تفسیر تاریخی ادبیات

می‌خواهم‌از تفسیر تاریخی ادبیات ـ یعنی از تفسیر جنبه‌های اجتماعی ، اقتصادی و سیاسی آن ـ سخن بگویم .

درآغاز گفتار به جاست از قسمی نقد سخن به میان آید که ازهمه‌ی اقسام دیگر نقد، از تفسیر تاریخی دور تر می‌نماید . قسمی نقد جامع هست که به غیر تاریخی بودن گراینده است . برای نمونه، مقاله‌های تی.اس. الیوت ، که تاثیری‌بس ژرف درزمان‌ما داشته‌اند ، در اصل غیر تاریخی‌اند . الیوت کل ادبیات را ، تا آنجا که با آن آشنائی دارد ، چنان می‌بیند ـ یا می کوشد تا ببیند ـ که گوئی پیش چشم او تا جاودان گسترده است . او آنگاه آثاردوره‌ها و کشورهای متفاوت را مقایسه می کند و می کوشد تا ازآنها در بارهٔ این که ادبیات چه باید باشد نتایجی کلی بگیرد. الیوت البته می‌داند که دیدگاه ما نسبت‌به ادبیات‌تغییر می کند؛ وبه گمان من‌او مفهومی بس‌درست از کل‌پیکره‌ی‌نوشته‌های گذشته دارد که‌کارهای تازه‌پیوسته بدان‌افزوده می شوند وبدینگونه نه‌تنها حجم این‌پیکره افزایش می‌یابد، بل که‌کل‌آن‌نیز تغییر می‌کند : ازآن سان، به‌علت همه‌ی ادبیات بعدی که میان ماونویسندگان وشاعران پیشین فاصله افکنده است ،مثلا ، سوفوکل دیگر دقیقاً همان کسی نیست که‌برای ارسطو بود،و شکسپیردیگر همان کسی نیست که برای‌بن‌جانسن(۱)یا درایدن یادکتر جانسن(۲)بود . بااینهمه ،درهر نقطه ازاین افزایش مداوم‌کل این‌پهنه‌را به گونه ای که‌گوئی پیش روی منقد گسترده است میتوان دید . منقد می کوشد تا این‌پهنه را چنان ببیند که خدامی‌توانددید : او کتاب‌ها رابه یك روز رستاخیز فرامی‌خواند . و با نگریستن به ادبیات ازاین دیدگاه ، اوممکن است به‌نتایجی برسدکه به‌سختی می توان‌از هیچ راه دیگری بدانها رسید . برای نمونه ، الیوت توانست این نکته‌را ـ که به‌گمان من هیچ‌کس‌پیش ازاو درنیافته بود ـ دریابدکه شعر سمبولیك فرانسه درسدهٔ‌نوزدهم باشعر انگلستان در عصر دون (۳) همانندی هائی بسیاری دارد . منقدی دیگر بادیدی دیگر ، همچون د.س. میرسکی (۴) روسی ، ازاین یافته های صرفاً زیبا شناسانه نتایجی تاریخی خواهدگرفت ؛ اما الیوت چنین‌نمی کند .

نمونه‌ای دیگر ازاین‌گونه نقدغیر تاریخی ، به‌روشی‌کم‌و بیش متفاوت ودر سطحی کم‌وبیش متفاوت ، همانا کار شادروان جورج‌سینتزبری(۵) است . سینتزبری‌شراب‌شناس بود ، وکتاب سرگرم کننده‌ای دراین‌زمینه‌نوشت . ونگرش او به‌ادبیات نیز همان نگرش یك‌شراب‌شناس‌بود . او شراب هرنویسنده‌رامی‌چشد وسال انداخته‌شدن آن‌را به‌مامی گوید؛ او چگونگی شرابهای گوناگون را بازمی شناسد . از حساس ترین چشائی ها برخوردار

1-Ben Jonson　　2 – Dr Johnson　　3– Donne

4 – D. S. Mirsky　　5 – George Saintsbury

بود و این شایستگی بزرگ را داشت که می دانست چگونه هر کتاب را به‌زمان ودرشرایط خاص خود آن بررسی کند وازاین‌رو می‌توانست اقسام بسیاری از نوشته‌های گوناگون را درك وارزشیابی کند . او مردی بود باتعصبات عمیق اجتماعی وعقاید سیاسی ای سازش ناپذیر؛ اما، تا آنجا که برای یك انسان ممکن است ، این تعصبات وعقایدرا در نقد ادبی خویش راه نمی‌داد . برآیند این کار یکی از دلنشین ترین تفسیرهائی است که تاکنون به ادبیات نوشته شده‌است . بیشتر محققانی که به اندازهٔ سینتزبری کتاب خوانده اند ذوق تشخیص او را ندارند .سینتزبری سرتاسر ادبیات را همچون یك تاریخ نویس گشته‌است ؛ ولی تفسیر او تنها ثبت تاریخ پیشامدها نیست ، بل که گزارش لذت های یك طبع مشکل پسند است . از آنجا که لذت تنها چیزی است که او می‌جوید ، نیازی به‌دانستن علل چیزها نداردو زمینه‌ی تاریخی ادبیات چندان علاقه‌ای دراو برنمی‌انگیزد .

اما سنت دیگری در نقد هست که از آغاز سدهٔ هجدهم پدید آمده است . درسال ۱۷۲۵ ، ویکو (۶) فیلسوف ناپلی ، کتاب «علم‌نو» (۷) را نوشت ، که‌کاری انقلابی در فلسفه‌ی تاریخ بود. ویکو، در این‌کتاب ، برای نخستین بار گفت که **جهان اجتماعی به یقین ساختهٔ انسان است** ؛ وکوشید تا کاری را که ـ تا آنجا که من می دانم ـ نخستین تفسیر تاریخی ادبیات است ، انجام دهد . این‌است آنچه ویکو دربارهٔ همر می‌گوید : همر ایلیادرا **درجوانی خود** ، یعنی در جوانی یونان ، سرود . یونان در آن هنگام از والا ترین شورها ، از غرور و خشم وکین‌خواهی شعله می کشید . این‌احساسات باپنهانکاری‌وریاناسازگارند، ولی‌سخاوت‌رانفی‌نمی کنند. یونان‌آشیل، **قهرمان‌زورمندی،** رامی‌ستود.همراودیسه را **درپیری خود**یعنی‌هنگامی‌سرود که شورهای‌یونانیان بااندیشیدن ـ مادر دوراندیشی ـ فرو می نشست . یونان اکنون اولیس ، **قهرمان دور اندیشی ،** را می‌ستود . در زمان جوانی همر ، غرور آگاممنون و گستاخی و وحشیگری آشیل‌بود که یونانیان را بس خوش می‌آمد . در زمان پیری او ، آنان تجمل آلکینوس (۸) ، خوشی‌های کالیپسو (۹) ، لذت های جسمانی سیرسه (۱۰) ، سرود های پریان دریائی وسرگرمی های عاشقان پنه‌لوپه (۱۱) را دوست می داشتند . چگونه ممکن است روال هائی چندین نا همانند را به یك زمان نسبت داد ؟ افلاطون ازاین مشکل چندان متأثر شده است که ـ نا توان از گشودن‌آن ـ ادعا می کند که همردر جذبه‌های‌آسمانی‌شوق شاعرانه‌ی خود می‌توانست زندگانی‌سست‌عنصرانه وپرهرزگی آینده را پیشبینی کند . ولی آیا این‌کار همانا نسبت دادن اوج بی‌حزمی‌به کسی‌نیست که‌افلاطون او را بنیادگذار فرهنگ یونان می‌شناسد ؟ آیا انتشار توصیفی از این گونه روال ها پیش ازآن‌که پدیدآمده باشند، گرچه توصیف‌کننده، خود در همان‌حال آنهارا محکوم‌بنماید، همانا راهنمائی مردم به تقلیدکردن از آنها نیست ؟پس بگذارید همرای‌شویم که‌سراینده‌ی ایلیاد باید زمانی دراز پیش‌از سراینده‌ی‌اودیسه‌آمده باشد ؛ و اولی ، که از شمال شرقی یونان بود ، در باره‌ی‌جنك تروا ،که درآن بخش‌کشور روی داده بود ، سرودمی‌خواند ؛ در حالی‌که دومی ،که در جنوب‌شرقی یونان زائیده شده بود ، اولیس‌را ،که درآن بخش

---

6 – Vico 7 – La Scienza Nuova 8 - Alcinoüs
9-Calypso 10 – Circe 11 - Penelope

جهان فرمانروائی کرده‌بود ، بزرگ می داشت .

می‌بینید که ویکو در اینجاکار همه را هم به اعتبار دوره‌ی تاریخی‌وهم‌بر بنیاد خاستگاه جغرافیائی آن توضیح داده‌است .اندیشه‌ی‌این‌که هنرها و سازمانهای انسانی باید چون فرآورده‌های شرایط جغرافیائی و آب و هوائی زندگانی‌مردمی که آنهارا آفریده اند و مرحله‌ای ازرشد اجتماعی‌که آنان به هنگام این‌آفرینش‌ها آن‌را می گذرانده اند بررسی‌و روشنگری‌شود درطول سده‌ی‌هجدهم پیشرفت بزرگی کرد. جای پای این اندیشه حتی در دکترجانسن ، سنت‌گراترین وکلاسیك‌ترین منقدان ، نیز هست ـ برای‌نمونه ، درجائی که این منقد برخی از ویژگی‌های شکسپیر را بربنیاد وحشیانگی نسبی‌زمان‌زندگانی او توضیح‌می‌دهدو،درست‌مانندویکو،اشاره‌می کند که:«ملت‌ها،مانندافراد، کودکی خودرادارند». وبه‌دههٔ هشتم‌سدهٔ‌هیجدهم که می‌رسیم،هردر(۱۲)در کتاب«اندیشه‌هائی‌درباره‌ی‌فلسفهٔ تاریخ»، درباره‌ی شعر مینویسد :شعر« درمیان مردم‌بت‌عیاری(۱۳)است که‌به‌اقتضای‌زبانها،روال‌ها و عادات،طبایع‌وآب‌وهواوحتی‌لهجهٔ‌ملت‌های‌متفاوت‌شکل خودرا تغییرمی‌دهد.»اومیگوید ـ واین سخن پس از اینهمه سالیان هنوز نیز ممکن است تکان دهنده بنماید ـ که :«زبان یك افزار ارتباطی خدائی نیست ، بل چیزی‌ست که خود انسان ها ساخته‌اند . » هگل در سخنرانی هایی که در سال های ۱۸۲۳ - ۱۸۲۲ در برلین درباره‌ی فلسفه تاریخ ایراد کرد، بااین اندیشه که‌هر جامعه ارگانیسم بزرگی‌ست که زیرفشار زنجیری‌از ایده‌های فرمانروا پیوسته خود را دگرگون می‌سازد ، ادبیات هر ملت راچون بیان جامعه‌ای که‌آن راساخته است به گفت‌وگو گرفت .

در حوزه نقد ادبی،این‌دیدگاه تاریخی به‌صورت کامل‌خود نخستین باردر میانه‌های سده‌ی‌نوزدهم‌در کار«تن»(۱۴)منقدفرانسوی،شکفته شد.تمام وابستگان دبستان‌تاریخ‌نویس‌ـ منقدانی که او بدان متعلق بود ـ میشله(۱۵) ، رنان(۱۶) ،سنت‌بو(۱۷) ـ به‌تفسیر کتابها بربنیادخاستگاه‌های تاریخی‌آنهاپرداخته‌بودند.اما«تن» نخستین کسی بودکه کوشیدتا این اصول رابه‌طورسیستماتیك و در مقیاسی وسیع در کتابی که‌منحصراً درزمینه‌ی‌ادبیات بود به کار بندد . این‌منقددر پیشگفتار کتاب‌خود «تاریخ ادبیات انگلستان» ، که‌در سال ۱۸۶۳ منتشر شد ، سخن معروف خود رانوشت که:کارهای ادبی را باید بر آیند سه عامل همامیز دانست:**لحظه، نژاد و محیط** (۱۸). «تن» خود را عالم ومکانیستی‌میداند که کارهای ادبی‌را از همان دیدگاهی می آزماید که شیمی دان ترکیبات شیمیائی را به آزمایش می گذارد . اما تفاوت منقد وشیمی دان دراین است‌که منقد نمی تواند نخست عناصررا ترکیب کند و آنگاه رفتار آنهارا بنگرد : او تنها نمودهائی را می‌تواندبیازماید‌که قبلا رخ داده اند . کاری‌که «تن» می‌کند این‌است‌که با توصیف لحظه ، نژاد و محیط چنین

---

12 – Herder

۱۳ – Proteus درمیتولژی یونان‌خدائی دریائی است‌که درهرلحظه میتواند خودرا به هرشکلی که بخواهد درآورد .

14 -Taine 15- Michelet 16 - Renan

17 - Sainte-Beuve 18 - Milieu

وانمود می‌کند که گوئی صحنه را برای آزمایش می آراید و آنگاه می گوید : « چنین موقعیتی چنین نویسنده‌ای می‌طلبد » . «تن» سپس به توصیف نوع نویسنده ای می پردازد که موقعیت توصیف‌شده می‌طلبد ؛ و در پایان توصیف او ما کشف می کنیم که با شکسپیر یا میلتون‌یا بایرون یا چهره‌ی بزرك دیگری روبروایم که دقیقاً پاسخگوی توصیف «تن» است و دقت تشخیص پیشین اورا نشان می‌دهد .

بدینسان ، در «تن» عنصری از نیرنگ‌بازی هست ؛ اما خوشبختانه چنین‌است .اگر او به راستی مکانیستی که خودرا می دانست می‌بود ، کار او درباره‌ی ادبیات‌ارزشی ناچیز می داشت . حقیقت این است که «تن» ادبیات را به‌خاطر خود آن دوست می‌داشت ـ در بهترین کارهایش اوخودیك هنرمند بود ـ و باوریهای اخلاقی بسیار نیرومندی داشت که به‌نوشته‌های او قدرتی عاطفی می بخشید.اندیشه‌ی او ، بی گمان ، اندیشه ای «تحلیل گر» (Analyst) بود؛وتحلیل‌او ، اگرچه بسی بیش از آنچه باید ساده‌شده وآسان یاب‌است، ارزش روشنگرانه‌ی‌خودرا دارد . با اینهمه ، کار او ازآن دست‌بود که ما « آفریننده » می‌نامیم . به رغم هرآنچه‌درباره‌ی‌آزمایش های شیمیائی می‌نویسد ، آفرینندگـی او در جائی هویداست که در باره‌ی یك نویسنده بزرك می نویسد که لحظه ، نژاد و محیط ، همچون سه نوای تار درشعر برونینك (۱۹) درباره‌ی‌ابت وگلر (۲۰) باهم‌ترکیب‌شده‌اند تا نه‌نوائی چهارمین بل‌که ستاره‌ای‌پدیدآرند .

در میانه‌های همین قرن نوزدهم ، به سه عنصر « تن » عنصر تازه ای افزوده شد ، عنصر اقتصادی‌که پیش‌از همه مارکس و انگلس آن را در گفت‌و گو از نمودهای‌تاریخی وارد کردند . منقدان نا ـ مارکسیست در این زمان خود تأثیر طبقات اجتماعی رادر ادبیات به‌حساب می‌آوردند . «تن» در فصل‌هایی از کتاب خودکه در آنها از غلبه نـورمن‌ها بـرانگلستان سخن می گوید ، نشان می‌دهد که‌بـخشی ازتفاوت میان ادبیات نورمن‌هاوادبیات‌ساکسن‌ها همانا تفاوت میان‌طبقهٔ فرمانرواازیك سوو طبقهٔشکست‌خورده و ستمدیده‌از سوی دیگر است . و میشله درکتاب خود درباره‌ی نیابت سلطنت ، که در همان سال انتشار «تاریخ ادبیات انگلستان» آن را به پایان رساند ، مانون لسکو(۲۱) را چون سندی‌که نماینده‌ی‌دیدگاه قشرکوچك اشراف پیش از انقلاب فرانسه است بررسی می‌کند . اما مارکس‌وانگلس طبقات اجتماعی‌را ساخته‌ی راه‌ها وروش‌های مردم دربه دست آوردن یاگرفتن بایسته‌های زیستی خویش ـ یعنی آنچه خود روش‌های تولید می‌نامیدند ـ میدانستندواین جریان‌های اقتصادی‌رابنیادهای تمدن می‌شمردند .

ماتریالیسم دیالکتیك مارکس وانگلس‌به راستی‌چندان‌که می‌نمایدماتریالیستی‌نبود. عنصر وسیعی ازایده‌آلیسم هگلی در آن بود که مارکس و انگلس خود را از شر آن رها می‌پنداشتند . اینان هیچ‌گاه از دیدگاهی چندان ماتریالیستی به چیزها نمی‌نگریستند که «تن» به‌دعوی آن برخاسته بود : و نظریهٔ آنان درباره نسبت کارهای ادبی با آنچه خود زیر بنای اقتصادی می‌نامیدند بسی کمترازنظریه « تن » ، یعنی نظریه لحظه ، نژاد ومحیط،

---

19 - Browning 20 – Abt Vogler

۲۱ ـ Manon Lescaut نوشتهٔ Abbé Prevost نام اصلی‌این‌کتاب « سرگذشت شوالیه دگری‌یو ومانون لسکو» است . م .

ساده بود . مارکس وانگلس بر آن بودند که هنر ، سیاست ، دین ، فلسفه وادبیات متعلق به چیزی ست که خود آن را روبنای فعالیت انسانی می‌نامیدند!اما این دو پی بردند که کسانی که در این زمینه‌های گـوناگـون کارمی‌کنند به تشکیل گروه‌های اجتماعی نیز متمایل اند و همواره از آن قسم یگانگی (واشتراك منافع) که‌بر بنیاد طبقات اجتماعی گذارده شده‌است دور می‌شوند تا یگانگی حرفه‌ای خود را استوار سازند. علاوه بر این فعا لیتهای روبنائی می توانند در یکدیگر و نیز در زیر بنای اقتصادی‌تاثیر کند.درباره‌ی مارکس و انگلس به طور کلی می توان گفت که‌اینان، برخلاف تصور رایج،فروتن‌بودند، سر گشته بودند ودرتاریکی‌دست به‌دیوار پیش‌می‌رفتند؛درصورتی که‌ماتریالیستی‌چون«تن» باجزم ویقین سخن می گفت. مارکس‌یك‌بار کوشیدتااین‌چگونگی‌راروشن کند که‌چراشعرهمرچنان خوب‌بود،درحالی که‌جامعه‌ای که آن را فراآورده‌بود،ازدیدگاه او ـ یعنی از نظر صنعتی ـ چنان ابتدایی بود ؛ و این کوشش اورا سخت به‌زحمت انداخت . اگر مابحث‌اورا برسر این مشکل با بحث ویکو دربارهٔ همر برابر نهیم ، می‌بینیم که روشنگری ادبیات بر بنیاد فلسفهٔ تاریخ اجتماعی روز به روز ، به جای این که ساده‌تر و آسان‌تر شود ،پیچیده‌تر و دشوارتر می گردد .

مارکس و انگلس ، علاوه بر این ، از دورهٔ گوته آموخته بودندکه آلمانی‌وار بادیدی آکنده از ستایش به ادبیات بنگرند . اینان هیچ یك حتی برای لحظه‌ای نیز تصور نمی کردند که Der Dichter(۲۲) یکی از نجیب ترین و نیکخواه ترین افـراد نـژادانسان نبوده است . انگلس ، هنگامی کـه از کـوته سخن می گوید ، او را مردی می نمایاند مجهز برای «زندگانی عملی» که‌کارش را «نکبت» موقعیت تاریخی‌آلمان در زمان او هبا کرد و سرزنشش‌می کندکه‌چرابه‌خود اجازه دادتادر فیلیستینیسم(۲۳)«محتاط،ازخودراضی‌وتنگ نظرانه»ی طبقه‌ای که‌در آن زادشده بودفروغلتد اما انگلس افسوس میخورد که چرا چنین شد ؛ زیرا این جگونگی سنگی افکند در راه پیشرفت آن «نابغهٔ ریشخندکننده وجسور که جهانی را خوارمیشمرد» ، آن «شاعربـا نبوغ» (۲۴) ، آن «شاعرتوانا» (۲۵) ، که‌اگرحس زیبائی شناسی راستین خودرافدای پاپس نهادن‌های بورژوائی خود نساخته بود ، انگلس ، چنـان‌که خودمیگفت ، حتی‌توقع نمی‌کرد که اومیبایست یك‌آزادیخواه سیاسی بوده باشد . وناقدان بزرگی کـه باآثـار مارکسیستی پرورش یافتند ـ فرانتس مه‌رینگ (۲۶) وبرناردشا ـ همهٔ این واعـظ منشی ادبیات را پاس میداشتند . برناردشا افسوس میخوردکه چرا درآثار شکسپیرازفلسفهٔسیاسی خبری نیست و«اشراف ستائی» طبقهٔ متوسط درآنها راه یافته است . ولی ، بـااینهمه ، او شعر و تخیل دراماتیك شکسپیر را تقریباً با همان شور وشوقی می‌ستایدکه سوین‌برن(۲۷) می‌ستود ؛ وحتی کمدی‌های «غم نان ساختهٔ» او ـ «دوازدهمین شب» و «همانطور که شما دوست دارید»ـ را نیز، باآن‌که‌بنظر اوخوارشمردنی‌ترین‌مضمون‌هارا دارند ، «جواهرات

۲۲- یعنی «شاعر».اشاره به‌گوته است. م.

23 – Philistinism
24 - Der geniale Dichter
25 - Der gewaltige Poet
26 - Franz Mehring
27 – Swinburne

سلطنتی شعر دراماتیك انگلیسی» میخواند . چنین نقادی با نشان دادن مردی واقعی در جهانی واقعی درلحظهٔ معینی اززمان درحق نویسنده میتواند خدمت بیشتری انجام دهدتا نقادی امپرسیونیست‌همچون‌سوین برن ، که‌کارش درهمان اواخر قرن نوزدهم‌رونق گرفت. منقد صرفا امپرسیونیست کل ادبیات را همچون نمایشگاهی از جواهرات ادبی می‌نگرد و تنها می‌تواند کاتالوگی پرشور ولی پریشان از آنها به دست دهد . ولی هنگامی که برنارد شا نورافکن‌خود رابه‌سوی‌شکسپیر ، چون چهره‌ای دردرام برنارد شائی تاریخ ، برگرداند ، علاقهٔ تازه ای نسبت به اوبرانگیخت که شاید هیچ منقدی انگلیسی‌پیش‌ازه‌شا» برنیانگیخته بود .

بدینسان ، اصرار به این‌که مردان ادب باید نقشی سیاسی بازی‌کنند ، و کم ارزش شمردن‌کارهای هنری در برابر فعالیت سیاسی در اصل بخشی از مارکسیسم نبود ، و تنها بعدها از راه روسیه باآن همراه شد ؛ وعلت‌آن همانا تمایلات ویژه ای در این‌کشور بود که از زمانی دراز پیش از انقلاب و حتی ترویج مارکسیسیم پدید آمده بود . در روسیه دلایلی بسیار محکم درکار بوده‌است تاکنایه‌ها و اشاره‌های سیاسی ادبیات نقادان را به‌ویژه به خود مشغول دارند .هنر پوشکین ، بانیروی‌شگفت انگیز اشاره گری خود ، تااندازه‌ای ساختهٔ دستگاه سانسور نیکلای اول بود ؛ و پوشکین سنت بیشتر نویسندگان بزرگ‌روسی پس‌از خود را تعیین‌کرد . هر نمایشنامه ، هر داستان و هر شعر باید تمثیلی باشدکه از آن بتوان نتیجه‌ای گرفت . اگر نتیجه بی‌پرده بیان می‌شد ، دستگاه سانسور از انتشار کتاب پیشگیری می‌کرد ـ چنان که این دستگاه کوشید تا از انتشار « سوار مفرغی » پوشکین ، که درآن گوشه‌کنایه‌ها بیش ازآنچه باید باز بود ، پیشگیری‌کند . همچنان تا نوشته‌های چخوف و حتی تا نزدیك به انقلاب ادبیات خیال پرداز روسیه پارادکس ویژهٔ هنری‌را عرضه می‌کندکه ازنظر فنی ابژکتیو است و با اینهمه آکنده است ازپیام‌های پر تحرك اجتماعی . در روسیهٔ تزاری‌هر گونه نقداجتماعی لزوماً سیاسی بود ؛ زیراازدیدگاه قشر روشنفکران نیازی‌که هرچه زودتر می بایست برآورده شود همانا بر انداختن رژیم تزاری بود . حتی تولستوی‌نومسیحی‌اخلاق‌گرا ، که‌خودرا دور از سیاست وانمودمی‌کند، درکنایه‌ها و اشاره‌های خود به همان اندازه سیاسی‌ست که هر نویسندهٔ روسی دیگری ؛ زیرا موعظه‌هایش او را ناگزیر به کلیسا می پیوندد ؛ وکلیسا یکی از بخش های مکمل دستگاه تزار است . جزوهٔ «هنر چیست ؟ » که در آن تولستوی شکسپیر و بخش بزرگی از ادبیات جدید ، از جمله داستانهای خود ، را به خاطر اصول اخلاقی سازش نا پذیر خویش به دریا افکند ـ نمونه‌ای‌است ازنقدروسی واعظانه‌که ما بیش از همه باآن‌آشنائیم . اما این جزوه چیزی نیست مگر شورانگیزترین صورت بیان روالی از نقدکه هم‌ازاوایل قرن ، یعنی از زمان بلینسکی و چرینشوسکی ، رایج شده بود . نقادان ، که معمولا روزنامه‌نگارانی بودندکه در تبعید یادرنشریه‌های پنهانی‌قلم‌می‌زدند ، همواره‌ازنویسندگان خیال‌پرداز می‌خواستندکه روشنگر اخلاقی دلیرانه‌تر باشند .

پس از روی دادن انقلاب ، این موقعیت تغییر نکرد ، عادات دیرین سانسورکردن در جامعهٔ نو سوسیالیست شوروی ، که لزوماً از مردمی تشکیل شده بود که مهر استبداد کهن را بر پیشانی داشتند ، همچنان برجا ماند . نمود ویژه‌ای‌که در روسیهٔ پس‌ازانقلاب می‌یابیم این‌است‌که سلسله‌ای ازگروه‌های ادبی یکی‌پس ازدیگری می‌کوشند تا به‌رسمیت

شناخته شوند یا خودرا به اندازهٔ کافی نیرومند سازند تا بتوانند چون داوران ادبیات قوام گیرند . لنین ، تروتسکی ولوناچارسکی خردمندانه با این کوشش ها مخالفت کردند . رفیق ـ دیکتاتور های کیش پرولتاریا یا Lev یا Rapp بی شك از کنت بنکندرف ، که پوشکین را بیچاره کرد ، بهتر نمی‌بودند . وهنگامی که بوروکراسی استالین ، پس‌ازمرگ گورکی ، ادبیات‌را همچون هرچیز دیگرزیر نظر گرفت ، عمال او چنان دستگاهی برای فروکوفتن ادبیات برپا کردند که بنکندورف‌و نیکلای اول دربرابر آن‌همچون لورنتزو دی‌مدیچی(۲۸) می نمودند . در این گیرودار ، تروتسکی ، یکی از نویسندگان بزرگ سیاسی که خود همیشه به‌ادبیات ناب (۲۹) دلبستگی داشت ، درسال ۱۹۲۴ ، به اقتضای یکی ازاین جنبش‌ها ، کوشید تا وضعیت‌را روشن کند : کتاب درخشان و با اهمیتی‌به نام «ادبیات‌و انقلاب» نوشت ، ودرآن هدفهای دولت را توضیح داد و کار های نویسندگان روسی را تحلیل کرد و آنان‌را بسته به‌این که کارشان باهدفهای‌دولت هماهنك بودیا نبود ستایش یا نکوهش کرد. تروتسکی‌هوشیاراست‌ودرداد ادبیات‌را می‌فهمد. روشن است که‌او به‌راستی شیفتهٔ ادبیات است و می‌داند که یك کار هنری نمی‌تواند نقش‌خودرا بر بنیاد فرمول‌های تبلیغات حزبی ایفا کند . اما مایاکوفسکی ، شاعر شوروی ، که تروتسکی او را با «اما» هائی ستوده بود، درپاسخ این‌پرسش که دربارهٔ کتاب‌تروتسکی‌چه‌فکرمی کند، شوخی‌معروفی کرد ـ بازی‌خاصی باواژه‌ها کرد که مفهوم آن این‌است : کلانتر باشی ، منقدهم که‌شد ، باز کلانتر باشی‌ست . و آنچه یك‌خارجی نمی‌تواند بپذیرد این پندار تروتسکی‌ست که وظیفهٔ دولت است که دررهبری ادبیات دستی‌داشته‌باشد .

این‌دیدگاه ، که بومی روسیه‌است ، به‌دیگر کشورها نیزازراه نفوذکمونیسم‌واردشده است . نشریات کمونیستی‌و پیروان ادبی آنها در همه مراحلی که کرملین گذرانده است ـ همچنان تامرحله‌ی زندانی کردن یکجای نویسندگان که از سال ۱۹۳۵ آغاز شده است ـ همواره آئینه‌دار نظارت این مرکز بوده‌اند . اما هرگز بخشی از نظام امریکائی این نبوده است که دستگاه اداری دموکراتیك یا جمهوریخواه ما ادبیات ملی را از نظرسیاسی رهبری کند . ارکیبالد مکلیش ، کتابدار کنگره ، که گویا مقام شامخش اورا اندکی غره کرده‌است ، چندی پیش در این‌جهت قیافه‌ای‌گرفت که نویسندگان‌جدی امریکا به‌هیچ‌روی ازآن باگرمی‌استقبال نکردند . خوشبختانه امریکاکشوری نیست که درآن دولت درهمه‌ی کارها فرمانروای مطلق باشد ؛ وتا هنگامی که آمریکاچنین‌است ، مارا بدین‌جنبه از نقد تاریخی نیازی نیست .

پس ازمارکس ، عنصری ازنوعی دیگر نیز به‌بررسی تاریخی خاستگاه‌های‌کارهای ادبی افزوده شد . مرادم روانکاوی فرویداست. چنین مینماید که این عنصرهمانا گسترش چیزی‌ست که بسی پیش از فروید آغاز شده بود ودر «زندگانی شاعران» نوشته‌ی جانسون نیز رخ نموده بود و نمایندهٔ بزرگ‌آن سنت ـ بو بوده است: مراد من‌همانا تفسیر کارهای ادبی در پرتو شخصیت‌هائی است که درپس پشت‌آنها ایستاده‌اند . اما پیروان فروید این تفسیر را دقیق‌تر ومنظم‌تر ساختند . نمونهٔ بزرگ روانکاوی یك هنرمند همان رسالهٔ خود

---

28 - Lorenzo dé Medici

29 – Belles - Lettres

فروید دربارهٔ لئوناردوداوینچی است . اما این کار فروید تا اندازهٔ زیادی همانا کوششی ست به بازسازی تاریخچهٔ یك زندگی . بهترین نمونه‌ای که من ازکار برد تحلیل‌فرویدی در زمینهٔ ادبیات می‌شناسم درکتاب «آزمون مارك‌تواین» نوشته وان ویك بروکس (۳۰) آمده است . در این کتاب ، بروکس پیش‌آمدی در کودکی مارك تواین را چون کلیدی برای روشنگری کل زندگانی وآثار اوبه‌کار می گیرد . برنارد دو وتو (۳۱) به این کار او سخت تاخته‌است ؛ و خود بروکس نیز این‌روش کلی را دیگر نمی‌پذیرد ، زیرابرآن شده‌است که هیچ‌کس جز یك روانکاو نمی تواند نویسنده ای را چندان‌که باید بشناسد تا بتواندر بارهٔ اوبه‌تشخیص روانکاوانه‌ی‌درستی برسد . این سخن البته‌درست‌است ؛ وروش یادشده گاه به‌نتایج بدی انجامیده‌است ؛ بدین‌معنی‌که منقد ازروی شواهدی‌ناچیز نخست مکانیسمی فرویدی ساخته‌استو آنگاه ، به‌جای‌بررسی‌اصیل‌زندگانی‌وکارهای‌نویسنده ، بر بنیاد فعالیت‌مفروض این مکانیسم تنها داستانی‌احساساتی برای ما پرداخته است . امامن برآنم‌که بروکس درانگشت نهادن به‌روی پیشامدی‌که مارك‌تواین‌آن را بدان‌روشنی‌برای زندگانی نامه نویس خود باز گو کرد حقیقتی را به چنگ آورده است : پدر مارك تواین در بستر مرگ افتاده است و مادرش از اوقول می گیرد که هرگزکاری نکندکه دل‌مادر بشکند . حتی اگر این پیشامد از رویداد های مهمی نباشد که به گمان فرویدعقده آفرین‌اند، بازهم درزمینه‌ی شناسائی روان مارك تواین به‌ویژه اهمیت دارد . افسانه‌هائی‌که مردم دربارهٔ کودکی خود می گویند ، حتی اگر بخشی از آنها یاهمه آنها در پرتو تجربه‌های بعدی ساخته شده باشند ، ممکن‌است رمزهای عمیقی‌باشند . ونگرش‌ها ناگزیری‌ها و «طرح»های عاطفی‌ای‌که درکار نویسنده تکرار می شوند برای نقاد تاریخی بسی اهمیت دارند .

این‌نگرش‌ها و طرح‌ها در جامعه و لحظه تاریخی ریشه‌دارند وچه‌بساکه به‌آرمان‌ها و بیماری‌های جامعه در آن لحظه تاریخی اشاره‌گر باشند ـ همچنان‌که سلول‌نشان دهندهٔ چگونگی بافت است . تجربه علمی اخیر در ترکیب روش فرویدی باروش مارکسیستی ، و و روانکاوی با مردم‌شناسی ، به موازات علم ، درزمینه نقد نیز پیش‌رفته است . وبدینسان عنصر دیگری به افزاری‌که برای نقد کارهای ادبی دردست است افزوده می‌شود و مشکل بازهم پیچیده‌تر می گردد .

البته روانکاو ـ همچنان‌که جراح ـ کاری به‌ارزش تطبیقی بیماران‌خودندارد . او نمی‌تواند به‌ما بگویدکه چرا داستویفسکی عصبی برای همنوعان خود آثاری بس باارزش پدیدمی‌آورد ، درحالی‌که‌کسی دیگر باهمین‌طرح عصبی خطری برای‌عموم می‌شود . خود فروید دربررسی لئوناردوداوینچی تأکید می‌کندکه او با روش‌خویش هرگز نمی‌کوشد تا علت‌های نبوغ لئوناردو را روشن‌کند . مشکلات ارزش تطبیقی آثار ، پس از آن‌که ما عامل روانی فرویدی‌را بررسی‌کرده باشیم ، برجا می‌مانند ؛ همچنان‌که این‌مشکلات ،پس ازآن‌که به عامل اقتصادی مارکسیستی و عوامل جغرافیائی و نژادی نیز چندان که باید توجه‌کرده باشیم ، بازبرجا می‌مانند . روشنگری کارهای ادبی‌را از دیدگاه های تاریخی و جغرافیائی، هر اندازه ژرف وکامل‌که انجام داده‌باشیم ، بازهم باید آماده برای‌کوشش به تخمین زدن درجات توفیقی باشیم‌که ساخته هـای دوره های گوناگون و شخصیت های

---

30 - Van Wych Brooks 31 - Bernard de Voto

گوناگون به دست آورده‌اند ؛ و این کار می باید به‌روشی همچون روش الیوت‌وسینتزبری انجام گیرد . ما باید بتوانیم خوب را ازبد ، درجه اول را از درجه دوم ، بازشناسیم ؛ و گرنه‌کار ما اصلا نقدادبی نخواهد بود ، بل‌که تنها نوشتن تاریخ اجتماعی چنان‌که‌درمتن های ادبی منعکس است ، یا باز سازی تاریخچه‌های روانی افرادی از دوره های گذشته ، یا ـ اگر دیدگاه تاریخی را به ساده‌ترین ودانشگاهی‌ترین شکل آن درنظرآوریم ـ تنها ثبت‌تاریخ چاپ وانتشارکتابها خواهد بود .

اکنون پرسش این است که‌در ادبیات چگونه می‌توان خوب را از بد باز شناخت . نورمن‌کمپ سمیت (۳۲) فیلسوف‌کانتی ، که بیست وپنج سال پیش خوشبختانه توانستم در کلاس‌ها، درس او در دانشگاه پرینستون شرکت کنم ، به ما می‌گفت این بازشناسی بیش از هر چیز بر بنیاد واکنشی عاطفی صورت میپذیرد . دردنبال کردن هدفهای نقد عملی، میتوان بدین فرض اطمینان داشت . در هررشته از ادبیات ، عناصری را که دست بدست هم میدهند و اثر ادبی موفقی پدید می آورندمی‌توان به‌راه‌های گوناگون تمیزداد.دبستان های متفاوت درزمانهای متفاوت چیزهای متفاوتی ازادبیات طلبیده‌اند : وحدت ، تناسب، کلیت ، اصالت ، بینش ، الهام ، غرابت ، «پیشنهاد کنندگی» ، بهتر ساختن اخلاق ، رآلیسم اجتماعی و جز اینها . اما هردسته از این چگونگی‌ها که هریك از دبستانهـای نویسندگی می طلبند ممکن است در کارباشد ، ولی بازهم نمایشنامه‌ای خوب ، داستانی خوب ،شعری‌خوب یا تاریخی خوب‌پدید نیامده باشد . اگرذات ادبیات خوب‌راباهریك‌از این عوامل یا هرترکیبی ازآنها یکی کنیم ، واکنش عاطفی را صرفاً به تشخیص‌این‌عامل یا عوامل برخواهیم گرداند . یااگر به دیگر چشمداشت‌های خود این چشمداشت را نیز بیفزائیم که نویسنده باید **استعداد** داشته باشد ، تشخیص را صرفاً برپایهٔ استعدادخواهیم نهاد . مردم ، همین‌که همراه‌باواکنش عاطفی خود نسبت به‌کتاب‌ها زمینه‌ای برای‌همرای شدن بیابند ، ممکن است بتوانند دربارهٔ این عناصر به‌گفت وگوئی سودمند بپردازند ؛ اما اگر این همرائی بنیادی در کار نباشد ، گفت‌وگوی آنان معنائی نخواهد داشت .

شاید بپرسید : چگونه میتوانیم این «برگزیدگان» را که می دانند چـه دارنـد می‌گویند ، بازشناسیم ؟ اینان خود خوبشتن‌را برمی‌گزینند و خودرا پاینده می‌سازندوما را وادار می‌کنند تا صلاحیت آنان را بپذیریم . شیادان نیز ممکن است دراین‌کار خودی بنمایند ؛ اما اینان دیر نخواهند پائید . مقام‌کسانی که نویسندگی را می‌فهمند (همچنان که در همهٔ هنرهای دیگر) صرفاً دراین است‌که اینان آنچه‌را که می‌دانند خوب میدانند ومصمم‌اندکه‌عقاید خودرا بیش از هر چیز به نیروی شیوائـی یا استدلال به مردمی که نمی‌دانندتحمیل کنند .

اما علت این‌واکنش عاطفی ، که «بینش ـ افزار» منقد است ،چیست ؟ این‌پرسش از دیرباز یکی‌ازموضوعات بررسی دررشته‌ای از فلسفه به نام زیبائی شناسی بوده است ، وبه تازگی‌موضوعی برای آزمایش علمی گردیده است . این هردوگونه بررسی (فلسفی

---

32 - Norman Kemp Smith

و علمی) را منقد ممکن است بااین پیشداوری بنگرد که کسانی‌که بدانها میپردازندخود آشکارا چندان که باید از ذوق ادبی برخودار نیستند . با اینهمه ما نباید در این حوزه ارزش ممکن‌روشنگری های مردان باریك اندیشی را که‌عواطف زیبا شناسانهٔ مردان‌دیگر را موضوع بررسی خویش قرار می‌دهند انکار کنیم .

تقریباً همهٔ کسانی‌که به ادبیات دلبسته‌اند کوشیده‌اند تا این عواطف رابرای خود توضیح دهند . ومن نیز البته دراین‌باره توضیح خودرا دارم .

به‌نظر من . همهٔ فعالیت های معنوی ما ، درهر حوزه‌ای که صورت بگیرد ، همانا کوششی‌ست برای معنی بخشیدن به‌تجربهٔ ما ، یعنی برای انجام شدنی‌تر ساختن‌زندگانی؛ چراکه با فهمیدن چیزها ما بقاء خویش وبه سربردن درمیان آنها را آسانتر می‌سازیم . اقلیدس ، با کارکردن به روش تجرید ، روابطی میان فاصله های محیط رنج آور ودرهم ریختهٔ ما نشان می دهدکه میتوانیم به آنها اطمینان‌کنیم . درامی از سوفوکل نیز روابطی میان‌کشش‌های گوناگون انسانی ، که چنین آشفته وخطرناك می‌نمایند ، نشان می دهدو از قسمی دادگری سرنوشت ـ یعنی دادگرانه بودن نحوه‌ای که تأثیر متقابل این‌کشش هاسرانجام بدان نحوه به سامان می رسد ـ پرده بر می گیرد که بدان نیز مـی توانیم تکیه‌کنیم. همانندی‌ای‌که‌ازاین‌دیدگاه‌میان هدف های علم وهنر درکار است به ویژه‌در کار های یونانیان آشکاراست ؛ زیرااقلیدس وسوفوکل نه تنها هردو باپدید آوردن طرح‌هائی مارا خشنود می سازند، بل‌که هردوطرح‌هائی بس همسان پدید می آورند . هندسهٔاقلیدسی با پیشگذارده های ساده‌ای آغاز می‌شود وبازنجیری از استدلال‌های منطقی در مربع وتر به اوج می‌رسد . طرحی‌که یك درام نمونهٔ سوفوکل می‌سازد نیز تا اندازهٔ بسیار زیادی از همین نوع است .

برخی ازنویسندگان (همچنان‌که برخی از عالمان) پیام مشخص‌تری دارند :اینان، که باکوششی‌همچون کوشش سوفوکل‌به بامعناتر نمایاندن و درنتیجه تحمل‌پذیرترساختن زندگانی خرسند نمی شوند ، همچون افلاطون می‌کوشند تا شرایط دگرگون کردن وبهتر ساختن آن‌را توضیح دهند . اقسام دیگر ادبیات ، همچون شعرهای غنائی ساپفو (۳۳) ، ازکارهای سوفوکل محتوای فلسفی کمتری دارند . یك شعر غنائی چیزی به‌ما نمـی دهد مگرطرحی‌که‌به‌بیان یك احساس تحمیل شده است . اما اثر این طرح ، که از کشیدگی (۳۴)های آهنگین وواکه (۳۵) و همخوان(۳۶)های موزون پدید می آید ، این است‌که احساس را ـ هراندازه به هنگامیکه آن‌را در جریان زندگانی خویش تجربه مـی کنیم سرکش و دردناك نیز که باشد ـ به‌صورت چیزی منظم ومتناسب و دلنشین در می آورد . این طرح احساس را همچنین به الگوی جامع‌تری‌می پیونددودر تاروپود بافت‌بزرگتری می نشاندکه همان پیکرهٔ هنر شعر است . بدینگونه نا هماهنگی از میان برداشته می‌شود و بیقاعدگی بنظم آورده می‌شود و سلطه‌ای که شاعر بدینسان به عواطف خود دارد برای خواننده نیز به طور نا مستقیم به فرمان داشتن عواطف خویش را آسانتر می سازد .

---

33 – Sappho

۳٤ ـ مراد کشیدگی آواهاست. م .

35 - Vowel 36 – Consonant

(واژه‌های«واکه»و «همخوان» از پیشنهادهای‌استاد دکتر محمدمقدم‌است .)

(این که چرا برخی صدا ها ووزن ها مارا بیش از صداها و وزن های دیگر خوشنود می‌سازند ، واین که رابطهٔ این‌صداها ووزن ها با اندیشه‌هاو تصوراتی که برای رساندن آنها مناسب شناخته شده‌اند چیست ، پرسش‌هائی ست که می‌توان‌به عالمان واگذارد.)

واین چگونگی مارا بدیدگاه تاریخی باز می گرداند . تجربهٔ انسانیت پیوسته دگرگون می‌شود ؛ ونویسنده یاشاعری که نمی‌خواهد تنها پژواکی از پیشینیان خود باشد همیشه باید بیانی مناسب برای چیزی بیابد که هنوز بیان‌نشده است ونمود هائی را رام‌کند که هنوز رام نشده‌اند . با این پیروزی هوش انسان ، خواه درزبان فلسفه وخواه درزبان شعر ، ماخوشنودی ژرفی را تجربه می‌کنیم : چرا که بدینسان از درد یك نابسامانی شفا می‌یابیم ، بار سنگین پیش آمدهای فهمیده نشده از دوش هوش ما بر گرفته می شود و آسوده می شویم .

این‌آسوده‌شدگی ، که‌احساس قدرت ـ وهمراه‌با احساس قدرت ـ سرور می‌آورد، عاطفه‌ای ست که‌به‌مامی گوید کی‌با یك‌کار ادبی طرازاول روبروئیم . امادر اینجاممکن است اعتراض کنید که مگر نه‌این است که مردم اغلب با چرندترین قسم ادبیات به وجد می‌آیند و تسلی می‌یابند ؟ آری ، چنین است . مردم خام و محدود بی‌شك در برابر کارهای خام و محدود چنین عواطفی را تجربه می‌کنند . اما مردی که اندیشه‌اش نظام والاتری یافته است و دید هوشی گسترده تری دارد این عواطف را در برابر کارهای ظریف تروپیچیده‌تر تجربه خواهد کرد. تفاوت عاطفه‌ی مردی‌که اندیشه‌اش نظام والاتری یافته است و مردی که اندیشه‌اش نظام کمتر والائی دارد صرفاً از نظر درجه است. گاهی به کتابهائی برمی‌خوریم که‌دقیقاً درمرز میان‌کارهای‌قطعاً‌ممتازو کارهای‌قطعاً‌بدقرار دارند .داستان های جان اشتاین یك نمونهٔاین گونه‌کارها ست . هنگامی که‌چند لحظه پیش از کارشناسانی سخن می گفتم که استانده (۳۷) های ذوق را تعیین می‌کنند ، مرادم‌کسانی بودند که میتوانند درجهٔ یك را باز شناسند ، و آن را بدیگر درجه‌ها ترجیح می دهند .

نوشته‌ی Edmund Wilson:

ترجمه‌ی : اسماعیل خوئی

۳۷–Standard، « استانده » اسم‌مفعول‌است ازمتعدی «استاندن» («ایستاندن») .م.