin de Saint-Pierre doit son talent pour peindre les scènes de la solitude" (*Génie*, Pt. 2, Bk. IV, ch. 3).

73. *Ibid.*, *11*, 317–20; *12*, 66–102 (*Génie*, Pt. 2, Bk. II, ch. 10; Bk. V, chs. 1–4).

74. In *Chateaubriand et son groupe littéraire*, ed. M. Allem (Garnier ed.), *1*, 257 ff. (Treizième leçon).

75. *Œuvres*, *11*, 318: "L'œuvre le plus parfait du génie inspiré par la religion." Cf. Voltaire's similar view, Vol. 1 of this work, p. 45.

76. *Ibid.*, *12*, 101. On the influence of Lowth cf. Madeleine Dempsey, *A Contribution to the Study of the Sources of the Génie du Christianisme*, Paris, 1928.

77. *Œuvres*, *17*, 277: "D'abandonner la petite et facile critique des *défauts* pour la grande et difficile critique des *beautés*" (*Mélanges littéraires*).

78. *Ibid.*, p. 53: "Écrire est un art. . . . cet art a nécessairement des genres, et chaque genre a des règles. . . . Racine, dans toute l'excellence de son art, est plus naturel que Shakespeare; comme l'Apollon, dans toute sa divinité, a plus les formes humaines qu'une statue grossière de l'Egypte."

79. On *beau idéal* see *ibid.*, *11*, 322–3 (*Génie*, Pt. 2, Bk. II, ch. 11). On "La belle nature": e.g. *10*, 5 (Preface to *Atala*): "Peignons la nature, mais la belle nature: l'art ne doit pas s'occuper de l'imitation des monstres." On taste: *17*, 34, review of Young (*Mélanges*): "Le goût est le bon sens du génie; sans le goût, le génie n'est qu'une sublime folie." On rules: *14*, 47 (preface to 3d ed. of *Les Martyrs*): "La règle des trois unités, par exemple, est de tout temps, de tout pays, parce qu'elle est fondée sur la nature."

80. *Ibid.*, *14*, 25 (preface to 3d ed. of *Les Martyrs*): "Je ne veux rien changer, rien innover en littérature; j'adore les anciens; je les regarde comme nos maîtres; j'adopte entièrement les principes posés par Aristote, Horace et Boileau."

81. *Ibid.*, *12*, 70–1 (*Génie*, Pt. 2, Bk. V, ch. 2).

82. *Ibid.*, *11*, 259–60: "Nous sommes persuadé que les grands écrivains ont mis leur histoire dans leurs ouvrages. On ne peint bien que

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

son propre cœur, en l'attribuant à un autre; et la meilleure partie du génie se compose de souvenirs" (*Génie*, Pt. 2, Bk. 1, ch. 3).

83. *Ibid.*, *12*, 37–8: "Milton lui-même avait partagé cet esprit de perdition" (*Génie*, Pt. 2, Bk. IV, ch. 9). *11*, 259 (Pt. 2, Bk. I, ch. 3). *11*, 318–9 (Pt. 2, Bk. II, ch. 10).

84. *Mémoires d'outre tombe*, 2, 202–3: "Une famille de René poètes et de René prosateurs a pullulé."

85. *Ibid.*, *6*, 293: "Elle ne chantera *quand la bise sera venu*."

86. *Ibid.*, *5*, 307–10.

87. *Œuvres*, 22, 239 (*Essai sur la littérature anglaise*, *1*): "J'ai mesuré autrefois Shakespeare avec la lunette classique . . . microscope inapplicable à l'observation de l'ensemble." On Chaucer see p. 110. On Spenser see p. 230: "glacé et ennuyeux."

88. *Ibid.*, pp. 280 ff. (*Essai*, *1*): "les ombres ossianiques," "Génies mères." pp. 323–5.

89. *Ibid.*, p. 285 (*Essai*, *1*): "la perfection de l'ensemble et la juste proportion des parties."

90. *Ibid.*, *23*, 122, 128, 156, 164–5 (on theology), 159: "Le républicain se retrouve à chaque vers du *Paradis perdu*: les discours de Satan respirent la haine de la dépendance" (*Essai*, 2).

91. *Ibid.*, *12*, 63: "Mais supposons que le chantre d'Eden fût né en France sous le siècle de Louis XIV, et qu'à la grandeur naturelle de son génie il eût joint le goût de Racine et de Boileau" (*Genie*, Pt. 2, Bk. IV, ch. 16).

92. *Ibid.*, *23*, 365 ff. (*Essai*, 2). For a comparison with Byron, see pp. 380, 386.

93. Quoted by V. Giraud in intro. to *Atala. Reproduction de l'édition originale* (Paris, 1906), pp. xxiv ff.

94. *Mémoires d'outre tombe*, *6*, 160–1: "L'empereur de Russie Alexandre?—Mort. L'empereur d'Autriche François I?—Mort. Le roi de France Louis XVIII?—Mort. . . . Personne ne se souvient des discours que nous tenions autour de la table du prince de Metternich: mais, ô puissance du génie! aucun voyageur n'entendra jamais chanter l'alouette dans les champs de Vérone sans se rappeler Shakespeare."

کتاب شناسی: استاندال و هوگو

Pensées رویهٔ مرجع برای گردآوری

Les Cahiers, ed. A. Beaunier, 2 vols. Paris, 1938.

Pensées, ed. P. Raynal, Paris, 1888 و در موارد معدود از

Sainte-Beuve, طرفداری ژرفی در مقالات معروف او مورد بحث قرار گرفته است

Portraits littéraires, 2, and *Causeries du lundi*, *1*; by Matthew Arnold, *Essays in Criticism*, *1*, and in a chapter of Babbitt's *Masters of Modern*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

French Criticism; and by M. Gilman, "Joubert on Imagination and Poetry," *RR, 40* (1949), 250–60.

نقل قول از آثار استاندال از چاپ انتقادی Champion است، بویژه *Racine et Shakespeare*, ed. Pierre Martio, 2 vols. Paris, 1925 در مواردی که این چاپ کارساز نباشد از چاپ ۷۹ جلدی Divan (پاریس، ۱۹۲۶–۱۹۳۷) استفاده می کنم. مقالاتی که به انگلیسی چاپ کرده بود در ترجمهٔ مجدد به فرانسه در چاپ Divan تحت عنوان *Courrier anglais* (پنج جلد، پاریس، ۱۹۳۵–۱۹۳۶) منتشر شده است من متن انگلیسی را از خود نشریات نقل می کنم. در کتاب زیر یک فصل به استاندال در مقام منتقد اختصاص داده شده است:

Gina Raya, *Stendhal* (Modena, 1943).

مقالات استاندال به زبان انگلیسی در کتاب زیر مشخص شده است

Doris Gunnel, *Stendhal et l'Angleterre* (Paris, 1909)

و در کتاب زیر مورد بحث قرار گرفته است:

René Dollot, *Stendhal journaliste*, Paris, 1948.

منابع استاندال در مقالهٔ زیر

Robert Vigneron, "Stendhal and Hazlitt," *MP, 35* (1938), 378-414.

و فصل مربوط به مانتسونی و استاندال در کتاب زیر معرفی شده است

P. Trompeo, *Nell'Italia romantica sulle orme di Stendhal* (Rome, 1924).

تألیف زیر کتاب عمومی خوبی است

Harry Levin, *Toward Stendhal* (Murray, Utah, 1945).

دربارهٔ بحث میان رمانتیکها بویژه به کتاب زیر بنگرید که آثار قدیمتر کسانی نظیر Marsan و Souriau و Séché و غیره را نیز ذکر می کند

Chronologie du romantisme (1804–1830), by René Bray (Paris, 1932).

آثار هوگو را از چاپ نهایی آثار او نقل کرده ام

(*Euvres Complètes*, ed. définitive, 43 vols. Paris, 1881.

دربارهٔ هوگو به آثار زیر نیز بنگرید: the edition of *La Préface de Cromwell*, by Maurice Souriau, n.d.; Ch.-Albert Rossé, *Les Théories littéraires de Victor Hugo*, Délemont, 1903; and John Hayward Thomas, *L'Angleterre dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, 1933.

یادداشتها: استاندال و هوگو

1. From *Contemplations* (1856): "Réponse à une acte d'accusation."

2. *Œuvres complètes, 17 (Littérature et philosophie)*, p. 130: "Qu'est-ce en effet qu'un poète? Un homme qui sent fortement, exprimant ses sensations dans une langue plus expressive. La poésie, ce n'est

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

presque que sentiment, dit Voltaire."

3. *Pensées* (Paris, 1931), 2, 283: "On ne peut peindre ce qu'on n'a pas senti." Cf. *1*, 120.

4. Letter to Mme la marquise de Raigecourt, May 21, 1819, in *Correspondance* (Paris, 1882), 2, 36: "Il y a plus de poésie dans le plus petit coin d'un de ses tableaux que dans toutes nos poésies humaines."

5. *Œuvres complètes, 1* (*Odes et ballades*), 6.

۶. شاتوبریان مجلد کوچکی تحت عنوان *Recueil et pensées* در ۱۸۳۸ منتشر کرد. Paul de Raynal در ۱۸۴۲ مجموعهٔ مفصلتری چاپ کرد که بعداً هم بارها تجدید چاپ شده است. متن کامل *Les Carnets* در ۱۹۳۸ همراه با تاریخ هر کدام توسط André Beaunier منتشر شد. لکن ۱۶۸ کلمه قصار در *Pensées* چاپ Raynal در *Carnets* یافت نمی شود.

7. *Carnets*, 2, 595: "La lyre est, en quelque manière, un instrument ailé." *Ibid.*, p. 604: "Les beaux vers sont ceux qui s'exhalent comme des sons ou des parfums." *Ibid.*, p. 861: "Et il est certain que quiconque n'aura jamais été pieux ne deviendra jamais poète."

8. *Pensées*, p. 264: "A l'aide de certains rayons, il purge et vide les forces de matière, et nous fait voir l'univers tel qu'il est dans la pensée de Dieu même."

9. *Carnets*, 2, 493: "J'appelle imagination la faculté de rendre sensible tout ce qui est intellectuel, d'incorporer ce qui est esprit, et en un mot, de mettre au jour sans le dénaturer ce qui est de soi-même invisible."

10. *Ibid.*, p. 563: "De ceux en qui l'imaginative (faculté animale fort différente de l'imagination, faculté intellectuelle) domine. L'imagination est l'imaginative de l'esprit. . . . L'imaginative se frappe. Elle est passive. L'imagination est active, créatrice" (1806).

11. *Ibid.*, *1*, 205, 260, 282: "Une espèce de mémoire . . . Un magasin ou l'imagination puise. . . . L'imagination est peintre. Elle peint dans notre âme et au dehors à l'âme des autres. Elle revêt d'images." Joubert calls Addison "le plus sage des critiques" (*ibid.*, 2, 482).

12. *Pensées*, p. 275: "C'est les fourbir . . . c'est refondre cette monnaie . . . c'est renouveler, par le type, des empreintes effacées."

13. *Carnets*, *1*, 132: "Le caractère du poète est d'être bref, c'est-à-dire parfait, *absolutus*, comme disaient les Latins. Celui de l'orateur est d'être coulant, abondant, spacieux, épandu, varié, inepuisable, immense."

14. *Ibid.*, 2, 478, 498: "le poète . . . les rend légers et leur donne de la couleur . . . Faire voltiger les mots . . ." Cf. Letter to Mole (March 10, 1805), *Pensées*, ed. Raynal, 340: "architecture de mots." *Carnets*, 2, 646: "La pure essence dont il faut les assaisonner."

15. *Ibid.*, p. 679: "Ceux à qui Racine suffit sont des pauvres âmes et de pauvres esprits. . . . Admirable sans doute pour avoir rendu poétiques les sentiments les plus bourgeois et les passions les plus

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

mediocres." *Ibid.*, p. 859: "Notre véritable Homère, l'Homère des Français."

16. *Ibid.*, p. 895: "Mais pour nous élever et pour ne pas être salis par les bassesses de la terre, il nous faut en tout des échasses."

17. See introduction and notes to Martino's critical ed., *Racine et Shakespeare*. On Visconti, see above, p. 260.

18. *Racine et Shakespeare*, 1, 39: "Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible.

"*Le classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères."

19. *Ibid.*, p. 86: "un cache-sottise." *Ibid.*, p. 97: "ce mot propre, unique, nécessaire, indispensable."

20. *Ibid.*, on Luther, 2, 223; Collin, *Courrier anglais*, 1, 212; Mérimée, 4, 222 (in *London Magazine*, July, 1825).

21. F. C. Green, *Stendhal* (Cambridge, 1939), 165, 212, 214.

22. Identified in Doris Gunnell's *Stendhal et l'Angleterre*. Collected in French re-translations in Divan edition as *Courrier anglais*, 5 vols. Paris, 1935–36.

23. *Histoire de la peinture en Italie*, ed. P. Arbelet (Paris, 1924), 1, 269; 2, 46 ff.

24. See below, n. 35.

25. *Racine et Shakespeare*, 2, 258: "Et, quel qu'on soit, roi ou berger, sur le trône ou portant la houlette, on a toujours raison de sentir comme on sent et de trouver beau ce qui donne du plaisir."

26. *London Magazine*, 1 (1825), 280.

27. *Vie de Rossini*, ed. H. Prunières (Paris, 1922), 1, 222: "Même en musique, pour être heureux, il ne faut pas en être réduit à examiner: voilà ce que les Français ne veulent pas comprendre; leur manière de jouir des arts, c'est de les juger."

28. So defined by Levin, *Toward Stendhal*, p. 27.

29. *Mélanges de littérature* (Paris, 1933), 3, 397.

30. On Madame de Staël see letter to E. Mounier, March 26, 1803; *Correspondance*, Divan, 1, 117; letter to Pauline, Sept. 19, 1810; *ibid.*, 3, 278. On Chateaubriand see e.g. *Mélanges intimes* (Paris, 1936), 2, 98; on *Itinéraire*: "Je n'ai jamais rien trouvé de si puant d'égotisme, d'égoïsme, de plate affectation et même de forfanterie."

31. Balzac's review in *Revue Parisienne*, Sept. 25, 1840; *Œuvres complètes* (Paris, 1873), 23, 687–738; Stendhal's letter, Oct. 16, 1840; *Correspondance*, 10, 267: "Voilà sans doute, pourquoi j'écris mal: c'est par l'amour exagérée pour la logique."

32. In *London Magazine*, March, 1825, "Steding" seems a corruption of "Schelling"; also, *Correspondance*, 6, 37 (Dec. 4, 1822): "Quant à l'Allemagne, l'absurdité de sa philosophie et la prétension d'être orig-

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

inale la gâtent tout à fait."

33. *New Monthly Magazine*, 12 ("1824 Historical Papers"), pp. 557–8.

34. On Manzoni see *New Monthly* (Pt. 1, 1827), p. 377; *Mélanges*, 3, 391.

35. On Schlegel see marginalia in *Mélanges intimes*, 1, 311; in *Histoire de la peinture en Italie*, 2, 54–5; long note on Molière criticism and idolatry of Shakespeare. Other references in *Racine et Shakespeare*, 2, 269–70; letters to L. Crozet in *Correspondance*, 4 (Sept. 28, 1816), 371, "Schlegel reste un pédant ridicule"; *ibid.*, 4 (Oct. 1, 1816), 389, "pauvre et triste pédant"; *ibid.*, 5 (Oct. 20, 1816), 15, "un petit pédant sec, confit de vanité allemande, mais fort savant"; *ibid.*, 5 (Dec. 26, 1816), 28–9, "pédant pire que les La Harpe."

36. See above pp. 189–90.

37. *Racine et Shakespeare*, 2, 119: "le père du romanticisme"; on Johnson's *Dictionary*: *ibid.*, 2, 70–1; Johnson's *Preface* used, *ibid.*, 1, 16, and 2, 14; Johnson's comments on *Cymbeline* criticized in *Histoire de la peinture*, 2, 84n.

38. On Byron see *Racine et Shakespeare*, 1, 35; 2, 31; *London Magazine*, 2 (May, 1825), 136, 140; *New Monthly*, 1 (April, 1828), 376; *ibid.*, 1 (May, 1826), 514.

39. On Buratti see *Mélanges intimes*, 3, 373 ff.; *London Magazine*, 3 (Sept., 1825), 36; *ibid.*, 4 (Jan., 1826), 23, 26; on Grossi see *New Monthly*, 1 (May, 1826), 516.

40. *Racine et Shakespeare*, 2, 165 ff., 193 ff.

41. *Ibid.*, 2, 46, 62–3, 86, etc.

42. Article, "La Comédie est impossible en 1836," *Mélanges de littérature*, 3, 413 ff.

43. *Le Rouge et le noir*, ed. J. Marsan (Paris, 1923), 1, 389: "On ne plus atteindre au vrai que dans le roman."

44. *Le Rouge et le noir*, 1, 133, ch. 13: "Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin." Ascribed to Saint-Réal. Cf. 2, 224. Préface to *Armance*, ed. R. Lebègue (Paris, 1925), p. 5: "Est-ce leur faute si des gens laids ont passé devant ce miroir? De quel parti est un miroir?"

45. *Lucien Leuwen*, ed. Martineau, 2, 36: "cela est vrai, mais vrai comme la Morgue, et c'est un genre de vérité que nous laissons aux romans in-12 pour femmes de chambre."

46. *Mélanges intimes*, 2, 258–9: "En général, idéaliser comme Raphaël idéalise dans un portrait pour le rendre plus ressemblant."

47. *New Monthly Magazine* (Dec., 1822), p. 558. *Ibid.* (Feb., 1825), pp. 278–9.

48. *Mélanges de littérature*, 3, 306: "L'habit et le collier de cuivre d'un serf du moyen âge sont plus faciles à décrier que les mouvements du cœur humain."

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

49. MS quoted by Green, p. 268: "L'action des choses sur l'homme, est-elle particulièrement le domaine du roman?"

50. *Mélanges de littérature*, 3, 308: "Tout ouvrage d'art est un beau mensonge." Cf. *ibid.*, 2, 106.

51. *Mélanges intimes*, 2, 162, "sale pamphlet." On *Han d'Islande* see *The New Monthly Magazine*, "1823 Historical Papers," p. 174.

52. *Œuvres complètes*, ed. Hetzel, 1 (*Odes et ballades*), preface to *Odes* (1824), p. 8.

53. *Ibid.*, preface to *Odes* (1826), p. 24: "la tragédie interdit ce que le *roman* permet; la *chanson* tolère ce que l'*ode* défend, etc."

54. *Œuvres complètes*, 24, 22: preface to *Cromwell* (1827): "Croit-on que Françoise de Rimini et Béatrix seraient aussi ravissantes chez un poète qui ne nous enfermerait pas dans la tour de la Faim et ne nous forcerait point à partager le repoussant repas d'Ugolin?"

55. *Ibid.*, p. 23: "Le beau n'a qu'un type; le laid en a mille . . . Ce que nous appellons le laid, au contraire, est un détail d'un grand ensemble qui nous échappe, et qui s'harmonise, non pas avec l'homme, mais avec la création tout entière."

56. *Ibid.*, pp. 29–30.

57. *Ibid.*, pp. 19, 21.

58. In his *Mimesis* (Bern, 1946), *passim*.

59. *Ibid.*, p. 548:

> Une chose bien faite, une chose mal faite, voilà le beau et le laid de l'art; p. 547: Une chose difforme, horrible, hideuse, transportée avec vérité et poésie dans le domaine de l'art, deviendra belle, admirable, sublime, sans rien perdre de sa monstruosité; et, d'une autre part, les plus belles choses du monde, faussement et systématiquement arrangées dans une composition artificielle, seront ridicules, burlesques, hybrides, *laides*.

60. *Œuvres complètes*, 1 (*Odes et ballades*), preface to *Odes* (1826), p. 26: "Ce qu'il est très important de fixer, c'est qu'en littérature comme en politique l'ordre se concilie merveilleusement avec la liberté; il en est même le résultat."

61. *Ibid.*, 17 (*Littérature et philosophie*), "But de cette publication" (1834), p. 16: "Une idée n'a jamais qu'une forme, qui lui est propre, qui est sa forme excellente, sa forme complète, sa forme rigoureuse, sa forme essentielle . . . Ainsi, chez les grands poètes, rien de plus inséparable, rien de plus adhérent, rien de plus consubstantiel que l'idée et l'expression de l'idée. Tuez la forme, presque toujours vous tuez l'idée."

62. *Postscriptum de ma vie* (Paris, 1901): "Le goût"; p. 46: "La forme et le fond sont aussi indivisibles que la chair et le sang"; *ibid.*: "Utilité de beau"; p. 18: "La forme est essentielle et absolue; elle vient des entrailles mêmes de l'idée"; p. 24: "En réalité, il n'y a ni fond ni forme. Il ya, et c'est là tout, seulement le puissant jaillissement de la pensée . . . l'éruption immédiate et souveraine de l'idée armée du style."

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

63. *Œuvres complètes, 17* (*Littérature et philosophie*), "Idées au hasard"; p. 284 ff.: "cette double puissance de méditation et d'inspiration."

64. "But de cette publication," pp. 17 ff.

65. *Ibid.*, p. 32: "Il faut, après tout, que l'art soit son propre but à lui-même, et qu'il enseigne, qu'il moralise, qu'il civilise, et qu'il édifie chemin faisant, mais sans se détourner, et tout en allant devant lui."

66. *Œuvres complètes, 18* (*William Shakespeare*), 410: "transformer la charité en fraternité . . . l'oisivité en utilité . . . l'iniquité en justice . . . la populace en peuple, la canaille en nation, les nations en humanité, la guerre en amour."

67. *Ibid., 18,* 254: "Macbeth, c'est la faim"; p. 257: "Othello est la nuit."

68. *Ibid.*, p. 294: "le génie est une entité comme la nature, et veut, comme elle, être accepté purement et simplement. Une montagne est à prendre ou à laisser"; p. 296: "J'admire tout, comme une brute . . . J'admire Eschyle, j'admire Juvénal, j'admire Dante, en masse, en bloc, tout . . . Ce que vous qualifiez défaut, je le qualifie accent."

69. *Ibid.*, p. 238: "Un type ne réproduit aucun homme en particulier . . . il résume et concentre sous une forme humaine toute une famille de caractères et d'esprits. Un type n'abrége pas; il condense. Il n'est pas un, il est tous"; p. 239: "Une leçon qui est un homme, un mythe à face humaine tellement plastique qu'il vous regarde, et que son regard est un miroir, une parabole qui vous donne un coup de coude, un symbole qui vous crie gare, une idée qui est nerf, muscle et chair."

70. *Ibid.*, p. 127: "Hamlet, c'est Oreste à l'effigie de Shakespeare"; p. 255: "L'aïeul de Macbeth, c'est Nemrod."

71. *Ibid.*, p. 211: "La grande plongeuse"; p. 214: *totus in antithesi.* Shakespeare contains Góngora as Michelangelo contains Bernini, etc.

72. *Ibid.*, pp. 109 ff., 125 ff.

73. *Ibid.*, pp. 291 ff., 257: "la jeune mamelle près de la barbe blanche."

74. *Ibid.*, p. 245: "Les chefs-d'œuvre ont cela d'immense qu'ils sont éternellement présents aux actes de l'humanité. Prométhée sur le Caucase, c'est la Pologne après 1772, c'est la France après 1815, c'est la Révolution après Brumaire."

75. Hugo's attendance at Shakespeare performances before writing preface to *Cromwell,* noted by Souriau in *La Préface de Cromwell,* p. 17. Also in *Œuvres complètes, 48* (*Victor Hugo Raconté, 2,* 227).

کتاب شناسی: منتقدان ایتالیایی

جزوات و مقالات مربوط به بحث «رمانتیسم» در کتاب زیر گردآوری شده‌اند:

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Discussioni e polemiche sul romanticismo (1816–1826), ed. Egidio Bellorini, 2 vols. Bari, 1943.

لکن آثار برشه را در این باره باید در منبع زیر یافت:

Giovanni Berchet, *Opere*, ed. Egidio Bellorini, Vol. 2 entitled *Scritti critici e letterari*, Bari, 1912.

آثار مانتسونی را از منبع زیر نقل کرده‌ام:

Opere varie, ed. M. Barbi and F. Ghisalberti (Milan, 1943). Vol. 2.

نقل قول از آثار فوسکولو از منبع زیر است:

Opere edite e postume, ed. E. Mayer and L. S. Orlandini, 11 vols. Florence, 1939.

اما نوشته هایی را که در این منبع ترجمه از انگلیسی به ایتالیایی است از منابع انگلیسی نقل کرده‌ام.

آثار لئوباردی را از این منابع نقل کرده‌ام:

Tutte le opere, Classici Mondadori, ed. F. Flora, 5 vols. Florence, 1949; *Le poesie e le prose* (2 vols.); *Le lettere*; and *Zibaldone di pensieri* (2 vols.).

کتاب زیر تنها بررسی کلی در این زمینه است:

Giuseppe A. Borgese, *Storia della critica romantica in Italia*, Naples, 1905; reprinted Florence, 1949.

دربارهٔ مانتسونی کتاب زیر را ببینید که وصف بر طول و تفصیل و نامنسجمی از عقاید اوست.

Joseph Francis De Simone, ***Alessandro Manzoni: Esthetics and Literary Criticism***, New York, 1946.

در آثار زیر اظهارنظرهای جالبی یافت می شود

F. de Sanctis, "La Poetica di Manzoni" (1872), in *La letteratura italiana nel secolo XIX* (Bari, 1953), pp. 19–39; G. A. Levi, "Estetica Manzoniana," in *Giornale storico della letteratura italiana, 108* (1936), 25–270; and Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica*, Buenos Aires, 1942.

سه کتاب به بحث دربارهٔ نظرهای انتقادی فوسکولو اختصاص یافته که سومی از همه جامعتر و پرشورتر است:

Eugenio Donadoni, *Ugo Foscolo, pensatore, critico, poeta*, 2d ed. Palermo, 1927; and Mario Fubini, *Ugo Foscolo*, Torino, 1928. Nicoletta Festa, *Foscolo Critico* (Florence, 1953)

نیز مقدمهٔ Fubini بر:

Foscolo's *Saggi letterari*, Torino, 1926; reprinted in *Romanticismo italiano* (Bari, 1953), pp. 106–60. F. Viglione, *Ugo Foscolo in Inghilterra*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

(Catania, 1910).

آثار زیر عمدتاً دربارهٔ شرح حال اویند

E. R. Vincent, *Byron, Hobhouse and Foscolo* (Cambridge, 1949), and *Ugo Foscolo, an Italian in Regency England* (Cambridge, 1953)

گرایش اولیهٔ فوسکولو به مشرب افلاطونی در مقالهٔ زیر شرح داده شده است:

Emilio Santini, "Poesia e lingua nelle lezioni pavesi del Foscolo," *Giornale storico della letteratura italiana, 110* (1937), 58-105.

دربارهٔ لئوپاردی کتاب و دو مقالهٔ زیر را ببینید

Karl Vossler, *Leopardi* (Munich, 1923) and two articles: E. Bertana, "La mente di Giacomo Leopardi in alcuni suoi Pensieri di bella letteratura italiana e di estetica," *Giornale storico della letteratura italiana, 41* (1903), 193–283; and M. Fubini, "L'estetica e la critica letteraria nei Pensieri di Giacomo Leopardi," *op. cit., 97* (1931), 241–81.

مؤلف در کتاب زیر بر آن است تا دستگاهی ریاضیاتی برای لئوپاردی فراهم کند:

Romualdo Giani, *L'estetica nei Pensieri di Giacomo Leopardi* (Torino 1904, 2d ed. 1929).

یادداشتها: منتقدان ایتالیایی

1. Madame de Staël, "Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni," in *Biblioteca italiana* (1816), reprinted in *Discussioni e polemiche*, ed. Bellorini, *1*, 7–8: "Dovrebbero a mio avviso gl' italiani tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche; onde mostrare qualche novità a' loro citadini, i quali per lo più stanno contenti all' antica mitologia, né pensano che quelle favole sono da un pezzo anticate, anzi il resto d'Europa le ha già abbandonate e dimenticate."

2. Lodovico di Breme, "Intorno all' ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani," reprinted *ibid., 1*, 25–56, esp. 39.

3. In Giovanni Berchet, *Opere*, ed. Bellorini, 2, 20: "Poesia de' morti, poesia de' vivi."

4. *Ibid.*, p. 38: "L'uomo non può pensare all' uomo lontano e posto in circonstanze diverse dalle sue con quell' interesse medesimo, con cui egli pensa a se stesso ed a' vicini. Le lagrime del povero contadino, l'angoscia del mandriano, la pace dell' eremita profanata ci faranno pietà."

5. *Ibid.*, pp. 73–100.

6. In *Discussioni, 1*, 436n.: "Non credo che sianvi stili essenzialmente romantici o essenzialmente classici."

7. *Ibid.*, pp. 406–15.

8. "Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo." *Ibid.*, 2,

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

29–45 (on *Macbeth*, p. 39).

9. *Opere varie*, ed. Barbi and Ghisalberti, pp. 219–25: "Personaggi storici"; p. 236: "personaggi ideali."

10. *Ibid.*, p. 363: "Si ce sont les grands génies qui violent les règles, quelle raïson restera-t-il de présumer qu'elles sont fondées sur la nature, et qu'elles sont bonnes à quelque chose?" P. 332: "détruit l'unité d'impression nécessaire pour produire l'émotion et la sympathie."

11. *Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe, 37, 166: "Für den Dichter ist keine Person historisch."

12. Published by Goethe in Ger. trans., *ibid.* (January 23, 1821), pp. 182–4. Original in *Carteggio*, ed. G. Sforza and G. Gallavresi (Milan, 1912), 1, 520: "un fallo tutto mio, e che ne fu cagione un attaccamento troppo scrupuloso alla esattezza storica."

13. *Opere varie*, p. 615: "Proponendosi quel sistema d'escludere tutte le norme, che non siano veramente generali, perpetue, ragionevoli per ogni lato, viene a renderne più scarso il numero, o almeno più difficile e più lenta la scelta."

14. *Ibid.*, p. 630. Manzoni alludes to the historical figures in Scott's *Monastery*, *Waverley*, and *Quentin Durward*.

15. Gina Martegiani, *Il romanticismo italiano non esiste*, Florence, 1908.

16. *Opere edite*, 4, 297: "In qualunque lavoro della immaginazione sta tutto nell' incorporare e identificare la realtà e la finzione"; p. 317: "L'illusione . . . non acquista potere magico irresistibile, se non allorchè la verità e la finzione ritrovandosi faccia a faccia e in contatto, non solo perdono la loro naturale tendenza a cozzare fra loro, ma s'ajutano scambievolmente a riunirsi e confondersi e parere una cosa sola."

17. *Ibid.*, p. 306: "Ma ciascuna produzione grande è un oggetto individuale che ha meriti diversi e caratteri distinti dalle altre"; p. 313: "Ciascun dramma dello stesso poeta, se ha genio, è più o meno diverso dall' altro."

18. *Edinburgh Review*, 29 (1818), p. 465n.

19. *Opere edite*, 4, 7: "critique comparative," "l'influence réciproque de la littérature et des mœurs." A letter to John Murray, in 1817.

20. The two Dante articles are in *Edinburgh Review*, 29 (1818), 453–74, and 30 (1818), 317–51. "Narrative and Romantic Poems of the Italians," in *Quarterly Review*, 21 (1819), 486–556. The review of Wiffen's *Tasso* is in the *Westminster Review*, 6 (1826), 404–45. Other less important pieces are in the *New Monthly Magazine*, the *London Magazine*, the *European Review*, and the *Retrospective Review*. See the list in F. Viglione's *Ugo Foscolo in Inghilterra*, pp. 319–21.

21. *Opere edite*, 9, 315: "La regola capitale della Poesia" 10, 541.

22. *Historical Illustrations of the Fourth Canto of Childe Harold* (London, 1818), p. 479.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

23. *Opere edite*, 4, 298: "La poesia tende a farci fortemente e pienamente sentire la nostra esistenza." Cf. *Essays on Petrarch* (London, 1821), p. 59.

24. See Emilio Santini, "Poesia e lingua nelle lezioni pavesi del Foscolo," *Giornale storico della letteratura italiana*, 110 (1937), 58–107.

25. *Opere edite*, 1, 121: "Il poeta, il pittore e lo scultore non imitano copiando,—ma scelgono, combinano e immaginano perfette e riunite in un sola molte belle varietà che forse realmente esistono sparse e commiste a cose volgari." Cf. 4, 122, 124: "Esiste nel mondo una universale secreta armonia, che l'uomo anela di ritrovare come necessaria a ristorare le fatiche e i dolori della sua esistenza"; p. 127: "Il genere umano ha bisogno di vestire de'sogni della immaginazione la nojosa realità della vita."

26. *Essays on Petrarch*, p. 172. Cf. *Opere edite*, 3, 123.

27. *Edinburgh Review*, 29 (1818), 460.

28. *Opere edite*, 2, 70: "La letteratura è annessa alla lingua"; p. 72: "La lingua è annessa allo stile e lo stile alle facoltà intellettuali d'ogni individuo" p. 70: "conflato de' significati minimi ed accessorj."

29. "Dissertazione storica intorno ai druidi e ai bardi britanni" (1812), *Opere edite*, 2, 347–80.

30. On *Grazie* see *Opere edite*, 9, 208: "Tale fu forse la prima poesia." 9, 211: "Il sommo dell' arte." 2, 337: "La poesia lirica canta con entusiasmo le lodi de' numi e degli eroi."

31. On Wiffen's *Tasso* in *Westminster Review*. See above, n. 20. Hurd's *Letters on Chivalry and Romance* (1762), No. 10: "If it were not for these *lies* of Gothic invention, I should scarcely be disposed to give the *Gierusalemme liberata* a second reading."

32. *Opere edite*, 3, 370 ff.

33. *Essays on Petrarch*, p. 185.

34. *Edinburgh Review*, 30 (1818), 345.

35. *Lezioni di eloquenza*, p. 197, quoted in Donadoni's *Ugo Foscolo*, pp. 221–2: "Allorchè, in tempi d'una più avanzata civiltà, le facoltà del critico e del poeta vengono a combinarsi nei medisimi spiriti, nasce allora una novella poesia, meno franca, meno schietta, più brillante, mista di metafisica e di conoscenza del mondo. Essa è la poesia di Pope, d'Orazio, di Voltaire; le mediocri intelligenze la preferiscono; e le più elevate immaginazioni la disdegnano."

36. *Opere edite*, 10, 464. Originally in *European Review*, 4 (1824), 601–11.

37. *Historical Illustrations*, p. 448.

38. *Opere edite*, 4, 175. Also 3, 275: "sommo critico."

39. Cf. E. Bottasso, *Foscolo e Rousseau*, Torino, 1941.

40. *Opere edite*, 4, 315, 305, 328.

41. *Edinburgh Review*, 29 (1818), 465n.

42. *Opere edite*, 1, 519 (1808); on Milton, *Westminster Review*, 6

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

(1826), 414.

43. A letter to Lady Dacre, March 1, 1822; *Opere edite*, 8, 60 f.; also 5, 598 f.

44. "Lettera ai sigg compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad La Baronessa di Staël Holstein ai medesimi," dated July 18, 1816, in *Poesie e prose*, 2, 597 ff.; and "Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica," *ibid.*, pp. 467–549. Both were published first in 1906.

45. *Ibid.*, p. 599: "Se Europa non conosce Parini, Alfieri, Monti, Botta, la colpa non parmi d'Italia."

46. *Ibid.*, p. 481:

> Ecco dunque manifesta e palpabile in noi, e manifesta e palpabile a chicchessia la prepotente inclinazione al primitivo, dico in noi stessi, cioè negli uomini di questo tempo, in quei medesimi ai quali i romantici procurano di persuadere che la maniera antica e primitiva di poesia non faccia per loro. Imperocche dal genio che tutti abbiamo alle memorie della puerizia si deve stimare quanto sia quello che tutti abbiamo alla natura invariata e primitiva, la quale è nè più nè meno quella natura che si palesa e regna ne' putti, e le immagini fanciullesche e la fantasia che dicevamo, sono appunto le immagini e la fantasia degli antichi.

47. *Ibid.*, p. 486: "I nostri cantano in genere più che possono la natura, e i romantici più che possono l'incivilimento, quelli le cose e le forme e le bellezze eterne e immutabili, e questi le transitorie e mutabili, quelli le opere di Dio, e questi le opere degli uomini."

48. *Ibid.*, 1, 694–7: "Della Condizione presente delle lettere italiane" (1819).

49. *Zibaldone*, 1, 254, 86, 839; and 110, 113–6. Many passages are quoted from *Corinne* and commented upon.

50. *Poesie e prose*, 2, 539–40, comments on some verses translated from Byron; *Zibaldone*, 1, 230, on *Corsair*; 2, 294n., 471, parallel with Monti; 2, 681–2, Byron cold and monotonous.

51. *Ibid.*, 1, 243: "La lirica si può chiamare la cima il colmo la sommità della poesia." *Ibid.*, 2, 1063: "vera e pura poesia in tutta la sua estensione." *Ibid.*, p. 1283: "genere, siccome primo di tempo, così eterno ed universale."

52. *Ibid.*, p. 1284: "[La poesia] consistè da principio in questo genere solo, e la cui essenza sta sempre principalmente in esso genere, che quasi si confonde con lei, ed è il più veramente poetico di tutte le poesie, le quali non sono poesie se non in quanto son liriche."

53. *Ibid.*, 1, 29; on sentiment *ibid.*, 2, 1182; *Poesie e prose*, 2, 516–7.

54. *Zibaldone*, 1, 505–6; *ibid.*, 2, 1037–8; on his creative process, *Lettere*, pp. 477–8: "se l'inspirazione non mi nasce da sè, più facilmente uscirebbe acqua da un tronco, che un solo verso dal mio cervello."

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

55. *Ibid.*, 2, 1182: "I lavori di poesia vogliono per natura esser corti."

56. *Ibid.*, 2, 1183: "Il poeta immagina: l'immaginazione vede il mondo come non è . . . finge, inventa, non imita . . . creatore, inventore, non imitatore." *Ibid.*, p. 1182: "Il poeta è spinto a poetare dall' intimo sentimento suo proprio . . . dal bisogno d'esprimere de' sentimenti ch'egli prova veramente."

57. *Ibid.*, p. 14: "Una maggior capacità di dolore."

58. *Ibid.*, 1, 252–3: "Hanno questo di proprio le opere di genio, che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano le più terribili disperazioni . . . servono sempre di consolazione."

59. *Ibid.*, p. 511: "La forza creatrice dell' animo appartenente alla immaginazione, è esclusivamente propria degli antichi. Dopo che l'uomo è divenuto stabilmente infelice, e, che peggio è, l'ha conosciuto, e così ha realizzata e confermata la sua infelicità."

60. *Ibid.*, p. 163: "Così si può ben dire che in rigor di termini, poeti non erano se non gli antichi, e non sono ora se non i fanciulli, o giovanetti, e i moderni que hanno questo nome, non sono altro che filosofi. Ed io infatti no divenni sentimentale, se non quando perduta la fantasia divenni insensibile alla natura, e tutto dedito alla ragione e al vero, in somma filosofo."

61. *Ibid.*, p. 828: "Ma la poesia, quanto è più filosofica, tanto meno è poesia."

62. *Ibid.*, p. 829: "E quivi la filosofia nuoce e distrugge la poesia, e la poesia guasta e pregiudica la filosofia. Tra questa e quella esiste una barriera insormontabile, una nemicizia giurata e mortale, che non si può nè toglier di mezzo, e riconciliare, nè dissimulare."

63. *Ibid.*, p. 87: "Tutto si è perfezionato da Omero in poi, ma non la poesia."

64. *Poesie e prose*, 1, 157; *Zibaldone*, 1, 738, 1145, 1372, 1216–7.

65. *Ibid.*, 2, 1063: "Il poema epico . . . non è che un inno in onor degli eroi o delle nazioni o eserciti; solamente un inno prolungato."

66. *Ibid.*, p. 1226: "L'epica, non solo per origine, ma totalmente, in quanto essa può esser conforme alla natura, e vera poesia, cioè consistente in brevi canti, come gli omerici, ossianici ec., ed in inni ec., rientra nella lirica."

67. On Wolf, *ibid.*, pp. 1147 ff., 115–8; on *Nibelungen*, *ibid.*, pp. 1261 ff., from Niebuhr, in English translation; *ibid.*, p. 1268, on Roman metrics.

68. *Ibid.*, p. 1181: "E infatti il poema epico è contro la natura della poesia: 1. domanda un piano concepito e ordinato con tutta freddezza; 2. che può aver a fare colla poesia un lavoro che domanda più e più anni d'esecuzione? la poesia sta essenzialmente in un impeto."

69. *Ibid.*, p. 1182:

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

> Direi che la drammatica spetta alla poesia meno ancora che l'epica. . . . Il fingere di avere una passione, un carattere ch'ei non ha (cosa necessaria al drammatico) è cosa alienissima dal poeta; non meno che l'osservazione esatta e paziente de' caratteri e passioni altrui . . . Quanto più un uomo è di genio, quanto più è poeta, tanto più avrà de' sentimenti suoi proprii da esporre, tanto più sdegnerà di vestire un altro personaggio, di parlare in persona altrui, d'imitare.

70. *Ibid.*, p. 1191: "Il romanzo, la novella ec. sono all' uomo di genio assai meno alieni che il dramma, il quale gli è il più alieno di tutti i generi di letteratura, perchè è quello che esige la maggior prossimità d'imitazione, la maggior trasformazione dell' autore in altri individui, la più intera rinunzia e il più intero spoglio della propria individualita, alla quale l'uomo di genio tiene più fortemente che alcun altro."

71. *Poesie e prose*, 1, 424: "Quel miserabile mezzo dei nodi e viluppi intricatissimi in luogo della immagine continua viva ed efficace rappresentazione della natura e delle passioni umane."

72. *Zibaldone*, 2, 173–6.

73. *Ibid.*, p. 1230: "La *Divina Commedia* non è che una *lunga Lirica*, dov' è sempre in campo il poeta e i suoi propri affetti."

74. *Poesie e prose*, 2, 525, 518, etc.; *Lettere*, p. 712: "Io non trovo in lui se non pochissime, ma veramente pochissime bellezze poetiche" (1826).

75. *Zibaldone*, 1, 499, 1425.

کتاب شناسی: نسل دوم رمانتیکهای آلمانی

نقل قول از آثار گورس از منابع زیر است

Geistesgeschichtliche und literarische Schriften, I (1803-08), ed. Gunther Müller (Cologne, 1926) and *Ausgewählte Werke und Briefe*, ed. Wilhelm Schellberg (Kempten, 1911).

کتاب زیر دربارهٔ گورس است

Franz Schultz, *Josef Görres als Herausgeber, Literaturhistoriker, Kritiker*, Leipzig, 1902.

دربارهٔ برادران گریم:

Jakob Grimm's *Kleinere Schriften* (8 vols. Berlin, 1869–90) were edited by K. Müllenhoff and E. Ippel. Wilhelm Grimm's *Kleinere Schriften* are in 4 vols., ed. G. Hinrichs, Berlin 1881–87.

علاوه بر اینها از کتاب زیر نیز نقل قول کرده‌ام

Achim von Arnim und Jakob und Wilhelm Grimm (مکاتبات).

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ed. Reinhold Steig, Stuttgart, 1904.

بهترین کتابهای عمومی در این باره عبارتند از

Wilhelm Scherer, *Jakob Grimm* (Berlin, 1885) and E. Tonnelat, *Les Frères Grimm: leur œuvre de jeunesse* (Paris, 1912).

از مجموعهٔ زیر، گرچه به هیچ وجه کامل نیست، ناگزیر باید استفاده کرد.

Arnim's *Sämtliche Werke*, ed. W. Grimm (22 vols. Berlin, 1839–56).

کتاب زیر را نیز ببینید.

Unbekannte Aufsatze und Gedichte, ed. L. Geiger, Berlin, 1892.

دربارهٔ آرنیم:

Herbert R. Liedke, *Literary Criticism and Romantic Theory in the Work of Achim von Arnim*, New York, 1937.

آثار کلایست از چاپ زیر نقل شده‌اند:

Erich Schmidt, 5 vols. Leipzing, 1904.

آثار آدام مولّر را از تجدید چاپ 1920 Arthur Salz, Munich, از کتابهای زیر نقل کرده‌ام

Adam Müller's *Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur* and *Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland*.

Über dramatische Kunst از کتاب زیر است

Vermischte Schriften über Staat, Philosophie und Kunst. 2d ed. Vienna, 1817.

Von der Idee des Schönen بخشی از کتاب *Phoebus* در ۱۹۲۴ را فقط در چاپ عکسی دیده‌ام. دربارهٔ مولّر

Louis Sauzin, *Adam Heinrich Müller (1779–1829). Sa Vie et son œuvre* (Paris, 1937), 662 pp.; and Oskar Walzel, "Adam Müllers Aesthetik," in *Romantisches* (Bonn, 1934), pp. 11–250.

یادداشتها: نسل دوم رمانتیکهای آلمانی

گورس

1. Josef von Görres, *Ausgewählte Werke und Briefe*, ed. Schellberg, *1*, 73 ff.
2. *Geistesgeschichtliche und literarische Schriften*, ed. Günther Müller, *1*, esp. pp. 74, 49, 93, 93, 100, 118, 120.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

3. *Ibid.*, p. 178: "Naturwerke wie die Pflanzen"; p. 177: "Objekte unserer höchsten Verehrung, ehrwürdige Altertümer"; p. 281: "der neue Garten der Poesie, das Eden der Romantik"; p. 175: "der ächte, innere Geist des deutschen Volkes."

4. In Schellberg, *1*, 349:

> Wir glauben, Poesie sei eher gewesen als die Kunst, die Begeisterung sei vorangegangen und die Disziplin später gefolgt. Wir glauben ganz unumwunden an die Existenz einer eigenen Naturpoesie, die denen, die sie üben, wie im Traume anfliegt, die nicht gelernt und nicht erworben, auch nicht in der Schule erlangt wird, sondern gleich der ersten Liebe ist, die der Unwissendste in einem Augenblicke gleich ganz weiss und ohne alle Mühseligkeit grade am besten dann übt, wenn er am wenigsten Studien gemacht und gradweise umso schlechter, je mehr er sie ergründet hat.

P. 350: "Jedes exemplarische Kunstwerk . . . wird an den Tag gelassen, wie die Natur ihre Tiere und Pflanzen von sich gelassen."

5. *Ibid.*, p. 359: "ein treuer Spiegel des Volkes"; p. 379: "lyrische Auswürfe, ein dramatisch episches Ganze . . . Denn ein unsichtbares Band geht durch alle Dinge." Cf. "Die Nation selbst hat in diesen Gesängen ihr Inneres aufgetan," etc.

6. In *Zeitung für Einsiedler*, reprinted in *Arnims Tröst-Einsamkeit*, ed. F. Pfaff (2d ed. Freiburg, 1890), pp. 43, 71, 117, 209: "Der gehörnte Siegfried und die Nibelungen." Also in Müller, pp. 304, 316, 323, 330.

7. Partial reprint in Schellberg, esp. p. 410. Full text in *Heidelberger Jahrbücher für Literatur*, *4* (2d half, 1811), 1201–39.

8. In *Morgenblatt für gebildete Stände* (1835), No. 78–87. Not reprinted. My account is based on Schultz, *Josef Görres als Herausgeber, Litterarhistoriker, Kritiker*, pp. 217–9.

9. *Heidelberger Jahrbücher*, *4*, 1218: "lässt den Samojeden vor sich auf dem Kamele fliegend reiten, und den Araber mit Renntieren im Phaeton durch die Wüste fahren, und fliegende Fische oben im Lindenwipfel singen, dass die Nachtigallen horchen, und Meerkatzen aufmerksam in sentimentalen Romanen blättern."

10. Müller, pp. 445–6: "Die Poesie verbirgt sich daher, wie jedes Heilige in die Dunkel der Mystik."

برادران گریم

1. For details cf. Fritz Kabilinski, *Jakob Grimm als Romanist*, Gleiwitz, 1913.

2. See *Kleinere Schriften*, ed. Müllenhoff and Ippel, *4*, 100, 197, 218, 225, 316, 419, 421, 427. Grimm supported the work of Vuk Karadžić.

3. *Ibid.*, *7*, 537.

4. *Ibid.*, *1*, 396–401.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

5. *Ibid.*, *4*, 23, 27.

6. *Ibid.*, p. 75.

7. *Achim von Arnim und Jakob und Wilhelm Grimm*, ed. Steig, p. 116:

> Die Poesie ist das was rein aus dem Gemüt ins Wort kommt . . . die Volkspoesie tritt aus dem Gemüt des Ganzen hervor; was ich unter Kunstpoesie meine, aus dem des Einzelnen. Darum nennt die neue Poesie ihre Dichter, die alte weiss keine zu nennen, sie ist durchaus nicht von einem oder zweien oder dreien gemacht worden, sondern eine Summe des Ganzen . . . Mir ist undenkbar, dass es einen Homer oder einen Verfasser der Nibelungen gegeben habe. Die Geschichte beweist den Unterschied z.B. damit, dass kein gebildetes Volk mit aller Kraft und Anstrengung ein Epos hervorzubringen vermag, und es nie vermocht hat.

8. *Ibid.*, pp. 117–8:

> Die alten Menschen sind grösser, reiner und heiliger gewesen, als wir, es hat in ihnen und über sie noch der Schein des göttlichen Ausgangs geleuchtet . . . So ist mir nun die alte, epische Poesie, = Sagen- Mythengeschichte reiner und besser, ich will nicht sagen, lieber und näher, als unsere witzige, d.h. wissende, feine und zusammengesetzte . . . die alte Poesie hat eine innerlich hervorgehende Form von ewiger Giltigkeit . . . Ich sehe also in der Kunstpoesie . . . eine Zubereitung, in der Naturpoesie ein Sichvonselbstmachen.

9. *Ibid.*, p. 139: "Gar keine Werkstätten oder Überlegungen einzelner Dichter können in Betracht konnen."

10. E.g. *ibid.*, p. 139.

11. *Mullenhoff*, *4*, 13.

12. *Ibid.*, p. 84: "Die Poesie, das Epos ist nun gerade . . . diese irdische Glückseligkeit, worin wir weben und atmen, dieses Brot des Lebens; weiter und freier als die Gegenwart, enger und eingeschränkter als die Offenbarung."

13. *Ibid.*, pp. 53–4, and *Reinhart Fuchs*, 1832.

14. Müllenhoff, *1*, 375: "Der einzelne Dichter ist es also, in dem sich die volle Natur des Volks, welchem er angehört, ausdrückt, gleichsam einfleischt."

15. *Ibid.*, pp. 74–7: "Italienische und Scandinavische Eindrücke" (1844).

16. *Achim von Arnim*, p. 140.

17. Müllenhoff, *4*, 401–2.

18. Wilhelm Grimm, *Kleinere Schriften*, ed. G. Hinrichs, *1*, 108: "Die Unschuld und Bewusstlosigkeit in welcher das Ganze sich gedichtet hat."

19. *Ibid.*, p. 108: "denn das ist der Gang des menschlichen Geistes, dass er in seiner Fortbildung immer mehr nach Abrundung und Anmut

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

strebt, in welche die Grossheit der ersten Idee allmählich versinkt und endlich ganz verschwindet."

20. *Ibid.*, pp. 100, 112, 115: "weder direkt eingreifend in das Wesen echt deutscher Poesie . . . Manier, ganz ausser dem Geist des Volks."

21. A letter (May 17, 1809) by Jakob to Wilhelm, in *Briefwechsel zwischen Jakob und Wilhelm Grimm*, ed. H. Grimm and G. Hinrichs (Weimar, 1881) p. 98: "Sie lassen das Alte nicht als Altes stehen, sondern wollen es durchaus in unsere Zeit verpflanzen, wohin es an sich nicht mehr gehört . . . Sowenig sich fremde edele Tiere aus einem natürlichen Boden in einen andern verbreiten lassen, ohne zu leiden und zu sterben, so wenig kann die Herrlichkeit alter Poesie wieder allgemein aufleben, d.h. poetisch; allein historisch kann sie unberührt genossen werden."

22. Steig, p. 124.

23. Hinrichs, *1*, 266 ff., a review of Franz Horn's *Die schöne Literatur Deutschlands während des achtzehnten Jahrhunderts* (1812).

24. *Ibid.*, pp. 241–2: "Wir sind einmal modern, und unser Gutes ist es auch, warum soll, was unsere Zeit errungen, sich nicht äussern dürfen und ist es möglich sie zu verleugnen?"

25. See Benedetto Croce, *Poesia populare e poesia d'arte*, Bari, 1946.

26. See Theodor Frings, *Minnesinger und Troubadours*, Deutsche Akademie der Wissenschaften; Vorträge und Schriften, *34*, Berlin, 1949. Leo Spitzer, "The Mozarabic Lyric and Theodor Frings' Theories," *Comparative Literature*, *4* (1952), 1–22.

27. Cf. P. Bogatyrev and Roman Jakobson, "Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens," in *Donum Natalicium Schrijnen* (Nijmegen, 1929), pp. 900–13.

آرنیم و کلایست

1. Achim von Arnim, *Sämtliche Werke* (Charlottenburg, 1845), *13*, 444.

2. *Achim von Arnim und Clemens Brentano*, ed. R. Steig (Stuttgart, 1894), p. 38. Letter of July 9, 1802.

3. *Achim von Arnim und Jakob und Wilhelm Grimm*, ed. Steig, pp. 109–10.

4. *Ibid.*, pp. 135–6, 142. See also Steig, n. 2 above, pp. 225, 229.

5. Letter to A. W. Schlegel, September 26, 1808. Quoted by Liedke, *Literary Criticism and Romantic Theory in the Work of Achim von Arnim*, p. 91.

6. *Unbekannte Aufsätze und Gedichte*, ed. Geiger, p. 235: "doch wer keinen Sinn dafür hat, dem würde er auch mit einer weitläufigsten Auseinandersetzung nicht aufgehen. Andern aber wäre es überflüssig."

7. *Die Günderode*, ed. W. Oehlke (Berlin, 1920), p. 434: "sollte es denn nicht auch eine unmittelbare Offenbarung der Poesie geben, die

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

vielleicht tiefer, schauerlicher ins Mark eindringt, ohne feste Grenzen der Form?—Die da schneller und natürlicher in den Geist eingreift?"

8. *Werke*, ed. Schmidt, *4*, 148: "Brief eines Dichters an einen anderen." . . . "Sprache, Rhythmus, Wohlklang, u.s.w., so reizend diese Dinge auch, insofern sie den Geist einhüllen, sein mögen, so sind sie doch an und für sich, . . . nichts als ein wahrer, obschon natürlicher und notwendiger Übelstand; und die Kunst kann, in Bezug auf sie, auf nichts gehen, als sie möglichst verschwinden zu machen."

9. *Ibid.*, p. 141: "Wir sehen, dass in dem Masse, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt."

10. *Ibid.*, 5, 328: "Jede erste Bewegung, alles Unwillkührliche ist schön; und schief und verschroben Alles, so bald es sich selbst begreift. O der Verstand! Der unglückselige Verstand!"

آدام موّلر

1. *Vorlesungen*, ed. Salz, pp. 52–3.
2. *Ibid.*, p. 54.
3. *Ibid.*, pp. 66–7.
4. *Ibid.*, p. 92.
5. *Ibid.*, pp. 197–9.
6. *Vermischte Schriften* (1817), 2, 325.
7. *Ibid.*, p. 329.
8. Delivered 1806, printed 1808, in book form 1812.
9. Delivered 1812, printed 1816.
10. *Vermischte Schriften*, 2, 218–9: "niemand kann sagen, dass er die Griechen und die romantischen Dichter begreife, der die Römer und Franzosen verächtlich bei Seite setzt und so umgekehrt; es ist nur Ein Sinn, ein ewiger Sinn der Kunst, und dieser muss ruhig und belebend durch die Kunstformen aller Zeiten hindurchzuschreiten vermögen."
11. *Ibid.*, p. 224.
12. *Zwölf Reden*, ed. Salz, p. 106.
13. *Ibid.*, pp. 110–11:

> Die französische tragische Bühne ist ein auseinandergelegter Rednerstuhl, aufgeschlagen für diesen bestimmten Ort, für diese bestimmte Zeit, für diesen Hof, für diese wahre Volksversammlung von Talenten, die über dem Jahrhundert Ludwig XIV. zusammenkamen. Die französische Tragödie . . . will eine ganz bestimmte Wirkung . . . Racine hat vor seinem Schreibtisch das Portrat seines grossen Monarchen, und sein ganzes Gefolge von Hehlentum und Schönheit steht vor seiner Seele . . . er will Frankreich gefallen, und denkt nicht an mehr . . . Britannikus soll in dieser französischen Hoftracht erscheinen: das romische Kostüm beobachten ware geschmacklos, weil der Redner aus seinen Schranken

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

treten würde: die Verwandlung der Szene wäre geschmacklos, weil eine Prätension auf Natürlichkeit darin läge, die das ganze übrige Werk und seinen Charakter zerstörte. Die französische tragische Bühne verlangt im Ton aller Schauspieler eine Art von Gesang, der allen gemein ist: man will erinnert sein, dass eigentlich nur einer spricht: der Dichter, der rhetorische Dichter. Spräche jeder Schauspieler in seinem eignen Ton und Rhythmus, so wäre es ebenso geschmacklos, als wenn ein Redner seine Stimme verwandeln, seine Partei nachmachen wollte, während er sie redend einführt. Die französische Tragödie will den Tod nicht auf der Bühne dulden, wie überhaupt die rednerische Handlung durch kein Schauspiel, kein Spektakel irgendeiner Art, durch keine unnützen Requisiten unterbrochen werden soll.

14. *Ibid.*, pp. 113–4.
15. *Vorlesungen*, p. 180.
16. *Vermischte Schriften*, 2, 108.
17. *Ibid.*, p. 167: "den Begriff der Ironie. Verlangen Sie eine deutsche Übersetzung des Worts, so weiss ich Ihnen keine bessre zu geben, als: Offenbarung der Freiheit des Künstlers oder des Menschen."
18. *Ibid.*, p. 175.
19. *Ibid.*, p. 248: "indem ein Lust-Kapital entsteht."
20. *Ibid.*, p. 184.
21. *Ibid.*, p. 246.
22. *Ibid.*, p. 185.
23. *Ibid.*, p. 151.
24. *Ibid.*, p. 154.
25. *Ibid.*, p. 99: "ich pflege sie die Spiegelscenen zu nennen."
26. *Ibid.*, p. 146, 150: "Himmelsfahrtmoment."

کتاب شناسی: فیلسوفان آلمانی

کتاب *Erwin* تألیف Solger را در چاپ Rudolf Kurtz برلین، ۱۹۰۷، دیده‌ام. از کتابهای زیر هم استفاده کرده‌ام:

Vorlesungen über Aesthetik (Leipzig, 1829) and *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel* (cited as *NS*), ed. L. Tieck and F. von Raumer (2 vols. Leipzig, 1826) *Tieck and Solger: the Complete Correspondence*, ed. Percy Matenko, New York, 1933. درباره زولگر:

Joseph E. Heller, *Solgers Philosophie der ironischen Dialektik*, Berlin, 1928; Maurice Boucher, *K. W. F. Solger, esthétique et philosophie de la présence*, Paris, 1934; and two articles by Oskar Walzel: "Methode? Ironie bei Friedrich Schlegel und bei Solger," *Helicon*, 1 (1938), 33–50; and "Tragik bei Solger," *Helicon*, 3 (1940), 27–49.

از کتاب زیباشناسی سلایرماخر دو چاپ در دست است، یکی که حاوی یادداشتهای مربوط به

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سخنرانیهای ۱۸۳۲ـ۱۸۳۳ است و دیگری سخنرانیهای ۱۸۱۹ و ۱۸۲۵:

Vorlesungen über die Aesthetik, ed. Carl Lommatzsch (Berlin, 1842), and *Schleiermachers Aesthetik*, ed. Rudolf Odebrecht (Berlin, 1931).

سخنرانیهای او دربارهٔ علم تأویل در کتاب زیر آمده است.

Reden und Abhandlungen, ed. L. Jonas, Berlin, 1835.

کتاب زیر متن معیار است ولی چون فقط تا ۱۸۰۲ را در بر می‌گیرد چندان ربط مستقیمی با موضوع مورد علاقهٔ ما ندارد:

W. Dilthey, *Leben Schleiermachers* (Vol. *1*, Berlin, 1870; 2d enlarged ed. 1922)

دربارهٔ زیباشناسی فصل مربوط در *Estetica*ی کروچه و نیز

"L'estetica di Federico Schleiermacher" in *Ultimi saggi* (Bari, 1948, first pub. 1933), pp. 161–79; Rudolf Odebrecht, *Schleiermachers System der Ästhetik*, Berlin, 1932.

دربارهٔ علم تأویل:

Joachim Wach, *Das Verstehen* (3 vols. Tübingen, 1926), *1*, 83–167.

آثار شوپنهاور را از منبع زیر نقل کرده‌ام:

Sämtliche Werke, ed. Arthur Hübscher, 6 vols. Leipzig, 1937 (cited as H.).

در مواردی که این چاپ کارساز نباشد از چاپ P. Deussen (مونیخ، ۱۹۱۱ـ۱۹۴۲) که تنها مجلدات ۱ـ۶، ۸ـ۱۱، ۱۳ـ۱۶ آن منتشر شده است، استفاده شده است.

ترجمهٔ انگلیسی

R. B. Haldane and J. Kemp, *The World as Will and Idea*, 3 vols. London, 1883-86.

کتاب زیر بسیار سودمند است:

André Fauconnet, *L'Esthétique de Schopenhauer* (Paris, 1913).

دربارهٔ نظریهٔ تراژدی:

Oskar Walzel, "Tragik nach Schopenhauer und von heute," in *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit* (Leipzig, 1922), pp. 524 ff.

کتاب *Vorlesungen über die Aesthetik* هگل را از چاپ عکسی متن اصلی نقل کرده‌ام:

Hermann Glockner, ed. *Sämtliche Werke*, Stuttgart, 1928 (cited as *SW*).

مجلدات ۱۲ و ۱۳ و ۱۴ را که مطابق مجلدات ۱۰ و ۱۱ و ۱۲ چاپ اصلی است به عنوان مجلدات ۱ و ۲ و ۳ آورده‌ام. دیگر اسارات نیز به چاپ Glockner است. از ترجمهٔ انگلیسی در چند مورد معدود استفاده کرده‌ام.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اظهار نظر دربارهٔ نظریهٔ ادبی هگل بسیار نادر است معهذا منابع زیر را ببینید

Eduard von Hartmann, *Deutsche Aesthetik seit Kant* (Vol. 3 of *Ausgewählte Werke*, Leipzig, n.d.); Bosanquet; Croce; and Helmut Kuhn, *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel*, Berlin, 1931. In English see also Israel Knox, *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel, and Schopenhauer*, New York, 1936; and A. C. Bradley's distinguished essay, "Hegel's Theory of Tragedy," in *Oxford Lectures on Poetry*, London, 1909.

یادداشتها: فیلسوفان آلمانی

زولگر

1. *Erwin*, ed. Kurtz, *passim*.
2. *Ibid.*, p. 394.
3. Ed. K. W. L. Heyse, 1829.
4. All this is the 2 vols. of *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, ed. Tieck and von Raumer. The correspondence with Tieck was re-edited, with additions and notes, by Percy Matenko.
5. *Vorlesungen über Aesthetik*, p. 129: "Das Symbol ist die Existenz der Idee selbst; es ist das wirklich, was es bedeutet, ist die Idee in ihrer unmittelbaren Wirklichkeit. Das Symbol ist also immer selbst wahr, kein blosses Abbild von etwas Wahrem."
6. *Ibid.*, p. 187.
7. *Ibid.*, pp. 185, 115.
8. *Erwin*, p. 387.
9. *Vorlesungen*, pp. 245, 247.
10. See *NS*, 2, 555.
11. *Erwin*, p. 391.
12. *Ibid.*, p. 392.
13. *Ibid.*, p. 387: "Ich erstaune, sprach Anselm hier, über deine Kühnheit, das ganze Wesen der Kunst in die Ironie aufzulösen, welches viele für Ruchlosigkeit halten möchten."
14. *Vorlesungen*, p. 196: "denn ohne Ironie giebt es überhaupt keine Kunst."
15. *Ibid.*, p. 241: "die künstlerische Ironie. Sie macht das Wesen der Kunst, die innere Bedeutung derselben aus."
16. *Ibid.*, p. 245.
17. *Ibid.*, p. 242.
18. *NS*, 2, 513: "in beiden noch ausser der dramatischen Form ein inneres Gemeinsameres ist. Der ganze Widerstreit zwischen dem Un-

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

vollkommenen im Menschen und seiner höheren Bestimmung fängt an, uns als etwas Nichtiges zu erscheinen, worin etwas ganz anderes zu walten scheint als dieser Zwiespalt allein."

19. *Ibid.*, p. 514.

20. *Ibid.*, p. 567: "Mit der wahren Ironie ist es gerade umgekehrt: diese fängt erst recht an bei der Betrachtung des Weltgeschicks im Grossen."

21. See 1828 review of *NS* in *Sämtliche Werke*, ed. Glockner, 20, 132–202.

22. *Der Begriff der Ironie* (Munich, 1929), p. 323.

23. *NS*, 2, 456.

24. *Ibid.*, p. 466.

25. *Ibid.*, p. 469.

26. *Erwin*, p. 258: "da er ihn doch recht als Märtyrer heiliger Gesetze geschmückt."

27. *NS*, 1, 177: "Das Drama ist die wahrste Darstellung der Gattung als des Erstgebornen und des Individuums als des Zweiten."

28. Fr. Hebbel, letter July 23, 1836, in *Briefe* (ed. R. M. Werner), 5, 327.

29. *NS*, 2, 536.

30. *Ibid.*, p. 541.

31. *Ibid.*, 2, 572–5, and 1, 574.

32. *Ibid.*, 2, 586.

33. Cf. *ibid.*, p. 600.

34. *Ibid.*, p. 617.

35. *Ibid.*, p. 620.

36. Letter to Tieck, Oct. 4, 1817. Matenko, pp. 376–8. *NS*, 1, 558–60. Cf. p. 544.

37. See *ibid.*, p. 636, and letter to Tieck, Aug. 3, 1818. Matenko, pp. 469–71. *NS*, 1, 653–5.

38. *Ibid.*, p. 585.

39. *Ibid.*, pp. 175–85 (1809). Cf. *Vorlesungen*, p. 177.

تلاشِ ماخر

1. See R. Zimmermann, *Geschichte der Ästhetik* (Vienna, 1858), pp. 608–34; Eduard von Hartmann, *Die deutsche Aesthetik seit Kant* (Berlin, 1886), pp. 156–69. There von Hartmann calls Schleiermacher's lectures "unctuous afternoon sermons delivered by a preacher in his dotage." H. Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland* (Munich, 1868), pp. 163–7, dismisses him.

2. See the ed. and the book listed in bibliography.

3. On the early Schleiermacher see Dilthey's fine biography, and his analysis of the *Lucinde* letters, 2d ed., pp. 540 ff.

4. *Vorlesungen über die Aesthetik*, ed. Lommatzsch, pp. 67, 122:

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

"unmittelbares Selbstbewusstsein."

5. *Ibid.*, p. 58: "Das innere Bild ist das eigentliche Kunstwerk."

6. The terms "Gefühl" and "Stimmung" prevail in the earlier lectures, "Selbstbewusstsein" in the last.

7. *Ibid.*, pp. 80–1: "es bildet nur den dunkeln Hintergrund, aus welchem das klar hervortritt, was ihn zur äusseren Production antreibt."

8. "Besinnung" or sometimes "Besonnenheit." See Odebrecht, *Schleiermachers System*, pp. 82, 97. On imagination, *ibid.*, p. 103, and *Schleiermachers Aesthetik*, ed. Odebrecht, p. 96. Schleiermacher's distinction, apparently derived from Tetens (see Odebrecht, *System*, p. 103), is identical with Coleridge's distinction between imagination and fancy. It lacks only the Schellingian superstructure.

9. Odebrecht, ed., *Aesthetik*, p. 4: "ein dunkler Ansatz zur Production."

10. *Ibid.*: "Ein Künstler würde schlecht zufrieden sein, wenn er in allen dasselbe hervorbrächte. Nur in unendlichen Modifikationen von Wirkungen kann sich das Maass eines Kunstwerkes produzieren. Nach dieser Ansicht also darf die Wirkung gar kein Gegenstand der Betrachtung sein."

11. *Ibid.*, p. 87: "Jedes Kunstwerk muss absolut für sich selbst betrachtet werden, also seinen absoluten Wert haben." Cf. Lommatzsch, pp. 217 ff.

12. Lommatzsch, pp. 118 ff., 661 ff., 690.

13. *Ibid.*, p. 686: "Das ursprüngliche Kunstwerk ist das rein Innerliche und das Herausstellen in die Erscheinung ist ein zweiter Act; es gehört aber zu der Eigenthümlichkeit der Poesie, dass sie hier beides nicht so unterscheiden kann, weil der Dichter auch nur in sich in der Form der Sprache produziren kann."

14. Odebrecht, ed., *Aesthetik*, p. 282: "Jemehr beides durchaus ineinander verwachsen ist, um desto mehr muss man es auch gleichsam auf einen Schlag entstanden denken."

15. *Ibid.*, pp. 36, 53, and *passim*. These distinctions are dropped in the later course.

16. Lommatzsch, p. 626: "Freie Productivität in der Sprache."

17. *Ibid.*, p. 633: "eine Totalität von Wohlklang"; p. 641: "Die innerliche Veränderlichkeit des Seins"; p. 642: "die reine Subjectivität der inneren Gemütsstimmung."

18. *Ibid.*, p. 642: "Die reine Objectivität des Bildes."

19. Odebrecht, p. 266: "Eine ganz strenge Verschiedenheit können wir hier so wenig als bei irgend etwas Lebendigen, wie die Kunst ist, erwarten."

20. Lommatzsch, p. 663.

21. Odebrecht, ed., *Aesthetik*, p. 88: "Nur die Volksgenossen verstehn sich mit unmittelbarer Lebendigkeit." In Lommatzsch, pp. 275 ff.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

22. Odebrecht, ed., *Aesthetik*, pp. 74–5. A similar defense in *Vertraute Briefe über Lucinde*, 1800.

23. Odebrecht, ed., *Aesthetik*, p. 287: "Die Reinigung der Leidenschaften soll die Kunst bewirken."

24. *Reden und Abhandlungen*, ed. Jonas, p. 351.

25. *Ibid.*, p. 382: "Das Auslegen unterscheidet sich von dem Verstehen durchaus nur wie das laute Reden von dem innern Reden."

26. *Ibid.*, p. 354: "divinatorisch." See also pp. 360, 364, 377.

27. *Ibid.*, p. 366: "dass alles einzelne nur verstanden werden kann, vermittelst des ganzen, und also jedes Erklären des einzelnen schon das Verstehen des ganzen voraussetzt."

28. See the comments in Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History* (Princeton, 1948), pp. 19, 33–5.

29. *Reden*, pp. 359, 375: "Morphologie der Gattung."

شوپنهاور

1. Marginal note to Schelling's *Philosophische Schriften* (Landshut, 1809), p. 192, referred to above in our text, printed in *Handschriftlicher Nachlass*, ed. E. Grisebach (Leipzig, 1891–93), *3*, 129: "Eine ganz verworrene Radotage." There are favorable references to Schelling in *Gespräche und Selbstgespräche*, ed. E. Grisebach (Berlin, 1902), p. 72; and in *Briefwechsel und andere Dokumente*, ed. Max Brahm (Leipzig, 1911), p. 274.

2. *Sämtliche Werke*, ed. Hübscher, *2*, 231: "Es ist der schmerzenlose Zustand, den Epikuros als das höchste Gut und als den Zustand der Götter pries: denn wir sind, für jenen Augenblick, des schnöden Willendranges entledigt, wir feiern den Sabbath der Zuchthausarbeit des Wollens, das Rad des Ixion steht still." I quote the Eng. trans. of R. B. Haldane and J. Kemp, *1*, 254.

3. H., *2*, 293.

4. H., *3*, 494–5: "Bauchredner."

5. H., *2*, 293: "Der Darzustellende ist vom Darstellenden ganz verschieden."

6. H., *2*, 295: "Als Subjekts des reinen, willenlosen Erkennens, dessen unerschütterliche, sälige Ruhe nunmehr in Kontrast tritt mit dem Drange des immer beschränkten, immer noch dürftigen Wollens: die Empfindung dieses Kontrastes, dieses Wechselspieles ist eigentlich was sich im Ganzen des Liedes ausspricht und was überhaupt den lyrischen Zustand ausmacht." Eng. trans. (revised) *1*, 323.

7. Printed in Grisebach, ed., *Nachlass*, *2*, 108–17.

8. *Ibid.*, p. 114.

9. H., *3*, 467–8.

10. *Nachlass*, *2*, 117. This concluding paragraph was added only in 1840.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

11. H., 2, 217: "Sie wiederholt die durch reine Kontemplation aufgefassten ewigen Ideen, das Wesentliche und Bleibende aller Erscheinungen der Welt." Eng. trans., *1*, 239.
12. H., 2, 276. Eng. trans., *1*, 302.
13. H., 2, 286–7. Eng. trans., *1*, 313.
14. H., 2, 284.
15. H., 3, 488.
16. H., 2, 287; 3, 489.
17. H., 3, 490.
18. H., 6, 602.
19. *Die Genesis des Systems*, in *Sämtliche Werke*, ed. Deussen, *11*, 108–9: "Je weniger rhetorisch die Poesie ist, desto besser."
20. H., 6, 557.
21. H., 6, 550–1: "Das Unverständliche ist dem Unverständigen verwandt"; p. 511: "Die erste, ja, schon für sich allein beinahe ausreichende Regel des guten Stils [ist] diese, dass man etwas zu sagen habe"; p. 554: "Man gebrauche gewöhnliche Worte und sage ungewöhnliche Dinge"; p. 561: "Der leitende Grundsatz der Stilistik sollte sein, dass der Mensch nur *einen* Gedanken zur Zeit deutlich denken kann."
22. H., 6, 528, 578, 581–3, 533.
23. H., 2, 278; 3, 451.
24. *Philosophische Vorlesungen*, in Deussen, *10*, 343: "Es ist übrigens sehr merkwürdig, dass wir alle im Traum vollkomne Dichter sind." *Nachlass*, *4*, 392.
25. H., 3, 488.
26. See *Edita und Inedita*, ed. E. Grisebach (Leipzig, 1888), p. 127. Marginal note in Schopenhauer's own English.
27. H., 6, 598.
28. H., 6, 597.
29. H., 2, 218: "So ist dagegen die Kunst überall am Ziel."
30. H., 2, 229, 236: "Das Kunstwerk ist bloss ein Erleichterungsmittel derjenigen Erkenntniss, in welcher jenes Wohlgefallen besteht. . . . Das Versetzen in den Zustand des reinen Anschauens tritt am leichtesten ein, wenn die Gegenstände demselben entgegenkommen, d.h. durch ihre mannigfaltige und zugleich bestimmte und deutliche Gestalt leicht zu Repräsentaten ihrer Ideen werden, worin eben die Schönheit, im objektiven Sinne, besteht." Eng. trans. (changed), *1*, 259–60.
31. H., 3, 481. *Philosophische Vorlesungen*, in Deussen, p. 176.
32. *Ibid.*, p. 192.
33. H., 2, 249.
34. H., 2, 248.
35. *Philosophische Vorlesungen*, in Deussen, pp. 285, 302; on F. Schlegel see above, p. 11.
36. H., 2, 230: "Störende Zufälligkeiten."

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

37. H., *3*, 487.

38. H., *3*, 492, and Grisebach, *Gespräche*, p. 42.

39. H., *6*, 431. On Werner see *Briefe*, ed. Grisebach (1894), p. 122. *Nachlass*, *4*, 275: "obwohl ein *Scurra*, hat doch Genie."

40. H., *2*, 297.

41. *Philosophische Vorlesungen*, Deussen, p. 335n.

42. *Gespräche*, p. 69. *Briefwechsel*, ed. Brahm, p. 277. H., *6*, 463.

43. H., *2*, 299.

44. H., *2*, 300–1: "Sie zeigt uns das grösste Unglück nicht als eine Ausnahme, nicht als etwas durch seltene Umstände, oder monströse Charaktere Herbeigeführtes, sondern als etwas aus dem Tun und den Charakteren der Menschen leicht und von selbst, fast als wesentlich Hervorgehendes." Eng. trans., *1*, 329.

45. Quoted in H., *2*, 300, from *La vida es sueño*.

46. H., *2*, 299: "Die platte, optimistische, protestantisch-rationalistische, oder eigentlich jüdische Weltansicht."

47. H., *3*, 495: "Der Jammer der Menschheit, die Herrschaft des Zufalls und des Irrtums, der Fall des Gerechten, der Triumph des Bösen. . . . Was allem Tragischen, in welcher Gestalt es auch auftrete, den eigentümlichen Schwung zur Erhebung giebt, ist das Aufgehn der Erkenntniss, dass die Welt, das Leben, kein wahres Genügen gewähren könne, mithin unserer Anhänglichkeit nicht wert sei."

48. H., *3*, 496–7: "Ein empörendes Machwerk zu Gunsten der heidnischen Pfaffen." On Calderón's *Steadfast Prince* cf. Wilhelm Gwinner, *Schopenhauers Leben* (Leipzig, 1878), p. 77, concerning his attending a performance in 1809.

49. H., *3*, 499–500. *Philosophische Vorlesungen*, p. 348. *Genesis des Systems*, Deussen, p. 476.

50. H., *3*, 500: "Fallhöhe."

51. Especially in the early 20th century in Germany. See Oskar Walzel, "Tragik nach Schopenhauer und von heute," in *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit* (Leipzig, 1922), pp. 524 ff.; Georg Lukács, "Zur Soziologie des modernen Dramas," *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, *28* (1914), 303 ff., 662 ff.

52. Josef Körner, "Tragik und Tragödie," *Preussische Jahrbücher*, *225* (1931), 58 ff., 157 ff., 260 ff., esp. 274.

53. H., *3*, 500: "Freilich aber muss es sich beeilen, im Zeitpunkt der Freude den Vorhang fallen zu lassen, damit wir nicht sehn, was nachkommt." Eng. trans., *3*, 2:8.

54. *Genesis des Systems*, p. 465.

55. H., *2*, 220.

هگل

۱ کار ویرایش یادداشتها از چاپ جلد اول فراتر نرفت (ed. Lasson, Leipzig, 1931) من نتوانسته ام نسخه ای از آن را پیدا کنم.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

2. *Sämtliche Werke, 16, 17.*

3. *Vorlesungen über die Aesthetik, SW, 1,* 68: "In dieser Weise ist das Sinnliche in der Kunst *vergeistigt,* da das Geistige in ihr versinnlicht erscheint." Cf. pp. 110, 84, 46.

4. *SW, 1,* 160: "Das sinnliche Scheinen der Idee."

5. *SW, 1,* 419.

6. *SW, 1,* 409, 2, 4.

7. *SW, 2,* 136, 234.

8. *SW, 1,* 32, 151: "Ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfniss des Geistes zu sein."

9. *SW, 1,* 130.

10. *SW, 3,* 233.

11. *SW, 3,* 342; *1,* 370; *2,* 118: "Es gehören feste Grundsätze dazu, mit welchen die Gegenwart in Widerspruch steht, eine Weisheit, die abstrakt bleibt, eine Tugend, die in starrer Energie nur an sich selber festhält."

12. *SW, 2,* 233: "Der Künstler darf nicht erst nöthig haben, mit seinem Gemüte in's Reine zu kommen, und für sein eigenes Seelenheil sorgen zu müssen: seine grosse, freie Seele muss von Hause an, ehe er an's Produciren geht, wissen und haben, woran sie ist, und ihrer sicher und in sich zuversichtlich sein."

13. *SW, 2,* 236.

14. *SW, 2,* 235.

15. *SW, 1,* 302, 397; 2, 182, 198, 205; and esp. the review of Solger's *Nachgelassene Schriften* in *16,* esp. 139–49.

16. *SW, 2,* 235; *3,* 358.

17. *SW, 1,* 35: "Die Kunst aber, weit entfert . . . die höchste Form des Geistes zu sein, erhält in der Wissenschaft erst ihre echte Bewährung."

18. *SW, 3,* 226: "eine accidentellere Äusserlichkeit"; *3,* 227: "Das innere Vorstellen und Anschauen selbst."

19. *SW, 3,* 227, 321.

20. *SW, 3,* 274 ff.

21. *SW, 3,* 290: "Das echte Kunsttalent bewegt sich überhaupt in seinem sinnlichen Material wie in seinem eigentlichsten heimischen Elemente, das ihn, statt hinderlich und drückend zu sein, im Gegenteil hebt und trägt."

22. *SW, 3,* 291: "Die Versification ist eine Musik, welche, obgleich in entfernter Weise, doch schon jene dunkle aber zugleich bestimmte Richtung des Ganges und Charakters der Vorstellungen in sich widertönen lässt"; *3,* 296, 299: "der dem Ganzen ein neues eigentümliches Leben gibt."

23. *SW, 3,* 321–5.

24. *SW, 3,* 580.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

25. *SW*, *1*, 328, 397.
26. See the whole article on Solger, n. 15 above.
27. *SW*, *1*, 557–60.
28. *SW*, *1*, 558.
29. *SW*, *1*, 534, 539: "Eine Unterbrechung des Vorstellungganges und eine stete Zerstreuung." Cf. p. 525.
30. *SW*, *1*, 540.
31. *SW*, *1*, 539: "Homer, Sophocles, bleiben, obschon auch Gleichnisse bei ihnen vorkommen, dennoch im Ganzen fast durchweg bei eigentlichen Ausdrücken stehn."
32. *SW*, *2*, 4, 10, 16–7.
33. "Die Kunstreligion," sec. 7, B, in *Phänomenologie*. Hegel distinguishes between art and religion only in the 2d ed. of the *Encyclopädie* (1827), p. 563: "Die schöne Kunst hat ihre Zukunft in der wahren Religion."
34. *SW*, *1*, 443.
35. *SW*, *2*, 143.
36. *SW*, *1*, 495.
37. *SW*, *1*, 222.
38. *SW*, *1*, 40, 230.
39. *SW*, *1*, 218, 279; *2*, 15, 76.
40. *SW*, *1*, 280, 301, 346, 350.
41. *SW*, *1*, 312, 327: "Denn in ihr (der Kunst) ist nichts dunkel, sondern Alles klar und durchsichtig."
42. *SW*, *1*, 353–4.
43. *SW*, *2*, 116–8.
44. *SW*, *2*, 76: "Ein ewiger Ernst, eine unwandelbare Ruhe thront auf der Stirn der Götter, und ist ausgegossen über ihre ganze Gestalt."
45. *SW*, *2*, 77–8: "Die seligen Götter trauren gleichsam über ihre Seligkeit oder Leiblichkeit." "Der Hauch und Duft der Trauer."
46. *SW*, *2*, 218: "Ochs und Esel, die Krippe und das Stroh dürfen nicht fehlen. Und so geht es durch alles hindurch, auf dass auch in der Kunst das Wort erfüllt sei, die da niedrig sind, sollen erhöht werden."
47. *SW*, *2*, 222.
48. *SW*, *2*, 238.
49. *SW*, *2*, 240: "Ein reines Gefallen an den Gegenständen, ein unerschöpfliches Sich-ergehen der Phantasie, ein harmloses Spielen . . . Denn der Gehalt ist es, der, wie in allem Menschenwerk, so auch in der Kunst, entscheidet. Die Kunst, ihrem Begriff nach, hat nichts Anderes zu ihrem Beruf, als das in sich selbst Gehaltvolle zu adequater, sinnlicher Gegenwart herauszustellen."
50. *SW*, *1*, 27: "Die Kunst löst ihre höchste Aufgabe. . . . das Göttliche, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewusstsein zu bringen und auszusprechen."
51. *SW*, *1*, 30: "Die harte Rinde der Natur und gewöhnlichen Welt

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

machen es dem Geiste saurer zur Idee durchzudringen als die Werke der Kunst."

52. *SW*, *3*, 420.

53. *SW*, *3*, 435–6, 451–2, 468.

54. *SW*, *3*, 475 ff.

55. *SW*, *3*, 338: "Wie sehr nämlich ein Epos auch die Sache der ganzen Nation ausspricht, so dichtet doch ein Volk als Gesamtheit nicht, sondern nur Einzelne."

56. *SW*, *3*, 339.

57. *SW*, *3*, 391: "So fügen sich allem Bisherigen die Spiele an Patroklus Grabe, die erschütternden Bitten des Priamus, die Versöhnung des Achilles, der dem Vater den Leichnam des Sohns zurückgibt, damit auch diesem die Ehre der Toten nicht fehle, zum schönsten Abschlusse befriedigend an."

58. *SW*, *3*, 346–8: "Wir bekommen die Sache nicht zu sehn, sondern merken nur das Unvermögen und Abmühen des Dichters . . . Die Geschichte Christi, Jerusalem, Bethlehem, das römische Recht, selbst der trojanische Krieg haben viel mehr Gegenwart für uns als die Begebenheiten der Nibelungen."

59. *SW*, *3*, 346, 405, 407.

60. *SW*, *3*, 409–10: "Er senkt nun die lebendige Welt menschlichen Handelns und Leidens, und näher der individuellen Taten und Schicksale in diess wechsellose Dasein hinein . . . Denn wie die Individuen in ihrem Treiben und Leiden, ihren Absichten und ihrem Vollbringen waren, so sind sie hier, für immer, als eherne Bilder versteinert hingestellt . . . sie sind nicht in unserer Vorstellung, sondern an sich selber ewig. . . . ein Gemälde und ein Bericht des selbst Gesehenen . . . energisch bewegt, doch plastisch in Qualen starr, schreckensreich beleuchtet, doch durch Dantes eigenes Mitleid klagevoll ermässigt in der Hölle; milder, aber noch voll und rund herausgearbeitet im Fegefeuer; lichtklar endlich, und immer gestaltenlos gedankenewiger im Paradiese."

61. *SW*, *3*, 370–1, 414–5.

62. *SW*, *3*, 416.

63. *SW*, *3*, 416–7, and cf. 373–4.

64. *SW*, *3*, 342–3.

65. *SW*, *3*, 395–6.

66. *SW*, *2*, 217.

67. *SW*, *2*, 52: "Die Götter, die sie verehrt, sind die untern Götter des Hades (*Soph. Ant.* v. 451 . . .), die inneren der Empfindung, der Liebe, des Blutes nicht die Tagesgötter des freien, selbstbewussten Volks- und Staatslebens." Cf. *3*, 551, 556.

68. *SW*, *3*, 557–8: "Innerliche Aussöhnung . . . Verklärung der Seele . . . zur Einheit und Harmonie dieses sittlichen Gehaltes selber."

69. "Über *Wallenstein*," *SW*, *12*, 414: "Leben gegen Leben; aber es

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

steht nur Tod gegen Leben auf, und unglaublich; abscheulich! der Tod siegt über das Leben. Diess ist nicht tragisch, sondern entsetzlich. Diess zerreisst das Gemüt."

70. *SW*, *3*, 539.

71. *SW*, *3*, 568.

72. *SW*, *3*, 566: "dessen edle Seele für diese Art energischer Tätigkeit nicht geschaffen ist, und voll Ekel an der Welt und am Leben"; *3*, 574: "Doch im Hintergrunde von Hamlets Gemüt liegt von Anfang an der Tod. Die Sandbank der Endlichkeit genügt ihm nicht."

73. *SW*, *3*, 574: "Eine weiche Rose im Tal dieser zufälligen Welt."

74. *SW*, *2*, 197–8.

75. *SW*, *3*, 542: "Individuelle Representanten . . . der in der Menschenbrust waltenden Götter." Cf. *1*, 313, where these general forces are called *Pathos*.

76. *SW*, *1*, 219: "Es ist so."

77. *SW*, *3*, 580.

78. *SW*, *3*, 577.

79. *SW*, *2*, 207: "In ihrer Gemeinheit versunken . . . Intelligenzen . . . freie Existenz . . . Bei Shakespeare finden wir keine Rechtfertigung, keine Verdammniss, sondern nur Betrachtung über das allgemeine Schicksal."

یادداشتها: خاتمه

۱. مجموعهٔ مناسبی از گفته های کارل مارکس و فریدریش انگلس دربارهٔ ادبیات در کتاب زیر گردآوری شده است:

Mikhail Lifschitz, *Über Kunst und Literatur: Eine Sammlung aus ihren Schriften*, Berlin, 1948.

بهترین بحث در این باره در کتاب زیر یافت می شود:

Georg Lukács, *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*, Berlin, 1948.

2. See H. H. Houben, *Jungdeutscher Sturm und Drang* (Leipzig, 1911), p. 186.

3. Heine calls himself "romantique défroqué" in *Geständnisse*.

4. On Carlyle see esp. C. F. Harrold, *Carlyle and German Thought*, New Haven, 1934; and my "Carlyle and the Philosophy of History," *PQ*, *23* (1944), 55–76.

5. See Sigmund K. Proctor, *Thomas De Quincey's Theory of Literature*, Ann Arbor, 1943; and my argument in "De Quincey's Status in the History of Ideas," *PQ*, *23* (1944), 248–72. Also, John E. Jordan, *Thomas De Quincey: Literary Critic*, Berkeley, Calif., 1952.

6. See esp. "Thoughts on Poetry and its Varieties" (1833), reprinted in *Dissertations and Discussions* (3 vols. 2d ed. London, 1867), *1*,

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

63–94.

7. *Keble's Lectures on Poetry* (1832–41), trans. E. K. Francis (Oxford, 1912), *1*, 22. There is excellent comment on Mill and Keble in Abrams.

8. See Bernard Weinberg, *French Realism. The Critical Reaction, 1830–1870*, Chicago, 1937.

9. There are pertinent suggestions in A. G. Lehmann, *The Symbolist Aesthetic in France 1885–1895*, Oxford, 1950.

10. See Herbert E. Bowman, *V. G. Belinski*, Cambridge, Mass., 1954.

11. On Polish criticism see P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literarckie w Polsce*, Warsaw, 1902; and T. Grabowski, *Krytyka literarcka w Polsce w epoce romantyzmu*, Warsaw, 1931.

12. *Krásovéda* (written 1820–23), partly printed in 1821, 1827, 1829. See *Dilo Františka Palackeho*, (Prague, 1941), *4*, 129. Partial German translation in *Gedenkblätter. Auswahl von Denkschriften, Aufsätzen und Briefen* (Prague, 1874), pp. 3–18.

13. E. Cassirer, *Thomas Thorilds Stellung in der Geistesgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Stockholm, 1941.

14. E. Allison Peers, *A History of the Romantic Movement in Spain*, 2 vols. Cambridge, 1940; Fidelino de Figueiredo, *História da literatura romántica portuguesa (1825–1870)*, Lisbon, 1913.

15. On early American criticism see William Charvat, *The Origins of American Critical Thought: 1810–1835*, Philadelphia, 1936.

16. Vivian C. Hopkins, *Spires of Form: A Study of Emerson's Aesthetic Theory*, Cambridge, 1951. See also Wellek, "Emerson and German Philosophy," *New England Quarterly*, *16* (1943), 41–63.

17. Cf. M. Alterton, *Origins of Poe's Critical Theory*, Iowa City, Ia., 1925; Floyd Stovall, *Poe's Debt to Coleridge*, in University of Texas Studies in English, *10* (1930), 70–127.

18. Good comments in E. Rothacker, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, 2d ed. Tübingen, 1930. A short history of German scholarship (historical, literary, theological, etc.) in the 19th century.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhe
tarikhema.org
PDF.tarikhe

PDF.tarikhema.org

فهرست آثار به ترتیب زمانی

آلمان

1800–01	Novalis:	*Heinrich von Ofterdingen* (published 1802)
1801	Schiller:	"Über das Erhabene"
1801	A. W. and F. Schlegel:	*Charakteristiken und Kritiken*
1801	F. Schlegel:	"Nachricht von den poetischen Werken des Boccaccio"
1801–03	Herder:	*Adrastea*
1801–04	A. W. Schlegel:	*Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst* (published 1884)
1802	Schelling:	*Bruno*
1802	F. Schlegel:	"Über nordische Dichtkunst"
1802–03	Schelling:	*Philosophie der Kunst* (published 1859)
1803	Schelling:	*Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*
1803	Schiller:	Preface to *Die Braut von Messina*
1803	F. Schlegel:	"Charakteristik des Camoëns"
1803	Tieck:	*Minnelieder des schwäbischen Zeitalters*
1804	Jean Paul:	*Vorschule der Ästhetik*
1805	Friedrich Ast:	*System der Kunstlehre*
1805	Goethe:	*Winckelmann*
1806	Adam Müller:	*Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur*
1806–08	Arnim and Brentano:	*Des Knaben Wunderhorn*
1807	Joseph Görres:	*Die deutschen Volksbücher*
1807	Hegel:	*Phänomenologie des Geistes*
1807	F. W. Schelling:	*Über das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur*
1807	A. W. Schlegel:	*Comparaison des deux Phèdres*
1808	F. Schlegel:	"Anzeige von Goethes Werken"
1809–11	A. W. Schlegel:	*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (delivered 1808–09)
1811	Heinrich von Kleist:	"Über das Marionettentheater"
1812	F. Schlegel (ed.):	*Deutsches Museum*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

1812–15	Grimm:	*Kinder- und Hausmärchen*
1813–16	Goethe:	"Shakespeare und kein Ende"
1814	Goethe:	*Dichtung und Wahrheit* (3 parts; 4th part published 1832)
1815	F. Schlegel:	*Geschichte der alten und neuen Litteratur* (delivered 1812)
1815	Solger:	*Erwin*
1817	Ludwig Tieck:	*Deutsches Theater*
1818	A. W. Schlegel:	*Observations sur la langue et la littérature provençales*
1818–19	A. W. Schlegel:	*Geschichte der deutschen Sprache und Poesie* (published 1913)
1819	Schopenhauer:	*Die Welt als Wille und Vorstellung*
1820–23	F. Schlegel (ed.):	*Concordia*
1825	Tieck:	*Dramaturgische Blätter*
1825–29	Tieck:	*Dichterleben*
1826	Solger:	*Nachgelassene Schriften*
1827	Goethe:	"Nachlese zu Aristoteles' Poetik"
1829	Schiller and Goethe:	*Briefwechsel* (1794–1805)
1829	Schleiermacher:	"Über den Begriff der Hermeneutik"
1829	Solger:	*Vorlesungen über Ästhetik*
1833–34	A. W. Schlegel:	"De l'origine des romans de chevalerie"
1835	Hegel:	*Vorlesungen über die Ästhetik* (delivered 1820–29)
1836	Eckermann:	*Gespräche mit Goethe* (1823–32; 2 parts; 3rd part published 1848)
1842	Schleiermacher:	*Vorlesungen über die Ästhetik* (delivered 1832–33)
1844	Schopenhauer:	*Die Welt als Wille und Vorstellung* (Vol. 2)
1851	Schopenhauer:	*Parerga und Paralipomena*

انگلستان و اسکاتلند

1802	Francis Jeffrey (ed.):	*Edinburgh Review*
1802–03	Walter Scott:	*Minstrelsy of the Scottish Border*
1807	R. Southey:	*Specimens of the Later English Poets*
1808	Walter Scott:	*Life of Dryden*
1808	Coleridge:	First series of lectures on Shakespeare
1808	Charles Lamb:	*Specimens of English Dramatic Poets*
1809–10	Coleridge:	*The Friend* (collected 1812; new edition 1818)
1811	Francis Jeffrey:	"Essay on Beauty"
1811	Charles Lamb:	"On the Tragedies of Shakespeare"
1811–12	Coleridge:	Second series of lectures on Shakespeare
1812	R. Southey and Coleridge:	*Omniana*
1813–14	Coleridge:	Lectures on Shakespeare at Bristol
1814	Coleridge:	"On the Principles of Genial Criticism"

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

1815	Wordsworth:	*Poems . . . with a New Preface and a Supplementary Essay*
1816	Coleridge:	*The Statesman's Manual*
1817	Coleridge:	*Biographia Literaria*
1817	W. Hazlitt:	*Characters of Shakespeare's Plays*
1817	W. Hazlitt:	*The Round Table*
1818	Coleridge:	Lectures on poetry (Spenser, Milton, Dante, etc.)
1818	Coleridge:	"Of Poesy and Art"
1818	Coleridge:	"Preliminary Treatise on Method"
1818	Hazlitt:	*Lectures on the English Poets*
1818–19	Coleridge:	*Philosophical Lectures* (published 1949)
1819	Thomas Campbell:	*Specimens of the British Poets*
1819	Hazlitt:	*Lectures on the English Comic Writers*
1819	Walter Scott:	*An Essay on the Drama*
1820	W. Hazlitt:	*Lectures chiefly on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth*
1820	T. L. Peacock:	"Four Ages of Poetry"
1821	Byron:	*A Letter . . . on the Rev. W. L. Bowles' Strictures on . . . Pope*
1821	Walter Scott:	*Lives of the Novelists*
1821	P. B. Shelley:	*A Defence of Poetry* (published 1840)
1821–22	Hazlitt:	*Table Talk*
1822	Charles Lamb:	"On the Artificial Comedy of the Last Century"
1824	Hazlitt (ed.):	*Select British Poets*
1824	Walter Scott:	*An Essay on Romance*
1825	Thomas Carlyle:	*Life of Friedrich Schiller*
1825	Hazlitt:	*The Spirit of the Age*
1825	Macaulay:	"Milton"
1826	Hazlitt:	*The Plain Speaker*
1827	Thomas Carlyle:	"The State of German Literature"
1831	T. B. Macaulay:	"Boswell," "Byron," "Pilgrim's Progress"
1835–37	Robert Southey (ed.):	*Works of William Cowper*
1836–39	Coleridge:	*Literary Remains*
1844	Jeffrey:	*Contributions to the Edinburgh Review*

فرانسه

1801	Chateaubriand:	"Shakespeare"
1802	Chateaubriand:	*Le Génie du christianisme*
1813	Mme de Staël:	*De l' Allemagne* (printed but suppressed 1810)
1818	J. L. Geoffroy:	*Cours de littérature dramatique* (written 1800–14)
1819	Chateaubriand:	Review of Dussault
1822	Hugo:	*Odes et Ballades*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

1823	Stendhal:	*Racine et Shakespeare*
1827	Hugo:	*Cromwell*
1828	Sainte-Beuve:	*Tableau de la poésie française au XVIe siècle*
1829	Sainte-Beuve:	"Boileau," "J. B. Rousseau," in *Revue de Paris*
1836	Chateaubriand:	*Essai sur la littérature anglaise*
1838	Joubert:	*Pensées* (new edition 1842; written 1782–1824)

ایتالیا

1816	Giovanni Berchet:	*Lettera semiseria di Grisostomo*
1818	Giacomo Leopardi:	"Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica" (published 1906)
1818–19		*Il Conciliatore* (Milan)
1820	A. Manzoni:	*Il Conte di Carmagnola*
		Lettre à M.C——
1823	Ugo Foscolo:	*Essays on Petrarca*
1823	A. Manzoni:	"Lettera al marchese Cesare d' Azeglio"
1845	A. Manzoni:	*Del romanzo storico*

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تعلیقات و توضیحات مترجم

tarikhema.org

Aestheticism

تعبیری حاکی از این دیدگاه که هنر خودبسنده است و لازم نیست در خدمت هدفی جز خود باشد و آن را نباید بر مبنای معیارهای اخلاقی یا سیاسی یا به طور کلی غیرهنری سنجید. خاستگاه این دیدگاه را می‌توان در آثار نویسندگان و فیلسوفان مکتب رمانتیسم آلمان ــ نظیر کانت و شلینگ و گوته و شیلر ــ یافت که جملگی به استقلال هنر قایل بودند. کانت به وجودِ «ناب» و فارغ از غرض انتفاعیِ اثر هنری معتقد بود؛ شیلر بر اهمیت همه جانبهٔ شکل در هنر اصرار می‌ورزید؛ گوته اثر هنری را اثری سازمند و مستقل می‌شمرد؛ و شلینگ آن را تجلّیِ امرکلی در جزیی می‌دانست. این نظرها را کولریج و کارلایل در انگلستان، و امرسن و پو در امریکا، و مادام دوستال و ویکتور کوزن (Victor Cousin) در فرانسه مطرح کردند. مفهوم «هنر برای هنر» («l'art pour l'art») ظاهراً برای نخستین بار در سخنرانیهای کوزن (*Le Vrai, le Beau et le Bien*)، که در ۱۸۱۸ ادا شد ولی تا ۱۸۳۶ به انتشار نرسید، و در *Journal Intime* بنژامن کنستان (Benjamin Constant؛ ۱۸۰۴، منتشر شده در ۱۸۹۵)، و در ۱۸۲۹ توسط ویکتور هوگو مطرح گردید، و در مقدمه‌های ویکتور هوگو بر *کرومول* (۱۸۲۷) و *ارنانی* (۱۸۳۰) نیز به طور ضمنی یافت می‌شود.

لکن انکار صریح جنبهٔ انتفاعی هنر در پیشگفتار تئوفیل گوتیه (Théophile Gautier) بر *Mademoiselle de Maupin* (1835) آمده است. بودلر، متأثر از گوتیه و از پو (*The Poetic Principle*, 1850)، نگرش هنری خود را نسبت به تجربه مدون کرد و در شعرهای خود همّ خویش را متوجه دریافت واقعیت نمایی از طریق روند آفرینش اثر هنری ساخت.

نظر بودلر را دایر بر اینکه تجربه عبارت از «جنگل نمادها»ست و شاعر باید به آنها نظام بخشد و نظریهٔ او دربارهٔ «تناظرات» موجود میان اعیان حسّی و «واقعیت معنوی» و دریافتهای حواس مختلف را مالارمه و وِرلِن و دیگران در مکتب سمبولیستهای فرانسوی وارد کردند. سمبولیستها بر آن بودند تا زبان را چنان تلطیف کنند و بپالایند تا بتوانند با استفاده از نمادْ احساسات خویش را به خواننده القا کنند. آنها، به پیروی از پو، معتقد بودند که شعر نیز باید به القای هیجان و عاطفهٔ مجرّد به صورتی که در موسیقی یافت می‌شود برسد.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در انگلستان، عوامل داخلی و تأثیرپذیری از فرانسویان دست به دست هم دادند و دیدگاه aestheticism را به وجود آوردند. فردمداری و ذهن‌گرایی غالباً افراطی رمانتیسم در تکوین مکتب انگلیسیِ اصالت زیبایی در دههٔ ۱۸۸۰ و گرایش به ادبیات و هنرِ تزیینی که به جنبه‌های اخلاقی بی‌اعتنا بود مؤثر واقع شد.
در این دهه و دهه‌های بعد، شاعران انگلیسی از بودلر و ورلن و مالارمه آموختند که شاعر باید به بیان ظرایف حالات بپردازد و به سوی نیل به آرمانی حرکت کند که زبان شعر از تمام معنای معتاد واژه‌ها پیراسته و کلامْ موسیقیِ ناب گردد. نیز ← رضا سیدحسینی، *مکتبهای ادبی*، چاپ دهم، جلد اول، تهران، آگاه، ۱۳۷۱، «هنر برای هنر»، ص ۴۷۱ـ۴۸۶.

Anticlimax

ظاهراً نخستین کسی که این تعبیر را ضبط کرده دکتر جانسن است که در *فرهنگ زبان انگلیسی* خود (۱۷۵۵) آن را از قول آدیسن نقل و چنین تعریف می‌کند: «جمله‌ای که در نیمهٔ دومش مطلبی نازلتر از نیمهٔ اول آمده باشد». معمولاً ترتیب اجزای وصفی یا روایی را به نحوی که خواننده منتظر مطلبی والا و جدی باشد و در عوض با امری مضحک مواجه شود anticlimax می‌خوانند. از این شگرد می‌توان به صورتی مؤثر برای ایجاد طنز استفاده کرد، ولی در مواردی نیز نویسنده ناخودآگاه آن را به کار می‌برد و کلّ تأثیر اثر هنری را تضعیف می‌کند. در جملهٔ زیر، بنابر موقعیت و نحوهٔ کاربرد، می‌توان نمونه‌ای از هر دو صورت این شگرد را مشاهده کرد: «وظیفهٔ ملوان در نیروی دریایی حفظ تمامیت ارضی کشور و سیب زمینی پوست کندن است».

Aphorism

گفته‌ای کوتاه در بیان حقیقتی یا اصلی اعتقادی. ضرب‌المثلها غالباً چنین‌اند. این واژه را بقراط نخستین بار در *Aphorisms* طبّی خویش به کار برده است. از دوران رنسانس به بعد مجموعه‌هایی از این گفته‌ها در زمینه‌های مختلف گردآوری شد.

Apollonian and Dionysian

تعبیری که نیچه در کتاب پیدایش *تراژدی* برای مشخص کردن دو اصلِ محوریِ فرهنگِ یونان به کار برده است. اپولونی مبنای تمایزت تحلیلی است؛ بدین معنا که هرآنچه بخشی از فردیت یگانهٔ آدمی است صبغهٔ اپولونی دارد. انواع مختلف شکل یا *ساختار* از این نوع‌ست، زیرا شکل مبین آن چیزی است که شکل یافته است. مجسمه‌سازی از هر هنر دیگری به این تعریف نزدیکتر است زیرا تأثیر آن منحصراً به شکلِ آن محدود است. فکرِ مبتنی بر عقل نیز چنین است زیرا دارای ساختار است و امور مختلف را از هم متمایز می‌سازد.
امر دیونوسوسی، کم‌وبیش معادل «اراده» نزد شوپنهاور، در تقابل مستقیم با امر اپولونی است. مستی و جنونْ دیونوسوسی‌اند زیرا شخصیت فردی آدمی را مضمحل می‌کنند؛ همهٔ انواع شور و وجد دیونوسوسی‌اند زیرا در چنین حالاتی آدمی از فردیت خویش در می‌گذرد وخود را در کلّی به مراتب بزرگتر مستحیل می‌کند. موسیقی دیونوسوسیترین هنرهاست زیرا مستقیماً با عواطف غریزی و آشفتهٔ آدمی سروکار دارد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نیچه بر آن بود که این هر دو در تراژدی یونان حاضرند و تراژدی راستین را تنها با ایجاد تنش میان آنها می‌توان تألیف کرد. نیچه در این تعبیر از آن رو از نام دو خدای یونان استفاده کرده که اپولو، خدای خورشید، مظهر روشنایی و وضوح و شکل است، و دیونوسوس، خدای شراب، نمایندهٔ مستی و وجد.

Apprenticeship novel → *Bildungsroman*

Arabesque

در اصل، اسلوبی زینتی متعلق به هنر تجسّمی جهان اسلام (از این لحاظ ← پرویز مرزبان و حبیب معروف، *فرهنگ مصور هنرهای تجسمی*، ویرایش دوم، تهران، سروش، ۱۳۷۱، ص ۱۹-۲۰، و نیز *دایرةالمعارف فارسی*، به سرپرستی غلامحسین مصاحب، ج ۱، تهران، انتشارات فرانکلین، ۱۳۴۵، مدخل «آرابسک یا عربانه»). ادگار الن پو، داستان‌نویس و شاعر و منتقد امریکایی، آن را در مورد داستانهای خود که مصالحشان را به لحاظ غرابت و ایجاد حس شگفتی برگزیده بود به کار برد. بعید نیست که پو این تعبیر را از مقالهٔ سروالتر اسکات (← 1) گرفته باشد. لکن اسکات آن را تقریباً با معنایی معادل گروتسک (← grotesque) به کار برده حال آنکه پو امر گروتسک را که متضمن عنصر وحشت است، از arabesque، که شامل عنصر اعجاب است، متمایز کرده است (← 2).

1. Sir Walter Scott, «On the Supernatural in Fictional Composition» (1827).

2. Edgar Allan Poe, *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840).

Art for art's sake → Aestheticism

Ballad

برگرفته از *ballare* که در لاتینی متأخر و ایتالیایی به معنای «رقصیدن» است (*ballade* فرانسوی و بالت [ballet] نیز از همین ریشه‌اند.) بالاد به طورکلی عبارت است از ترانه‌ای که در آن حکایتی روایت شود. وجوه ممیز بسیاری از بالادها را می‌توان چنین تعریف کرد: (الف) بدون مقدمه آغاز می‌شود؛ (ب) زبانی ساده دارد؛ (پ) داستان از طریق گفتگو و اشاره به سیر ماجرا نقل می‌شود؛ (ت) غالباً درونمایه‌ای غم‌انگیز دارد (گو اینکه بالادهای خنده‌آور نیز وجود دارد)؛ (ث) غالباً دارای برگردان (refrain) است؛ (ج) معمولاً به یک واقعهٔ مشخص و مهم مربوط است که به سرعت به بحران داستان منتهی می‌شود؛ (چ) به جزئیات مربوط به زمینهٔ ماجرا چندان اشاره‌ای نمی‌شود و از عامل شخصیت‌پردازی نیز خبری نیست و صورتهای خیالی معدود و ساده است؛ (ح) بالاد دارای جنبهٔ نمایشیِ قوی است. به طورکلی، دو نوع بالاد را می‌توان از هم متمایز کرد: بالاد قومی یا سنتی، شعر روایی کوتاهی است که سینه به سینه نقل می‌شود و به سنت شعر غیرمکتوب تعلق دارد؛ گویندهٔ این نوع بالاد نامشخص است. اما گویندهٔ بالادِ ادبی معلوم است. شاعر بالادسرا مصالح شعر خویش را از زندگی قوم و تاریخ محلی و ملی و از افسانه‌ها و فرهنگ قومی بر می‌گیرد. این مصالح معمولاً به جنگ و عشق و مرگ و امور فوق طبیعی مربوط است.

قالب شعریِ بالاد معمولاً عبارت از بندهایی دارای چهار مصراع با ترتیب قوافی abcb یا گاهی abab معمولاً همراه با برگردان (refrain) است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Bildungsroman (رمانِ شکل‌پذیری)

این نام که کمابیش با *Erziehungsroman* (رمانِ پرورش) مترادف است به نوعی از رمان اطلاق می‌شود که دربارهٔ مراحل رشد و تکوین قهرمان داستان نوشته شده است. *ویلهلم مایستر* گوته و *دیوید کاپرفیلد* دیکنز و *تصویر هنرمند در جوانی* جیمز جویس از نمونه‌های بارز آن است. در مواردی مانند رمان جویس که قهرمان داستان هنرمند است آن را *Künstlerroman* (رمانِ هنرمند) هم می‌نامند. این نوع رمان را در انگلیسی apprenticeship novel (رمان شاگردی) و educational novel (رمان پرورشی) هم خوانده‌اند.

Canzone

به مناسبت پیوند نزدیکی که میان شعر و موسیقی وجود دارد، canzone (برگرفته از cantio = آواز) به تعداد زیادی از قالبهای شعریِ ایتالیایی و پروونسال با بحور عروضی متفاوت اطلاق شده است. بندهای آن دارای حداکثر بیست و حداقل هفت مصراع است و معمولاً مصراعها یازده هجایی است. لکن مصراعهای هفت هجایی و پنج هجایی نیز در آنها یافت می‌شود. این وزنِ شعری بر تکوین سانت (sonnet ← جلد اول، ص ۴۴۴) تأثیری بسزا داشته است.

Chivalry

نظام مربوط‌به سنتها و رسوم شهسواران قرون وسطی. این واژه که برگرفته از *chevalier* فرانسوی به معنای سوار یا شهسوار است در اصل به معنای حرفه دلاوران و استخدام آنها به منظور شرکت در جنگ بود ولی به تدریج برنامهٔ تربیت دلاوران جوان در فنون جنگی و شکار و خدمت به خداوندگاران و نیز ادارهٔ امور افراد تحت تکفّل خویش را نیز شامل شد و کم‌کم صبغه‌ای آرمانی یافت که بر اساس آن شهسوار نه فقط باید دلیر و در جنگ کارآمد باشد بلکه سخاوت و پرهیزکاری و ادب نیز باید از جمله ملکات او گردد. با افزوده شدن خصلت جوانمردی و دفاع از حقوق زیردستان و ناتوانان، شهسواران در زمان صلح نیز همان اهمیتی را یافتند که در زمان جنگ. آرمان عشق مهذب (courtly love ←) نیز از جمله عناصر مهم شهسواری بود. این عنصر موجب تلطیفِ بیشتر مفهوم شهسواری گردید زیرا به موجب آن شهسوار باید شاعر و نوازنده نیز باشد و خویش را وقف خدمت به بانویی برگزیده کند.

Closet drama

گاهی نیز موسوم به شعرِ نمایشی (dramatic poem)، به نمایشنامه‌هایی اطلاق می‌شود که به منظور خوانده شدن نوشته شده‌اند و نه به صحنه آوردن. بسیاری از نمایشنامه‌های منظومِ شاعران معروف، بویژه در قرن نوزدهم، به این منظور سروده شده‌اند. این تعبیر را در مورد ترجمهٔ نمایشنامه‌های بیگانه‌ای هم به کار می‌برند که برای اجرا ترجمه نشده‌اند.

Commedia dell'arte

نوعی نمایش که در اواسط سدهٔ شانزدهم در ایتالیا رواج یافت. وجه ممیز این نوع کمدی آن است که بازیگران صرفاً براساس چارچوب کلّی داستان نمایش (سناریو) بدیهه‌پردازی می‌کردند. این نوع نمایش دارای شخصیتهای ثابت با لباس و خلق و خوی ثابت بود. گروههای دوره‌گرد آن را در سراسر اروپا رواج دادند و بر تکوین نوع نمایشیِ کمدی در این قاره، بویژه بر آثار نمایشنامه‌نویسانی مانند مولیر و گولدونی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و گوتسی، تأثیری بسزا داشت. مهمترین شخصیتهای کمدیا دل آرته عبارت‌اند از:
آرلکن (Harlequin)، در ایتالیایی آرلکینو (Arlechino)، آدم شوخ طبعی که بعداً در لالبازیهای فرانسوی و انگلیسی به صورت دلقک (buffoon) ظاهر می‌شود. سرش را تراشیده، لباسی رنگارنگ و چسبان به تن و صورتکی بر چهره و شمشیری چوبین در دست دارد و عاشق پیشه است. بریگلا (Brighella)، یکی از مستخدمان که ماجراجو و فریبکار و دروغگوست. پولچینلّا (Pulcinella)، یکی از مستخدمان، گوژپشت و بیرحم که در اغوای زنان ید طولایی دارد. ایل دوتوره (Il Dottore) که گاهی او را گراتسیانو (Graziano) هم می‌نامیدند، آدم فضل‌فروش و عالم‌نمایی است. ایل کاپیتانو (Il Capitano)، نظامی‌پرمدعا ولی بزدل. اینامووراتو (Inamorato)، کسی که نقش عاشق را بازی می‌کند و خوشرو و خوشگفتار است. اینامووراتا (Inamorata)، معشوق، حاضر جواب و تیزهوش. نیز ← «کمدیا دل / آرته»، *دایرةالمعارف فارسی*، جلد دوم، تهران، ۱۳۵۶.

Courtly Love

فرانسوی: *amour courtois*، ایتالیایی: *amore cortese*، پرووانسال: *domnei*، آلمانی: Frauendienst. مجموعهٔ عرفهای شعر عاشقانهٔ اروپای غربی طیّ قرون وسطی که در بسیاری از آثار ادبی رنسانس، هم در قارّهٔ اروپا و هم در انگلستان، ادامه یافت. این تعبیر به معنای عام عمدتاً پدیده‌ای ادبی است؛ گرچه دربارهٔ وجود محاکم (courts) عشق به منزلهٔ نوعی سرگرمیِ اجتماعی چندان تردیدی وجود ندارد، به صورت محافل قضایی رسمی از آنها نشانی در دست نیست.
مقام زن در اوایل سده‌های میانه شباهتی به وضع امروز نداشت. حکمای الهیّ عشقِ مبتنی بر شور و هیجان جنسی میان مرد و زن را، حتی در چارچوب ازدواج، نادرست می‌پنداشتند. زنان را مادران بالقوهٔ فرزندان می‌شمردند، و زن به منزلهٔ مصاحب یا حقوقی برابر یا معبودی مورد ستایش اصلاً مطرح نبود. در اوایل سدهٔ دوازدهم، تروبادورها (← Troubadour) در اشعار خود به پروراندن نگرشی کاملاً متفاوت نسبت به رابطهٔ میان زن و مرد پرداختند. نوع اشعار مذکور را، که آثار برنار دو وانتادورن (Bernart de Ventadorn) در اواخر آن قرن نمایندهٔ بارز آن است، گاستون پاری (Gaston Paris) در ۱۸۸۳ *amour courtois* (عشق درباری، عشق دری، عشق مهذّب یا روحانی) نامید.
این نوع عشق مبتنی بر کمال عفت و نجابت است: عاشقْ محبوب را به عرش می‌رساند و خود سرسپردهٔ اوست؛ عشق معبود موجب تهذیب اخلاقی عاشق می‌شود و زیبایی جسم و روحِ محبوب وسیلهٔ اعتلای اوست. پس اگرچه عشقِ مطرح شده در این اشعار نامشروع است، در عین حال تعالی‌بخش و معطوف به فضیلت است: «عشق مهذب به آن حرکت مضّمر در روحِ آدمی راجع است که او را به سوی مطلوب رهنمون می‌شود. همین مطلوبِ غایی است که عشق را مشخص می‌کند و یکی را از دیگری متمایز می‌سازد. اگر هدف از عشق لذّت حواس باشد، پس عشق حسی و جسمانی است؛ اگر متوجه امر معنوی باشد، عرفانی است؛ اگر متوجه شخصی از جنس مخالف باشد، جنسی است؛ اگر متوجه خدا باشد، الهی است. عشق مهذب نوعی عشق حسّی است، و وجهِ تمایز آن از دیگر انواع عشق جنسی، از شهوتِ صرف،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

از عشق معروف به افلاطونی، از عشق زن و شوهر نسبت به هم، در هدف یا انگیزهٔ آن است، بدین معنی که سلوک و اعتلای عاشق از لحاظ ارزش و خیرِ طبیعی است»

(A. J. Denomy, «Courtly Love and Courtliness,» *Speculum*, 28, 1953, p. 44).

عشق مهذب محصول جامعه‌ای اساساً اشرافی و متمایل به اصول شهسواری است، لکن نظامِ ملوک‌الطوایفیِ موجود (مثلاً، محبّ در حکم بنده و نوکر) و مسیحیتِ آن روز، بویژه آیینِ تقدیس بانوی باکره ــ یعنی مریم عذرا (مثلاً تجلیل و ستایش محبوب) ــ نیز در آن تأثیری بسزا داشته است. تروبادورها این مفهوم را به ایتالیا و شمال فرانسه و آلمان و انگلستان بردند: در ایتالیا در قالب شعر غنایی نیمهٔ دوم قرن سیزدهم (مثلاً گینیچلّی و کاوالکانتی) و بویژه زندگیِ جدیدِ دانته به اوج لطافتِ خود رسید؛ در شمال فرانسه مایهٔ اصلیِ اشعار عاشقانهٔ رامشگران محلی و از عناصر مهمّ رمانس شهسواری شد؛ در آلمان به شعر مینه‌خوانان (← minesänger. جلد اول این کتاب، ص ۴۲۸ـ۴۲۹) غنا بخشید؛ و در انگلستان، بر نخستین شاعری که سخت مؤثر افتاد جفری چاسر بود، بویژه در *Troilus and Criseyde*. از طریق شعر غنایی پترارک و دیگران نیز به شاعران انگلیسی قرن شانزدهم (بویژه «سانت»سرایان [← sonnet، جلد اول این کتاب، ص ۴۴۴]) و نیز شاعران فرانسویِ مکتب پلئیاد (*Pléiade*؛ مثلاً رونسار و دوبلّه) رسید. پس توصیفِ کوتاه و ساده این مفهوم که طی قرون متمادی در سنتهای ادبیات ملیِ متفاوت و قوالب ادبیِ متنوع منتشر شده است امری محال می‌نماید. «تازگی سنت عشق مهذب در سه عنصر اصلیِ آن نهفته است: یکی نیروی اعتلابخش عشق انسانی است؛ دوم برکشیدن محبوب به مقامی فوق محبّ است، و سوم مفهوم عشق به صورتی است که مدام رو به ازدیاد است و هرگز ارضا نمی شود. وگرنه استفاده از طبیعت و شخصیت بخشی به مفهوم عشق به صورت خدایی یا قدرت مطلق بر خیلِ محبّان و عشق در حکم نوعی بیماری با تمام تجلیات بیرونی و آشنای آن و ترس مدام عاشق از اینکه مبادا معشوق را از دست بدهد یا او را رنجیده خاطر سازد ... و هوسبازی و غرور و بی‌اعتنایی معشوق و نیاز به اختفای عشق ... و خطر غمازان و نمّامان و جز آنها مضامینی است که در ادبیات کلاسیکی و اشعار عاشقانهٔ لاتینی و عربی قرون وسطی نیز موجود است» A. J. Denomy, *The Heresy of Courtly Love,)* (1947, pp. 20-21

نیز ← جلال ستاری، پیوند عشق میان شرق و غرب، تهران، وزارت فرهنگ و هنر، (?)۱۳۵۴، بخش دوم، ص ۸۸ـ۱۹۶.

Dionysian → Apollonian and Dionysian

Documentary novel

نوعی رمان که بر مبنای شواهد مستند از قبیل مقالات روزنامه ها و گزارشهای حقوقی و اسناد بایگانیها و جزوات رسمی نوشته شده باشد. *تراژدیِ امریکایی* تیودور درایسر (۱۹۲۵) و به *خونسردیِ* ترومن کاپوته (۱۹۶۶) از نمونه های بارز آن است. نوع ادبی رمانهایی نظیر به خونسردی ترومن کاپوته را که طیّ آن موضوعی واحد را به تفصیل مطرح کرده‌اند new journalism و non-fiction novel هم نامیده‌اند.

Educational novel → *Bildungsroman*

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Erziehungsroman → *Bildungsroman*

Expressionistic theater

تئاتر اکسپرسیونیستی عمدتاً تئاتر پرخاش و اعتراض بر ضد نظام اجتماعی معاصر بود. واژهٔ اکسپرسیونیسم را نخستین بار اوگوست إرْوِه (Auguste Hervé) در ۱۹۰۱ در تعریف برخی از نقاشیهای خویش به کار برد. اروه این آثار را در واکنش به مکتب امپرسیونیسم خلق کرده است. مکتب اکسپرسیونیسم در حدود ۱۹۱۰ در آلمان به وجود آمد و نمایشنامه‌های گئورگ کایزر (Georg Kaiser) و ارنست تولر (Ernst Toller) از نمونه‌های بارز آن است. در این مکتب بیان مؤکد احساسات درونی هنرمند اهمیت بسیار دارد. اکسپرسیونیستها بر آن بودند تا، برخلاف امپرسیونیستها که به دریافتهای برونی خویش می‌پرداختند، احساسات و ادراکاتِ درونی خویش را منعکس کنند. از این گذشته، اصول هماهنگی و زیبایی را معیار هنر نمی‌دانستند و به جای آن به تحریف واقعیت معتاد دست می‌زدند تا عواطف و هیجاناتِ نیرومند، بویژه وحشت و رقت و درد و رنج، را باز نمایند.

ایجاز از اهداف اصلی تئاتر اکسپرسیونیستی است: مطالب و وسایلی را که در بیان بلاواسطهٔ اندیشهٔ اصلی لازم نیست کنار می‌گذارند؛ محیط برونی را به اختصار طراحی می‌کنند؛ به شخصیت‌پردازی توجهی نمی‌کنند و اشخاص غالباً فاقد نام‌اند؛ سیر وقایع داستان فاقد تداومِ منطقی است؛ و گفتگو غالباً به صورت «تلگرافی» است.

framing; frame; frame of reference

frame به معنای «قاب» و «چارچوب» و «قالب» و frame of reference به معنای «مِلاک و مبنای سنجش» است. از این رو در نقد ادبی، framing را در اشاره به عنصر یا عناصری به‌کار برده‌اند که ادبیت اثر ادبی را به خواننده القا می‌کند و آن را در چارچوب و قالبی متمایز از واقعیت بیرونی قرار می‌دهد. ضرباهنگ و ساختار صوری و ارکان عروضی و همهٔ عرفهای مربوط به ادبیات از آن جمله‌اند.

نوشته‌ای را می‌خوانیم و به مجرد اینکه متوجه می‌شویم که رمان یا نمایشنامه یا شعر است، ذهن ما آن را در «قالب» ویژه‌ای قرار می‌دهد و تعامل ما با آن نوشته بر مفروضاتی مبتنی خواهد بود که آن نوع ادبی خاص برایمان تداعی می‌کند. به عبارت دیگر، «قالب» مزبور تا حدود زیادی «مِلاک و مبنای سنجش» آن اثر از جانب ما می‌شود. ادبیات برای خواننده‌ای که با این ویژگیها آشنا نباشد یا آنها را تبذیرد بی‌معنا خواهد بود و مثلاً بیت زیر را هذیان‌گویی ذهنی علیل خواهد یافت:

صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را

ناگفته نماند که در زندگی روزمرّه نیز در موارد بسیار رفتار ما متأثر از نوع موقعیتی است که در آن قرار می‌گیریم و مقتضیات آن موقعیت.

Grotesque

این واژه برگرفته از *grotte* ایتالیایی به معنای «غار» و «غارهای تزیینی» است و به تزییناتی نظیر شمسه‌ها و گُل و گیاه و نقوش انسانیِ درهم آمیخته‌ای اطلاق می‌شود که در چنین غارهایی تعبیه می‌کردند.

استفاده از این واژه در زمینه‌های ادبی احتمالاً از سدهٔ شانزدهم آغاز شده ولی از سده هجدهم و دوران

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نئوکلاسیکهاست که به معنای امر مضحک و عجیب و خارق‌العاده و غیرطبیعی رواج می‌یابد و هر انحرافی از معیارهای مطلوبِ هماهنگی و توازن و تناسب را گروتسک می‌نامند.
توجه به امر گروتسک را در ادبیات معمولاً معلول توجه به امر غیرعقلانی و بی‌اعتقادی به وجود نظمی کیهانی و نارضایی از سرنوشت بشر می‌دانند. بدین معنا، گروتسک را آمیزشِ کمدی و تراژدی می‌شمارند زیرا بشر نه به وجود جهانی مبتنی بر امور اخلاقی که اساسِ تراژدی است اعتقاد دارد و نه به نظام اجتماعیِ معقولی که مبنای کمدی است.

Harlequinade

از عناصری که در تکوین نمایش لالبازی (pantomime) انگلیسی نقشی بسزا داشت. این نوع نمایش آمیزه‌ای از لالبازی مرسوم در کمدیا دل آرته و عرف موجود در تئاتر معاصر دایر بر این بود که طی آن آرلکن بدون از دست دادن هویت خویش می‌توانست به شکل شخصیتهای دیگر نیز درآید. به این منظور، در قرن هجدهم رسم بر این بود که آرلکن در نخستین صحنهٔ نمایش در نقش عاشقی مظلوم ظاهر می‌شد و سپس یکی از اجنه جوبدستی سحرآمیز به او می‌زد و او و محبوبش را به صورت آرلکن و کولومباین (Colombine) در می‌آورد. مابقیِ نمایش صرف فرار این دو از دست پدر کولومباین یعنی پانتالون (Pantaloon) می‌شد.

In medias res

لاتینی: «از وسط کار». برگرفته از گفتهٔ هوراس در رسالهٔ *هنر شاعری (Ars poetica)*: «همیشه به سرعت به اصل مطلب می‌پردازد و، چنانکه گویی شنوندگان با داستان آشنایند، از وسط داستان آغاز می‌کند». این عبارت را در تعریف شیوه‌ای از داستان‌سرایی به کار می‌برند که از نقطهٔ مهمی در وسط داستان آغاز می‌شود و نویسنده به این ترتیب می‌تواند در مواقع مناسب با استفاده از شگرد بازگشت به گذشته (flashback) بخشهای نخستین داستان را نقل کند. شیوهٔ مزبور از عرفهای رایج در آثار حماسی است و مثلاً میلتن بهشت *از دست شدهٔ* خود را از قعر دوزخ و پس از سقوط شیطان و دار و دسته‌اش آغاز می‌کند.

Junges Deutschland

گروهی که، به رغم اختلافات بسیار، در یک آرمان سهیم بودند و آن آزادیخواهی بود. آنها به مفهوم پیشرفت و روح زمان و نقش اجتماعی ادبیات معتقد بودند. پارلمان آلمان در ۱۸۳۵ طیّ قطعنامه‌ای «دار و دستهٔ معروف به آلمان جوان» را غیرقانونی اعلام و چاپ آثار موجود و بعدی و حتی ذکر نام آنها و عنوان نوشته‌هایشان را قدغن کرد. این قطعنامه در ۱۸۴۲ ملغا شد. در فصل ششم از جلد سوم این کتاب، ولک به بحث مختصری دربارهٔ پنج تن از ایشان می‌پردازد.

Künstlerroman → ***Bildungsroman***

New humanism یا **Neo-humanism**

مکتب امریکایی اوایل سدهٔ بیستم در زمینهٔ مطالعات ادبی و فلسفی که پیروان آن به منظور ایجاد معیارهای تازه برای ارزیابی ادبیات و هنر و مقابله با «زیاده‌رویهای رمانتیکی» سدهٔ نوزدهم به خویشتنداریِ دوران

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

باستان و ارزشهای محافظه‌کارانه روی آوردند. این مکتب در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ و اوایل دههٔ ۱۹۳۰ به اوج قدرت خویش رسید. اروینگ بیبت (Irving Babbitt) و پال المر مور (Paul Elmer More) از مهمترین پیروان این مکتب بودند. در دههٔ ۱۹۳۰ مکتب نقد نو به تدریج شهرت و نفوذ این گروه را تقلیل داد.

Noble savage

مفهوم آدمی بدوی که مظاهر تمدن او را به فساد و گمراهی نکشانده باشد. این تعبیر ظاهراً نخستین بار توسط درایدن *(Conquest of Granada,* 1672) به کار رفته است. بنا به گفتهٔ یکی از مورخانِ معاصرِ یولیوس قیصر، در آثار یونانیان متقدم نیز چنین وحشیان آلوده نشده‌ای وصف شده‌اند. در دوران جدید، از قرن پانزدهم غالباً کاشفان و مبلغان دینی و مهاجرانِ اروپایی این بشر آرمانی را در سفرنامه‌های خود وصف کرده‌اند. واکنشهای عاطفی و حیاتِ دینیِ ساده‌تر و پاکترِ این افراد را با تمدن غربی مقایسه کرده و غالباً بر آن بوده‌اند که قوانینِ حاکم بر این اقوام به مراتب مطلوبتر و معقولتر از قوانین حکومتهای مستبد اروپایی است. در این زمینه از قرن شانزدهم تا نوزدهم در صدها سفرنامه به وصف این جوامع پرداخته‌اند و این موجب مهاجرتهای بسیار از اروپا به آن مناطق شد. گرچه ژان ژاک روسو خود متوجهِ غیرعملی بودن بازگشت به حالت بدوی بود، با این حال، در حمله به تمدن غربی از این اسطوره استفاده کرده است. *ساده دل* ولتر نمونه‌ای از این عرف ادبی است. شاتوبریان نیز در رمانهای خود دربارهٔ سرخپوستان امریکایی، *رنه* و *آتالا* و قبیلهٔ *ناچز*، جنبه‌های رمانتیکی این اسطوره را طرح کرده است. نیز ← Primitivism، جلد اول این کتاب، ص ۴۳۳۴ـ۴۴۴.

Novella

حکایت یا داستان کوتاه. این نام را بویژه به حکایات متقدم نویسندگان ایتالیایی و فرانسوی ــ مانند *دکامرونِ* بوکاتجو و *هپتامرونِ* مارگریتِ والوایی (Marguerite of Valois) ــ اطلاق کرده‌اند. نویسندگان بعدی بسیاری از این حکایات را منبع اصلی آثار خویشتر قرار دادند و واژهٔ novel انگلیسی به معنای رمان نیز برگرفته از آن است. *نوولا* به نوع ادبیِ رمانهای کوتاهی نیز اطلاق می‌شود که در قرن نوزدهم در آلمان پدید آمد. ویژگی اصلی این نوع عبارت است از محدود بودن آن به واقعه یا وضعیت یا برخوردی واحد و متضمن چرخشی غیرمنتظر که در نتیجه خاتمهٔ آن، گرچه منطقی است، شگفت‌آور نیز می‌شود. گوته و کلایست و تیک و هوفمان و هسه از *نوولا* نویسان معروف آلمان‌اند.

Novel of manners

نوعی رمان که عادات و رفتار و عرفها و رسوم طبقهٔ اجتماعی خاصی در زمان و مکان معین از جمله عناصر اصلیِ آن باشد. در چنین رمانی جزییات اخلاقیات و آدابِ اجتماعی گروهی مشخص به دقت ترسیم شده و این اخلاقیات بر تکامل آدمهای داستانی تأثیری بسزا دارد. این نوع رمان همیشه رئالیستی و غالباً آمیخته به نگرشی هجایی است. رمانهای جین آستن از نمونه‌های بارز این نوع رمان است.

Novel of sensibility

نوعی رمان که در آن آدمهای داستانی نسبت به رویدادها و اعمال و احساساتِ واکنشی شدید و بسیار عاطفی نشان می‌دهند و رمان‌نویس می‌کوشد تا واکنش عاطفی مشابهی در خواننده برانگیزد. این نوع

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

رمان، که آن را sentimental novel نیز می‌خوانند، بر مشرب اصالت احساس (sentimentalism ← جلد اول این کتاب، ص ۴۴۴) مبتنی است. *Pamela*ی ریچاردسن نخستین نمونهٔ موفق آن است (*Pamela, or Virtue Rewarded*, 1740) و *The Vicar of Wakefield* (1766) نوشتهٔ گلدسمیت و *Tristram Shandy* (1760-1767) نوشتهٔ لارنس استرن نیز به این نوع رمان تعلق دارند.

Ottava rima

شعری متشکل از بندهایی دارای هشت مصراع با ترتیب قوافی abababcc. خاستگاه آن معلوم نیست، ولی در اشعار دینی سدهٔ سیزدهم ایتالیا معمول بود. در سدهٔ چهاردهم شکل غالب شعرِ روایی آن کشور شد و در سدهٔ شانزدهم در حماسهٔ رمانتیکی لودوویکو اریوستو موسوم به *اورلاندوی خشمگین* به اوج کمال خود رسید.

شاعران انگلیسی دوران رنسانس (مثلاً اسپنسر) آن را به کار گرفتند، لکن در اشعار شاعر رمانتیک انگلیسی بایرون از تمام امکانات متنوع آن در ترکیب مطالب جدی و مطایبه آمیز و هجایی و نیز در آمیختن وجوه روایی و انتجاجی استفاده شد. تناوب قوافی در شش مصراع نخست خواننده را برای نتیجه‌گیریِ مقدّری که در دو مصراع نهایی صورت می‌گیرد آماده می‌سازد؛ معمولاً دو مصراع اخیر متضمن اظهارنظری تیزبینانه یا چرخشی ناگهانی است و به سبب قافیهٔ مزدوج خود تأثیری دو چندان دارد.

Pathetic fallacy

عبارتی که جان راسکین (John Ruskin) به منظور نسبت دادنِ ویژگیهای انسانی به اشیای بی‌جان ابداع کرد. راسکین عبارت «کفِ ستمکار و خزنده» را از شاعری نقل می‌کند و می‌گوید: «کف نه ستمکار است و نه می‌خزد. آن حالت ذهنی که این خصلتهای موجود زنده را به کف نسبت می‌دهد حالتی ذهنی است که بر اثر اندوه قوهٔ عقل از آن زایل شده است. هر احساس شدیدی ... در ما احساسی نادرست نسبت به اشیای خارجی به وجود می‌آورد، و من این احساس را 'pathetic fallacy' می‌خوانم.» این نوع انتسابِ ویژگیهای انسانی به اشیای بی‌جان، همانطوری که از تعریف راسکین نیز بر می‌آید، به آن حدی نمی‌رسد که بتوان آن را تشخیص بخشی (personification ←) نامید.

Personification

انتساب خصال یا احساسات انسانی به موجودات غیربشری یا اشیای بی‌جان یا اندیشه‌های انتزاعی. این شگرد غالباً در تمثیل (allegory) به کار رفته است، لکن به آن محدود نمی‌شود. از لحاظ روانی و ریطوریقایی، آن را می‌توان وسیله‌ای برای تثبیت آن چیزهایی دانست که مستقل و مهار نشدنی‌اند. بنابر نظریه‌ای رایج، که ارنست کاسیرر و دیگران هم آن را تأیید کرده‌اند، پس از آنکه نگرش عقلانی قوهٔ خیال بدوی را از دُور خارج می‌کند، شخصیت‌بخشی جای شخصیتهای اسطوره‌ای را می‌گیرد (مانند طرح مفاهیم قدرت و زور در نمایشنامهٔ پرومته در زنجیر اشیل که در برابر خدایان و اساطیر عرض‌اندام می‌کنند). این نظریه در دوران باستان نیز به این صورت مطرح بوده که اعیان مجردی که به آنها شخصیت بخشیده‌اند مبین قدرت شیطانی‌اند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در اوانِ دوران مسیحیت و قرون وسطی، شخصیت بخشی با رواج شعر تمثیلی پیوند نزدیک و در تکوین شعر اسطوره‌ای و رمانتیکیِ دورهٔ رنسانس نیز اهمیتی بسزا داشت. در سدهٔ هجدهم از نیروی شبه اسطوره‌ای و عاطفی آن کاسته شد، و با پیدایش مکتب شعر سمبولیستی در قرن نوزدهم شخصیت بخشی در حکم صنعتی که در آن عنصر عقلانی عاملی تعیین‌کننده است از میان رفت. با وجود این، شعر معاصر از آن عاری نیست. نیز ← palhetic fallacy.

Poète maudit

این تعبیر، حاکی از فاصلهٔ روزافزون در قرن نوزدهم میان شاعر مفلق و عامهٔ خوانندگانی که احیاناً معیشت او متکی بدانهاست، توسط پل ورلن در مجموعه‌ای از مقالاتش رایج شد (*Les poètes maudits*, 1884, 1888). نیم قرن پیش از آن، آلفرد دووینی (*Stello*, 1832)، طی حکایاتی دربارهٔ نیکو لاژوزف ژیلبر و جترتنِ انگلیسی و آندره شنیه، شاعران را «قومی» تعریف کرده بود که «همیشه ملعون و مطعون [maudite] صاحبان قدرت‌اند.» جامعه و فرمانروایان آن به خصال والای شاعران حسد می‌ورزند زیرا حقایقی که شاعران بیان می‌کنند موجب وحشت آنها می‌شود. پس از آن جامعهٔ بی‌احساس را دشمن شاعر مستعد ولی بیمار و فقیر و بی‌اعتنا به عرفهای اجتماعی شمرده‌اند از همین رو ورلن در *Les poètes maudits* قهرمان وینیی را مخاطب قرار می‌دهد و می‌گوید: «ای استلو، آیا حقیقت ندارد که *امروز* و همیشه شاعر صادق خود را مورد لعن هر نظامی می‌بیند که بر سر قدرت است؟»

Sensibility

در نقد ادبی، این واژه به معنای سرعت انتقالِ عاطفی و فکریِ هرکس در درک تجربه به کار می‌رود (در این مورد، مثلاً ← dissociation of sensibility در جلد اول این کتاب، ص ۴۱۵). ولی در تاریخ ادبی به پدیدهٔ ادبی خاصی اشاره دارد که در قرن هجدهم پدید آمد و واکنشی بود بر ضد رواقیگری و تأکید آن بر عقل و ارادهٔ فارغ از هیجان در حکم تنها انگیزه‌هایی که آدمی را به سوی فضیلت رهنمون می‌شوند و، از آن مهمتر، بر ضد نظریهٔ تامس هابز دایر بر اینکه آدمی فطرتاً خودخواه است و نفع شخصی و گرایش به قدرت و مقام انگیزهٔ اصلی رفتار اوست.

بنابراین، به طور کلی می‌توان گفت که معنای اصلی این واژه، که در اواسط قرن هجدهم رواج یافت، احساس همدردی نسبت به اندوه دیگران و نیز حساسیت نسبت به زیبایی است. پس، از لحاظی به معنایی است که افراط در آن به احساساتیگری (sentimentality) می‌انجامد (در این مورد ← sentimentalism، جلد اول این کتاب، ص ۴۴۴)، از لحاظی به معنایی است که به «شعور» نزدیک است. معنای اول را مثلاً می‌توان در رمان *Sense and Sensibility* جین آستن مشاهده کرد. در این مورد sensibility کمابیش در برابر خرد و خردورزی به کار رفته است. در معنای دوم، بویژه به صورتی که الیوت آن را به کار برده و رواج بسیار یافته، با ترکیبی از احساس و ادارک سروکار داریم که به مفهوم خرد و نیروی عقلانی بسیار نزدیک است و در کتاب حاضر به «شعور» ترجمه شده است.

منشأ معنای اخیر را باید در آثار بودلر یافت. در مقاله‌ای که دربارهٔ کنستانتین گویس (Constantin

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

(Guys) نوشته بر آن است که کودک و بیمار و هنرمند از «توانایی *(la faculté)* علاقه‌مندی پرشور نسبت به اشیاء، حتی آن اشیایی که بغایت پیش پا افتاده‌اند»، برخوردارند. «کودک هر چیزی را به صورت امری تازه *(en nouveauté)* می‌بیند؛ او در حالت مستیِ همیشگی است». نابغه کسی است که قدرت تحلیل و بیان را به sensibility کودک می‌افزاید. در این نظر شاهد پیوند بخشیدن به آن احساس جسمانی و عاطفی هستیم که اسّ و اساس معنای جدید واژه بر آن استوار است. نظر بودلر دربارهٔ این مفهوم دایر بر تأکید بر فشار جسمانیِ فکر است و در آمیختنِ حواس. بدین ترتیب، با نوعی جریان دایم (flux) سروکار داریم که به افکار مارسل پروست و جریان سیّال ذهن (stream of consciousness) مربوط می‌شود، و زمینهٔ فلسفی‌اش را باید در آرای برگسون یافت.

در میان منتقدان معاصر، الیوت بیش از هرکس در رواج دادن به این مفهوم sensibility مؤثر بوده است. در نظر او نیز پیوندهای جسمانیِ آن اهمیتی بسزا دارند: «نزد جان دان، هر اندیشه‌ای حالت تجربه را دارد و در sensibility او تغییری به وجود می‌آورد» ــ به این معنا که اندیشه را با حواس پنجگانه‌اش دریافت می‌کند ــ و مثلاً مانند «عطر گل سرخ است» که به مشامش برسد. لکن الیوت sensibility را مظهر نوعی آگاهیِ خاص، یا کاربرد آن را نشانهٔ نوعی نوشتهٔ خاص، نمی‌داند. نزد او sensibility صرفاً نامی است برای آن ملکهٔ هنری که هر شاعری از آن برخوردار است. در نتیجه، آن را به خرد و هوش بسیار نزدیک می‌بیند و ظاهراً متضمن قدرت ایستادگی ــ مقاومتِ فکری ــ در برابر خطرهای کلی‌بافی است.

از زمان الیوت به بعد، این واژه باز هم رواج بیشتری یافته و اطلاق آن به شاعر بیشتر افادهٔ «نوعِ آدمی» را می‌کند که آن فردِ بخصوص هست، یعنی معنایی که در واژهٔ «شخصیت» (personality یا character) هم وجود دارد. این توسّع معنایی از دقّت و اهمیت آن کاسته است.

* * *

در چند سال اخیر، پژوهندگان از دیدگاههایی تازه به این موضوع نگریسته‌اند و از جمله به شرح رابطهٔ sensibiltiy با علمِ وظائف‌الاعضا (فیزیولوژی) و نظام سرمایه‌داری و موضوع جنسیت (sexualtiy) پرداخته‌اند. آنچه در زیر می‌آید وصف بسیار موجز این آراست.

پس از آنکه نظریهٔ هاروی در مورد گردش خون قبول عام یافت، پژوهشگرانِ علمِ وظائف‌الاعضا نیز در این رشته به سرعت به پیشرفتهایی نایل آمدند. از جمله به سلسلهٔ اعصاب و وظیفه‌ای که در کار انتقال اطلاعات به مغز انسان دارند توجه بیشتر کردند. حساسیت سلسلهٔ اعصاب، که سراسر وجود آدمی را فرا گرفته، نسبت به تأثیرات بیرونی و سرعتِ واکنش نشان دادن آن و دقت و ظرافت اعصاب و مغز به عنوان وسیلهٔ انتقال سریع عاطفه و فکر شناخته شد. بدین ترتیب معنای واژهٔ nerve از مترادفات قبلی آن، tendon و sinew (پی)، فراتر رفت و معنای وسیلهٔ دقیق و ظریف انتقال عواطف و افکار را یافت. یکی از معاصرانْ رابطهٔ میان اعصاب و مغز را به ارگی تشبیه کرده که در آن اعصاب حالت کلیدهای ارگ را دارد و، با نواخته شدن، صدا و نغمه را به منبع احساس و ادراک منتقل می‌کند. ترکیب احساس و ادراک، پیوند میان احساسِ جسمانی و عاطفی، و فشارِ جسمانیِ فکر که در بالا به آنها اشاره شد ظاهراً دنبالهٔ چنین نگرش تازه است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پیدایش جامعهٔ سرمایه‌داری و مقتضیات آن نیز در نگرش جدید نسبت به اعصاب، و تغییری که بر اثر آن در مفهوم شعور و ضمیر آدمی پدید آمد، مؤثر بود. طبقهٔ متوسطِ رو به رشد و رفاهِ نسبی افراد وابسته به آن و حتی طبقهٔ کارگر، و نیز مقتضیات شهرنشینی مستلزم آن بود که رفتارهای ناپهنجار از قبیل مشت زنی و بدمستی و حمله به افراد ناشناس موقوف شود و شهروندان ــ بویژه مردان ــ آداب زندگی متمدن را مراعات کنند و در برخوردهای اجتماعیْ آن نوع ظرافتی را نشان دهند که تا آن زمان خاصِ محافل اشرافی و درباریان بود.

همزمان با تغییراتی که در زندگی شهرنشینان پدید آمد و رفتار خشن و به اصطلاح «مردانه» به رفتار حاکی از نزاکت و لطافت و به اصطلاح «زنانه» مبدّل شد، nerve که در اواخر سدهٔ هفدهم هنوز دال بر معنایی «مردانه» بود (مثلاً nervous style = سبکی مردانه) در نیمهٔ سدهٔ هجدهم به کسی اطلاق گردید که بسیار عاطفی و حساس است. رابطهٔ میان این دیدگاه و مسلکهای اصالت احساس (sentimentalism) و عاطفه (emotionalism) آشکار است. در مورد بررسیهای اخیر و کتابهایی که در این باره نوشته شده ←

Margaret Anne Doody, «Vibrations,» *London Review of Books,* 5 August 1993, pp. 11-13.

Sestina

قالب شعریِ پیچیده‌ای که خاستگاه آن را اشعار خنیاگران دوره‌گرد قرون وسطی (← Troubadour) دانسته‌اند و آن شعری است در شش بند که هر بند آن دارای شش مصراع است و در پایان شعر نیز شریطه‌ای *(envoi)* در سه مصراع به آن افزوده شده است. ترتیب قوافی مستلزم آن است که همان شش کلمهٔ نهاییِ مصراعهای بند نخست در بندهای بعدی نیز تکرار شود لکن به ترتیبی که از پیش تعیین شده است. بنابراین اگر حروف A تا F را شش کلمهٔ نهایی مصراعهای بند اول فرض کنیم، ترتیب کلمات نهایی مصراعهای بندهای مختلف از این قرار خواهد بود:

بند اول	ABCDEF
بند دوم	FAEBDC
بند سوم	CFDABE
بند چهارم	ECBFAD
بند پنجم	DEACFB
بند ششم	BDFCEA

شریطه : ECA یا ACE

در موارد بسیار، شریطه را باز هم پیچیده‌تر می‌کنند و سه کلمهٔ نهایی باقیمانده را نیز (BDF) در سه مصراع آن به کار می‌برند تا شش کلمهٔ نهایی در شریطه آمده باشد.

Terzina

اصطلاحی ایتالیایی که به بندهای متشکل از سه مصراع و نیز اشعاری اطلاق می‌شود که دارای ترتیب قوافی زیر باشد: aba، bcb، cdc، و .... این نوع قافیه‌بندی در زبانهای رومیایی رایج ولی در شعر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

انگلیسی نادر است. کمدی *الهی* دانته معروفترین و موفقترین نمونهٔ آن است.

Trochee

واحد وزن در شعر عروضی متشکل از یک هجای بلند و یک هجای کوتاه (ــ u). در شعر انگلیسی آن را به صورت دو هجای تکیه‌دار (stressed) و بی‌تکیه (unstressed) به کار می‌برند. کاربرد آن در شعر موجب ایجاد تأثیر «افتان» («falling») در برابر «خیزان» («rising») در واحد هجای کوتاه و هجای بلند (u ــ) یا بی‌تکیه و پس از آن تکیه‌دار است. از این واحدِ وزن غالباً برای ایجاد تنوع در شعر انگلیسی، که وزن غالب آن رکنِ iambic (خیزان) است، استفاده می‌کنند.

Troubadour

از *trobar* در زبان پرووانسال به معنای «ابداع»، شاعران پرووانسال قرون وسطی (دوران شکوفایی از ۱۱۰۰ تا ۱۳۵۰ میلادی). این شاعران به دربار امیرزادگان جنوب فرانسه وابسته بودند و سهم ایشان در تکوین قالب و موضوع شعر اروپایی اهمیت بسزا داشته است.

تروبادورها عشق جسمانی را درونمایهٔ منحصربفرد شعر خویش قرار دادند و منشاء پدیدهٔ اجتماعی عشق مهذب (روحانی) شدند. وجوه اصلی این نوع عشق عبارت بود از عبودیت و وفاداری نسبت به محبوبی جفاکار، ستایش مفرط و شبه دینیِ زیبایی محبوب، و غیرمشروع بودن این عشق. گرچه عشقشان جنبهٔ جسمانی داشت، در آرمان آنها ــ دست‌کم از لحاظِ نظری ــ کامجویی از محبوب تحریم شده بود. تحریم مزبور موجب شد که هر تماس یا اشاره یا نشانه را به صورتی بپرورانند که مشحون از لذت جنسی باشد، و به این ترتیب واژگان و سنتِ نماد عاشقانه را در شعر اروپایی به وجود آوردند. اگرچه غالب اشعار تروبادورها عاشقانه است، مواردی از هجویه سرایی و شعر سیاسی نیز در میان آنها یافت می‌شود.

انواع شعریِ تروبادورها، که گذشته از شاعری آهنگساز نیز بودند، عبارت است از *canso d'amor*، ترانهٔ عشقی، *pastorella*، وصف اغوای دختری چوپان توسط شاعر، *alba*، سوگواری عشاق که با نزدیک شدن صبح باید از هم جدا شوند، *tenso*، *partimen*، یا *joc-partit*، مباحثه دربارهٔ ظرایف آداب عشق، و *sirventes*، هجویهٔ سیاسی. انواع شعریِ مزبور را در قوالبِ عروضی متنوعی سروده‌اند که برخی از آنها، مانند *sestina* (نک)، دارای پیچیدگی خارق‌العاده است.

گیوم داکیتن (Guillaume d'Aquitaine) و آرنو دانیل (Arnaut Daniel) و برتران دو بورن (Bertrand de Born) از جمله تروبادورهایی هستند که آثارشان باقی است. برخی از آنها، مانند سوردلّو (Sordello)، ایتالیایی بودند لکن اشعار خویش را به زبان پرووانسال سروده‌اند. (نیز ← جلال ستاری، *پیوند عشق میان شرق و غرب*، تهران، وزارت فرهنگ و هنر، (؟)۱۳۵۴، بخش دوم، ص ۸۸ـ۱۹۶).

Verisimilitude

آموزه‌ای که بر اساس آن شعر باید «محتمل» یا «زنده‌نما» باشد. این نظر در تقریباً همهٔ نظریات انتقادی پذیرفته شده و تفاوت در شدت و ضعف آن است.

منبع اصلی مفهوم «احتمال» در *بوطیقای* ارسطوست و مفهوم بنیادین نظریه او دایر بر اینکه هنر تقلید از طبیعت است با آن پیوند نزدیک دارد. اگر شعری زنده‌نما نباشد مشکل بتوان آن را تقلید خواند. ارسطو در

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل نهم می‌گوید که شاعر اعمال تاریخی را وصف نمی‌کند بلکه به وصف «آن چیزی [می پردازد] که محتمل یا ضروری باشد.» وقایع تاریخی لزوماً بدین معنا محتمل نیستند، حال آنکه در تراژدی امر شگفت را باید وارد کرد و از امر فوق طبیعی نیز می توان استفاده کرد.

نظریه پردازان دوران رنسانس به این مفهوم توجه بسیار کرده و دامنه و معنای آن را مورد بحث قرار داده‌اند. در دو قرن اخیر نیز، گرچه بسیار کمتر از گذشته به آن اشاره شده، به اشکالِ مختلف و غالباً به طور ضمنی در آثار منتقدان رخ نموده است: توجه وردزورث به واقعیات و زبان عامّه، توسل مکرّرِ کولریج به «ذوق سلیم»، «نقدِ حیاتِ» متیو آرنولد، و توجه پیروان نقد نو به امر باطنما و طنز/کنایه به منظور القای تصویری کافی ــ یعنی راستنما ــ از تجربه از آن جمله است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

منابع

tarikhema.org

تعلیقات و توضیحات مترجم با استفاده از منابع گوناگونی تهیه شده که اهم آنها عبارت است از:

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. Sidrey D. Braun. N.Y. : Premier Book, 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 Reader's Encyclopedia. 2nd ed. Ed. William Rose Benét. London: Book Club Associates, 1973.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

واژه‌نامه

فارسی ـ انگلیسی

tarikhema.org

آ

آدمهای داستانی، شخصیتها	characters
آرابسک	arabesque
آرمانی، آرمان، کمال مطلوب، مثالی، نمونهٔ مثالی	ideal
آرمانی شده	idealized
آفرینندگی در همه جا حاضر	omnipresent creativeness
آهنگ	rhythm
آیین شهسواری	chivalry
آیینهای رمزی	mysteries

الف

ابداع	invention
ابیات مزدوج و مستقل‌المعنا	distinct couplets
احساساتیگری	sentimentalism
ادب	belles lettres
ادراک حسی	sensual intuition
ادراکی، عقلی	conceptual
ارادهٔ معطوف به زندگی	will to life
ارزیابی ذوقی	appreciation
ارکان عروضی دو هجایی	trochees
از وسط ماجرا	*in mediis rebus*
استحاله، مسخ	metamorphosis
استشعار	consciousness
استشعار به خود (حضور ذهن)	self-awareness
استطراد	digression
استعارهٔ موسّع	extended metaphor
استعلا	transcendence
اسلوب، شیوهٔ فردی	manner
اسلوبی، متصنع	mannered
إسناد	imputation
اشتیاق	yearning
اشراق	illumination
اشعار شورانگیز (راپسودی)	rhapsodies
اطناب، تطویل کلام	periphrasis
اُفت	anticlimax
التقاطیگری، بهگزینی	eclecticism
الگوهای نمونهٔ ازلی	archetypal patterns
الگوی عروضی	metrical pattern
امتزاج	fusion
امتزاج متقابل	interfusion
امر بازنماینده	representative
امر باطنما	paradox
امر با معنی و دلالت‌کننده	significant

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

special	امر خاص
laughable	امر خنده دار
subject	امر ذهنی، ذهن
sublime	امر شکوهمند
the marvellous	امر شگفت انگیز
external	امر عارضی
object	امر عینی، عین
supernatural	امر فوق طبیعی
apriori	امر ماقبل تجربی
ideal, the	امر مثالی
grotesque	امر ناپهنجار
ludicrous	امر نوشخندآمیز
ridiculous, the	امر نیشخندآمیز
fact	امر واقع، امر مسلم
transitional	انتقالی
intellectualism	اندیشه مداری
anthropomorphism	انسان وارانگاری
concrete	انضمامی
patterns	انگاره ها
evocation	انگیزندگی
genres	انواع ادبی
ode	اود
polemicists	اهل جدل
idyll	بدیل
harmony	یقاع، هماهنگی
negative faith	ایمانِ سلبی

ب

baroque	باروک
representer	بازنماینده
represented	باز نموده شده
mystical	باطنی، رازپسند، عرفانی
texture	بافت
ballad	بالاد
improvization	بداهه گویی
incitory	برانگیزنده
thesis	برنهاد
outward	برونسوی
vision	به چشم دل دیدن، بینش
eclectic	بهگزین، التقاطی
boundless	بی کران
pictorial vision	بینش تصویری
inner vision	بینش درونی

پ

catharsis	پالایش، تزکیه
silhouette	پرهیب
didactic	پندآموز
anticipatory	پیش نگر

ت

historicity	تاریخمندی
obscurantism	تاریک اندیشی
reflection	تأمل، تفکر
consent	تأیید
transfiguration	تبدّل، دگرسانی
personification	تجسم بخشیدن، شخصیت بخشی
embodied	تجسّم یافته
plastic	تجسمی، حجمی
free association	تداعی آزاد
domestic tragedy	تراژدی خانوادگی، تراژدی طبقهٔ متوسط
tragedy of fate	تراژدی سرنوشت

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tragedy of character	تراژدی شخصیت
synthesis	ترکیب، هم‌نهاد
infusion	تزریق
simile	تشبیه
conceivable	تصوّرپذیر
idea	تصور، مثال، ایده
picturable	تصویرپذیر
image	تصویر، تصویر ذهنی
imageable	تصویرشدنی
pictorial	تصویری
picturesque	تصویری، نقاشی‌وار
correspondences	تطابقها، همخوانیها
progress	تطوّر
interpretation	تعبیر و تفسیر
suspension of disbelief	تعلیق ناباوری
generalize	تعمیم‌بخشیدن
characterization	تعیین خصلت ویژه، شخصیت‌سازی، توصیف
individualization	تفرّد
contrast	تقابل
imitation	تقلید
soliloquy	تک‌گویی
allusion	تلمیح
distinction without disjunction	تمایزِ بدون گسستگی
allegory	تمثیل
allegorical	تمثیلی
propriety	تناسب
decorum	تناسب، مواسات
sculpturesque	تندیسوار
statuesque	تندیسوار
bowdlerize	تنقیح یا حذف مطالب «ناروا» از کتب
parallelism	توازی، تقارن
potence	توانش
negative capability	توانمندی سلبی
descriptive	توصیفی
expository	توضیحی

ج

indusiveness	جامعیت
substitution	جانشینی
separateness	جدابودگی
dialectics	جدل
polemics	جدل
polemical	جدلی
continuous flow	جریان مداوم
dogmatism	جزم‌اندیشی
chapbooks	جزوه های ادبی عوام‌پسند
atomistic	جزءنگر، جزءنگرانه
alliteration	جناس آرایی
pun	جناس لفظی، جناس
ideality	جنبهٔ مثالی
melancholia	جنونِ افسردگی
cosmopolitanism	جهان میهنی

ح

mood	حالت
synaesthesia	حساسیزی
euphony	حُسنِ تلائمِ حروف و کلمات
verisimilitude	حقیقت‌نمایی، راستنمایی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خ

particular	خاص
theodicy	خداشناسی استدلالی
demon	خدای درون
personal God	خدای شخصی
reason	خرد
practical reason	خرد عملی
representative character	خصلت نماینده
characteristic	خصلت ویژه، وجه ممیز، صفت ممیز
illusion	خطای حسی، توهّم
hypochondria	خودبیمارانگاری
solipsism	خودمداری
imagination	خیال، قوهٔ خیال
associative imagination	خیال متداعی
productive imagination	خیال مولّد
highest good	خیر اعلی

د

sense datum	دادهٔ حسی
interested	دارای غرض انتفاعی
interesting	دارای غرض انتفاعی
plot	داستان، طرح
knowing	دانستن
sub specie aeternitatis	«در وجه ابدی»
inward	درونسوی
introspection	درون‌نگری
subjectivism	درون‌نگری
understanding	دریافت
divination	دریافت نهودی
normative	دستوری
transcendental	دنیای برین، متعالی، استعلایی
Kunstperiode	دوران هنری
cyclical	دُوری
ambivalent	دوسویه، دوگانه
Kunstreligion	دین هنر

ذ

essence	ذات
ethical substance	ذات اخلاقی
atomism	ذرّه‌گرایی
wit	ذکاء، طنز
taste	ذوق
good taste	ذوق سلیم
impressionistic	ذوق‌مدارانه، انطباعی، ذوقی
subjectivistic	ذهن‌مدارانه
subjective	ذهنی، امر درون ذاتی

ر

subject-object relation	رابطهٔ میان عالِم و معلوم
bard	رامشگر، خنیاگر
Germanistics	رشتهٔ مطالعات آلمانی
pathos	رقّت
novel of manners	رمان آداب و رسوم
educational novel	رمان آموزشی
novel of sensibility	رمان شعور
stoicism	رواقیگری
narration	روایت
methodology	روش‌شناسی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

morphology	ریخت‌شناسی
rhetorical	ریطوریقایی

ز

sign language	زبان ایمائی
picture language	زبان تصویر
tense	زمان دستوری
aestheticism	زیباپرستی
aesthete	زیبایی پرست

س

impulse	سائقه
structure	ساختار
reconciliation of opposites	سازش میان عناصر متضاد، سازش اضداد
organicity	سازمند بودن
productive	سازنده
organism	سازواره
style	سبک، اسلوب
aesthetic level	سطح زیباشناختی
tradition	سنّت
academism	سنّت‌مداری
judgment	سنجش، قوهٔ تمیز
type	سنخ
archetype	سنخ ازلی
heart of hearts	سویدای دل
Catholic Restoration	سیاست احیای مذهب کاتولیکی
action	سیر جریان داستان
physiognomy	سیما

ش

poete maudit	شاعر بدنام یا معلون
poem	شعر
poetry	شعر
idyllic poem	شعر حاوی صحنه‌های روستایی
esoteric poetry	شعر خفی
pastoral	شعر شبانی
Naturpoesie	«شعر طبیعت»
lyric	شعر غنایی
picture poems	شعرهای تصویری
Kunstpoesie	«شعر هنری»
sensibility	شعور
subconscious	شعور باطن
Unconscious	شعور باطن
form	شکل
inner form	شکل درونی
formative	شکل دهنده
organic form	شکل سازمند
formalism	شکل‌گرایی
formalistic	شکل‌مدارانه
knower	شناسنده
gusto	شوق
erotic	شهوانی
intuitive	شهودی
objectivity	شیئیت
thing in itself, the	شیء فی نفسه

ص

«mirror scenes»	صحنه‌های انعکاسی
epithet	صفت، نَعت
«art»	«صناعت»

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

shape	صورت
mask	صورتک

ط

humors	طبایع
natura naturans	«طبیعت خلاّق»
naturalism	طبیعت‌مداری
sub-plot	طرح فرعی
pitch	طنین

ع

accidental externality	عارضهٔ ظاهری و تصادفی
scholastic mystics	عارفان مدرسی
general	عام
courtly love	عشق آرمانی، عشق روحانی، عشق مهذب
antiquity	عصر عتیق، دوران کهن
intelligence	عقل
meddling intellect	عقل فضول
hermeneutics	علم تأویل
generality	عمومیّت
conceptual generality	عمومیّت مفهومی
objective	عینی، برون‌نگر
externalization	عینیت بخشیدن

غ

bizarrerie	غرابت
impersonal	غیرشخصی، نامتشخص
incorporeal	غیرمتجسّد

ف

farce	«فارس»
disinterested	فارغ از غرض انتفاعی
perspectivism	فاصله‌نمایی
aesthetic distance	فاصلهٔ هنری
philosophes, les	فرزانگان
être de son temps	فرزند زمان خویش بودن
atmosphere	فضا
innate	فطری، ذاتی
humor	فکاهه
central idea	فکر محوری
exoteric philosophy	فلسفهٔ جلی
Naturphilosophie	«فلسفهٔ طبیعت»

ق

regularity	قاعده‌مندی
either/or	قاعدهٔ این یا آن، ترکیب فصلی
both/and	قاعدهٔ هردو و، ترکیب عطفی
law of sufficient reason	قانون علت فاعلی
talent	قریحه، استعداد
parallel hunters	قرینه‌جویان
apologue	قصهٔ اشیای بیجان
fate	قضاوقدر، تقدیر، سرنوشت
polarization	قطبی شدن
duodecimo	قطع دوازدهی
inversion	قلب
workmanship	قواعد هنر و ساخت
faculties	قوا، ملکات
mental faculty	قوهٔ ذهنی
shaping power	قوهٔ شکل‌بخش

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

discourse	گفتار
inner speech	گفتار درونی
dialogue	گفتگو
species	گونه، نوع

ل

ineffable	لایدرک و لایوصف،بیان نشدنی
dominant tone	لحن غالب
philology	لغت‌شناسی (فقه‌اللغه)
riddle	لُغز
buffoonery	لودگی

م

intrigue	ماجرا، گیرودار
materialism	مادّه‌گرایی
essentiality	ماهیت ذاتی
embody	متجسّد ساختن
realization	متحقق ساختن
object of sense	متعلَّق حس
opposite	متقابل
	متقدمان و متجددان
Ancients and Moderns	
Idea	مثال
parable	مَثَل
synecdoche	مجاز مرسل
collection	مجموع کردن خاطر
probability	محتمل بودن
limitation	محدودیت
sensuous	محسوس، حسی
scholastic	مَدْرِسی
objects	مدرکات
elegy	مرثیه، رثا
organic analogy	قیاس سازمند

ک

physical	کالبدی
canzone	کانتسونه
book review	کتابگزاری
multiplicity	کثرت
pluralistic	کثرت‌گرایانه
finitude	کرانمندی
	کشف و شهود عقلی
intellectual intuition	
classical	کلاسیکی
organized whole	کلّ سامانمند
holistic	کلّ‌گرا
aphorism	کلمات قصار
epigram	کلمات قصار
universal	کلّی
allness	کلّیّت
universality	کلّیّت، کلّی بودن
wholeness	کلّیّت، یکپارچگی
concrete universal	کلّی محسوس
perfectibility	کمال‌پذیری
	کمدی آداب و رسوم
comedy of manners	
understatement	کم‌گویی
irony	کنایه/طنز
antiquary	کهن‌پژوه
antiquarianism	کهن‌پژوهی
archaism	کهن‌گرایی

گ

collectivist	گروه‌گرایانه، گروه مدارانه

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

elegiac	مرثیه‌وار، رثایی
tenor	مستعارٌله
vehicle	مستعارٌمنه
historicism	مسلک اصالت تاریخ
specific	مشخص
romantic expressionism	مشرب اصالت بیان رمانتیکی
empiricism	مشرب اصالت تجربه
utilitarianism	مشرب اصالت سود
Ut pictura poesis	«شعر همانند نقاشی است»
emotionalism	مشرب اصالت عاطفه
existentialism	مشرب اصالت وجود
monism	مشرب اصالت وحدت
logical positivism	مشرب تحصّل منطقی
transcendentalism	مشرب حکمت متعالی
scientific determinism	مشرب موجبیّت علمی
hexameter	مصراعهای شش رکنی
conceit	مضمون‌سازی، مضمون
Absolute, the	مطلق
absolutism	مطلق‌اندیشی
epistemology	معرفت‌شناسی، نظریهٔ شناسایی
architectonic	معماری‌وار
semantics	معناشناسی
spiritual	معنوی
determined	معین، محدود به حدود
pathetic fallacy	مغالطهٔ انتسابِ رقتِ احساس به اشیا
fallacy of «creative» criticism	مغالطهٔ نقد «خلاّق»
concept	مفهوم
apocalyptic	مکاشفه‌ای
intuition	مکاشفه، شهود
self-revelation	مکاشفهٔ نفس
poetic justice	مکافات در خور
associationism	مکتب اصالت تداعی
Nazarene	مکتب ناصریان
analogue	مُمثّل
contingent	ممکن به امکان، ممکن‌الوجود، ممکن‌الصدق، امرِ ممکن‌الوقوع
higher logic	منطق اولی
detached	منفصل
passive	منفعل
situation	موقعیت

ن

neo-humanist	نئوانسانیست
infinite	نامتناهی
improbability	نامحتمل بودن
anachronism	ناهمزمانی
non-art	ناهنر
system	نظام
metrical system	نظام عروضی
art for art's sake	نظریهٔ هنر برای هنر
order	نظم
verse	نظم
parody	نظیرهٔ هجوآمیز، نقیضه
evocative criticism	نقد القایی
productive criticism	نقد بارور، نقد مولّد
exclamatory criticism	نقد خطابی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

genial criticism	نقد صمیمانه
bas relief	نقش برجسته
antithesis	نقیض، برابر نهاد، تضاد و طباق
punctum saliens	نکتهٔ برجسته
symbolist	نمادانديش
symbolism	نمادپردازی
hieroglyphical	نمادنگارانه
hieroglyphics	نمادنگاری
symbolization	نمادی کردن
symbolic	نمادین
closet drama	نمایشِ مجلسی
autos	نمایشنامه‌های دینی
appearance	نمود
concrete appearance	نمود انضمامی
Nordic	نوردیک، شمالی (فرهنگ اقوام شمال اروپا)
feuilleton	نوشته‌های مسلسل به صورت باورقی
genus	نوع، جنس
novella	نوولاً
nihilism	نیست‌انگاری

و

poetic diction	واژگان خاص شعر
episode	واقعه، واقعهٔ ضمنی
rapture *(volupté)*	وجد روحی
existential	وجودی
unity in multeity	وحدت در کثرت
unity of consciousness	وحدت شعور
unity of interest	وحدت علاقه
unity and variety	وحدت و تنوّع
revelatory	وحیانی
alexandrine	وزن عروضی الکساندرن
fancy	وهم
fantastics	وهمیّات
fantastic	وهمی، امر وهم‌انگیز

ه

satire	هجویه
sameness	همانبودگی
tautology	همانگویی
sympathy	همدلی
identical	همذات
consubstantial	هم گوهر
assonance	همصداییها و تکرار مصوتها
aesthetician	هنرشناس
aesthetic	هنری، زیباشناختی
nothingness	هیچی
material	هیولائی

ی

totality	یکپارچگی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

theodicy	خداشناسی استدلالی
thesis	برنهاد
thing in itself, the	شیء فی نفسه
totality	یکپارچگی
tradition	سنّت
tragedy of character	تراژدی شخصیت
tragedy of fate	تراژدی سرنوشت
transcendental	دنیای برین، متعالی، استعلایی
transcendence	استعلا
transcendentalism	مشرب حکمت متعالی
transfiguration	تبدّل، دگرسانی
transitional	انتقالی
trochees	ارکان عروضی دو هجایی
type	سنخ

U

Unconscious	شعور باطن
understanding	دریافت
understatement	کم‌گویی
unity and variety	وحدت و تنوّع
unity of consciousness	وحدت شعور
unity of interest	وحدت علاقه
unity in multcity	وحدت در کثرت
universal	کلّی
universality	کلیّت، کلّی بودن
utilitarianism	مشرب اصالت سود
Ut pictura poesis	«شعر همانند نقاشی است»

V

vehicle	مستعارٌمنه
verisimilitude	حقیقت‌نمایی، راستنمایی
verse	نظم
vision	به چشم دل دیدن، بینش

W

wholeness	کلّیت، یکپارچگی
will to life	ارادهٔ معطوف به زندگی
wit	ذکاء، طنز
workmanship	قواعد هنر و ساخت

Y

yearning	اشتیاق

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

scholastic mystics	عارفانِ مدرسی
scientific determinism	مشرب موجبیّت علمی
sculpturesque	تندیسوار
self-awareness	استشعار به خود (حضور ذهن)
self-revelation	مکاشفهٔ نفس
semantics	معناشناسی
sense datum	دادهٔ حسی
sensibility	شعور
sensual intuition	ادراک حسی
sensuous	محسوس، حسی
sentimentalism	احساساتیگری
separateness	جدابودگی
shape	صورت
shaping power	قوهٔ شکل بخش
sign language	زبان ایمائی
significant	امر با معنی و دلالت‌کننده
silhouette	پرهیب
simile	تشبیه
situation	موقعیت
soliloquy	تک‌گویی
solipsism	خودمداری
special	امر خاص
species	گونه، نوع
specific	مشخص
spiritual	معنوی
statuesque	تندیسوار
stoicism	رواقیگری
structure	ساختار
style	سبک، اسلوب
sub-plot	طرح فرعی
subconscious	شعور باطن
subject	امر ذهنی، ذهن
subject-object relation	رابطهٔ میان عالِم و معلوم
subjective	ذهنی، امر درون ذاتی
subjectivism	درون‌نگری
subjectivistic	ذهن‌مدارانه
sublime	امر شکوهمند
sub specie aeternitatis	«در وجه ابدی»
substitution	جانشینی
supernatural	امر فوق طبیعی
suspension of disbelief	تعلیق ناباوری
symbolic	نمادین
symbolism	نمادپردازی
symbolist	نمادانديش
symbolization	نمادی کردن
sympathy	همدلی
synaesthesia	حسامیزی
synecdoche	مجاز مرسل
synthesis	ترکیب، هم‌نهاد
system	نظام

T

talent	قریحه، استعداد
taste	ذوق
tautology	همانگویی
tenor	مستعارٌله
tense	زمان دستوری
texture	بافت

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

personification	تجسم بخشیدن، شخصیت بخشی
perspectivism	فاصله نمایی
philology	لغت شناسی (فقه اللغه)
philosophes, les	فرزانگان
physical	کالبدی
physiognomy	سیما
pictorial	تصویری
pictorial vision	بینش تصویری
picturable	تصویرپذیر
picture language	زبان تصویر
picture poems	شعرهای تصویری
picturesque	تصویری، نقاشی وار
pitch	طنین
plastic	تجسمی، حجمی
plot	داستان، طرح
pluralistic	کثرت گرایانه
poem	شعر
poète maudit	شاعر بدنام یا معلون
poetic diction	واژگان خاص شعر
poetic justice	مکافات در خور
poetry	شعر
polarization	قطبی شدن
polemical	جدلی
polemicists	اهل جدل
polemics	جدل
potence	توانش
practical reason	خرد عملی
probability	محتمل بودن
productive	سازنده
productive criticism	نقد بارور، نقد مولّد
productive imagination	خیال مولّد
progress	تطوّر
propriety	تناسب
pun	جناس لفظی، جناس
punctum saliens	نکتهٔ برجسته

R

rapture *(volupte)*	وجد روحی
realization	متحقق ساختن
reason	خرد
reconciliation of opposites	سازش میان عناصر متضاد، سازش اضداد
reflection	تأمل، تفکر
regularity	قاعده مندی
representative	امر بازنماینده
representative character	خصلت نماینده
represented	باز نموده شده
representer	بازنماینده
revelatory	وحیانی
rhapsodies	اشعار شورانگیز (رابسودی)
rhetorical	ریطوریقایی
rhythm	آهنگ
riddle	لُغز
ridiculous, the	امر نیشخندآمیز
romantic expressionism	مشرب اصالت بیان رمانتیکی

S

sameness	همانبودگی
satire	هجویه
scholastic	مدرسی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

metrical system	نظام عروضی
«mirror scenes»	صحنه های انعکاسی
monism	مشرب اصالت وحدت
mood	حالت
morphology	ریخت شناسی
multiplicity	کثرت
mysteries	آیینهای رمزی
mystical	باطنی، رازپسند، عرفانی

N

narration	روایت
naturalism	طبیعت‌مداری
natura naturans	«طبیعت خلاّق»
Naturphilosophie	«فلسفهٔ طبیعت»
Naturpoesie	«شعر طبیعت»
Nazarene	مکتب ناصریان
negative capability	توانمندی سلبی
negative faith	ایمانِ سلبی
neo-humanist	نئوانسانیست
nihilism	نیست‌انگاری
non-art	نا‌هنر
Nordic	نوردیک .شمالی (فرهنگ اقوام شمال اروپا)
normative	دستوری
nothingness	هیچی
novella	نوولاً
novel of manners	رمان آداب و رسوم
novel of sensibility	رمان شعور

O

object	امر عینی، عین
object of sense	متعلّق حس
objective	عینی، برون‌نگر
objectivity	شیئیت
objects	مدرکات
obscurantism	تاریک‌اندیشی
ode	اود
omnipresent creativeness	آفرینندگیِ در همه جا حاضر
opposite	متقابل
order	نظم
organic analogy	قیاس سازمند
organic form	شکل سازمند
organicity	سازمند بودن
organism	سازواره
organized whole	کلّ سامانمند
outward	برونسوی

P

parable	مَثَل
paradox	امر باطلنما
parallel hunters	قرینه جویان
parallelism	توازی، تقارن
parody	نظیرهٔ هجوآمیز، نقیضه
particular	خاص
passive	منفعل
pastoral	شعر شبانی
pathetic fallacy	مغالطهٔ انتسابِ رقتِ احساس به اشیا
pathos	رقّت
patterns	انگاره ها
perfectibility	کمال‌پذیری
periphrasis	اطناب، تطویل کلام
personal God	خدای شخصی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

impulse	سائقه
imputation	إسناد
incitory	برانگیزنده
inclusiveness	جامعیت
incorporeal	غیرمتجسّد
individualization	تفرّد
ineffable	لایدرک و لایوصف، بیان‌نشدنی
infinite	نامتناهی
infusion	تزریق
in mediis rebus	از وسط ماجرا
innate	فطری، ذاتی
inner form	شکل درونی
inner speech	گفتار درونی
inner vision	بینش درونی
intellectual intuition	کشف و شهود عقلی
intellectualism	اندیشه‌مداری
intelligence	عقل
interested	دارای غرض انتفاعی
interfusion	امتزاج متقابل
interpretation	تعبیر و تفسیر
interesting	دارای غرض انتفاعی
intrigue	ماجرا، گیرودار
introspection	درون‌نگری
intuition	مکاشفه، شهود
intuitive	شهودی
invention	ابداع
inversion	قلب
inward	درونسوی
irony	کنایه/طنز

J

judgment	سنجش، قوهٔ تمیز

K

knower	شناسنده
knowing	دانستن
Kunstreligion	دینِ هنر
Kunstperiode	دورانِ هنری
Kunstpoesie	«شعرِ هنری»

L

laughable	امر خنده‌دار
law of sufficient reason	قانون علت فاعلی
limitation	محدودیت
logical positivism	مشرب تحصّل منطقی
ludicrous	امر توشخندآمیز
lyric	شعر غنایی

M

manner	اسلوب، شیوهٔ فردی
mannered	اسلوبی، متصنع
the marvellous	امر شگفت‌انگیز
mask	صورتک
material	هیولانی
materialism	مادّه‌گرایی
meddling intellect	عقل فضول
melancholia	جنونِ افسردگی
mental faculty	قوهٔ ذهنی
metamorphosis	استحاله، مسخ
methodology	روش‌شناسی
metrical pattern	الگوی عروضی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

farce	«فارس»
fate	قضاوقدر، تقدیر، سرنوشت
feuilleton	نوشته‌های مسلسل به صورت ناورقی
finitude	کرانمندی
form	شکل
formalism	شکل‌گرایی
formalistic	شکل‌مدارانه
formative	شکل دهنده
free association	تداعی آزاد
fusion	امتزاج

G

general	عام
generalize	تعمیم‌پختیدن
genres	انواع ادبی
generality	عمومیّت
genial criticism	نقد صمیمانه
genius	نوع، جنس
Germanistics	رشتهٔ مطالعات آلمانی
good taste	ذوق سلیم
grotesque	امر ناپهنجار
gusto	شوق

H

harmony	ایقاع، هماهنگی
heart of hearts	سویدای دل
hermeneutics	علم تأویل
hexameter	مصراعهای شش رکنی
hieroglyphical	نمادنگارانه
hieroglyphics	نمادنگاری
higher logic	منطق اولی
highest good	خیر اعلی
historicism	مسلک اصالت تاریخ
historicity	تاریخمندی
holistic	کلّ گرا
humor	فکاهه
humors	طبایع
hypochondria	خود بیمارانگاری

I

Idea	مثال
idea	تصور، مثال، ایده
ideal, the	امر مثالی
ideal	آرمانی، آرمان، کمال مطلوب، مثالی، نمونهٔ مثالی
ideality	جنبهٔ مثالی
idealized	آرمانی شده
identical	همذات
idyll	ابدیل
idyllic poem	شعر حاوی صحنه‌های روستایی
illumination	اشراق
illusion	خطای حسی، توهّم
image	تصویر، تصویر ذهنی
imageable	تصویرشدنی
imagination	خیال، قوهٔ خیال
imitation	تقلید
impersonal	غیرشخصی، نامشخص
impressionistic	ذوق‌مدارانه، انطباعی، ذوقی
improbability	نامحتمل بودن
improvization	بداهه‌گویی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

cyclical	دُوری

D

decorum	تناسب، مواسات
demon	خدای درون
descriptive	توصیفی
detached	منفصل
determined	معین، محدود به حدود
dialectics	جدل
dialogue	گفتگو
didactic	پندآموز
digression	استطراد
discourse	گفتار
disinterested	فارغ از غرض انتفاعی
distinct coupiets	ابیات مزدوج و مستقل المعنا
distinction without disjunction	تمایز بدون گسستگی
divination	دریافت شهودی
dogmatism	جزم‌اندیشی
domestic tragedy	تراژدی خانوادگی، تراژدی طبقهٔ متوسط
dominant tone	لحن غالب
duodecimo	قطع یالتوبی

E

eclectic	بهگزین، التقاطی
eclecticism	التقاطیگری، بهگزینی
educational novel	رمان آموزشی
either/or	قاعدهٔ این یا آن، ترکیب فصلی
elegiac	مرثیه‌وار، رثایی
elegy	مرثیه، رثا
embodied	تجسّم یافته
embody	متجسّد ساختن
emotionalism	مشرب اصالت عاطفه
empiricism	مشرب اصالت تجربه
epigram	کلمات قصار
episode	واقعه، واقعهٔ ضمنی
epistemology	معرفت شناسی، نظریهٔ شناسایی
epithet	صفت، نَعت
erotic	شهوانی
esoteric poetry	شعر خفی
essence	ذات
essentiality	ماهیت ذاتی
êthical substance	ذات اخلاقی
être de son temps	فرزند زمان خویش بودن
euphony	حُسنِ تلائمِ حروف و کلمات
evocation	انگیزندگی
evocative criticism	نقد القایی
exclamatory criticism	نقد خطابی
existential	وجودی
existentialism	مشرب اصالت وجود
exoteric philosophy	فلسفهٔ جلی
expository	توضیحی
extended metaphor	استعارهٔ موسّع
external	امر عارضی
externalization	عینیت بخشیدن

F

fact	امر واقع، امر مسلم
faculties	قوا، ملکات
fallacy of «creative» criticism	مغالطهٔ نقد «خلاّق»
fancy	وهم
fantastic	وهمی، امر وهم‌انگیز
fantastics	وهمیّات

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

architectonic معماری وار
«art» «صناعت»
art for art's sake نظریهٔ هنر برای هنر
associationism مکتب اصالت تداعی
associative imagination خیال متداعی
assorance
همصداییها و تکرار مصوتها
atmosphere فضا
atomism ذرّه‌گرایی
atomistic جزء‌نگر، جزء‌نگرانه
autos نمایشنامه های دینی

B

ballad بالاد
bard رامشگر، خنیاگر
baroque باروک
bas relief نقش برجسته
belles lettres ادب
bizarerie غرابت
book review کتابگزاری
bothand قاعدهٔ هردو و، ترکیب عطفی
boundless بی‌کران
bowdlerize تنقیح یا حذف مطالب «نازوا» از کتب
buffoonery لودگی

C

canzone کانتسونه
catharsis پالایش، تزکیه
Catholic Restoration
سیاست احیای مذهب کاتولیکی
central idea فکر محوری

chapbooks جزوه های ادبی عوام پسند
characteristic خصلت ویژه، وجه ممیز، صفت ممیز
characterization تعیین خصلت ویژه، شخصیت سازی، توصیف
characters آدمهای داستانی، شخصیتها
chivalry آیین شهسواری
classical کلاسیکی
closet drama نمایش مجلسی
collection مجموع کردن خاطر
collectivist گروه گرایانه، گروه مدارانه
comedy of manners
کمدی آداب و رسوم
conceit مضمون سازی، مضمون
conceivable تصوّرپذیر
concept مفهوم
conceptual ادراکی، عقلی
conceptual generality عمومیّت مفهومی
concrete انضمامی
concrete appearance نمود انضمامی
concrete universal کلّی محسوس
consciousness استشعار
consent تأیید
consubstantial هم گوهر
contingent ممکن به امکان خاص، ممکن‌الوجود ممکن‌الصدق، امر ممکن‌الوقوع
continuous flow جریان مداوم
contrast تقابل
correspondences تطابقها، همخوانیها
cosmopolitanism جهان میهنی
courtly love عشق آرمانی، عشق روحانی، عشق مهذّب

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

انگلیسی ـ فارسی

A

Absolute, the	مطلق
absolutism	مطلق‌اندیشی
academism	سنّت‌مداری
accidental externality	عارضهٔ ظاهری و تصادفی
action	سیر جریان داستان
aesthete	زیبایی‌پرست
aesthetic	هنری، زیباشناختی
aesthetic distance	فاصلهٔ هنری
aesthetic level	سطح زیباشناختی
aesthetician	هنرشناس
aestheticism	زیبایرستی
alexandrine	وزن عروضی الکساندرن
allegorical	تمثیلی
allegory	تمثیل
alliteration	جناس آوایی
allness	کلّیّت
allusion	تلمیح
ambivalent	دوسویه، دوگانه
anachronism	ناهمزمانی
analogue	مُمثّل
ancients and Moderns	متقدمان و متجددان
anthropomorphism	نسان وارانگاری
apriori	مر ماقبلِ تجربی
anticipatory	پیش‌نگر
anticlimax	اُفت
antiquarianism	کهن بروهی
antiquary	کهن بروه
antiquity	عصر عتیق، دوران کهن
antithesis	تقیض، برابر نهاد، تضاد و طباق
aphorism	کلمات قصار
apocalyptic	مکاشفه‌ای
apologue	قصهٔ اشیای بیجان
appearance	نمود
appreciation	ارزیابی ذوقی
arabesque	آرابسک
archaism	کهن‌گرایی
archetypal patterns	الگوهای نمونهٔ ازلی
archetype	سنخ ازلی

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

فهرست نامها

آ

آرنولد، متیو ۳۹۲، ۳۹۵.

آرنیم، آخیم فن ۸، ۳۴ پ، ۳۲۷، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۳، ۳۳۶، ۳۳۷-۳۳۹، ۳۴۰.

آرنیم، بتینافن (برنتانو) ۱۲۰، ۳۳۱، ۳۳۹.

آشت، فریدریش ۱۰۲.

آستن، جین ۱۴۹.

آمپر، ژان ژاک ۳۹۲.

آناکرئون ۳۲۵.

آندرس، خوان ۴۷ پ.

آئِرر، یاکوب ۱۱۹.

آیزکس ۱۹۰ پ.

آیشهورن، یوهان گوتفرید ۴۷ پ.

الف

ابرهارد، یوهان اوگوست ۳۵۶.

اپیکور ۲۸۹، ۳۶۱.

اتربوم، پِر دانیل آمادئوس ۳۹۴.

اتسلیو، مارکِزه چزاره د ۳۰۹.

آدیسن، جوزف ۱۳۰ پ، ۱۳۷، ۲۳۲ پ، ۲۸۶.

ارسطو ۲۱، ۲۸، ۶۳، ۶۷، ۶۸، ۱۸۳، ۲۰۷، ۲۱۳، ۲۱۷، ۲۲۲، ۲۵۸، ۲۷۷، ۳۱۱، ۳۲۶.

اریستوفان ۲۴، ۳۶، ۷۹، ۸۰، ۱۰۰، ۱۰۸، ۲۴۶، ۲۶۹، ۲۹۸، ۳۲۵، ۳۴۵، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۷۷، ۳۸۷.

اریوستو، لودوویکو ۲۹، ۳۹، ۴۰، ۵۳، ۸۱، ۹۸، ۱۲۶، ۱۳۵، ۱۵۷، ۲۱۳، ۲۶۲، ۲۹۲، ۳۱۶، ۳۳۵، ۳۶۳، ۳۸۴.

اسپنسر، ادموند ۱۴۹، ۱۵۷، ۱۶۰، ۱۶۶، ۱۹۸، ۲۰۸ پ، ۲۱۵، ۲۷۸، ۳۱۶.

اسپیتزر، لئو ۲۱۸ پ.

اسپینوزا، باروخ ۲۶، ۱۹۵، ۳۵۲.

استاندال (آنری بیل) ۱۱، ۲۲۵، ۲۵۶، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۷ ـ ۲۹۵، ۲۹۷؛ *کتاب راسین و شکسپیر* او ۲۸۷؛ نظرش دربارهٔ درام ۲۸۸؛ کتابگزاریهایش برای مجلات لندن ۲۸۹؛ دربارهٔ زیباشناسی و نظریه ۲۸۹؛ مشرب اصالت لذت او ۲۸۹؛ دربارهٔ احساساتیگری و سبک ۲۹۰؛ دربارهٔ مانتسونی ۲۹۰؛ دربارهٔ اوگوست ویلهلم شلگل ۲۹۱؛ دربارهٔ بایرون ۲۹۲؛ دربارهٔ کمدی ۲۹۳؛ دربارهٔ تأثیر اجتماعی ادبیات ۲۹۳؛ دربارهٔ رمان جدید ۲۹۴؛ دربارهٔ اسکات ۲۹۵؛ طبع انتقادی او ۲۹۵.

استرن، لارنس ۲۴، ۲۹، ۴۱، ۱۲۳، ۱۲۷، ۱۳۱، ۲۱۹، ۲۶۳، ۳۱۹، ۳۶۳، ۳۸۱.

استیل، ریچارد ۲۳۲ پ.

استیوارت، دوگالد ۱۹۷.

اسکات، رابرت ای ۱۹۷.

اسکات، سر والتر ۴۲، ۱۲۵، ۱۳۸، ۱۴۳،

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱۴۵، ۱۴۹–۱۵۰، ۱۵۱، ۲۰۳، ۲۱۲، ۲۱۹، ۲۱۹ پ، ۲۳۲، ۲۳۹، ۲۴۷، ۲۸۰، ۲۸۷، ۲۹۴، ۲۹۵، ۳۱۹، ۳۶۳.
اسکریب، اوگوستن اوژن ۲۹۴.
اسمولت، توبیاس ۱۲۳، ۱۴۹.
اسمیت، آدَم ۱۴۱، ۲۰۶.
اُسیان ۳۷، ۱۶۶، ۲۳۲، ۲۶۰، ۲۶۳، ۲۷۰، ۲۷۲، ۲۷۹، ۳۲۴، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۸۳.
اشپنگلر، اُسوالد ۷۸.
اشتایگر، امیل ۱۲۶.
اِشتفنس، هنریک ۱۸۵
اشمیت، فریدریش ویلهلم اوگوست (فون ورنوخن) ۹۱.
اشنایدر، الیزابت ۲۴۷ پ.
اِشیل ۳۱، ۳۶، ۵۳، ۵۸، ۱۳۸، ۱۵۵، ۱۸۵، ۲۶۱، ۳۰۱، ۳۵۲، ۳۸۵، ۳۸۷.
افلاطون ۲۸، ۴۹، ۹۳، ۱۰۳، ۱۵۲، ۱۵۳ پ، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۷۵، ۱۸۹، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۷، ۲۳۶، ۲۵۲، ۲۶۱، ۲۸۵، ۲۹۰، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۹، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۶۱، ۳۶۳، ۳۷۱، ۳۷۳، ۳۷۹، ۳۸۰.
اکنساید، مارک ۱۶۷
الفیری، ویتّوریو ۱۵۰، ۲۹۲، ۳۱۳، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱ پ، ۳۲۵
الیسن آرچیبالد ۱۳۹، ۱۴۰، ۳۹۲
الیوت، تی.اس. ۱۶، ۱۶۰، ۱۶۰ پ، ۲۵۳، ۲۵۳ پ.
امرسن، رالف والدو ۹۲، ۱۰۲، ۲۵۶، ۲۷۲، ۳۹۳، ۳۹۴.
اِندرس، کارل ۲۵ پ.
انگلس، فریدریش ۳۹۰.
اوئرباخ، اریش ۳۹۹.
ارتن، ویلیام ۳۱۵.
اوپیتس، مارتین، ۴۳.
اوتفرید ۲۱۵.
اردبرشت، رودولف ۳۵۵.
اوریپید ۵۳، ۶۴، ۷۹، ۸۵، ۸۶ پ، ۱۰۰، ۳۴۵، ۳۶۹.
اوژه، لوئی ۲۸۸.
اولریتسی، هرمان ۳۸۹.
اولنشلیگر، آدَم ۳۳۹.
اوفمان، فرانسوا ۲۵۷.
اووید ۷۹.
ایستمن، ماکس ۱۳۰ پ.
ایفلاند، اوگوست ویلهلم ۹۱، ۱۱۴.
ابمروار، ریموند، ۲۵ پ.

ب

باتلر، سمیوئل ۸۷، ۲۰۵، ۲۰۹، ۲۴۱.
بادکین، ماد ۳۳۷.
بارتو، لوئی، ۲۷۸ پ.
بارتی، جوزپه ۳۱۸.
بارشتو، مارجری ۱۶۲ پ
باگِین، ینس ۸.
بالدانسپرژه، فرنان ۱۳۱ پ.
بالزاک، اونوره دو ۲۸۴، ۲۹۰، ۲۹۵.
بالده، یاکوب ۵۳
بان پن، جان ۲۰۸ پ.
باودلر، تامس ۲۴۸
باومگارتن، الکساندر گوتلیب ۳۵۶.
بایرون، لرد جرج گوردن ۴۲، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۸، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۵، ۱۵۰–۱۵۲، ۱۶۹، ۱۶۹ پ، ۲۱۹، ۲۱۹ پ، ۲۳۱، ۲۳۷، ۲۳۹، ۲۳۹ پ، ۲۴۰، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۲۹۲، ۳۰۲، ۳۱۹، ۳۲۱، ۳۲۵، ۳۶۲.
بَس، اس .ال ۲۱۸ پ.
بَتّینلّی، ساوریو ۱۵۱.
بدیه، ژوزف ۵۵.
براذلی، اِی.سی. ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۲۷.
برانتوم، پیر دو ۲۸۸.
برانژه، پیرژان دو ۱۶۶ پ، ۲۷۸، ۲۹۲، ۲۹۳.
براون، جان ۱۵۶، ۱۹۰ پ.
براون، سر تامس ۱۶۲ پ، ۲۱۹، ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۳۴.
براینت، ویلیام کالن ۳۹۴.
بُرت ۱۹۰ پ.
برتن، رابرت ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۵۰.
برشه، جووانّی ۳۰۵، ۳۰۶.
برک، ادموند ۴۲، ۸۸، ۱۳۹، ۳۴۴.
برگسون، هانری ۱۰۲، ۱۳۰، ۱۳۰ پ.
برِمه، لودوویکو دی ۳۰۵، ۳۰۶.
برنت، تامس ۲۰۰، ۲۰۲.
برنتانو، بِتّینا ← آرنیم
برنتانو، کلمنس ۸، ۲۴، ۳۴ پ، ۱۲۰، ۱۲۱، ۳۲۷، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۴۰.
برنز، رابرت ۱۳۹، ۱۴۴، ۱۴۵ پ، ۱۶۶، ۱۶۸، ۱۶۹
برنهاردی، سوفی ۱۸۸ پ.
برنی، فنی ۲۹.
بروجنسکی، کازیمیش ۳۹۳، ۳۹۴.
بروک، تُکِر ۲۴۳.
بروکس، کلینت ۲۵۳ پ
بروکس، وَن ویک ۲۳۵.
برونتیر، فردینان ۱۵، ۳۹۵.
برونو، جوردانو ۹۴، ۱۵۳.
بگن، آلبر ۳۳۸ پ.
بِل، پیر ۳۱۸.
بلر، هیو، ۱۶۵ پ، ۲۴۵، ۲۶۰، ۲۶۱.
بلک، جان ۱۳۵، ۱۸۹.
بلک‌ول، تامس ۱۶۵ پ.
بلیک، ویلیام ۲۱۹، ۲۲۰.
بِلینسکی، ویساریون ۵۹، ۱۸۹، ۳۷۱، ۳۹۳.
بوالو دسپرو، نیکولا ۲۷۷، ۲۷۹.
بُوتّا، کارلو ۳۲۰.
بوتروک، فریدریش ۸، ۴۷ پ، ۱۰۰، ۱۲۶، ۳۰۶.
بودلر، شارل ۲۸۴، ۲۹۰ پ، ۳۹۳.
بوراتّی، پیترو ۲۹۲.
بورجز، جوزپّه ۳۱۲ پ.
بورگر، گوتفرید اوگوست ۵۲، ۶۲، ۷۲، ۸۹، ۱۰۸، ۱۶۶.
بورن، لودویگ ۳۹۱.
بوسوئه، ژاک ۴۱، ۲۷۴، ۳۰۸.
بوشر، کارل ۵۶.
بوک، اوگوست ۱۴، ۳۶۰.
بوکاتچو، جووانّی ۱۴، ۳۷، ۸۱، ۱۰۸، ۲۱۶، ۲۴۶، ۲۴۹، ۲۶۲، ۳۱۳، ۳۱۶، ۳۱۸، ۳۳۵.
بولز، ویلیام لایل ۱۵۱، ۲۴۰، ۲۴۱.
بومارشه، پیر اوگوستن کارو دو ۲۵۷، ۲۹۲
بومانت، سر فرانسیس ۸۵، ۲۰۵، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۳۳.
بومه، یاکوب ۴۳، ۵۹.
بونال، لوئی گابریل آمبرواز دو ۴۲، ۲۷۸ پ
بیتی، آرتور ۱۶۰ پ
بیتی، جیمز ۱۳۰ پ.
بِیکن، لرد فرانسیس ۱۵۴، ۳۲۶.
بِیلی، جوانّا ۱۴۸، ۱۴۹.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پ

پاتس، ایی ۱۶۷ پ.
پاتل، فردریک ۱۶۲ پ.
پارنل، تامس ۱۵۰.
پارینی، جوزپّه ۳۱۸، ۳۲۰، ۳۲۵.
پاسکال، بلز ۴۱، ۲۱۶ پ، ۲۲۰ پ، ۲۷۴.
پالاتسکی، فرانتیشک ۳۹۴.
پاوند، اِزرا ۱۶۰.
پترارک (فرانچسکو پترارکا) ۵۷، ۸۱، ۹۸، ۱۲۵، ۱۲۶، ۲۰۶، ۲۱۶، ۲۴۱، ۲۴۶، ۲۶۲، ۳۱۳، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۲۵، ۳۳۵.
پرسکات، و.ه. ۳۹۲.
پرسی، تامس ۱۵۶، ۱۶۶، ۳۰۵.
پروپرتیوس ۵۳، ۷۹.
پلاوتوس ۸۰، ۲۹۸.
پلخانوف، گئورگی والنتینوویچ ۳۹۰.
پلوتارک ۳۰۹.
پلّیکو، سیلویو ۳۰۶، ۳۰۷.
پو، ادگار الن ۱۹۰، ۲۱۴، ۳۲۲، ۳۶۳، ۳۹۳، ۳۹۴.
پوپ، الگزاندر ۸۷، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۴۸، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۵، ۱۶۱، ۱۶۱ پ، ۱۶۷، ۱۶۷ پ، ۲۰۵، ۲۱۵، ۲۲۹، ۲۳۴، ۲۳۷، ۲۶۲، ۳۱۷، ۳۳۵.
پورتا، کارلو ۲۹۲.
پوسن، نیکولا ۲۲۶.
پوشکین، الکساندر ۳۹۳.
پولچی، لوئیجی ۲۱۶.
پیئتر، والتر ۴۸، ۲۳۴، ۳۷۱.
پیس ۱۶۲ پ.
پیسارف، دمیتری ۳۹۳.
پیکار، لوئی بنووا ۲۹۴.
پیکاک، تامس لاو ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۶۹ پ، ۱۷۲ پ.
پیندار ۲۴، ۴۴، ۱۵۵، ۲۹۸، ۳۱۶، ۳۱۸، ۳۲۵، ۳۷۷.

ت

تاسو، تورکواتو ۳۸، ۴۰، ۸۱، ۱۳۵، ۱۵۳، ۱۵۷، ۱۷۵، ۱۸۰، ۲۶۲، ۲۶۸، ۳۱۰، ۳۱۳، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۸، ۳۲۵، ۳۳۵، ۳۸۴.
تاسیتوس ۲۶۴.
تالستوی، لئو ۱۷۱.
تالما، فرانسوا ژوزف ۲۷۱.
تامس ۳۰۱ پ.
تامسن، جیمز ۱۶۷، ۲۳۲، ۲۶۲، ۲۷۵.
تِتِنس، یوهان نیکولاس ۱۹۷.
تِرلُوال، کانوپ ۲۵، ۲۵ پ.
ترنر، سیریل ۲۲۹.
ترنس ۸۰.
تستی، فولویو ۳۲۵.
تَکِری، ویلیام مکپیس ۱۳۱.
تن، ایپولیت ۱۴۷، ۲۵۷، ۳۷۱، ۳۹۳.
تنگنر، اِسانیاس ۳۳۵.
تِنه مان، ویلهلم گوتلیب ۱۸۶.
تورپ، کلارنس دی ۱۷۹ پ.
تورگنیف، ایوان ۳۹۳.
توریلد، توماس ۳۹۴.
توسیدید ۳۰۹.
تومّازئو، نیکولو ۳۳۵.
تیک، لودویگ ۱۱، ۲۴، ۲۵، ۳۲، ۳۷، ۳۹، ۴۵، ۴۸، ۸۱، ۸۷، ۸۸، ۹۱، ۱۰۴، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۳-۱۲۲، ۱۳۲، ۱۸۸ پ، ۲۶۹، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۵، ۳۷۵، ۳۷۷؛ بهگزینی او ۱۱۴،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کتابش دربارهٔ شکسپیر ۱۱۵؛ رمانش دربارهٔ اثری از شکسپیر ۱۱۶؛ دربارهٔ ادبیات اسپانیا ۱۱۷؛ دربارهٔ لنتس و کلایست و گوته ۱۱۹؛ دربارهٔ شهوت و هنر ۱۲۱؛ دربارهٔ زندگی در حکم هنر ۱۲۱.
تِیلِر، جرمی ۱۳۸، ۱۴۱، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۱۵، ۲۱۹، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۲.
تیلیارد، ای. ام. دبلیو. ۲۲۷.

ج

جانسن، بن ۸۵، ۱۱۵، ۱۳۸، ۱۹۹ پ، ۲۰۱، ۲۰۵، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۶، ۲۴۷.
جانسن، دکتر سمیوئل ۴۲، ۸۳، ۸۸، ۱۳۶، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۶۸، ۲۱۲، ۲۱۶، ۲۱۹، ۲۳۵، ۲۴۸، ۲۵۶، ۲۷۰، ۲۸۷، ۲۹۲، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۱۸، ۳۶۶، ۳۶۸.
جفری، لرد فرانسیس ۹، ۱۱، ۱۳۶–۱۴۸، ۲۴۸، ۲۷۲، ۲۹۱ پ، ۲۹۲، ۳۹۴؛ کلاسیسیسم فرضی او ۱۳۷؛ نظرش دربارهٔ عصر اوگوستوس ۱۳۸؛ نظرش دربارهٔ شکسپیر و ادبیان عصر الیزابت ۱۳۸؛ نگرشش نسبت به وردزورت ۱۳۹؛ «جستار دربارهٔ زیبایی» ۱۳۹؛ زیباشناسی همدلی او ۱۴۰؛ مشکل او در مورد وردزورت ۱۴۱؛ دربارهٔ بایرون و اسکات ۱۴۲؛ احساساتیگری او ۱۴۴؛ ستایشش از کینس و شعر ناب ۱۴۵؛ علاقه‌اش به تبیین اجتماعی ادبیات ۱۴۷؛ مقام او ۱۴۸.
جویس، جیمز ۳۰

چ

چاسر، جفری ۳۸، ۱۲۸، ۱۶۶، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۲۹، ۲۶۲، ۲۷۸.
چَپمَن، جرج ۲۳۳.
چترتن، تامس ۲۵۰.
چرنیشفسکی، نیکولای ۳۹۳.
چسترفیلد، فیلیپ دورمر ۱۷۹، ۱۸۰.
چیمبرز، ای. کی. ۱۸۸ پ.
چیمبرلین، ویلیام ۱۵۰.

د

داروین، چارلز ۱۵.
داستایفسکی، فئودور ۳۹۳.
داسیه، مادام (آن لوفور) ۲۵۹.
داف، ویلیام ۱۹۷.
داکهورن، کلاوس ۱۶۴ پ.
دالاس، اِنیاس سوئیتلند ۱۲۶.
دان، جان ۱۶۰، ۱۶۲، ۲۱۰، ۲۲۱، ۲۶۲.
دانته آلیگیری ۲۴، ۳۱، ۳۷، ۵۲، ۵۸، ۶۱، ۸۰، ۹۶، ۹۶ پ، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۵۱، ۱۵۷، ۲۰۶، ۲۰۸ پ، ۲۱۶، ۲۱۸، ۲۴۶، ۲۵۳، ۲۶۱، ۲۷۳، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۷، ۲۹۱، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۸ پ، ۳۰۱، ۳۰۷، ۳۱۳، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۲۵، ۳۳۵، ۳۴۲، ۳۶۵، ۳۸۳، ۳۸۴.
دایر، جان ۱۶۷
درایدن، جان ۸۷، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۵، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۱ پ، ۱۶۷، ۲۱۵، ۳۱۸.
دِ سانکتیس، فرانچسکو ۱۰، ۱۸۹، ۳۲۶، ۳۷۱، ۳۹۱، ۳۹۵.
دِشتُوت دوتراسی، آنتوان لونی کلود ۲۹۲.
دکارت، رنه ۱۰۶، ۲۱۶ پ.
دِکوئینسی، تامس ۱۶۲ پ، ۱۶۴ پ، ۱۸۸ پ، ۲۴۹، ۳۹۱.
دنم، سرجان ۱۳۶

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دنیس، جان ۱۶۴ پ، ۱۷۵.
دنینا، کارلو ۴۷ پ.
دوبرولیوبوف، نیکولای ۳۹۳.
دوبو، ژان باتیست ۲۵۹، ۲۶۱، ۲۸۴، ۳۱۴.
دورر، آلبرشت ۱۱۲.
دوستال، مادام (بارونس آن لوئی ژرمن نکر) ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲۶، ۱۳۲، ۱۳۵، ۱۳۸، ۱۴۲، ۱۴۷، ۱۵۲، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۹-۲۷۲، ۲۷۳، ۲۸۰، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۹۰، ۲۹۷، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۹۰، *بررسی ادبیات* ۲۵۹؛ برنامه‌اش در ربط دادن ادبیات به جامعه ۲۵۹؛ هیجان مداری و اعتقادش به کمال پذیری ۲۶۰؛ طرحش در مورد تاریخ ادبیات ۲۶۱؛ دربارهٔ یونانیان ۲۶۱؛ دربارهٔ شکسپیر ۲۶۲؛ دربارهٔ نویسندگان فرانسه ۲۶۳؛ امیدهایش به تأثیر اجتماعی ادبیات ۲۶۳؛ *دربارهٔ آلمان* ۲۶۴؛ منابع اطلاعاتی او ۲۶۵؛ رابطه اش با اوگوست ویلهلم شلگل ۲۶۵؛ برداشت هیجان مدارش از شعر ۲۶۶؛ تاریخ ادبیات آلمان او ۲۶۷؛ دربارهٔ شیلر و گوته ۲۶۸؛ دربارهٔ رمانتیکهای آلمانی ۲۶۹؛ ذوق او ۲۶۹؛ دربارهٔ لسینگ ۲۷۰؛ دربارهٔ حماسه ۲۷۰؛ دربارهٔ تراژدی ۲۷۰؛ دربارهٔ مسرب جهان‌منهنی و ملیت خواهی ۲۷۱، تأثیر او ۲۷۲
دوسن، پل ۳۶۷ پ.
دوسو، فرانسوا ژوزف ۲۵۷، ۲۷۶.
دوسیس، ژان فرانسوا ۲۵۸، ۲۷۱.
دوفو، دنیل ۲۰۳، ۲۰۶
دولیل، ژاک ۱۶۰، ۱۶۰ پ، ۲۶۴، ۲۷۵، ۲۸۶.
دَونَنْت، سر ویلیام ۲۰۷
دیتس، فریدریش ۵۵.
دیدرو، دنی ۸، ۲۹، ۶۱، ۸۷، ۱۴۴، ۲۲۷، ۲۲۷ پ، ۲۵۲، ۲۵۷، ۲۶۰، ۲۸۴، ۳۱۴.
دیکنز، چارلز ۱۴۵.
دیلتای، ویلهلم ۳۶۰، ۳۹۵.
دیویز، سرجان ۲۲۲.

ر

رابله، فرانسوا ۳۸، ۲۲۰ پ، ۲۳۲، ۲۷۸.
رابینسن، هنری کُرَب ۱۶۴ پ، ۱۷۷ پ، ۱۸۸ پ، ۲۶۵.
راجرز، سمیوئل ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۵۰، ۲۴۸.
راسکین، جان ۲۱۱.
راسین، ژان ۴۱، ۵۳، ۸۵، ۸۶، ۱۵۱، ۱۶۶ پ، ۲۴۸، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۶۳، ۲۷۱، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۶ پ، ۲۷۹، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۹۲، ۳۰۷، ۳۳۵، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴.
رافائل (رافّائلّو سانتسیو) ۲۲، ۱۱۰، ۱۱۲، ۲۹۴، ۳۷۵ پ.
رالی، سروالتر ۱۶۲ پ.
رِچ، فریدریش اوگوست موریتس ۲۲۰ پ.
رمبو، ژان آرتور ۲۸۴.
رنگم، فرانسیس ۱۶۳ پ.
رنولدز، سرجاشوا ۱۹۴، ۲۳۸.
رِنْیار، ژان فرانسوا ۲۹۳.
رنیه، ماتورن ۳۰۰.
روچر، هاینریش تئودور ۳۸۹
روزمینی سرباتی، آنتونیو ۳۱۱
روسو، ژان ژاک ۳۰، ۴۱، ۵۶، ۷۵، ۱۵۶، ۱۷۲، ۲۲۶، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۵۷، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۶ پ، ۲۷۱، ۲۷۳، ۳۰۸، ۳۱۵، ۳۱۸، ۳۲۲، ۳۶۳.
رَوسون مولین، فلیکس ۱۰۲.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

روسینی، جوآکینو ۳۶۸.
روگه، آرنولد ۳۹۰.
روهاس، زوریلاّ، فرانسیسکو دِ ۱۱۸.
ریتسن، جوزف ۲۱۶.
ریچاردز، آی.اِی. ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۹۹ پ.
ریچاردسن، سمیوئل ۴۱، ۱۲۳، ۲۰۳، ۲۱۲، ۲۶۲.
ریچاردسن، ویلیام ۲۱۶.
رید، سر هربرت ۱۸۳، ۱۸۴.
ریزر، تی.ام. ۱۶۲ پ، ۱۸۷ پ.
ریشتر، یوهان پاول (ژان پل) ← ژان پل
رینوار، فرانسوا ۵۵
ریوارول، آنتوان ۲۸۶.

ز

زاکس، هانس ۳۸، ۱۰۹، ۳۴۴.
زولگر، کارل ویلهلم فردیناند ۱۱، ۲۵، ۲۶، ۱۰۲، ۱۰۹، ۱۱۴، ۱۸۴، ۲۱۴، ۳۴۹-۳۵۵، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۷، ۳۹۰.

ژ

ژان پل (یوهان پاول ریشتر) ۱۱، ۲۳، ۲۴، ۲۹، ۴۵، ۴۸، ۸۹، ۱۲۲-۱۳۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۹۸، ۲۲۶، ۲۶۶، ۲۶۹، ۲۷۱، ۲۷۲، ۳۲۹، ۳۳۱، ۳۷۵، ۳۷۸، ۳۸۷، ۳۹۰؛ مقامش در عصر خود ۱۲۲؛ دربارهٔ ماهیت شعر ۱۲۴؛ دربارهٔ قوهٔ تخیل و قوهٔ وهم ۱۲۴؛ دربارهٔ تقابل کلاسیکی / رمانتیکی ۱۲۵؛ دربارهٔ ارتباط میان نوعهای ادبی با زمانِ دستوری ۱۲۶؛ دربارهٔ طرح و آدمهای داستانی در رمان ۱۲۷؛ دربارهٔ کنایه/طنز و امر کمیکی ۱۲۸؛ دربارهٔ فکاهه ۱۳۰؛ دربارهٔ کنایه/طنز و مشرب زیباپرستی ۱۳۱؛ نقد عملی او ۱۳۲.
ژوبر، ژوزف ۲۸۵-۲۸۷.
ژوفروا، ژولین لویی ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹.
ژیلو، اوبر ۲۷۸ پ.

س

ساربیسکی، کازیمیر ۲۱۵.
ساکلینگ، سرجان ۲۴۸ پ.
ساند، ژرژ (اورورہ دوپن) ۲۷۸.
ساوتمپتن، هنری، ارل آو ۱۱۷، ۱۱۷ پ.
ساودی، رابرت ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۴۵، ۱۴۸-۱۴۹، ۱۵۰، ۱۶۴ پ، ۲۱۹، ۲۳۳، ۲۴۸، ۲۵۰.
سائینتز، آرتور ۱۸۳.
سروانتس ای ساوِدرا، میگل دو ۲۲، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۹، ۳۲، ۳۸، ۴۰، ۵۷، ۶۸، ۷۴، ۸۱، ۹۶، ۹۸، ۱۰۱، ۱۰۸، ۱۱۷، ۱۲۶، ۱۳۰، ۲۰۸ پ، ۲۱۳، ۲۱۸، ۲۹۰، ۳۶۳، ۳۶۴.
سقراط ۲۳، ۱۵۳ پ، ۳۴۵.
سن پیر، برناردن دو ۲۶۰، ۲۶۴، ۲۷۳، ۲۷۵.
سنت بُوْ، شارل اوگوستن ۲۴۹، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۷۵، ۳۹۲.
سِنِکا ۲۰۴.
سن لامبر، ژان فرانسوا دو ۲۶۴.
سوفوکل ۲۵، ۳۰، ۳۱، ۳۶، ۳۷، ۵۳، ۷۶، ۷۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۲۶، ۲۴۶، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۵، ۳۶۳، ۳۶۹، ۳۷۷، ۳۷۹، ۳۸۱، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸.
سومه، الکساندر ۲۷۲، ۲۸۳.
سوئیفت، جاناتان ۲۴، ۲۹، ۱۳۱، ۱۳۷، ۲۰۲، ۲۱۹، ۲۳۲ پ، ۳۶۴.
سیدنی، سرفیلیپ ۱۵۲، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۲،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۲۴۱، ۲۴۶، ۲۴۷.
سیسموندی، ژان شارل لئونارد سیسموند دو ۲۵۹.
سیندز، جان ادینگتن ۱۵.
سینتسبری، جرج ۲۷، ۱۰۲، ۱۴۹، ۱۸۳، ۲۳۴.

ش

شا، جرج برنارد ۱۱۰ پ.
شاتوبریان، فرانسوا رنه، ویکنت دو ۹، ۱۱، ۷۳، ۲۲۶، ۲۲۷ پ، ۲۵۶، ۲۶۴، ۲۷۲ـ۲۸۱، ۲۸۳، ۲۹۰، ۲۹۷؛ تشابه او با مادام دوستال ۲۷۲؛ تبوغ مسیحیت ۲۷۳؛ مقایسه‌هایش در مورد متقدمان و متجددان ۲۷۳؛ دربارهٔ ادبیات قرن هفدهم فرانسه ۲۷۴؛ دربارهٔ احساس طبیعت و شعر منظره ۲۷۵؛ دربارهٔ کتاب مقدس و همر ۲۷۵؛ دربارهٔ نقد زیباییها ۲۷۶؛ دربارهٔ شکسپیر ۲۷۶؛ کلاسیسیسم او ۲۷۷؛ تأکیدش بر شرح حال ۲۷۷؛ مقاله در باب ادبیات نگلیس ۲۷۸؛ دربارهٔ میلتن و بایرون ۲۷۹؛ حس تاریخی و مشرب زیباشناسی ۲۸۰.
شال، فیلارت ۸۵ پ، ۸۶ پ، ۳۰۱ پ.
شامفور، سباستیان روش نیکولا ۴۹.
شانفلوری (ژول اوشن) ۳۹۳.
شِرر، ویلهلم ۳۹۵.
شکسپیر، ویلیام ۲۰، ۲۲، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۹، ۳۱، ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۵۷، ۶۲، ۶۴، ۶۸، ۷۴، ۷۶، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۹۶، ۱۰۱، ۱۰۸، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۶، ۱۲۷ پ، ۱۳۲، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۱، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۵۱، ۱۵۵، ۱۶۲ پ، ۱۶۶، ۱۶۶ پ، ۱۶۷، ۱۶۷ پ، ۱۶۸، ۱۷۷، ۱۸۰، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۸ پ، ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۰۱، ۲۰۱ پ، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۲، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۲، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۸، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۷۶، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۷، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۵، ۳۰۷، ۳۱۲، ۳۱۸، ۳۴۳، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۹، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۷، ۳۶۷ پ، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۸، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۹؛ *آنتونی و کلئوپاترا* ۸۴، ۲۴۲؛ *اتللو* ۸۴، ۱۶۸، ۲۰۵، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۵۲، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۱۲، ۳۸۵؛ *اشتباهات خنده‌انگیز* ۲۴۷؛ *تاجر ونیزی* ۲۴۳، ۳۰۲؛ *رنج بیهودهٔ عشق* ۲۴۷، ۳۵۴؛ *رومئو و ژولیت* ۸۲، ۱۰۸، ۱۱۷، ۱۸۸ پ، ۲۰۴، ۲۳۲، ۲۴۸، ۳۵۴، ۳۸۱، ۳۸۵، ۳۸۶؛ *رؤیای شب نیمهٔ تابستان* ۱۱۵، ۳۴۷، ۳۵۴، ۳۶۸، ریچارد دوم ۵۷؛ *ریچارد سوم* ۲۰۶، ۳۸۶؛ *زنان سبکدل وینزر* ۲۴۷؛ *سیمبلین* ۲۴۲، ۲۵۲؛ *شب دوازدهم* ۱۱۶؛ *طوفان* ۱۱۵، ۱۲۷، ۲۲۵؛ *کلوخ‌انداز را پاداش سنگ است* ۸۴، ۳۵۴؛ *کوریولینوس* ۳۶۹؛ *لوکریس* ۲۴۷؛ *لیر شاه* ۸۴، ۱۶۸، ۱۷۷، ۲۰۴، ۲۱۴، ۲۳۹، ۲۵۸، ۳۰۲، ۳۶۹، ۳۸۶؛ *مکبث* ۳۱، ۸۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۲۰۱، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۱۶، ۲۴۲، ۲۵۸، ۲۶۲، ۳۰۱، ۳۰۷، ۳۸۰، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷؛ *ونوس و ادونیس* ۲۰۴، ۲۰۷، ۲۴۷؛ *هملت* ۳۱، ۳۹، ۴۵، ۶۴، ۸۱، ۸۲، ۸۴، ۱۰۸، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۸۷، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۴۲، ۲۵۸، ۲۷۱، ۳۰۲، ۳۴۷، ۳۵۴، ۳۶۷، ۳۶۷ پ، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۶؛ هنری پنجم

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۳۹؛ هیاهوی بسیار برای هیچ ۸۴.
شلایر ماخر، فریدریش ۱۱، ۱۴، ۳۵۵ـ۳۶۰، ۳۷۹، ۳۹۵.
شلگل (برادران) نیز ← دو مدخل بعدی ۷، ۹، ۱۰، ۳۵، ۴۴، ۴۵، ۶۴، ۹۲، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۳۵، ۱۸۴، ۱۹۳، ۱۹۶، ۱۹۹، ۲۰۹، ۲۱۴، ۲۲۶، ۲۶۷، ۳۲۷، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۷۳، ۳۷۷، ۳۹۰، ۳۹۱.
شلگل، اوگوست ویلهلم ۷، ۹، ۱۱، ۱۳، ۱۴، ۲۳، ۳۷، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۴، ۴۵، ۵۱ـ۹۲، ۹۴، ۹۸، ۱۰۱، ۱۰۸، ۱۱۴، ۱۱۸، ۱۲۲، ۱۲۴، ۱۳۲، ۱۳۵، ۱۴۹، ۱۵۲، ۱۸۰، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۷ پ، ۱۸۸، ۱۸۸ پ، ۱۸۹، ۱۹۸، ۲۰۴، ۲۱۰، ۲۱۴، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۳۵، ۲۴۶، ۲۴۶ پ، ۲۵۵، ۲۵۹، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۷ پ، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۸۷ پ، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۷، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۸، ۳۳۸، ۳۴۶، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۶۷، ۳۸۹؛ استقلال آشکارش از فریدریش ۵۱؛ شخصیت پارزش ۵۲؛ علاقه اش به جنبه های فنّی ۵۳؛ مشرب جهان میهنی ادبی او ۵۴؛ مطالعاتش در مورد قرون وسطی ۵۴؛ دربارهٔ خاستگاههای شعر ۵۵؛ دربارهٔ استعاره ۵۶؛ دربارهٔ بازی با کلمات ۵۷؛ دربارهٔ تمثیل، نماد و «ایده» ۵۸؛ دربارهٔ اسطوره در مقام دستگاه نمادها ۶۰؛ دربارهٔ شعر قومی ۶۱؛ دربارهٔ روند آفرینش هنر ۶۲؛ دربارهٔ قیاس سازمند ۶۳؛ دربارهٔ شکل سازمند و ماشینی ۶۴؛ دربارهٔ شکل و شکل درونی ۶۵؛ دربارهٔ نوعهای ادبی به عنوان گونه های زیست شناختی ۶۶؛ دربارهٔ حماسه ۶۷؛ دربارهٔ رمان ۶۸؛ دربارهٔ درام ۶۸؛ دربارهٔ تراژدی و کمدی ۶۸؛ دربارهٔ شعر غنایی ۷۰؛ دربارهٔ نظریهٔ نقد ۷۱؛ دربارهٔ رابطه نظریه، تاریخ و نقد ۷۲؛ دربارهٔ جنبهٔ ذهنی و عینی نقد ۷۳؛ کاربرد تعبیر «رمانتیکی» ۷۴؛ تعریفش از تقابل میان امر کلاسیکی و رمانتیکی ۷۵؛ منابع و پیامدهای آن ۷۶؛ در مورد توازی هنرها ۷۸؛ دربارهٔ درام یونان ۷۸؛ دربارهٔ ادبیات لاتینی ۷۹؛ دربارهٔ دانته ۸۰؛ دربارهٔ سروانتس ۸۱؛ دربارهٔ شکسپیر ۸۱؛ دربارهٔ دیگر نمایشنامه‌نویسان انگلیسی ۸۴؛ دربارهٔ تراژدی فرانسه ۸۵؛ دربارهٔ مولیر ۸۶؛ دربارهٔ میلتن ۸۶؛ دربارهٔ کالدرون ۸۷؛ در مورد ادبیات قرن هجدهم ۸۷؛ دربارهٔ شیلر ۸۹؛ دربارهٔ گوته ۹۰؛ دربارهٔ معاصران ۹۰؛ مقایسه ای با برادرش ۹۱.
شلگل، فریدریش ۱۰، ۱۳ـ۴۹، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۶۰، ۶۷، ۶۸، ۷۰، ۷۲، ۷۵، ۷۷، ۷۸، ۸۰، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۳ پ، ۱۲۵، ۱۳۱، ۱۸۷، ۲۱۷، ۲۶۵، ۲۶۷، ۲۶۷ پ، ۳۴۱، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۵۲، ۳۵۶، ۳۵۹، ۳۷۷، ۳۸۹؛ نوشته های متقدم او ۱۴؛ در مقام لغت شناس زبانهای باستانی ۱۴؛ دربارهٔ ادبیات به منزلهٔ کل سازمند ۱۵؛ دربارهٔ هدف نقد ۱۶؛ دربارهٔ رابطهٔ تاریخ و نقد ۱۶؛ دربارهٔ نقد خطابی و جدلی ۱۸؛ تغییر در معیارهای ارزیابی او ۱۹؛ دربارهٔ شعر یونان در مقایسه با شعر جدید ۲۰؛ نظریه‌اش در مورد اصطلاح «رمانتیکی» ۲۱؛ دربارهٔ کنایه / طنز ۲۳؛ دربارهٔ اسطورهٔ جدید ۲۶؛ نظرهای بعدیش دربارهٔ شعر ۲۷؛ دربارهٔ نظریهٔ نوعهای ادبی ۲۸؛ دربارهٔ رمان ۲۹؛ دربارهٔ تراژدی ۳۰؛ دربارهٔ رابطهٔ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

میان هنرها ۳۲؛ دربارهٔ روند آفرینش و موقعیت هنرمند ۳۳؛ دربارهٔ شعر قومی و جهانشمول ۳۴؛ در مقام مورخ ادبی ۳۵؛ دربارهٔ ادبیات یونان ۳۶؛ دربارهٔ ادبیات قرون وسطی ۳۷؛ دربارهٔ شکسپیر ۳۹؛ دربارهٔ ادبیات اسپانیا ۴۰؛ دربارهٔ ادبیات فرانسه ۴۰؛ دربارهٔ ادبیات قرن هجدهم انگلستان ۴۱؛ دربارهٔ بایرون ۴۲؛ دربارهٔ لسینگ ۴۳؛ دربارهٔ شیلر ۴۴؛ دربارهٔ گوته ۴۵؛ دربارهٔ معاصرانش ۴۸؛ شکلهای نقدش ۴۸.
شلگل، کارولین ۸۹
شلی، پرسی بیش ۱۱، ۲۸، ۱۴۵، ۱۵۱، ۱۵۲ـ۱۵۸، ۲۳۱، ۲۳۹، ۲۴۸، ۲۵۱، ۲۸۵.
شلینگ، فریدریش ویلهلم یوزف ۱۱، ۲۶، ۲۷، ۳۳، ۵۹، ۶۰، ۶۳، ۷۰، ۹۳ـ۱۰۲، ۱۰۹، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۳۱، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۶ پ، ۱۸۷، ۱۸۸ پ، ۱۸۹، ۱۹۰ پ، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۶، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۲، ۲۲۱، ۲۶۵، ۲۹۰، ۳۲۸، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۶، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۴، ۳۵۶، ۳۶۱، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۳، ۳۷۵، ۳۷۹، ۳۹۳، ۳۹۴؛ نظرش در مورد هنر به منزلهٔ دین و فلسفه و اسطوره ۹۳؛ او مشرب نوافلاطونی را احیا می‌کند ۹۴؛ فلسفهٔ هنر او ۹۵؛ نظر او دربارهٔ اسطوره و نوعهای نمادین ۹۶؛ اسطوره شناسی تازه‌ای را توصیه می‌کند ۹۶؛ دربارهٔ رابطهٔ هنرها ۹۷؛ نظریهٔ نوعهای ادبی ۹۷؛ دربارهٔ رمان و حماسه ۹۸؛ دربارهٔ دانته ۹۹؛ دربارهٔ تراژدی ۱۰۰؛ دربارهٔ شکسپیر ۱۰۱؛ دربارهٔ کالدرون ۱۰۱؛ دربارهٔ فاوست گوته ۱۰۱.
شنکیویچ، هنریک ۲۸۰.
شوپنهاور، آرتور ۱۲، ۱۰۲، ۱۱۳، ۱۸۹، ۳۶۰ـ۳۷۱؛ برخوردش با شلینگ ۳۶۱؛ فلسفهٔ ماورای طبیعت او ۳۶۱؛ دربارهٔ شعر غنایی ۳۶۲؛ دربارهٔ «امر دارای غرض انتفاعی» ۳۶۲؛ دربارهٔ نظریهٔ تصورات ۳۶۳؛ دربارهٔ وزن و قافیه ۳۶۴؛ دربارهٔ سبک نثر ۳۶۴؛ دربارهٔ نبوغ ۳۶۵؛ مشکلات نظریهٔ زیباشناسی او ۳۶۶؛ کلاسیسیسم او ۳۶۷؛ دربارهٔ تراژدی ۳۶۸؛ دربارهٔ مکافات در خور ۳۶۸؛ دربارهٔ تراژدی طبقهٔ متوسط ۳۶۹؛ دربارهٔ کمدی ۳۷۰؛ تأثیر او ۳۷۱.
شووه، ویکتور ۳۰۸.
شیلر، فریدریش ۹، ۱۴، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۷، ۲۹، ۴۴، ۴۵، ۴۷، ۵۳، ۶۱، ۶۲، ۷۴، ۷۷، ۸۱، ۸۹، ۹۳، ۱۰۰، ۱۰۳، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۳۲، ۱۳۶ پ، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۸ پ، ۱۹۲، ۱۹۹، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۲۱، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۶ پ، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۲، ۲۸۸، ۲۹۱، ۳۲۲، ۳۲۸، ۳۳۴، ۳۴۵، ۳۵۲، ۳۵۴، ۳۵۶، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۸۵.

ف

فاکس، چارلز جیمز ۱۷۲.
فرانس، آناتول ۲۳۴.
فرچایلد، ایچ. ان. ۱۶۷ پ
فرژون، اِلی ۲۵۷.
فرواسار، ژان ۲۸۸.
فروید، زیگموند ۱۲۱، ۱۸۳.
فریدمان، ک. ۲۵ پ.
فریس، یاکوب فریدریش ۳۹۴.
فستس، شارل ماری دو ۲۵۷.
فچر، جان ۸۵، ۱۳۸، ۲۰۵، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۳۳.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فلچر، ج. ۱۶۴ پ.
فلوریو، ژان ۱۱۷.
فلوطین ۱۸۹.
فنلون، فرانسوا دو سالینیاک دولا موت ۲۶۳، ۳۲۱.
فورد، جان ۱۳۸، ۱۴۴، ۲۲۹، ۲۴۷.
فورشتر، گئورک ۳۴.
فوری یل، کلود ۵۵، ۳۹۲.
فوس، یوهان هاینریش ۵۳، ۶۵، ۹۱، ۳۸۰.
فوسکولو، اوگو ۸، ۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲-۳۱۹، ۳۱۹ پ، ۳۲۱، ۳۲۱ پ، ۳۲۴، ۳۸۹؛ نظرش دربارهٔ تراژدی مانتسونی ۳۱۲؛ نوشته های انتقادی دیگرش ۳۱۲؛ مقام نقد او؛ هیجان مداری و مشرب افلاطونی ۳۱۴؛ دربارهٔ زبان و آموختن ۳۱۵؛ طرح تاریخی او ۳۱۵؛ دربارهٔ شعر پهلوانی و رمانتیکی ۳۱۶؛ دربارهٔ دانته و پترارک ۳۱۶؛ دربارهٔ بوکاتچو و ادبیات ایتالیایی دورهٔ بعد ۳۱۸؛ دربارهٔ ادبیات انگلیسی ۳۱۸؛ شأن و مقام او ۳۱۹.
فوکه، فریدریش دولا موت ۱۳۲، ۲۷۲، ۳۳۶.
فولر، تامس ۲۲۹.
فونتان، لونی دو ۲۶۴، ۲۷۸ پ.
فیشر، فریدریش تئودور ۱۲۸، ۱۳۰، ۳۹۰.
فیشته، یوهان گوتلیب ۲۶، ۲۷، ۵۸، ۱۲۳، ۱۸۸ پ، ۱۸۹، ۱۹۲، ۲۶۵، ۳۴۱، ۳۵۰، ۳۶۱.
فیلدینگ، هنری ۲۹، ۹۸، ۱۲۲، ۱۴۹، ۲۱۲، ۲۴۳.

ک

کابانیس، ژان گئورک ۲۸۹.
کاتن، چارلز ۱۷۹.
کاتولوس ۳۱۵
کاردوچی، ج. ۳۹۵.
کاکبورن، لرد هنری تامس ۱۴۵ پ.
کارلایل، تامس ۹، ۱۳۶، ۲۵۶، ۲۷۲، ۳۹۱، ۳۹۳، ۳۹۴.
کاستی، جووانّی باتیستا ۳۱۶.
کاستیلیونه، بالداساره ۱۱۰
کافکا، فرانتس ۳۰.
کالدرون دِ لابارکا، پدرو ۳۱، ۳۵، ۴۰، ۲۰ پ، ۷۴، ۸۰، ۸۷، ۹۶، ۱۰۱، ۱۱۸، ۲۹۱، ۳۴۶، ۳۴۹، ۳۵۴، ۳۶۸، ۳۶۹.
کالدول، جیمز ۲۵۳ پ.
کالینگ وود، رابین جرج ۳۵۱
کاموتنش، لوئیس ۱۴، ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۳۸۴.
کانت، ایمانوئل ۹، ۱۰، ۲۳، ۲۷، ۵۸، ۶۲، ۶۳، ۶۹، ۹۳، ۱۳۰، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۷، ۱۸۸ پ، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۷، ۲۰۰، ۲۱۰، ۲۲۴، ۲۶۵، ۲۹۰، ۳۵۶، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۸، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۳، ۳۸۰، ۳۹۴.
کانگریو، ویلیام ۲۶۲.
کاولی، اِلیزَهَم ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۲۱، ۲۶۲.
کَدْورت، رالف ۱۸۹.
کُرْپ، جرج ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۵۰، ۲۳۴، ۲۴۸.
کریپّرن، پروسپر ۱۵۱
کرّشا، ریچارد ۲۱۰.
کُرنی، پیر ۴۱، ۸۵، ۱۵۱، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۸۶، ۳۱۸، ۳۶۹، ۳۸۵.
کروچه، بندتّو ۶۶، ۷۱، ۱۰۰، ۱۰۶، ۲۹۶، ۳۰۷، ۳۳۶، ۳۵۱، ۳۵۵، ۳۵۷، ۳۷۱، ۳۹۵.
کروزه، برنارد ۱۸۷ پ، ۱۸۸ پ.
کرویتسر، فریدریش ۳۷، ۶۰، ۲۰۸.
کلارکسن، تامس ۱۶۴ پ.
کلایست، هاینریش فون ۱۱۹، ۱۲۰، ۳۲۹،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۳۳۹-۳۴۰، ۳۴۷، ۳۵۴، ۳۷۵.
کلوپشتوک، فریدریش گوتلیب ۲۶، ۴۸، ۸۸، ۹۶، ۲۱۲، ۲۶۷، ۲۷۲، ۳۳۳، ۳۸۲، ۳۸۴.
کلینگر، فریدریش ماکسیمیلیان ۲۷۱.
کَمبل، تامس ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۵۰، ۲۴۸.
کِمبل، جان فیلیپ ۱۱۶.
کونتینتیلیانوس ۱۶۴ پ، ۲۸۷ پ
کُوپرن، کتلین ۱۸۶ پ.
کوپر، ویلیام ۱۳۹، ۱۴۴، ۱۴۸.
کوپرنیک، نیکولاس ۱۷۴.
کوتسبو، اوگوست فون ۹۱، ۱۱۴، ۲۶۷، ۲۷۵، ۲۸۰.
کوخ، اردوین یولیوس ۱۰۹.
کورتیس، لونیس ۴۲ پ.
کورژجو، (آنتونیو آلگری) ۲۲.
کورنر، یوزف ۱۸۸ پ.
کوزن، ویکتور ۹۴، ۳۹۲.
کولریج، جرج ۱۷۲ پ.
کولریج، سمیونل تیلر ۷، ۹، ۱۰، ۱۱، ۳۹، ۶۳، ۷۶، ۹۲، ۹۴، ۱۰۲، ۱۲۸، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۹، ۱۴۲ پ، ۱۴۷، ۱۵۰، ۱۵۴، ۱۶۱ پ، ۱۶۲، ۱۶۲ پ، ۱۶۳ پ، ۱۶۴ پ، ۱۶۷ پ، ۱۷۲ پ، ۱۷۴، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۷۹ پ، ۱۸۳-۲۲۳، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۵، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۲، ۲۸۶، ۲۹۷، ۳۱۰، ۳۸۹، ۳۹۱، ۳۹۴، ۳۹۵؛ شهرت او امروزه ۱۸۳؛ اتکا بر آلمانیها ۱۸۴؛ وامگیری او در زمینهٔ اندیشه‌های زیباشناختی ۱۸۴؛ وامگیری در زمینهٔ فلسفه ۱۸۵؛ اظهار کولریج دربارهٔ مناسباتش با اوگوست ویلهلم شلگل ۱۸۶؛ مناسباتش با شلینگ ۱۸۷؛ کولریج اصطلاحهای آلمانیها را به کار می‌برد ۱۸۹؛ علاقه‌اش به نظام و وحدت ۱۹۱؛ بر اساس روان‌شناسی و معرفت‌شناسی ۱۹۱؛ دربارهٔ زیبایی ۱۹۲؛ دربارهٔ امر شکوهمند ۱۹۳؛ دربارهٔ ذوق ۱۹۳؛ نظریهٔ ادبی او ۱۹۴؛ دربارهٔ شاعر و نابغه ۱۹۵؛ دربارهٔ عینیت نبوغ ۱۹۵؛ دربارهٔ ملزومات شاعر ۱۹۶؛ دربارهٔ قوهٔ خیال ۱۹۶؛ دربارهٔ قوهٔ وهم ۱۹۷؛ دربارهٔ منابع نظریه ۱۹۷؛ دربارهٔ شعر در حکم خلاقیت انسانی ۱۹۸؛ دربارهٔ توازی میان هنرها ۱۹۹؛ دربارهٔ تمایزات شعر ۲۰۰؛ دربارهٔ شعر به منزلهٔ هیجان ۲۰۱؛ دربارهٔ شعر، نثر و وزن ۲۰۲؛ دفاعش از وزن ۲۰۲؛ دربارهٔ وحدت و کلیت اثر هنری ۲۰۴؛ کلیّت در حکم معیار ارزیابی ۲۰۴؛ دربارهٔ قیاس موجود زنده ۲۰۵؛ دربارهٔ هنر و واقعیت ۲۰۶؛ دربارهٔ طبیعت، ایده و نماد در هنر ۲۰۷؛ درکش از نمادگریی ۲۰۸؛ نظرهایش دربارهٔ استعاره و مضمون ۲۰۸؛ دربارهٔ صور خیال حیات‌بخش ۲۱۰؛ دربارهٔ خطای حسی ۲۱۱؛ دربارهٔ موضوع محتمل بودن ۲۱۲؛ دربارهٔ طرح ۲۱۳؛ دربارهٔ انواع ادبی ۲۱۳؛ دربارهٔ حماسه و تراژدی ۲۱۴؛ دیدگاه غیرتاریخی او ۲۱۵؛ طرحهای او در مورد تاریخهای ادبیات ۲۱۵؛ دربارهٔ قرون وسطی ۲۱۵؛ دربارهٔ شکسپیر ۲۱۶؛ بررسیهایش در مورد شخصیتهای شکسپیری ۲۱۶؛ دربارهٔ هملت ۲۱۷؛ دربارهٔ میلتن، سروانتس و دانته ۲۱۸؛ دربارهٔ ادبیات قرن هجدهم انگلیسی ۲۱۹؛ دربارهٔ اسکات، بایرون و وردزورث ۲۱۹؛ دربارهٔ ادبیات فرانسه و آلمان ۲۲۰؛ تحلیل قطعهٔ معروف او دربارهٔ قوهٔ خیال ۲۲۱؛ مقام او ۲۲۲.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کولین، یوزف فون ۲۸۸.
کونستان، بنژامن ۲۵۹.
کیابره را، گابریلاّ ۳۲۵.
کیبل، جان ۳۹۲.
کیتس، جان ۱۱، ۳۳، ۱۳۸، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۵۱، ۱۵۷، ۲۳۰، ۲۳۳ پ، ۲۲۰، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰-۲۵۳.
کیرکگور، سورن ۲۵، ۳۵۲.
کیشفولودی، کارولی ۴۳
کیمز، هنری هیوم، لرد ۱۸، ۴۲، ۱۲۳، ۱۳۱ پ، ۱۴۱، ۱۶۵ پ.
کین، ادموند ۱۱۶، ۲۵۰، ۲۵۲.
کینو، فیلیپ ۸۶.

گ

گالت، جان ۲۱۲.
گالیله، گالیله تو ۱۸۳، ۳۱۹.
گرابه، کریستیان دیتریش ۱۲۰.
گراسیان، ای مورالز، بالتازار دِ ۳۶۴.
گراوینا، جووانی وینچنتسو ۶۱.
گرِیبه، ژان باتیست لوئی ۲۲۰ پ.
گروسّی، تومّازو ۱۳۶ پ، ۲۹۲.
گروفیوس، آندرئاس ۱۱۹.
گِروینوس، گئورگ گرتلیب ۳۸۹.
گرِیْ، تامس ۱۴۸، ۱۶۵، ۲۶۰، ۲۶۲، ۳۱۸.
گریلپارتسر، فرانتس ۳۵۵.
گریم، فریدریش ملکیور ۲۲۷ پ.
گریم، ویلهلم ۳۲۸، ۳۳۲، ۳۳۵-۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹.
گریم، یاکوب ۱۱، ۱۱۸، ۳۲۸، ۳۲۲-۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹.
گرین، رابرت ۱۱۷.
گنچاروف، ایوان ۳۹۳.
گوارینی، گوارینو ۳۹.
گوتسی، کارلو ۸۸، ۳۴۵.
گوتشد، یوهان کریستف ۸۸.
گوته، یوهان ولفگانگ فون ۹، ۱۴، ۲۰، ۲۱، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۷، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۳۴، ۳۹، ۴۲، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۵۲، ۵۳، ۶۴، ۶۵ پ، ۶۷، ۶۸، ۷۴، ۸۲، ۸۴، ۸۹، ۹۰، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۴، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۳۰ پ، ۱۳۲، ۱۴۴، ۱۴۷، ۱۵۴، ۱۶۹، ۱۶۹ پ، ۱۸۹، ۲۰۸، ۲۱۶، ۲۲۰، ۲۲۰ پ، ۲۳۱، ۲۴۲، ۲۶۲، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۷، ۲۹۱، ۲۹۱ پ، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۸، ۳۲۱، ۳۲۹، ۳۳۱، ۳۳۳، ۳۳۶، ۳۴۷، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۸۰، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱.
گوتیه، تئوفیل ۳۳، ۳۹۲.
گُوتِرس، یوزف ۸، ۳۲۸-۳۳۲.
گوگول، نیکولای ۳۹۳.
گوتیون، ماداِم (ژان ماری بوییه دولا موت) ۲۲۰ پ.
گی، جان ۲۰۱.
گیبن، ادوارد ۴۲، ۴۲ پ.
گِیتس، لوئیس ۱۲۶ پ.
گیزو، فرانسوا ۳۰۱ پ، ۳۹۲.
گیفرد، ویلیام ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۴۰.

ل

لا بروییر، ژان دو ۲۷۴.
لاسکی، الفرد ۲۵ پ.
لاشمان، کارل ۵۵، ۳۲۲.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

لافایت، مادام ماری مادلن دو ۲۹۵.
لافونتن، اوگوست هاینریش یولیوس ۹۱.
لا فونتن، ژان دو ۲۷۴، ۲۸۶.
لاکرتل، ژاک ۲۸۷ پ.
لاکهارت، چی. جی. ۱۳.
لامارتین، آلفونس دو ۴۲، ۲۷۸، ۲۷۸ پ، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۹۰، ۲۹۰ پ.
لامنه، هیو فلیسیته روبر دو ۴۲، ۲۷۸.
لا موت، آنتوان اودار دو ۶۶، ۱۸۸ پ.
لا هارپ، ژان فرانسوا دو ۲۳۵، ۲۵۷، ۲۷۸ پ، ۲۸۹.
لایبنیتس، گوتفرید ویلهلم ۱۱۰، ۱۹۷، ۳۰۱، ۳۵۶ پ.
لرمانتوف، میخائیل ۳۹۳.
لسینگ، گوتهولد افرائیم ۱۴، ۱۹، ۲۲، ۳۲، ۳۴، ۴۳، ۴۴، ۴۸، ۸۸، ۱۸۷، ۲۵۸، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۷۰، ۲۷۵، ۲۹۶، ۳۰۸، ۳۵۴، ۳۷۰، ۳۸۶.
لَم، چارلز ۱۱، ۱۴۲ پ، ۱۷۸، ۱۹۰، ۲۲۰، ۲۲۶_۲۳۱، ۲۳۳، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۶۲، ۳۸۹.
لندر، والتر سَوِج ۳۳، ۱۶۹، ۲۴۸.
لنتس، یاکوب میخائل راینهولد ۱۱۹، ۱۲۰.
لوئیس، متیو گرگوری ۸۸
لوبن، کنت اوتو فون ۲۷۲.
لوت، رابرت ۲۷۶.
لوتر، مارتین ۴۳، ۱۹۹، ۲۱۵، ۲۷۸.
لوساژ، آلن رنه ۲۹۰.
لوکرتیوس ۷۹، ۹۸، ۱۶۵ پ، ۱۶۶
لوکیانوس ۳۲۵، ۲۵۱.
لوگران، مارک آنتوان ۸۶
لونگینوس ۱۶۲ پ، ۱۸۳، ۲۲۶
لوهنشتاین، دانیل کاسپر فون ۵۶.
لِوین، هری ۲۹۰.
لیپس، تئودور ۱۳۰.
لیشتنبرگ، گئورگ کریستف ۴۹
لیلی، جان ۲۳۳، ۲۳۳ پ.
لئوپاردی، جاکومو ۱۰، ۳۱۱، ۳۱۹_۳۲۶، ۳۸۹؛ جدلهای نخستین او برضد رمانتیستها ۳۲۰؛ تجلیلش از یونان و دورهٔ کودکی ۳۲۰؛ کلاسیسیسم او ۳۲۱؛ دربارهٔ نویسندگان رمانتیک ۳۲۱؛ یادداشتهای او ۳۲۱؛ دربارهٔ قوهٔ خیال و انحطاط آن ۳۲۲؛ دربارهٔ شعر و فلسفه ۳۲۳؛ دربارهٔ زبان ۳۲۳؛ دربارهٔ حماسه ۳۲۴؛ دربارهٔ درام ۳۲۴؛ آثار ادبی مورد علاقهٔ او ۳۲۵؛ تعالی شعر غنایی از جانب او ۳۲۵.

م
ماتسینی، جوزپّه ۳۹۱.
ماتیسون، فریدریش ۸۹، ۹۱.
مارسلوس، کنت آ. س. ۲۷۸ پ.
مارکس، کارل ۳۷۱، ۳۹۰، ۳۹۳.
مارلو، کریستوفر ۸۵، ۱۱۵، ۱۱۷، ۱۲۱، ۱۳۸، ۲۴۶.
مارمونتل، ژان فرانسوا ۲۶۰، ۲۸۷، ۲۸۹.
ماروِل، اندرو ۱۶۲ پ، ۲۴۱، ۲۴۱ پ.
ماری وُ، پیر کارلُه دوشامبلان دو ۲۵۸.
ماس، چی. جی. ای. ۱۸۵.
ماسون، دیوید ۱۶۲ پ.
ماسییون، ژان باتیست ۲۷۴.
ماکیاولی، نیکولو ۳۹، ۳۱۸، ۳۱۹.
مالبرانش، نیکولا دو ۲۱۶ پ.
مالرب، فرانسوا دو ۱۶۰.
مالوری، سر تامس ۱۲۸.
مالون، ادموند ۸۵.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مالِه، پل هانری ۱۵۶.
مان، توماس ۳۰، ۳۷۱.
مانتسونی، الساندرو ۲۸۰ پ، ۳۰۷-۳۱۲، ۳۲۱، ۳۲۱ پ، ۳۸۹.
مانتگیو، الیزابت ۱۱۶.
متاستازیو، پیترو (پیترو تراپاشی) ۳۲۵.
مردیت، جرج ۱۲۸.
مرزبان، پرویز ۱۱۱ پ، ۳۷۵ پ.
مِرینگ، فرانتس ۳۹۰.
مریمه، پروسپر ۲۸۸، ۲۹۰.
مِیشتر، ژوزف دو ۴۲.
مسینجر، فیلیپ ۸۵، ۲۰۵، ۲۱۲.
مصاحب، غلامحسین ۲۹۸ پ.
معروف، حبیب ۱۱۱ پ، ۳۷۵ پ.
مکالی، لرد تامس بیبینگتن ۲۴۹، ۳۹۲.
مکریدی، ویلیام چارلز ۱۱۶.
مکفرسن جیمز ۱۸۰.
مکلین، سی. ام. ۲۲۶ پ.
مکنزی، هنری ۲۱۶، ۲۴۲.
مکینتاش، سرجیمز ۱۳۹.
مِلی، جوانّی ۲۹۲.
منتسل، ولفگانگ ۳۹۱.
مندلسون، موزز ۲۱۱.
موحد، ضیاء ۳۴۲ پ.
مور، تامس ۱۲۶، ۲۴۷ پ، ۲۴۸.
مور، هنری ۱۸۹.
مُورِتو ای کاباناس، آگوستن دِ ۱۱۸.
مورگان، موریس ۸۱، ۱۸۷، ۲۱۶.
موری، جان ۲۶۴، ۳۱۹ پ.
موری، میدلتن ۲۵۳ پ.
موریتس، کارل فیلیپ ۵۹، ۱۲۵.
مولّر، آدام ۱۶، ۳۴۰-۳۴۷.
مولّر، یوهانس ۵۵، ۳۲۱.
مولیر، (ژان باتیست پوکلن) ۴۱، ۸۶، ۱۳۲، ۲۱۶ پ، ۲۲۰ پ، ۲۴۸، ۲۵۷، ۲۶۲، ۲۷۱، ۲۷۴، ۲۷۸، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۳۰۲، ۳۱۷، ۳۲۵، ۳۵۳، ۳۸۷.
مونبودّو، لرد جیمز برنت ۱۵۶.
مونتالوان، خوان پرز دِ ۱۱۸.
مونتسکیو، شارل لویی سکوندا، بارون دو ۲۶۱، ۲۹۲.
مونتنی، میشل دو ۳۸، ۲۴۶، ۲۴۸.
مونتی، وینچنستو ۱۵۱، ۳۱۶، ۳۱۸، ۳۲۰.
میدلتن، تامس ۱۱۵.
میکل آنژ (میکل انجلو بوتونارتّی) ۲۳۸، ۳۱۹.
میل، جان استوارت ۳۹۱.
میلتن، جان ۴۱، ۸۶، ۸۷، ۹۶، ۱۳۲، ۱۳۸، ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۳، ۱۵۷، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۰، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۹۰ پ، ۱۹۳، ۲۰۳، ۲۰۵، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۵، ۲۱۸، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۶۱، ۲۷۳، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۶، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۱۸، ۳۶۳، ۳۸۴.
مینوی، مجتبی ۸۴ پ.
مینیه، فرانسوا ۲۸۷ پ.
میورهِد، جی. ایچ. ۱۸۳

ن

نَش، تامس ۱۱۷
نورتون، سی. ای. ۱۳۶ پ.
نوتوس ۱۵۵.
نووالیس، فریدریش فون هاردنبرگ ۱۱، ۳۰، ۳۳، ۴۵، ۴۷، ۶۱، ۹۱، ۹۲، ۹۵، ۱۰۲-۱۰۹، ۱۱۹، ۱۲۲، ۱۲۵، ۱۳۲، ۲۷۲، ۳۲۹، ۳۴۰،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۳۵۵، ۳۵۶، ۳۷۷؛ دربارهٔ شعر به منزلهٔ رؤیا ۱۰۲؛ دربارهٔ داستانهای پریوار ۱۰۳؛ شاعر در مقام کاهن ۱۰۳؛ دربارهٔ ماهیت شعر ۱۰۴؛ دربارهٔ رمان ۱۰۵؛ دربارهٔ زبان نمادین ۱۰۶؛ دربارهٔ نقد ۱۰۷؛ دربارهٔ شکسپیر ۱۰۸؛ دربارهٔ ویلهلم مایستر گوته ۱۰۸.
نوبیک، دبلیو. وی. ۵۳.
نیبور، بارتولد گئورگ ۲۶۷.
نیچه، فریدریش ۳۶، ۳۷۱.
نیزار، دزیره ۳۹۲، ۳۹۵.
نیکول، پیر ۳۰۸.
نیوتن، سر آیزک ۱۷۴

و

وارتن، تامس ۱۱۶، ۱۶۱ پ، ۲۴۴، ۲۶۰.
وارتن، جوزف ۱۱۶، ۱۶۷.
واکنرودر، ویلهلم هاینریش ۱۱، ۹۱، ۱۰۹ـ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۲۱
واگنر، ریچارد ۱۰۱، ۲۶۷ پ، ۳۶۸، ۳۷۱.
والتن، آیزک ۲۲۷.
والر، ادموند ۱۳۶، ۲۶۲.
والنسل، اسکار ۲۵ پ.
وایت، کِرک ۱۴۸.
وایلد، اسکار ۴۸، ۲۳۲.
وِب، دنیل ۱۸۷
وبستر، جان ۱۱۵، ۲۲۹، ۲۳۳.
وردزورث، ویلیام ۷، ۸، ۹، ۱۱، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۲ پ، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۵۰، ۱۵۷، ۱۵۹ـ۱۸۱، ۱۸۸ پ، ۱۹۰، ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۶، ۲۰۹، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۹، ۲۲۳، ۲۲۲، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۶ پ، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۹، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۵۰، ۲۵۲، ۳۸۹؛ طبیعت گرایی و هیجان خواهی او ۱۵۹؛ دربارهٔ سیاق کلام و واژه گزینی در شعر ۱۶۰، نقدِ کولریج ۱۶۲؛ دربارهٔ «زبان طبیعی» ۱۶۳؛ دربارهٔ شعر در حکم هیجان و استعاره ۱۶۴؛ بدوی پسندی فرضی او ۱۶۵؛ نظرهایش دربارهٔ شعر قومی ۱۶۶؛ نظرهایش دربارهٔ شاعران قرن هجدهم ۱۶۷؛ دربارهٔ «فیضانِ ارتجالی احساسات» ۱۶۷؛ دربارهٔ صداقت ۱۶۸؛ دربارهٔ خویشتن شاعرانه ۱۶۸؛ دربارهٔ «فرا یاد آوردن در سکون» ۱۶۹؛ دربارهٔ الهام ۱۷۰؛ دربارهٔ شعر چنانکه حس همبستگی بر می انگیزد ۱۷۱؛ هدف سیاسی شعر او ۱۷۲؛ دربارهٔ شاعر در مقام آموزگار ۱۷۳؛ دربارهٔ شعر و علم ۱۷۳؛ دربارهٔ شعر و دین ۱۷۴؛ برداشت دوگانه‌اش از قوهٔ خیال ۱۷۵؛ ژرف بینی او در پیشگفتار ۱۷۷؛ دربارهٔ تخیل به عنوان نیروی وحدت بخش ۱۷۸؛ دربارهٔ وهم و خیال ۱۷۸؛ دربارهٔ استعاره‌ها ۱۷۹؛ دربارهٔ کلیت اثر هنری ۱۸۰؛ مقام او در تاریخ نقد ۱۸۰.
ورنر، تساخاریاس ۴۸، ۹۱، ۲۶۵، ۲۶۷، ۲۶۹، ۲۸۸، ۳۶۷.
وگا، لوپه دو (لوپه فلیکس دو وگا کارپینو) ۸۷، ۱۱۸.
وَلپول، هارس ۸۸
ولتر (فرانسوا ماری آرونه) ۴۱، ۴۷، ۸۷، ۱۰۸ پ، ۱۳۰ پ، ۱۵۱، ۱۶۶ پ، ۲۳۱، ۲۴۸، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۶۳، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۸۴، ۲۹۲، ۲۹۶، ۳۱۰، ۳۱۷، ۳۳۵، ۳۴۵.
ولف، فریدریش اوگوست ۲۸، ۵۵، ۹۹، ۳۲۱، ۳۲۴، ۳۸۲.
ولفرام فون اشنباخ ۳۸، ۵۵ پ، ۳۳۱ پ.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

ویدر، جرج ۲۲۹.
ویرژیل ۴۰، ۶۷، ۶۸، ۷۹، ۱۵۱، ۱۵۵، ۱۵۷، ۱۶۰، ۱۶۶، ۱۶۸، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۶ پ، ۲۷۷، ۳۱۰، ۳۱۶، ۳۱۸، ۳۲۵، ۳۳۵، ۳۶۳، ۳۸۴.
ویسکونتی، ارمس ۲۸۷، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸.
ویفن، جرمیا هومز ۳۱۶.
ویکو، جامباتیستا ۳۷، ۵۶، ۶۱، ۱۴۷، ۱۵۵، ۱۶۵ پ، ۳۱۵، ۳۱۷.
ویلر، شارل ۲۶۵.
ویلاند، کریستف مارتین ۴۸، ۸۸، ۲۶۲، ۲۶۵، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۳۵۱.
ویلسن، جان ۱۴۵.
ویلمن، آبل فرانسوا ۳۹۲.
وینبارگ، لودولف ۳۹۰.
وینسنت، ۳۱۳ پ، ۳۱۹ پ.
وینکلمان، یوهان یوآخیم ۱۴، ۲۰، ۱۲۵، ۱۴۷، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۷ پ، ۲۶۸، ۲۸۹، ۳۴۱، ۳۸۰.
وینیی، آلفرد دو ۲۶۹، ۲۸۴، ۲۹۰.

ه

هابز، تامس ۱۳۰، ۱۳۰ پ، ۲۸۷، ۳۲۶.
هابهاوس، جان ۳۱۳، ۳۱۳ پ، ۳۱۴، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۱۹ پ.
هاچینسن، سارا ۱۶۹ پ.
هاچینسن، مری ۱۶۹ پ.
هارتلی، دیوید ۱۶۵ پ.
هاگ، جیمز ۱۴۶.
هاگن، فریدریش هاینریش فون در ۵۵
هامان، یوهان گئورگ ۲۵، ۱۰۹، ۱۱۰، ۳۷۲.
هانت، لی ۱۴۶، ۱۵۱، ۲۴۹.
هاوُ، پی. پی. ۲۲۶ پ، ۲۲۷ پ، ۲۴۱ پ، ۲۴۶ پ، ۲۴۷ پ، ۱۴۸ پ.
هاوسمن، اِی.ای ۲۲۹.
هایبرگ، یوهان ۳۹۴.
هاینه، کریستیان گوتلیب ۵۲.
هاینه، هاینریش ۲۵، ۳۵، ۱۲۰، ۲۶۴، ۳۶۷، ۳۹۰.
هِبل، فریدریش ۳۵۳، ۳۹۰.
هربارت، یوهان فریدریش ۳۵۵.
هربرت، جرج ۱۶۲ پ، ۲۱۰.
هرد، ریچارد ۱۱۶، ۲۶۰، ۳۱۶.
هِردِر، یوهان گوتفرید ۸، ۲۶، ۴۷ پ، ۴۸، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۹، ۶۱، ۶۲، ۶۴، ۸۲، ۸۸، ۹۲، ۱۰۹، ۱۱۲، ۱۱۴، ۱۲۳، ۱۳۲، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۵۶، ۱۶۶، ۱۹۰، ۲۰۲، ۲۲۶، ۲۶۰، ۲۶۶، ۲۶۸، ۲۷۵، ۲۹۷، ۳۰۱، ۳۱۵، ۳۲۴، ۳۲۹، ۳۵۶، ۳۹۴.
هریس، جیمز ۴۲.
هرودوت ۲۹۸.
هزلت، ویلیام ۸، ۹، ۱۱، ۱۳۵، ۱۴۷، ۱۵۱، ۱۹۰، ۲۲۳-۲۲۶، ۲۲۶ پ، ۲۲۷، ۲۲۷ پ، ۲۲۹، ۲۳۱-۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۸۵، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۳۸۹، ۳۹۱؛ ارتباطش با کولریج ۲۲۳؛ ارتباطش با اوگوست ویلهلم شلگل ۲۲۴؛ ارتباطش با وردزورت ۲۲۵؛ ارتباطش با لم ۲۲۶؛ روش او در نقد ۲۳۱؛ ارتباطش با مخاطبان ۲۳۵؛ نظریهٔ شعری او ۲۳۶؛ دربارهٔ شاعر همچون پروتئوس ۲۲۸؛ دربارهٔ شکسپیر، بایرون و اسکات ۲۲۹؛ دربارهٔ شعر در حکم علم ۲۴۰؛ دربارهٔ نظم ۲۴۰؛ دربارهٔ طنز ۲۴۱؛ دربارهٔ شخصیتهای آثار شکسپیر ۲۴۲؛ دربارهٔ ادبیات و جامعه ۲۴۳؛ طرح او در مورد تاریخ ادبیات ۲۴۴؛

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دربارهٔ سبکهای کمدی انگلیسی ۲۴۵؛ دربارهٔ معاصران ۲۴۷؛ نفوذ او ۲۴۹.
هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش ۱۲، ۲۵، ۲۶، ۸۳، ۱۰۰، ۱۰۲، ۱۵۵، ۱۸۹، ۳۲۶، ۳۴۹، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۶۱، ۳۷۱ـ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵؛ مقام او ۳۷۱؛ خطابه هایی دربارهٔ زیباشناسی ۳۷۲؛ تناقض بنیادین ۳۷۲؛ برداشت او از هنر ۳۷۳؛ سه مرحله ۳۷۳؛ اضمحلال هنر ۳۷۴؛ نظر او دربارهٔ هنر و تاریخ ۳۷۵؛ پیشگویی او دربارهٔ هنر قرن توزدهم ۳۷۶؛ نظر او دربارهٔ شعر ۳۷۶؛ دربارهٔ نقش زبان و نظم ۳۷۶؛ دربارهٔ انواع ادبی ۳۷۷؛ دربارهٔ استعاره و تمثیل ۳۷۸؛ دربارهٔ هنر کلاسیکی ۳۷۹؛ دربارهٔ امر مثالی در هنر ۳۷۹؛ دربارهٔ واقع گرایی ۳۸۰؛ دربارهٔ هنر رمانتیکی ۳۸۱؛ دربارهٔ محتوا در هنر ۳۸۱؛ دربارهٔ شعر غنایی ۳۸۲؛ دربارهٔ حماسه ۳۸۲؛ دربارهٔ دانته ۳۸۳؛ دربارهٔ رمان ۳۸۴؛ دربارهٔ تراژدی ۳۸۴؛ دربارهٔ آنتیگون ۳۸۵؛ دربارهٔ شکسپیر ۳۸۵؛ دربارهٔ کمدی ۳۸۷؛ موقعیت او ۳۸۸.
همر ۱۲، ۲۸، ۲۹، ۳۶، ۳۷، ۴۰، ۵۲، ۵۵، ۶۱، ۶۲، ۶۵، ۶۶، ۷۸، ۷۹، ۸۱، ۸۸، ۹۰، ۹۹، ۱۲۶، ۱۵۱، ۱۵۵، ۱۵۷، ۱۶۱، ۱۶۶ پ، ۱۶۸، ۲۳۳ پ، ۲۳۸ پ، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۸، ۲۸۱، ۲۸۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۳، ۳۱۰، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۲۱، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۳۱، ۳۳۸، ۳۴۳، ۳۷۷، ۳۷۹، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۸، ۳۹۲
هسترهُویس، فرانتس ۷۶، ۱۰۹.
هِبنُز، فلیشیا ۱۴۵.
هیلتن، دبلیو. آر. ۱۶۹ پ.
هوتو، هاینریش گوستاو ۳۷۲.
هوراس ۵۳ پ، ۷۹، ۱۶۶، ۲۷۷، ۲۸۵، ۲۸۵ پ، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۲۵، ۳۳۸ پ.
هوفمان، ارنست تئودور ویلهلم ۲۵، ۱۱۲، ۱۲۰، ۱۳۲، ۳۴۰، ۳۷۵، ۳۷۷.
هوفمانسوالدائو، کریستیان هوفمان تسو ۵۶.
هوگو، ویکتور ۷، ۹، ۱۰، ۱۱، ۲۵۶، ۲۶۹، ۲۷۸، ۲۷۸ پ، ۲۸۰ پ، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۸، ۲۹۰ پ، ۲۹۵، ۲۹۶ـ۳۰۳، ۳۷۵، ۳۷۶ پ، ۳۸۹.
هولبرگ، لودویگ ۳۴۵.
هولدرلین، فریدریش ۳۲۹.
هومبولت، ویلهلم فون ۹۸، ۱۸۸ پ، ۲۶۵.
هیبل، تئودور گوتلیب فون ۳۸۱.
هیوم، دیوید ۶۰، ۱۲۱.
هِیونز، آر. دی. ۱۷۷ پ.
هی وود، تامس ۸۵، ۲۲۹، ۲۳۳.

ی

یاکوبی، فریدریش هاینریش ۱۲۳، ۲۶۷ پ.
یانگ، ادوارد ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲.
یشپرسن، اوتو ۳۲۴.
یونگ، کارل گوستاو ۳۰۱، ۳۲۷.
یوونالیس (ژووونال) ۳۰۱.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فهرست موضوعی

آ

آدمهای داستانی (در رمان یا نمایشنامه) ۱۲۲، ۱۲۴، ۱۲۷، ۱۲۸، ۲۰۴، ۲۰۷، ۲۱۲، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۴۲، ۲۴۳، ۳۰۱، ۳۳۱، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵.

آرمانی کردن (امر آرمانی، مثالی) ۲۰۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۷۶، ۲۸۹، ۲۹۴، ۳۰۹، ۳۱۲، ۳۱۴، ۳۴۲، ۳۶۷، ۳۷۰، ۳۷۲، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۷.

آفریدن دنیای دوم (دنیای ثانوی) ۱۲۴، ۱۲۷.

آواز (ترانه) ← شعر غنایی؛ شعر قومی

الف

اخلاقیات و هنر ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۵۲، ۱۵۶، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۲۱، ۲۲۷، ۲۴۸، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۷، ۲۶۲، ۲۹۳، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۸، ۳۵۹.

ادبیات عصرِ جدید ← متقدمان در برابر متجددان

ادبیات جهانی ۵۴، ۵۵، ۲۷۱.

استعاره (صور خیال) ۵۳، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۷۷، ۹۲، ۱۰۶، ۱۲۸، ۱۳۰، ۱۵۶، ۱۶۲، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۷۷، ۱۷۹، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۴۱، ۳۲۳، ۳۶۴، ۳۷۸، ۳۸۳.

استقلال هنر (هنر به منزلهٔ بازی) ۲۳، ۲۷، ۳۶، ۷۹، ۱۰۳، ۱۲۳، ۲۰۰، ۲۴۷، ۲۵۰، ۳۰۰، ۳۴۶، ۳۵۸، ۳۷۳، ۳۷۷، ۳۸۱.

اسطوره (مفهوم اسطوره‌ای، اسطوره شناسی) ۱۱، ۱۴، ۲۲، ۲۶، ۲۷، ۲۹، ۳۰، ۳۴، ۳۶، ۳۹، ۴۹، ۵۱، ۵۶، ۶۰، ۶۱، ۸۶، ۹۳، ۹۵، ۹۶، ۹۷، ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۵، ۱۶۱، ۲۰۹، ۲۵۸، ۲۷۴، ۲۷۵، ۳۰۱، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۹، ۳۲۰، ۳۲۸، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۹، ۳۵۴، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۳

اسلوب (شیوهٔ فردی، اسلوبی، متصنّع) ۲۰، ۲۱، ۹۷، ۱۲۰، ۳۲۸، ۳۳۵.

اشتورم اوند درانگ ۶۲، ۶۳، ۱۰۱، ۱۱۹.

اضمحلال شعر ۳۴، ۳۵، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۷۴، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۷، ۳۸۱، ۳۸۸.

اقلیمی، اوضاع ۲۶۱.

اکسپرسیونیستی، نظریه ۴۸، ۱۵۳، ۱۵۹، ۱۶۸، ۲۵۱، ۳۲۵، ۳۵۵-۳۶۰.

الهام در برابر فنّ (صناعت) ۶۲، ۶۴، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۲۴، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۷، ۱۷۰، ۱۷۱، ۲۸۴، ۳۰۰، ۳۱۴، ۳۲۲، ۳۳۹، ۳۶۳، ۳۶۵.

ایده (مثال) در برداشت کانت ۹۳، ۹۵، ۱۱۰، ۱۳۰، ۱۷۷، ۱۸۹، ۱۹۳، ۱۹۴، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۹۹، ۳۱۱، ۳۵۰، ۳۶۲.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۶، ۳۷۱، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۸۱، ۳۸۶، ۳۸۹.
ایدیل ۹۸، ۳۶۲، ۳۷۰، ۳۸۴.

ب

باروک ۵۶، ۷۸، ۸۵، ۸۷، ۱۲۹، ۲۲۹، ۲۶۳.
بازی با کلمات (جناس لفظی، سخنان دو پهلو) ۵۷، ۸۲، ۱۲۸، ۱۲۹، ۲۱۰.
باطلنما، امرِ ۲۳، ۲۴۴، ۲۴۶.
بالاد ۶۲، ۷۴، ۸۹، ۱۴۹، ۱۶۳، ۱۶۶، ۲۶۸، ۲۷۰، ۳۰۵، ۳۳۸، ۳۶۲، ۳۸۲.
بدوی پسندی ۳۴، ۱۵۵، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۷۴، ۱۹۶، ۲۰۱، ۲۴۰، ۲۴۴، ۲۶۱، ۲۷۰، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۲۰.
بیکران، امرِ، در برابر امر کرانمند ۲۷، ۲۸، ۵۹، ۷۵، ۷۷، ۹۵، ۹۷، ۱۰۷، ۱۲۶، ۱۳۰، ۱۷۷، ۱۹۳، ۲۷۳.
بینش، هنر به منزلهٔ (هنر عبارت است از به چشم دل دیدن) ۹۴، ۹۷، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۷۲، ۲۰۶، ۲۰۹، ۳۵۶، ۳۶۵، ۳۶۶.

پ

پرووانسی، شعرِ ۲۷، ۵۲، ۸۰.
پیشروی (کمال پذیری) ۲۰، ۲۲، ۳۵، ۷۱، ۷۵، ۷۷، ۱۳۷، ۱۴۲، ۱۴۷، ۱۵۷، ۲۲۴، ۲۶۰، ۲۶۳، ۲۷۲، ۳۳۴، ۳۶۵.
پیکرتراشی و شعر ۳۲، ۳۳، ۷۵، ۷۶، ۹۷، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۲۵، ۱۵۴، ۳۲۹، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۷۴، ۳۷۷، ۳۸۴.

ت

تئاتر (صحنه پردازی، بازیگری) ۱۱۶، ۲۱۱، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۵۰، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۷۱، ۳۰۷، ۳۱۸، ۳۴۲، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۵۶، ۳۵۸.
تاریخ ادبی ۱۴، ۳۵، ۴۷، ۴۸، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۸، ۹۲، ۱۳۶، ۲۱۵، ۲۲۵، ۲۶۱، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۹، ۳۱۵، ۳۶۶، ۳۹۲.
تاریخ در برابر امر داستانی ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۶، ۳۳۳.
تاریخ در برابر نقد ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۷۱، ۷۴، ۷۷.
تجدّد (توجه به واقعیات زمانه، احساس معاصر بودن) ۱۰، ۱۵۷، ۲۴۳، ۲۸۷، ۲۹۵، ۳۰۶، ۳۲۰، ۳۳۶.
تجربی، سنتِ (مشرب اصالت تجربه) ۹، ۱۹۱، ۲۲۲، ۲۲۶، ۲۴۸.
تجسمی (حجمی) در برابر تصویری (نقاشی‌وار) ۷۵، ۷۷، ۹۹، ۱۲۵، ۱۸۹، ۱۹۰ ب، ۲۱۴، ۲۶۶، ۳۵۸.
تخیّل خلاّق ۶۳، ۱۱۲، ۱۷۵، ۱۹۱، ۲۰۲، ۲۸۵، ۳۲۲، ۳۵۰، ۳۵۶.
تداعی، مکتب اصالتِ ۱۴۱، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۵، ۱۹۸، ۲۰۰، ۲۲۱، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۹، ۲۴۰.
تراژدی ۱۲، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۶، ۳۹، ۶۲، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۶، ۸۵، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۱۵، ۲۱۴، ۲۱۷، ۲۲۸، ۲۳۷، ۲۴۶، ۲۶۳، ۲۶۶، ۲۷۱، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۷، ۲۹۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۴۳، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۶۱، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۷، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۹.
تراژی کمدی ۱۴۳، ۲۱۴، ۲۵۶، ۲۶۲، ۲۸۸، ۲۹۷، ۳۰۸، ۳۵۳.
ترجمه ۵۲، ۵۳، ۶۵، ۱۵۴، ۳۱۵، ۳۱۹، ۲۶۴، ۳۷۶.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

تزکیه (اصل پالایش) ۶۹، ۱۷۱، ۳۷۰.
تطابقها (تقارنها، همخوانیها) ۲۶، ۵۷، ۶۱، ۹۲، ۱۰۸، ۲۱۰، ۲۴۲.
تطوّر (تکامل) ادبیات ۱۵، ۳۵، ۹۲، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۲۴۴، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۲، ۳۱۵، ۳۳۶، ۳۳۹، ۳۴۱.
تعبیر و تفسیر، نظریهٔ ۱۴، ۱۷، ۱۸، ۷۲، ۳۵۸، ۳۵۹.
تعیین خصلت ویژه (تعیین وجوه ممیّز، شخصیت پردازی) ۱۸، ۴۸، ۱۳۳، ۲۳۵، ۲۶۷.
تفکّر با صور خیال ۵۷.
تقلید ۸، ۲۱، ۲۲، ۶۳، ۱۰۳، ۱۲۴، ۱۳۸، ۱۷۸، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۲۱، ۲۳۷، ۲۹۴، ۳۰۸، ۳۲۰، ۳۲۲، ۳۲۴، ۳۳۰، ۳۵۶، ۳۶۷، ۳۶۸.
تمثیل ۲۷، ۵۸، ۸۰، ۸۷، ۹۶، ۹۹، ۱۰۴، ۱۱۶، ۱۸۹، ۱۹۰ پ، ۲۰۸، ۲۱۵، ۲۱۸، ۲۴۶، ۲۷۷، ۳۲۵، ۳۴۶، ۳۵۴، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۷۸، ۳۷۹.
توازی میان هنرها ۶۸، ۷۸، ۷۹، ۹۷، ۱۹۹، ۲۴۶ پ، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۵۷، ۳۷۵.
توانایی سلبی ۲۵۰، ۲۵۱.
توهم (خطای حسّی) ۲۴، ۲۵، ۷۰، ۱۱۵، ۱۲۸، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۲۸، ۲۸۷، ۲۸۸، ۳۰۷، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۲۰، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۴۴، ۳۵۱، ۳۵۳.

ج

جادو (سحر) ۲۷، ۱۰۶، ۱۰۷.
جامعه و هنر ۳۳، ۳۴، ۱۱۲، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۹، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۷، ۱۵۳، ۱۵۶، ۱۶۳، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۸۱، ۲۲۸، ۲۴۳ـ۲۴۵، ۲۴۹، ۲۵۷، ۲۵۹ـ۲۶۵، ۲۹۲، ۲۹۳، ۳۰۰، ۳۰۶، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۷۴، ۳۸۱، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲.
جهان میهنی، مسلکِ ۵۴، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱.

ح

حافظه (فرایاد آوردن) ۷۰، ۷۶، ۱۶۹، ۱۸۱، ۱۹۸، ۲۸۶، ۳۲۲، ۳۵۷.
حالت مستولی (فکر محوری، نکتهٔ برجسته، اندیشهٔ غالب) ۷۱، ۸۳، ۱۲۷، ۲۰۴، ۲۵۸.
حسامیزی ۲۰۰، ۳۵۶، ۳۵۷.
حماسه ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۶، ۵۴، ۵۵، ۶۷، ۶۸، ۷۸، ۷۹، ۹۰، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۵۶، ۱۷۵، ۱۸۰، ۲۱۴، ۲۷۰، ۲۷۹، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۱۰، ۳۱۶، ۳۲۴، ۳۳۰، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۸۰، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴.

خ

خاستگاههای شعر ۵۵، ۵۶، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۲۰۱، ۲۹۷، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۳۳، ۳۳۴.
خاص ← عام
خصلت ویژه (صفت ممیّز) ۲۰، ۷۳، ۹۵، ۱۰۱، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۳۳۰، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۸۰، ۳۸۶.
خیال (تخیّل) ۱۸، ۲۳، ۲۷، ۲۹، ۳۲، ۴۴، ۵۷، ۵۸، ۶۲، ۷۰، ۹۵، ۱۱۶، ۱۲۲، ۱۲۴، ۱۲۸، ۱۳۸، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۴، ۱۷۰، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۴، ۱۸۹، ۱۹۰ پ، ۱۹۱، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۸، ۲۰۴، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۸، ۲۲۱ـ۲۲۲، ۲۲۴، ۲۳۰، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۲۵۲، ۲۵۳، ۲۶۲، ۲۷۵، ۲۸۵، ۲۹۵، ۳۰۲، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۵۰، ۳۵۷، ۳۷۰؛ خیال اوّلیه و ثانویه ۶۳، ۶۴، ۱۷۶، ۱۹۲؛ نیز ← قوهٔ وهم

د

دارای غرض انتفاعی ۲۰، ۲۱، ۳۱، ۲۱۳، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۸۰.

داستان پریوار (پریان) ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۲۶، ۳۲۷، ۳۳۴

درام (نمایشنامه) ۲۲، ۲۸، ۳۰، ۳۱، ۶۷، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۹، ۸۹، ۹۲، ۹۸، ۱۰۰، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۶، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۲۵، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۷۰، ۲۷۸، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۹۲، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۳، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۱۲، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۳۴، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۸، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۸، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۸۴.

دوگانگی ۱۲۵، ۱۳۲.

دیالکتیک ← سازش اضداد.

دیدگاه تاریخی ۸، ۹، ۱۵، ۱۷، ۵۳، ۵۴، ۷۱، ۷۵، ۱۱۲، ۱۱۵، ۱۱۹، ۱۴۶، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۲، ۱۵۷، ۲۰۱، ۲۱۴، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۸، ۲۷۳، ۲۸۰، ۲۸۹، ۲۹۷، ۳۰۲، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۹، ۳۲۲، ۳۲۶، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۷۲، ۳۷۵.

دین و شعر ۲۷، ۲۸، ۳۴، ۶۰، ۷۸، ۸۶، ۹۲، ۹۴، ۹۵، ۹۹، ۱۰۲، ۱۱۰، ۱۱۴، ۱۳۷، ۱۷۴، ۱۷۷، ۱۹۵، ۲۷۳–۲۷۷، ۲۸۵، ۳۱۱، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۵۶، ۳۵۹، ۳۷۴، ۳۷۹، ۳۸۲، ۳۸۷.

ذ

ذکاء (مضمون) ۱۲۲، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۲، ۱۳۷، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۸، ۱۷۹، ۱۸۵، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۴۱، ۲۴۵، ۲۶۲، ۳۳۱، ۳۵۱.

ذوق ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۳، ۱۴۷، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۸، ۱۹۳، ۱۹۴، ۲۳۶، ۲۴۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۶۲، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۹، ۲۹۲، ۲۹۵، ۳۲۲، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۵۷.

ذهنی، امرِ ← عینی.

ذهنیات، گرایش به ۵۹، ۶۲، ۱۷۶، ۱۹۵.

ر

رمان (داستان) ۱۴، ۲۱، ۲۲، ۲۹، ۳۰، ۳۲، ۴۰، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۶۸، ۷۲، ۸۱، ۸۸، ۹۲، ۹۸، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۳، ۱۳۸، ۲۰۳، ۲۴۵، ۲۶۰، ۲۶۴، ۲۷۲، ۲۸۴، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۷، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۲۴، ۳۵۴، ۳۶۲، ۳۷۱، ۳۸۰، ۳۸۴، ۳۸۵.

رمانسهای قرون وسطی ۵۴، ۹۸، ۱۳۵، ۱۴۸، ۱۴۹، ۲۱۵، ۳۱۰، ۳۲۹.

رمانتیسم ۲۸۷، ۲۹۲، ۳۰۹، ۳۱۹، ۳۲۹، ۳۶۷، ۳۹۰، ۳۹۱.

رمانتیکها ۸، ۱۰۵.

رمانتیکی (امر کلاسیکی و امر رمانتیکی) ۷، ۸، ۹، ۱۴، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۶، ۲۷، ۲۹، ۳۰، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۴۰، ۴۵، ۴۹، ۶۸، ۷۰، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۸۱، ۸۵، ۸۷، ۸۹، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۴، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۳۰، ۱۳۵، ۱۴۷، ۱۵۰، ۱۵۲، ۱۵۲، ۱۸۹، ۱۹۰ پ، ۲۰۰، ۲۱۰، ۲۱۴، ۲۲۵، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۵۶، ۲۵۹، ۲۶۶، ۲۷۰، ۲۷۲، ۲۷۷،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۲۸۳، ۲۸۴، ۲۹۱، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۸، ۳۱۲، ۳۱۶، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۶۷، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳.
روح در طبیعت ۱۹۲، ۲۰۷.
روح زمان ۱۵۷، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۵۰.
روح قوم ۳۳۵، ۳۸۲.
روح هنر ۷۱.
رؤیا و شعر ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۲۴، ۱۲۶، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۵۱، ۳۵۶، ۳۵۸، ۳۶۵، ۳۶۷.
ریطوریقا ۱۶۴، ۱۶۵، ۳۶۴.

ز

زبان (واژه‌ها) ۵۶، ۵۷، ۶۱، ۹۷، ۱۰۶، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۲۵، ۱۴۱، ۱۵۴ ۱۵۷، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۳، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۸۶، ۳۰۰، ۳۱۵، ۳۲۳، ۳۳۴، ۳۳۹، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۲، ۳۶۵، ۳۷۶.
زشت، امرِ ۲۹۴، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۳، ۳۶۸.
زیباپرستی (زیبایی‌گرایی، مشرب زیبایی شناسی، زندگی در حکم هنر) ۱۱۳، ۱۲۱، ۱۳۲، ۲۸۰، ۲۸۱، ۳۷۵، ۳۹۰، ۳۹۳.
زیباشناسی ۲۰، ۲۷، ۴۵، ۵۹، ۹۳، ۹۴، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۶، ۱۸۹، ۱۹۱-۱۹۴، ۲۲۱، ۲۸۹، ۳۲۸، ۳۴۱، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۶۱-۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۷۰-۳۷۶، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۴.
زیبایی ۲۰، ۲۱، ۲۷، ۳۰، ۴۵، ۵۹، ۹۳، ۹۵، ۹۷، ۱۰۱، ۱۰۸، ۱۱۱، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۲۳، ۱۷۹، ۱۹۲، ۱۹۳، ۲۳۷، ۲۴۰، ۳۵۳، ۲۸۹، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۴۱، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۷، ۳۶۱، ۳۶۴، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۷.
زیباییها در برابر معایب ۷۳، ۲۱۹، ۲۴۷، ۲۵۶، ۲۷۲، ۲۷۶.

س

ساده، امرِ، در برابر امر مصنوع ۲۱، ۲۲، ۶۱، ۸۵، ۸۹، ۹۷، ۱۲۶، ۱۸۵، ۲۱۵، ۳۲۲، ۳۲۸.
سازش اضداد (برداشت دیالکتیکی از شعر) ۹، ۱۰، ۱۴، ۱۷، ۷۶، ۸۲، ۹۵، ۱۸۹، ۱۹۲، ۱۹۷، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۱۰، ۲۱۷، ۲۲۱، ۲۹۷، ۲۹۹، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۷۳، ۳۸۷.
سازمند در برابر ماشینی ۶۴، ۷۷، ۱۸۵، ۱۸۹، ۱۹۰ پ، ۱۹۷، ۲۰۸، ۲۲۱.
سانت ۵۲، ۶۵، ۷۴، ۸۱، ۱۸۰، ۲۲۹، ۲۳۰
سبک ۶۵، ۷۱، ۹۷، ۱۲۲، ۱۲۸، ۱۳۲، ۱۶۰، ۱۶۲، ۲۰۴، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۴۱، ۲۷۶، ۲۹۰، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۳، ۳۱۵، ۳۲۱، ۳۲۹، ۳۶۴، ۳۶۵
سرنوشت در برابر شخصیت (در تراژدی) ۳۰، ۳۱، ۶۶، ۶۹، ۷۹، ۹۸، ۱۰۱، ۲۱۴، ۲۶۶، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۸۶.
سیاست و ادبیات ۱۳۹، ۱۵۰، ۱۷۲، ۱۷۳، ۲۳۱، ۲۵۵، ۲۵۷، ۲۸۳، ۳۰۶، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۸۹، ۳۹۰.

ش

شاعر در مقام رسول ۱۰۳، ۱۵۷، ۳۵۰.
شاعران متافیزیکی (مکتب) ۸۶، ۱۶۱، ۲۰۹، ۲۲۱

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شخصیت هنری در برابر شخصیت واقعی ۷۲، ۱۶۸.
شرح حال ۷۲، ۱۶۸، ۲۷۷، ۲۷۹.
شعر به مفهوم افلاطونی آن ۲۸، ۹۳، ۱۰۳، ۱۵۳، ۱۷۵، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۳۶، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۸۵، ۳۷۹.
شعر پندآموز ۵۹، ۶۶، ۹۸، ۱۵۳، ۱۷۳، ۲۶۲، ۳۷۷، ۳۷۸.
شعر تغزلی (غنایی) ۴۴، ۶۲، ۶۳، ۷۰، ۹۷، ۹۹، ۱۰۰، ۱۲۶، ۲۱۳، ۲۵۶، ۲۸۴، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۱۶، ۳۲۲، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۳۴، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۲، ۳۷۱، ۳۷۷، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴.
شعر توصیفی ۳۳، ۶۱، ۱۰۴، ۱۶۰، ۱۶۷، ۲۶۴، ۲۷۱، ۲۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷.
شعر در حکم جبران ۲۳۷، ۳۹۲.
شعرِ شعر ۲۴، ۹۹، ۳۴۱.
شعرِ طبیعی ۵۵، ۶۱، ۱۰۹، ۱۵۱، ۱۶۴، ۱۶۶، ۲۰۱، ۲۳۴، ۲۹۲، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸.
شعر قومی ۳۴، ۶۱، ۶۲، ۱۴۹، ۱۶۵، ۳۲۲، ۳۲۷، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۶۲، ۳۸۲، ۳۹۴.
شعر متعالی ۲۴.
شعر ملّی ۳۴، ۶۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۸۲.
شعر ناب ۱۲۵، ۳۲۲.
شعر در برابر نثر ۱۵۴، ۲۰۲، ۲۷۰، ۲۸۸، ۳۶۵، ۳۷۶.
شعر در حکم نظرپردازی با نیروی خیال ۵۷
شعور ظاهر در برابر شعور باطن (ناهشیار / هشیار، ناخودآگاه / خودآگاه) ۳۳، ۶۱، ۶۳، ۶۴، ۸۲، ۸۳، ۹۵، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۶، ۱۱۴، ۱۲۴، ۱۳۱، ۱۶۹، ۱۷۵، ۱۸۵، ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۳۹، ۳۳۲، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۵۱، ۳۵۶، ۳۶۵.
شکل در برابر محتوا (صورت و مادّه) ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۷۱، ۷۶، ۲۲۲، ۲۹۹، ۳۰۳، ۳۳۰، ۳۳۹، ۳۴۲، ۳۶۳، ۳۶۶، ۳۷۳، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۸۲، ۳۸۷.
شکل درونی ۶۵.
شکوهمند، امرِ (فاخر) ۲۷، ۶۹، ۸۰، ۹۷، ۱۳۰، ۱۶۷، ۱۷۹، ۱۹۳، ۲۰۱، ۲۷۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۶۹، ۳۷۹.
شگفت‌انگیز، امرِ ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۲۳، ۲۶۰، ۲۶۲، ۲۷۷، ۳۱۰، ۳۶۷، ۳۸۰.
شور و شوق ۲۳۳، ۲۳۸، ۲۴۶.
شهوانی (امرِ) و هنر ۱۲۱، ۱۷۳، ۲۴۲.

ص

صداقت (صمیمیت) ۱۴۲، ۱۶۱، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۲، ۲۴۱، ۲۶۳، ۲۸۵، ۳۱۴.
صور خیال ← استعاره

ط

طبیعت مداری (طبیعت نمایی) ۱۰، ۳۶، ۵۶، ۶۸، ۷۹، ۸۷، ۹۲، ۱۲۴، ۱۴۲، ۱۵۹، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۲۰۶، ۲۳۴، ۲۳۷، ۲۴۲، ۲۶۹، ۲۹۴، ۳۱۱، ۳۴۳، ۳۷۵، ۳۹۴.
طرح در رمان یا نمایشنامه ۱۲۲، ۱۳۲، ۲۱۳، ۲۳۲، ۳۲۵، ۳۳۱، ۳۶۲، ۳۶۳.

ع

عاطفه، مشرب اصالتِ (احساس، هیجان ـ

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خواهی، عاطفه‌مداری، احساساتیگری) ۹، ۱۰، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۴۱، ۱۴۴، ۱۴۷، ۱۵۱، ۱۵۴، ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۸۰، ۱۹۶، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۲۱، ۲۲۶، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۷، ۲۵۱، ۲۵۸، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۶، ۲۷۱، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۹۰، ۲۹۵، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۲۲، ۳۳۸، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۶۰، ۳۹۲، ۳۹۴.

عالم اصغر و اکبر ۲۷، ۵۹.

عام در برابر خاص ۹۵، ۹۶، ۹۹، ۱۰۰، ۱۲۴، ۱۲۷، ۱۹۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۱۸، ۲۲۱، ۲۳۸، ۲۸۵، ۳۴۲، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۹، ۳۶۳، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۷۳، ۳۷۷، ۳۸۰.

عرفان (امر باطنی، دیدگاه رازآمیز) ۱۰، ۵۱، ۵۹، ۶۲، ۱۰۲، ۱۰۵، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۶، ۱۸۱، ۱۸۹، ۲۲۵، ۲۴۷، ۲۶۶، ۲۶۹، ۲۹۰، ۲۹۶، ۳۳۲، ۳۵۰، ۳۵۲، ۳۶۵، ۳۷۷، ۳۹۰، ۳۹۳، ۳۹۴.

علم و شعر ۳۳، ۹۹، ۱۵۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۹۵، ۲۰۰، ۳۲۳.

عمل (کار) آفرینش ۳۳، ۱۵۳، ۱۶۹، ۳۵۸.

عینی در برابر ذهنی (برون‌نگر/درون‌نگر) ۲۰، ۲۱، ۲۴، ۲۵، ۲۹، ۳۷، ۴۵، ۶۷، ۶۸، ۷۳، ۷۹، ۹۸، ۱۰۰، ۱۱۴، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۲۹، ۱۴۱، ۱۶۸، ۱۸۴، ۱۸۶، ۱۹۰ پ، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۵، ۲۰۲، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۳۵، ۲۳۸، ۲۵۲، ۲۶۶، ۲۹۴، ۳۳۴، ۳۴۱، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۸، ۳۶۲، ۳۶۲، ۳۶۴، ۳۷۳، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۸۱، ۳۸۷.

ف

فرانسه، تراژدی و ادبیات ۴۰، ۴۱، ۸۵، ۸۶، ۱۴۹، ۱۶۶، ۲۲۰، ۲۴۸، ۲۵۷، ۲۶۳، ۲۷۰، ۲۸۸، ۲۹۲، ۳۰۸، ۳۱۸، ۳۲۸، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۶۴.

فردیّتِ اثر هنری ۳۱۳، ۳۵۷.

فکاهه ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۸، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۸۵، ۲۳۲، ۲۴۱، ۳۳۱، ۳۷۵، ۳۸۱، ۳۸۷.

فلسفه و شعر ۲۸، ۳۹، ۴۵، ۵۹، ۸۰، ۸۱، ۹۳، ۹۴، ۹۷، ۹۹، ۱۰۲، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۷۷ پ، ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۵۰، ۳۲۳، ۳۲۵، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۷۴، ۳۷۶، ۳۸۱، ۳۸۷.

«فلسفهٔ طبیعت» ۲۶، ۶۰، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۰۹، ۳۳۸.

ق

قافیه ۳۶۴، ۳۷۶.

قرون وسطی (گرایش به قرون وسطی) ۲۲، ۳۶، ۳۷، ۸۰، ۱۱۱، ۱۱۵، ۱۴۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۴۱، ۲۴۶، ۲۶۱، ۲۶۶، ۳۱۶، ۳۲۹، ۳۳۷، ۳۴۵، ۳۶۷.

قصد (هدف) ۱۷، ۳۳، ۶۳، ۳۴۲، ۳۵۰، ۳۶۲.

قواعد ۸، ۱۱۵، ۱۷۰، ۱۸۷، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۸، ۲۶۲، ۲۶۹، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۸۳، ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۰۳، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸.

قوهٔ وهم در برابر قوهٔ خیال ۶۳، ۱۲۴، ۱۳۷، ۱۷۰، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۴، ۱۹۲، ۱۹۵، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۵، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۴۰، ۲۴۵، ۲۵۲، ۲۸۵، ۳۵۰، ۳۵۶.

قیاس سازمند (شکل و غیره) ۱۰، ۱۵، ۶۲، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۷۲، ۷۳، ۷۷، ۸۲، ۹۲، ۹۵، ۱۱۷، ۱۸۰، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۹۷، ۳۲۹.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۳۳۹، ۳۴۱، ۳۴۲.

ک

کاتولیکهای رُمی، مذهب ۱۳، ۳۵، ۵۱، ۶۰، ۹۶، ۱۸۶، ۲۷۲، ۲۸۱، ۳۰۸، ۳۴۰، ۳۴۶، ۳۷۵.
کتاب مقدس ۱۲۵، ۱۹۳، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۹۷، ۳۷۹، ۳۸۲.
کشف و شهود عقلی ۹۴، ۹۵، ۱۷۶، ۲۳۹.
کلاسیسیسم (نئوکلاسیسیسم) ۸، ۹، ۱۰، ۲۰ـ۲۲، ۴۱، ۴۶، ۶۷، ۸۵، ۸۷، ۹۰، ۱۰۴، ۱۱۹، ۱۳۷، ۱۴۱، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۵۹، ۱۶۴، ۱۸۰، ۱۹۱، ۲۰۷، ۲۴۱، ۲۴۶، ۲۵۵، ۲۵۷، ۲۶۹، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۶، ۲۷۷، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۹، ۳۹۶، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۲۱، ۳۴۳، ۳۶۷، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۳، ۳۹۰، ۳۹۲، ۳۹۳.
کلّی، جهانی ← عام
کلّیّت ۳۴، ۵۴، ۵۶، ۶۲، ۱۱۹، ۱۴۰، ۱۲۱، ۱۵۰، ۱۶۴، ۱۷۴، ۱۹۲، ۲۰۶، ۲۳۶، ۳۳۸، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۶۳.
کمدی (امر کمیکی) ۲۴، ۲۵، ۳۶، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۶، ۸۰، ۸۶، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۱۵، ۱۲۲، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۲۲۸، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۵۷، ۲۶۲، ۲۶۹، ۲۷۱، ۲۸۸، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۱۷، ۳۲۱، ۳۲۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۷۰، ۳۷۷، ۳۸۷.
کنایه/طنز ۱۱، ۱۲، ۲۳ـ۲۷، ۲۹، ۳۰، ۳۶، ۴۹، ۷۰، ۷۹، ۸۳، ۸۸، ۹۲، ۹۸، ۱۰۰، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۱۴، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۳۱، ۲۶۶، ۲۹۵، ۳۳۱، ۳۴۶، ۳۴۹ـ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۷۱، ۳۷۷، ۳۸۷.

گ

گوتیکی ۷۶، ۷۸، ۹۰، ۱۱۱، ۲۰۰، ۲۱۴، ۲۱۶، ۲۱۹، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۸۰، ۳۶۷.

ل

لاتینی، سنّتِ ۱۰، ۷۹، ۱۶۵، ۳۳۵، ۳۴۲، ۳۴۷.
لذّت ۱۷۳، ۱۹۱، ۱۹۳، ۱۹۴، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۱۱، ۲۲۱، ۲۸۹، ۳۵۶.

م

متحقق ساختن ۱۵۲، ۱۷۱، ۳۱۴.
متقدمان در برابر متجددان ۱۴، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۵، ۳۵، ۴۱، ۴۵، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۱۸۵، ۱۸۹، ۱۹۳، ۲۴۶، ۲۷۳، ۲۷۵، ۲۹۸، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۳۱، ۳۴۶.
محتمل بودن (قابل قبول بودن) ۲۱۲، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۱، ۳۲۱، ۳۴۳.
مسیحیت (هنر مسیحی) ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۹۶، ۱۰۱، ۱۱۵، ۱۲۵، ۱۹۳، ۲۵۶، ۲۶۱، ۲۶۶، ۲۷۳ـ۲۷۸، ۲۸۰، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۹، ۳۰۶، ۳۰۹، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۷۹، ۳۸۰.
مطلق، امرِ، در برابر امر نسبی ۲۳، ۹۵، ۹۶، ۳۸۱.
معنا در برابر کلام در شعر ۶۶.
مکافات در خور ۶۹، ۲۱۴، ۲۶۶، ۳۶۸.
ملّیّت خواهی (میهن دوستی) ۳۴، ۴۰، ۴۳، ۸۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۲۴۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۳۰۶، ۳۱۱، ۳۲۰، ۳۲۷، ۳۳۵، ۳۵۹، ۳۹۰، ۳۹۲.
موسیقی و شعر ۳۲، ۳۳، ۵۶، ۷۰، ۷۶، ۸۳، ۹۷، ۹۹، ۱۰۴، ۱۰۹، ۱۲۵، ۱۹۹، ۲۲۰، ۳۵۸.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۳۵۹، ۳۷۱، ۳۷۴، ۳۷۶، ۳۸۲، ۳۸۴.
مینه زانگ ۳۸، ۶۲، ۸۰، ۱۱۸.

ن

نابهنجار، امرِ ۲۱۸، ۲۴۸، ۲۹۷، ۳۰۳، ۳۷۵، ۳۸۱.
ناهمزمانی ۸۳، ۳۷۵.
نبوغ در برابر قریحه یا سنجش و داوری ۱۷، ۲۲، ۶۲، ۶۳، ۷۲، ۱۱۴، ۱۲۲، ۱۲۴، ۱۳۸، ۱۴۳، ۱۶۹، ۱۷۶، ۱۸۷، ۱۸۹، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۱۰، ۲۲۱، ۲۲۹، ۲۳۵، ۲۳۷، ۲۴۰، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۵۶، ۲۶۶، ۲۷۷، ۲۸۰، ۲۸۴، ۳۰۰، ۳۰۸، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۲۲، ۳۲۴، ۳۳۱، ۳۵۷، ۳۶۵، ۳۸۷.
نسبیّت مداری ۱۵، ۱۶، ۷۴، ۷۷، ۱۱۱، ۱۵۱، ۱۵۲، ۲۸۹، ۳۰۷، ۳۲۲، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۹۱.
نسل ۴۸.
نظریه در برابر عمل ۱۵، ۷۱، ۷۳، ۷۴، ۲۲۲.
نظم (وزن، عروض، تقطیع) ۵۲، ۵۳، ۵۶، ۶۵، ۱۷۳، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۲، ۲۱۴، ۲۴۰، ۲۵۲، ۲۶۳، ۲۷۰، ۲۷۶، ۲۸۲، ۲۸۸، ۳۳۳، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۴، ۳۷۶.
نظم در برابر قاعده مندی ۲۹۶، ۲۹۹، ۳۰۳.
نقاشی و شعر («شعر همانند نقاشی است»، شعر توصیفی) ۳۲، ۳۳، ۷۵، ۷۶، ۹۷، ۹۹، ۱۰۴، ۱۱۰، ۱۵۴، ۱۹۹، ۲۳۸، ۳۱۴، ۳۷۴.
نقد، نظریهٔ ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۹۲، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۶، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۴۳، ۱۴۸، ۱۹۲، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۶، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۵۷، ۲۶۷، ۲۷۶، ۳۰۲، ۳۱۳، ۳۱۵، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۶۶.
نقد استعاری ۱۱، ۴۹، ۱۳۳، ۲۱۹_۲۲۰، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۳۱_۲۳۲، ۲۳۴، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱.
نقد بارور (خلاّق، مولّد) ۱۹، ۱۰۷، ۲۲۹، ۲۳۱.
نماد (برداشت نمادین از شعر) ۹، ۱۰، ۲۷، ۳۴، ۳۷، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۶۸، ۷۷، ۸۰، ۸۶، ۹۲، ۹۵، ۹۷، ۱۰۲، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۷۵، ۱۷۷، ۱۸۹، ۱۹۰ پ، ۱۹۲، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۲۱، ۲۳۸، ۲۴۰، ۲۶۶، ۲۷۷، ۲۸۶، ۲۹۵، ۳۰۳، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۵، ۳۶۳، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۳، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵.
نمادنگاری (رمزها، نشانه ها) ۲۶، ۱۰۶، ۱۱۰، ۱۲۴، ۱۹۲، ۲۵۲.
نوافلاطونی، مسلکِ ۵۹، ۹۴، ۱۱۰، ۱۷۵، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۳، ۳۴۹.
نوردیک (شمالی، فرهنگ اقوام شمال اروپا) ۳۷، ۳۹، ۴۰، ۱۲۶، ۱۵۶، ۲۵۶، ۲۶۱، ۲۶۶، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۳۰.
نوع (گونه) ۹۷، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۵۹، ۳۶۷.
نوعهای ادبی ۸، ۱۵، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۸، ۳۰، ۳۲، ۳۶، ۴۷، ۵۱، ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۷۰، ۷۴، ۷۵، ۷۷، ۹۲، ۹۷، ۱۰۰، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۲۶، ۱۴۷، ۱۶۷، ۱۷۰، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۴۵، ۲۵۶، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۸۰، ۲۹۶، ۲۹۸، ۳۰۳، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۲، ۳۱۵، ۳۲۱، ۳۲۵، ۳۳۴، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۴.
نوولاً (داستان کوتاه) ۳۷، ۸۱، ۹۸
نهضت رمانتیکی (مکتب رمانتیکی) ۷_۱۰، ۱۱۳، ۱۲۰، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۵۹، ۲۶۶، ۲۷۸، ۲۸۳_۲۸۴، ۳۰۵_۳۰۷، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۹۰.
نیبلونگنلید ۵۴، ۸۰، ۳۲۴، ۳۲۷، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۳، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۸، ۳۶۷، ۳۸۳.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نئوکلاسیسیسم ← کلاسیسیسم

و

واژه‌گزینی (حسن انتخاب کلمات) ۵۲، ۵۳، ۵۷، ۷۱، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۳، ۱۷۳، ۲۰۱، ۲۱۹، ۲۲۴، ۳۷۶.
واقع‌گرایی، واقع‌مداری (واقعیت) ۱۰، ۲۹، ۳۰، ۸۵، ۸۶، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۲۲، ۱۴۱، ۱۴۳، ۱۴۷، ۲۸۳، ۲۹۱، ۲۹۵، ۳۵۸، ۳۸۰، ۳۹۳، ۳۹۴.
وحدت (کلّ، یکپارچگی) ۱۷، ۱۸، ۲۷، ۲۸، ۳۲، ۴۶، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۱۰۰، ۱۱۷، ۱۲۴، ۱۳۳، ۱۴۳، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۱۰، ۲۲۶، ۲۳۰، ۲۷۸، ۳۳۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۵۰، ۳۵۸، ۳۶۰، ۳۷۳، ۳۸۲.
وحدت هنرها ۳۲، ۳۳، ۵۶، ۱۰۱، ۲۹۸، ۳۵۷.
وحدتهای سه‌گانه ۶۶، ۶۸، ۸۳، ۸۷، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۸۸ پ، ۲۰۴، ۲۵۶، ۲۷۰، ۲۷۷، ۲۸۳، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۴۳.

ه

هجویه (هجوسرایی) ۴۰، ۱۰۸، ۱۲۸، ۱۳۰، ۱۳۷، ۱۷۲، ۲۴۵، ۲۹۲، ۲۹۳، ۳۷۴، ۳۸۰.
همدلی (خیالِ همدلانه) ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۴، ۱۷۱، ۱۷۹، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۹.
هند و مطالعات دربارهٔ هند ۱۴، ۲۶، ۵۴، ۱۲۶، ۳۳۰، ۳۷۳، ۳۷۸.
هنر جمعی ۳۳، ۳۴، ۵۵، ۹۹، ۱۰۱، ۱۵۷، ۲۷۰، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۶، ۳۳۸، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۸۲.
هنرِ خواندن ۱۷، ۱۰۷.
هنر در برابر طبیعت ۲۲، ۲۷، ۶۳، ۷۶، ۹۵، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۵۰، ۱۶۶، ۱۸۹، ۱۹۲، ۲۰۶، ۲۲۱، ۲۳۷، ۲۳۹، ۳۲۹، ۳۴۲، ۳۸۱.

ی

یکپارچگی ← وحدت
یونان، ادبیاتِ (عمدتاً تراژدی) ۱۲، ۱۵، ۱۶، ۲۰، ۲۱، ۲۸، ۳۰، ۳۵، ۳۶، ۶۳، ۶۸، ۷۵، ۷۶، ۷۸، ۷۹، ۸۵، ۹۸، ۱۰۰، ۱۲۲، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۸۵، ۱۸۸ پ، ۱۹۳، ۲۱۴، ۲۶۱، ۳۱۰، ۳۲۰، ۳۲۵، ۳۳۱، ۳۴۱_۳۴۳، ۳۴۶، ۳۵۳، ۳۶۷، ۳۷۳، ۳۷۹_۳۸۳، ۳۸۷.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

فهرست کتابهای انتشارات نیلوفر

رمان و داستان کوتاه

آرش	بهرام بیضایی	
آسموار	امیل زولا	ترجمهٔ فرهاد غبرایی
آخرین نفر	الکساندر فادەیف	ترجمهٔ فرهاد غبرایی
آخرین وسوسه مسیح	نیکوس کازانتزاکیس	ترجمهٔ صالح حسینی
آفرینش	گور ویدال	ترجمهٔ عبدالحمید سلطانیه
آن سوی حریم فرشتگان	ادوارد مورگان فورستر	ترجمهٔ شیرین تعاونی
آینه‌های دردار	هوشنگ گلشیری	
اگر دانه نمیرد	آندره ژید	ترجمهٔ همایون نوراحمر
اوهام	ریچارد باخ	ترجمهٔ سپیدهٔ عندلیب
بازار خودفروشی	ویلیام تکری	ترجمهٔ منوچهر بدیعی
بیت	سینکلر لوییس	ترجمهٔ منوچهر بدیعی
پرهنه‌ها و مرده‌ها (دو جلد)	نورمن میلر	ترجمهٔ سعید باستانی
به سوی فانوس دریایی	ویرجینیا وولف	ترجمهٔ صالح حسینی
پرندهٔ خارزار (دوجلد)	کالین مکالو	ترجمهٔ مهدی غبرایی
پسرک روزنامه‌فروش	اچ.دمی‌نیک	ترجمهٔ محمد قاضی
تام‌جونز(سرگذشت‌کودک‌سرراهی)	هنری فیلدینگ	ترجمهٔ احمدگریمی حکاک
تربیت اروپایی	رومن گاری	ترجمهٔ مهدی غبرایی
تهوع	ژان پل سارتر	ترجمهٔ امیرجلال‌الدین اعلم
جادهٔ فلاندر	کلود سیمون	ترجمهٔ منوچهر بدیعی
جان‌شیفته (چهارجلد)	رومن رولان	ترجمهٔ م.ا.به‌آذین
جزیره	روبر مرل	ترجمهٔ فرهاد غبرایی
حریم	ویلیام فاکنر	ترجمهٔ فرهاد غبرایی
خانوادهٔ تیبو (چهارجلد)	روژه مارتن دوگار	ترجمهٔ ابوالحسن نجفی
خشم و هیاهو	ویلیام فاکنر	ترجمهٔ صالح حسینی
دارایی خانوادهٔ روگن	امیل زولا	ترجمهٔ محمدتقی غیاثی
داستان پداگوژیکی (دو جلد)	ماکارنکو	ترجمهٔ نیرهٔ توکلی
داستانهای یوکناپاتافا	ویلیام فاکنر	ترجمهٔ علی بهروزی

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

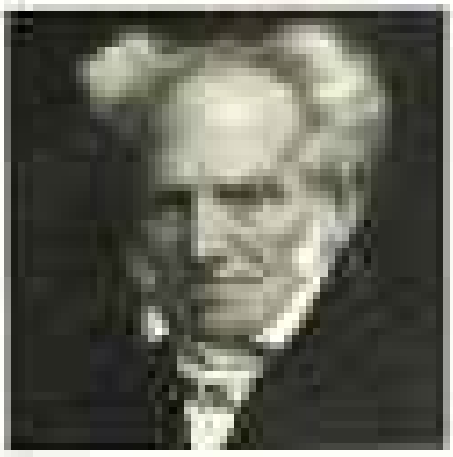
درتنگ	آندره‌ژید	ترجمهٔ عبدالله توکل ـ رضا سید حسینی
درسوراوزالا	ولادیمیر آرسنی‌یف	ترجمهٔ مهدی غبرایی
دل تاریکی	جوزف کنراد	ترجمهٔ صالح حسینی
دل فولاد	منیرو روانی‌پور	
دوبلینی‌ها و نقد دوبلینی‌ها	جیمزجویس	ترجمهٔ محمدعلی صفریان ـ صالح حسینی
زمین	امیل زولا	ترجمهٔ محمدتقی غیاثی
ژرفای افتخار	ایرو ینگ استون	ترجمهٔ پرتو اشراق
سبز	ناصر زراعتی	
سران و سلاطین	تیلور کالدول	ترجمهٔ نیرهٔ توکلی ـ هادی امین
سرخ و سیاه (دوجلد)	استاندال	ترجمهٔ عبدالله توکل
سرگذشت یک غریق	گابریل گارسیا مارکز	ترجمهٔ رضا فیضیریه
سفر کسرا	جعفر مدرس صادقی	
سهم سگان شکاری	امیل زولا	ترجمهٔ محمدتقی غیاثی
سیریا، سیریا	منیرو روانی‌پور	
شازده احتجاب	هوشنگ گلشیری	
شبح سرگردان	رومن گاری	ترجمهٔ ابراهیم مشعری ـ ناصر زراعتی
شب طولانی تیزدندان	خورخه کاره‌راگومز	ترجمهٔ بیژن بیک‌بیی
شکار	موریس ژنووا	ترجمهٔ محمدتقی غیاثی
شکست	امیل زولا	ترجمهٔ فرهاد غبرایی
شهر شیطان زرد	ماکسیم گورکی	ترجمهٔ فرهاد غبرائی
عرصه‌های کسالت	بیژن بیجاری	
عروج	جرزی‌کوزینسکی	ترجمهٔ غلامحسین میرزا صالح ـ محمد قاضی
قصر	فرانتس کافکا	ترجمهٔ امیرجلال‌الدین اعلم
کنیزو	منیرو روانی‌پور	
کودکی نیکیتا	آلکسی تالستوی	ترجمهٔ مهدی غبرایی
کولابرونیون	رومن رولان	ترجمهٔ فرهاد غبرایی
گزارش به خاک یونان	نیکوس کازانتزاکیس	ترجمهٔ صالح حسینی
گسسته پیوسته	هرمز ریاحی	
لردجیم	جوزف کنراد	ترجمهٔ صالح حسینی
لیدی ال	رومن گاری	ترجمهٔ مهدی غبرائی
مانگدیم و خورشید چهر	م.ا.به‌آذین	
مسخ و دربارهٔ مسخ	فرانتس کافکا ـ ناباکوف	ترجمهٔ فرزانهٔ طاهری
محاکمه	فرانتس کافکا	ترجمهٔ امیرجلال‌الدین اعلم
معجزه در باد و باران	سیمون شوارتزبار	ترجمهٔ فرهاد غبرائی
مهپاره	متن کهن سانسکریت	ترجمهٔ صادق چوبک
نیه توچکا	فئودور داستایفسکی	ترجمهٔ محمد قاضی
وداع با اسلحه	ارنست همینگ‌وی	ترجمهٔ نجف دریابندری
۱۹۸۴	جورج اورول	ترجمهٔ صالح حسینی
هشتمین روز زمین	شهریار مندنی‌پور	

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org



PDF.tarikhema.org