



کلاسیسیزم

دُمینیک سکرتان

ترجمة حسن افشار



مجموعهٔ مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری - ۶

از این مجموعه:

رمانتیسزم

رنالیسم

ناتورالیسم

دادا و سوررئالیسم

سمبولیسم

تراژدی

ادبیات پوچی

مدرنیسم

کمدی

ادبیات تخیلی

درام

کلاسیسیزم مجموعه‌ای از ارزشها و اصول کهنه و منسوخ که به عنوان قاعده به دنبال هم ردیف شده باشند نیست. در بسیاری از آثار هنری جدید، هنوز عناصری از کلاسیسیزم زنده است. برای آن تعریف دقیقی نمیتوان داد، و این کتاب نیز به جای تلاش در تعریف آن، میکوشد نموده‌های گوناگون آن را در ادبیات و هنر دوره‌ها و سرزمینهای مختلف بنمایاند و بشناساند. به این ترتیب با نگاهی سریع به برخی از آثار و چهره‌های ادبی و هنری یونان و روم و ایتالیای رنسانس و سپس انگلستان و فرانسه‌ی سده‌های شانزدهم و هفدهم و آلمان سده‌ی هجدهم، درک و برداشتی همه‌سویه از مفهوما و ضوابطی که ملاک کلاسیک بودن شمرده شده‌اند به دست می‌آید و بسیاری از نمونه‌ها و نمایندگان برجسته‌ی کلاسیسیزم معرفی می‌شوند.



شابک: ۹۶۴-۳۰۵-۲۳۵-۴

ISBN: 964-305-235-4

۳۳۰ تومان

کلاسیسیزم

دمنیک سکران

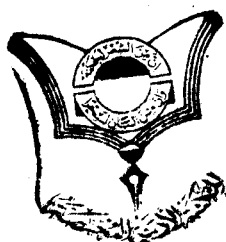
ترجمه حسین افشار

نشر مرکز

۱/۱۱ ف

۲۷/۱





کلاسیسیزم

از مجموعهٔ مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری

۶

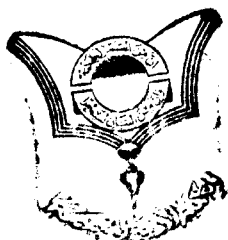


نشر مرکز

Classicism
Dominique Secretan
Methuen and Co.Ltd.,1973
A Persian translation by
Hāsan Afshār



کلاسیسیزم
دَمینیک سِکرتان
ترجمه حسن افشار
طرح جلد از بهرام داوری
چاپ اول ۱۳۷۵، شماره نشر ۳۳۴
۵۰۳۰ نسخه، چاپ سعدی
کلیه حقوق محفوظ و مخصوص نشر مرکز است
تهران - خیابان دکتر فاطمی، خیابان رهی معیری، شماره ۳۴
کد پستی ۱۴۱۴۶، تلفن: ۶۵۵۶۶۳
شابک ۹۶۲-۳۰۵-۲۳۵-۲ ISBN : 964-305- 235-4



کلاسیسیزم

از مجموعهٔ مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری

دُمینیک سکرتان

ویراستار؛ پروفیسور جان جامپ

ترجمهٔ حسن افشار



نشر مرکز

1. The first part of the paper is devoted to the study of the properties of the function $f(x)$ defined by the equation

$$f(x) = \int_0^x \frac{1}{1+t^2} dt$$

It is shown that the function $f(x)$ is increasing and concave down on the interval $(-\infty, \infty)$. The function $f(x)$ is also shown to be bounded on the interval $(-\infty, \infty)$.

The second part of the paper is devoted to the study of the properties of the function $g(x)$ defined by the equation

$$g(x) = \int_0^x \frac{1}{1+t^2} dt$$

فهرست

در باره این کتاب.....	۷
گوشزد.....	۹
۱. مقدمه.....	۱۱
۲. رنسانس ایتالیایی - یونان و روم.....	۲۳
۳. انگلستان تا پیش از احیای سلطنت.....	۳۵
۴. رنسانس در فرانسه - مره و مسائل گوناگون.....	۴۳
۵. کلاسیسیزم فرانسوی: نقطه اوج.....	۵۶
۶. احیای سلطنت و کلاسیسیزم آگوستی.....	۷۰
۷. مقداری نظریه.....	۸۶
۸. کلاسیک و کلاسیسیزم در آلمان.....	۹۹
۹. مؤخره.....	۱۰۴
واژه نامه فارسی - انگلیسی.....	۱۰۶
کتابنامه.....	۱۰۷
نامنامه.....	۱۱۱

دربارهٔ این کتاب

مجموعه‌ی مکتبها، سبکها، و اصطلاحهای ادبی و هنری که این کتاب بدان تعلق دارد دربرگیرنده‌ی نزدیک به سی کتاب مستقل از هم است که از میان کتابهای مجموعه‌ی *The Critical Idiom* برگزیده شده‌اند. هر یک از کتابهای این مجموعه را نویسنده‌ای که در زمینه‌ی مورد بحث صلاحیت و احاطه‌ی وافیه دارد نوشته است و کوشیده است از نکته‌های اصلی مربوط به اصطلاح موضوع کتاب چیزی را ناگفته نگذارد، و به همین دلیل این کتابها از اعتبار و شهرتی میان دوستداران ادب و هنر برخوردار بوده‌اند. کتابها به مقوله‌های گوناگونی میپردازند: برخی به نهضتها و جنبشها و مکتبهای ادبی (رمانتیسم، زیبایی‌گرایی [aestheticism]، کلاسیسیزم، سمبولیسم، رئالیسم، ناتورالیسم، سوررئالیسم، مدرنیسم، اکسپرسیونیسم)، برخی به انواع ادبی (تراژدی، کمدی، حماسه، درام، ملودرام، مقامه [picaresque])، برخی به ویژگیهای سبکی (استعاره [metaphor]، تلمیح [allusion]، طنز [satire]، تمثیل [allegory]) و مانند اینها. به علت همین تنوع موضوع بحث، سبک و نحوه‌ی ارائه‌ی مطلب در کتابهای مختلف مجموعه به تناسب ضرورتهای موضوع، متفاوت است و الگوی یکنواختی بر آنها تحمیل نشده است. با این همه،

کوشش شده در هر کتاب توضیح کافی درباره‌ی تاریخچه، مبانی نظری، عوامل پیدایی، تعریف و معنا، ویژگیها، نمایندگان برجسته، و تأثیرهای سبک و مکتب یادشده داده شود و نمونه‌هایی بسنده و روشنگر از آثار مربوط به آن در خلال مطلب گنجانده شود. درباره‌ی بسیاری از این مقوله‌ها و مفاهیم تاکنون در زبان فارسی اثری که مستقلاً و به درستی پاسخگوی پرسشها و ابهامها باشد نداشته‌ایم و بیش از معرفیهای دانشنامه‌ای و فشرده درباره‌شان نخوانده‌ایم. کتابهای این مجموعه که توسط نشرمرکز در دست انتشار است، میتوانند به آن آشنایی اولیه عمق و وسعت و دقت بیشتری ببخشند و برای دانشجویان ادبیات و سایر خوانندگان علاقمند مفید باشند.

ناشر

گوشزد

اصطلاح کلاسیسیزم تعریف دقیقی ندارد. در دانشنامه‌ها عباراتی به کار برده‌اند از قبیل: گرایشی در زیبایی‌شناسی که مشخصاتش احساس تناسب، ترکیب‌بندی متوازن و بادوام، جستجوی هماهنگی صوری، و خویشنداری در بیان است؛ تقلید از نویسندگان باستان؛ بیزاری از استثنا؛ علاقه تقریباً انحصاری به تحلیلهای روحی و اخلاقی؛ مهار احساس و تخیل؛ پیروی از قواعد حاکم بر انواع خاصی از نگارش؛ و غیره. همچنین کلاسیسیزم را مترادف دانسته‌اند با زیبایی، عقل، سلامت، سنت. در استفاده از آن عده‌ای افراط کرده‌اند و گروهی تفریط.

در رویارویی با معضل بزرگی به نام کلاسیسیزم، من سعی نکرده‌ام تعریفی مختصر یا مفصل از آن ارائه دهم. تنها به خیل عناصر دخیل در آن پرداخته‌ام: ستون فقرات آن، گوشت و پوست آن، خونی که در رگهای آن جاری است. کلاسیسیزم یکی از جریانهای زیبایی‌شناسی است که صفحات گوناگونی از تاریخ را در می‌نوردد. من پاره‌ای از امهات را برگزیده و بعضی حدود را معین کرده‌ام. موضوع بی‌در و پیکر است و به همین دلیل، بیش از حد تعریف شده. من به این نتیجه رسیدم که بهترین شیوه طرح آن در این مقال مختصر، نشان دادن انواع نموده‌های آن است.

کلاسیسیزم مجموعه‌ای از ارزشهای منسوخ و راحت به دنبال هم
قطار شده نیست. کلاسیسیزم در بسیاری از آثار هنری جدید هنوز
زنده است.

مقدمه

بالداساره کاستیلیونه در کتاب دریاری (۱۵۲۸) خود نشان می دهد که برای انسان چقدر آسان و طبیعی است که از گذشته تمجید کند و به خود بگوید کارم هر چه هست، در روزگار پدر بزرگم بهتر می توانستند انجامش بدهند! من نیز یدم نمی آید فکر کنم که حتی پنجاه سال پیش، هنوز می شد تعریفی دقیق و نسبتاً ساده از کلاسیسیزم به خواننده آن زمان ارائه داد. ما به تعریفها سوءظن بیشتری پیدا کرده ایم؛ کمتر چیزی را از روی اعتماد مسلم می گیریم؛ مایلیم آغازهای هر جنبش ادبی را در گذشته هرچه دورتری جستجو کنیم، مؤلفه های آن را کاملتر تحلیل کنیم و همه آن جنبه هایی را که از خلوص آن می کاهند بررسی کنیم. برای همین است که فی المثل از کلاسیسیزم رمانتیکها یا رمانتیسیم کلاسیکها سخن می گوئیم. البته ممکن است بگویند که این تصویر در عین حال که دقیقتر می شود، شفافیت خود را از دست می دهد. حقیقت ما پیچیده تر از حقیقت پدران ماست.

یک گرفتاری شاید ساختگی دیگر را این تصمیم به وجود می آورد که (گذشته از پیشگامان در یونان و روم و ایتالیا) به دوره های کلاسیک

سه کشور فرانسه و انگلستان و آلمان پردازیم و تحولاتی را با یکدیگر مقایسه کنیم که نه همزمان بودند و نه به هیچ وجه همسان، و با این حال به هم مربوط بودند و به اندازه کافی مشخصات مشترک داشتند که مقایسه را مفید و موجه نشان بدهند. پس این مطالعه در واقع به حوزه ادبیات تطبیقی تعلق پیدا می‌کند.

مشکل دیگر ناشی از انتخابی است که باید از میان مطالب موجود انجام بگیرد تا به نوعی تعریف از اصطلاحهای کلاسیک و کلاسیسیزم و نئوکلاسیسیزم برسیم. اولاً مقدار زیادی تداخل و تکرار هست؛ بنابراین چاره‌ای نیست جز اینکه در هر دوره و کشور معین، جالبترین و اصیلترین اظهارات را از آن قبیل که در پیشگفتارها و مقاله‌ها و پتانیه‌ها و مانند آنها یافت می‌شود، و نیز مربوط‌ترین نمونه‌های آثار تألیفی (غالباً نمایشنامه‌ها) را که یا به نقدها جهت داده‌اند و یا خود از آنها مایه گرفته‌اند، انتخاب کنیم. ثانیاً به همین اندازه زیاد، آثاری ادبی داریم بر اساس مضمونها و اسطوره‌ها و پیرنگها و شخصیت‌های یونانی و رومی که تنها می‌توان آنها را (به مفهوم کامل کلمه) گونه‌های جدیدی از مواد زنده دوران باستان به شمار آورد. کافی نیست نویسنده‌ای از آتن یا رم الهام بگیرد تا به او بگوییم کلاسیک؛ هرچند بیشتر آثاری که قصد داریم بررسی کنیم، علناً یا ضمناً نشان می‌دهند که از این منابع الهام گرفته‌اند.

جالب اینکه تقریباً همه ادبیات اروپای غربی را می‌توان کلاسیک خواند، زیرا کلاسیک بیش و پیش از هرچیز یعنی نظم گرفته و مهار شده؛ و همه ادبیات در واقع تلاشی است برای نظم دادن به تجربه‌ای کوچک یا بزرگ، برای عقلایی کردن احساسات، برای نظام‌مند کردن افکار تصادفی، برای تربین طبیعت. ادبیات باید به ما کمک کند که طبیعت را، یعنی دنیایی را که در آن زندگی می‌کنیم، و خودمان را بشناسیم. و

با این حال می‌بینیم که ادبیات چقدر خواننده را از طبیعت دور می‌کند! نقد ادبی سنتی به ما یاد می‌دهد که از مقوله‌های خیلی بزرگ پرهیز کنیم. رومیان می‌گفتند تفرقه بینداز و حکومت کن^۱؛ ما هم این گفته را آویزه گوش می‌کنیم و دنبال عرصه کوچکتری می‌گردیم که اصطلاح کلاسیک در آن مصداق بارزتری پیدا کند.

کلاسیک^۲ در مصرف روزمره ما یعنی نمونه‌وار، مثال زدنی (یک مورد کلاسیک)، عالیت‌ترین در نوع خود و بنابراین شایسته مطالعه و تقلید. از طرف دیگر صفت کلاسیک^۳ را بیشتر برای بهترین نویسندگان باستان به کار می‌بریم (مثلاً در عبارت یک تحقیق کلاسیک). کلاسیسیزم یک شیوه نوشتن یا نقاشی کردن است که مشخصاتش زیبایی آرام، ذوق، خویشنداری، نظم و وضوح است. اصطلاح نئوکلاسیسیزم را گاهی برای متمایز کردن کلاسیسیزم جدید از کلاسیسیزم یونانی و لاتینی [= رومی] به کار می‌برند. خواهیم دید که بهتر است اصطلاح نئوکلاسیسیزم را برای احیا (یا بقا)ی کلاسیسیزم در (تا) قرن هجدهم نگه داریم. واژه کلاسیس در لاتین به معنی طبقه و گروه و زیربخش است؛ و تقریباً معادل لغت کانونس^۴ است که علمای شاغل در کتابخانه معروف اسکندریه به کار می‌بردند به معنی انواع ادبی، یا گروه‌های نویسندگان (خطیبان، نمایشنامه‌نویسان، غزلسرایان و امثال آنها). در زبان فرانسه، کلاسیک و کلاسیسیزم معانی روشنی دارند. وقتی که صحبت از کلاسیک‌های

۱ - Divide et impera به عبارت دیگر یعنی به واحدهای کوچکتری خرد کن تا از عهده‌شان برآیی.

2- classic

3- classical

4- canones

فرانسه می‌کنیم، منظورمان معمولاً نویسندگان بزرگی هستند که شاهکارهایشان را در نیمه دوم قرن هفدهم در زیر سایه پادشاه آفتاب^۵ لویی چهاردهم خلق کردند. کلاسیسیزم هم می‌دانیم که چه معنیهای ضمنی‌ای دارد: شکل‌گرایی کهنه و یکنواخت، فقدان خودانگیزگی، سردی. همین را می‌توان درباره کلاسیسیزم^۶ آلمانی هم گفت. کلاسیک^۷ آلمانی هم از نظر معنا مشکلی برایمان ایجاد نمی‌کند؛ منظور از کلاسیکهای بزرگ^۷ در آلمانی نویسندگانی هستند در اندازه‌های گوته و شیلر. در تاریخ ادبیات، هر جا به این اصطلاحها بر می‌خوریم، دستکم در ذهن خود، آنها را در مقابل رمانتیک و رمانتیسم و نیز باروک قرار می‌دهیم.

لیلیان فورست در کتاب رمانتیسم از همین مجموعه به نقل از ای.بی. بورگوم می‌گوید: "کسی که می‌خواهد رمانتیسم را تعریف کند، دارد دست به کار خطرناکی می‌زند که قربانیان زیادی گرفته است". همین حرف را می‌شود درباره کلاسیسیزم زد و با وجود این ناامید نشد. تعریف لازم است، حتی اگر پیدا کردنش سخت باشد، حتی اگر قطعی یا راضی‌کننده نباشد، حتی اگر فرضی موقت باشد ...

واژه کلاسیک برای ما نمودار یک طرز تلقی خاص از زندگی است. به عقیده من، دو جور می‌شود به زندگی بشر نگاه کرد. یک جور آن با چند سؤال آغاز می‌شود: زندگی چیست؟ ما را به کجا می‌برد؟ ما چگونه می‌توانیم از آنچه می‌دانیم جلوتر برویم؟ زندگی تا کجا

5- Klassizismus

6- Klassisch

7- die grossen Klassiker

می‌تواند پیش برود؟ کمال یک زندگی کامل را من چگونه می‌توانم بیان کنم؟ طرز تلقی را که با امثال این پرسشها مشخص می‌شود، می‌توانیم بگوییم آینده‌نگر، تجربی، خلاق، نترس. غالباً هم بی‌شکل است چون هیچ کجا نمی‌ایستد و چون همیشه در جستجوی شکلهای تازه بیان بینشهای تازه است. خیلی از چیزهایی را که در بسیاری از تعریفها و توصیفهای متداول رمانتیسم پیدا می‌شود در آن هم می‌بینیم.

طرز تلقی اساسی دیگر با مجموعه سؤالهای دیگری آغاز می‌شود: گذشته به ما چه آموخته است؟ ما چه مشترکاتی با نسلهای قبلمان، با ملت‌های دور و برمان داریم؟ بهترین جمع‌بندی ما از آنچه بوده و هست و احتمالاً خواهد بود چیست؟ طبیعت تغییرناپذیر کدام طبیعت است؟ این یکی طرز تفکری است عقلانی‌تر و ترکیبی‌تر و ایستاتر، که به نظام‌مند کردن، پذیرفتن چیزی که ارزشش ثابت شده، بهره‌برداری از شکلهای نسل به نسل چرخیده، تمایل دارد. در اثر حاضر، اسم این طرز تلقی دومی را می‌گذاریم کلاسیک.

در هر کدام از ما، هم پاره‌ای کلاسیک وجود دارد و هم پاره‌ای رمانتیک؛ به قول گوته، یک شخصیت سالم و یک شخصیت بیمار. جدا کردن آنها از یکدیگر در فرد ممکن است کار بیهوده‌ای باشد، اما چون ادبیات این گرایشها را در مقیاس بزرگی منعکس می‌کند، تمایز آنها معنی پیدا می‌کند: جنبه‌هایی از زندگی خصوصی ما زیر ذره‌بین قرار می‌گیرد و تعمیم پیدا می‌کند، آینه‌هایی در مقابل حیات یک ملت قرار می‌گیرد. تمیز دادن، فهمیدن غیریت، شکیاتر شدن ...

هر دو جنبش مورد بحث گذشته‌ای دارند. پژوهشگر رمانتیسم چاره‌ای جز بررسی تأثیر قرون وسطا و شیوه گوتیک در نویسندگان پیش‌رمانتیک و رمانتیک و بنابراین در جریان اصلی ادبیات انگلیس که

ذاتاً کلاسیک نیست ندارد. از طرف دیگر پژوهشگر کلاسیسیزم به ناگزیر باید نگاهش را متوجه دوران باستان کند، چون از آنجاست، از یونان و روم، که قرنهای شانزدهم و هفدهم و هجدهم، بیش یا کم، الهام می‌گرفتند. کلاسیسیزم همیشه به گذشته نگاه می‌کند، چه موقعی که نظریه‌پردازی می‌کند و چه موقعی که اثری خلق می‌کند. اکنون می‌پردازیم به «عصر طلایی» کلاسیک و درسهای آن.

لابرویر در اواخر قرن هفدهم کتاب معروفش کاراکترها^۸ را با این جمله پرمعنی آغاز می‌کند: "روی هم رفته ... ما چاره‌ای نداریم مگر خوشه‌چینی از خرمن باستانیان و ورزیده‌ترین امروزیان" یعنی ماهرترین مقلدان کلاسیکهای بزرگ. تقلید یکی از کلمات کلیدی است که بارها به آن برخوایم خورد، کلمه‌ای که قرن ما تحقیرش می‌کند، اما اگر درست معنیش کنیم، می‌بینیم چند اثر ادبی بزرگ را به آن مدیونیم! منظور لابیرویر از تقلید، تقلید کورکورانه نیست؛ چون می‌شود تقلید کرد اما فقط از روح حقیقت، از درجه‌اعلای حُسن، از پابندی به درک ثابت و معقولی از زندگی. از نظر کلاسیکها فقط ارکان روان (عقل، استعدادهای مختلف، احساسات اولیه، بعضی محاسن و معایب) در طول زمان بدون تغییر باقی می‌مانند؛ بقیه (طرز زندگی، عوامل خارج از وجود انسان، جو اخلاقی، حساسیت نسلهای

۸ - اگرچه آن را در فارسی سجا یا ترجمه کرده‌اند، من در اینجا به دلیل خاصی از ترجمه آن استفاده نکرده‌ام. کاراکتر در یونان باستان یک نوع ادبی خاص بود که در قرن هفدهم در انگلستان و فرانسه از نو جان گرفت. کاراکتر طرح معمولاً طنزآلودی درباره شخصیت یا کاراکتری بود که مظهر یکی از صفات بارز آدمیان، یک صفت خوب یا بد، یک حسن یا عیب قلمداد می‌شد. واژه کاراکتر هم به خود طرح اطلاق می‌شد و هم به شخصیتی که توصیفش می‌کرد.

مختلف، شناخت از عالم) همه با شیوه‌های بیانشان تکامل می‌یابند: "هوراس و دیپرتو (بوآلو) قبل از ما گفته‌اند، ولی من به زبان خودم می‌گویم". (لابرویر)

بسیاری از کتابهایی که به آنها خواهیم رسید "بی‌روح و یادمانی مثل مقبره‌های کلاسیک" - به قول چسترتون - نیستند که در آن‌ها جز قلب بی‌احساسی نهفته نباشد!

برای نشان دادن یک نکته مهم دیگر، بیایید سرنوشت تئوفراستوس را در نظر بگیریم که شاگرد و جانشین ارسطو در مدرسه فلسفه آتن بود. از میان خیل آثار تئوفراستوس تنها یکی به دست ما رسیده که نامش *کاراکترها*^۹ و خودش مجموعه لاغری از طرحهایی درباره کاراکترهای مختلف است، اما داستان نفوذ این کتاب (که در حول و حوش سال ۳۲۰ ق م نوشته شده) داستانی شنیدنی است و بی‌ارتباط با بحث ما هم نیست.

به طور کلی دو نوع تصویر وجود دارد (گذشته از فرق دیگری که بین تصویرهای واقعی و آرمانی و فکاهی هست) که نقاش یا نویسنده می‌تواند ارائه کند: یکی فرد خاص و یگانه‌ای را نشان می‌دهد، دیگری یک گونه (تیپ) را به نمایش می‌گذارد. معمولاً هنرمندان (اگر یک تقسیم بندی کلی دیگر قائل شویم) نوع اول را ترجیح می‌دهند، اخلاقیان نوع دوم را، به این دلیل ساده که معلم اخلاق (روان شناس) از راه علمیتری می‌رود. او می‌خواهد به شاگردانش اطلاعات سودمند و تعمیم یافته‌ای درباره انسان بدهد، مثل موعظه گر اخلاقگرایی که باطل را با زبانی کلی می‌کوبد، با استفاده از گونه‌هایی مانند مرد طمعکار، مرد بی‌نزاکت، آدم دروغگو و غیره. کاراکترهای

۹ - Characters این یکی را در فارسی شمائل نامیده‌اند و در عربی کتاب الادب.

تئوفراستوس همه منحرفه‌اند، افراطی‌اند، با اخلاقیات یا رسوم جامعه‌شان کنار نمی‌آیند، از معدل رفتار ارسطویی پیروی نمی‌کنند. مورد استفاده آنها در درس خطابه بود (و درس خطابه عبارت بود از مطالعه همه راههای نفوذ در دیگران). به عبارت دیگر آنها خطیب را به وسایلی توضیحی مجهز می‌کردند، همان طور که تشبیهات و ضرب‌المثلها و مانند آنها را برای استفاده در موقع مقتضی یاد می‌گرفتند.

تئوفراستوس مقلدان و مفسران زیادی داشت، هم در یونان، هم در روم. روش او در قرون وسطا به مدرسیان رسید و بعد در دورهٔ رنسانس به اخلاقیان. کاراکترنویسی را می‌گفتند دسکریپتیو^۱. دسکریپتیو در انگلستان معمول بود، حتی پیش از سال ۱۵۹۲ که اولین ترجمه و شرح لاتین معروف کتاب او را کازوبون در ژنو منتشر کرد. این اثر را که در واقع تئوفراستوس روزآمد شده‌ای بود، جان هیلی به انگلیسی برگرداند و در سال ۱۶۱۶ روانهٔ بازار کرد. حال می‌شد ادعا کرد که تب بعدی کاراکترنویسی یا تصویرپردازی (در انگلستان و فرانسه) با دخالت کازوبون و هیلی پدید آمد. هرچند که این هم حقیقت محض نبود، چون همان طور که گفتیم، سنت دسکریپتیو هیچ وقت از بین نرفته بود. وانگهی، اولین نمایندهٔ بزرگ این نوع ادبی در انگلستان، یعنی جوزف هال، کتابش کاراکترهای فضیلتها و رذیلتها را پیش از آن در سال ۱۶۰۸ بیرون داده بود.

به این ترتیب "کاراکتر که از پیش یک صورت بلاغی آشنا بود، از نو به عنوان هدیهٔ مسلمی از طرف جهان باستان به دنیای جدید در انگلستان احیا شد و هنگامی که وارد یکصدمین سال محبوبیت

خود شد، نام تئوفراستوس را برجسته بر پیشانی داشت.^{۱۱} قصد من از یادآوری کاراکترهای تئوفراستوس آن نیست که تاریخ این نوع ادبی را بنویسم و از نمایندگانش سر تامس اُوربری، جان اول، کلیولند، باتلر، آدیسون و دیگران (که لزوماً همگی از تئوفراستوس اطلاع دست اولی نداشتند) یا از لایرویر (که یک ترجمه فرانسه را به او مدیونیم) و پیشینیان و پسینیانش در فرانسه بگویم. این قصد را هم ندارم که نسبت نزدیک کاراکترها را با نظریات اخلاقی رایج (معدل ارسطویی، نظریه طبایع اربعه، تعبیر آدم عاقل) نشان بدهم. دنبال این هم نیستم که به ارتباط آن با کمندی پردازم (تئوفراستوس با مناندر؛ اخلاقیان رومی با پلاوتوس و ترنس؛ هال و دیگران با بن جانسون؛ لایرویر با مولیر؛ آدیسون با کانگریو). از پیوندهای آشکار آن با مقاله نویسی (بیکن، مونتنی) هم نمی خواهم حرفی بزنم. فقط می خواهم نشان بدهم که روابط اشتقاقی قدیم تا جدید به هیچ وجه ساده و سرراست نیستند و همزمان مسیرهای مختلفی را طی می کنند: از خلال متنهای باقی مانده، متنهای مفقود و دوباره پیدا شده، شرحهای نوشته شده، نقل سینه به سینه، تأثیر و تأثر متقابل، یا از طریق پیوند زدن محصولات بومی به مضمونهای کلاسیک. مسائل مربوط به تأثیرگذاری و اشتقاق همیشه بسیار دشوارند، مخصوصاً به این دلیل که نویسندگان غالباً منابع بی اهمیت را ذکر می کنند، مهمترها را ندیده می گیرند و از بقیه هم بی خبر می مانند. (نمونه اش موريس دو گِرَن، شاعر رمانتیک. او هیچ جا اسمی از سناکور نیاورده که آنقدر به او مدیون است!)

11- G.S. Gordon, 'Theophrastus and his Imitators', in *English Literature and the Classics*, Oxford 1912.

همین جا باید به یک نکته دیگر هم، ولو بدیهی به نظر برسد، اشاره کرد. در جنبش مورد بحثمان، کلاسیسیزم جدید، نظریه ظاهراً سهم بیش از اندازه بزرگی دارد. آثار ادبی قرنهای هفدهم و هجدهم فرانسه، عصر آگوستی^{۱۲} انگلستان، و قرن هجدهم آلمان از نوشته‌های نظریه پردازان مایه می‌گیرند. نظر و عمل، خوشبختانه یا بدبختانه، دست در دست هم دارند و شاعران بسیاری بخشی از شهرت خود را به پیشگفتارها و نقدهای خود مدیون‌اند (مثل درایدن و کورنی). دلیل این مزاجت را همچنان که جلو می‌رویم خواهیم فهمید. فعلاً کافی است بدانیم که شالوده کلاسیسیزم را از یک طرف نظریه‌ای در مورد تقلید و از طرف دیگر ایمانی افراطی به عقل تشکیل می‌دهد.



هر چه بیشتر به مفهوم کلاسیسیزم می‌پردازیم، آشکارتر می‌شود که بررسی آن با موانع بی‌شماری روبروست و به آسانی ممکن است ما را فریب بدهد. وقتی که اشتقاقهای کاذب را با کمال قاطعیت مطرح می‌کنند و از بقیه حرفی نمی‌زنند و آثار را در خارج از جو اخلاقی که یا در آنها موج می‌زند و یا آنها در مقابلش معنی می‌یابند تفسیر می‌کنند، ترتیب وقایع ممکن است انسان را گمراه کند.

یک مشکل دیگر ما ناشی از مسائلی است که مکتب موسوم به نوافلاطون‌گرایی به وجود می‌آورد. جان الگزاندر استوارت^{۱۳} می‌نویسد. افلاطون‌گرایی "حال کسی است که چشمی مشتاق دیدن

۱۲ - Augustan عصر منسوب به قیصر آگوستوس (ژولیوس سزار) از جهت شباهت آثار. این عصر در انگلستان به ویژه مطابق با عهد سلطنت ملکه آن (۱۷۰۲-۱۷۱۴) و دوره نئوکلاسیک این کشور است.

13- J.A.Stewart, 'Platonism in English Poetry' in *English Literature and the Classics*.

تنوع بی‌پایان این دنیای مری و موقت و درک ظریفی از زیبایی آن دارد اما فکر می‌کند جهانی نامری و ابدی هم در پس یا ... درون جهان مری و موقت وجود دارد و چون هم آن را می‌خواهد و هم خود را ... از عشق به جهان مری و موقت تا عشق به دنیای نامری و ابدی بالا می‌رود.^{۱۴} این دنیای نامری مثل یا آرمانها (خوبی، راستی، زیبایی)، این خدا، از طریق سلسله مراتبی از موجودات بر روی هر ذره‌ای از ماده عمل می‌کند. به ویژه سه اثر افلاطون، فایدون و سمپوزیوم^{۱۵} و تیمایوس، این آرمانگرایی عمیق فیلسوف را در برمی‌گیرند، فیلسوفی که تأثیر زیادی در شاعران و اندیشمندان و روحانیان گذاشت "از بت پرست گرفته تا یهودی و مسیحی و مسلمان، در طول دوره اسکندرانی^{۱۶} و نخستین قرنهای بعد از میلاد، در سرتاسر قرون به اصطلاح تاریک و دو قرن طلوع رنسانس، تا اینکه در نیمه دوم قرن پانزدهم با تأسیس آکادمی افلاطونی فلورانس، کیشی حول شخصیت او شکل گرفت." دیالوگها^{۱۷} "به ترجمه و تفسیر مارسیلیو فیچینو طرفدار عمده این کیش ... حال در غرب مورد مطالعه قرار گرفت." این نفوذ در دانت، پترارک، شاعران دوره رنسانس، اسپنسر، سیدنی، شکسپیر، جانسون، دان، وردزورث، رمانتیکها (و حتی شاید در لوگران مولن از آلن فورنیه) محسوس است.

پس با جنبشی روبرو هستیم که پیداست سرچشمه واحدی در دوران باستان دارد، یعنی تجربه عرفانی افلاطون در مورد ثنوتی متقارن، دنیایی که دیده می‌شود و دنیایی که استنباط یا تداعی

۱۴ - سومپوسیون در یونانی و رساله مهمانی در ترجمه فارسی.

۱۵ - Alexandrine دوره استیلای یونانیان و رومیها در اسکندریه مصر.

۱۶ - مکالمات افلاطون.

می‌شود. افلاطون منبع الهام آثار بی‌شماری شد بدون آنکه قانونی وضع کند یا حکمی صادر کند؛ فقط یک دید به آنها داد. با این همه، کلاسیسیزم به معنی دقیق کلمه از این دید تأثیری نپذیرفت. به عبارت دیگر، افلاطون‌گرایی (یا چنان که از زمان فیچینو نام گرفت، نوافلاطون‌گرایی) را در خود راه نداد.

از موضوع خارج شدیم اما دو درس آموختیم. اول اینکه کلاسیسیزم لزوماً از همه نظریات یا آثار باستانیان مایه نمی‌گیرد. اگرچه شیفتگان ادبیات نمی‌توانند از پیدا کردن ردی از افلاطون‌گرایی یا نوافلاطون‌گرایی در تألیفات مورد بحث ما خودداری کنند، باید ما را ببخشند که ناچاریم افلاطون شورانگیزتر را رها کنیم و سراغ ارسطو و هوراس و لونگینوس برویم. ثانیاً باید بدانیم که در ادبیات، دو نوع منبع الهام بسیار متفاوت وجود دارد: آثار سرایندهگان^{۱۷} (نمایشنامه، داستان، شعر، خطابه، تأملات و غیره) و آثار منتقدان (منتقدان ادبی یا اخلاقی، زیبایی‌شناسان، قانونگذاران خوب یا بد، شارحان کوچک و بزرگ، و مانند آنها). در مورد هوراس (مثل خیلی از جدیدها) دو نوع با هم‌اند و در مورد آریستوفان نمایشنامه‌ها نقدی بر نمایشنامه‌نویسان دیگر را هم در برمی‌گیرند. نشو و کلاسیسیتهای مورد بحث ما، به اندازه سنجش پذیری، هم از آثار خلاقانه گذشتگان تأثیر گرفته‌اند، هم از آثار نظری آنها (یا دستکم از نظریه‌هایی که شارحان ایتالیایی و فرانسوی ارسطو در قرنهای شانزدهم و هفدهم پرداخته‌اند). آنویی را تنها به این دلیل که از نو به مضمون کهنه آنتیگونه پرداخته است نمی‌توان پیرو کلاسیکها به شمار آورد؛ مشخصات دیگری هم لازم است.

۱۷ - poets توسعاً به معنی هر کس که اثر ادبی خلق می‌کند.

رنسانس ایتالیایی - یونان و روم

مارسیلیو فیچینو که کوشیده بود افلاطون گرایی را با مسیحیت آتش بدهد در سال ۱۴۹۹ درگذشت، ولی پیش از آن اغلب آثار ادبی مهم دوران باستان را کسانی مانند والّا، بیکو دلا میراندولا، ویدا، پولیتسیانو و خود فیچینو به لاتین ترجمه کرده و با شرحهای بسیاری در دسترس مردم ایتالیا و دیگر نقاط اروپا قرار داده بودند. مطالعات زبان‌شناسی در مرحله پیشرفته‌ای بود و متنهای تصحیح شده برای مردمی که با زبان لاتین آشنا بودند مشکلی ایجاد نمی‌کرد. (همین لطف شامل حال تألیفات آباء کلیسا^۱ هم شد. اراسموس یکی از طرفداران عمده احیای مطالعات مسیحی بود.) انسان نوعی رنسانس اومانیستی است با عشق وافر به علم و سفر و گذشته با همه جوانبش. تأکید او بر خوداتکایی است، نوعی خوداتکایی تعدیل شده با افلاطون گرایی و تقویت شده از نظر اخلاقی با رواقیگری تدریس

۱ - نویسندگان پارسای چند قرن اول بعد از میلاد بودند که با آثارشان نقش مهمی در ترویج مسیحیت بازی کردند.

شده در کتاب مبانی اپیکتت (که در سال ۱۴۹۸ به لاتین ترجمه شد): مجموعه اصولی برای اتکا به خود و تسلط بر نفس که نفوذ آن تا اعماق عصر کلاسیک به معنی خاصترش احساس می‌شد. برای او زندگی ظاهراً یک هنر است، هنری که مثلاً کاستیلیونه در کتاب دریاری خود توصیفش می‌کند. ترجمه‌های ژاک آمیو فرانسوی و تامس نورث انگلیسی از کتاب تراجم احوال قیاسی پلوتارک که در سال ۱۵۵۹ به انجام رسید علاقه به گذشته دور را دوچندان کرد، همان طور که آثار سیسرون و سنکا به بحث درباره مسائل اسلوبی و اخلاقی دامن زدند. بدمان نمی‌آید که سرگذشت رنسانس را ولو به طور خلاصه تعریف کنیم، ولی ناچاریم خودمان را به بعضی جنبه‌های مربوطتر نقادی در دوره رنسانس - که فقط همان به کلاسیسیزم در قرن هفدهم مجال بروز می‌دهد - محدود کنیم و خواننده علاقه‌مند را حواله دهیم به کتاب رنسانس قاره‌ای (با ویرایش ا.ج. کرلسهایمر) که جمله زیر را از آن نقل کرده‌ام: "تا سال ۱۶۰۰ جنبشی که حدود ۱۵۰ سال جلوترش در ایتالیا آغاز شده بود، همه جا منجر به پیدایش نظام آموزشی مقبولی بر مبنای تسلط معقولی بر زبانهای لاتین و یونانی شده بود که میراث فرهنگی مشترکی شامل تاریخ و اساطیر و حکمت باستان را تا امروز برای ما حفظ کرده است."

رنسانس نه تنها نشانه احیای تحقیق و تتبع کلاسیک بلکه همچنین نمودار تلاشهای موفقیت‌آمیزی برای تبدیل زبانهای بومی به محمل مناسبی برای ادبیات بود. در ایتالیا کتابهای دستور زبان نوشتند و لغت نامه‌ها تألیف کردند و زبان معیار تعیین کردند و آکادمیها متولی کارها شدند (مدتها پیش از سال ۱۶۳۵ که ریشلیو آکادمی بی‌دست و پای فرانسه را تأسیس کرد). فرانسویها هم از آنها پیروی کردند و دوبله در سال ۱۵۴۹ اثر معروفش دفاع و تشریح زبان فرانسه را بیرون داد. به این

ترتیب «مسأله زبان» باعث به کار افتادن ذهن ایتالیاییها شد، همان طور که بعضی آثار ارسطو مثل کتاب خطابه و صناعت شعر مغزشان را به کار انداخته بود (حال آنکه در قرون وسطا بیشتر به منطق و فلسفه ارسطو توجه کرده بودند). پس بجاست که نگاهی بیندازیم به پاره‌ای نظرها، سخنان، تعلیمات و این جور چیزهای بعضی از پدران نقد ادبی، مثل ارسطو و هوراس و لونگینوس، که بدون اطلاع از آنها از اصول نئوکلاسیسیزم سر در نخواهیم آورد.

ارسطو البته پیشینیانی هم داشت، که "شکل ابتدایی نقد ادبی" آنها را (به قول تی. اس. دورش در کتاب نقد ادبی کلاسیک از انتشارات پنگوئن که صناعت شعر ارسطو و هنر شاعری هوراس و دربلند پایگی لونگینوس هم در آن به چاپ رسیده‌اند) می‌توان در کتاب نقد ادبی در دوران باستان از ج. و. ه. اتکینز مطالعه کرد. جالبترین سخنان را در این زمینه می‌توانیم در کمدیهای آریستوفان پیدا کنیم (مخصوصاً در فوکان که شایستگیهای ایشیل و اورپید را با دقت می‌سنجد). از میان مناظره‌های بین سقراط و افلاطون، اینجا تنها می‌توانیم به آنهایی پردازیم که می‌کوشند نشان بدهند هنر و شعر فقط توهم‌اند، فقط تقلید یا میمسیس که افلاطون ابتدا مردودش می‌شمرد ولی بعد قبولش کرد به شرط آنکه شاعران حماسی و دراماتیک به موضوعهای باارزش پردازند. نظر افلاطون درباره هنر مبهم باقی ماند، ولی نظام عالم او لبریز از شعر بود.

ارسطو همیشه صراحت ندارد و مهمتر از آن، برخلاف ادعای کسانی که شاید بیش از حد تحت تأثیر برخورد اسلوب‌مند او قرار گرفته باشند، هرگز با قاطعیت حرف نمی‌زند. در صناعت شعر ضمن آنکه به نمایشنامه‌نویس نوپا توصیه‌هایی می‌کند، تا حد زیادی هم دست او را باز می‌گذارد. از شاعر انتظار دارد که فقط تاریخ‌نگار یا مقلد کور نباشد.

از او می‌خواهد که به دنبال حقیقتی جهان شمول بگردد؛ پیرنگ قانع کننده‌ای درباره سقوط انسان لایقی بنویسد، پیرنگ بغرنجی با یک پیچ، مثل برگشتن ورق یا کشفی ناگهانی. کنش را باید اندیشه و شخصیت برانگیزند. این رویکرد را با چهار نقل قول نشان می‌دهیم:

پس تراژدی بیانگر کنشی است سزاوار توجه جدی، فی‌نفسه کامل و دامنه‌دار، با زبانی غنی شده به وسیله تمهیدات هنری مناسب بخشهای مختلف نمایش؛ ارائه شده به شکل کنش، نه نقل؛ که با ترحم و ترس موجب تطهیر این گونه احساسها می‌شود. منظورم از زبان غنی شده زبانی است که وزن و موسیقی و آواز دارد؛ و مقصودم از تمهیدات هنری مناسب بخشهای مختلف این است که بعضی را فقط با شعر تولید می‌کنند و بعضی دیگر را با کمک آواز.

اگر شاعر چیز ناممکنی را توصیف کرده، در واقع خطا کرده؛ اما در یک صورت این کار او موجه است و آن اینکه هنر به مقصود حقیقی خود برسد، یعنی همان طور گفتم، در صورتی که این بخش یا بخش دیگری از شعر را گیرا تر کند.

تراژدی می‌کوشد تا حد امکان در محدوده یک دور گردش خورشید بماند یا فقط کمی از آن فراتر برود، حال آنکه حماسه هیچ حدودی را در مدت زمان کنش‌اش مراعات نمی‌کند.

هر چه زیباست، خواه موجود زنده باشد خواه شیء مرکب، لازم است که نه تنها اجزای منظمی داشته باشد بلکه اندازه مناسبی هم داشته باشد، چون زیبایی در گرو اندازه و نظم است.

ارسطو هیچ اشاره‌ای به وحدت مکان نمی‌کند (اگرچه وجود همسرایان در تراژدی یونانی ظاهراً جابجاییهای وسیع در فضا را نامطلوب می‌کند. نگاه کنید به کتاب مرگ تراژدی جورج استاینر).

همین قدر در مورد اهداف شعر تراژیک و راههای دستیابی به آنها کافی است. این نوع ادبی دارای قانونی است: تراژدی باید بد تمام شود. و دارای هدفی اخلاقی: به تماشاگر هشدار داده می شود (شاید به سر تو می آید). و مطلوبی: نمایش باید زیبا و قانع کننده باشد. و اندرزی: به حدودی پایبند بمان و از چارچوب عقل بیرون مرو. و ترجیحی: تراژدی از شعر حماسی و تاریخ برتر است. برای تطهیر احساسها یا کاتارسیس توضیح قانع کننده ای داده نمی شود؛ ممکن است موجب تخلیه انرژی مرکوفته در تماشاگر می شود و به این ترتیب امکان برخورد معقولتری را با بحرانهای زندگی واقعی فراهم می آورد. تأکید ارسطو بر پیرنگ در مقابل شخصیت (شخصیت از خلال کنش نمایان می شود) بوی اگزیستانسیالیستی دارد و کلاصناعت شعر او خیلی زنده، و به عبارت دیگر تجربی، به نظر می رسد.

هوراس در هنرشاعری بیشتر خودمانی و کمتر رسمی است. او از یونانیان ستایش می کند و از شاعران می خواهد که کارشان را از آنها یاد بگیرند. ولی او هم با تقلید کورکورانه مخالف است. او شاعری را هنری می داند که می شود آموختش، هنری که تأثیری تمدن ساز دارد. چیزی که مخصوصاً مورد تأکید اوست مفهوم "حسن تناسب" است، تناسب اندیشه و موضوع، همجوشی همه قسمت های شعر، مراعات تقریباً اکید عرف، بخصوص در مورد زبان.

ستایش از باستانیان، حسن تناسب و هماهنگی در هنر و صناعت، شناسه های این رساله اند. از یک اثر دیگر هوراس به نام رساله به آگوستوس دستگیرمان می شود که او رقابت با باستانیان را برای شاعران جدید ناممکن نمی دانسته - نظری که بسیاری از

نثو کلاسیسیتهای نمی توانستند راحت زیر بار آن بروند!
 نقل قولهای زیر خلاصه‌ای از بعضی تعلیمات اوست:
 عرف است که قوانین و آداب سخن را تنظیم می‌کند.
 شب و روز را باید صرف مطالعه نمونه‌های یونانی کرد.
 یا از راهی برو که دیگران هموار کرده‌اند، یا اگر از خودت چیزی ابداع
 می‌کنی باید روان باشد.
 و به یاد ماندنی تر:
 شاعر هدفش این است که یا سودی برساند، یا لذتی ببخشد و یا
 لذت بخشیدن را با رهنمودهای سودمندی برای زندگی همراه کند.

در بلندپایگی هم عنوان و هم کلید اثر لونگینوس است (اگر واقعاً او
 نوشته باشدش). این بلندپایگی یعنی بزرگی هدف و وسیله اجرا؛ یعنی
 شکوه، خلوص، هر چیزی که نویسنده را مشهور می‌کند؛ عالی بودن
 برای لذت دادن به خواننده. پس با شور و نبوغ ارتباط دارد.
 "بلندپایگی اثر یک ذهن ممتاز است"؛ "پیروی و تقلید از مورخان و
 شاعران بزرگ گذشته" است. می‌ادی آنچه موجب بلندپایگی می‌گردد
 به تفصیل توضیح داده می‌شود. بلندپایگی از برکت مثالهای عملیش
 یکی از نخستین کتب مبانی نقد ادبی است که "برتری بلندپایگی
 ناقص بر میانه حالی بی نقص" را به خوبی نشان می‌دهد. دو نقل قول
 دیگر از آن برای منظورمان کفایت می‌کند:

هنر موقعی کامل است که شبیه طبیعت به نظر برسد و طبیعت
 موقعی موفق است که بتواند هنر درونش را پنهان کند.

حال، گاهی زبان ساده گویاتر از بیان ظریف است، زیرا چون از
 زندگی روزمره گرفته شده، زود فهمیده می‌شود و آشناییش به آن
 اعتبار بیشتری می‌بخشد.

این فهرست نکات مهم در مورد سه اندیشمندی که نظریه پردازان رنسانس ایتالیا (و سپس نئوکلاسیسیستهای فرانسه و انگلستان و آلمان) به قدری استوارشان کردند که ما را گیج می‌کند، مطالعات بلاغی ارسطو و سیسرون و کوینتیلیان و دیگران را در بر نمی‌گیرد. حتی اگر می‌خواستیم نگاهی سرسری به این موضوع تخصصی بیندازیم، ما را خیلی از بحث‌مان دور می‌کرد.

اگر روح رنسانس هنوز ما را به هیجان می‌آورد، بی‌تردید به دلیل کنجکاری آن و شوری است که در چنگ زدن به هر نمودی از زندگی از خود نشان می‌داد. با وجود این، محققان ایتالیایی قرن شانزدهم در عین حال که اعتبار ادبیات پدید آمده در زبان مادری خود را می‌پذیرفتند و دانتی و پترارک و بوکاچو را نمونه‌هایی شایسته تقلید می‌دانستند، کورمالانه به دنبال مجموعه قواعد ادبی الزام‌آوری برای نویسندگان ایتالیایی می‌گشتند، همان‌طور که به اصطلاح قواعد مشتق از سیسرون و امثال او برای کسانی که به لاتین می‌نوشتند الزام‌آور بود. البته هر نظریه‌پردازی یک منتقد یونانی یا رومی را مبنای کار خود قرار می‌داد. من اینجا فرصت آن را ندارم که بحث نقادی در دوره رنسانس را مفصل طرح کنم. از این جهت خواننده را به منابع زیر رجوع می‌دهم:^۲

- الف) رنه بری، شکل‌گیری مکتب کلاسیک در فرانسه
- ب) جورج سینتس بری، تاریخ نقادی در انگلستان (لندن، ۱۹۱۱)
- ج) ج. و. ه. اتکینز، نقد ادبی در دوران باستان (و سپس قرون وسطی، رنسانس، و قرنهای هفده و هجده)

۲ - مشخصات آنها به زبان اصلی در کتابنامه آمده است.

(د) رنسانس قاره‌ای که قبلاً از آن نقل قول کرده‌ام. هر تاریخی در زمینه چیزی که اسمش را جدایی از قرون وسطا گذاشته‌اند، باید از پیکو دلا میراندولا (در کرامت انسانی، ۱۴۹۶) و فیچینو و والا (در باب لذت، ۱۴۳۱) آغاز شود، چون همه آنها از روح تازه تحقیق، رهایی خرد (عقل) و سعی در ترکیب همه دانشها حکایت می‌کنند. اگر آنها در جایی به مرجع (کلاسیک) حمله می‌کنند، تنها از این روست که در درجه‌بندی ارزشهای آنها طبیعت و یا عقل برآرای مقبول غلبه می‌کند، ولو مقدس باشند. وانگهی، روشن است که این اندیشمندان و زبان‌شناسان از این نظر که مایل بودند همه کوششهای خود را در خدمت تعلیم و تربیت لیبرالی^۳ براساس مطالعه زبان و ادبیات بدانند نمایندگان عصر خود بودند. سودمندی، چنان که اتکینز نشان می‌دهد، مقوله‌ای بود که در نقد ادبی هم مثل اغلب زمینه‌های دیگر تحقیق به کار گرفته شد. پس خیلیها بودند که روی قواعدی کار می‌کردند که می‌شد به نوآموزان یادشان داد. چون ادبیات یعنی حکمت؛ و حکمت یعنی عمل خوب؛ حکمت به حزم میدان می‌دهد، چنان که وجود قاعده به ادبیات خوب منجر می‌شود (یا ممکن است منجر شود). عقل و زندگی و نگارش خلاقانه دایره را می‌بندند.

(خواننده علاقه‌مند به روابط بین تعلیم و تربیت، سخنوری و سبک‌شناسی، دستور زبان و علم بلاغتی که در دوره رنسانس از بس آن را دروازه طلایی دنیای ادبیات و تفسیر آن خوانده بودند تهوع‌آور شده بود، می‌تواند مراجعه کند به کتاب *ویثوریو دا فلترو* و دیگر نظریه‌پردازان اومانیزست تعلیم و تربیت (کمبریج، ۱۸۸۷) اثر و. ه.

۳ - نوعی که فقط برای باز کردن ذهن بود و به حرفه و فن اعتنایی نداشت.

وودوارد و کتاب علم بلاغت (متیوئن، ۱۹۷۱) از پیترو دیکسون). هیچ مکتب ادبی واحدی به وضوح از درون آثار بیرون نمی آید، نه آثار شاعران (که در آن زمان یعنی همه نویسندگان) و نه آثار نظریه پردازان. پولیتسیانو در کتاب اپرا (۱۵۳۷ - ۱۵۳۹) سیسرون را آن تنها نمونه کاملی که دیگران می دانند نمی داند. همچنین او و برونی هیچ کدام برخلاف نظر عده ای دیگر شعر را برای اخلاق خطرناک نمی دانند. اختلاف بر سر اینکه هومر بزرگتر است یا ویرژیل، و نیز در مورد ماهیت شعر، خود را در نظریه های مربوط به شعر دراماتیک نشان می دهد. فقط یک اعتقاد عمومی وجود دارد که رنه بری به این صورت خلاصه اش می کند: "همه آثار نظریه پردازان ایتالیایی مبتنی بر این فرض است که قواعدی وجود دارند که هر شاعری باید بداند و به کار ببرد تا موفق شود".

برجسته ترین نظریه پردازها مینتورنو و کاستل و ترو و اسپکالیزر بودند. ویدا هم تا زمان بوالو نفوذ خود را حفظ کرد، ولی آرای او درباره شعر حماسی و برتری ویرژیل اگرچه بسیار جالب توجه اند به بحث ما مربوط نمی شوند. در سال ۱۵۵۹ مینتورنو در کتاب درباره شعر کمابیش آنچه را که در قرن هفدهم از مکتب کلاسیک می فهمیدند جمع بندی کرد: شعر باید آموزش و لذت بدهد و هنر (= سختکوشی) به اندازه نبوغ یا الهام ضروری است؛ باستانیان نمونه هایی شایسته تقلیدند؛ تراژدی باید ستایش انگیز باشد؛ انواع ادبی مختلف قواعد معلومی دارند.

کاستل و ترو برای ما مهمتر است به این دلیل که تصویر روشنی از وحدتها (زمان، مکان، کنش) ارائه داده و نظریه حقیقت مانندی^۴ را

نظام‌مند کرده است. اسکالیژر که پرنفوذترین فرد این گروه و شاید هم معقولترین آنها بود، طرفدار سرسخت تقلید از ویرژیل و طبیعت بود و عقل سلیم و کار سخت را کلید کمابیش مطمئن توفیق ادبی می‌دانست.

وحدتها

الف. در حالی که در نیمه اول قرن شانزدهم اعتقاد بر این بود که زمان کنش نباید از یک روز تجاوز کند، در نیمه دوم قرن این مدت به دوازده ساعت کاهش یافت (آخر آنوقت‌ها این جور مسائل اهمیت داشت!). اسکالیژر نظریه را به نتیجه منطقی‌اش رساند و گفت مدت زمان اجرا باید تقریباً برابر با زمان کنش در زندگی واقعی باشد.

کاستل و ترو نظراً با او موافق است (چون نمایش در معرض دید است و حقیقت ماندنی باید محفوظ بماند) اما در عمل همان دوازده ساعت را جایز می‌داند.

ب. کاستل و ترو ظاهراً تغییر صحنه چندانی را توقع ندارد و یک مکان واحد را برای کنش کافی می‌داند: "موضوع تراژدی باید کنشی باشد که در مکانی کوچک و زمانی کوتاه اتفاق بیفتد، یعنی در مکان و زمانی که بازیگرها در حال اجرای نمایش‌اند".

ج. وحدت کنش^۵ احتمالاً تنها وحدتی بود که برای ارسطو اهمیت داشت: "قصه باید تقلید از کنش کامل واحدی باشد و اجزای آن باید طوری چیده شده باشند که بدون به هم ریختن و ضایع کردن کل آن نشود جابجا یا حذفشان کرد". بیشتر منتقدان

۵ - در فارسی به آن «وحدت عمل» و «وحدت موضوع» هم می‌گویند.

ایتالیایی با این نظر موافق بودند. ولی کاستل و تروکار تازه‌ای کرد و وحدت کنش را مشروط به وحدت زمان و مکان کرد. بنابراین در حقیقت، وجود دو کنش پیوسته را در یک نمایش واحد مجاز دانست.

د. هوراس ضرورت‌های اخلاقی زیر را از ارسطو گرفته بود. عادات شخصیتها باید متناسب با موقعیت آنها، موافق با گفته تاریخ درباره آنها، و منطبق با نمایش باشند. ارسطو بر نیاز به اخلاق عالی برای همه شخصیتها یا دستکم برای قهرمان تأکید کرده بود. کاستل و ترو دومی را انتخاب کرد تا قهرمان بتواند احساس ترحم تماشاگر را برانگیزد.

ه. همه اینها مرتبط و مطابق با لزوم حسن تناسب در همه اوقات از نظر هوراس است. او با عقل سلیم همیشگی می‌گوید "در شعر، چیزی که محتمل به نظر می‌رسد (هرچند غیرممکن باشد) به نامحتمل (ولو عین حقیقت باشد) ارجحیت دارد". احتیاجی به حقیقت تاریخی مطلق نیست، فقط حقیقت‌مانندی لازم است (که ملاک آن هم البته نظر یا اجماع است). به نظر می‌رسد برای او حقیقت‌مانندی روان‌شناختی به مراتب مهمتر از چیزی است که عملاً امکانپذیر است.

و. از نظر ارسطو تراژدی باید هیجان‌انگیز باشد، باید چیزی داشته باشد که متعجب کند. منتقدان بعدی با این هم مخالفتی نداشتند. کاستل و ترو با این نکته هم موافق بود که چیزی که باورکردنی نباشد نمی‌تواند آن بهت و حیرتی را که یک نمایش خوب باید ایجاد کند به وجود بیاورد. شاید بی‌فایده نباشد از زاویه دیگری هم به قضایا نگاه کنیم. از دید اسکالیزر، تراژدی بیانگر یک واقعه مهم منتهی به مرگ است و دربرگیرنده

شخصیتهای بزرگزاده و دارای درسی اخلاقی (رواقی یا مسیحی) که روشن بیان می‌شود. سرمشقهای پیشنهادی او تراژدیهای سنکا هستند. حسن تناسب را هم بر اساس معیارهایی که هوراس و ویرژیل گذاشته‌اند (ولی نه هومر که بیش از حد خام است) باید حفظ کرد. هنر از طبیعت تقلید و آن را جرح و تعدیل می‌کند.

از طرف دیگر کاستل و تروبه جای اهداف اخلاقی بر لذت تأکید دارد. قواعد او مؤید مقتضیات صحنه و اجرا هستند. او مثل همیشه با واقع‌بینی به گفته‌های پراکنده ارسطو نگاه می‌کند و آنها را فقط نقطه شروع معقولی می‌بیند. در نتیجه به نمایشنامه‌نویس آزادی عمل بیشتری می‌دهد.

(چوپان وفادار، نمایشنامه تراژی کم‌دی که گوآرینی در سال ۱۵۹۰ نوشته، نمونه‌ای از یک بینش هنری آینده‌نگرانه است که می‌شود مقایسه‌اش کرد با کانااسه تراژدی سنکایی که جیرالدی در سال ۱۵۴۲ نوشته است.)

از این قبیل بودند آرای که ذهن ایتالیاییها را در قرن شانزدهم و ذهن نظریه‌پردازان فرانسوی را در قرن هفدهم به خود مشغول می‌کردند.

نقل قولهای بیشتر و نکات بیشتری از زبان منتقدان دیگر فقط مطلب را می‌پیچانند. شرح مکتب کلاسیک زنجیره بی‌پایانی است از تغییر و تبدیل تعداد اندکی مفهوم.

مبلغ و وارث مستقیم نظریه‌پردازان ایتالیایی در اروپا دانیل هاین سیوس بود که رساله‌اش ساختار تراژدی (۱۶۱۱) که به نوشته خود او "چکیده صناعت شعر ارسطو" بود از کتب درسی مهم کلاسیسیزم در قرن هفدهم شد.

انگلستان تا پیش از احیای سلطنت

در قرن شانزدهم منتقدان ادبی در فرانسه و انگلستان دلمشغولی‌هایی داشتند که لزومی نمی‌بینیم به همه آنها بپردازیم. ارزشیابی‌های یونانی و رومی که به تدریج در دسترس قرار می‌گرفتند به بحث دامن می‌زد و یونان از تأثیرگذاری در نمایشنامه‌نویسان باز نمی‌ماند. نوافلاطون‌گرایی در اوج بود. دغدغه‌های اومانیسم در سرتاسر اروپای غربی یکسان بودند، ولی مسائل مبرم روز چندان ارتباطی با نظریات ایتالیایی‌ها دربارهٔ تئاتر یا با شعر حماسی نداشتند. مسائل زبان (رشد و طبقه‌بندی)، معانی بیان، هنر متقاعد سازی و ماهیت شعر از جمله این مسائل بودند.

از میان منتقدان کافی است تنها به فیلیپ سیدنی و بن جانسون اشاره کنیم.

سرفیلیپ سیدنی در دفاع از شعر (۱۵۹۵) که اثری احساساتی و به عقیدهٔ من کسالت آور و مقدس‌نماست، از هر حوزه‌ای از معارف بشری شاهد می‌آورد. اگر شعر باعث تعالی اخلاقی شود، از نظر سیدنی ضرری ندارد که شاعر به طبیعت شاخ و برگ بدهد و آن را

پشت سر بگذارد. از اسکالیزر یاد می‌کند و همین طور از مینتورنو که او «قدردانی و دلجویی» اش را به «ترحم و ترس» ارسطو ترجیح می‌دهد. تراژدی گریودوک سکویل و نورتون را به عنوان قله سبک سنکا ستایش می‌کند ولی از ساختار آن ایراد می‌گیرد "چون زمان و مکان آن که دو ملازم ضروری هر کنش جسمانی‌اند ناقص است".

سیدنی با بلندنظری می‌گوید که معتقد است هنر تابع تاریخ نیست: "مگر نمی‌دانند تراژدی از قوانین شعر پیروی می‌کند نه از قوانین تاریخ". وانگهی، لازم نیست هرچه را که پیش از شروع کنش اصلی، یا بحران، اتفاق افتاده برای تماشاگر توضیح بدهیم. کمدی هم به خوبی تجزیه و تحلیل می‌شود. کمدی مورد نظر سیدنی کمدی ظریفتری است که فقط نمی‌خنداند، لذت هم می‌دهد. (چقدر نزدیک شده‌ایم به برداشت مولیر از کمدی که نمونه‌اش نمایشنامه مردم گریز اوست. پیش از آن هم لیلی خواستار کمیدی شده بود که «لذت درونی» بدهد). او دوست دارد موضوع نمایش درباره شخصیهایی باشد که مثل هر انسان دیگری نقاط ضعفی داشته باشند. این میل او را قرن بعد با نتایج درخشانی برآورده کرد. اصولاً سیدنی هیچ مخالفتی با تراژدی کمدی نسبتاً جدید، یا حتی تلفیق معقول انواع ادبی مختلف، ندارد (و همین دومی او را از کلاسیسیستهای نابتر جدا می‌کند). شکوهمندی، تمرکز، هنری که در تقلید خلاصه نشود، کمدی طبایع، مشخصات دقیق نوع کلاسیک‌اند.

موقعی که صناعت شعر کاستل و ترو در انگلستان شناخته شد، مارلو و کید و البته شکسپیر چنان موفقیهایی به دست آورده بودند که دیگر برای گرایش پیدا کردن تئاتر انگلیس به سبک کلاسیک خیلی دیر شده بود. باید اذعان کرد که کلاسیسیزم با وجود گرایش شدید بن جانسون به آن هیچ وقت از دلمشغولیهای عمده نمایشنامه نویسان و

تماشاگران انگلیسی نشد. (البته من منکر نفوذ نویسندگان باستان نیستم. حرفم در مورد نظریه پردازان ایتالیایی و انگلیسی است، مثل گریمالدی در مقدمه تراژدی - کمدیش تجدید حیات مسیح در اواسط قرن شانزدهم یا اسکم در کتاب معلم اش.)

هنر الیزابتی، دستکم چیزی که از آن باقی مانده است، تجربی، آزاد، همسلیقه لویه دِ وِگا (۱۵۶۲ - ۱۶۳۵)، پر قدرت، متنوع، بی‌واهمه از آمیختن متعالی با مضحک، غالباً احساساتی، به اعتقاد عده‌ای رمانتیک، و باروک است. در اصول، دین چندانی به قاره ندارد و عامه‌پسند است. و مهمتر از همه، سعی می‌کند موثق باشد. نمایشنامه شکسپیر خودش معیار است؛ با هیچ نظریه‌ای نمی‌شود درست محکش زد و خود شکسپیر هم نظریه‌ای مطرح نکرده است. مطلب تراژیک یا کمیک خودش شکل خودش را پیدا می‌کند - که همان طور که گفتیم، تنها ویژگی کلاسیک است که پیدا می‌شود، البته اگر کسی جرأت تعمیمی به این وسعت را به خود بدهد. (نکاتی را در مورد نقد ادبی آثار شکسپیر می‌توانید در فصل هشتم کتاب اتکینز پیدا کنید.) این سؤال را که آیا تراژدی درس اخلاق می‌دهد یا نه، باید خود تماشاگر پاسخ بدهد که تنها چیزی که در اختیارش قرار می‌گیرد "آینه‌ای در برابر طبیعت" است.

بعد از خیل شاعران و محققانی که آثارشان دربرگیرنده دستکم بخشی از اصول مکتب کلاسیک است و بخصوص بعد از سیدنی می‌رسیم به بن جانسون. اثری از جانسون به نام خمیره یا یافته‌هایی درباره انسان و ماده، چنان که از مطالعه روزانه او برمی‌آید که در فاصله سالهای ۱۶۲۰ تا ۱۶۳۵ تألیف شده و پس از مرگ او در ۱۶۴۰ - ۱۶۴۱ انتشار یافته است، روح این مکتب و بیش از هر اثر پیشین‌اش در انگلستان جنبه‌های گوناگون آن را دربر دارد. یکی از دلایل آن این

است که او ساختار تراژدی هاین سیوس را می‌شناخت. جانسون می‌توان گفت سخنگوی جدید ارسطو شد؛ و با وجود این به قول اتکینز کلاسیسیستی آزاداندیش باقی ماند. او سعی کرد تلفیقی، یا سازشی، بین قریحه بومی انگلیسی و بهترین آنچه که از دوران باستان مانده بود ایجاد کند. به جز چیز "کثیف و منحط" هر چیزی شایسته توجه است، اگرچه خود او هم گاهی رعایت ادب را نمی‌کند. صفتی که شاید بیش از هر صفت دیگری برازنده او باشد "ناب" است، به معنی سلیقه خوب، "زبان ناب و پاکیزه"، نظم یا نثر صیقل خورده و شفاف و مرتب و متناسب. تأکید او بر واضح و مفهوم بودن مطلب باعث می‌شود که ایجاز مطایبه را به پیچیدگی مجازهای بعید دان ترجیح بدهد. من او را مردی شهرستانی - به معنی کنایه آمیزش - می‌دانم با علاقه خاصی به لطیفه، که نوع ادبی روشنفکرانه‌ای است برای جامعه‌ای پیچیده. (خود او مجموعه لطیفه‌هایش را پخته‌ترین طرح‌هایش می‌دانست.) اشعار غنایی و نمایشنامه‌های منظوم او جزء لاینفک مهمانیهای شاهانه‌اند. خوشتنداری و مسک نفس ممکن است در ذات او باشند، ولی شک نیست که آشنایی با باستانیان به مدنیت قرن او کمک می‌کرد.

قواعد کلاسیک برای او فقط نقطه شروع بودند؛ به او قدرت تشخیص می‌دادند؛ هنر چیزی را به تصادف واگذار نکردن، هنر آزادانه حرکت کردن بین پرزرق و برق و بی‌رنگ و رو را یادش می‌دادند. برای او تقلید مساوی است با بازآفرینی؛ و اصل جاودانی هنر مساوی است با هماهنگی. قاعده و عمل دست در دست هم دارند: "هیچ قاعده‌ای به درد آدم نادان نمی‌خورد"؛ "قاعده را باید به عمل درآورد".

قبلاً جانسون روی آموزش اخلاقی تأکید کرده بود و موضوعهای

قابل طرح را گفته بود و از مفهوم عدالت در تراژدی (به جای ایجاد ترجم و ترس) دفاع کرده بود. با وجود این ترجیح می‌داد کم‌دی بنویسد و در عوض جنایت و مکافات، نادانیها را مطرح کند (که هر شخصیتی برای خودش داشت، بر حسب طبعش: صفاوی، دمو، سوداوی، بلغمی). در عمل گاهی جانسون قواعد کلاسیک را زیر پا می‌گذاشت و خودش هم از بابت آن عذرخواهی می‌کرد.

جانسون در جوانی به مکتب کلاسیک علاقه پیدا کرده بود، ولی بعدها چالش را پذیرفت و به راه بینابینی راضی‌کننده‌ای از نظر خودش دست یافت.

بن جانسون از دید ما روشنفکری است معقول و منضبط که کارش چندان نشان نمی‌دهد که هنرمندی است که عقل و نظم در دستش ابزارهایی برای ایجاد لذت‌اند، برای القای یک حقیقت اخلاقی ساده (که از دروغ و کوتاه‌بینی و خیالپردازی و پلیدی و نادانی آسیب دیده است)؛ همان طور که نشان نمی‌دهد طغیانگری است مخالف میانه روی در زندگی؛ و همچنین نظریه پردازی که اعتقاد داشت "هر نظریه‌ای را باید با محک تجربه سنجید".^۱ او با نرمشی که داشت، به همان اندازه از میراث ملی‌اش سود می‌برد که از ترنس و پلاوتوس و آریستوفان و هوراس و یونان و مبلغان مکتب کلاسیک. معجون خاص او از خویش‌تنداری و شوریده‌سری، تزیین اثر و حفظ مبانی، تشخیص دادن باروک (یا انگلیسیست؟) و کلاسیسیزم را از هم بسیار مشکل می‌کند.

او را با مولیر مقایسه کرده‌اند و شک نیست که کم‌دیهای او از تراژدیهایش تأثیر دیرپاتری داشته‌اند. جانسون دید تراژیک از زندگی

را نداشت، ولی ویژگی کمیاب نگاه طنزآمیز را چرا.
روح این کلاسیسیزم انگلیسی اولیه را اتکینز به خوبی توصیف کرده است:

از اصول باستانی احیا شده، مهمترینشان شاید نیاز اصولی و حیاتی به تفکر روشن در عوض تمرکز بر روی صنع آوری خشک و عبارت پردازی بدقواره بود. و همراه آن، تقاضای بسط منظم اندیشه با انتقالهای نرم، تقاضای طرز بیان مناسب و شیوه در خور مضمون و موقعیت و خواننده، و تقاضای استفاده بجا از صور خیالی که عاطفه انسانی همیشه در قالب آنها بیان هنری یافته است. گذشته از آن، ضرورت تمرین مداوم و اختفای هنر نیز مطرح بود. یادآوری می‌شد که سبک به ناگزیر یک بیان شخصی است و عالیترین کیفیتهای آن نه در قطاری از تعبیرهای مجازی بلکه در نظم و تناسب و سادگی و مهمتر از همه وضوح نهفته است. همان‌طور که کوینتیلیان در گذشته دور گفته بود، هدف در نوشتن "نباید فقط این باشد که خواننده بتواند مطلب را بفهمد؛ باید این باشد که نفهمیدن آن اصلاً برایش غیرممکن بشود".^۲

مدارسی که ما در خردسالی می‌رویم، خوشبختانه یا بدبختانه اثری نازدودنی در ما می‌گذارند و این احساس دوگانه عشق و نفرت، دستکم در مواردی، ریشه بعضی گرایشهای اصلی در بسیاری از اندیشمندان بزرگ می‌شود. میلتن به مدرسه‌ای به نام «سنت پل» می‌رفت و آنجا تحت تأثیر برنامه درسی اومانیهستی نوشته کولت و اراسموس قرار گرفت و همان‌جا کمال‌طلبی را آموخت. اراسموس

شاید از طریق ویوس، اومانیست اسپانیایی، با لونگینوس و بلند پایگی آشنا شده بود. لونگینوس، ویوس، اراسموس و اکنون میلتن هر کدام در حد خود گویای عظمت و آزاداندیشی و کمال بودند. علایق آنها "چیزی که در همه وقت و همه جا، همه کس ستایشش می‌کرد" در یک کلمه خلاصه می‌شد: جهانشمولی. دو نقل قول زیر بی‌ارتباط با این بحث نیست:

ملاک شعر حماسی انگلیسی است بدون قافیه، مثل شعر هومر در یونانی یا شعر ویرژیل در لاتین؛ زیرا قافیه از اجزای ضروری یا آرایه‌های اصیل شعر یا نظم خوب نیست، مخصوصاً در آثار بلندتر، بلکه فقط یادگاری است از عصر جاهلیت. ... پس این غفلت از قافیه را ... باید به عنوان نمونه‌ای - اول در انگلیسی - از آزادی اهدایی باستانیان به شعر حماسی از قید مزاحم و جدید قافیه‌پردازی گرامی داشت.

(مقدمه بهشت گمشده)

قضاوت بهتر را کسانی می‌کنند که با سه شاعر تراژیک بی‌همتای جهان تا امروز، یعنی ایشیل و سوفوکل و اورپید، ناآشنا نباشند؛ و حکم بهتر را کسانی می‌دهند که سعی می‌کنند تراژدی بنویسند. محدوده زمانی ... طبق قاعده باستانی و بهترین نمونه‌ها، بیست و چهار ساعت است.

(مقدمه آلام شمشون)^۳

پس سفارش میلتن به ما این است که خود را از قید عرف آزاد کنیم و برگردیم به منابع زنده دوران باستان (که البته به این معنا نیست که او با

۳ - حکایت سامسون و دلیل است بر اساس قصه‌ای در سفر داوران عهد عتیق.

نظریات و آثار فرهنگی اروپای غربی آشنایی نداشت) یعنی هومرو ویرژیل و کتاب مقدس و یونانیهای نام برده در بالا و نیز دانته و پترارک و تاسو.

در عین حال میلتون گیجمن می‌کند. کار او گویی از "ادبیات" فراتر می‌رود و طرح کار او به قدری عالی و اجرای آن چنان ممتاز است که با معیارهای متداول رمانتیک و باروک و کلاسیک و امثال آن نمی‌شود سنجیدش. حماسه او از حماسه بیشتر است؛ تراژدیش (آلام شمشون) تأمل است، شعری غنایی است بیشتر تا تراژدی، و با وجود این با حال و هوایی باستانی. شفافیت اندیشه و مفهوم، دانش وسیع، اشارتهای بی‌شمار به گذشته دور و طرح دوباره این ادعا که شعر به مشارکت فعال خواننده نیازمند است - هیچ یک از اینها برای طبقه بندی آفریده‌های غول آسای مغزی مکاشفه گر کفایت نمی‌کند. مطلق کلاسیسیستها قابل مقایسه با مطلق خدامحور میلتون نیست. و آخر اینکه اصلاً تمثیل یک شیوه تفکر قرون وسطایی است، نه روش مدیرانه‌ای کلاسیکی برای رسیدن به حقیقت! بنابراین مثل همیشه در نهایت باید به خود خواننده واگذار کرد که هر برجسبی را که مناسب می‌بیند به نویسنده بچسباند.

رئسانس در فرانسه - مِره و مسائل گوناگون

شور و شوق فرانسه در قرن شانزدهم چندان نیاز به توضیح ندارد. بازیابی سریع دوران باستان و گنجینه‌های آن مصادف شد با جنگ با مدرسیگری. نوافلاطون‌گرایی در اوج بود و پترارک صاحب نفوذ بیش از حدی در سانه^۱ (غزلواره) سرایان فرانسوی. سه قطب نیرومند اندیشمندان را به خود جذب می‌کردند: کاتولیسیم سنتی، کالوینیسم و چیزی مبهم‌تر به اسم نفوپاگانیسم (شرک جدید) با علم خودش، شکاکیت به شیوهٔ مونتنی‌اش، و اسطوره‌های خودش. به همین اندازه مهم اینکه قالبهای شعری جدیدی که از گلچینهای یونانی و شاعران لاتین‌گو اقتباس می‌شدند و مورد بهره‌برداری و دستکم تقلید قرار می‌گرفتند و گاهی کاملاً در هم ادغام می‌شدند، به تدریج در حال وفق دادن خود با کشور میزبان بودند. کلاسیسیسم در بهترین حالتش موقعی ظهور می‌کند که ماده یا قالب شعری کهن کاملاً در زبان و دید

مقلد جذب و هضم شود؛ و آنوقت او برای خودش خالق مستقل می‌شود. نمونه عالی این فرایند کمیاب ژان راسین است. اگر جذب کامل بود، شاخه تازه‌ای که به تنه‌ای پذیرا پیوند خورده، به احتمال زیاد رشد خواهد کرد و شکوفه خواهد داد؛ وگرنه تلاش بیهوده است. (نمونه‌اش تراژدی ایرنه ساموئل جانسون یا نمایشنامه‌ای به همین نام از ولتر).

بعضی سوءتعبیرهایمان را از اعصار طلایی آتن و رم شاید از شاعران دوره رنسانس داریم. هیچ وقت همه یونانیها عاشق زیبایی نبودند و عقل سلیمی نداشتند و شهروندان بی‌نقص و سربراهمی نبودند و هیچ وقت همه فکر و ذکرشان مفاهیم عالی و عام نبود. آن گذشته دور نه تماماً پولیسی (دولتشهری) بود و نه کاملاً پاستورال (چوپانی). و با این حال، این ستایش از هلنیسم (یونانیگری) جزء لاینفک میراث ماست و برای خیلیها الهام‌بخش بوده‌است. انسان به اپوتیا (آرمانشهر) های خود دل بسته است و آنهایی را که در گذشته واقع شده‌اند جذابتر از آنهایی می‌بیند که آینده‌ای "بهتر" را نوید می‌دهند. دقیقتر بگوییم، چیزی که همیشه دل‌باختگان یونان باستان را تحت تأثیر قرار داده، آن احساس تناسب، آن توازن پیدا در معبد‌ها و مجسمه‌ها و تألیف‌های یونانی، آن معادله کامل خوبی و راستی و زیبایی است که شاعرانی مثل بوآلو و کیتس کوشیده‌اند تجدیدش کنند. اصل دوگانه آموزش دادن و لذت بخشیدن در میان ملتی که شاید شک ما را نداشتند اصلی طبیعی بود، در حالی که تقریباً همه کلاسیسیستهای جدید خود را مجبور دیده‌اند که یا القای لذت کنند و فقط ادای آموزش اخلاقی را درآورند، یا برعکس. مهمتر از آن، انسان به چیزی که آن را شالوده هنر یونانی و شعر ویرژیل می‌داند اعتقاد دارد، یا می‌خواهد که اعتقاد داشته باشد: زیبایی آرمانی، توازن و هماهنگی

کاملی که کلاسیکها و رمانتیکها به اندازه هم در پی آن اند. این آرمان افلاطونی را والتر دلامیر چنین توصیف می کند:

یک زیبایی فرازمینی

یک آرزو، یک شبه خاطره

شاید از راههای مختلفی بتوان بدان پرداخت. جان بلی در کتاب بقای رمانتیسم می نویسد: "تقریباً می توان گفت معیار موفقیت رمانتیکها میزان موفقیت آنها در تجسم دنیایی است متفاوت با دنیای هر کس دیگری". پس ما هم تقریباً می توانیم بگوییم که معیار موفقیت کلاسیکها نیز میزان موفقیت آنها در خلق دنیایی است مشترک برای همه. این گفته بخصوص در فرانسه قرن هفدهم مصداق داشت که کار گروهی به مراتب مشخصتر بود تا در انگلستان در هر قرن.

مشخصات رنسانس فرانسوی تقلید و ابداع، توفیق بیشتر شعرا از تئاتر - تئاتری که خلاصه می شد در چند تابلو با نطقهای آتشین - و زبان غالباً پر طمطراق است.^۲ جنگهای داخلی سد راه ادبیات نبودند، ادبیاتی که با وجود پرباری نه انسجامی داشت و نه مرکز توجهی. هانری چهارم (ناوار) که در سال ۱۵۸۹ به سلطنت رسید، ثباتی نسبی در فرانسه برقرار کرد. شاعر دربار او فرانسوا دو مالرب (۱۵۵۵-۱۶۲۸) که منقح سختگیری بود، کمر به جنگ با زیاده رویهای لفظی شاعران پلثیاد بست و او هم به سهم خود کوشید ثباتی نسبی در زبان فرانسه برقرار کند. او با تأکید بر کیفیتهای "وضوح، اراده، سنجیدگی" و با اصرار بر اطاعت از مرجع و خلوص سبک،

۲ - بررسی جامعه‌تری در اثر زیر موجود است:

C.H. Wright, *French Classicism*, Cambridge, 1920.

خود را داور تشخیص مجاز از غیر مجاز قلمداد کرد. از چشم او قواعد عروضی به اندازه قواعد دستوری مطلق‌اند. بان ویل از قول بوآلو می‌گوید: "مالرب که آمد، شعر رفت". شاید تلاشها و رهنمودهای مالرب برای دادن سمت و سوی تازه‌ای به ادبیات کافی نبود، چون بعد از او نویسنده‌ای به نام گیز دو بالزاک (۱۵۹۷-۱۶۵۴) آمد و کاری را که مالرب در شعر کرده بود برای نثر کرد. نامه‌های بی‌شمار او به سبک صیقل خورده و دقت واژگانشان مشهور شدند. بیان پاکیزه، بافت پرمایه، انسجام کلی می‌توان گفت چیزهایی بودند که به اندازه محتوا، بلکه بیشتر از آن، اهمیت پیدا کردند.

مالرب و بالزاک را باید طلایه‌داران این عصر بزرگ به شمار آورد: مبلغان سبک قابل فهم و تقریباً خطیبانه‌ای در نظم و نثر، مخالفان گذشته نزدیک.

یادمان باشد که قرن هفدهم در خشونت و بی‌رحمی دست کمی از هیچ قرن دیگری نداشت. با وجود این عواملی دزکار بودند که کم‌کم طرز فکر مردم را عوض می‌کردند، به طوری که حالا گروههای انشعابی مثل هوگنوها و آزادفکران^۳ را کمی تحمل می‌کردند و با تأسیس مدارس یسوعیان و اوراتوریاییها^۴ و یانسنیها مخالفت نمی‌کردند. حتی برای دستگیری از بیماران و تهیدستان و محکومان به اعمال شاقه، مؤسسات خیریه به وجود آمد. به همین اندازه مهم به گمان من نفوذ تربیتی کسانی مثل مادام دورامبویه بود که نجیبزادگان و نویسندگان بورژوا را دور خود جمع می‌کرد و انضباط خاصی را از آنها

۳- کسانی که دین را فقط با استدلال می‌پذیرفتند.

۴- Oratorio در ایتالیایی به معنی «عبادتگاه» به قطعه‌ای شعر و موسیقی اطلاق می‌شد که به ابتکار قدیس فیلیپو نری در نمازخانه‌ای به نام اوراتوری که برای مجمع دینی خود تأسیس کرد بعد از وعظ اجرا می‌شد.

توقع داشت: عاداتهای بهتر و نزاکت بیشتر و کلام پیراسته‌تری که به هنر پهلوی می‌زد. در محفل او بحثهای روان‌شناسی می‌شد و لغات را تعریف می‌کردند و آنها را در جاهای تازه‌ای به کار می‌بردند. این پالایش تدریجی آداب زمانه تنها در میان اقلیتی اتفاق می‌افتاد؛ اما مگر کل شکوفایی ادبیات در عهد لویی چهاردهم کمابیش در گرو علایق مشتاقی رجل درباری نبود؟ شاعران برای شاه و مشتریه‌های نجیبزاده خود می‌نوشتند. ادبیات فرانسه تا مدت‌ها درونگراتر و کم‌خواننده‌تر از ادبیات انگلیس بود.

آستره رمانس پاستورال دور و دراز اونوره دورفه (۱۵۶۸-۱۶۲۵) به قول بولائژه "راهنمای رمانتیک از ما بهتران و کتاب مقدس منزل اعیانی رامبویه" شد. این قصه خیالی زیبا که فقط می‌شود آن را از نوع ادبیات واقعگرایز به شمار آورد، در اذهان خلیها حالت پادزهری را در برابر خاطره تلخ جنگهای گذشته‌شان پیدا کرد. اما اشاره من به آن در اینجا تنها به دلیل تأثیر تربیتی آن است. (به طور کلی رمان و حماسه جدید در چارچوب مطالعه حاضر نمی‌گنجند).

نیازی نمی‌بینیم که توضیحی درباره یک ثمره خاص کار این محفل و محافل مشابهش بدهیم: تکلف در کاربرد زبان که خود به تنهایی هیچ کمکی به کلاسیسیزم فرانسوی نکرد. از دل بازیهایی که در این گونه محفلها می‌کردند دو نوع ادبی بیرون آمد: پرتره (تصویرپردازی) و احتمالاً ماکسیم (اندرزگویی و حکمت آموزی). یک نویسنده رمانتیک دیگر به نام مادین دو اسکودری در کلی و رمانهای دیگری بعضی ویژگیهای مشخص این دوره را به ما نشان داده‌است: ظرافت افلاطونی، استفاده مکرر از پرتره، و بررسی لغتهایی مثل صداقت و ادب و مطایبه، یعنی اینکه چه چیزی درست است، مناسب است، بجاست، یا بموقع است. "ادب در جمع به طور کلی یعنی ساده و

طبیعی رفتار کردن." در هر مرحله شاهد مبارزه پیروزمندانه تقید و پیراستگی زبان با خامی و بی‌دقتی و شر و شور آنیم. رنه دکارت (۱۵۹۶-۱۶۵۰) با اینکه در قرن هفدهم می‌زیست، نقش مهمی در خردگرایی قرن هجدهم بازی کرد. ولی حتی اگر تأثیر کامل نظام فکری او بعدها احساس شده باشد، بهترین جا برای سخن گفتن از این فیلسوف همین جاست، نه فقط به دلیل اینکه روان‌شناسی او تأثیر بی‌چون و چرایی در تصور کورنی از «قهرمان بخشنده» داشت، بلکه همچنین به علت اینکه او در کتاب گفتار در روش اش اصولی را مطرح کرد که مخصوصاً در زمینه منطق و وضوح، کلاسیسیزم فرانسوی را تحت تأثیر قرار دادند. او برای تفکر واضح چهار قاعده وضع می‌کند:

(۱) تا از درستی چیزی اطمینان پیدا نکرده‌ای نپذیرش (قاعده سندیت).

(۲) موضوع را تا جایی که ممکن است به اجزای بیشتری تقسیم کن (قاعده تجزیه).

(۳) از ساده شروع کن تا به پیچیده برسی (قاعده ترکیب).

(۴) دوباره مرور کن مبدا چیزی جا افتاده باشد (قاعده بازبینی).

این گفتار اولین تلاش جدی و موفق برای نوشتن فلسفه به زبان بومی بود. دکارت نوشت: "فلسفهام را طوری نوشته‌ام که همه جا بفهمندش، حتی در ترکیه". هدف او جهانشمولی بود، که نشانه ذهنیت و روش کلاسیک است؛ همان طور که در پی اثبات اولویت عقل (خرد) بر تخیل بود و همان گونه که به سودمندی اخلاقی و علمی نظر داشت. (قرن هفدهم آثار بزرگی در رشته‌های فیزیک و ریاضیات پدید آورد و اگر شباهت عجیبی بین «قواعد تفکر» و «آیین نگارش» می‌بینیم نباید تعجب کنیم. بعدها انجمن سلطنتی

بریتانیا^۵ تأثیر غیر قابل انکاری در رشد زبان انگلیسی گذاشت.^۶ تنها یک نمونه از این عطش سوزان به فرمول‌بندی ریاضی برای اثبات مدعایمان کافی است: لاروشفوکو در سرتاسر کتاب حکم اش مشتاق یافتن یک علت واحد برای اعمال انسان دو قلب فرمولی است که به اندازه بدیهیات هندسی دقت داشته باشد. نفوذ دکارت اگرچه به چشم نمی‌آمد همه‌جایی بود. منتقدی اسم آن را گذاشت "فلسفه اشتیاق دایم". خواهش و خویش‌تنداری یا مسک نفس مشخصه روش دکارت است.

به موازات تغییر تدریجی منش اشراف‌زادگان، جنگی درگرفت بین طرفداران گوارینی و طرفداران ارسطو. گروه اول، تحت رهبری کسانی مثل اوژی که مخالف قید و بند بودند، برای پیروزی عقل بر مرجعیت (قواعد) و تراژی‌کمدی بر تراژدی می‌جنگیدند. اینان را می‌توانیم جدید (مدون) بنامیم. خدمت اینان به ادبیات فرانسه در قرن هفدهم نسبتاً ناچیز بود. این جناح را بعداً، موقعی که مختصراً به معانی ضمنی مفهوم پیچیده و دوهلوی باروک می‌پردازیم، دوباره خواهیم دید.

گروه دیگر شخص مره را به سخنگویی خود برگزید. پیشگفتار او بر سیلوانیر (۱۶۳۱) بیانیه‌ای است در دفاع از تراژدی کلاسیک. همچنین مصالحه‌ای است بین احترام به قواعد و مراعات عقل و

۵ - اولین انجمن علمی آن کشور بود که شکل متکاملش فرهنگستانهای علوم امروزی است.

۶ - جزئیات بیشتر را در اثر زیر می‌توان یافت:

R.F.Jones, 'Science and English Prose Style, 1650-1675' in *Literary English Since Shakespeare*, ed. George Watson, New York, 1970.

شعور. فرمول «عقل و قاعده» موقعی برایمان معنی پیدا می‌کند که بپذیریم نمایشنامه‌ای هم می‌توان نوشت که قواعد محدودکننده‌ای مثل وحدتهای سه‌گانه ضامن موفقیت آن باشند. خلاصه کنیم: اثری از مره به نام سوفونیسبا (۱۶۳۴) را می‌توان اولین تراژدی کلاسیک جدید فرانسوی به شمار آورد. جالب است که بدانیم مره مضمون اثرش را از سوفونیسبه (۱۵۱۵) ترسینو گرفته است که خودش وامدار تیتوس لیویوس است. فرانسویها دین سنگینی به ایتالیاییها داشتند.

ایتالیایی - ارسطویی

«حدود دو سال قبل، کاردینال دو لا وایت و شما با هم مرا تشویق به نوشتن یک پاستورال (سیلوانیر) با دقت زیادی کردید که ایتالیاییها عادتاً در این نوع دلچسب از نویسندگی به خرج می‌دهند ... من برای خوشحال کردن شما ناچار شدم با پشتکار زیادی به مطالعه آثار این مردان بزرگ بپردازم و چیزی که ... عاقبت دستگیرم شد این بود که بزرگترین راز آنها فقط این است که از یونانیها و رومیهای باستان سرمشق گرفته‌اند و با وسواسی بیشتر از آن که ما داشته‌ایم از قواعد کار آنها پیروی کرده‌اند. بنابراین من تصمیم گرفتم از آنها تقلید کنم.» (مره)

این قطعه مشتی نمونه خروار است و در مورد همه حافظان جدید این سنت صدق می‌کند. تنها فرق قضیه آن است که این بار نه خود ارسطو بلکه تعبیر ایتالیایی ارسطو بود که تکلیف را تعیین می‌کرد.

اولین نام‌آوری که تب چیزهای ایتالیایی را به جانها انداخت، شاعر فرانسوی و فرزانه پرشوری بود به نام شاپلن (۱۵۹۵-۱۶۷۴). در چند سالی که فرانسه برای ایتالیا هورا می‌کشید، سردهسته تشویق‌کنندگان

شاپلن بود. دواثر او به نامهای نامه درباره بیست و چهار ساعت و تأملاتی در مورد سید^۷ (که با همکاری دیگران نوشت) کاملاً متکی به کاستل و ترو و اسکالیزر و امثال آنهاست. با اجماع حیرت آوری، اغلب منتقدانی که زیر بال شاپلن بودند، همان اصول را تبلیغ می کردند: وحدتهای سه گانه، حسن تناسب، حقیقت ماندنی. البته بعید نبود که اختلاف نظرهایی در مورد جزئیات، یا درباره اینکه لذت دادن برای ادبیات اولویت دارد یا آموزش دادن، وجود داشته باشد اما اصل به قوت خود باقی بود و تقریباً منازعی نداشت. این پیروزی را دستکم تا اندازه ای باید ناشی از برخورد مستبدانه ریشلیو وزیر اعظم لویی سیزدهم و بنیادگذار آکادمی فرانسه بدانیم.

بعد از شکست شاپلن در خلق یک شاهکار حماسی (پوسل) توجه نویسندگان به تراژدی و کمدی معطوف شد. (پس از کورنی، تراژدی کمدی مُرد و فرانسه نشست تا روزی ویکتور هوگو بیاید و سینه را سهر کند و نوع ادبی مختلط ملودرام رمانتیک را ارائه دهد.) آبه دوبینیاک مرام شاپلن را در کتابی به نام *تاثیر در عمل* (۱۶۵۷) به این صورت منعکس کرد: "قواعد تاثیر بیشتر متکی به عقل اند تا به مرجعیت". از نمونه باستانیان پیروی می شود "به این دلیل که آنها قواعد را در نهایت زیبایی به کار می برند. کسی که می خواهد شاعر بشود باید خود را وقف مطالعه ارسطو و هوراس کند ... سپس شارحان آنها را هم بخواند." برای ژول دولامیناردی بر، ارسطو "سلطان فلسفه" است. اما مهمتر از ارسطو پرستی، اصول ضد فردیت عمومی است که به هنرمند تحمیل می شود (و بعد در قرن هجدهم خواهیم دید که چه اثر فلج کننده ای دارد) با این تبصره که می گوید اطلاع از

۷ - شخص ال سید و آثار راجع به او از جمله تراژدی کورنی.

قاعده و سابقه شاعر را می‌سازد. اگر هیچ کدام از این حضرات نتوانستند ما را کاملاً قانع کنند، کافی است به یاد حرف نابغه‌ای به بزرگی پاسکال بیفتیم که می‌گوید: "البته قواعدی هم هستند که بیشتر برای لذت دادن به کار می‌روند تا برای اثبات کردن". این هم یادمان باشد که جو فکری که به این صورت ایجاد شد، آثار بسیار بزرگی هم پدید آورد. از طرف دیگر نظریه پردازان فرانسوی در مورد نکته‌ای هم نظر بودند که دکارت هم به آن اعتقاد داشت: اینکه عقل یا شعور به نسبت مساوی بین همه افراد بشر تقسیم شده است. شاپلن معتقد بود که "عقل کم و زیاد نمی‌شود". بالزاک می‌گفت "شک نیست که عقل به همه ملتها تعلق دارد". نظر مناردی بر هم این بود که "عقل متعلق به همه اعصار است". هنری که این گونه استوار روی پایه محکم عقل (خرد) می‌ایستاد، می‌توانست در همان حال بلند هم بپرد و در عین حال قابل فهم بماند. کلاسیسیزم را از هر جنبه می‌توان بر این مقدمه مبتنی دانست: رنه بری می‌نویسد: "کلاسیسیزم اروپایی است. گهواره آن فرانسه نیست، ولی در فرانسه است که شکل نهایی خود را گرفت و به صورت نظام منسجمی درآمد و با خلق شاهکارهایی رسمیت یافت. کلاسیسیزم مکتب عقل است؛ و در عین حال متضمن نیاز به قواعد، ستایش از باستانیان و گرایش به هنر سودمند ... ولی شاید مهم‌تر از همه، کلاسیسیزم کیش حاکمیت عقل است."

ایمان آوردن، ستایش کردن، تقلید کردن، شاخ و برگ دادن، تعمیم دادن، مثال آوردن، کندوکاو در ذهن - این اعمال در آثاری که ما کلاسیک می‌خوانیمشان جمع می‌شوند و با این اعمال، خویشتن نویسنده با خاطر آسوده در پس خویشتن بشر پنهان می‌شود.

منظور از تراژدی متعارف چیست؟

منظور تراژدی است که از قواعدی پیروی می‌کند. وحدت کنش باعث حذف یا دستکم کاهش پیرنگهای فرعی و بخشهای نامربوط می‌شود. پیرنگ نه تنها باید ساده و یکدل باشد، بلکه باید چنان آرایش منطقی داشته باشد که ترتیب وقایع و صحنه‌ها و کشمکشهای تشکیل دهنده نمایش را نشود بدون ضایع کردن کل آن تغییر داد. بنابراین چون فضای صحنه محدود است و چون بین مدت کنش و مدت اجرا باید نسبت معقولی وجود داشته باشد، نتیجه می‌شود که کنش، یعنی خود داستان، باید خودش را محدود کند در آنچه که در واقعیت در مدت زمان کوتاهی، مثلاً بیست و چهار ساعت، و در مکان محدودی، مثلاً دو محل مجزا ولی چسبیده به هم، ممکن است اتفاق بیفتد. تعداد اشخاص روی صحنه را باید همیشه کم نگه داشت. همه چیز متوجه تمرکز است، تمرکز بر روی موضوع نمایش که بحرانی است در زندگی قهرمان. گوته چه نغمه می‌گوید "تراژدی فرانسوی یعنی بحران" - بحرانی چنان سرنوشت‌ساز که قهرمان، کمی پیش از نابودیش، هر چه در چننه دارد بیرون می‌ریزد. همین نیاز به تمرکز باعث می‌شود که نمایشنامه‌نویس هر چه را که به آن نتیجه نمی‌انجامد بی‌رحمانه حذف کند. عرض و طول فدای عمق می‌شود. (نگاه کنید به مقدمه مهرداد راسین).

بحران را می‌شود نسبت داد به فرمان خدایان، به دست تقدیر، به "روح تاریخ" - که می‌شد یونانی یا سنکایی. یا روان‌شناسی خود قهرمان را محرک و موجب آن قلمداد کرد - که در این صورت می‌شود فرانسوی، فرانسوی از مره به بعد. در حالت اول برای قربانی غصه

می‌خوریم، در حالت دوم یا به قهرمان آفرین می‌گوییم یا از او بدمان می‌آید. در اولی چیزی که توجه ما را جلب می‌کند پیرنگ است، سیر تاریخ است، معضل بشر است؛ در دومی روان‌شناسی و نوعی نجابت است که ما را متأثر می‌کند. (امتیاز راسین در این است که توانسته این دو نوع تراژدی را در نمایشنامه‌هایی بی‌نهایت زیبا با هم ترکیب کند.) زودتر از کورنی و راسین، مره تصمیم به تغییر دادن تاریخ (به روایت باستانیان) برای خاطر نمایشنامه و باورپذیری آن گرفت. روان‌شناسی جانشین تاریخ شد: "من تاریخ را بدون دلیل موجه تحریف نکرده‌ام". هدف البته حقیقت‌مانندی و وحدت و تأثیرگذاری بود. کشمکش برای این نوع نمایشنامه وسیله خوبی است، کشمکش بین عشق و وظیفه، بین دو وظیفه، بین فرد و دولت، بین توانایی و ناتوانی، بین عقل و احساس. به حداقل رساندن پیرنگ مستلزم وجود صحنه‌های معرف نسبتاً مفصل (خلاصه وقایع گذشته و شرح مسأله پیش رو) و پیکه‌هایی برای گزارش وقایع بیرون صحنه و تک‌گویی‌هایی برای رساندن تحولات روحی (نه لزوماً شیون و مویه یا تأملات فلسفی) و تبادل نظرهایی با محارم است (بقیه گفتگوها همه رویارویی است). همه اینها ممکن است کاملاً بدیهی به نظر برسد، ولی باید بدانیم که در آغاز قرن هفدهم این طور نبود. ویژگی‌های تراژدی روان‌شناختی به طور منطقی از درون یکدیگر پدید می‌آمدند، ولی ابداع این نوع نگارش دستاورد کمی نبود. الگوی تازه‌ای در اختیار نمایشنامه‌نویسان قرار گرفت که می‌توانستند تعدیل یا اصلاحش کنند و یا با تراژدی سنتی آزادتری که کورنی می‌نوشت تلفیقش کنند. سبک جدید برای خودش قراردادهایی به وجود آورد (مثلاً هیچ شخصیتی در صحنه در ملأ عام نمی‌مرد؛ این ناپسند به شمار می‌رفت). دوره کلاسیک را بیش از هر دوره دیگری باید به قراردادهایش شناخت،

قراردادهایی که بیشترشان یا به امکانات مادی برمی‌گشتند یا به حسن تناسب.

نکته آخر اینکه بهترین تئاتر کلاسیک با وجود برخورد بلاغیش با زبان و به رغم جنبه عقلایی و قراردادهای آن به هیچ وجه خشک نیست و هیچ وقت دور احساس را خط نکشیده است. برعکس، سرچشمه‌های اسرارآمیز احساس را شناخته و دلشوره‌ها و پیشگوییها و رویاها را به نحو احسن به کار گرفته است. نامعقولی از پنجره وارد شده است.

کلاسیسیزم فرانسوی: نقطه اوج

پیش از پرداختن به کورنی و بررسی بیشتر معجونی که اسمش را کلاسیسیزم گذاشته‌ایم، مایلیم به اجمال برگردم به مفهوم رواقیگری که قبلاً به آن اشاره کردم و توجه خواننده را جلب کنم به کتابی از بازیل ویلی به نام *اخلاقیان انگلیسی* (۱۹۶۴) که درباره تأثیر سنت فلسفی یونان (بعد از گذشتن از صافی رومیها) در اندیشمندان و سرایندگان آغاز عصر جدید است. رواقیگری، مانند افلاطون‌گرایی، یکی از میراث‌های فناپذیر دوران باستان است. فناپذیر به این علت که به قول ویلی "بینشی تدافعی است که بشر در همه جا در برابر بخت شور اختیار کرده است". اگرچه این در مورد راسین کمتر صدق می‌کند، قهرمان کلاسیک در هوای رواقیگری نفس می‌کشد، رواقی زندگی می‌کند و می‌میرد و چون بیشتر تراژدیهای کلاسیک در گذشته نسبتاً دوری به وقوع می‌پیوندند، لازم نیست صفاتی را داشته باشد که نیچه فضایل بردگان می‌خواند، یعنی محبت و تواضع. رواقیگری یعنی خودداری، یعنی مهار کردن احساسات برای رسیدن به

آسیب‌ناپذیری و آرامش روحی. از نظر فلسفی، رواقیگری تلاشی است برای مشارکت در محیط تغییرناپذیر و هماهنگ و عقلانی عالم هستی. قرن هفدهم بینش کلی را رد کرد اما کمابیش اصول اخلاقی شالوده رواقیگری را نگه داشت، از جمله بی‌اعتنایی به درد را که اپیکتت و مارکوس اورلیوس و سنکا تبلیغ کرده بودند. در این نظام خاص، ملکه عمده ذهن در سیر تعالیش اراده است، اصلی عقلایی منبعث از خدا (یا طبیعت). بدین سبب بود که حکم پیروی از طبیعت یکی از شعارهای کلاسیکها را تشکیل می‌داد. رواقیگری در حد نهاییش خشکی سردی پیدا می‌کند که کیتس اسمش را می‌گذارد «بلندپایگی خودپرستانه» که در مورد بسیاری از قهرمانهای کورنی صادق می‌کند (هرچند که باز کمتر در مورد ضد قهرمان راسینی صادق است).

محدودیت‌های اثر حاضر به من اجازه نمی‌دهد که به آثار پی‌یر کورنی (۱۶۰۶-۱۶۸۴) بپردازم، کسی که مخصوصاً در خارج خلیجها او را شاخص‌ترین کلاسیک بزرگ فرانسه می‌دانستند. بنابراین فقط به گوشزد کردن چند نکته مهم اکتفا می‌کنم.

کار نویسندگی کورنی به جدی تنوع داشت که راحت نمی‌توان در تعریف ساده‌ای خلاصه‌اش کرد. تراژدیهای او از دو نوع‌اند: تراژدی محض و تراژدی‌کم‌دی با پایانی نسبتاً خوش. از طرف دیگر باید کورنی نمایشنامه‌نویس را از کورنی نظریه پرداز که مقدمه‌ها و تحقیقها و گفتارهایی نوشته است تشخیص داد. کورنی نظریه پرداز از مبلغان بزرگ مکتب کلاسیسیزم بود با این مشخصات: تقلید از باستانیان؛ محوریت سیاست؛ توصیف خام (یعنی طبیعی) فضیلتها و رذیلتها؛ عبرت‌آموزی اخلاقی به گونه‌ای لذت‌بخش؛ قهرمان نامداری در گذشته‌ای دور برای تضمین حقیقت‌مانندی؛ دخل و تصرفی در تاریخ

برای تأثیرگذاری بیشتر؛ پنج پرده؛ استفاده از بحر اسکندری^۱ (ابیات مقفای دوازده هجایی با مثنوی کمابیش ناگهانی در وسط؛ یک قالب شعری متقارن و متوازن). گروه همسرایانی در کار نیست و هدف برانگیختن ستایش است، نه تطهیر احساسات از طریق ترس و ترحم. تراژدیهای بزرگ کورنی (سینا، هوراس، پولیوکت) نشان می‌دهند که او نه تنها بهتر از هر کس دیگری قواعد تراژدی روان‌شناختی را فهمیده است، بلکه این قالب هنری را با سرعت و قوت تمام به نخستین اوج آن هم رسانده است. اما مهمتر از این برای ما نکته‌ای است که تقریباً تازه به آن پی برده‌ایم: اینکه توفیق نمایشنامه پیش از هر قاعده‌ای برای کورنی ارزش داشته است. اگر بی‌قاعدگی باعث تعجب و ستایش تماشاگر می‌شود، چه بهتر از این. کورنی برای هنرش توجیه داشت، ولی در عین حال نیازی هم به توجیه آن نمی‌دید.

من اعتراف می‌کنم که دین فراوانی به منتقد برجسته، ای. بی. آ. بورگهوف، دارم که در کتاب آزادی کلاسیسیزم فرانسوی قرن هفدهم را از زوایای تازه‌ای در معرض دید ما قرار داده است. ارزش کار بورگهوف در این است که نه فقط نامعقولی آن دوره بلکه همه آنچه را که در پس خردگرایی این به اصطلاح «قرن بزرگ» نهفته است به ما نشان داده، همه آنچه را که در عبارت مرموز «چیزی که از آن سر در نمی‌آورم» پنهان شده است.^۲

کورنی در آثارش که در طول دوره بسیار درازی تألیفشان کرده است، با وجود اعلام مکرر اعتقاد به مکتب، به رغم بروز دادن

۱ - وجه تمایز آن نخستین کاربرد آن در شعری درباره اسکندر بود.

۲ - دیدگاه مقابل آن را در فصل مربوط به کورنی در اثر زیر می‌توان یافت:

بسیاری از مشخصات نوع ادبی، با وجود سبک فاخر و بیان حکیمانه، خیلی کمتر از آنکه کتابهای درسی به ما آموخته‌اند کلاسیک به نظر می‌رسد. او را متفکری بسیار مستقل می‌بینیم، هنرمندی که نظر مردم را می‌سنجد و سلیقه هیجان‌پسند آنها را ارضا می‌کند، بزرگمرد بچه مانده‌ای که هنوز جادو و قصه باورش می‌شود. خود کورنی می‌گوید: "به هم بافتن خلاقانه حقیقت و قصه (مخصوصاً در کمدی) زیباترین راز شعر است". کورنی واقعی کدام کورنی است: کلاسیک؟ رمانتیک؟ رویایی (مثلاً در آخرین و راسینی‌ترین تراژدی رثایش سونا؟ مفیستویس، که گاهی شخصیت‌هایش گویی بالاتر از مرز خیر و شر می‌ایستند؟ ایمان آورده‌ای که سالها زحمت کشید تا «تقلید» را به زبان شعر برگرداند؟ یا عمل‌گرا؟ (این یکی را بورگهوف به شخص کورنی نسبت می‌دهد. ولی مگر در خود نمایشنامه‌ها، بخصوص در ژودوگونه، شاهد حرکت‌های مصلحتی قهرمان نیستیم؟ قهرمان با تردید و کورمالی‌کنان در مسیری پیش می‌رود و گاهی برای برداشتن قدم بعدی منتظر می‌شود ببیند شرایط چگونه حکم می‌کنند. شاید هم بتوان ادعا کرد که قهرمان بخش اعظم این تئاتر در واقع خود زندگی است و شاید یکی از دلایل تأثیرگذاری کورنی در خارج از کشورش، مخصوصاً در انگلستان، همین است.)

کورنی در مقدمه هراکلیوس می‌نویسد: "هر نویسنده‌ای روش خودش را دارد. من به روش خودم می‌چسبم و از روش دیگران هم ایراد نمی‌گیرم ... در این جور موارد، انسان در قضاوت آزاد است و سلیقه‌ها فرق می‌کنند." قهرمان‌های او در آن واحد هم خود فرمان‌اند و هم بازیچه زندگی.^۳

در سال ۱۶۵۱ که کورنی نیکوید را منتشر کرد، دوره اول کلاسیسیزم فرانسوی به سر آمده و اولین قله فتح شده بود. فروند، جنگ داخلی اواسط قرن، با شکست اشراف و پارلمان به پایان رسیده و مازازن قدرت مطلق پیدا کرده بود؛ و طولی نمی کشید که شاه زمام امور کشور را در دستان راسخ خود می گرفت و فرانسه تا مدتی نه تنها پرجمعیت ترین و پر قدرت ترین کشور اروپا بلکه پرنفوذترین آنها هم می شد. لویی چهاردهم یک هدف داشت: عظمت فرانسه و عزت پادشاه آن. همه ملت احساس می کردند رسالت پیدا کرده اند که برای رسیدن به این هدف، که هدف کوچکی هم نبود، کار کنند و شاه هم به کمتر از "کمال" رضایت نمی داد. بلندپروازی او از نقاشیهای زمان او، از اسباب و اثاثیه ساخته شده، از باغهایی که لونوتر طراحی کرده، و از بناهای خیره کننده ای مثل ورسای پیداست. فرانسه تجربه تازه ای پیدا کرد: احساس ضرورت خلق زیبایی در مقیاس وسیع. پس نیاز به کار گروهی بود. تجالب اینکه با وجود "هدف مشترک" و شکل گرایشی که پادشاه آفتاب به همه تحمیل می کرد، نویسندگان بزرگ زمان او خود را تحت هیچ فشاری احساس نمی کردند. تا وقتی که از بهترین حالتشان کمی بهتر کار می کردند، آزاد بودند که مطابق میل خود کار کنند. دستاوردهای آنها سرانجام از دستاوردهای دیگران پیشی می گرفت. عظمت و روح، درک شهودی و بیان کامل را مانند آنها می یابیم. دو کلاسیسیزم فرانسوی، یک ملت راه بیان خود را پیدا کرد. انواع ادبی بسیاری به طور معجز آسایی نمایندگان خود را پیدا کردند: پاسکال، لاروشفوکو، مولیر، راسین، مادام دو سینییه، مادام

دو لافایت، بوآلو، لابرور، بوسوئه، مشوق همه آنها لذت شاه بود و تأمین‌کننده همه آنها جمع نسبتاً کوچکی از علاقه‌مندان و خیرگان. ادبیات طراز اولی، شاهد مقطع ممتازی از تاریخ فرانسه، پدید آمد که بسیاری از مشخصات عالیش آن را در زمره ادبیات کلاسیک جای می‌داد.

برای مقصود ما اشاره به چند نکته در این زمینه باید کافی باشد. نشر فرانسه در نامه‌های ولایتی پاستکال به یکی از نخستین اوجهای خود دست یافت. پاستکال هنر آمیختن طنز با آداب‌دانی، و ایجاز و وضوح با کمال و منطق بی نقص را خوب آموخته بود. نامه‌های مادام دوسوینیه به دخترانش نمونه مکاتبه‌ای شسته و رفته است. مولیر در کمدی روان شناختی تا امروز بی رقیب مانده است. او برخلاف نظر ویکتور هوگو هیچ وقت مطرود کلاسیسیزم نبوده است. او فقط معتقد بود که قواعد به اصطلاح ارسطویی وسیله‌ای است برای رسیدن به هدفی؛ و مهمترین هدف از نظر او لذت دادن بود. (روان شناسی خنده و بعضی از دلیلهایی را که کمدی می‌تواند تأثیر اخلاقی بگذارد، برگسون در کتاب خنده‌اش مطرح کرده است.) نکته مهم این است که بسیاری از نمایشنامه‌های او، مخصوصاً آنهایی که از دورویی و ذیلتها و تبعیضها انتقاد می‌کنند، الگویی از پیش نداشتند. از طرف دیگر در مورد نیات اخلاقی نویسندگان کلاسیک فرانسوی نباید اغراق کرد. آنها در کارشان موفق بودند و علت پرداختن ما به آنها هم این است که آثارشان تأثیرگذار و جالب توجه بودند، یعنی کاملاً ارضاکنده و بسیار زیبا. ما همه خودشناسیمان را از فروید یا روان شناسان گشتالت نداریم. قرن هفدهم درباره نفسانیات ما (ولو امروزه اسم دیگری زوی آنها بگذاریم) یا درباره خودشیفتگی (ولو حالمان را به هم بزنند!) چیزهای زیادی دارد که به ما بیاموزد. ادبیات در کدام قرن دیگری

توانسته یافته‌هایش را چنین موفقیت‌آمیز در قالب گونه (تیپ) های انسانی تعمیم بدهد؟ تأکید بر چیزی که مهم است، طبقه‌بندی بدون فضل‌فروشی، تأثیر گذاشتن و قانع کردن با فراهم آوردن زمینه نتیجه شدن شناخت و زیبایی از یکدیگر، پاره‌ای از شاخصهای کلاسیسیزم است در بهترین حالتش، کلاسیسیزمی که در تنگنای قالب خود نمی‌ماند.

نمایشنامه مردم‌گریز مولیر نشان می‌دهد که این زیبایی‌خواهی تا کجا می‌تواند جلو برود و تا چه اندازه می‌تواند ما را به مفهوم جدیدتر «هنر برای هنر» نزدیک کند: نمایشی ظاهراً ساخته از هیچ، باله هیجان‌انگیزی منتهی به هیچ کجا؛ خیلی دور و در عین حال بسیار نزدیک، جایی بین حقیقت مطلق و وهم مطلق. جنگ بی‌امان مولیر با نامتعرفی هم کاملاً نمودار این دوره است و نامتعرفی یعنی تخطی از قواعدی که حکم عقل سلیم است و صداقت (متداولترین و تعریف‌ناپذیرترین واژه قرن). مولیر خواستار آزادی بیشتر در چارچوب جامعه‌ای بود که در عین حال آن را هم معقولتر و انعطاف‌پذیرتر می‌خواست.

از لافونتن هم باید یاد کرد. او ترجیح داد بیشتر افسانه‌های تمثیلی بنویسد. این نوع ادبی به نویسندگان آزادی زیادی می‌داد، چون مکتب برای آن قواعد خاصی وضع نکرده بود. او نسبت به دوره خود زبانی غنی داشت و به قدری خوب از آن استفاده کرد که مخصوصاً در افسانه‌های آخرش به قله هنر خود صعود کرد و بعضی از زیباترین افسانه‌های تمثیلی را که زبان فرانسه به خود دیده پدید آورد.

در حالی که لافونتن برفراز حیطه کلاسیسیزم مقید معاصرانش پرواز می‌کرد، مادام دولافایت در چارچوب آن نوع ادبی تازه‌ای به وجود آورد: رمان روان‌شناسانه. چون برای رمان هم قاعده‌ای

نگذاشته بودند، برای تجربه گری جای زیادی داشت. شاهزاده خانم کلو (۱۶۷۸) برای رمان حکم سوفونیسبای مره را برای تراژدی پیدا کرد. ول. سولنیه در کتاب ادبیات فرانسه در قرن کلاسیک (پاریس، ۱۸۴۳) با نظری شبه تمجیدآمیز می گوید: "ورزیدگی تحلیل روانشناسانه و ظرافت بیان منشأ ارزش این کتاب است که برای نویسنده اش سوء شهرت پنهانی به ارمغان آورد." (برای اطلاع از نظر درآیدن خواننده را رجوع می دهیم به اقتباس نامشروع ناتانیل لی از شاهزاده خانم کلو و مخصوصاً مؤخره اش!) چیزی که در این رمان جلب نظر می کند، ایجاز بیان و فقدان کامل صیغه محلی است. همه چیز، به جز احساسات شخصیتها، به طور زیبایی آشکار و تعمیم یافته است. انسان به یاد منظره های کلاسیک کلود لورن و قدرت تمرکز حیرت انگیز لاروشفوکو می افتد.

خدمت راسین به ادبیات را نمی شود در چند سطر بیان کرد، دنیای سه بعدی نمایشنامه های او (که در فاصله سالهای ۱۶۶۷ تا ۱۶۹۱ آنها را نوشته است)، سادگی فریبنده آنها، فقدان استعاره در آنها، همه تشدیدکننده «اندوه شاهانه» ای هستند که راسین تنها با انگیزش روان شناختی، تبلور فرهنگ گذشته، میراث زبان شناختی کسی که معتقد بود "ابداع یعنی ساختن چیزی از هیچ چیز"، وضوح کلام و خودآگاهی، تسلیم و رضا و "هماهنگ کردن پریشانیهای خاطر" و فعل و انفعال احساسات جهانشمول به دست آورد. هیچ یک از این مشخصات در الگوی هیچ مکتبی نمی گنجند، حتی جنبشی به عظمت کلاسیسیزم جدید.

قواعد و همه قیدهای ممکن به کار راسین می خوردند، چون صرفاً نقطه عزیمتی بودند برای سلوک او در طلب زیبایی و حقیقت راجع به انسان. راسین به همه امتیازات کلاسیسیزم عینیت بخشید و آن را در

ظرف چند سال به بلندترین اوجش رساند. او هیچ جانشین شایسته‌ای نداشت به جز گوته که تازه پس از دگرگونیهای بسیاری که در جو ادبی اروپا پدید آمده پیرو او شد.^۴

پیش از اینکه از خدمت بزرگ لاروشفوکو به کلاسیسیزم صحبت کنم، باید به جانشین کمی متفاوت او از نظر گرایشهای اخلاقی، لابرویر، اشاره کنم. ژان دولابرویر در پایان قرن کمی غریب به نظر می‌رسد، چون اشتیاقش به ثبات (در سایه کلیسا و شاه و باستانیان) کلاسیک است و رگه نسبیت‌باوری^۵ و انشای پوئنتیلیستی^۶ او جدید، احساس می‌کنیم که دنیا برای او هنوز قابل فهم است؛ کافی است به نمودها دقیق شویم تا به حقیقت پی ببریم. نقاب برای خالق کاراکترها (که صورت نهایی آن در سال ۱۶۹۴ منتشر شد) مانع بزرگی نبود. ولی مشخصات جدیدی هم در او می‌بینیم: خود هنر برای توجیه هنر کافی است؛ یا احساس کم‌کم جای عقل را به عنوان سند اعتبار می‌گیرد. او کمابیش موفق شد توازنی بین قدیم و جدید، عقل و احساس، و موجود فردی و موجود اجتماعی برقرار کند.^۷

از میان همه انواع ادبی، بیشترین میزان تمرکز را شاید حکم داشته باشد. مجموعه حکم لاروشفوکو (که اولین چاپ کامل آن در سال ۱۶۷۸ در آمده) اثری است در نوع خود بی‌نظیر. چیزی که در این اثر

4- See in Particular Eugène Vinaver, *Racine et la Poésie Tragique* (Paris, 1951) and O. demorgues, *Racine or the Triumph of Relevance* (Cambridge University Press, 1967).

۵ - اعتقاد به اینکه ارزشها مطلق نیستند و نسبی‌اند.

۶ - تشبیه به شیوه‌ای است در نقاشی نوامپرسیونیستی، مبتنی بر اختلاط بصری رنگهای نقطه (پوئن) چینه‌ای کنار هم که رنگ ترکیبی تازه‌ای ایجاد می‌کند.

7- See L. Van Delft, *La Bruyère Moraliste*, Droz, 1971.

پرنفوذ کلاسیک به شمار می‌رود، یکدستی آن، پیروی جزء از کل، و جدیت سازش‌ناپذیر عزم لاروشفوکو است (به رغم طنز اثر، که شیر اطمینان کلاسیسیزم است). در حکم، نویسنده راهی پیدا می‌کرد برای کندوکاو در ضمیر انسان با استفاده از فرمولی شبه ریاضی (و در عین حال تداعی‌کننده به شیوه شاعرانه) و از طریق بیان یکی از باورهای قرن هفدهم: اینکه انسان تا لطف خدا شامل حالش نشود و به راه راستش نیلورد، بازچه خودپرستی و خودشیفتگی‌ای به بی‌کرائگی دوزخ است. دلیل خاصی دارد که می‌گوییم «به بی‌کرائگی دوزخ». حکم لاروشفوکو دین فراوانی به قطعه ادبی قدیمی دارد (معروف به حکمت ۵۶۳) که می‌توان آن را پیش‌آگهی خارق‌العاده چیزی دانست که ما امروزه به آن می‌گوییم ضمیر ناخودآگاه. البته مفهوم «ضمیر ناخودآگاه» راحت در قالب کلاسیسیزم جا نمی‌افتد، ولی با مایه لیز و لغزنده «چیزی که از آن سر در نمی‌آورم» بی‌ارتباط نیست. (بورگرهوف به خوبی نشان می‌دهد که راپن و بوئور، نمایندگان "هرچه از کلاسیسیزم فرانسوی قرن هفدهم که ملال‌آور و ساده‌لوحانه و نخوت‌آمیز است"، کاملاً آگاه بوده‌اند که هنر لطفهای پنهان و زیباییهای نهانی دارد که بر کمتر کسی آشکار است، رازهایی دور از ذهن انسان). حکمت ۵۶۳ اگر به نقطه گذاریش دقت نکنیم، یک جمله است در سه صفحه، که سبکش را ابداً نمی‌توان کلاسیک به حساب آورد. تنشی دارد، شور بی‌حد و حصری دارد، تصویرپردازی دارد که انگار متعلق به دنیای دیگری است، به نوع دیگری از حساسیت رمانتیکی که انفعالی نیست و از افکار عمومی هم الگو نمی‌گیرد و در عین حال پیچیده و نیرومند است.

با چیزی مواجهیم که گفتم راحت در چارچوب کلاسیسیزم قرار نمی‌گیرد، مضمون و سبکی که بعضی مورخان ادبی با سردرگمی به

آن برجسب «رمانتیسزم» را زده‌اند و برخی دیگر عنوان هنوز مبهم «باروک» را به آن داده‌اند. باروک ابتدا به سبک پرتکلف معماری و تزئین «ضد اصلاح دینی» دلالت می‌کرد که از اسپانیا تا اتریش پخش شده بود. منتقدان هنری، مخصوصاً در آلمان، دیدند که مشخصات بعضاً غریب و غالباً افراطی این سبک با طرح و شیوه تألیفات اواخر دوره رنسانس و نیمه اول قرن هفدهم شباهت دارد. طولی نکشید که منتقدان کشورهای دیگر هم شروع کردند به حرف زدن از دوره‌های باروک و مکتبهای باروک و زیرسبکهای باروک. تعریفها از زمین تا آسمان با هم فرق می‌کردند و روز به روز مفصلتر می‌شدند. کسانی که علاقه‌مند باشند، تحقیقی در مورد تاریخ و معانی این اصطلاح را در کتاب مفاهیم نقد از رنه وِلک خواهند یافت. چیزی که در اینجا مورد نظر ماست، باروک به عنوان یکی از حدود کلاسیسیزم و یک عامل ثابت تداخل با آن است. البته می‌شود کل تاریخ ادبیات انگلستان یا فرانسه را نوشت بدون اینکه حتی یک بار از این واژه نسبتاً نوظهور استفاده کرد. ولی به عنوان شقی در مقابل اصطلاح رمانتیک نباید آن را سرسری گرفت.

باروک بر بیگانگی، تنش، نامعقولی، نامتعارفی و عجایب‌هیاتی^۸ دلالت می‌کند. بر هنری دلالت می‌کند که از اندیشه‌ها و داراییهای بی‌مضایقه خرج می‌کند، هنری که می‌خواهد با زرق و برقش چشمها را خیره و انسان را مبهوت کند، هنری که ابایی از اغراق کردن ندارد (حال آنکه هنر کلاسیک کوتاهی در بیان و شیوه «اثبات با نفی»^۹ را

۸ - معادل زیبایی است برای اصطلاح گروتسک که از فرهنگ اصطلاحات هنرهای تجسمی محسن کرامتی گرفته‌ام.

۹ - Litotes چنان که به جای «خوب است» بگوییم «بد نیست».

ترجیح می دهد). باروک قاعده‌ای نمی شناسد مگر آنی که خود بر خودش تحمیل می کند. ولک نقل قولهایی دارد از کتاب خواندنی ژان روسه^{۱۰} که پاره‌ای از مبانی نگارش باروک را بررسی کرده است، مثل: بی‌ثباتی دنیا؛ حالت رؤیایی آن (چون دنیا مثل صحنه نمایش است)؛ مضمون استحاله، یا به عبارت دیگر، خصلت متغیر زندگی؛ فراوانی نقاب و لباسهای مبدل؛ مضمون آینه؛ نیاز به درخشیدن و خودنمایی. زندگی مثل یک چرخ فلک تصور می شود، یک باله، یک فریب. استعاره‌های شعرا نامفهوم می شوند و آن را غامض می کنند. روسه در کتاب دیگری^{۱۱} به ارزیابی دوباره آرای خود پرداخته است. شاید کتاب اولش بیش از حد پرمایه بوده و در نتیجه گریه‌هایش زیاده‌روی کرده است، چون آثاری هم وجود داشته‌اند که اگرچه کلاسیک نبوده‌اند، کمتر از بقیه در باروکسیسم خود افراط کرده‌اند، یعنی در واقع فقط تکلف داشته‌اند، مثل آثار مارینیستها و گونگوریستها و یوفیوئیستهای دیررسیده و شاعران مابعدالطبیعی و متکلفان و دیگران.^{۱۲} وانگهی در آثار نویسندگان کلاسیک و در روکوکر احساساتینتر قرن هجدهم نیز عناصر باروک پیدا می شد.

باروک را خوشبختانه یا بدبختانه باید نماینده حال و هوایی بدانیم که در سرتاسر قرن مرتباً بروز می کرد (و مثلاً خیلی از زیبایی کارکورنی

10- Jean Rousset, *La Littérature de l'Age Baroque*, Paris, 1954.

11- *L'Intérieur et L'Extérieur*, Paris, 1968.

۱۲ - مارینیستها نامشان را از مارینی شاعر ایتالیایی گرفته بودند و گونگوریستها از گونگورا شاعر اسپانیایی و یوفیوئیستها از نام یوفیوئیز قهرمان رمانی از جان لیلی انگلیسی. شاعران مابعدالطبیعی انگلستان در اشعارشان به طرح مسائل فلسفی و روحانی می پرداختند و متکلفان (Précieux) زنان ادب‌دوست و محفل‌آرای قرن هفدهم فرانسه بودند.

از آن است)، ولی در دوران شکوفایی کلاسیسیزم گویی دوباره رو پنهان کرد. خردگرایی کلاسیکها و عصر روشنگری از ظهور آن جلوگیری می‌کرد تا اینکه در دورهٔ موسوم به پیش‌رمانتیک از نو پدیدار شد و آنوقت شروع به کسب یک خصوصیت دیگر کرد: خودگرایی قهرمان شاعر مسلک رمانتیک. (قهرمان کلاسیک موجودی اجتماعی است؛ قهرمانی او را باید تشخیص داد.) تخیل کمابیش مهار شده‌ای نشان باروک است. مرجعیت و قاعده و عقل و واقع‌نمایی مویه‌مو در آن محلی از اعراب ندارند.

ادبیات با قدمهای مرتب پیش نمی‌رود. همهٔ گرایشهای اصلی تقریباً با هم خود را نشان می‌دهند، فقط در هر دوره‌ای معمولاً یکی از بقیه پررنگ‌تر می‌شود. بنابراین نباید از دیدن آثار کلاسیکی که عناصر باروک غنی یا ضایعاتشان کرده تعجب کنیم. این طور هم می‌شود گفت که کلاسیسیزم یکی از دفعات تلاش ادواری انسان است برای مرتب کردن خانهٔ عواطفش. از نظر سبک کار، پیشروی را می‌توان طی طریقی دانست از تأمل در خودشیفتگی تا حکم پخته، یا از اولین پیش‌نویس خاطرات لاروشفوکو تا نسخهٔ تجدید نظر شدهٔ دارای ایقاع دو هجایی آشکارش.

کلاسیک فرانسوی که شاعران آگوستی انگلستان شاید بیش از هر کلاسیک دیگری از او نقل قول کرده‌اند بوآلو است. نیکولا بوآلو (۱۶۳۶-۱۷۱۱) در شکل‌گیری کلاسیسیزم فرانسوی سهم زیادی داشت و آن را در کتاب معروفش فن شعر جمع‌بندی کرد. ما هنوز لوترین (میز خطابه) هجایی او، رقعهای هوراسی او و هجاهای یونانی او را می‌خوانیم ولی او بیشتر شهرت و نفوذش را در ادبیات انگلیسی و آلمانی مرهون همان اثر نظری و ترجمه و تفسیر رسالهٔ

لونگینوس درباره بلندپایگی است. معلم مآبی او بیشتر از تألیفات اصیل او به بقای کلاسیسیزم در قرن هجدهم کمک کرد؛ و نیز به قحطی شعر در فرانسه، تا آندره شنیه ظهور کرد. گویا انجماد فکری از موقعی آغاز شد که دانشگاهها شروع به تدریس بوآلو کردند.

از نظر او بین خوب و بد در ادبیات چیزی وجود ندارد. او ذاتاً کمال طلب بود و سری پرشور داشت، ولی معلم ملا نقطی که تا مدتها تصور می کردند نبود. او حمله های بسیارش به میانه حالی را به نام زیبایی مطلق انجام می داد که کاری با تقلید و قواعد من درآری ندارد. اعتقاد او به نبوغ، که در کلاسیسیزم غیرعادی بود، شاعران انگلیسی را با اینکه صرفاً سخنگوی ارسطو می دانستندش به او علاقه مند می کرد. او قاعده و عقل را به همان اندازه تبلیغ می کرد که «عنصر تعجب آور» و «بی نظمی زیبا» را. او عقل را به عرش نمی رساند و آن را در حد شعور فعال نگه می دارد. حمله او به شاعران بی ذوق و اذهان ملال آور واقعاً بی رحمانه است! هر چیزی که دل و جان را متأثر می کرد و در عین حال از چارچوب عقل و حسن تناسب خارج نمی شد، مورد پسند خاطر بوآلو قرار می گرفت.^{۱۳}

۱۳ - ارزیابی مجملی از او در اثر زیر موجود است:

Nathan Edelman, *L'Art Poétique*

که در گلچین مغتنمی از مقالات انتقادی تجدید چاپ شده است:

French Classicism, ed. Jules Brody.

احیای سلطنت و کلاسیسیزم آگوستی

ادبیات را می‌شود به طناب کلفتی تشبیه کرد که از هر نقطه‌اش به یک ناظر بی‌حرکت بیشتر از یک رشته‌اش را درست نشان نمی‌دهد. رشته‌های دیگرگاهی محو می‌شوند و گاهی از نو خودنمایی می‌کنند. در هر مقطعی از زمان، رگه‌ای برجسته می‌شود و جنبشی روی بقیه سایه می‌اندازد. خوش‌بینی یا بدبینی، ترقی یا ارتجاع، زیاده‌روی یا خودداری؛ اجتماعی یا شخصی، باروک یا رئالیستی، رمانتیک یا کلاسیک. رشته‌ها و گرایش‌ها به طوری جدانشدنی در هم تنیده‌اند و هر زمان یکی، از برکت کسی، مکتبی، ویری یا شاید سلطان مقتدری، از میان بقیه خود را به رخ می‌کشد. کلاسیسیزم فرانسوی در فاصله سالهای ۱۶۶۰ تا ۱۶۸۰ در اوج بود و حول لویی چهاردهم و ژان راسین می‌گشت و متکی بود به یک کورنی و یک پاسکال و یک لاروشفوکو و یک بوسوئه (که سنگ مذهب کاتولیک را به سینه می‌زد) و یک بوآلو (و البته گروهی نظریه‌پرداز و نقاش و دکوراتور و باغبان و سیاستمدار و ارتشی). در انگلستان دوره احیای سلطنت، نه چنین عزم واحدی می‌بینیم، نه هیچ هسته

مرکزی؛ و خلاصه نه بستر مستعدی برای یک همچو جنبشی. نویسندگان انگلیسی که شروع به پیروی از حکومت کرامول کرده بودند، بعد از بازگشت شاه از فرانسه دوباره در قالب سنتی فرو رفتند. دربار شاه بعضی عاداتهای بیگانه و اصلاحاتی در گفتار و لباس را از خارج با خود آورده بود و شاعران دعوت نظریه‌های فرانسوی از آنها به مبارزه را با بی‌میلی پذیرفتند. بیشتر نمایشنامه‌نویسان از مضمونهای فرانسوی اقتباس کردند، ولی از روح آنها غافل ماندند. به عبارتی پوست را گرفتند و مغز را گذاشتند. آنها آگاهانه تسلیم علاقه مردم به ملودرام و بی‌قاعدگی و اختلاط انواع ادبی شدند. (کوششهای شدول برای حک و اصلاح آثار شکسپیر و مولیر واقعاً رقت‌انگیز است). امتیازات کمندی دوره احیای سلطنت هیچ ربطی به کلاسیسیزم - با هر تعریفی - ندارد. اسلوب نویسندگی انگلیسی همیشه آزادتر و در برخورد با زندگی و تاریخ و هنر واقع بینانه‌تر بوده است.

هر تلاش قبلی در شکل بسته (در مقابل شکل باز شکسپیری) مانند کلتوپاترای ساموئل دانیل گویا نتیجه‌ای جز غرابت و رمانس و پیچیدگی به بار نیاورده است. چپمن که شدیداً سنکایی بود، در جو مذهبی زمانه بر هدفمندی اخلاقی که یکی از محدود احکام جزمی کلاسیسیزم بود تأکید کرده و تأثیر زیادی گذاشته بود. نظریه پردازان ایتالیایی هیچ وقت آن مرجعیتی را که در طرف دیگر کانال پیدا کرده بودند در این طرف به دست نیاوردند و عشق به مرجعیت هیچ وقت شامل حال واردات و الگوها یا نظریه‌های خارجی نشد. و اگر بن جانشون یک نمایشنامه‌نویس انگلیسی کلاسیک به شمار می‌رود، بیشتر به دلیل گرایش او به استفاده از ویژگیهای زبان لاتین، احاطه او به سیاست زور رومی، و طنز هوراسی اوست تا به دلیل اینکه دنیای

بسته یا شکل بسته‌ای را ارائه می‌کند. نمونه کلاسیسیم نصفه نیمه او برای رسیدن به یک آشتی واقعی کافی نبود. طبع انگلیسی، سنت متفاوت، و احتمالاً یک روح علمی نوظهور، همه درها را به روی کلاسیسیم صادر از فرانسه می‌بست.

مخلص کلام، قراردادهای کلاسیک و میراث الیزابتی نتوانستند با هم کنار بیایند و تا زمانی که نمایشنامه‌نویسانی مثل درایدن سعی می‌کردند آنها را با هم آشتی بدهند هیچ نمایشنامه بزرگی نوشته نشد. از طرف دیگر من فکر می‌کنم که هیچ نویسنده انگلیسی حاضر نمی‌شد زیانش را در معرض دخل و تصرفهایی قرار بدهد که در آن زمان باعث کاهش واژگان آن و قوام گرفتن و اسلوبمند شدن هنر راسین می‌شد. در فرانسه، زبان فدای «حسن تناسب» شد و خیلی از استعاره‌ها و شادابیش را از دست داد و شعر را دچار کورختی کرد. راسین و قراردادهای جوراچور طوری دست شعر را خالی کردند که شکسپیر هرگز نکرده بود. ولی کورنی کمتر دم به تله داد؛ او به کارش تنوع بخشید و برای خواننده انگلیسی دسترس پذیرتر ماند.

ارزیابی کلاسیسیم نسبی هنرمندان مختلف خود به اندازه کافی دشوار هست، ولی وقتی که قدم به دنیای منتقدان و شاعران منتقد می‌گذاریم تصویر از این هم بغرنجتر می‌شود. اینان چون هنوز اصطلاحات دقیق و روشنی نداشتند، زبان یکدیگر را درست نمی‌فهمیدند. منظور از «طبیعت» چیست؟ «عقل» یعنی چه؟ «هنر» به چه معنا؟ فلیکنو و رایمر را (با آثارشان تاریخ مختصر تئاتر انگلستان و تراژدیهای قرن اخیر) می‌گذاریم و به درایدن می‌پردازیم.

درایدن "پدر نقد انگلیسی" و نویسنده همه فن حریف دوره احیای سلطنت، آزمایشگر پرشور بحر حماسی در شعر انگلیسی، مترجم باذوق ویرژیل و یونان و پرسینوس و هوراس و اوید و تئوکریت،

طنزنویس بزرگ و بانی نثر جدید انگلیسی، سالک طریق نظم (مانند معاصر فرانسویش لاپرویر) و آماتورای به بهترین معنی کلمه بود. او که از اوضاع اطراف خود کاملاً آگاه بود و با این حال در عالم رومیان غوطه می خورد، خیلی از استعدادش را با پراکنده کاری به هدر داد. یکی از رشته هایی که دنبال کرد، ادبیات کلاسیک فوانسه، راپن و کورنی بود. هر چه را از آن گرفت، نجویده بلعید و مبهم بیرون داد. مؤخره نمایشنامه روی هم رفته غیرکلاسیک، زبان بازانه، پرطمطراق، طنزآلود، احساس انگیز و باورنکردنی او، اورنگ زیب، او را مثل خیلی وقتهای دیگر مردد نشان می دهد. انگار او می خواهد بگوید: قواعد به جای خود، ولی مردم انگلیس خوراک می خواهند؛ احتیاجی به "هنر بی مقدار موسیو" ندارند. "شاعر ما صد سال از زمان خود جلوست." این گفته یک چیز را درباره موضع درآیدن روشن می کند: اینکه او چندان اهمیتی به کورنی و هنر آنطرف کانال نمی دهد؛ چیزی که مهمتر است، برعکس، تأثیر تربیتی خود او و دیگران در کشوری است که در زمانی که دارد آگاهی بیشتری از تحولات علمی تصور انسان از عالم پیدا می کند، استحقاق هنر قویتری را دارد. با همه موفقیت های او (چون در زمینه کمدی و درام واقعاً نویسنده موفقی بود) و با وجود ارزش همیشگی بسیاری از شعرها و قطعه های ارغوانی^۲ معروف او، امتیاز او ظاهراً در زمینه فنی و در ترجمه ورژیل اوست که در نوع خود سرمشقی است. خلاصه کنیم، کلاسیسیزم برای او و سوسه ای بیشتر نبود. درآیدن، شاید بشود گفت، شاعری بود برای دیگر شاعران.^۳

۱ - در آغاز به معنی دوستدار و ستایشگر هنر به کار می رفته است.

۲ - ارغوانی از قدیم الایام رنگی ممتاز و شاهانه بود؛ بدین سبب حتی شاهبیت شعر را بدان متصف می کردند. «قطعه های ارغوانی» گزیده اشعار درآیدن بود.

3- See John Dryden, *An Essay of Dramatic Poesy* (1668) in *English Classical*

تا حدی که در اثر حاضر به درآیدن پرداخته‌ایم، او را دارای مشخصاتی در دو ستون کلاسیسیزم و مدرن (جدید) می‌بینیم. در اولی: نیاز عمیق به نظم؛ عشق به باستانیان؛ آشنایی با قواعد و آثار فرانسوی؛ بیان فشرده در عبارتهای کلی و متوازن و در بحر حماسی پیشرفته‌تری؛ استفاده دقیق از معانی متضاد (همراه با وزن دو هجایی کلاسیک)؛ شکلی ابتدایی از جابجایی (چون او دستکم تصویری آرمانی از واقعیت ترسیم می‌کرد)؛ انبوهی از بقایای اساطیر و بت‌پرستی؛ عقلانیت و خوشذوقی؛ و اثر کمی از شعر اعترافی^۴. در دومی: علاقه به علم؛ مغالزه با ماده‌گرایی هابز؛ شک؛ انعطاف‌پذیری؛ مینهن‌پرستی؛ گرایش به پیرنگهای رمانتیک؛ شادابی طبیعی؛ میل به اختلاط انواع ادبی (از ویژگیهای باروک)؛ عدم امکان بریدن او از میراث فرهنگیش؛ تصویری از دنیا که نه ایستاست و نه تراژیک، بلکه آینده‌نگرانه، پذیرای دگرگونی و دارای تأکید بر پویایی‌شناسی فرد^۵.

درآیدن بین از خودبی‌خودی و خویش‌تنداری، بین خامی و پالودگی، نوشتن داشت. در سرتاسر دوره نویسندگیش پیرو زبانی کیش «حسن تناسب» بود، اما همین درآیدن در دهه ۱۶۹۰ با تلفیق عناصر عادی با عناصر تأمل‌انگیز برای جانشینانش نمونه‌های موفق از هماهنگی و طنز پیشرفته‌تر فراهم آورد. جمع واقعگرایی و زبان‌آوری، تجربه و تفسیر است که او را نخستین آگوستی نشان

۴ - شعری که در آن شاعر حدیث نفس می‌گوید.

5- See also G. Watson's *The Literary Critics* and G. Steiner's *The Death of Tragedy*.

می‌دهد. او به شفافیت نثرش در مقاله شفافیت شعری را افزود که دینش به چاسر کمتر از دین آن به اوید و هوراس و ویرژیل نبود. میزان تأثیرگرایی او از فرانسه آنقدر نبود که قابل ذکر باشد.

بعد از خواندن پولیوکت، فدر، مردم‌گریز، یک ماکسیم، یک پرتره، یا یکی از افسانه‌های فلسفی لافونتن، هر کدام از این شاهکارهای فرانسوی را شبیه نقاشی زیبایی می‌یابیم که قاب شده و کاملاً از زمینه‌اش تمایز پیدا کرده، یک‌ه و منتزع، بریده از نویسنده‌اش، فرانسوی زمان رفته، و بیشتر با انعکاسها و روان‌شناسی‌اش پیوند خورده به تاریخ و زندگی. هنر جانشین واقعیت خام و درس اخلاق می‌شود. این هنر در عین حال که صاحب سبکی شده، قانع‌کننده است. آثار یاد شده، همین طور آثار بوآلو و بوسوئه، به روح قواعد وفادارند و به کالبد آنها بی‌اعتنا.

نویسندگانشان هر کدام یک نوع ادبی را به درجه کمال رساندند (و درآیدن در آشالوم و آخیتوفل این خدمت را به طنز قهرمانی کرد). آنها رمز و راز زندگی را نفی نکردند؛ در آن کندوکاو کردند و آن مهار خارق‌العاده را به آن زدند که مشخصه دوره کلاسیک واقعی ادبیات فرانسه است. هر چه گفتنی داشتند، بعد از آنکه نوعی واقع‌بینی را پشت سر گذاشته بودند (که درآیدن تقریباً هیچ وقت از آن دست برنداشت)، با شکلی - به معنی دقیق کلمه - همراه شد که من فکر می‌کنم برایشان به اندازه موضوع آثارشان اهمیت داشت. نمی‌دانم کدام طرف عاقلتر بود؟ درآیدن و آگوستیها با پافشاریشان بر رسالت اخلاقی شاعر، یا کلاسیسیستهای فرانسوی که درسهایشان در آثارشان پنهان است و انگار که کار شاعر را فقط لذت دادن می‌دانند. قدم اول را درآیدن برداشت و سودش عاید پوپ شد.

برای درست خواندن پوپ باید مرام (مقاله‌ای در نقد ادبی) و فلسفه (مقاله‌ای در باب انسان) و ترجمه‌ها و تقلیدها (مثلاً از هومر و ویرژیل و اوید و هوراس) و انتقامجویی طنز (دانسیاد، رقصه‌ها) و جایگاه اهل قلم و اخلاقیات و معلم مآبی او را کنار گذاشت و دوباره او را خواند. پوپ ذهنی تمثلی داشت: می‌دید، می‌گرفت، در یاد نگه می‌داشت، بهره‌برداری می‌کرد، متراکم می‌کرد و انتقال می‌داد (به گروه کوچکی از همسلیقه‌هایش که یک اشاره او از چشمشان دور نمی‌ماند). تا همین جا هم خیلی زیاد شد؛ پس ناچاریم خلاصه کنیم. پوپ از چارچوب و روش خود به صورتهای مختلفی تجاوز می‌کند:

الف) او مثل کوینتیلیان و دیگران معتقد است که زیبایی در بند احکام نمی‌ماند و شاعری را نمی‌شود آموخت: آفرینش هنری صرفاً فعالیت فکری نیست.

ب) و اینکه تقلید (از یک منظره اویدی مثلاً) هیچ وقت نباید حال حاضر را، هدفها و حساسیتهای زمان هنرمند را، ندیده بگیرد.

ج) و اینکه بهتر است قراردادها هیچ وقت جانشین طبع شعر خود هنرمند (که در شبانیهای پوپ عصبی و رثایی است) نشوند. طنز به گمان من راه حلی بینابینی است: فوق حساسیتی که در تنگنا قرار می‌گیرد، به انتقامی تبدیل می‌شود ماهرانه برنامه‌ریزی شده.

د) اجزای هر بخش از شعر به دو صورت مختلف تنظیم می‌شود: یا به صورت جمله، حکمتی (ماکسیمی) بدون معنای دوپهلوی یا پژواک شاعرانه - یعنی شعر تک‌آوا که نثری کاملاً آراسته است؛ یا به صورت تلفیق کاملی از اظهار نظر و خاطره و حال و هوا و

تصویر. اینجاست که تردستی پوپ از مهارت فراتر می‌رود. ابتکار و سرعت او، هنگامی که از فکری به فکر دیگر می‌رسد، واقعاً حیرت‌انگیز است. همین جاست که کلاسیسیزم بر خود پیشی می‌گیرد. پوپ غالباً شهرتش را بر حق نشان می‌دهد و از آن لذت می‌برد. او بهتر از هر یک از معاصرانش با کلمات بازی می‌کند. هنرمند کلاسیک جایش را می‌دهد به هومولودنس^۷. این «هومولودنس» شوخی نمی‌کند، آفریننده شکل (فرم) است: او به تراژدی راسین و مردم گریز مولیر جان می‌دهد. او احساس و الهام را با عقل محض و کلام ملازمش ترکیب می‌کند. پوپ از آن رو کلاسیک آگوستی برتر می‌ماند که کلاسیکی ناخالص است.

دیوید نیکول اسمیت می‌نویسد:^۸

دو کلمه از کلمات مصطلح در نقد جدید «رمانتیک» و «کلاسیک» است. از قول خود او (ساموئل جانسون) است که می‌گویم کلمات مصطلح؛ هرچند که خودش آن را در مورد آنها به کار نبرده بود، چون نمی‌دانست این برچسبهای آماده تفاوتی را نشان می‌دهند که ممکن است از زحمت تفکر واضح بکاهد. کاش می‌شد نظر او را درباره این دو کلمه، که در صدسال اخیر برای منتقدان خیلی عزیز بوده‌اند، بشنویم. عده‌ای از ما هنوز از معنی آنها مطمئن نیستیم. اگر فرض کنیم که تفاوت روشنی بین «کلاسیک» و «رمانتیک» هست و

۷ - homo ludens انسان بازیگوش.

8- D.N.Smith, *Johnson's Poems*, in *Samuel Johnson, A Collection of Critical Essays, Twentieth Century Views*, 1965.

اینکه اولی فاقد جنبه شخصی است در حالی که دومی تجربه‌های فردی خصوصیتی را با ظرایف احساسی ناپایدارشان در بر می‌گیرد، می‌توانیم بگوییم که جانسون شعرهای «رمانتیک» خود را به لاتین می‌نوشت و شعرهای «کلاسیک» خود را به انگلیسی. با هر تعریفی از این اصطلاح که من می‌دانم، مقداری از شعرهای لاتین او «رمانتیک» است. با وجود این کاش می‌شد از شر این اصطلاح خلاص شویم.

ارادت آشکار (آگوستی یا کلاسیک) جانسون به شعر قافیه‌دار در مقابل شعر بی‌قافیه (به استثنای اشعار میلتن که مورد ستایش او بود) حاکی از آن توازن کامل بین عقل و احساس است که اسمیت در آثار پخته‌تر او، بعد از اینکه طرز غلبه بر "هیجان وجدآمیز" اولین شعرهایش را یاد گرفته بود، پیدا می‌کند. به قول جانسون، از زمان درآیدن "شعر انگلیسی دیگر هیچ تمایلی به رجعت به سببیت پیشین خود نداشت". یک نشانه رام شدن حیوان استفاده از لغاتی بود نه "خیلی آشنا یا خیلی پرت"، یعنی رعایت اعتدال در بیان. در مقاله دیگری از همین کتاب به نام «جانسون منتقد» ف. ر. لیویز می‌نویسد: "ذوق موسیقی جانسون به همراه خود تقاضای تحرک و لحن اجتماعی را مطرح می‌کند که شاخص شعر آگوستی است؛ و تقاضای اینها تلویحاً پای هنجارهای مرتبط، عقلانی و اخلاقی، را به میان می‌کشد". و هنجار یعنی حقیقت:

اگر حقایقی از این دست همراه شوند با زبان لذت‌بخش.

(مقدمهٔ ایرنه)

هنجار یعنی قاعدهٔ زندگی و مضمون ادبی؛ و معیار نقد ادبی: اول از همه پیکرنگی، سپس درستکاری، سادگی، تسلیم و رضا، شرافت

(شعر، یا کسی که بعد از سپری کردن عمری پربار کناره می‌گیرد)، سودمندی و سرانجام بی‌طرفی. نظام آگوستی و عقاید جانسون یکدست بودند. ر. تریکت می‌نویسد:^۹

این ارتباط نزدیک بین دنیای ادبیات، قراردادهای شعر، و اخلاقیات ظاهری زمانه به بهترین نمونه‌های شعر آگوستی قدرت فزاینده‌ای می‌بخشد. به نظر می‌رسد که به تمدن کاملی تعلق دارد و فلسفه وجود یکدستی فراهم می‌آورد: ناماجراجو، نامرموز ... ولی معتبر، واقع‌بین و باشرف.

این تصویر از زمانه را که با ساموئل جانسون مناسبت دارد، گرایش او به عام در مقابل خاص، و هنجاری در برابر پویشی، زیباتر می‌کند. جانسون که نه صوفی مسلک بود و نه تارک دنیا - بلکه موجودی اجتماعی با احساس ناچاری، که در بستر مرگ خوشبختی برایش اهمیتی نداشت (در کلاسیسیزم قهرمانی، خوشبختی نتیجه مقدور اعمال اراده است) - نیاز داشت به بیان صریح افکار روشنی پردازد که به جز آنها هیچ مجموعه دیگری از حقایق شعری وجود ندارد. کلاسیسیزم آگوستی روح و احتمالاً زبان بورژوایی تری داشت - برای نکویش پلیدیها و رفتار زشت، حال و هوایی خلق می‌شد با استفاده از کلمات و عبارتهای توصیفی ملایم، مگر در مورد طنز - تا همتای فرانسویش در قرن هفدهم (و با وجود این خیلی شبیه به نشو کلاسیسیزم فرانسوی عصر ولتر).

با دو نقل قول، بهتر می‌توانیم مطلب را جمع‌بندی کنیم. یکی از لیسیداس است: "در شعر، طبیعتی وجود ندارد، چون حقیقتی وجود ندارد". دیگری از مقدمه ایرنه:

9- R. Trickett, *The Honest Muse*, Oxford, 1967.

به عقل، به طبیعت، به حقیقت، جرأت دارد که اعتماد کند؛ شما ابلهان، خاموش شوید؛ شما فرزندگان، انصاف دهید!''

ناگزیر، شعر جانسون بیانیه‌ای بود در قالب شعر. این نکته به علاوه این حقیقت که او ذهن نمایشی نداشت، نمی‌گذاشت که او راحت با شکسپیر یا شاعران مابعدالطبیعی به توافق برسد. شاید جانسون می‌ترسید زیر پوست زندگی را بگردد (یا شاید دلیلی برای آن نمی‌دید) و تک‌تک نمودهای آن را از نزدیک نگاه کند: "افکار بزرگ همیشه عام‌اند و مبتنی بر نظرهایی که استثناها محدودشان نمی‌کنند و شرحهایی که وارد جزئیات نمی‌شوند."

جانسون با جامعه آگوستی که او را ساخت و او دین خود را با سودش به آن برگرداند، هماهنگ بود و ظاهراً آخرین نماینده صدیق آن بوده است. با وجود این، منتقدان جدید سعی کرده‌اند ثابت کنند که او هم سنت شکنی کرده است. به عنوان مثال، او به وحدت‌های سه‌گانه مشهور هیچ اعتنا نکرده، یا به مفهوم فراگیر «زنجیره بزرگ هستی» که برای نورواقیان ارزش خاصی داشت توجهی نشان نداده است. وانگهی او نه تنها آغازگر فرهنگ نویسی جدید بلکه طلایه‌دار

۱۰ - شکسته نفسی و گاهی چه بسا لحن خنده‌آور بسیاری از مقدمه‌ها و مؤخره‌های آگوستی ذکر نکته‌ای را لازم می‌آورد و آن اینکه ممکن است آنها زیرکانه باشند اما غالباً مذاق ما را آزار می‌دهند. خیلی از نمایشنامه‌ها یا تصنیف‌اند یا به قدری ساده‌لوحانه که خواننده فرق چندانی بین آنها و نمایشهای بیگانه یا پاتومیم نمی‌بیند. به قول بونامی دوبره در کتاب *تراژدی در دوره احیای سلطنت* (آکسفورد، ۱۹۲۹) "موقف‌های خیابانی هانری پرستین تخم و ترکه سوفونیسبای نات لی و فتح غرناطه درایدن‌اند." حتی آثار جدی هم گاهی زخم مقدمه‌ها و مؤخره‌هایی را بر بدن دارند که مثل بدترین نمایشنامه‌ها - باز به قول دوبره - انسان را به یاد «گران گینیول» فرانسوی می‌اندازند. شاید از «حسن تناسب» فقط پوستش مانده بود.

سنت بود و رویکرد زندگینامه‌ای او به نقد ادبی بود و پیشاهنگ "وردزورث در جایی و شلی در جای دیگر"^{۱۱} و شاید گویاتر از همه، روان‌شناسی او بود که در نشریه‌اش رامبلر منعکس است و او را خیلی جلوتر از زمانه‌اش نشان می‌دهد. در طرح آوایی مانند لایه‌های ضمیر و "نقش خیالپردازی و کارکرد واپسرانی و میل فراموشی و آرزوی اجتناب از واقعیت"^{۱۲} پاره‌ای از عناصر عمده روانکاوی فرویدی را می‌بینیم. (همین نوع درک شهودی را در تشخیص رینولدز هم پیدا می‌کنیم. بازول^{۱۳} گزارش می‌دهد که او حال بیمارگونه جانسون را ناشی از عقده‌گناه دانسته است).

پیش از اینکه به مقایسه اجمالی تراژدی ایرنه جانسون با اثر ولتر بپردازم، مایلم تعبیر جانسون را از کاتارسیس نقل کنم (که باز گزارش بازول است):

بله قربان، شما باید بدانید که تطهیر در اصل به چه معناست. تطهیر یعنی دفع ناخالصیهای جسم انسان. روح انسان نیز همین نقص را دارد. احساسات انسان محرکهای بزرگ اعمال انسانند؛ اما چنان با این ناخالصیها آمیخته‌اند که لازم است به وسیله «ترس» و «ترحم» تطهیر یا تصفیه شوند. به عنوان مثال، بلندپروازی احساس والاّیی است؛ ولی وقتی روی صحنه می‌بینیم شخص بلندپروازی که برای بالا کشاندن خود حق‌کشی می‌کند مجازات می‌شود، از عواقب مهلک این احساس می‌ترسیم. همچنین مقداری خشم لازم است؛

11- For details see H.W.Donner, *Dr.Johnson as Literary Critic* , in the above anthology.

12- See K.M. Grange , *S.Johnson 's Account of Certain Psychoanalytic Concepts*, in the above anthology.

۱۳ - نویسنده زندگینامه جانسون بود و این اثر را شاهکاری در نوع خود می‌دانند.

اما اگر ببینیم کسی آن را از حد می‌گذرانند، برای مفعول آن احساس ترجم می‌کنیم و یاد می‌گیریم که این احساس را تعدیل کنیم. (یادداشت من در این مورد، حق مطلب را ادا نمی‌کند. بیان خود جانسون به قدری قوی و درخشان بود که آقای کراؤک در گوشم گفت "انگار که دارد از روی کتابی می‌خواند")

ایرینه و ایرن را اگرچه به فاصلهٔ چهل سال از یکدیگر تألیف شده‌اند، اگر با هم بخوانیم به کارمان می‌خورد. این تراژدیها را که هیچ کدام شاخص وضعیت انسان نیستند، شاخصترین نویسندگان عصرشان نوشته‌اند: جانسون و ولتر (که هیچ علاقه‌ای به هم نداشتند اما مشترکاتی بین‌شان بود که در حوزهٔ خردگرایی قرار می‌گیرد نه در کلاسیسیزم). امروزه کمتر کسی این دو نمایشنامهٔ خاور میانه‌ای^{۱۴} را می‌خواند؛ با وجود این هر دو، نوع خود را نمایندگی می‌کنند و هر دو تأثیرانگیزند و در عین حال هر دو نسبتاً تصنعی. اثر جانسون بیشتر رثایی است، اثر ولتر بیشتر فلسفی.

ایرینه ساختمان سستی دارد و انگیزش گام به گامش ابتدایی است. هر صحنه را که می‌خوانیم و به تأثیرش فکر می‌کنیم، می‌بینیم چیزی که دارد آشکار می‌شود در واقع داستانی است در قالب گفتگو، که همهٔ شخصیت‌هایش را بخت به این طرف و آن طرف می‌کشانند: آسپاسیا را که ایمان استواری دارد به ساحل امن نجات می‌رساند، ایرنه بد اقبال و منززل را به مرگ محکوم می‌کند. تقوا محک نخورده پادشاه می‌گیرد، سستی کیفری می‌بیند نامعقول. شاید گاریک حق داشت که می‌گفت: "وقتی جانسون تراژدی می‌نویسد، دکلمه می‌غرد و احساس

۱۴ - از این جهت که داستان‌شان در خاور میانه روی می‌دهد. ایرن یا ایرنه ملکهٔ بیزانس بود.

می خوابد؛ ولی شکسپیر که می نوشت، قلمش را در دوات قلبش فرو می برد." دکلمه واقعاً در آن هست، همین طور تشخیص^{۱۵} های ملال آور و صفت های شنبه غده سرطانی؛ اما این معایب نمی توانند موسیقی ای را که گهگاه از ورای قبل و قال پیرنگ و ضد پیرنگ به گوش می رسد پنهان کنند.

ثروتی که از فرط قداست به درد کشورشان نمی خورد!

ثروتی که از فرط عزت نتوان فدای آزادیش کرد!

ثروتی که چون پیشکش شاهزاده گریان شان شد،

ملتهای سلاح برگرفته را پشت دروازه های ماگرد آورد!

اکنون چنین اندوخته برای در دام کشیدن گرگ های ترکیه،

شرم به اندوه می افزاید و رسوایی به ویرانی.

آزمندی، حال که کار از کار گذشته، مویه کنان بی موی برد

که امنیت عمومی شامل حالش نگشته است ...

آنوقت یکباره می زند زیر آواز و می خواند:

کار فردا! آیا می تواند آن عقل سپیدموی،

که عمری سپری کرده، همچنان دلبسته فردا باشد!

آن والدۀ مرگبار جوانان و تن پروران،

بزدلان و نابخردان، محکوم به از دست دادن

عمری بی حاصل در انتظار فردا،

محکوم به دوختن چشمان مشتاق به فردا،

تا میانجیگری مرگ امید را بر باد دهد!

شگفتا که این فریب فراگیر، روز به روز،

باید عالم را در نهان لبریز از پستی کند!

.....
 فردا عروس موهومی می آورد.

اما تو، گرچه پیرتر از آنی که فریبی دیگر خوری،

بدان که فقط حال حاضر از آن انسان است.

اینها تازه تجربیتر از اشعار اثر دیگر او به نام *یهودگی امیال انسانی* است که تی. اس. الیوت را شیفته خود کرده است؛ با وجود این قدری از آن "حداقل کیفیت شعر" که نزدیکی به نثر را الیوت کافی دانسته است در آنها هم به چشم می خورد. این شعر زیبایی خاصی دارد - کافی است خواننده فارغ از پیشفرضهای امروزی به آن نگاه کند - و آگوستی است. جدایی کامل شعر از نثر هنوز اتفاق نیفتاده بود و نویسندگی هنوز در گرو مفهومی بود که "در نهایت وابسته بودند به پذیرفتن همگونی همه گفتارها به مثابه وسیله ای که انسان به عنوان موجودی عقلایی با آن می تواند دنیایی را که در آن زندگی می کند بشناسد و در اختیار بگیرد".^{۱۶} ولی جدایی در حال وقوع بود: عواطف شخصی، عبارتها، تصویرها و غیره در حال کسب اندکی استقلال بودند، که در گری و گلدسمیت - دو شاعر انتقالی - آشکارتر بود.

ولتر در سال ۱۷۷۸ نوشت: "شعربی قافیه، همان طور که پاپ معروف بارها به من گفته، اختراع تبلی و ناتوانی از قافیه ساختن است. گنجاندن صحنه هایی تمام به نثر در یک تراژدی عین اعتراف به ناتوانی شرم آورتری است." ایرنه شعربی قافیه ای است غالباً ملال آور، ولی نه به اندازه شعرهای بیش از حد قاعده مندی که ولتر در بحر اسکندری سروده است. ایرن قواعد را مراعات می کند؛ همین طور اصل اوجگیری تدریجی را، به این معنی که درگیرهای بعدی از

16- K.G. Hamilton, *The Two Harmonies*, Oxford, 1963.

درگیریهای قبلی شدیدترند؛ اجتناب ناپذیری و همذات پنداری را هم دارد، مثل دهها تراژدی کلیشه‌ای دیگر - که همه سر به آسمان می‌سایندند و مورا از ماست می‌کشیدند و به زبانی بیان می‌شدند که بادهایی که تقریباً از دویست سال قبلش در صحنهٔ تئاتر فرانسه می‌وزیدند رمقش را کشیده بودند. هر قدم بازتابی از گذشته را با خود دارد و اصل مطلب در قدم آخر روشن می‌شود: تعصب و تنگ نظری باعث مرگ ایرن می‌شود، زن ثابت قدمی که بین وظیفه (= پدر) و عشق (= امپراتور) به دام افتاده است. توجه جلب می‌شود، اما نه به هنر، بلکه به یک آرمان، به تعهد شخصی نمایشنامه نویسی که حالا کاملاً بیدار شده است.

ایرن ساختمانی متحجر دارد، در حالی که ایرنه گویا وعده‌ای داده است برای آینده. شعر آگوستی اصیل به منجی نیاز نداشت، حال آنکه کلاسیسیزم فرانسوی قرن هجدهم محکوم به فنا بود، اگرچه چنان نیرومند از کار درآمد که جنبش رمانتیک هیچ وقت نتوانست کاملاً شکست‌اش بدهد.

مقداری نظریه

سخن گفتن از دوره‌ای کلاسیک یا نئوکلاسیک در ادبیات انگلیسی بیجا نیست. بجاست عمدتاً به دلیل وجود اجماعی میان شاعران، به رغم ویژگیهای فردی آنها و تفاوت‌های آثارشان. کسانی که درباره این دوره تحقیق می‌کنند، از کتاب نقد نئوکلاسیک، ۱۶۶۰ تا ۱۸۰۰ اثر ایرن سیمون فیض بسیار خواهند برد. او همه نکات برجسته مرامی را که مبنای اجماع مزبور است، به طور روشن و گیرایی طرح کرده. امیدوارم اثر مختصر حاضر انگیزه‌ای شود برای مراجعه به پیشدرآمد عمومی او و نقل قول‌های بسیار مفیدی که عمده کتاب او را تشکیل می‌دهند.

درآیدن می‌نویسد: "من هرگز نشنیده‌ام که شعر نمایشی به جز تقلید از طبیعت پایه و اساس دیگری داشته باشد ... اما اگر باید از طبیعت تقلید شود، برای درست تقلید کردن از طبیعت باید قاعده‌ای وجود داشته باشد ... یک هدف اصلی طبیعت لذت دادن است و تقلید لذت می‌دهد؛ ما می‌توانیم از طبیعت تقلید کنیم "چون طبیعت در همه اعصار یکی است". جان دنیس در سال ۱۷۰۴ در کتاب

زمینه‌های نقد در شعر موافق است و توضیح می‌دهد:

اگر هدف شعر تعلیم دادن و اصلاح کردن دنیاست، یعنی اگر هدفش این است که بشر را از بی‌قاعدگی و زیاده‌روی و سردرگمی به راه نظم و قاعده بیاورد، دشوار می‌شود تصور کرد که این کار را با چیزی انجام بدهد که خودش بی‌قاعده و زیاده‌روست. وانگهی، کار هر انسان معقولی باید زیبایییش را از قاعده‌مندی بگیرد، چون عقل یعنی نظم و قاعده ... مگر نه اینکه کارهای خدا هم، با همه تنوع بی‌کرانشان، کاملاً قاعده‌مند است.

از طرف دیگر "شعر بیشتر از یک مجموعه قواعد شناخته شده ندارد که آن را هم ارسطو و شارحانش بیان کرده‌اند".

تامس رایمر (در کتاب تراژدیهای قرن اخیر تألیف سال ۱۶۷۷) و ویلیام تمپل (در کتاب درباره شعر متعلق به سال ۱۶۹۰) و گروهی دیگر بر "درس اخلاقی" تأکید دارند (برای تعدیل احساسات تند و تصحیح رسمهای بد و غیره). ریچارد هرد حتی در سال ۱۷۶۶ در رساله مفهوم شعر عام همین اصول را مطرح می‌کند؛ همین طور رابرت لاوت که در سال ۱۷۸۷ بر سودمندی به عنوان هدف غایی تأکید می‌کند. پس هدفها روشن است، ولو روشهای پیشنهادی متفاوت باشند. از ترس تا نکوهش، از طریق طنز، از لذت تا احساس خوشحالی، و از طریق خوشحالی تا تقوا. مأخذ مشترک این قول مشهور هوراس است که "شاعر باید تعلیم بدهد یا لذت ببخشد یا هر دو" (شاید بسته به مقدار تعهد اخلاقی منتقد یا شاعر).

هیچ نظریه پرداز کلاسیسیزم هیچ وقت درست توضیح نداده که تقلید از طبیعت، که یکی از احکام اصلی مکتب است، واقعاً یعنی چه. اگر در یک مورد توافق نظر باشد، آن ممکن است این باشد: از هر چه خودت می‌دانی درست است، هر چه را فکر می‌کنی تعلیم می‌دهی و

لذت می‌بخشد، بردار. تقلیدت را یا از اصول کلی بکن یا از جزئیات مهم (آدم خسیس همیشه خسیس است). پس ارتباط نزدیکی هست بین نظریه تقلید و هنر کلاسیک الگوسازی و ترسیم خصلتها و نکوهش یک زشتی (به جای یک فرد). آدمها و رفتارها را می‌شود طبقه‌بندی کرد و شناخت. اینجا هم طبیعت سرّی ندارد و شعر در لایه‌ای حرکت می‌کند نسبتاً کم‌عمق‌تر از لایه شعرهای باروک یا رمانتیک؛ نرم‌تر، مقیدتر، آرام‌تر، همچون در منظره‌های لورن. طبیعت تقلیدی، بر اثر نیاز به وضوح، فرمانبردار و اسلوبمند می‌شود.

کن از طبیعت پیروی، کن داوری
با دقت معیار آن، کو تا ابد باشد یکی
طبیعت بی‌خطا، روشن از نور خدا
پاکیزه و یکسان و هالمگیر نوری
زندگی، نیروی زیبایی، به همه هدیه کند
در آن واحد، هنر را مبدأ و محک و مقصودی

از این قرار است مطلب و لحن بیان آن در شیوه تقلیدناپذیر پوپ برای آمیختن اندیشه و شکل، که بحث بیشتر را در این باره می‌مورد می‌کند، چرا که شکل خود گواه اندیشه است.

نظرنثو کلاسیکها در مورد نبوغ (که لونگینوس را به خاطر می‌آورد) کمی مبهم است. عده‌ای مثل هابزگویا به کلی منکر الهام‌اند و گروهی دیگر مانند درآیدن ابداع و تخیل و قریحه و استعداد و نبوغ و امثال آن را "مطلقاً ضروری" می‌دانند، ولی چیزی که همه در باره‌اش اتفاق نظر دارند نیاز به مشاهده و شناخت و کارآموزی و تقلید از بهترین است. خلاصه کلام: شاعر، شاعر به دنیا می‌آید، بعداً شاعر نمی‌شود. به قول پوپ:

دست چابک در نوشتن، از هنر باشد نه بخت

پای چابک در دویدن، بهره آن کس که رقص آموخته

نمونه‌ای از تفکر رایج زمانه نظر متعادل جوزف آدیسون است درباره نبوغ آزاد امثال هومر و شکسپیر و نبوغ مقید امثال ویرژیل و میلتون. همین طور ترس او از خطر مضاعف مطایبه (یا خوشذوقی) و تأثیر خفقان‌آور تقلید و قاعده‌مندی. کلاسیسیزم آگوستی برخلاف کلاسیسیزم فرانسوی که خود را کاملاً در آثار هنری بیان می‌کرد، بیشتر در نقدها جلوه‌گر می‌شد و در پوپ و آثار آخر درآیدن مسئله ظرافت بود و طرز تلقی و لحن بیان.

یک مصالحه دیگر را رایمر این طور مطرح می‌کند: "شعر فرزندی خیال است ... ولی به نظر من، خیال در شعر مثل ایمان است در دین. کشفهای بزرگی می‌کند و از عقل سبقت می‌گیرد، اما هیچ وقت با آن تصادم یا مخالفت نمی‌کند." و درآیدن این طور بدیع: "برای سوارکار ناشی هیچ چیز خطرناک‌تر از یابو لقه عصبانی بی‌افسار نیست." ارل واسکامون (در مقاله‌ای درباره ترجمه شعر که در سال ۱۶۸۴ نوشته) همین حرف را در قالب اشعاری ناشیانه می‌گوید و ویلیام تمپل با نثری زیبا. (یکی از متعادلترین و روشن‌زبان‌ترین نمایندگان عصر آگوستی بدون شک سرجاشوا رینولدز بود که خواننده حتماً باید گفتارها (۱۷۸۶) یش را بخواند. ایرن سیمون هم از این نقاش و نظریه‌پرداز بزرگ قدردانی و نقل قول کرده.)

واژه‌هایی مثل عقل و تشخیص و مطایبه از نو، با تعریفها و ترتیبهای مختلف، ابراز وجود می‌کنند. مطایبه در بهترین حالتش نحوه بدیع و پر قدرت بیان یک حقیقت بدیهی است؛ طبیعت در لباس مطلوب است (به قول پوپ) و راهی به سوی حقیقت. از نظر آدیسون که بسیار متکی است به بوآلو (و بوئور در کتاب شیوه درست فکر کردن در آثار

فکری که در سال ۱۶۸۷ نوشته شده) مطایبه خوب همان طرز طبیعی نوشتن است، همان سادگی زیبایی است که ما در انشای باستانیان ستایش می‌کنیم.^۱ طبیعت و حقیقت و زیبایی به طور لاینفکی به هم وابسته‌اند. عقل و تجربه آن را ثابت می‌کنند و زنجیره خوش‌بینی دایره ار می‌بندد. احساس، که حالا کاملاً مشخص شده - هرچند با تفاوت‌هایی در لایرویر و پوپ - دست در دست نثر واقع‌گرایی دوره روشنگری می‌گذارد و زنجیر را پاره می‌کند و ادبیات را به وادیهای دیگری می‌کشاند.

یک قطعه دیگر پازلی که داریم سعی می‌کنیم آن را درست کنیم، به سلیقه مربوط می‌شود. بحث دربارهٔ نسبت سلیقه مدتها بود جریان داشت، که لایرویر با قاطعیت گفت چیزی به اسم «سلیقه خوب» واقعاً وجود دارد. آگوستینها هم همین اعتقاد را داشتند. هنری هوم در کتابش *مفاهیم نقد* (۱۷۶۲) استدلالش را بر اساس مقایسه‌ای منطقی انجام داد: «این اعتقاد دارای طبیعت یا معیار مشترک، و اعتقاد به کمال آن، شالوده اخلاق است و این تصور جالبی را که ما از سلیقه خوب و بد در اخلاق داریم کاملاً توجیه می‌کند. برداشت ما از سلیقه خوب و بد در هنرهای زیبا را هم به همان خوبی توضیح می‌دهد.» نه جان دنیس، نه آدیسون، نه استیل، نه ارل سوم شفتمبری، نه دیوید هیوم فیلسوف، هیچ کدام نمی‌توانستند در این گفته ایرادی پیدا کنند. سلیقه را می‌شود در فرد ارتقا داد. از نظر آنها این باور رایج که «سلیقه قابل بحث نیست» به این معنا نبود که سلیقه مقوله‌ای است به قدری ذهنی که ارزش آن را ندارد که مورد بحث قرار بگیرد؛ برعکس به این معنا بود که سلیقه را فقط خبرگان می‌توانند تعریف و حتی ارزیابی

کنند. شاید ما به حدی شکاک شده باشیم که دیگر این اعتقاد را نداشته باشیم، ولی باید اذعان کنیم که حرف آگوستینها منطقی بوده است.

شعر قافیه‌دار را که والر و دِنهم از آن سود بردند و درآیدن آن را ستایش کرد و انعطاف‌پذیرتر ساخت، پوپ هم پسندید و به اوج تکاملش رساند. این نوع شعر شایسته انتقال عالیت‌ترین پیامها و دل‌انگیزترین موسیقی قابل تصور در آن زمان به شمار می‌رفت. عزت آن (به قول درآیدن) آن را ابزار مناسبی برای شاعرانی که قدر خود را می‌دانستند و خودشان را نیرویی در کشورشان می‌شمردند نشان می‌داد و شکل بسته آن (مثل بحر اسکندری فرانسوی) یک چالش احساس می‌شد، به طوری که از خودشان می‌پرسیدند: این قالب بسیار محدود را چگونه می‌توانیم تعدیل کنیم؟ جوابشان را موقعی گرفتند که اندیشه روشنی در آن دمیدند و زوایدی را که در شکلهای آزادتر وجود داشت زدند و آن را به قدری ورز دادند که دیگر تقریباً هر حرفی را، بدون از بین بردن جریان تفکر خلاق، می‌شد با آن زده. انتقادی، فلسفی، ثنایی، رثایی، هجایی. عقل برای ابراز وجود راه خوبی پیدا کرده بود. با این حال، یاد شعر بی قافیه که یادگار شیکسپیر و میلتن بود هنوز زنده بود. اما طرفداران شعر بی قافیه تنها از روی عشق به گذشته از آن طرفداری نمی‌کردند؛ احساس مبهمی داشتند که به آنها می‌گفت پیروی از طبیعت با قفس تنگ شعر بسته جور در نمی‌آید. در سال ۱۶۶۴ درآیدن آن را این طور بیان کرد: "تخیل در شاعر قوه‌ای است چنان سرکش و وحشی که اگر مثل سگی قلدر زنجیرش نکنند از تشخیص می‌گریزد". چهار سال بعد رابرت هاوارد نظر درآیدن را رد کرد و گفت: کسانی که (در نمایش) فی البداهه حرف می‌زنند، بعید است حدیث نفس‌شان در قالب شعر قافیه‌دار طبیعی

جلوه کند. آدیسون^۲ با صراحت بیشتری نوشت: "من که از دیدن نمایشی به صورت شعر قافیه‌دار واقعاً ناراحت می‌شوم"؛ "صحبت عادی" معمولاً وزن دارد اما قافیه ندارد. عروض سنتی فرانسوی با بیت‌های هشت و ده و دوازده هجاییش مطابق ده هجای نئوکلاسیکهای انگلیسی است. تعداد زوج هجاها این امکان را به وجود می‌آورد که بیت به دو مصرع مقارن (و غالباً متضاد) تقسیم شود. از طرف دیگر، شعر بی‌قافیه دارای تکیه‌هایی به تعداد فرد (پنج پایه آیمبیک^۳) است و جالب اینکه شعر فرانسوی موقعی به اوج غناییش رسید که ورلن در سالهای ۱۸۶۰ قالب شعری انعطاف‌پذیری برای خود ابداع کرد که با تعداد فرد هجاهایش قید نظم دو هجایی را می‌شکست.

در قرن هفدهم جامعه فرانسوی به تدریج از تعداد واژه‌هایی که برای مکالمات مؤدبانه یا ادبیات وزین مناسب تشخیص می‌داد کم کرده بود. خواننده امروزی وقتی می‌بیند راسین، لاروشفوکو یا مادام دو لافایت زیباترین اشعار و الهامها و احساسات خود را با چه تعداد محدودی از کلمات بر زبان آورده‌اند تعجب می‌کند. در پایان قرن، لابرویر و فنلون^۴ کم‌خونی را تشخیص دادند و راههایی برای جان دادن به زبان پیدا کردند (یا احیای لغتهای کهنه، یا ساختن واژه‌های نو). زبان فرانسه زنده ماند اما شعر قرن هجدهم از کمبود لغتهای مقبول و ششخوار صنعتها و تصویرهای پوسیده اسطوره‌ای و شبه کلاسیک آسیب دید. البته آگوستینها هم از واژه‌های خود کاستند ولی رشد همزمان رمان و نوع ادبی آزادتر طنزنویسی از خطر فلج شدن زبان

2- Spectator, No. 39.

۳ - پایه آیمبیک (iambic) واحدی است برابر با یک هجای کوتاه یا نامؤکد به علاوه یک هجای بلند یا مؤکد.

4- Lettre à l'Académie, 1714.

کاست. بیان منظوم از راهی می‌رفت، به طرف کمال روزافزون، و بیان منشور از راه دیگری، که به زمین و منابع زنده زبان نزدیکتر بود. جانسون بیم داشت که مبادا محتاطترین فرهنگ‌نویسان هم نتوانند از انقراض زبان جلوگیری کنند، اما حالا که به گذشته نگاه می‌کنیم می‌بینیم ترس او بی‌مورد بوده است.

جان هیوز در سال ۱۶۹۸ در کتاب درباره سبک نوشت که واژه باید چهار ویژگی را داشته باشد تا به درد شعر بخورد: تناسب، سادگی، ظرافت، آهنگ. حدود هفتاد سال بعد، جانسون در همین زمینه گفت بیان شعری باید راه میانه‌ای را طی کند و در جایی بالاتر از مکالمه خوب و پایینتر از غرابت لغات نامأنوس قرار بگیرد. در مورد استعاره و تشبیه ظاهراً توافق کمتری وجود داشته. جان شفیلد در سال ۱۶۸۲ در مقاله‌ای در باب شعر علیه آنها هشدار داد. در ایدن او آنها دفاع کرد و گفت "بیان مجازئی مخصوص احساسات است". آدیسون استعاره را راهی برای رسیدن به بلندپایگی دانست و گفت از نمایشنامه‌نویسان یونانی تا میلتون، همه نویسندگان بزرگ به بیان استعاری متوسل شده‌اند که قابل تجسین است به شرط اینکه هیچ "جور معما یا ابهامی" به وجود نیاورد.

هر چه تا اینجا گفتیم کمابیش درباره همه انواع تألیفات موده علاقه آگوستینا صدق می‌کند. نقل بیشتر از شاعرانه و منتقدان و طنزپردازان و نمایشنامه‌نویسهای بین سالهای ۱۶۶۰ تا ۱۷۸۰ ما را از موضوع دور می‌کند. اهل تحقیق نقل قولهای گوناگونی از آنها را در کتاب ایرن سیمون خواهند یافت. او تراژدی، تراژی کمدی، کمدی، اپرا، شعر حماسی، شعر شبانی، چکامه، طنز و ترجمه را یکی یکی بررسی کرده است. اولویتهای عملی‌ای که شاعران مختلف قائل شده‌اند (مثل اولویت تراژدی بر حماسه)

برای پژوهشگر عمومی کلاسیسیزم ارزش چندانی ندارد. جهان‌بینی شاعر آگوستی نسبتاً ثابت است و قوتش را از معادله عقل و طبیعت و وجدان می‌گیرد. تقویت‌کننده‌اش هم مراجعه‌ی دائم و لولنه‌ی یکنواخت آن به نمونه‌های بزرگ دوران باستان است. آن زمان، صورت مقبول برخورد با باستانیان چه بود؟ با جدید چگونه باید روبرو می‌شدند؟ از قواعد و احکام مشتق از باستانیان آیا باید کورکورانه پیروی می‌کردند؟ موضوعهای مسیحی برای تراژدی مناسب بودند؟ آداب زمان و مکانی دیگر چگونه می‌تواند در آدابانی ما تأثیر بگذارد؟ این سؤالات و امثال آنها باید جواب داده می‌شدند و جوابها باید جدی گرفته می‌شدند.

اندیشمندانی که جوابها را می‌دادند، از مشکلات کاملاً آگاه بودند. باستانیان که بعد زمانی و طبع متفاوتی داشتند، البته دور از دسترس بودند، ولی به زحمتش می‌ارزید، چون آنها با طبیعت از نزدیک آشنایی داشتند و احساسات، "آن چشمه‌های طبیعت انسان"، را شناخته بودند و بهترین راه ایجاد "لذت در خواننده" را پیدا کرده بودند. به عبارت دیگر، باستانیان فلسفه‌ای یاد می‌دادند، یعنی نوعی روان‌شناسی و نوعی معانی بیان. قواعد آنها من‌درآری نیست و موفقیت پایدار آنها دلیل امتیاز آنهاست. پوپ در صحبت از ویرژیل در *مقاله‌ای در نقد ادبی* درس را این طور خلاصه می‌کند:

طبیعت با هومر، او یافت، یکسان است

مجانب، میهوت، فکر بلند پروازی از سر راند

قواعد را با دقت، با زحمت، در کار خود گنجانند

گویی استاگیری^۵ بر هر بیت او نظارت داشت

۵- منظور ارسطوست که در استاگیریا به دنیا آمده بود.

پس، قواعد باستان را محترم بشمار

چه، پیروی از طبیعت عین پیروی از آنهاست.

این گونه اظهارات از زبان انگلیسی‌هایی که متعلق به نسل‌های بعد از شکسپیر و میلتون‌اند، احساس ناخوشایندی در خواننده ایجاد می‌کنند که وقتی امثال آنها را در جمع‌بندی بوآلو از درس‌های کلاسیک‌های فرانسوی هم می‌بیند به آن شدت احساسش نمی‌کند.

جواب واقعی را ظاهراً یانگ داده است که در سال ۱۷۴۹ در کتاب

فرضیاتی در زمینه تألیف اصیل به طور متناقض‌نمایی می‌نویسد: "هرچه کمتر از باستانیان پرآوازه پیروی کنیم، بیشتر شبیه آنها می‌شویم." پس چه باید کرد؟ برداشت آزاد از روح آنها، با جدیتی تعدیل یافته با نوعی حس ظریف شوخ طبعی. از جنبه عملی، خواننده جوان باید بداند که خواندن آثار باستانی‌ان هنوز، هم به خودی خود و هم برای درک بهتر کلاسیسیزم جدید، مفید است.

به اعتقاد من، هر شاهکاری بوجاسته و پیروی‌کننده از قانون خودش و نیروی درونی خویش است که از طبع و ذوق نویسنده‌اش سرچشمه می‌گیرد. برای انسان جدید تصورش دشوار است که یک نسل کامل گنجینه اشعاری فراهم بیاورد بر اساس قواعدی که از آثار خلق شده در یک عصر دور استخراج کرده است. ولی موضع آگوستیاها با فلسفه‌شان می‌خواند. لایذ می‌گفتند فرانسوی‌ها هم در استفاده از قواعد ساخته و پرداخته ایتالیایی‌ها موفق بوده‌اند (و با این حرف شاید از اصل مطلب، یعنی اصالت مکتب فرانسه، غافل می‌مانند). با همه ابهام نظر فرد انگلیسی متوسط درباره وارداتشان از فرانسه (که به آن «بنجل» هم می‌گفتند!) ادبیات و عادات فرانسوی نفوذ خود را داشت. می‌شود گفت کلاسیسیزم فرانسوی یک دست‌انداز موقت، یا نوعی وسوسه، بر سر راه نویسندگان انگلیسی

بود. درآیدن خیلی به آن اعتنا نکرد. دربارهٔ بوالو، راپن، بوئور، لامناردی و بقیه بحث شد: آنها انگیزهای شدند برای تجربه‌گری؛ و مددکاری برای پیرایش شیوه‌ها و زبان و شعر، مثل خردگرایی، مثل علم، مثل تساهل مذهبی، مثل ثروت، نوظهور طبقهٔ سوداگر [= بورژوازی] ... و مثل بازخوانی آثار ویرژیل و هوراس که جای خود داشت. نه انگلستان عمل‌گرا می‌توانست مثل فرانسه زیر سلطهٔ مطلق شاه از قواعد پیروی کند، نه نویسندگان انگلیسی می‌توانستند به راحتی فرانسویها به همکاری با یکدیگر رضایت بدهند. پیکارهای ادبی سخت فرانسویها تنها به طور محدودی در قلمرو ادبیات انگلیسی انعکاس پیدا کرد و جنگ معروف بین جدیدها و باستانیان^۶ مثل خیلی جنگهای دیگر انگلیسیها در طول زمان بسیار درازی اتفاق افتاد. رد آنها را از دور می‌توانیم در کتابهای پیدا کنیم مثل تأملاتی در معرفت قدیم و جدید (۱۶۹۴) از ویلیام واتون یا مقاله‌ای در معرفت قدیم و جدید (۱۶۹۰) از ویلیام تمپل: بحثها از حدود ادب خارج نمی‌شد و کمتر از جنگ مغزهای فرانسویها به پیشرفت لطمه می‌زد. جنبش روشنگری برای تراژدی زبان‌آور بود، ولی انواع ادبی تازه‌ای پدید آورد، چون پویایی داشت. به آزادی و واقعگرایی خود هم می‌توانست بنازد. ادوارد یانگ درست می‌گفت که قوهٔ جدیدها کمتر از قوهٔ باستانیان نیست، ولو فعل آنها از فعل یونانیها و رومیها عقبتر باشد.

بدیختانه چون قواعدی وجود داشت - که باید مراعات می‌شدند - هنرنویسندگی را از کتابهای درسی هم می‌شد یاد گرفت! هنرمندان بزرگ آنها را زیر پا می‌گذاشتند و کسی هم از آنها بازخواست

نمی‌کرد، ولی خدا می‌داند چه استعدادهای بزرگی را یک نظریه خشک اما جذاب از نظر آموزشی در نطفه خفه کرده است. (در این زمینه می‌توانیم فنلون را مجسم کنیم که با آن جثه نحیفش در جنگ بین جدیدها و باستانیان موضع دفاعی گرفته است. نگاه کنید به نامه به آکادمی که در سال ۱۷۱۴ نوشته و اثر دل‌انگیزش تلماک که دربرگیرنده احساس شاعرانه او در قالب نثر است.)

قواعد را بعد استخراج می‌کنند. خود آنها به تنهایی اثری خلق نمی‌کنند. هنگامی که آدیسون خود را وادار به نوشتن تراژدی کلاسیک کاتو کرد کمبود شهرت نداشت، ولی پیش از آن در همان سال (۱۷۱۳) جان دنیس اشاره کرده بود به "تناقضهای زیادی که او با رعایت دقیق قواعد، بدون قدرت تشخیص یا قضاوت، در کارش ایجاد می‌کند". حتی بهترین تراژدیهای ولتر نتوانستند سرنوشت تراژدی را در اروپا عوض کنند.

ذکر یک نکته دیگر هم ضروری است. دنیس درباره عنصر تعجب‌آور به عنوان یک سرچشمه لذت می‌گوید: "حالا دیگر، تمهیدات مسیحی کاملاً خارج از طبیعت‌اند و بنابراین لذتی نمی‌دهند. ولی تمهیدات غیرمذهبی فقط به اندازه‌ای خارج از طبیعت‌اند که تحسین برمی‌انگیزند و به اندازه‌ای داخل طبیعت‌اند که لذت می‌دهند. چیزی که آنها را از تمهیدات مسیحی به طبیعت نزدیکتر می‌کند، در نظر گرفتن فرق زن و مرد و احساسات انسان و تمایلات انسان است." اتفاقاً کورنی هم با نوشتن پولیوکت مسیحی‌اش به خاک سیاه نشسته و اجباراً به موضوعهای مادیت‌ری روی آورده بود. الگوی کلاسیک چیزها جایی برای مسیحیت و معجزه‌های آن نداشت. عالم معنا با حسن تناسب نمی‌سازد. برای عرفان نمی‌شود قانونگذاری کرد. (مولیر هم سر تارتوف فهمید که بهتر است کاری به

مذهب نداشته باشد!) حسن تناسب یعنی سنجیدگی: همین جا روی زمین، ولی نه چسبیده به آن. بی تناسبی را درآیدن محکوم می‌کرد: به قول رایمر "شاهی که دلقک بازی درمی‌آورد و قشقرق به پا می‌کند" شاه نیست. و حرف آخر را جانسون می‌زند: "بجا یا بیجا بودن احساسها کمابیش بستگی پیدا می‌کند به میزان همخوانی آنها با منش و وضع شخصی که به او نسبت داده می‌شوند."^۷

روشن است که کلاسیسیزم دستگاه آب‌بندی‌شده‌ای نیست و خیلی بیشتر از آنکه تعریف ساده‌ای از آن ممکن است نشان بدهد، به تنوع و تناقض مجال بروز می‌دهد. کلاسیسیزم صدای مخالف را در گلو خفه نمی‌کند. عناصر باروک و رمانتیک و عامه‌پسند، دستکم در حاشیه، به غنای آن می‌افزایند. حتی بوآلو که کلاسیکترین کلاسیکهای فرانسوی است، خالی از شور نیست. در بحث چکامه، او تا بدان جا پیش می‌رود که برای آن آزادی قائل می‌شود: "در آن حتی یک بی‌نظمی^۸ زیبا هم یک شگرد هنری است." با خواندن دقیق آثار کلاسیسیستهای انگلیسی و فرانسوی می‌توانیم به زیرپوسته رسمیت نفوذ کنیم و به گنجینه‌ای از زیبایی و شعر انعطاف‌پذیری که تعصب طرفداران هنر جدید از ما پنهانش کرده است دست پیدا کنیم.

کلاسیک و کلاسیسیزم در آلمان

ادبیات قرن هجدهم آلمان با واکنش سریعی در برابر بدبینی باروک نیمه دوم قرن هفدهم آغاز شد که خودش پیامد جنگ سی ساله‌ای بود که جمعیت بسیاری را به هلاکت رسانده بود. این ادبیات خوش‌بین و خردگرا نیز که مبتنی بر قوانین طبیعت و آثار لایب‌نیتس به تعبیر کریستیان ولف بود، تأکید بر شعور و بهنجاری و احتمالات و طبیعت و تقلید و قاعده‌مندی داشت. در آن هم، زیبایی و خوبی و راستی معادل یکدیگر بودند و هدف آموزشی ادبیات را برآورده می‌کردند. کل جنبش از یک طرف به نمونه‌های باستانی چشم داشت و از طرف دیگر از نظر و عمل فرانسویها و نیز از نمونه‌های انگلیسی مثل نشریات تاتلر و اسپکتاتور تغذیه می‌کرد.

همین واکنش در برابر باروک را در موسیقی فوق‌العاده مقید و ساختمان‌د باخ هم می‌بینیم.

تکیه‌گاه اصلی کلاسیسیزم آلمانی گُتشد (۱۷۰۰-۱۷۶۶) بود، حامی سلیقه خوب و بانی تبدیل زبان آلمانی به یک زبان ادبی. در



دست او "هنر بخشی از فلسفه شد".^۱ گتشد که مرد خشک و مستبدی بود، در معاصران خود تأثیری تقریباً فلج کننده ولی نسبتاً زودگذر داشت. البته نمی شود از او ایراد گرفت، چون آلمان در حال مسابقه با فرانسه و انگلستان بود و می بایست سریعاً دست به هر تجربه ای می زد تا بتواند بر سر پای خود بایستد و از ادبیات اروپا سهمی را به خود اختصاص دهد. گتشد تماسش را با جریانهای ادبی عمیقتر ملتش از دست داد، ولی پیشینیانی هم داشت مثل کریستیان مارتین آپیتس که سنکا و سوفوکل را ترجمه کرده و در کتابی که خودش درباره شعر آلمانی نوشته بود^۲ گفته بود که آیین نگارش یا به قول خودش "قلم صحیح" را باید از کتابهای یونانی و لاتین آموخت. او که خود نزد هاین سیوس درس خوانده بود، الگوی کل هنر را در دوران باستان یافته بود. او همچنین کوشیده بود ارج زبان بومیهای آلمانی را بالا ببرد. جنگ باعث توقف حرکت در مسیر کلاسیسیزم شد، ولی رساله آپیتس هرگز مورد بی مهری قرار نگرفت.

نقل قول زیر از گتشد چکیده نظر اوست: "طبیعت انسان و قدرت ذهن او همان است که دوهزار سال پیش بوده است. بنابراین، راه التذاذ شعری هم باید همان باشد که باستانیان به درستی انتخاب کرده اند".

این «باستانیان» او ظاهراً کورنی را هم در برمی گیرد. قاعده و وزن سبب هماهنگی و صلح و صفا به شمار می رود. اما بدون استعداد و بدون درک درست زندگی و احساسات، درام پوچی مثل مرگ کاتو و

1- A.Heussler , *Klassik und Klassizismus in der Deutschen Literatur*.

2- Buechlein von der Deutschen Poeterei , 1624.

نمایشنامه‌های دیگری به همان اندازه بی‌روح به بار می‌آورد. و تراژدی هم از قلم نمی‌افتد!

فلسفهٔ دکارت، «هماهنگی ازلی» لایبنیتس، تجربه‌گرایی و احساس‌گرایی لاک و هیوم، خداگرایی عقلی زمانه و مانند آن، همه تسکین‌دهندهٔ عطش آلمانها به نظم و ترتیب و صلح و صفا بودند؛ اما نیاز به همان اندازه شدید آنها به بیان عواطف آشناتر (مثل محبت) طولی نکشید که آنها را از قید بیگانه آزاد کرد. پیروزی سوراسترو بر ملکهٔ شب در نیلک سحرآمیز زودگذر بود. گتشده که ذهن بانظمی داشت، در سال ۱۷۳۰ در کتاب *برخوردی انتقادی با شعر آلمانی* زمینهٔ غنی و دقیقی برای آشنایی با همهٔ جنبه‌های قالبی نئوکلاسیسیزم، از توجه دقیق به جزئیات تا رعایت تقوای رواقی، فراهم آورد و از تخیل نیز اعلام برائت کرد.

البته گتشده نمی‌توانست هرچه را می‌گفت به کرسی بنشاند. یوهان یاکوب بُدمر در زوربخ با خیلی از نظرهای منتقد آلمانی، مثلاً طرفداری او از خردگرایی و آموزش اخلاقی، موافق بود؛ ولی ذهن آزاده‌ترش از پرواز ذهن میلتون لذت می‌برد؛ فضیلت خاصی در بحر اسکندری نمی‌دید و علاقه‌ای هم به نسخه‌نویسی برای شاعران نداشت. گوتهولد افرائیم لسینگ (۱۷۲۹-۱۷۸۱) از مکتب نویسندگی گتشده به ارتفاعات بلندتری صعود کرد و توانست ارادت خاصی به درام شکسپیری را به تقلید از فرانسویها اضافه کند. آلمان پیدایش تئاتر ملی خود را به او مدیون است. اگر من در این صفحات از لسینگ نام می‌برم، نه به خاطر نمایشنامه‌های اوست (مثلاً *قاتلان خردمند* و *فکر تساهل مذهبی*) و نه حتی برای توجیه‌های او در [سلسله مقالات] *نمایشنامه‌نویسی هامبورگی* که در آن او همهٔ بحث را از نو پیش می‌کشد؛ بلکه برای کتاب *لائوکون* (۱۷۶۶) اوست که در آن،

ضمن مقایسه نقاشی با شعر، به بررسی این گفته وینکلمان می پردازد که آنچه جوهر هنر یونان باستان را تشکیل می دهد عبارت است از: "سادگی والا و شکوه آرام"^۳. اهمیت آن از این روست که دستکم همین یک بار نه امور ادبی بلکه هنرهای تجسمی محور بحث را تشکیل می داد و همچنین از این رو که کل بحث نشان دهنده دلمشغولی آلمانها به یونان است. در دوره ای که به اختصار بررسی می کنیم، یونان به مراتب از روم و روم کورنی و جانشینان او سهم بیشتری داشت. برجسته ترین نمونه این گرایش شدید به یونان هولدرلین است: عشق شبه رمانتیک این شاعر به همه مدلولهای مناظر مدیترانه ای، زیبایی و راستی و خوبی مقدس، و کمال باستانی در هیپریون و خیلی شعرهای دیگر او جلوه گر است، شعرهایی که به زیباترین آلمانی نوشته شده تا امروز سروده شده اند.

نخستین آثار گوته را می توان به روکوکو (یکی از شاخه های باروک مصنوع) نسبت داد. سپس دوره «غوغا و تلاش» فرا می رسد (اشتورم اوند درانگ، نوعی پیش رمانتیسم که گوتس فون برلشینگن و ویرتر گوته و راهزنان شیلر را پدید آورد) و آنگاه دوره کلاسیک گوته (اگر بشود به این صورت ساده اش کرد) که ایفیژنی در تائوریس (۱۷۷۹) محصول آن است. این دوره در سال ۱۷۸۷ در خلال سفر پربار گوته به ایتالیا پایان یافت. در آن کشور او چیزی مثل یک تولد دوباره را تجربه کرد و با تأمل در زیباییهای آفتاب خورده و توجه به همه هنرهای جنوب، شناختی از توازن کامل به دست آورد. درام تورکواتو تاسو و شعر هرمان و دوروتئا (که تنها شعر حماسی موفق اروپا از بهشت گمشده به بعد بود) و مرثیه های رمی از ثمرات کوشش گوته برای غلبه بر هنر و افکار بی قید

3- in *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764.

سالهای جوانی اوست. متن منظوم *ایفیژنی* نمودار درک اولیه گوته از تراژدی است. (در مورد استفاده از شعر در تراژدی کلاسیک می‌توانید به بحث استاینر در کتاب *مرگ تراژدی* مراجعه کنید.) از نظر زیبایی محض، *ایفیژنی* اثری است کمابیش بی‌مانند. مهار عواطف نیرومند و حیاتی، مکانی محدود (زیارتگاهی بین قصر شاه و ساحل جزیره)، شکوهمندی زبان و آرمان، پیروزی تدریجی انسانیت ارشاد شده بر توحش، فقط تعدادی از ویژگیهای این شاهکار بیشتر اندیشمندانه و غنایی تا نمایشی را تشکیل می‌دهد. اصطلاح آلمانی *تراژشپیل* (به معنی تحت‌اللفظی «نمایش ماتم») بیشتر از *تراژدی* برازنده آن است. بیشترین سعی گوته در آن جنبه تربیتی دارد: سوق دادن فرد به سوی خودشناسی و شناخت قوانین عام حاکم بر عالم و، در عمل، به سوی انسانیت بیشتر و آگاهی بیشتر و غنای زندگی. کار ممکن است عذاب‌آور باشد، ولی پیروزی اخلاقی نهایی و غالباً ناپایدار شخصیت‌های بزرگ (که «ترک نفس» نام می‌گیرد) بسیار قانع‌کننده‌تر از آموزش و درس صریح پیشینیان کلاسیک اوست. هر چیزی که در تراژدیهای قبلی به نظر ما بیش از اندازه صریح می‌رسد، اینجا پختگی لطیفی پیدا می‌کند که تنها در هنر لطیف راسین پیدا می‌شود.

کمال و مسخ متعلق به فلسفه شدن (صیروت) اند، متعلق به تصویری از جهانی که در حال بهتر شدن است. پیشرفت، هرچند کند، به خوبی در تصویر ایستایی از جهان که کلاسیسیزم متقدمتر ارائه می‌کند نمی‌گنجد. دید زیست‌شناسانه‌تر گوته و تلقی تاریخیتر و فلسفیتر شیلر از زندگی و هنر، و جامعیت آنها، مانع از استفاده منتقدان و مورخان ادبی از مقوله‌های مطلق به عنوان فرضیه‌های کاری می‌شود. کلاسیسیزم آلمانی، صد سال بعد از قدر راسین، مبتنی بر تعدیل خشونت نفس آلمانی با انسانیت نورانی هلاس [= یونان] است.

مؤخره

نه راسین، نه پوپ، نه گوته، هیچ کدام از عهده نوشتن شعر سوررئالیستی، رمان امریکایی یا قصر کافکا برنمی آمدند. هر یک از این انواع ادبی به نظر آنها، بی اغراق، مهمل جلوه می کرد. گرفتاری خود ما بیشتر از آنکه عدم درک کاری باشد که کلاسیکهای فرانسوی و انگلیسی سعی داشتند انجام بدهند، احساس واخوردگی، حتی نومیدی است. اغلب آثار آنها به نظر ما سرد و بی احساس می رسد. باید زور بزنیم تا بر اکراه خود غلبه کنیم. شاید گیج و گنگ شده ایم، شاید رؤیایی شده ایم، شاید حساسیت خودمان را به نوع حساسیت آنها از دست داده ایم. برای ما سخت است باور کنیم که خود آنها از نوع شعرشان لذت می برده اند.

هر نویسنده ای شکلی را انتخاب می کند که قطعاً مصالحه ای است بین چیزی که احساس می کند، چیزی که می خواهد بگوید (خود موضوع قالبش را پیدا می کند) و شکلهایی که موجود است. تجربه من به من می گوید هر حرفی را که در شعرهایم زده ام، نمی توانستم در قالب نثر بگویم. کلاسیکهای مورد بحث در اثر حاضر همه

پدیدآورندگان شکلی در چارچوب تحمیلی سنت و پسند زمانه خودشان بوده‌اند و کاری هم به مشکلات ما بر سر نامه‌های منظوم بوآلو یا پوپ نداشته‌اند. پیچیدگی همیشه به یک اندازه نیست.

من در جایی ادعا کردم که همه ادبیات از کلاسیسیزم متأثر است. حالا ادعا می‌کنم که همه ادبیات یا رمانسک است (قصه‌ای تعریف می‌کند)، یا باروک است (انحرافی از یک متوسط را مطرح می‌کند)، یا رمانتیک است (به تنهایی بنیادین فرد تأکید می‌کند)، یا رئالیستی است (عکسبرداری می‌کند و بنابراین از بحث ما خارج است). تحول این گرایشها باعث غنای ادبیات اروپا شده‌است. مضمون بخصوص اثر حاضر را به عقیده من می‌شود در یک کلمه خلاصه کرد: تبلور. در مدت صد سال، از ۱۶۶۰ تا ۱۷۶۰، نویسندگان چند نسل تقریباً همه توجه خود را معطوف جمع‌بندی تجربه‌های انسان تحت چند مقوله عقلانی کرده‌اند. اگر رمانتیسم مرکزگرای و ناهم‌مرکز بوده، کلاسیسیزم مرکزگرا بوده و هم‌مرکز.

پس پروردگار و طبیعت چارچوب کلی را نهادند و امر کردند که عشق به خویشتن با عشق به جامعه یکی باشد.

(پوپ، مقاله‌ای در باب انسان)

به زبان تمثیلی، درونیت‌ترین دایره عالم صغیر است، تصویر و صورتی از جهان هستی: مدال افتخار آپولو.

واژه‌نامه فارسی - انگلیسی

reason, intellect	عقل، خرد	idealism	آرمان‌گرایی
rational	عقلانی، عقلایی	moralists	اخلاقیان
lyric(al)	غنائی	rhetoric	بلاغت
otherness	غیریت	rhetorical	بلاغی
conflict	کشمکش	exploratory	پویشی
action	کنش	plot	پیرنگ
type	گونه	imagination	تخیل
epigram	لطیفه	synthetic	ترکیبی
ideas	مثل، آرمانها	assimilative	تمثلی
scholastics	مدرسیان	allegory	تمثیل
scholasticism	مدرسیگری	modern	جدید
authority	مرجع، مرجعیت	universality	جهانشمولی
theme	مضمون	truth	حقیقت، راستی
wit	مطایبه	verisimilitude	حقیقت‌مانندی
absolute	مطلق	wisdom	حکمت
rhetoric	معانی بیان	epic	حماسه، حماسی
reasonable	معقول	deism	خداگرایی (عقلی)
logic	منطق	rationalism	خردگرایی
genius	نبوغ	rhetoric	خطابه
relativism	نسبیت باوری	stoicism	رواقیگری
systematic	نظام‌مند	taste	سلیقه
neo-platonism	نوافلاطون‌گرایی	commentator	شارح، مفسر
unities	وحدتها	scepticism	شکاکیت
clarity	وضوح	form	شکل، صورت، قالب
norm	هنجار	formalism	شکل‌گرایی
normative	هنجاری	mystical	عرفانی

کتابنامه

این فهرست کتابهای پیشنهادی برای مطالعه بیشتر فقط شامل مطالعات نسبتاً جدید است که تقریباً همگی دارای کتابنامه‌های مفصل اند به علاوه دو سه کتاب بسیار عمومی درباره ادبیات.

عمومی

Atkins, J.W.H., *Literary Criticism in Antiquity*, 2 vols, Cambridge, 1934.

از همین مجموعه

Dixon, P., *Rhetoric*, 1971.

Leech, Clifford, *Tragedy*, 1970.

Merchant, W. Moelwyn, *Comedy*, 1972.

توصیه می‌شود همزمان با اثر حاضر خوانده شوند.

Hazard, p., *The European Mind, 1680 - 1715*. Translation available in Penguin Books, 1964. *European Thought in the Eighteenth Century*.

Translation, Penguin Books, 1965.

تحلیل درخشان یک دوره انتقالی مهم.

Honour, Hugh, *Neoclassicism*, Penguin Books, 1968.

Krailsheimer, A.J. (ed.), *The Continental Renaissance, 1500-1600*, Penguin Books, 1971.

توصیفی عالی از این قرن که برای بررسی کلاسیسیزم در قرنهای بعد بسیار سودمند است.

Lovejoy, A.O., *The Great Chain of Being*, 1936. Also available in Harper & Row Torchbook series (paperback).

مطالعه دقیق مضمون مورد علاقه کلاسیسیستها؛ حلقه مهمی در زنجیره تحول مفاهیم.

Penguin's Companion to Literature series Daiches , D. (ed.) , *British and Commonwealth Literature* , 1971.

Dubley , D.R. , and Lang , D.M., *Classical , Byzantine , Oriental and African Literature* , 1969.

یکی از بهترین کتب مرجع موجود در این زمینه.

Thoriby , A.K. (ed.) , *European Literature* , 1969.

Steiner, George , *The Death of Tragedy* , London , 1961.

احتمالاً شخصیت‌ترین و پرمغزترین مطالعه در این نوع ادبی.

ادبیات فرانسه

Adam , Antoine , *Grandeur and Illusion : French Literature and Society 1600-1715* , Trans. H. Tint , London , 1972.

نگاه کنید به بخش ۲ فصل ۷ که تاکیدش بر خلاقیت کلاسیک‌های فرانسوی است.

Benac, H., *le classicisme* , Paris , 1949.

مشابه کتاب ایرن سیمون از نظر مضمون، ولی نه به جامعیت آن و کمی بیش از حد فرموله شده.

Benichou , P., *Morales du grand siècle* , Paris , 1948.

کتابی ضروری برای درک درست آن قرن.

Borgerhoff , E.B.O. , *The Freedom of French Classicism* , Princeton , 1950.

نگرشی بدیع به مشخصات غیرکلاسیک قرن هفدهم.

Bray , R., *La Formation de la doctrine classique en France* , Paris, 1951.

کتابی ثقیل، محققانه و کمی گیج‌کننده.

Brody , J.(Ed.) , *French Classicism : A Critical Miscellany* , Engewood Cliffs , N.J. , 1966.

Cruikshank , J.(Ed.) , *French Literature and its Background* , Vol. 2 and 3 , oxford , 1968 and 1969.

Fidao - Justiniani , *Qu'est - ce qu'un classique?* Paris, 1930.

جذاب، پرگو و نه چندان مفید برای مبتدی.

Moore, W.G., *The Classical Drama in France*, Oxford, 1971.

Peyre, H., *Le Classicisme Francais*, New York, 1942.

مطالعه عناصری که با هم کلاسیسیزم فرانسوی را تشکیل می‌دهند؛ تا حدی در مورد انگلستان و آلمان هم صدق می‌کند.

Sainte - Beuve , *Port - Royal* , 3 vols., Gollimard (Biblioteque de la pléiadi).

شاهکاری در نقد زندگینامه‌ای؛ زیباترین توصیف از قرن بزرگ.

Wright, C.H.C, *French Classicism* , Harvard, 1920.

روشن و بدون حاشیه‌روی، ولی کمی کهنه.

ادبیات انگلیس

Abrams, M.H., *The Mirror and the Lamp* , Oxford , 1953.

Atkins, J.W.H., *English Literary Criticism:*

The Medieval Phase, London, 1952.

The Renaissance , London , (2nd edit.) 1950.

Seventeenth and Eighteenth Centuries , London, 1951.

متون کلاسیکی درباره موضوع، بعد از کتابهای سنتس‌بری و اسپینگارن و کِر و اسمیت و دیگران.

Clifford , J.L.(Ed.) *Eighteenth Century English Literature*, Oxford , 1959.

Gordon , G.S.(Ed.), *English Literature and the Classics*, Oxford , 1912.

مطالعات ظریفی در تأثیرات یونانی و لاتین در ادبیات انگلیس در دوره‌های مختلف.

Grierson ,H.J.C , "Classical and Romantic" in *The Background of English Literature* , London , 1934.

بازنگری این دو جنبش.

Hamilton, K.G., *The Two Harmonies*, Oxford , 1963.

بررسی ماهیت و عملکرد شعر و نثر در قرنهای هفدهم و هجدهم.

Jones , E.D.(Ed.) , *English Critical Essays: XVI - XVIII Centuries*, Oxford ,

1922.

Simon, Irène, *Neo - Classical Criticism*, London, 1971.

آسانترین راه آشنایی با منتقدان آگوستی؛ اثری اسلوبمند ولی نه خشک.

Trickett, R., *The Honest Muse*, Oxford, 1963.

مطالعهٔ مجاب‌کننده‌ای در شعر آگوستی.

Warren, Austin, *Alexander Pope as Critic and Humanist*, Gloucester, Mass., 1929 (reprint, 1963).

Watson, George, *The Literary Critics*, London, 1962.

توصیفی از لحاف چل‌تکهٔ نقد ادبی از درآیدن تالیویز.

Wellek, R., *Concepts of Criticism*, New Haven, Conn., 1963.

اثری ضروری مثل آثار دیگر ولک برای آشنایی با اصطلاحات نقد و سیر تحول مفاهیم.

Wiley, Basil, *The Seventeenth Century Background*, London, 1934.

The Eighteenth Century Background, London, 1940.

The English Moralists, London, 1964.

ادبیات آلمان

Clouss, W., *Deutsche Literatur*, Zurich, 1944.

یک طرح کلی ساده با کمی اطلاعات کتابنامه‌ای.

Friederick, W.P., *An Outline History of German Literature*, New York, 1948.

یک طرح مختصر با کتابنامه‌ای لبریز.

Heussler, A., *Klassik und Klassizismus in der deutschen Literatur*, Bern, 1952.

Mason, G.R., *From Gottsched to Hebbel*, London, 1961.

Stahl, E.L., and Yuill, W.E., *German Literature of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, London, 1970.

کتابنامه‌اش ذیقیمت است.

Strich, Fritz, *Deutsch Klassik und Romantik*, Bern, 1962.

اثری زیبا و نافذ.

نامنامه

جیرالدی ۳۴	برگسون، هانری ۶۱	آریستوفان ۳۹، ۲۵، ۲۲
چاسر ۷۵	برونی ۳۱	آلن فورنیه، هانری ۲۱
چپمن، جورج ۷۱	بری، رنه ۵۲، ۳۱	آمیو، ژاک ۲۴
چسترتون ۱۷	بوالو، نیکولا ۱۶، ۳۱، ۴۴	آنوی، ژان ۲۲
دان، جان ۳۸، ۲۱	۴۶، ۶۱، ۶۸، ۷۰، ۷۵، ۸۹	اپیتس، کریستیان مارتین ۱۰۰
دانتی ۲۲، ۲۹، ۲۱	۹۵-۹۶، ۹۸، ۱۰۵	اپیکت ۵۷، ۲۴
دانیل، ساموئل ۷۱	بورگوم ۱۴	اتکینز ۴۰، ۳۷، ۲۹
درایدن، جان ۶۳، ۲۰	بورگروف ۶۵، ۵۹	ادیسون، جوزف ۸۹، ۱۹
۷۲-۷۵، ۷۸، ۸۰، ۸۶	بوسونه ۷۵، ۷۰، ۶۱	۹۰، ۹۲، ۹۳، ۹۷
۸۸-۸۹، ۹۱، ۹۳، ۹۶، ۹۸	بوکاتچو ۲۹	اراسموس ۴۱، ۲۳
دکارت، رنه ۴۸-۴۹، ۵۲	بولانژه ۴۷	ارسطو ۲۷-۲۵، ۲۲، ۱۷
دلامر، والتر ۴۵	بوئور ۹۶، ۸۹، ۶۵	۲۹، ۳۲، ۳۴، ۳۸، ۴۹-۵۰
دنهم ۹۴	بیکن، راجر ۱۹	۵۲، ۶۹، ۸۶
دنیس، جان ۸۶-۸۷، ۹۰، ۹۷	بیلی، جان ۴۵	ارل، جان ۱۹
دوبره، بونامی ۸۰	پاسکال، بلز ۷۰، ۶۱، ۵۲	اسپنسر، ادموند ۲۱
دوبله ۲۴	پترارک ۲۱، ۲۹، ۴۲، ۴۳	استوارت، ج. ا. ۲۰
دوینیاک، آبه ۵۱	پرسیوس ۷۲	اسکالیور ۳۱-۳۳، ۳۶، ۵۱
دورش ۲۵	پلاتوس ۱۹، ۳۹	اسکم، راجر ۳۷
دورقه، اونوره ۴۷	پلوتارک ۲۴	اسکودری، مادلین دو ۴۷
راهن ۶۵، ۷۳، ۹۶	پوپ، الکزاندر ۷۵-۷۷، ۸۴	اشیل ۴۱، ۲۵
راسکامون، ارل ۸۹	۸۸-۹۱، ۹۴، ۱۰۴-۱۰۵	افلاطون ۲۰-۲۲، ۲۵
راسین، ژان ۴۴، ۵۴، ۵۷	پولیتسیانو ۳۱، ۲۳	البوت، تامس استرنز ۸۴
۶۱، ۶۳، ۷۰، ۷۲، ۷۷، ۹۲	پیکودلا میراندولا ۲۳، ۳۰	اوربری، تامس ۱۹
۱۰۳، ۱۰۴	تاسو ۴۲	اورلیوس، مارکوس ۵۷
رامپویه، مادام دو ۴۶-۴۷	ترسینو ۵۰	اورپید ۴۱، ۲۵
رایمر، تامس ۸۷، ۸۹، ۹۷	ترنس ۱۹، ۳۹	اوژی، فرانسوا ۴۹
روسه، ژان ۶۷	تمپل، ویلیام ۸۷، ۸۹، ۹۶	اوید ۷۶، ۷۵، ۷۲
رینولدز، جاشوا ۸۱، ۸۹	تئوفراستوس ۱۷-۱۹	باتلر، ساموئل ۱۹
سقراط ۲۵	تئوکریتوس ۷۲	باخ، یوهان زیباستیان ۹۹
سناکور ۱۹	جانسون، بن ۱۹، ۲۱، ۳۵	بازول جیمز ۸۱
سنت بو ۸۱	۳۶-۳۷، ۳۹، ۷۱	بالزاک، گز دو ۴۶، ۵۲
سکا ۲۴، ۳۴، ۳۶، ۵۷، ۱۰۰	جانسون، ساموئل ۴۴	بان ویل ۴۶
	۷۷-۸۳، ۹۳، ۹۷	بدمر، یوهان یاکوب ۱۰۱

نورث، تامس ۲۴	گری، تامس ۸۴	سوفوکل ۱۰۰، ۴۱
نورتون، تامس ۳۶	گرمالدی ۳۷	سولنی ۶۳
نیچه، فریدریش ۵۶	گوارینی ۴۹، ۳۴	سونیه، مادام دو ۶۰
واتون، ویلیام ۹۶	گوته ۱۴، ۱۵، ۵۳، ۶۴	سیدنی، فیلیپ ۲۱، ۳۵-۳۶، ۳۷
والا ۳۰، ۲۳	۱۰۲-۱۰۳، ۱۰۴	
والر، ادموند ۹۱	لابرویر ۱۶، ۱۷، ۱۹، ۶۱	سیسرون ۲۴، ۲۹، ۳۱
وردزورث ۸۱، ۲۱	۹۲، ۹۰، ۷۳، ۶۴	سیمون، ایرن ۸۶، ۹۳
ورلن ۹۲	لاروشفوکو ۴۹، ۶۱-۶۵	شاپلن ۵۰-۵۲
ولتر ۸۴، ۸۲، ۸۱، ۷۹، ۴۴، ۹۷	۹۲، ۷۰، ۶۸	شدول ۷۱
ولف، کریستیان ۹۹	لافایت، مادام دو ۶۱، ۶۲	شفستبری، ارل ۹۰
ولک، رنه ۶۷-۶۶	۹۲	شفیلد، جان ۹۳
ویدا ۳۱، ۲۳	لافونتن ۶۲، ۷۴	شکسپیر، ویلیام ۲۱، ۳۷
ویرزیل ۳۱-۳۴، ۴۲، ۴۴	لاک، جان ۱۰۱	۷۱، ۷۲، ۸۱، ۸۹، ۹۱، ۹۵
۹۶، ۹۴، ۸۹، ۷۶-۷۲	لاوت، رابرت ۸۷	شلی ۸۱
ویلی، بازیل ۵۶	لایب نیتس ۹۹، ۱۰۱	شنیه، آندره ۶۹
وینکلمان ۱۰۲	لسینگ ۱۰۲	شینلر ۱۴، ۱۰۲-۱۰۳
ویوس ۴۱	لوپه دوگا ۳۷	فلکنر ۷۲
هایز ۸۸، ۷۴	لورن، کلود ۶۳، ۸۸	ففلون ۹۲، ۹۶
هال، جان ۱۸-۱۹	لونگینوس ۲۲، ۲۵، ۲۸	فیچینو، مارسلیو ۲۱-۲۲، ۲۳، ۳۰
هاوارد، رابرت ۹۱	۴۱، ۶۹، ۸۹	
هاین سیوس ۳۴، ۳۸، ۱۰۰	لونوتر ۶۰	کازوبون ۱۸
هرد، ریچارد ۸۷	لی، نات ۶۳، ۸۰	کاستل ورتو ۳۱-۳۴، ۳۶
همیلتون ۸۴	لیلی، جان ۳۶	۵۱
هوراس ۱۷، ۲۲، ۲۵، ۲۷	لیویز ۷۸	کاستیلیونه، بالداساره ۱۱
۲۸، ۳۳، ۳۴، ۳۹، ۵۱، ۷۲	لیویوس ۵۰	۲۴
۹۶، ۷۶، ۷۵	مارلو، کریستوفر ۳۶	کافکا، فرانکس ۱۰۴
هوگو، ویکتور ۵۱، ۶۱	مالرب، فرانسوادو ۴۶	کان گریو ۱۹
مولدرلین ۱۰۲	مره، ژان ۲۹-۵۰، ۵۳-۵۴	کرلسهایمر ۲۴
هوم، هنری ۹۰	۶۳	کلیولند ۱۹
هومر ۳۱، ۳۴، ۴۲، ۷۶، ۸۹	مناردی، ژول دو لا ۵۱	کورنی، پی.یر ۲۰، ۴۸، ۵۱
۹۴	۹۶، ۵۲	۵۴، ۵۶-۶۰، ۶۷، ۷۰، ۷۲
	مناندر ۱۹	۹۷، ۷۳
هیلی، جان ۱۸	مولیر ۱۹، ۳۶، ۳۹، ۶۲، ۷۰	کولت، جان ۲۰
هیوز، جان ۹۳	۹۷	کونتیلیان ۲۹، ۴۰، ۷۶
هیوم، دیوید ۹۰	مونتنی ۱۹، ۴۳	کیتس ۴۴، ۵۷
یانگ، ادوارد ۹۵، ۹۶	میلتون، جان ۴۱-۴۲، ۷۸	کید ۳۶
یونوال ۳۹، ۷۲	۸۹، ۹۰، ۹۲، ۹۵	گنشد ۹۹-۱۰۱
	مناندر ۳۱، ۳۶	گرن، موریس د

