رنه ولک
ترجمهٔ دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

مفاهیم ساخت و صورت در نقدِ قرن بیستم*

می‌توان به آسانی، صدها تعریف از «ساخت»[1] و «صورت»[2] در نوشته‌های ناقدان و فلاسفهٔ علم‌الجمال معاصر، گردآوری کرد و نشان داد که چه مایه تناقض بنیادی میان سخنان ایشان وجود دارد تا بدانجا که ممکن است ما را وادار به رها کردن این بحث و جستجو کند. این وسوسهٔ نومیدی و رها کردن بحث و جستجو چندان زیاد است که می‌تواند یکی دیگر از نشانه‌های فروماندگی زبانی، در مدنیّتِ عصر ما، بشمار آید. شاید تنها بدیل این نومیدی، درین راه، انتخاب «فلسفهٔ تحلیلی»[3] باشد که بوسیلهٔ جمعی از فیلسوفان بریتانیائی مُلهَم از ویتگن اشتاین[4]، فیلسوفِ اطریشی، پیشنهاد شده است. اینان برآنند که فلسفه، و در خلال آن علم‌الجمال، چیزی نیست جز «آزمونِ راه‌های کاربُرد زبان»(۱) و از رهگذر تحلیل‌های صبورانه منجر به چیزی می‌شود که شبیه است به مجموعه‌ای از تعاریف قاموسی. پیش ازین بسالها، فیلسوف پدیدارشناس لهستانی، رومن اینگاردن[5]، بحثی روشنگر، درین باره، عرضه کرده است(۲) و در آن کوشیده است که تمایز میان ۹ معنی از تقابل‌های صورت و محتوی را نشان دهد. امّا من، درین بحث، هدفی متواضعانه‌تر دارم و با چشم‌اندازی متفاوت به موضوع می‌نگرم: من می کوشم که تفاوت‌های آشکاری را که مفاهیم ساخت و صورت، در کاربُرد ناقدان برجستهٔ روزگار ما دارد، نشان دهم و ازین رهگذر به توصیف بعضی گرایشهای اساسی موجود در قرن بیستم بپردازم.

چندان اغراق آمیز نمی‌نماید اگر بگوییم که این روزها، توافقی فراگیر وجود دارد برسر این موضوع که آنچه در روزگار گذشته بعنوان تفاوت میان صورت و محتوی وجود داشته است، امروز، از میان برخاسته است. من در اینجا به نقل جمع‌بندی موضوع، که هارولد اُزبُرن[6] انجام داده است، می‌پردازم:

«اگر آنچه مضمون و معنای شعر است از صورت و ساخت عروضی و پیوندهای **ایقاعی** آن و اسلوب ویژهٔ بیانیش جدا شود، چیزی دیگر نخواهد ماند. زیرا زبان اگر نتواند تعبیری از معنایی بشمار آید چیزی نخواهد بود مگر مجموعه‌ای از اصوات. حالتِ محتوی بدونِ صورت نیز چنین است، یعنی تجرید

غیرواقعی‌یی است که وجود خارجی ندارد. زیرا چون به تعبیری دیگر ادا شود چیز دیگری است که بیان شده است. پس بناچار یک قطعهٔ شعر بمانند یک کل باید در نظر گرفته شود تا قابل ادراک باشد. وهیچ تناقضی میان صورت و محتوی وجود ندارد... زیرا هیچ یک ازین‌دو، بدون آن دیگری، وجود ندارد و تجرید هریک از دیگری بمعنی نابود کردن هر دو سو است.»(۳)

مسألهٔ رابطهٔ صورت و محتوی و جدائی‌ناپذیری آن دو از یکدیگر، مسأله‌ای است که از روزگار ارسطو مطرح بوده است و در نقد رومانتیک‌های آلمان بار دیگر موردنظر قرار گرفته است و از طریق پیچیده‌ای، از رهگذر کالریج[۷] یا رمزگرایان فرانسوی یا دی‌سانکتس[۸]، وارد نقد ادبی قرن بیستم نیز شده است و به کروچه[۹] و صورتگرایان روسی[۱۰] و نومنتقدان امریکائی[۱۱] و به جمع آلمانیان اصحاب «تاریخ ساخت»[۱۲] نیز رسیده است. بطور کلی، مبانی بلاغی دورهٔ رنسانس و کاربرد نوکلاسیک‌ها ـ که «صورت»ها را به عناصر ترکیب لغوی از قبیل ایقاع و عروض و ساخت و واژگان و صُوَر خیال مرتبط می کند و «محتوی» را به پیام و آموزه ـ امروز دیگر امری فراموش شده است زیرا ما به نیکی می‌دانیم که «صورت» در حقیقت مشتمل است بر «پیام» و در آن حضور دارد بمعنائی بسی ژرف‌تر از آن چه در پیام‌مجرّد وجود دارد یا آن آرایشهای بدیعی‌یی که ممکن است آنها را از یکدیگر جدا کرد.»(٤) آن چشم‌اندازهای قدیمی، برای مثال، در نقد مارکسیستی امروز باقی مانده است؛ نقدی که در حقیقت روایت دیگری است از نقد تعلیمی قرن نوزدهم که توجهش به تبلیغات و پیام و ایدئولوژی است. با اینهمه بعضی از ناقدان مارکسیست، درحدِ نظریه، به اهمیت صورت اعتراف دارند: بویژه گئورگ لوکاچ[۱۳] مجارستانی که توانسته است بعضی از وجوه علم‌الجمال هگلی را وارد در قلمرو ایدئولوژی مادی کند و اهمیت «صورت جمالی را، بعنوان عاملی که در خدمت تعبیر از لحظه‌های اساسی جهانشمول در کارهای هنری است»(۵) برسمیّت بشناسد.

بر روی هم بنظر می‌رسد که امروزه عمل‌کرد متقابل صورت و محتوی، در نقد مدرن، امری تثبیت شده است. با اینهمه خواهم کوشید که نشان دهم چه مایه تفاوت چشم‌انداز واختلاف نظر، از همین فکر، بحاصل آمده است.

در کتاب علم‌الجمال کروچه (۱۹۰۲) بر مسألهٔ وحدت کار هنری و بر عینیت صورت و محتوی، بابرام، تأکید شده است. کروچه اندیشهٔ جدائی‌پذیری محتوی از صورت را مردود می‌شمارد ومی گوید: «حقیقت علم‌الجمالی همان صورت است و نه چیز دیگر.»(٦) بااینهمه اگر کسی کروچه را یک نفر صورتگرای[۱٤] بپندارد برخطاست. در کاربُرد او، این دو اصطلاح، معناً، باآنچه در سنت استعمال شده بگونه‌ای متناقض است چنانکه خود درین باره می گوید: «بعضی افراد محتوی را بعنوان عامل درونی تعبیر (و در نظرگاه ما، برعکس، «صورت») می‌شمارند و صورت را به گونهٔ مرمر و رنگ و ایقاع و موسیقی کلمات(از نظرگاه ما وضع مقابل صورت)» (۷) در نظر کروچه صورت عبارت است از شهود هنری[۱۵]، تعبیر دیگری از کار هنری. امّا از سوی دیگر باید بدانیم که کار هنری، در نظرگاه کروچه، یک حادثهٔ درونی خالص است «آنچه بیرونی است، به هیچ روی، کار هنری بشمار نمی‌رود»(۸) این است سخن کروچه در بیانی که با نظام معرفت‌شناسی او، یعنی یک کلیّت وحدت گرای ایدآلیستی، هماهنگی و انسجام بسیار دارد.

کروچه حتی اعتراف دارد به اینکه آنچه وی آن را صورت می‌خواند، می‌تواند محتوی نیز خوانده شود. «این فقط یک نوع قرارداد و اصطلاح و جعل جاعل است که ما هنر را محتوی بشناسیم یا صورت. بدین شرط که بدانیم این محتوی است که صورت می‌پذیرد و این صورت است که سرشار می‌شود وبدانیم که این احساس است که شکل می‌گیرد و این شکل است که احساس می‌شود.»(۹) از همین جاست که اگر ما به نقد عملی کروچه توجه کنیم درمی‌یابیم که او به هیچ روی مسائل صورت را (بمعنی قدیمی کلمه) به کار نمی‌برد بلکه همیشه می کوشد که احساس اساسی و ملکهٔ اصلی هر هنرمندی را مورد بررسی قرار دهد. آنچه وجههٔ نظر نقد کروچه است این است که او به ساختار بیانی و عینی کاری ندارد وطبعاً سروکاری با مادهٔ خام بیرون از هنر نیز ندارد از قبیل آنچه درونمایه یا آموزهٔ ذهنی خوانده می‌شود، بلکه سرو کار او با احساس و گرایش و مشغله‌های ذهنی هنرمندان است که در پیکرهٔ کار هنری ایشان تجسّم یافته است. بعنوان مثال، کروچه به این قاعده می‌رسد که کرنی[۱۶] تحت سیطرهٔ عاطفهٔ «ارادهٔ آزاد» بوده است و یا اریستو[۱۷]، ملهم از آرزوی هماهنگی با نظام موسیقائی کاینات بوده است. بدینگونه نقد کروچه نقدی است اخلاقی‌و حتی‌روانشناسانه بویژه اگر توجه‌کنیم به‌این‌نکته که او قائل به تمایز و تفکیک میان شخصیت شاعرانه و شخصیت تجربی است و می کوشد که به مطالعهٔ آن شخصیت دومی بپردازد. در نقد عملی کروچه، تکیه و تأکید او بر اتحاد و وحدت اثر هنری، منجّر به تجرید، و حتی در عقیدهٔ من منجّر به نوعی تعمیم میان تهی، می‌شود. اصطلاح «صورت» در کاربُرد کروچه معانی معکوس یافته: و همان است که هگل آن را Gchalt یا جوهر می‌نامد.

والری[۱۸]، در فرانسه، درست در قطب مقابل کروچه قرار دارد: و هیچ جای شگفتی نیست اگر کروچه او را خوش نمی‌دارد. والری همچون دیگر ناقدان مدرن، در شعر، توجهش معطوف به همکاری موسیقی کلمات و احساس است و این همان چیزی است که والری آن را کنار آمدن هریک از دوسوی به سود آن دیگری می‌خواند. «ارزش یک شعر وابسته است به میزان تجزیه‌ناپذیری موسیقی و احساس در آن»(۱۰) امّا والری تاکید می کند که «صورت» بمعنی انگاره و طرح pattern است یعنی در ترکیب خاصی که واژه‌ها بخود گرفته‌اند، تا بدانجا که مضمون، دست‌کم در نظریه، محو می‌شود. او به تأیید نقل قولی از میسترال[۱۹] می‌پردازد که: «چیزی جز صورت وجود ندارد»(۱۱) و سخن مالارمه[۲۰] را تأیید می کند که «مادّه چیزی نیست جز علت وجودی «صورت» بلکه یکی از نتایج آن است»(۱۲) والری به گونه‌ای متناقض می‌تواند بگوید که «محتوی چیزی نیست جز صورتی ناخالص یا صورتی آمیخته.»(۱۳) او به ستایش هوگو[۲۱] می‌پردازد زیرا در کار او «صورت است که همواره سیطره دارد... و اندیشه وسیلهٔ تعبیر است نه هدف.»(۱۴) والری دربارهٔ خودش می گوید: «هنگامی که در بهترین آنات وجودی خویشم، محتوی را تابعی از متغیر صورت قرار می‌دهم و همیشه محتوی را از برای صورت به قربانگاه می‌برم»(۱۵) این صورت گرایی تا مرز منشأ شعر در ذهن شاعر گسترش می‌یابد: «گاهی بعضی چیزها جویای آنند که خود را بیان کنند و به تعبیر درآورند ولی گاهی بعضی از وسائل تعبیر، چیزهایی را می‌جویند که به خدمت خویش گمارند»(۱۶) در آغاز، شهود فنی و شهود برخاسته از صورت است که می آید: «گاه، اندیشه‌ای زیبا، مؤثر یا عمیقاً انسانی (آنگونه که احمق‌ها می گویند) می آید، فقط و فقط برای آنکه دو پارهٔ یک شعر را یا دو اندیشهٔ مستقل را

به یکدیگر پیوند دهد»(۱۷) «و شخصیت‌های اصلی شعر، همیشه، عبارتند از سلاست و استواری ابیات.»(۱۸) والری بگونه‌ای شگرف، به مدیح ارزش عرف‌ها و صورت‌های شناخته شده می‌پردازد؛ صورتهایی از قبیل سونت.[۲۲] زیرا هدف او رسیدن به کار هنری ایدآل است که چیزی است وحدت‌یافته، غیرپیوسته به دیگر چیزها، زمان‌ناپذیر و جاودانه، چیزی رویاروی زوال طبیعت و زوال انسان‌ها، چیزی مطلق که «نظامی است بسته از تمامی اجزاء که در آن هیچ گونه تغییر و تبدیلی روا نیست.»(۱۹) به همین دلیل است که والری توجهی به داستانهای پراطناب رایج ندارد و در خصوص ستیزگاری نمایش، حیرت زده است. و بجای همهٔ اینها، نمونه‌های ایدآلی از شعر ناب دشوار عرضه می کند، شعری که تنها سرایندگان موفقش عبارتند از خودش و مالارمه.

در نخستین نگاه، چنین می‌نماید که والری و تی.اس.الیوت[۲۳]، به گونه‌ای بسیار نزدیک، با یکدیگر شباهت دارند، امّا این نکته‌ای است فریب‌دهنده، دست کم در حوزهٔ صورت: الیوت، در نوشته‌های انتقادی خویش، به دشواری اشاراتی به صورت دارد. او علاقمند به بحث در روند خلاقیت و احساس و عواطف است همراه با مسألهٔ «ایمان» و سنت. یا بگوییم بیشترین پیوند او درین مسأله، با موضوع تمایز میان زبان شعر است و زبان نمایشنامه. الیوت، در رفتار مألوف و نمونه‌لتزمش، بازتاب‌دهندهٔ این اندیشه است که «در یک شاعر کامل، صورت و محتوی، هماهنگ‌اند و یگانه. درست است که همیشه صورت و محتوی یک چیزند ولی همیشه نیز درست است که بگوییم آنها دو چیزند جدا از یکدیگر.»(۲۰) او سخت دلبستهٔ الگوهای صور خیال است، همان «نقشهای قالی»: تصویری که او از یکی از داستانهای هنری جیمز[۲۴] گرفته است. با اینهمه الیوت را با اصطلاح یا مفهوم «صورت» سروکاری نیست. به همین‌گونه آی.ا.ریچاردز[۲۵] نیز، که پُرتاثیرترین ناقد انگلیسی قرن ماست کاری با مسألهٔ «صورت» ندارد. او می گوید: «همکاری نزدیک صورت و معنی، سرالاسرار مسألهٔ سبک در شاعری است.»(۲۱) او این سخن را بدین جهت می گوید که منکر امکان وجود ارزشهای صوتی یا تأثیرات وزنی جدا از معنی شود. صورت، از نظر او، امری ذوب شده و فانی در امیال و گرایشهاست. ویلیام امپسون[۲۶]، برجسته‌ترین شاگرد ریچاردز نیز، با مسألهٔ «صورت» سروکاری ندارد. او به مطالعه در باب انواع «ابهام»های زبان شعر می‌پردازد، ابهامهایی که در یک پاره از شعر و یا در کلمه‌ای خاص وجود دارد. وی در ۱۹۵۲ که کتاب ساختار کلمات پیچیده[۲۷] را نشر داد بیشتر ملتزم به نوعی واژه‌شناسی شد تا نقد ادبی. یک ناقد برجستهٔ انگلیسی دیگر بنام اف.آر.لیویس[۲۸]، که درونمایه‌هایی از نقد الیوت و ریچاردز را، تلفیق کرده بود، او نیز با مسألهٔ صورت سروکاری ندارد. «صناعت، قابل مطالعه و داوری است، مادام که حساسیت هنرمند را بیان کند درغیر این صورت تجرید و انتزاعی است ناسودمند.»(۲۲) بظاهر چنان می‌نماید که لیویس تکیه و تأکیدش بر مسائل زبانی و ارزشهای کلامی است، امّا خیلی سریع، این مسائل را رها می کند تا به موضوع عواطف و اندیشه‌هایی بپردازد که هنرمند حامل آنهاست. روش لیویس، در عمل، بگونهٔ سنگفت آوری مشابه چیزی است که در کروچه وجود دارد.

تنها ناقد برجستهٔ انگلیسی که سخت دلبستهٔ «صورت» است هربرت رید[۲۹] است. او علاقهٔ بسیار زیادی به هنرهای زیبا دارد با کلایوبل[۳۰] و راجرفرای[۳۱] و نظریه‌های ایشان در باب «صورت برجسته»[۳۲] آشنایی دارد. و به رومانتیک‌ها بسیار نزدیک است (بویژه به کالریج)(۲۳)

و به تی.ای.هیوم[۳۳] که نظریهٔ تمایز میان تجرید و همدلی عاطفی[۳۴] را از وُرینگر[۳۵] گرفته است، تمایز میان تجرید و صورت اُرگانیک را. هربرت رید به دفاع از صورتِ اُرگانیک می‌پردازد و در آنسوی موسیقی کلمات و تصویر و استعاره و ساخت و مفهوم، معتقد است که «ساختی وجود دارد که تجسم کلمات است در طرح یا صورت.»(۲۴) امّا در عمل، هربرت رید، یک عاطفه گرای است بمانند الیوت، با اندکی تفاوت در مشرب که تمایل او به رومانتیسم بیشتر است و پیوسته در جستجوی «شبکهٔ عواطف»(۲۵) است بخاطر حساسیت و سرانجام بخاطر شخصیت روانکاوانه‌ای که او، با ابزارهای فروید و یونگ، به‌مطالعه درباب آنها می‌پردازد.

اوضاع و احوال درنقد امریکائی بکلّی دیگرگون است. اگرچه دشوار نیست که بگوئیم نومنتقدان امریکائی[۳۶] از الیوت و ریچاردز نشأت گرفته‌اند. اصطلاح عام «نقدِ نو» تنوّع چشم گیری دارد که سراسر نقدِ امریکائی را در پوشش خود می گیرد؛ از آنچه در سالهای اخیر نوشته شده است تا تناقض و تضاد ژرف و حادی که ناقدان بزرگ را از یکدیگر جدامی کند. مسألهٔ «صورت» میدان آزمایش خوبی است. ما در اینجا، به ضرورت مقال، می‌توانیم بسیاری از ناقدان برجسته را، که وجههٔ اصلی نظر ایشان نقد اجتماعی و سیاسی و روانکاوانه است، امثال ادموند ویلسون[۳۷] یا لیونل تریلینگ[۳۸]، به یکسوی نهیم. و منتقدان مدرن امریکائی را به سه دسته تقسیم کنیم: کنث‌بیرک[۳۹] و بلک‌مور[۴۰] را در کنار یکدیگر قرار دهیم ورنسوم[۴۱] و وینترز[۴۲] و آلن تیت[۴۳] هم یک گروه‌اند. کلینت بروکز[۴۴] و. ک.ویمست[۴۵] نیز در اصول با یکدیگر توافق دارند. کنث بیرک، روش مارکسیسم و روش روانکاوی و روش مردم‌شناسانه را با علم دلالت ترکیب می کند تا نظامی از رفتار انسانی بوجود آورد و نیز انگیزه‌هایی که ادبیات را، فقط بعنوان نقطهٔ آغاز یا وسیله‌ای برای تعبیر و بیان، به کار می‌برد. او در نخستین کتابهایش هنوز توجهی به مسألهٔ «صورت» دارد، امّا صورت، درین کتابها، بدین گونه تعریف می‌شود: «تحریک امیال و آرزوها و اشباع آنها. و یک کار هنری وقتی دارای صورت است که هر بخش آن خواننده را به بخش دیگر بکشاند و او را منتظر بخش دیگر قرار دهد، تا پایان»(۲۶) در اینجا، بمانند آنچه ریچاردز می گفت، تمام سنگینیِ بار، به پاسخ عاطفی خواننده باز می گردد. در کتاب «فلسفهٔ صورت ادبی»[۴۶]، صورت، برروی هم تابعی است از تفسیر شعر بدین‌اعتبار که شعر «رشته‌ای از استراتجی‌هاست برای فرا گرفتن موقعیت‌ها»(۲۷) شعر، در عمل، کاری است که در آن شاعر، حویشتن خویش را، تطهیر می کند. بلک‌مور، که بشدت تحت تأثیر بیرک است، به همین گونه مفهومی روانشناسانه از «صورت» دارد: «هدف غائی صورت این است که نمونه‌ای از احساس را ـ که زندگی از برای آن به وجود آمده است ـ هستی بخشد.»(۲۸) امّا بلک‌مور، بگونه‌ای صمیمانه‌تر از بیرک متوجّه ادبیات، واژه‌ها، بافت، وزن، و گاه مبادی تالیف و ترکیب است، همان چیزی که او، بگونهٔ شگفتی آوری، آن را «صورتِ اجرائی»[۴۷] می‌خواند(۲۹).

ج.ک. رانسوم را که معمولاً بعنوان بنیاد گذارِ نقدِ نو شناخته می‌شود و نیز آیور وینترز را ـ برغم مخالفتهایی که با یکدیگر دارند ـ می‌توان در یک طبقه قرار داد بعنوان ناقدانی که بار دیگر به ثنویّتِ باستانی باز گردیده‌اند. رانسوم میان «بافت»[۴۸] و «ساخت» در شعر، تمایز قائل است: بنظر می‌رسد که بافت عبارت باشد از جزئیات وتفاصیلی که اهمیّت بسیار ندارند. همان زندگی موضعی و ملموس شعر است که با تفاصیل و جزئیات منطقی نه چندان مهمّش اعادهٔ

Dinglichkeit می کند یعنی «جسم» یعنی غنای کیفی جهان را. حال آنکه «ساخت» عبارت است از بیان منطقیِ ناگزیر واقعیت که شعر باید آن را عهده‌دار شود.(۳۰) بنظر می‌رسد که ثنویتِ صورت و محتوی یا پیام و آرایه‌ها، بار دیگر در اینجا اعاده شده است. آیور وینترز، که سخت معتقد به مشرب اخلاقی است تأکید می کند که «شعر بگونه‌ای عقلانی و قابل دفاع، بیان کنندهٔ یک تجربهٔ انسانی است»(۳۱) صورت، امری است اخلاقی: نظام بخشیدن به ماده است.(۳۲) حتی می‌توان گفت که صورت، بخش حساسی از اجزای «محتوی اخلاقی» است که آشتیِ نهائی میان احساس و صناعت را سامان می‌بخشد. ثنویتی مشابه این، در نظریهٔ آلن تیت وجود دارد در مفهوم کشش tension که در آن با دو اصطلاح کشش به بیرون extension و کشش به درون Intension نوعی جناس احساس می‌شود چیزی که با اصطلاح «بافت» texture در نظر رانسوم شباهت دارد.

در میان منتقدان امریکائی، صورتگرای راستین کلینث بروکس است که بطور قاطعی از پذیرفتن این ثنویت امتناع دارد و بیش از هر ناقد امریکائی دیگری چشم‌انداز اُرگانیک را می‌پذیرد. بروکس همچنین از جانبی وارد می‌شود که ریچاردز و امپسون سخن می گفتند. او دست کم در نخستین نوشته‌هایش، با واژگانی برخاسته از قلمرو روانشناسی، سخن می گوید و شعر را بعنوان «ساختار» کشش‌ها tensions، اجتماع نقیضین Paradox و آیرونی[۴۹] تحلیل می کند.دو اصطلاح اجتماع نقیضین و آیرونی در حوزهٔ مفهومی بسیار وسیعی در نوشته‌های او به کار رفته است: آیرونی عبارت است از: «اصطلاحی عام برای نوعی کیفیتِ بیانی که عناصر متنوعی از سیاق عبارت، به قرینه، دریافت شوند»(۳۳) بدینگونه او به تحلیل وحدت سیاق، تمامیت و انسجام برخاسته از «صورت» و بکپارچگی یک شعر می‌پردازد و منکر «بدعت پیشگی توضیح و بازگویی» است یعنی منکر این است که محتوی یک شعر را بتوان به نثر بازگو کرد. بروکس فریفتهٔ آنچه از راه خطا و قیاس غلط با زیست‌شناسی، صورت ارگانیک خوانده شده است، نمی‌شود. ولیکن بشدت طرفدار کلیتی totality است که دارای جنبه و جانب زبانی است و برخوردار از ساختار برخاسته از صورت. با همه گرفتاریی که در حوزهٔ استعمال اصطلاحاتی از نوع استواری resolution و «توازن» و «هماهنگ‌سازی» برای او وجود دارد، بروکس در مرحلهٔ نخست یک ناقد و تحلیل گر شعر است ناقد و تحلیل گر یک قطعه شعر بصورت جداگانه. در نوشته‌های مؤلفان امریکائی بحث دربارهٔ یک نظریهٔ ارگانیک، در سطح مجردِ فلسفی، بیشتر در حوزهٔ علم‌الجمال مطرح شده است: در نوشته‌های ویلیام ک.ویمست که اخیراً با همکاری بروکس کتاب تاریخ مختصر نقد ادبی را تالیف کرده است و در نوشته‌های سوزان لنگر[۵۰] که بیشتر متکی به اندیشه‌های کاسیرر[۵۱] و بل[۵۲] است و هنر را به گونهٔ «آفرینش صورت‌های رمزی احساس انسانی» تعریف می کند(۳۴) و نیز در نوشته‌های موریس وینترز[۵۳] در کتاب فلسفهٔ هنر (چاپ ۱۹۵۰) و نیز در نوشته‌های الیزیوویواس[۵۴].

مفهوم «صورت ارگانیک» و مفهوم «وحدت درعین تنوع» و مفهوم «آشتی بخشی اضداد» بیشتر از اندیشه‌های کالریج سرچشمه گرفته و از طریق رومانتیک‌های آلمان. ولی در آلمان، سنت آن، دست کم در عمل، به فراموشی سپرده شده است. در قرن نوزدهم صورت گرائی هربارت[۵۵]، جنبش بزرگی در حوزهٔ علم‌الجمال به شمار می‌رفت و در آن «صورت» بعنوان سطح

حسّی یا ترکیب اصوات تلقی می‌شد. این تأثیر بیشتر در قلمرو هنرهای زیبا و موسیقی بود (مثلاً در نظرگاه ا. هانسلیک[۵۶]) ولی بر نقد ادبی تأثیری چندان عمیق نداشت. تحقیقات ادبی در آلمان یا جنبهٔ فقه‌اللغه داشت یا، چنانکه در قرن بیستم دیده می‌شود، بگونهٔ گسترش یابنده‌ای ناظر به‌تاریخ اندیشه‌ها geistesgeschichtlich و روانشناسانه بود و تحت تأثیر چهرهٔ پُرهیمنهٔ دیل‌ئی[۵۷] و تلقّی او از مفهوم تجربه Erlebnis ـ حتی مکتب استفن گئورگ[۵۸] را ـ که در آن توجه به اهمیت صورت تا حدی احیا شده است ـ به دشواری می‌توان یک مکتب صورتنگرای تلقی کرد. گاندلف[۵۹] در کتابی که دربارهٔ گوته نوشته است، برآن است تا موضوع گشتالت را بازسازی کند، اصطلاحی که نوعی ترکیب مبهم زندگینامه و نقد را مطرح می کند. درین چهره، که هاله‌ای از قهرمانیگری در آن به چشم می‌خورد، میان Erlebnis (=تجربه) و کار هنری تمایزی وجود ندارد با این نتیجه که گاندلف هنر و زندگی را به گونهٔ مغشوشی بهم می آمیزد.

در حوزهٔ تحقیقات آکادمیک محض، اُسکار والتزل[۶۰] بار دیگر توجه خویش را به مسائل مربوط به صورت معطوف داشته است: اگر چه این اصطلاحات قبلاً به کار رفته بود. ولی من برآنم که او، مسألهٔ دوسویهٔ «ماده و صورت» را در آلمان با محتوی و ساخت Gehalt und gestalt جانبه جانی بخشید و آن را دیگر بار بدین نام غسل تعمید داد. امّا کارهای او، یا با ابزارهای فنّی شخصی سر و کار دارد یا با Die Wechselseitige Erhellung der kunste، یعنی انتقال مقولاتی که ولف‌لین[۶۱] به تقسیم آنها پرداخته، انتقال آنها از تاریخ هنر به تاریخ ادبیات. این نظریه در پیرامون تکامل سبک‌ها بود. در این نظریه، تفسیر انواعی که با نگرشی وسیع مورد نظر قرار می گیرند یا از رهگذر تاریخ اندیشه است یا از رهگذر مطالعه در تغییرات مبهم «رؤیت.» من برآنم که این سخن را دربارهٔ کتاب «تاریخ صورت‌ها در شعر آلمانی»(۱۹۴۹) تألیف پُل بک‌مان[۶۲] نیز می‌توان گفت. در آنجا «تاریخ صورت» بدینگونه تعریف می‌شود: «تاریخ شکل گیری اندیشه‌های انسانی»(۳۵) بدین معنی که «صورت» همواره با تحول ایستارهای انسانی در برابر جهان، تحول و تغییر می‌پذیرد، شناخت انسان نسبت به خویش و تفسیر انسان از خویش یا حتی در شکل انعطاف به‌سوی صورت Formwille و یا بگونه‌ای تناقض‌وار: اندیشیدن برخاسته از صورت Formgedanke. بک‌مان و بسیاری از صاحبنظران آلمانی دیگر، با اصطلاح «صورت درونی» Inner Form سروکار داشته‌اند اصطلاحی برخاسته از سنّتِ نوافلاطونیان و از طریق شاتسبوری[۶۳] به وینکل‌مان[۶۴] و گوته و ویلهلم فن همبولت[۶۵]. امّا این اصطلاح همچنان در ابهام خویش باقی است. زیرا هیچ کس نمی‌تواند میان «صورتِ درونی» و «صورتِ بیرونی» تمایزی قائل شود. چنین بنظر می‌رسد که «صورتِ درونی» نوعی استعاره است برای مجموعه‌ای از ایستارهای روانشناسانه و فلسفی که برگردِ مرکزی خاص درحرکت‌اند. بنظر من کتاب بُک‌مان، تا حدی، تاریخ اندیشه‌هاست نه بحثی است در قلمرو صورت و نه بحثی است انتقادی، بلکه تاریخی و نسبی است، بیشتر وجههٔ همّتِ آن نشان دادن تحول از رمزگرائی قرون‌وسطا به هنر بیان است Ausdruckskunst و از آنجا به بیان خویشتن خویش، در نظریهٔ رومانتیک‌ها.

اصطلاح «صورت اُرگانیک» بوسیلهٔ گونتر مولر[۶۶] و هورست اوپل[۶۷] نیز، در آلمان، احیا شد با تکیه و تأکیدی فراوان بر قیاساتِ زیست‌شناسانهٔ آن. در مقایسهٔ میان یک اثر هنری با یک موجود زنده، به وسیلهٔ این دو مؤلف، چندان زیاده‌روی و افراط وجود دارد که آن دو همواره در

معرض این خطرند که تمایز میان هنر و زندگی (تمایز میان یک اثر هنری ساختهٔ دست انسان و یک جانور یا درخت) را از یادببرند. مثلاً مولر در باب طرح زمانی یک داستان، بدان گونه سخن می‌گوید که گویی سخنش درباب اسکلت یک حیوان است(۳۶) و چنان است که گویی تحقیقات ادبی شاخه ای از دانش زیست‌شناسی است.

در بعضی از کشورها، از جمله در فرانسه، اگزیستانسیالیسم، توجهی به مطالعات ادبی بعنوان فلسفه داشته است ولی جای شگفتی‌ست که در آلمان، اگزیستانسیالیسم کوشش خود را برمتن اثر ادبی متمرکز ساخته است و بر ساخت ظاهری آن، چرا که اگزیستانسیالیسم آلمانی به مسألهٔ تاریخ اندیشه‌ها و جامعه‌شناسی و روانشناسی بی‌اعتماد است. ماکس کومرل[۶۸] و امیل اشتایگر[۶۹] بگونه‌ای خاص نسبت به مسألهٔ صورت توجه و آگاهی دارند. اگرچه این دو نویسنده به‌دشواری نسبت به مفهوم عام صورت از خود اهتمامی نشان می‌دهند؛ امّا از رهگذر تفسیر بعضی فقرات یا از رهگذر نظریهٔ انواع ادبی در ارتباط با زمان و زمانه است که با موضوع صورت سروکار پیدا می‌کنند. در کتاب برجسته‌ای که فردریک بُل‌نو[۷۰] در باب ریلکه نوشته است خطرهای تلقی اگزیستانسیالیستی، از نظرگاه ادبی، بگونه‌ای آشکار خود را نشان می‌دهد: درین کتاب با شعرها،غالباً،به گونهٔ بیاناتی فلسفی برخوردشده‌است بیاناتی که یابعنوان‌مقوله‌ای درست باید پذیرفته آید یا بعنوان امری نادرست مردود شناخته گردد.

تصور می کنم، به رغم حقیقتِ اساسی‌یی که در نظریهٔ «صورت ارگانیک» یا وحدت محتوی و صورت وجود دارد، امروزه ما به نوعی بُن‌بست رسیده‌ایم. در پایان این بحث نگاهی به صورتگرایان روسی[۷۱] ـ که در مقالهٔ «انقلاب علیه پوزیتیویسم» مورد بررسی قرار گرفته است ـ می‌تواند این نتیجه گیری را تأیید کند و دست کم راه بیرونشدی ازین بن‌بست را به ما بنمایاند. جنبش صورتگرایان روسی، در غرب، چندان شناخته نیست زیرا، در روسیه، بشدّت سرکوب شده است و متون آن را به دشواری می‌توان به دست آورد. امّا امروز، توصیف خوبی از آن جنبش در کتاب صورتگرایان روسی تألیف ویکتور ارلیچ[۷۲] بزبان انگلیسی در دسترس است.(۳۷) که ما را به گونه‌ای دقیق در آشنائی با اصول و مبانی این نظریه یاری می‌دهد. در نظر صورتگرایان روسی «صورت» تبدیل به شعاری شده‌است، شعاری فراگیر که بسادگی معنی آن عبارت است از مجموعهٔ آنچه یک اثر هنری را بوجود می آورد. صورتگرایان روسی، علیه نقد ایدئولوژیکی که در پیرامون ایشان وجود داشت، در مقام ستیزندگی و تعرض بودند و نیز علیه اندیشهٔ حاکمی که «صورت» را بگونهٔ ظرفی تلقی می کند که محتوی از قبل آماده را درآن می‌ریزند. آنان بمانند بسیاری از ناقدان قبل از خود و بعد از خود از وحدت جدائی‌ناپذیر محتوی و صورت دفاع کردند و از محال بودن خط‌کشی میان «عناصر زبانی» و «اندیشه‌هایی» که در آنها بیان شده است. بدینگونه محتوی خود از عناصر صورت است. برای مثال، حوادثی که در یک داستان روایت می‌شود، بخشهایی از محتوی‌اند. و از سوی دیگر همان شیوه‌ای که آن حوادث را، در پیرنگ[۷۳] داستان، نظام بخشیده‌است، خود بخشی از صورت است و اگر ازین نظام خارج شود دیگر تأثیرات هنری خویش را از دست داده است. حتی در سطح جمال شناسانهٔ زبان، که غالباً بخشی از صورت به حساب می آید، کلمات، که بخودی خود، عادتاً، ارزش جمال شناسانه ندارند، از آن چشم‌اندازی که مجموعه‌های معنائی را به وجود می‌آورند و از آن دیدگاه که به تنهائی دارای

تأثیرات جمال‌شناسانه‌اند، باید از یکدیگر متمایز شوند. صورتگرایان روسی، در بسیاری از موارد، بگونه‌ای متناقض‌وار، دو راه‌حل، برای این موضوع، درپیش گرفته‌اند: یکی از آنها گسترش دادن مفهوم «صورت» است «صورت، آن چیزی است که یک کاربرد زبانی را به اثری هنری تبدیل می کند.» بدینگونه ویکتور شکلوسکی[۷۴] می گوید: «مشرب صورت گرایی، به هیچ روی، منکر مسألهٔ ایدئولوژی یا محتوی، در هنرها، نیست. بلکه همان چیزی را که دیگران، به اصطلاح، محتوی می‌خوانند، این مکتب، از جنبه‌های صورت به حساب می‌آورد.»(۳۸) ویکتور ژیرمونسکی[۷۵] اعتراف می کند که اگر منظور از جنبهٔ صوری، همان جانب جمال شناسانه باشد، در آن هنگام، تمام حقایق محتوی، در آثار هنری، پدیده‌های صوری بشمار خواهند آمد.» این عقیده، او را، برآن می‌دارد تا بگوید: «عشق و اندوه و درگیریهای درونی تراژیک و اندیشه‌های فلسفی و غیره... حتا که باید در شعر، وجود ندارد بلکه هرچه هست درصورت عینی (Concret Form) آنهاست.»(۳۹) رومن یاکوبسون[۷۶]، از همین‌جا، عقیدهٔ به عدم مسئولیت هنرمند را نتیجه‌گیری می کند: «این مسخره است که ما اندیشه‌ها و احساس‌ها را به شاعر منتسب کنیم، همانگونه که در قرون وسطا به هنگام نمایش یهودای اسخریوطی، مردم حمله‌ور می‌شدند و هنرپیشه را مورد ضرب و شتم قرار می‌دادند. چرا شاعر باید در برابر درگیری اندیشه‌ها مسئولیتی بیشتر از آن داشته باشد که در برابر نبردی دو به دو با شمشیر یا شطرنج؟»(۴۰) اندیشه‌ها بمانند رنگ‌هایی هستند بر روی بوم نقاشی، وسیله‌هایی هستند برای هدف که در یک کلیّت هنری ـ که ما آن را صورت می‌خوانیم ـ به وظیفهٔ خویش عمل می کنند.

امّا صورت گرایان روسی، عالیاً، برآنند که اگر بسادگی بگوییم «صورت» مشتمل برمحتوی است، کافی نیست. آنان ثنویّت کهن را به ثنویّتی نو، بدل کرده‌اند: یعنی از رهگذر تقابل میان عناصر غیرجمال شناسانه، که بیرون هنر قرار دارند، و از سوی دیگر «وسائل» هنری. از نظر آنان «وسیله» Priyom تنها موضوع قابل بررسی در مطالعات ادبی است و این امر موجب آن شده است که در نظر آنان «صورت» جانشین مفهوم مکانیکی مجموعه‌ای از صناعت‌ها شده است تا جانشین شیوهٔ عملی که می‌توان آن را مورد مطالعه و بررسی قرار داد، چه جداگانه و چه از رهگذر روابط شبکه‌وار متضاد. صورت گرایان روسی، بویژه در نوشته‌های اولیه‌شان، زبان شعر را چنان تجزیه و تحلیل کردند که زبانی است ویژه، و صورت‌زدائی deformation تعمدی کلام عادی، از خصایص اصلی آن است. آنان این کار را «آشوب نظام یافته»ای خواندند که بوسیلهٔ شاعر علیه کلام عادی ایجاد می‌شود. آنان به مطالعه در باب ردهٔ صوتی کلمات و هارمونی مصوت‌ها و حوشه‌های آوائی صامت‌ها و قافیه و ایقاع نثر و وزن پرداختند و تکیه و تأکید بسیاری بر نتایج زبانشناسی معاصر داشتند و تصوری که زبانشناسی از واکPhonem دارد و روش ادای وظیفهٔ واک‌ها. بدینگونه ایشان مجمعی از پوزیتیویست‌ها بودند با ایدآلی علمی و تقریباً تکنولوژیک در تحقیقات ادبی. تلقی ایشان از «صورت» تقریبا عبارت است از مجموعهٔ روابط میان عناصر یک کار هنری. اگر چه ابزارهای ایشان بسیار دقیق بود، امّا آنان باردیگر به حوزهٔ «صورتگرائی» بلاغی باز گشتند.

در فاصلهٔ میان دو جنگ جهانی، هنگامی که صورتگرائی روسی به لهستان و چکسلواکی صادر شد در آنجا با سنّتِ آلمانی Gestalt و Ganzheit یعنی شمول و کلیّت، بهم آمیخت و همچنین آمیخته شد به نگرش فلسفی نسبت به طبیعتِ موضوع؛ آنگونه که در پدیدارشناسی

هوسرل[۷۷] دیده می‌شود یا بگونه‌ای دیگر در فلسفهٔ صورت‌های رمزی، دراندیشهٔ کاسیرر. مجمع چک‌ها، که در پیرامون انجمن زبانشناسی پراگ ـ که دیگر اکنون فعالیّتی ندارد ـ گرد آمده بود، این نظریه را بجای «صورتگرایی»، «ساخت گرایی»[۷۸] خواند، زیرا آنان احساس کردند که اصطلاح ساخت (که نباید به غلط مرتبط با امور معماری خالص تفسیر شود.) با کلیّت و تمامیّتِ اثر هنری تطابق بیشتری دارد و از سنگینی بعضی حدسهای مرتبط با جنبهٔ خارجی ـ که در کلمهٔ «صورت» وجود دارد ـ برکنار است. ایشان برآن بودند که «صورت» را به گونه‌ای خالص، همچون مجموعه‌ای از وسیله‌ها نمی‌توان مورد بررسی و مطالعه قرار داد و برآن بودند که صورت امری کاملاً حسّی نیست، حتی کاملاً مرتبط با زبان نیست. زیرا بازتاب‌دهندهٔ «جهانی» از تم‌ها و موتیوها، کاراکترها و پیرنگ‌هاست. پدیدارشناس لهستانی، رومن اینگاردن، در ادبیات خلاق Das Literariche Kunstwerk (چاپ ۱۹۳۱) منسجم‌ترین بیانی را از این نظریه عرضه کرده است که: هرکار هنری، یک کلیّت است امّا کلیّتی که ترکیب شده است از والادهای[۷۹] مختلف و متفاوت(۴۱) این چنین مفهومی از کار ادبی خلاق، سبب می‌شود که از دو لغزش برکنار بمانیم: نخست، افراط در نگرش اُرگانیستی که به کلیّتی گنگ ما را می‌کشاند تا از درک عادلانه و درست موضوع محروم شویم، دو دیگر خطری که در طرف مقابل وجود دارد و آن عبارت است از نگرش اتمیستی به اجزای کار هنری. بنظر می‌رسد که کتابی از نوع Das sprachliche Kunstwerk (چاپ ۱۹۴۸) تالیف وولف گانگ کایسر[۸۰]، در جهتی درست نسبت به این موضوع قرار دارد اگر چه پذیرفتن بعضی از تقسیمات آن دشوار می‌نماید. مفهومی از مسألهٔ والادها[۷۹] در کتاب نظریهٔ ادبیات (تألیف نگارندهٔ این مقال و اوستن وارن[۸۱]) (چاپ ۱۹۴۹) گسترش یافته است که می‌تواند ما را به تحلیل غیرتجریدی کارهای هنری راهنمون شود بی‌آنکه تسلیم نظریه‌هایی شویم که در باب کلیّت و تمامیّت و وحدتِ صورت و محتوی وجود دارد.

امّا، بار دیگر، چنان بنظر می‌رسد که حتی یک تجزیه و تحلیل کامل ساختار کار هنری، فی‌نفسه آن چیزی نیست که تحقیق ادبی خوانده می‌شود. چنان که پیش ازین یاد کردیم، هرکار هنری عبارت است از کلیّتی در ارزشها که تنها وابسته به ساختار نیست بلکه در چیزی است که جوهر آن اثر هنری است. تمام کوششهایی که در جهت بیرون کشیدن ارزشها از آثار ادبی، انجام شده است با شکست روبرو شده است و باز هم با شکست روبرو خواهد شد زیرا جوهر واقعی این آثار، همان «ارزش» است. مطالعات ادبی نمی‌تواند و نباید از نقد ادبی، که قلمرو داوری ارزشهاست، جدا شود. باید در مقالتی دیگر به دفاع ازین نکته پرداخت که ما نمی‌توانیم ساخت و صورت را از مفاهیمی همچون ارزش، هنجار (نرم) و وظیفه (کارکرد) جدا کنیم و نیز این نکته که دانش دانستی، بعنوان صورت و ساخت و سبک، جدا از چشم‌اندازی جمال شناسانه، و جدا از یک مرکز انتقادی، امری است ناممکن.

●

* در سالهای ۷۷ ـ ۱۹۷۵ در امریکا به سرم زده بود که کتابچه‌ای در باب «صورتگرایان روسی» Russian Formalists تهیه کنم هرجا مقاله و بحثی می‌دیدم جمع آوری می کردم و گاه تلخیص یا ترجمه. این مقاله از همان مقالات است و مدخل بسیار خوبی است بر مسألهٔ «صورت» یا «فرم» در برداشت‌های ناقدان قرن بیستم. نویسندهٔ مقاله بزرگترین مورخ و

صاحبنظر در این گونه مباحث است و نیازی به معرفی ندارد، اما نشانی مقاله؛ فصل چهارم کتاب:

Concepts of Criticism by René wellek edited and with an Introduction by Stephen G. Nichols, Jr. Yale University Press, Seventh Printing, 1973, PP. 54–68.

1) Form
2) Structure
3) analitical Philosophy
4) Ludwig Wittgenstein
5) Roman Ingarden
6) Harold Osborne
7) Coleridge
8) De Sanctis
9) Croce
10) Russian Formalists
11) American New Criticism
12) German «Formgeschichte»
13) Georg Lukâcs
14) Formalist
15) «expression - intuition»
16) Corneille
17) Ariosto
18) Valéry
19) Mistral
20) Mallarmé
21) Hugo
22) Sonnet
23) Henry James
24) I. A. Richards
25) William Empson
27) the Structur of Complex words
28) F. R. Leavis
29) Herbert Read
30) Clive Bell
31) Roger Fry
32) significant Form
33) T. E. Hulme
34) Empathy
35) Worringer
36) New Critics
37) Edmund Wilson
38) Lionel Trilling
39) Kenneth Burke
40) Blackmur
41) Ransom
42) Winters
43) Allen Tate
44) Cleanth Brooks
45) W. K. Wimsatt
46) The Philosophy of Literary Form
47)«executive form»
48) Texture
49) Irony
50) Susanne Langer
51) Cassirer
52) Bell
53) Morris
54) Elisco Vivas
55) Herbart
56) E.Hanslick
57) Dilthey
58) George - School
59) Gundolf
60) Oskar Walzel
61) Wolfflin

62) Paul Böckmann
63) Shaftesbury
64) Winckelmann
65) Wilhelm von Humboldtc
66) Günther Müller
67) Horst Oppel
68) Max Kommerell
69) Emil Staiger
70) Friedrich Bollnow
71) Russian Formalists
72) Victor Erlich
73) Plot
74) Victor Shklovsky
75) Victor Zhirmunsky
76) Roman Jakobson
77) Husserl
78) Structuralism
79) Strata
80) Wolfgang Kayser
81) Austin Warren

1) W. Elton, *Aesthetics and Langueage* (oxford, 1954) p. 12
2) «Das Form - Inhalt - Problem im Literatichen Kunstwerk» *Helicon*, I (1938), 51-67.
3) *Aesthetics and Criticism* (London, 1955), P. 289.
4) W. K.Wimsatt and Cleanth Brooks *Literary Criticism* (New york, 1957), p. 748.
5) «Einführung in die Aesthetik Tschernyschewskijs» (1952) , in *Beiträge zur Geschichte der Aesthetik* (Berlin 1954), p. 159.
6) Eng. Trans., *Aesthetic* (2nd ed. London, 1922), p. 16.
7) Ibid., p. 98.
8) Ibid., p. 51.
9) «Breviario di Estetica,» in *Nuovi saggi di estetica* (3rd ed. Bari, 1948), p. 34.
10) *variété*, 5 (30th ed paris, 1948), 153.
11) *vues* (paris 1948) p. 173.
12) Ibid., p. 188.
13) *variété*, 3 (45th ed. paris, 1949), 26.
14) *vues*, p. 180
15) «propos me Concernant,» in Berne - Jouffroy, *Présence de valéry* (Paris 1944), P. 20.
16) *variété*, 5. 161.
17) *Tel Quel*, 2 (36th ed. paris, 1948), 76.
18) *variété*, I (91st ed. paris, 1948), 78.
19) Quoted in charles Du Bos, *Journal* 1921 - 23 (Paris, 1946), P. 222 (January 30, 1923)

20) Introduction to Ezra Pound, *Selected Poems* (London, 1928), P. X.

21) *Practical Criticism* (New york, 1949), p. 233.

22) *Education and the University* (London, 1943), p. 113.

23) Cf. *The True Voice of Feeling, Studies in English Romantic Poetry* (London, 1953).

24) *Collected Essays in Literary Criticism* (London 1948), p. 60.

25) Ibid, P. 71.

26) *Counter - Statement*, (2nd ed. Los Altos, Calif., 1953), p. 124.

27) *The Philosophy of Literary Form* (Baton Rouge 1941), p. 1.

28) *The Lion and the Honey Comb* (New york 1955), P. 268.

29) Ibid., P. 273.

30) see *the world's Body* (New york, 1938), especially the chapter, «Poetry: A Note in ontology»: and *the New Criticism* (Norfolk, Conn., 1941) The chapter, «Wanted: An ontological Critic.»

31) *In Defence of Reason*(Denver, 1947), P. 11.

32) Ibid., 64 n.

33) *The well wrought Urn* (New york, 1947), p. 191

34) *Feeling and Form* (New york, 1953), P. 40.

35) Hamburg, 1949, P. 13.

36) See *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft Und Goethes Morphologie* (Halle, 1941) and «Morphologische Poetik» in *Helicon*, 5 (1943); and oppel, *Morphologie der Literatur wissenschaft* (Mainz, 1947).

37) The Hague, 1955.

38) Loc. cit., P. 160.

39) Loc. cit., P. 159.

40) *Novyeshaya Russkaya Poeziya* (Prague, 1921) PP. 16-17.

41) Halle, 1931, P. 24. «Die Wesensmässige Struktur des Literarischen Werkes Liegt m. E. darin, dass es ein aus mehreren heterogenen Schichten aufgebautes Gebilde ist.»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی