دیدگاه‌های نقد ادبی

ولبور اسکات

و چند مقاله از :

تی . اس . الیوت

ترجمه فریبرز سعادت

مجموعهٔ شعر:

مرثیه‌های خاک . ا. بامداد
دیدار در فلق . منوچهر آتشی
بهارزایی آهو . م . آزاد
سه منظومه . ناظم حکمت
در پوست ببر . مجید نفیسی
شکوفه‌های صدا . حشمت جزنی

مجموعهٔ اندیشه :

یادداشت‌ها . نیمایوشیج

مجموعهٔ نمایش :

دیوان بلخ . بهرام بیضائی
نمایش در چین.

مجموعهٔ قصه:

تلخون صمدبهرنگی
مرگ و زندگی. جان استین‌بک

منتشر شد

بها ۵ تومان

شماره‌ی ثبت کتابخانه‌ی ملی ۹۹۲ بتاریخ ۱۳۴۸/۱۱/۱۹

چاپخانه امیرکبیر

دیدگاه‌های نقد ادبی

ولبور اسکات

و

چند نوشته از

تی. اس . الیوت

ترجمه‌ی : فریبرز سعادت

مجموعه‌ی اندیشه

۲

چاپ این کتاب در دی ماه ۱۳۴۸ در چاپخانه‌ی سپهر ــ تهران پایان یافت

حق چاپ محفوظ است

در این‌مجموعه :

یادداشتهاو ... نیما یوشیج

منتشر شد .

نقد ادبی ، درقلمرو ادب سرزمین ما هنوز مراحل نخستین را می‌گذراند. سخن‌سنجی، نیازمند آشنائی با آثار منتقدان بزرگ زمان و دیدگاه‌های گوناگون آنانست. سودمندی این شاخه‌ی پیچیده و دشوار ادبیات چندان روشن است که نیازی به توضیح ندارد . در این دفتر ابتدا مقاله‌ای در باب مواضع علمی منتقدان گوناگون وسپس چند مقاله ازیکی از بزرگترین ناقدان زمان ما فراهم آمده‌است. امیداست این مختصر در آشنایی بیشتر با مکتب علمی سخن‌شناسی، مؤثر افتد.

مکاتب نقد ادبی

نقد ادبی ، این پیچیده‌ترین و دشوارترین شاخهٔ ادبیات ، از فرهنگ یونان باستان نشأت‌گرفت. افلاطون وارسطومنشاء پدیده‌های هنری‌را «حس‌تقلید» می‌دانستند. درروم باستان، سیسرون‌براهمیت نطق وخطابه تأکید می‌ورزید ونظرات او متأثر از اندیشه‌های ارسطو بود . درقرون وسطی نقدادبی با ارزشهای مسیحیت درآمیخت و بـه خدمت «الهیات» درآمد. دردوران‌نوزایی(رنسانس) آثارنقدادبی یونان وروم باستان، به‌ویژه«فن‌شعر»ارسطو،باردیگرموردنظرقرارگرفت وقالب‌های متروك ادبی چون نمایشنامه و حماسه ، حیات تـازه‌ای یافت . در قرن

هجدهم، نقدادبی بادانش زیبایی شناسی پیوند یافت و منتقدانی چـون لسینك وکالریج نظریه‌ی هنر ارشادی قرون‌وسطی را به دور افکندند و براهمیت «تخیل» درهنر تأکید ورزیدند . در اوایل قرن بیستم منتقدان کوشیدندکه بااستفاده ازعلوم انسانی چون روانشناسی، جامعه شناسی، انسان‌شناسی وحتی علم‌سیاست مبانی تازه‌ای برای موضع فکری خود بیابند. درنتیجه‌مکاتب پنجگانه‌ی نقدادبی‌پدیدآمدکه هریك ازآنهامتکی به‌زیربنای علمی وفلسفی جداگانه‌ای است وبترتیب عبارتنداز :

۱ـ نقدادبی برمبنای اخلاق .

۲ـ نقد ادبی برمبنای روانشناسی.

۳ـ نقدادبی برمبنای جامعه‌شناسی .

۴ـ نقد ادبی برمبنای زیبایی‌شناسی.

۵ ـ نقدادبی برمبنای افسانه‌شناسی .

ولبور اسکات

نقد ادبی برمبنای اخلاق :

درمیان انواع گوناگون نقد ادبی که امروزه متداول است ، نقد ادبی برمبنای اخلاق، دیرینه سال‌ترین آنها است. افلاطون به تأثیرات اخلاقی که شاعر در جامعه‌ی آرزویی او به بار می‌آورد می‌اندیشید . «هوراس» ارزش شعررا در سودمندی و زیبایی آن می‌دانست. بزرگان دوران نوزایی نیز به‌بررسی نتایج اخلاقی شعر مشغول بودند . دکتر جانسون، ادیب‌بلندپایه‌ی قرن هجدهم، در کتاب خود موسوم‌به«زندگی شاعران» درمورد داوری درباره‌ی محتوی اخلاقی آثارشاعران تردیدی به‌دل راه نداد . ماتیو آرنولد براهمیت «جدی‌بودن» آثار هنری تأکید ورزید .

جمله‌ی این بزرگان اندیشمند بر این عقیده بودند که اهمیت ادبیات صرفاً درشیوه‌ی بیان نیست بلکه درمحتوای اثرنیزهست. ازآن زمان‌که شکل‌گرایان به‌طرفداری از شیوه‌ی بیان وتنظیم اجزاء یك اثر

هنری واردمیدان بحث‌شده‌اند مسأله‌ی « فرم و محتوی » اهمیت شایان یافته‌است. فرم‌گرایان بر «چگونگی» بیان تأکید می‌ورزند ، حال‌آن‌که منتقدان ادبی اخلاق‌گرا به‌محتوای بیان توجه‌کرده‌اند.

درقرن بیستم، ارزیابی آثار ادبـی برمبنای اخلاق اساساً توسط نویسندگانی‌عنوان شده‌است که‌آنان را «انسان دوستان نو» نام داده‌اند. اینان ادبیات‌را به‌عنوان وسیله‌ای برای نقد زندگی می‌نگرند . در نظر اینان، مطالعه‌ی « تکنیك » آثار ادبی ، بررسی وسائل است حال آنکه باید به‌بررسی‌هدف‌های ادبیات به‌عنوان فرایندی‌که درزندگی وعقاید و روحیات بشر تأثیر می‌گذارد پرداخت .

تحلیل‌آنان ازبشرهمان تحلیل سنتی‌است‌که سرآغازآنان، انسان دوستان دوران نوزایی بودند. بنابر نظرآنان، انسان موجودی است‌که به‌امتیاز عقل ومعیارهای اخلاقی ازحیوان متمایزمی‌گردد. انسان‌موجود آزادی است‌که دستخوش غرایز حیوانی‌است اما ازآنجاکه می‌خواهد طبیعت خویش‌راتحت ضابطه‌ی عقل‌تعالی بخشد باید مسؤولیت اعمال

خودرابه‌عهده‌گیرد وازاین‌رو آزادی بشرتنهادررهائی ازالزامها وشرایط محیط نیست بل درتبعیت ازقانون اخلاقی درونی است. بنابراین تکیه کلام انسان‌دوستان، نظم، کف نفس وانضباط اخلاقی‌است.

جنبش‌انتقادی قرن‌بیستم که مبنای‌تحلیل وداوری‌خودرا براساس یك‌موضع فلسفی قرارمی‌داد ازآمریکا برخاست.

پل‌المرمور [1] ازسال ۱۹۰۴، که نخستین سلسله مقالات اوبه نام مقالات‌شلبرن[2] منتشرشد، براین‌مبنامطالبی می‌نوشت وایروینك بابیت[3] درکتاب خود موسوم به«ادبیات ودانشگاه آمریکائی» موضع مشابهی گرفت. در ابتدا خوانندگان مقالات‌آنان بسیار اندك بودندکه چندان التفاتی نیز به‌نظرات‌آنان نداشتند. امایورش روزافزون به‌عقاید و سنن گذشته شامل‌حال نویسندگانی چون بابیت ومورگردیدکه از ارزشهای

---

1. Paul Elmer More. 2. Shelburne Essays.
3. Irving Babbitt.

گذشته دفاع می‌کردند. بـرای این دو نویسنده دشوار بود که در زمان شکاکیت نسبت به‌ارزشهای سنتی ورشد آزمایشگری درهنر، راهی برای خود باز کنند. سخن کوتاه، آنان برای مدت زمانی تحت‌الشعاع نوآوران و آزمایشگرانی قرار گرفتند کـه روز بازارشان بود . اما ازسال ۱۹۲۰ به‌بعد توجه بیشتری به‌نظرات آنان مبذول شد و گروهی از نویسندگان، چون نورمن فورستر [۱] هاری هایدن کلارك، جی. آر . الیوت، رابرت شفر [۴] فرانك جوت ماتر [۵] گورهام مانسون [۶] وبـرای چند صباحی استوارت شرمن پرات [۷] به‌آنان پیوستند وشمار آنان برای ایجادیك مکتب کافی شد وعنوان «انسان دوستان‌نو» [۸] برای توصیف موضع آنان درنقادادبی

---

1. Norman Foerster. 2. Harry Hayden Clark. 3 G. R. Elliot. 4. Robert Shafer . 5. Frank–Jewett Mather. 6. Gorham Munson. 7. Stuart Sherman Pratt. 8. Neo Humanists.

متداول گردید .

نویسندگان این مکتب بادوتمایل ادبی مخالفت می‌ورزیدند . یکی ناتورالیسم، با آن نظر تحقیر آمیزی که درباره‌ی طبیعت بشر دارد و اراده‌ی آزاد و مسؤولیت او را انکار می کند ودیگری رومانتیسم، با آن تأکید افراطی که بر نفس بشر دارد وعلاقه‌ای که نسبت به بیان آزاد غرایز وامیال ابراز می‌دارد .

این دوگرایش درادبیات همزمان رواج فراوان داشت به‌نحوی که مخالفان مکتب «انسان دوستان نو» آنان را متهم بـه اخلاق پرستی افراطی می کردند. باوجوداین بسیاری از پیروان مکتب «انسان دوستی نو » اساساً می کوشیدند کـه صداقت اخلاقی را، که مبتنی بر تصوری اندیشمندانه ومتعالی از بشر بود، باحساسیت زیبایی شناسانه درآمیزند.

در اوائل دهه‌ی سوم این قرن گوئی ختم این مکتب اعلام گردید . جامعه شناسی وهستی‌شناسی توجه بسیاری ازمنتقدان جوان را به خود

جلب کرد .

درگذشت بابیت، به‌سال ۱۹۳۳ و مرگ مور به‌سال ۱۹۳۷ نیرومندترین مدافعان مکتب «انسان‌دوستی» را از پا انداخت اما از نقطه‌ی نظر حال می‌توان گفت که مکتب انسان دوستی از میان نرفت بلکه با جرح و تعدیلاتی به‌نام مکتب «انسان‌دوستی مذهبی» تولد تازه‌ای یافت.

در اوائل قرن بیستم تی. ای. هولم اختلاف میان موضع خود و موضع «انسان‌دوستی نو» را ابراز داشته بود ولی او نیز به‌همان شدت بالطافت و ابهام رومانتیسم مخالف بود. اختلاف بر سر این اصل بود که آیا اخلاق‌گرایان برای معیارهای اخلاقی که در مورد آثار هنری به‌کار می‌بردند باید به یك منشاء ماوراء طبیعی قائل باشند یا نباشند. «انسان دوستان نو» خود در این باره اتفاق نظر نداشتند . پل‌المرمور به مذهب به‌عنوان یك نهاد اعتقاد داشت و جی. ار. الیوت بر ضرورت اتحاد میان دین و اخلاقیات تأکید می‌ورزید ، ولی بر روی هم این گروه نظر بابیت را مبنی بر عدم تعهد دینی پذیرفتند. در سال ۱۹۲۷ و ۱۹۲۹ تی. اس.

الیوت، بابیت و فورستر را به خاطر این ضعف اساسی به‌باد انتقاد گرفت. وی اظهار داشت که اخلاقیاتی که پشتیبانی درخارج ازخود نداشته‌باشند نمی‌تواند اعتقاد و ایمان راسخی ببار آورد .

نتیجه‌ی این مباحثات سرانجام در آمیختن ارزش‌های دینی بـا معیارهای اخلاقی‌بود. بنابراین هنگامی که این جنبش در شکل اولیه‌ی خود ازمیان‌رفت، ارزشها باقی‌ماند وهنوزهم به‌علت‌اتحاد بامذهب‌باقی است فی‌المثل عنوان «انسان‌دوستی مسیحی» رامی‌توان درمورد تی ـ اس. الیوت‌ونیز تعداد دیگری ازدانش پژوهان ومنتقدان، مانند ادموند فولر[1] و هیات واگونر[2] برای تبیین نقطه نظراصلی‌آنان بکاربرد.

نقدادبی بربنیان اخلاق چنان ریشه‌ی کهنی درتمایلات بشر دارد که نمی‌تواند به‌گروه معینی محدود بماند. ف. ار. لـویس [3]، درمیان منتقدان انگلیسی، و ایور وینترز[4]،درمیان منتقدان آمریکائی،بیان کننده‌ی

1. Edmund Fuller. 2. Hyatt Waggoner.
3. F.R. Leavis. 4. Yvor Winters.

همان دلبستگی سنتی به‌هدفهای اخلاقی ادبیات هستند؛هرچندکه مقالات انتقادی‌این دومنتقد چندان‌متنوع‌است‌که نمی‌توان‌عنوان «انسان‌دوست» را برای تعریف برداشت‌آنان به‌کاربرد. فی‌المثل درباره وینترزگفته‌اند که وی «همان دفاع دیرینه ازفضائل‌کهن و محکوم ساختن فردگرائی غریب احوال وتأکید بر ارزشهای اخلاقی، که ادبیات‌باید سرمشق‌آن باشد، وهمان‌وابستگی به‌دستگاه مطلق‌گرائی را ابرازمی‌دارد.» به‌علاوه بسیاری از آثار انتقادی مارکسیست‌ها نیز اساساً اخلاقی است هرچند که تصویری ازبشرکه‌آنان ارائه‌می‌دهند، اختلاف بارزی باتصویر بشر درنزد انسان‌گرایان دارد وبه نظریه‌ی خاصی در مورد نیروهای انسانی بستگی دارد و بهتر است‌که منتقدان مارکسیست را نمایندگان مکتب اجتماعی بنامیم . حتی در میان پاره‌ای از منتقدان فرمالیست نظریه‌ی اخلاقی شایع‌است. تی. اس. الیوت در مقاله‌ی « دین و ادبیات » نظر جالبی درمورد قضاوت اخلاقی بیان‌داشت. وی دراین مقاله می‌نویسد: «عظمت ادبیات‌را تنهابا معیارهای ادبی نمی‌توان تعیین‌کرد، هرچندکه

باید به‌ذهن بسپریم که داوری درباره‌ی این‌که فلان اثر ادبیات هست یا نیست‌فقط بامعیارهای‌ادبی صورت می‌گیرد»، این‌تمایز به‌منتقدانی‌چون آلن‌تیت[1] و جان‌کرو رنسم[2] که درمورد «عظمت» آثارادبی به‌معیارهای اخلاقی اعتقاد دارند امکان می‌دهدکـه در داوریهای نقدآمیز صرفاً نظر خودرابه «معیارهای ادبی»معطوف سازند.

نقد ادبی برمبنای روانشناسی:

درسالهای نخستین دهه‌ی‌دوم قرن‌بیستم بسیاری از نویسندگان با اندیشه‌های فروید آشنا شدند. آ. آ. بریل[3] درسالهای ۱۹۱۰ و ۱۹۱۲ به‌ترتیب کتابهای«سه‌افاده‌برنظریه‌ی جنسی»و«تعبیررؤیاها» رابه‌انگلیسی

---

1. Allen Tate. 2. John Crowe Ransom.

3. A.A. Brill.

برگردانده بود. همچنین در سال ۱۹۱۰ دکتر ارنست جونز کتابی در تفسیر هملت از دیدگاه فروید منتشر ساخته بـود . نویسندگان سخت مجذوب این آثار شدند و به‌نظر می‌رسید که تفسیر فرویدی مفتاح پویپهای هنری ومقاصد ناخودآگاه هنرمند و انگیزه‌های شخصیت‌های آفریده‌ی هنرمندرا به‌دست داده‌است.

دلیل جذابیت نظریات فروید برای نویسندگان خلاق ساده بود. ناتورالیسم ادبی وبه‌ویژه‌ناتورالیسم فرانسه،بشررا چونان قربانی‌محیط و یا زیست شناسی تصویر کرده بـود . اندیشه‌های فـروید درون بینی ناتورالیست‌ها را مدلل ساخت و برای اسارت بشر در پنجه‌ی غریزه‌ی جنسی‌وسرکوفتگی‌هائی که اجتماع‌براوتحمیل‌می‌کرداصطلاحات‌علمی وضع کرد . داوری فروید مبنی براین‌کـه انسان پیش ازآنکه بدنهاد باشد بیماراست توافق‌کاملی بااعتقاد ناتورالیست‌ها داشت‌که انسانی را که فریفته‌ی امیال وغرایزخویش‌است ومسؤولیتی ندارد،نباید محکوم ساخت. به‌این‌ترتیب روانشناسی، شور وشوق رمانتیك‌ها را بـه‌حدیث

نفس وبیان حالات بیمارگونه روادانست. اکنون در پـرتو روانشناسی دیوانگی سمبولیست‌هـای فرانسه و آزمایشگران پیروآنان را ناشی از نیروی «ناخودآگاه» دانستند.

انتشار آثار فروید بـه نویسندگان رمانتیك و رئالیست جرأت و توانایی بخشیدکه تا ژرفنای روح‌بشر نفوذکنند.دراین احوال نظریه‌ی آدلر،در باره‌ی عقده‌ی حقارت، وتئوری یونك، در باره‌ی ناخودآگاه گروهی، تأثیر روانشناسی‌رابرنویسندگان خلاق قوت داد . اما نخستین تأثیرازآن نظرات فرویدبود .

ف. ج. هوفمن[1] درکتاب «مکتب فروید وذهن ادب‌گرا» به‌سال ۱۹۴۵ به بررسی تأثیراندیشه‌های فروید درآثار لارنس ، توماس مان ، شروودآندرسن، ودیگران پرداخته‌است وهرکس می‌تواند تأثیری‌راکه روانشناسی‌درنوشته‌های‌می‌سینکلر،جویس،کاترین‌منسفیلد،گراهام‌گرین ودیلان تامس به‌جای نهاده است‌به‌آسانی‌دریابد.

1. F. J. Hoffman.

منتقدان‌نیز چون نویسندگان خلاق به‌قصد روشنگری به‌این قلمرو نوین‌دانش‌رو آوردند. نخستین‌نتیجه‌ی آن این‌بود که روانشناسی چونان سلاحی درپیکار باارزشهای گذشته به‌ویژه فرهنگ پیوریتن[1] درآمریکا و ارزشهای‌دوران ویکتوریا، درانگلستان، به‌کار آمد.

ارزشهای این دوسنت دربرابر سلاح جدیـد، سخت آسیب‌پذیر بود. اگرفضائلی چون کف‌نفس، عفت، نجابت، آبرومندی و امثال‌آن ناشی‌ازسرکوبی‌امیال، ونه‌الهامات پروردگار، باشدپس آنانرا که برحفظ چنین‌ارزشهای‌سنتی‌پامی‌فشردند، می‌توان متهم به‌جهل وبی‌خردی کرد. کتاب«اراده‌ی‌معطوف‌به‌قدرت‌پیوریتن»یکی‌ازنمونه‌های‌فراوان‌کوشش برای ویران ساختن ارزشهای سنتی به مدد روانشناسی است‌که «انسان دوستان نو» درحفظ وحراست‌آن می‌کوشیدند.

یاری‌گرفتن ازروانشناسی درنقد ادبی باکتاب‌کنرادایکن[2] تحت

---

1. Puritan. 2. Conrad Aiken.

عنوان«شکاکیت: یادداشت‌هائی درباره‌ی شعرمعاصر» به‌سال ۱۹۱۹رونق یافت.درانگلستان،رابرت‌گریوز[1]مقالات نقدآمیزی ازدیدگاه‌روانشناسی نوشت ، هرچندکه اونظریه‌ی دبلیو. اچ. ریورز[2] را مبنی برتعـارض شخصیتهای ناخودآگاه، به‌گونه‌ی‌خاصی‌به‌کارگرفته‌بود. ماکس‌ایستمن[3] وفلویددل[4]، سردبیران نشریه‌ی«توده‌ها»، علیرغم‌تمایل خود به تأکید بر ارزشهای جامعه‌شناسی ، محققاً به‌عامه فهم ساختن برداشت روانشناسانه یاری‌کردند وهربرت رید [5] درکتاب خود موسوم به «عقل و رمانتیسم» سود جستن ازروانشناسی را درنقد ادبی توصیه‌کرد .

باید گفت که در ابتدای پیدایش این مکتب بسیاری از منتقدان ابزار روانشناسی رابه‌طرزی بی‌خردانه به‌کارگرفتند . برخی تنها ادراك سطحی از روانشناسی داشتند وهمین دانش اندك خود را نیز به طرزی

---

1. Robert Graves. 2. W. H. Rivers. 3. Max Eastman. 4. Floyd Dell . 5. Herbert Read .

ناسنجیده برای یافتن انگیزه‌های‌شهوانی‌ومعنای نهفته در آثار هنری‌به‌کار بردند. همچنان‌که منتقدان ازتئوری روانشناسی، آگاه‌ترگردیدند و مسؤولیت بیشتری رادراین مورد تعهدکردند وسنجیدگی‌آنان نظریات افراطی‌را از میان برد، اهمیت پرتوی‌که روانشناسی برادبیات افکنده بود، بیشترنمودارگردید .

به طورکلی ، سود جستن ازدانش روانشناسی درهنر سه نوع روشنگری می‌تواند بارآورد.نخست همچنان‌که آی. ا.ریچاردز[1]نشان داده است دانش روانشناسی زبان دقیقتری برای بحث درباره‌ی پویش خلاق هنری فراهم می‌آورد. ریچاردز درکتاب «مبانی نقد ادبی» بسال ۱۹۲۴،اجزاء تجربه‌ی زیبایی شناسی را بر مبنای تعریفی‌که خود و همکارانش قبلاً به‌دست داده بودند، تحلیل‌کرد. بنابه‌تعریف‌آنان‌زیبایی «چیزی است‌که موجب تعادل ترکیبی می‌گردد» به‌این معنی‌که زیبایی یك اثرهنری نوعی‌واکنش خاص وموزون دربیننده ایجاد می‌کند. هرچندکه بسیاری ازمنتقدان برکتاب او خرده‌گرفتند، تقریباً هیچ منتقدی

1. I A. Richards.

اززمانی که ریچاردز کتاب خودرا منتشر کرد، نتوانسته است بدون‌سود جستن از تحلیل‌های او نقد بنویسد .

استفاده‌ازاین نوع تحلیل رادر کتاب «فلسفه فرم ادبی» اثر کنت برك[1] می‌توان دید که‌در آن‌نویسنده به‌طرز درخشانی رابطه‌ناخودآگاهانه میان نویسنده وخواننده را بررسی کرده است .

دوم، همچنان که‌ادموندویلسن‌اشاره کرده‌است، درزندگینامه‌نویسی وپژوهش‌درزندگی‌نویسندگان، اصطلاحات‌روانشناسی کلیدفهم آثار آنان، است. روانشناسی‌محققاًزندگینامه‌نویسان راقادربه‌ژرفکاوی درروی‌دادهای درونی‌یك‌نویسنده‌می گرداند. این‌نوع‌نقدمبتنی‌براین‌فرض‌است که‌رابطه‌ی میان‌هنرمندواثرهنری‌همانندرابطه‌ای‌میان‌بیماروروٴیااست‌واین که‌به‌گفته‌ی دی.اچ.لارنس، هنرمندبیماریش رادر کتاب‌هایش فروریخته است. در این‌حالت‌منتقدبه‌صورت‌تحلیل گری‌درمی آید که‌هنررا چون‌علائم‌بیماری تلقی‌می کند که‌با تفسیراین‌علائم‌می‌تواند امیال سرکوفته‌ی ناخودآگاه‌و انگیزه‌های هنرمند راکشف کند . این کشفیات به‌نوبه خود ممکن است

1. Kenneth Burke.

منجر به ادراك و حتی تفسیر آثارهنری گردد .

کتاب«جراحت وظهور»اثرادموند ویلسن نمونه بارزیست که این نوع برداشت تاچه اندازه می‌تواندمارا دردرك نه‌فقط مسائل‌شخصی نویسندگان،بلکه زیربنای نوشته‌های‌آنان یاری کند .

سوم‌آنکه از روانشناسی می‌توان در روشنگری شخصیت‌هـای آثارادبی‌سود جست.اف.ال. لوکاس[1] درکتاب«ادبیات وروانشناسی»به سال۱۹۵۱،نمونه‌های‌متعددی برمی‌شمردکه چگونه‌روانشناسی، کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت‌های‌آفریده‌ی هنرمند را روشن می‌گرداندکـه بدون یاری‌آن اعمال وانگیزه‌های اینان مبهم وناموجه می‌نماید .

منتقدی کـه چنین روشی را در نقـد پیش می‌گیرد به‌صورت روانکاوی درمی‌آیدکه درجستجوی انگیزه‌های ناخودآگاه شخصیت‌ها است .

نمونه‌کلاسیك‌آن پژوهش‌دکترارنست جونز درشخصیت‌هملت

1. F. L. Lucas.

است . دکترجونز به‌معمای درنگ هملت درانتقام‌گیری ازقاتل پدرش چنان پاسخی می‌دهدکه مسلماً تاقبل ازگسترش روانشناسی فروید قابل تصور نبود . تأثیری راکه چنین برداشتی از ادبیات می‌تواند برتفسیر آثارهنری‌بگذارد می‌توان‌درپژوهش‌های‌روانشناسانه ادناکنتن[1] برکتاب «گردش‌پیچ» «هنری‌جیمز» مشاهده‌کرد .

انتقاداتی‌که از نقد ادبی برمبنای روانشناسی به عمل‌آمده بر دو نوع بوده است . نوع اول اینکه این نوع نقد رابه « ساده انگاری » بیش از حدمتهم می‌کنند .

نوع دوم‌مبتنی براین‌اصل است‌که پدیده‌ی هنری اساساًمتفاوت ازرؤیا است. رؤیا ممکن‌است اعتراف اجباری‌باشد وهنرپدیده‌ای‌است که هنرمند باآگاهی‌کامل‌آنرا خلق می‌کند . لیونل تری‌لینگ[2] وکنت برك هوشمندانه این نوع تمایز را بررسی‌کرده و حدود بهره‌جستن از روانشناسی را برای منتقد ونویسنده مشخص ساخته‌اند .

---

1. Edna Kenton.
2. Lionell Trilling .

نکته‌ی آخر این که یك شاخه از نقد ادبی برمبنای روانشناسی بـه بررسی نیروی ناخود آگاه نژاد و فرهنگ می پردازد . این برداشت درخور بحث جداگانه‌ای است به‌ویژه از آنجا که با قلمرو دیگری از علوم انسانی موسوم به «انسان شناسی اجتماعـی» ارتباط دارد .

نقد ادبی برمبنای جامعه شناسی :

این مکتب مبتنی بر این اعتقاد است که رابطه‌ی هنر بـا اجتماع اهمیت حیاتی دارد ودر یافتن این روابط ، استنباط ودرك عمیق‌تری از آثار هنری راموجب می‌گردد. خلق اثر هنری درخلاء صورت نمی‌گیرد، فرآورده‌ی ادبی، کار نویسنده‌ای است که درزمان ومکان ویژه‌ای می‌زید و تأثیری است از اجتماعی که خود جزء مهمی از آن است. بنابراین ، کار منتقد جامعه‌شناس، شناسایی محیط اجتماعی و واکنش هنرمند نسبت به آن است .

ادموند ویلسن[1] سابقه‌ی نقد ادبی برمبنای جامعه شناسی را به پژوهش درباره‌ی حماسه‌ی هومر اثر« ویکو »[2] درقرن هجده می‌رساند که در آن ویکو شرایط اجتماعی دوران زندگی شاعر یونانی را بازنموده بود . «هردر»[3] درقرن نوزده ازهمین روش پیروی کردولی این مکتب با آثار«تن»[4]،ادب شناس فرانسوی، به کمال‌رسید. تن جمله‌ی مشهوری دارد که «ادبیات‌محصول زمان ، نژاد ومحیط اجتماعی‌است» . مارکس وانگلس‌دراواخرقرن‌نوزدهم عامل چهارمی نیزبه‌آن‌افزودندکه«شیوه‌ی تولید» بود وگسترش شاخه‌ی ویژه‌ای ازاین مکتب را به‌نام «نقد ادبی مارکسیستی» امکان پذیر ساختند .

گرایش به‌همبستگی هنر و ارزشهای اجتماعی باجنبش رئالیسم رابطه‌ای طبیعی و ذاتی داشت . در آمریکا هاولز[5] ، هاملین گارلند[6]

---

1. Edmund wllson. 2.Vico. 3. Herder. 4. Taine.
5. Howells. 6. Hamlin Garland.

جك لندن وفرانك نوريس [1] جملگی به بررسی رابطه‌ی میان ادبیات و اجتماع دل‌مشغول بودند. هنگامی که منتقد، نظریات اجتماعی یاسیاسی راجانشین واژه‌ی «جامعه» می‌ساخت درمی‌یافت که به‌نظریه‌ی جامعی‌در باره‌ی توده‌ی‌عظیم آثار ادبی نایل‌آمده است. ازاین رو «جان میسی»[2] کتاب، روح ادبیات آمریکا، را به‌سال ۱۹۰۸ از دیدگاه سوسیالیسم تصنیف کرد وپارینگتن [3] درکتاب خود موسوم به«جریانهای مهم‌فکری آمریکا»تحت تأثیرلیبرالیسم جفرسن بود. باآغاز دوران رکود وبحران اقتصادی، نویسندگان به‌ابزار نیرومندی برای داوری وبررسی ادبیات به‌عنوان‌آیینه اجتماع روآوردند. این ابزار نیرومند تفسیر وارزیابی مارکسیستی ازنیروهای اجتماعی بود. هم درانگلستان وهم در آمریکا نویسندگان ازنظرسیاسی به‌چپ‌گرایيدند، شاهدآن‌اشعارآدن، سی.دی.-لویس، استیفن اسپندرو آریچیبالد مك لیش‌است. روزنامه‌های‌چپ‌گرا انتشار یافت از آن جمله New Masses به سردبیری میچل گلد[4] و

1. Frank Norris. 2. John Macy. 3. Parrington.
4. Michael Gold.

Left Review به‌سردبیری ادگل‌ریك‌ورد[1] که‌ارگان‌های نقدمارکسیستی بودند .

کتاب‌هایی‌دراین زمینه منتشرشدازآن جمله «ادبیات پرولتاریائی در ایالات متحده» اثرهیکس[2] به‌سال ۱۹۳۵، «روح درزنجیر» اثر سی. دی. لویس[3] به‌سال ۱۹۳۷« جنبش‌های نقد ادبی درآمریکا» اثـر برنارد اسمیت[4] به‌سال ۱۹۳۹«آزادی ادبیات آمریکا» اثرکالورتن[5] به‌سال۱۹۳۱ «مبارزه‌ی آینده برسرقدرت» اثرجان استریچی[6] در۱۹۳۳ وکتاب «رمان ومردم » اثرراف فوکس[7] به‌سال ۱۹۳۷ .

برآیند این‌آثار، اول ازهمه جنبش نیرومندی درنقد ادبی بود . معیارحقیقت‌روشن بود:ماتریالیسم‌دیالکتیك. داوری براین مبناصورت می‌گرفت که‌یك‌اثرادبی‌تاچه‌اندازه‌به‌روشن‌گردانیدن این‌حقیقت‌اجتماعی

1. Edgell Rickword. 2. Hicks. 3. C.Day.Lewis. 4. Bernard Smith 5. Calverton. 6. John Strachey. 7. Ralph Fox.

یاری می‌کند . درنتیجه داوریهای ادبی بااعتقادی شبیه بـه‌ایمان مذهبی صورت می‌گرفت وادبیات وآفرینندگان‌آن به‌دودسته موافق و مخالف حقیقت تقسیم می‌شدند .

منتقد ساده‌انگارکه ازپیچیدگی روابط هنر با اجتماع پروا نمی‌نمود، واعتقاد راسخی چون ایمان مذهبی داشت،اصرار می‌ورزید که نویسندگان دراعتقادات اوسهیم‌گردند وادبیات اعتبارخود را نشان‌دهد. استثناهایی نیز وجود داشت . برخی ازمنتقدان ازاین نوع‌بینش تنگ‌نظرانه روی‌گرداندند ازآن جمله کریستوفرکادول‌که دانش عمیق او از مارکسیسم وذوق‌کامل او درادبیات ویرا توانا ساخت‌که دربرابرمطلق‌گرایی ساده اندیشانه‌ی مارکسیستهای کـم‌اهمیت‌تر آن زمان، مقاومت ورزد .

امانوعی بی‌خردی دراینگونه نقد به‌چشم می‌خورد. همچنان که معیار سنجش‌کوتاهتر وانطباق‌آن باآثارهنری ساده‌اندیشانه‌ترمی‌گردید تنگ‌نظری‌این‌بینش، بیشترنمودارمی‌شد.جیمزفارل درکتاب «یادداشتی

درباره‌ی نقد ادبی» به‌سال۱۹۳۶همکاران مارکس‌گرای خود را به خاطر ساده انگاری‌مسأله، به‌باد انتقادگرفت. ادموند ویلسن نیزهنگامی‌که این گروه راترك‌گفت(هرچندکه «تن» نیزبه‌اندازه‌ی مارکس براوتأثیرنهاده بود) در مقاله‌ای تحت عنوان « مارکس گرایی و ادبیات » درکتاب «اندیشمندان سه‌گانه» به‌سال ۱۹۳۸ به‌این دسته ازمنتقدان حمله برد.سر- انجام باانعقاد قرارداد عدم تهاجم میان شوروی و آلمان وآغاز جنگ جهانی دوم به‌سال۱۹۳۹ واغتشاش فکری متعاقب‌آن، این‌جنبش نیروی خود را ازدست داد ودیگر شعبه‌ی مهمی ازنقد ادبی به‌شمارنیامد .

اما افراط‌گرایی این‌گونه منتقدان اعتبار پژوهش جامعه شناسانه در ادبیات را ازمیان نبرد. اگر منتقد نمی‌تواند یك نویسنده یا یك اثر هنری را درقالب یك‌ایمان و اعتقادخاص مانند امپریالیسم ، پرولتاریا- ئیسم ، سوسیالیسم ، کاپیتالیسم وامثال آن بریزدوبسنجد انطباق یك‌اثر بایك‌تئوری اجتماعی می‌تواند جرقه‌هایی برافروزدکه براستی روشنگر است. پاشنه‌ی آشیل نقد ادبی برمبنای جامعه شناسی‌در حوزه‌ی داوری

است، یعنی‌همان وسوسه‌های کوته نظرانه برای ستودن یامحکوم ساختن یك‌اثربنابرمیزان‌توافق مفاهیم‌اخلاقی یااجتماعی‌آن بااعتقادات‌نویسنده. لزومی ندارد که کمدی‌های دوران اعاده‌ی سلطنت رابه خاطرنامربوط بودن‌آن بامهم‌ترین جریان فکری‌آن زمان محکوم سازیم ، ولی اگردر نظرگیریم که این آثار همزمان باکشفیات اسحق نیوتون ، سرتوماس براون[1] و جان بونیان[2] به‌وجودآمد ، یعنی‌آثار ادبی رادرفضای‌فرهنگی زمان خود بسنجیم ، درمی‌یابیم که نکات تازه‌ای برما روشن شده‌است، درحقیقت این‌بهترین‌کاری است که منتقدان جامعه‌شناس انجام می‌دهند. یعنی قراردادن اثرهنری درفضای اجتماعی وتعریف روابط این‌دو،اگر چنین ارزیابی‌کوته نظرانه باشد علت آن احتمالاً موضع اخلاقی نویسنده ونیز ارزشهای ذاتی اثراوست.

البته دراز زمانی است که ادب شناسان به‌بررسی روابط میان‌اثر هنری،نویسنده ومحیط اجتماعی پرداخته‌اند وپژوهش‌های‌آنان،متضمن

1. Sir thomas Browne. 2. John Bunyan.

داوریهـای ضمنی درباره‌ی این همبستگی‌ها بـوده است . اما درك این همبستگیها چندان ساده نیست . هاری لوین[1] گفته است : میان ادبیات واجتماع روابط‌متقابل وجود دارد. ادبیات تنهامعلول علتهای اجتماعی نیست ـ همچنین علت معلولهای اجتماعی نیز هست . بنا براین مـا همچنان منتقدانی داریم که به‌بررسی این روابط‌می‌پردازند. بدیهی‌است که تازمانی که‌ادبیات پیوند خود رابا اجتماع حفظ کند ـ واین‌پیوندی جاودانی‌است‌ـپژوهش جامعه شناسانه به مدیك نظریه خاص‌اجتماعی، یابدون‌آن، همچنان جنبش نیرومندی درنقد ادبی خواهد بود .

نقد ادبی برمبنای زیبایی شناسی:

بدون شك نافذترین شیوه‌ی نقد درزمان مافرم‌گرایانه است. بسیاری ازمنتقدان برجسته ازپیروان این مکتب به‌شمار می‌آیند

1.Harry Levin.

ونشریه‌هایی‌ازقبیل کنیون ری ویو[1] وهودسن‌ری ویو[2] و Accent به‌عنوان ارگان‌های غیررسمی این‌مکتب انتشارمی‌یابد وبراستی شیوه‌ای‌است که هر کس‌به‌هنگام‌صحبت ازنقدادبی‌معاصر، خود به‌خودبه آن می‌اندیشد .

دلایلی وجـود داردکـه نخستین پدیده‌ی این مکتب را باید در نظریه‌کالریج جستجو کردکه گفته بود هراثر ادبی حیات خاص خود را دارا است، تصور اوازوحدت ارگانیك،یعنی هماهنگی کلیهٔ اجزاء یك اثر،مطمئناً مستلزم یك‌برداشت انتقادی است که به‌کارآیی عناصر متعدد یك اثربرای ایجاد یك معنای واحد وکامل توجه دارد. از این نظراصل پو[3] رامبتنی برتأثیریگانه‌ی یك اثرادبی، می‌توان سلف‌این جنبش نـو دانست، هرچندکه «پو» تأثیرچندانی برمنتقدان معاصر به‌جای ننهاد ، و دقت وسواس‌آمیز«هنری‌جیمز» درمورد مسائل‌فن خود، که درمقدمه‌های بی‌شمار او به چشم می‌خورد ، احتمالاً دلیل راه الیوت وبلك‌موربوده است .

---

1. Kenyon Review. 2. Hudson Review. 3. Poe.

تی.اس. الیوت سهم بزرگی در گسترش مکتب فرم‌گرایی‌داشته است.وی تحت تأثیرازراپاند وهولم، منزلت رفیع هنر رابه‌عنوان هنر ونه به‌عنوان بیان‌کننده‌ی اندیشه‌های اجتماعی، دینی، اخلاقی ویاسیاسی اعلام کرد ومطالعه‌ی دقیق متون ادبی را توصیه کرد.وی درمقالات بی‌شمارخودنظریه‌ی‌خودرا درباره‌ی شعر، به عنوان یك ارگانیسم مستقل، بکاربست وبه‌واقعیات هنری یك‌اثر توجه مبذول داشت. گفته‌ی وی در مقاله‌ی «سنت و استعدادفرد» مبنی براین که «شاعر درسرودن شعر از هیجانات وشخصیت خود می‌گریزد»منتقدان را تشویق کرد که ازبررسی حقایق زندگی‌شاعران روی برتابند وبه مطالعه‌ی‌دقیق فن‌شعر بپردازند. سخن کوتاه، قصدالیوت‌این‌بود که‌نوعی‌شیوه‌ی‌نقدرا که آزاداز تفسیرهای برون ذاتی تاریخی ، اخلاقی ، روانشناسی وجامعه شناسی باشد وصرفاً کیفیت وارزشهای‌زیبایی شناسایی را درنظرگیرد به‌وجودآورد.

آثار شعری الیوت و ازراپاند وپیروان بی‌شمار آنان با تکنیك پیچیده‌ای‌که متأثر ازسمبولیست‌های فرانسه درقرن نوزدهم، وشاعران

متافیزیك انگلستان،درقرن هفدهم بود، تیز کردن ابزارنقد رابرای‌دقیق ـ ترین بررسی ایجاب می کرد.

دومین پیشرو وراهنمای این مکتب‌آی . ا. ریچاردز است‌همان طور که تحلیل او از رابطه‌ی شعر وشنونده درکتاب «مبانی نقد ادبی» به‌سال ۱۹۲۴ برداشت روانشناسانه را رواج داد، کتاب دیگر اوبه نـام «معنای معنی» به‌سال ۱۹۲۳ واژگانی برای بحث وتحلیل معانی که در پاسخ انگیزه‌های لفظی درذهن حاصل می‌شود فراهم‌آورد ونقد ادبی‌بر مبنای علم دلالت (سمانتیك) را بنیان نهاد . ریچـاردز درکتاب دیگری موسوم به «فن شعر» به‌سال ۱۹۲۶ به‌بررسی تنزل مقام شعر در عصری که اکثر اعتقادات دروغ ازآب درآمده است پرداخت. هرچندکه وی بعدها این نوع ارزیابی را به‌کنارنهاد ولی‌کتاب او از نظر تحقیق در ارزشهای ذاتـی‌شعرمقام والایی دارد. وی درکتاب بعدی خود موسوم به «نقد عملی» به‌سال ۱۹۲۹ پاره‌ای سوء تعبیرها از سیزده شعر را طبقه بندی وتحلیل کرد .

ریچاردز راه را برای «مشغله‌ی ذهنی» آینده منتقدان نـو هموار کرد ولی احتمالا بزرگترین توفیق او تحقیق درباره معنی شعر بود که از یکسو منجر به‌پیدایی علم دلالت (علم نشانه‌ها وتفسیرنشانه‌ها) و از سوی دیگرمنجربه بر رسی دقیق اشعاری شد که امپسون وبلك مور در آثارخود به‌توضیح آنان پرداخته بودند .

علاوه برافادات ارج‌دارالیوت وریچاردز عامل دیگردرگسترش نقد ادبی‌برمبنای فرم،واکنش دربرابرتأکید ادب‌شناسان‌دوران‌ویکتوریا وانسان دوستان نو برفواید اخلاقی شعر، وعلاقه‌ی ادب شناسان به‌سنن ادبی وتاریخی‌وزندگینامه‌ی نویسنده، وتمایل امپرسیونیست‌ها به‌حماسه ساختن ازهرتجربه‌ی‌هنری، بود.احتمالا این مکتب همچنین واکنشی‌در برابر تأکید مارکسیست‌ها برارزشهای اجتماعی وتأکید روانشناسان‌بر بیماری‌روانی نویسنده،بوده است. به‌هرتقدیرفضای دهه‌ی‌سوم‌قرن‌برای رواج چنین مکتبی مساعد بود .

هر چند میان این منتقدان « نو » تفاوتهای شایانی هست ولی اعتقادات، گرایشها و شیوه‌ی نقد مشترکی نیز وجود دارد. اینان در بدایت امر شعر را به‌مثابه‌ی منبع معتبری از دانش، که می‌توان آنرا به‌طریق دیگری القاء کرد، در نظر می‌گیرند و شرایط اجتماعی و شخصی و معانی اخلاقی نهفته در پشت اثر را به‌یکسو می‌نهند و نظر خود را در ساختمان یك شعر و اجزاء این ساختمان در رابطه با کل تجربه‌ی، شعری، متمرکز می‌سازند.

رابرت پن‌وارن این شیوه‌ی نقد را به‌این ترتیب تعریف می‌کند:

«ذات شعر از هیچگونه عنصر ویژه‌ای تشکیل نمی‌گردد بلکه به یك سلسله روابط، یعنی ساختمانی که ما آنرا شعر می‌نامیم، بستگی دارد.»

بنابراین، منتقد این عناصر را در پیوستگی و همبستگی خود در نظر می‌گیرد و فرض را بر این اساس می‌نهد که معنای شعر مرکب از اجزاء فرم (وزن، تصویر، زبان و غیره) و عناصر محتوی (لحن، درو نمایه و امثال آن) می باشد که نه به‌طور جداگانه، بلکه به‌اتفاق کار می‌کنند.

دقت مطالعه‌ای که چنین شیوه‌ای در نقد ایجاب می‌کند قبلا نیز،

هرگاه که خواننده‌ای تحلیل‌گر به‌بررسی ادبیات پرداخته، وجـــودداشته است، ولی اساس نظریه معتقدان نقدادبی نو، براین پایه‌استواراست. چنین جنبش نیرومندی الزاماً مورد حمله واقع‌گردید وبسیاری از این حملات مطمئناًمحدودیت‌های آنرا بازنمود. شدیدترین مخالفتهاازطرف کازین [1] ابرازشدکه این دسته را به‌خاطربه‌کاربردن اصطلاحات نامفهوم به‌باد انتقادگرفت.

ار. اس. کرین [2] به‌اتکاء به‌یك کلمه به‌عنوان‌تنهااصل شعرهمچون paradox درنظر بروکز [3] «بافت»texture در نظر رانسوم [4]،«گیرائی» tension درنطرتت [5]و«ایهام»ambiguity درنظرامپسون [6] اعتراض کرد. ال.سی.نایتز،وف.آر.لویس‌نیزامپسون‌وریچاردزرابه‌تجزیه‌یك‌بخش‌از اثرهنری‌برای تحلیل، وفراموش کردن کلیت‌شعر،متهم کردند.حتی‌جان‌ـ کرورانسوم، رهبراین گروه،نیزبه به‌کاربردن این شیوه‌ی تحلیل‌که در

1. Kazin. 2. R.S. Crane. 3. Brooks. 4.Ransom.
5. Tate. 6. Empson

مطالعه‌ی یك‌بخش از اثر، تأثیر مجموع آن فراموش گردد، اعتراض کرد.

آر. پی. بلك‌مور، که خود از اعضاء این گروه بود، می‌نویسد که این‌شیوه صرفاً به‌تحلیل تکنیك‌های لفظی زبان در یك‌شعر یا قسمتی از آن می‌پردازد و بیشتر بامکتب ییتز ـ الیوت درمورد شعر نو هماهنگی دارد تا دیگر انواع نقد انتقاد دیگری که از این مکتب به‌عمل آمد این‌بود که در این گونه‌نقد صرفاً بر تحلیل فرم تأکید شده و ارزشهای ادبیات برای بشر، صرفنظر از ارزشهای زیبایی شناسی آن، به‌دست‌فراموشی سپرده‌شده است.

تی. اس. الیوت به‌این انتقادات چنین پاسخ گفت که بررسی هستی شناسانه می‌تواند کیفیت ادبی یك‌اثر را بازنماید، ولی برای تعیین میزان «عظمت» آن استفاده ازشیوه‌های دیگر نقد ضروری است. الیوت اززمان تغییر مذهب خود به‌بررسی جنبه‌های صوری و ارزشهای فلسفی آثار هنری پرداخته‌است.

در اینجا باید به‌اختلاف میان «فرم گرایان» و «مکتب شیکاگو» اشاره‌ای کرد. از ماهیت مباحثات و مناظرات آنان چنین برمی‌آید که این دودسته

خصم آشتی‌ناپذیر یکدیگرند ، ولی در حقیقت اختلاف آنان ازحدیك مرافعه‌ی خانوادگی درنمی‌گذرد هردو دسته معتقد به تحلیل درونی یك اثرهنری وپرهیز ازبررسی‌های اجتماعی، اخلاقی‌وفلسفی هستند.

امامنتقدان «مکتب شیکاگو» هواخواه نوعی زیبایی شناسی جدید برمبنای‌استتیك ارسطویی، به‌خاطرتمیز میان انواع آثارهنری واستنتاج قوانین از آن برای هر یك از این انواع هستند. کرین شیوه‌ی نقداین مکتب راچنین توصیف می‌کند:

«شیوه‌ی نقد این‌مکتب، ارزیابی ارزشهای ذاتی‌یك اثر مشخص هنری بنابر رابطه‌ی آن با ماهیت و حوائج‌کاری است که نویسنده تعهد کرده‌است. به‌عبارت دیگرهدف غائی آن کمال یك اثرهنری، ازنظرفرم وزیبایی‌شناسی است».

منتقد فرمالیست ازاین نقطه‌ی نظربه‌بررسی کل شعر بدون توجه به نوع آن می‌پردازد واز این روقاصراز تمیزمیان سبك‌های هنری‌چون نمایش، داستان، تغزل،حماسه وانواع هنری‌چون‌نوع خاصی ازتراژدی

وگونه‌های به‌ظاهر متفاوت آن است .

دومین نکته‌ی مورد اختلاف این‌است که منتقدان مکتب‌شیکاگو، نویسندگان هستی‌شناس را به یك‌گرایی، Monism ،متهم می‌کنند. این منتقدان خودپس‌از تحلیل فرم یك اثر، ازبررسی جنبه‌های اجتماعی ، اخلاقی و تاریخی آن بـه عنوان ارزشهای غیر زیبائی شناسانه استقبال می‌کنند.

دبلیو. ك ویمسات[1] ارزش‌بحث درباره‌ی سبك‌ها، انواع‌وانواع فرعی‌آثارهنری‌را موردتردید قرارمی‌دهد. چنین قالب‌هایی‌بینش منتقد را محدود می‌گرداند و وی‌را ازتوجه به‌عناصر ذاتـی یك اثر ادبی باز می‌دارد. وی‌همچنین‌مکتب «ارسطوگرایان نو»رابه‌خروج‌ازفضای شعر متهم می‌کند. اینان البته به‌تاریخ و روانشناسی واخلاق رو نمی‌آورند بل برای داوری درباره‌ی یك‌اثر ادبی به‌تئوری سبك،توسل می‌جویند. این‌امرمنجربه‌این اشتباه می‌گردد که منتقد، اثرادبی‌را بنابرقصد نویسنده

1. W.K. Wimsatt.

ارزیابی کند. هردو دسته که‌سخت دلبسته‌ی مسائل نقد ادبی هستند تهمت تنك‌نظری ودگماتیسم به‌یکدیگر می‌بندند ولی اختلاف میان‌این دودسته به‌شدت اختلاف میان‌آنان ومنتقدان پیرومکاتب دیگر نیست.

همبستگی این دو دسته رابه هنگامی که مسائل نظری را به‌کنار می‌نهند ووارد میدان نقدمی‌شوند، می‌توان‌به‌عیان دید.

احتمالا هیچ‌یك ازمکاتب نقدادبی دارای‌این‌همه منتقدان برجسته نبوده‌است. امپسون، بلك‌مور ، تت، رانسوم ،کلینت بروکز ورابرت پن‌وارن،فقط‌نام‌آوران این‌مکتب هستند. منتقدان بسیاردیگری نیزوجود دارندکه باانتشار مقالات‌خود در ماهنامه‌های ادبی براهمیت این مکتب افزوده‌اند .

نقدادبی برمبنای افسانه‌شناسی (میتولوژی)

نقدادبی برمبنای، افسانه‌شناسی یامناسك‌دینی اخیراً توجه‌منتقدان رابه‌خود جلب کرده است. این شیوه درمیان شیوه‌های دیگر نقد وضع نامشخصی‌دارد. از یك سومستلزم مطالعه‌ی دقیق متون‌ادبی‌است، مانند

مکتب فرمالیسم، وازسوی دیگر تنها به‌ارزشهای ذاتی‌وزیبایی شناسانه‌ی اثر اکتفا نمی‌کند. تا آنجاکه اثرهنری را بنابرمیزان تأثیر آن در بیننده یاشنونده تحلیل می‌کند باروانشناسی پیونددارد، ولی تأکیدآن‌برالگو-های اساسی‌فرهنگی، آنرا باجامعه‌شناسی مربوط‌می‌سازد. پژوهش آن‌در باره‌ی نهادهای فرهنگی واجتماعی‌گذشته، جنبه‌ی تاریخی دارد. ولـی تأکید آن بر ارزشهای‌ابـدی و زمان‌گریز ادبیات، پیوند آنرا با تاریخ می‌گسلد .

برای جلوگیری ازاغتشاش‌کلام، این مکتب را می‌توان تشریح عناصرفرهنگی یك‌اثر هنری که تأثیر بسزائی درسیر تمدن داشته است تعریف‌کرد. چنین برداشتی علت تمایل‌شدید منتقدان معاصررا به‌اساطیر وافسانه‌های دینی روشن می‌سازد واهمیت شایان‌آثار دو دانشمندبزرگ یعنی فریزر ویونگ را بازمی‌نماید.

اثرعظیم سرجیمز جورج‌فریزر، انسان‌شناس اسکاتلندی «شاخه‌ی زرین» بودکه بین سالهای ۱۸۹۰ تا ۱۹۱۵ دردوازده مجلد انتشاریافت.

این اثرحاوی پژوهش‌عظیمی‌دردین وجادو وخاستگاه اساطیر دردوران ماقبل تاریخ است.

از آغاز دهه‌ی ۱۹۲۰ گروهـی از دانش پژوهان از آثار فریزر و سرادوارد تیلور دربررسی‌های نوین خود از آثار کلاسیك سود جستند. فی‌المثل کورنفورد دریك اثر به بررسی مبانی مذهبی در نمایشنامه‌های یونان و در اثر دیگر به بررسی مناسك دینی یونانیان برای خدایان پـرداخت . جین هاریسون خاستگاه های اجتماعی ادیان را بـررسی کرد . خلاصه‌ای از نظر کلی این‌دسته از دانش پژوهان در کتاب « هنر باستان و مناسك دینی » اثر جین هاریسون آمده است . پـژوهشهای اینان‌بـرای منتقدان‌بعدی، که دنباله کار آنان را گرفتند، بسیار جالب و ارزشمند بود .

تأثیر مستقیمی که آثار این دسته نویسندگان بر نویسنده هایی مانند جویس‌ودیگران، که از اساطیر بهره‌ی‌فراوان جسته‌اند، گذاشت‌مبین ارزش آکادمیك کار آنان است.

کارل گوستاویونك، که بدواً از همکاران فروید بـود ، مفاهیم و تصورات‌تازه‌ای‌را مطرح کرد. تاآنجاکه به‌این مکتب نقدادبی مربوط است‌افاده‌ی مهم‌او نظریه‌ی«ناخودآگاهی‌گروهی» بود . به این معنی‌که انسان متمدن، افسانه‌های اساطیری‌بشرماقبل تاریخ‌رادرناخودآگاه خود حفظ‌کرده است، به‌این‌دلیل‌که اساطیردراززمانی پس‌ازآنکه بشراعتقاد خودرا به‌منشاء ماوراء طبیعی‌آن‌ازدست‌داده‌است، هنوزجاذبه‌ی اسرار-آمیز خودرا برای اوحفظ‌کرده است.

نظریات فـریزر و یونك در مـورد بقای افسانه ها در حافظه‌ی اجتماعی درتخیل نیرومند نویسندگان سخت مؤثرافتاد. منظور وهدف دی. اچ. لارنس از « ناخودآگاهی خون » ارتباط نزدیکی بـا نظریه‌ی یونك دارد. لارنس براین عقیده‌بودکه انسان باید به‌انگیزه‌ها وغرایزی، که وی‌را به‌سوی زندگی طبیعی اولیه می‌کشاند، پاسخ مثبت دهد. تی. اس. الیوت در «یادداشتهایی در باره‌ی سرزمین ویران» دین خود را به کتاب « ازمناسك دینی تا داستان عاشقانه » اثر وستن وکتاب «شاخه‌ی

زرین » اثـر فریزر که به‌گفته‌ی او « تأثیر عمیقی بر نسل مانهاده است » اذعان کرد .

به‌نظر الیوت بزرگترین بهره‌ی این‌گونه پژوهش‌ها، ببار آوردن الگویی از انسان کلی و بی‌زمان و بی‌مکان بود که شاعران را به‌درك موقعیت کنونی بشر در خراب آباد معاصر، توانا می‌ساخت. همین بهره، نویسندگان دیگری چون رابرت گریوز ، جیمز جویس و ویلیام بتلر یتیز را به‌سوی اساطیر کشانده است .

ناقدان ادب نیز بر آن شدند که بررسی مجددی از آثار ادبی به‌امید کشف الگوهای اساطیری به‌عمل آورند. یکی از ناقدان ادب گفته است «باید در جستجوی معانی ژرف نمادهای اساطیری بر آمد». فروید گفته بود که « بشر ابتدائی آگاهانه مناسك دینی و تابوها را پدید آورد ، ولی انسان متمدن ناخودآگاهانه بدان اعتقاد دارد». فروید و پیروانش بقای چنین معتقداتی را ناشی از بیماری بشر می‌دانستند ولی پیروان یونگ اساطیر را نه رؤیای انسان دربند، بل نشانه‌ای از الگوی نژاد و فرهنگ می‌پنداشتند

که نشانه‌ی بیماری نیست، بل مبین مشارکت طبیعی بشر درناخودآگاه گروهی‌است. به‌گفته‌ی اریك فروم«افسانه، myth، پیامی‌است‌ازخودمان به‌خودمان،وزبانی‌است محرمانه که‌مارا به‌درك رویدادهای درونی،چون رویدادهای برونی، قادر می‌گرداند.» از این روهنرمند یك بیمارعصبی نیست بل افسانه‌پردازی‌است که‌حقایق ناخودآگاه‌خودرا بازگومی‌کند. بنابراین هدف‌این شیوه‌ی نقد، کشف‌آن زبان سری، درآثار ادبی است به‌نحوی که‌آثار ادبی درنظر مامعنائی‌عمیق‌تر وعقلانی‌تری بیابد.

دی. اچ. لارنس درکتاب « مطالعاتی در باب ادبیات‌کلاسیك آمریکا»بسال ۱۹۲۳ ـ همان‌طورکه ازشیفتگی اونسبت به‌نیروهای غیر-عقلانی زندگی‌انتظار می‌رود- چندین شخصیت آثارادبی را از دیدگاه افسانه‌شناسی‌بررسی کرد. کنت‌بورك، یکی‌دیگرازناقدان‌ادب،درتصوری که ازعمل سمبولیك دارد برانسان‌شناسی اجتماعی تکیه می‌کند.

درنظر او هنرمند چون‌یك پزشك واثرهنری چون‌یك داروست. بورك دربررسی روابط موجودمیان‌شاعر، شعر وشنونده اغلب به بحث

درباره‌ی تابوها، بت‌ها و مناسك دینی می‌پردازد. از او همچنین مطالعاتی نیز درباب الگوهای اساطیری در آثار شکسپیر در دست است.

نقد ادبی برمبنای افسانه‌شناسی الزاماً به افسانه‌های ویژه‌ای تکیه نمی‌کند، بلکه در صدد کشف کیفیت اساطیری در الگوهای یك فرهنگ ویژه است. من مطالعاتی چون پژوهش لسلی فیدلر[1] را به‌یاد می‌آورم. آنچه او کشف کرده است یك الگوی فرهنگی آمریکائی است که روابط افراد درمناسك دارو دسته‌های جوانان و به طور ناخود آگاه در طرز سلوك افراد بالغ آمریکایی انعکاس یافته است. وی کشف می‌کند که این مراسم در داستانهای « ماجراهای هاکلبری فین » و «موبی دیك» و در آداب اجتماعی گاوچرانهای «مونتانا» بازگوشده است. تحلیل‌های او از آن‌جا که روابط همجنس‌بازی را بازنموده است برای بسیاری از خوانندگان آزار دهنده است.

همین امر علت گریش دوگانه‌ی بسیاری از خوانندگان نسبت به این‌گونه تحقیقات است . ازیکسو بسیاری ازمنتقدان بررسی ادبیات از

1. Leslie Fiedler .

دیدگاه افسانه‌شناسی و نتایج آنرا به‌سخره می‌گیرند، و از سوی دیگر کسانی برای آن ارج بسیار قائلند. انتقاد اساسی که از این گرایش به‌عمل آمده این است که این گونه نقدبیشتر به توضیح جاذبه‌ی پاره‌ای از آثار ادبی می‌پردازد تا به ارزیابی ادبیات . ایراد دوم این است که چنین منتقدانی بیشتر به‌خاطر صداقت خود طرف توجه هستند، تا اعتبار گفته‌هایشان.

کولی در ارزیابی اثری وابسته به این مکتب می‌نویسد: بسیاری از نوشته‌های اینان بیشتر به تظاهرات روحی سحر و جادو شباهت دارد. هنگامی که منتقد ورد می‌خواند ماهیت هرچیز قلب می‌شود.

برداشت مبتنی بر افسانه شناسی، خوب یا بد ، مبین ناخشنودی معاصران از تصور علمی بشر به‌عنوان یك موجود خردمند است. این مکتب در پی آن است که انسانیت کامل را به‌ما بازگرداند ، انسانیتی که به‌عناصر ابتدائی درطبیعت بشر ارج می‌نهد.

برخلاف نظر روانشناسان که ذهن بشر را عرصه‌ی مبارزه‌ی خودآگاه و ناخودآگاه می‌دانند، انسان شناسی مارا در زمره‌ی اعضای

نژاد قدیمی بشر به‌شمار می‌آورد و نقد ادبی بـرمبنای افسانه‌شناسی در جستجوی کشف تجسم‌این همو ندی درادبیات است.*

---

* Wilbur S.Scott. ، نویسنده این مقاله ، مدرس دانشگاه-New College-of Hofstra امریکا وازویراستاران بلند پایه‌ی‌آن دیاراست.
این نوشته، برگرفته از سرآغازبخش‌های‌پنجگانه کتابی ست ازاوباعنوان Five-Approaches of Literary Criticism ازانتشارات . Collier Books , New York

نوشته هایی

از

تی . اس . الیوت

Thomas Stearn Eliot، نه فقط شاعری بزرگ ، منتقدی ارجمندنیز هست که آثارش در زمینه‌ی نقد ادبی درسراسر جهان مورد بحث وفحص فراوان‌قرارگرفته است. درقرن بیستم هیچ منتقدی را نمی‌شناسیم که همچون الیوت تأثیری چنین شگرف در ذوق وسلیقه و ارزیابی شعر، برجای نهاده باشد .

خمیرمایه فکری الیوت از سه اصل قوام گرفته است: کلاسی‌سیسم درادبیات. رویالیسم‌در سیاست وکاتولیسیسم، درمذهب. ومیان این‌سه وجه نظر، پیوندی منطقی وجود دارد وآن اعتقاد به ارزشمندی سنت است . باید توجه داشت که سنت درنظر الیوت ، مرده ریگی مطرود و منسوخ نیست ، بل‌فرایندی پویا و مداوم ومیراثی است ازگذشته که برحال تأثیر می‌گذارد .

ارزیابی مجدد الیوت از آثار جان دون، میلتون‌و درایدن وقضاوت‌او درباره‌ی بودلر و سمبولیست‌های فرانسه، آثاری پرارزش در تاریخ نقد ادبی به شمار می‌آید . به‌گفته‌ی ادب شناسان انگلیس از زمان‌کالریج تاکنون هیچ ناقدی چون الیوت فایده‌ی شعر و نقد ادبی را چنین روشن‌گرانه‌بازننموده است.

سنت

سنت،صرفاًویا حتی دربدایت امر،به‌معنی حفظ‌پاره‌یی اعتقادات جزمی‌نیست. این اعتقادات‌درجریان پیدایی یك‌سنت، هستی‌گرفته. آنچه من‌ازسنت اراده می‌کنم‌شامل جمیع‌اعمال عادی، عادات ورسوم‌است ازمهمترین مناسك‌دینی‌گرفته تاشیوه قراردادی سلام‌گفتن به‌یك‌بیگانه ، که نماینده پیوند خونی مردمی‌است‌که دریك سرزمین می‌زیند.

«سنت» دربرگیرنده بسیار چیزهااست‌که می‌توان‌آنها را «تابو» نامید. این‌که در زمان ما واژه‌ی«تابو» را بـه معنای خفت‌آوری به کار می‌برند برای‌من مایه‌شگفتی‌است. مافقط زمانی‌ازاین پیوندهاویااهمیت

آنها آگاه می‌شویم که سر اشیب زوال را می‌پیمایند، همچنان که برگهای یك درخت را به‌هنگام وزش باد پاییزی، زمانی که برگها تك‌تك از زیستن بازمی‌مانند. در این هنگام ممکن است نیرویی بسیار را در کوششی جنون‌آمیز برای فراهم آوردن برگها و چسباندن آنها به شاخه‌ها تباه کرد، اما درخت برومند برگهای تازه خواهد زاد و درخت خشك را باید به‌دست تبر سپرد.

درحراست از یك سنت دیرین، یا کوشش برای احیای یك سنت کهن، همواره این خطر درمیان است که اساسی را از غیر اساسی و واقعی را از وهمی تمیز ندهیم. خطر دوم آن است که سنت را به ایستائی تعبیر کنیم و آن را دشمن هرگونه تحول پنداریم و سودای بازگشت به شرایط گذشته را درسر بپروریم که به‌پندار ماسزاوار جاودانگی بوده است. به جای آنکه آن شورحیاتی را برانگیزیم که سامان گذشته را ببار آورد.

ازسرحسرت به‌گذشته نگریستن برای ما سودی ندارد. نخست به این سبب که حتی دربهترین سنت زنـده، آمیزه‌ای از خوب و بد وجود

دارد که باید درپرتو نقد متمایز گردد. دودیگر آنکه پاسداری سنت صرفاً جنبه عاطفی ندارد. حتی‌روا نیست که بدون بررسی بسیار دقیق، بر سر معدودی تصورات جزمی پابفشریم زیرا آنچه دریك زمان اعتقاد سالمی به‌شمارمی‌آید بسا که در زمانی‌دیگر، تعصبی زیان‌بخش تلقی‌گردد، مگر آنکه یکی‌از اعتقادات معدود اساسی باشد . نیز نباید پاسداری سنت‌ها را دستاویزی برای اظهار برتری خود برعامه‌قراردهیم. آنچه‌درتوانائی ماست این است که بیاد بسپریم که سنت بدون خرد ارزش پاسداری ندارد و اذهان خود را برای‌کشف بهترین شیوه زندگی، آن‌هم نه چون یك تصور مجرد سیاسی، بل به‌عنوان مردمی ویژه درسرزمینی خاص به کاراندازیم و دریابیم که در میراث‌گذشته‌ی ماچه چیزها ارزش حفاظت دارد وچه چیزها را باید به دور افکند و چه شرایطی را باید به‌فراخور توانایی خود ایجادکرد تاآن جامعه‌ی‌آرزویی به‌بارآید.

دانته

زبان خودرا به‌گونه‌یی گسترده‌تر،
پالوده‌تر و دقیق‌تر از آنچه بود به‌آیندگان سپردن،
اینست بزرگترین توفیق امکان‌پذیر شاعر به‌عنوان شاعر.

نخستین آموزش دانته این است که ازمیان معدود شاعران همپایه او هیچ‌یك، ونه‌حتی‌ویرژیل که‌هنر آموزسخت کوش فن‌شعربوده است، وسواسی‌تر ، زحمتکش‌تر و آگاه‌تر ازاو در صنعتگری شعر نبوده‌اند. مسلماً هیچ‌یك از شاعران انگلیس را نمی‌توان با او از این نظر قیاس کرد. زیراشاعران صنعتگر آگاه‌ـومن‌نخست به‌میلتون می‌اندیشم‌ـبسیار

اندك بوده‌اند وصنعتگری آنان نیز محدودبوده است. درك بیشتر وبیشتر این معنی در طول یك عمر خودیك درس اخلاقی است، امامن درسی دیگر از آن می‌آموزم که یك‌درس اخلاقی نیزهست.

به‌نظرمن‌مطالعه‌کامل اشعاردانته به‌مامی آموزدکه شاعر بایدبیشتر خادم‌زبان خودباشد تامخدوم آن. این‌احساس مسؤولیت یکی‌ازممیزات شاعران‌کلاسیك است. درباره برخی‌شاعران بزرگ، وبه ویژه برخی شاعران‌بزرگ انگلیس، می‌توان‌گفت‌که آنان درسایه نبوغ خود ازاین امتیاز برخوردار بوده‌اندکه زبان انگلیسی را بد استعمال‌کنند وزبانی چنان خاص‌وحتی نامأنوس بپرورانندکه برای شاعران متأخر عاری از هرگونه فایده‌ای‌باشد. به‌اعتقاد من دانته ازاین نظردرادبیات ایتالیاهمان مقامی‌رادارد‌که شکسپیر درادبیات ما حائز است، به‌این معنی‌که این دو نابغه شعر، روح‌زبان‌را تجسم می‌بخشند ویکی باآگاهی بیشترودیگری باآگاهی کمتر، خودراباامکانات زبان وفق می‌دهند وشکسپیر آزادی‌هایی به‌خود می‌دهدکه فقط‌نبوغ اوتوجیه‌کننده‌آن است، آزادیهایی‌که دانته

بانبوغی برابر برخودروا نمی‌دارد. زبان خودرا به‌گونه‌یی گسترده‌تر ، پالوده‌تر ودقیق‌تر از آنچه بود به‌آیندگان سپردن ، این‌است بزرگترین توفیق امکان‌پذیر شاعر به‌عنوان شاعر. شك‌نیست که یك شاعر بلندپایه، شاعری‌را برای اخلاف خود دشوارترمی‌سازد اماهمین واقعیت ساده‌ی برتری‌اووبهایی که ادبیات‌برای‌داشتن یك‌دانته یایك‌شکسپیر بایدبپردازد این‌است که فقط یك‌شکسپیر یادانته می‌تواند داشته‌باشد. شاعران بعدی بایددرجستجوی‌کارهای دیگری‌برآیند وخرسندباشند اگر کارهای کمتری برای‌آنان باقی مانده‌است.

امامن در باره‌ی آنچه یك شاعر بلندپایه ـ یکی‌از آن نوادری که گفتارجاری مردم‌به‌یك زبان‌بزرگ بدون او آنچه هست نمی‌شد ـ برای شاعران‌آینده ، انجام مـی‌دهد یا ازانجام چه‌چیزها جلومی‌گیرد سخن نمی‌رانم، بل‌سخن من‌معطوف بدان‌است که‌وی‌برای هرفرد پس‌ازخود، که‌به‌همان‌زبان سخن می‌گوید وزبان‌مادری اوهمان است، چه‌کرده است خواه اینان‌شاعر، فیلسوف، سیاستمدار ویاباربر راه‌آهن باشند.

درس نخست این است که استاد بـزرگ یك زبان باید خدمتگزار بزرگ آن باشد. درس دوم دانته ـ و این درسی است که هیچ شاعر دیگری در زبانهایی که من می‌دانم قادر به آموزش آن نیست ـ درس پهناوری حیطه عواطف است. شاید این معنی را با تشبیه به یك طیف یا گـام موسیقی بهتر بتوان بیان کرد. به یاری این تشبیه من می گویم که یك شاعر بزرگ نه فقط باید واضح‌تر از دیگران الوان یا اصوات واقع در حوزه بینایی یا شنوایی افراد عادی را ادراك کند و تمیز دهد، بلکه او باید ارتعاشاتی را که ماوراء احساس فردعادی است درك کند و بتواند افراد عادی را به دیدن و شنیدن رنگها و صداهایی قادر گرداند که آنان بدون یاری او هرگز قادر به دیدن و شنیدن آن نمی‌شدند. فی المثل مادر ادبیات انگلیسی شاعران بزرگ مذهبی داریم ولی آنها در قیاس با دانته متصنع هستند. کار آنها فقط به صنعتگری محدود می‌شود. و دانته از آنجا که قادر به هر کار دیگری است درست به همین دلیل بزرگترین شاعر دینی است، هرچند که او را شاعر دینی نامیدن کتمان جامعیتش خواهد بود. «کمدی الهی» تذکار مداومی است به شاعر از التزام به کشف و یافتن

الفاظ برای بیان ناپذیرها و فراچنگ آوردن احساساتی که مردم نمی‌توانند حتی احساس کنند، زیرا الفاظی برای بیان آن ندارند، و در همان حال تذکاری است که کاشف آن سوی مرزهای شعور عادی تنها در صورتی قادر به بازگشت و گزارش به شهر و ندانش خواهد بود که در همه هنگام واقعیاتی را که آنان قبلا با آن آشنا گردیده‌اند، بدرستی دریابد .

این دو کار بزرگ دانته را نباید جداگانه یا تفکیک پذیر، پنداشت. کار شاعر در فهم پذیر ساختن ادراک ناپذیرها، نیاز مند منابع عظیمی از زبان است و در گسترش زبان و غنی ساختن معانی الفاظ و نشان دادن این که حدود توانائی الفاظ تا چه اندازه است وی قلمرو وسیع تری از عواطف و ادراکات را برای دیگران فهم پذیر می‌سازد زیرا شاعر به آنان زبانی می‌سپارد که با آن مفاهیم بیشتری را می‌توان بیان کرد.

تفکراتی درباره
شعر آزاد

گمان‌می‌برند که شعر آزاد وجود دارد، گمان می‌برند که شعر آزاد یك مکتب شعری است و مشتمل برچندین نظریه است که اگر یورش نظریه بافان به[1] Iambic Pentameter بـه توفیق انجامد، انقلابی در شعر ایجاد خواهد شد. اما شعر آزاد وجود ندارد و هنگام آن است کـه این افسانه نامعقول را به‌طاق نسیان‌بسپاریم .

هنگامی که یك نظریه هنری قبول‌عام می‌یابد غالباً پی‌می‌بریم که

۱ــ متداول‌ترین بحرشعرانگلیسی .

درسایه‌ی یك ملیون تبلیغ ، چند دینارهنر به کف آورده‌ایم. نظریه‌یی که فروش متاعـی را سبب می‌شود بساکه نادرست ویامغشوش وعاجز از روشنگری است وچه‌بسیار که خود ازاساس نظریه‌ای نبوده است . یك انقلاب اساطیری پدید خواهدآمد و آثار هنری را ببار خواهدآورد که درخشانترخواهد بود اگر کمتربه نظریه‌های انقلابی توسل جـوید. در جامعه‌ی نوین،چنین انقلاب‌هایی اجتناب ناپذیراست. هنرمندی ـ شاید ناخودآگاهانه ـ به اسلوبی دست می‌یابدکه نو وتازه است، بدین‌معنی که ازشیوه هنرمندان درجه دوی پیرامون اومتفاوت است ودرهمه چیز مگرذاتیات[1] باآثاراسلاف بزرگ اوتفاوت دارد. نوآوری بابی‌اعتنایی مواجه می‌شود، بی‌اعتنایی یورش را برمی‌انگیزد ویورش به‌یك نظریه نیازمند است ، دریك جامعه آرزویی ، می‌توان تصورکردکه هر شیوه نوی‌خوب، برگ وبارشیوه‌ی کهن خوب است. بی‌آنکه‌به‌نظریه وجدل نیازمندباشداین‌جامعه‌ای‌بایك‌سنت‌زنده‌خواهدبود.دریك‌جامعه‌ی‌رخوت‌ـ

1. essentials.

زده ، چنان چون جامعه‌ی ما ، سنت را نوعی خرافه می‌پندارند و نیاز شدیدی بـه‌نو آوری احساس می کنند. این امر برای هنرمند و مکتب او زیان‌آور است،چرا که ممکن است ازهرسو با نظریه‌های‌جدید احـاطه شود وجدل، چشم‌انداز اورا تنگ ومحدود کند؛لکن هنرمند همواره‌می‌تواند در سنین پیری،به دستاویز آنکه اگر نجنگیده بودچیزی به وجود نمی‌آمد ، خطاهایش رابرخود ببخشاید .

شعر آزاد حتی عذرجدل را نیزفاقداست، شعر آزاد کوس آزادی است ودرهنر آزادی وجودندارد، واز آنجا که آن‌مقدار ازشعربه‌اصطلاح آزاد که‌خوب است همه چیزهست مگر«آزاد»، بهتر است‌ازاین‌نوع شعر تحت عنوان دیگری دفاع کنیم .

انواع خاصی ازشعر آزاد را می‌توان به‌سبب انتخاب محتوی و یا شیوه عمل‌آوردن محتوا پذیرفت . من به‌خوبی‌آگاهم که بسیاری از سرایندگان‌شعر آزادچنین بدعت‌هایی‌را معمول داشته‌اندوهمان نو آوری آنان درانتخاب محتوی وشیوه عمل‌آوردن ماده‌خام شعر- اگرنه درذهن

آنان باری درذهن بسیاری ازخوانندگانشان ـ با نوآوری درفرم اشتباه می‌شود .

لکن من دراینجا به«ایماژیسم»، که نظریه‌ای در باب چگونگی استفاده ازماده خام شعری است ، نمی‌پردازم بل تنهابه نظریه فرم شعر می‌پردازم، که ایماژیسم نیزدرآن سهیم است .

اگرشعرآزادیك فرم شعری راستین‌باشد، تعریف ایجابی‌خواهد داشت.من فقطمی‌توانم آنرا باصفات سلبیه‌تعریف کنم :

۱) نبود الگو(Pattern)

۲) نبود قافیه.

۳) نبود وزن.

درکیفیت سومین ـ به خصوص ـ گشاده دستی نشان داده‌اند ـ این راکه چه‌نوع مصرعی تواند بود ،آن که تن به‌تقطیع نمی‌دهد من نمی‌توانم‌بگویم . حتی درمجلات عامه‌پسند آمریکایی، کـه‌ستونهای آن بیشتربه شعرآزاد اختصاص،یافته مصرعها برحسب مبانی عروض قـابل

توجیه است ، هرمصرعی را می‌توان به‌پایه‌ها [1] وفشارها [2] تقسیم کرد ، اوزان ساده‌ترتکراریك‌ترکیب‌است ، یعنی یك هجای بلند ویك هجای کـوتاه ، بایك هجای کوتاه ویك هجای بلندکه پنج بار تکرار شود . باوجوداین دلیلی‌دردست نیست‌که چرا دریك مصرع واحد،پایه‌هاباید تکرار شود ویا چرا نتوان مصراعهایی به‌کاربرد که برپایه‌های‌گوناگون تقسیم‌پذیرباشد .

آیا تجزیه‌ی دستوری تقطیع چگونه می‌تواند مصراعهایی‌ازاین نوع‌را قابل فهم‌ترسازد؟تنهاازطریق تجزیه‌ی عناصری‌که درمصراعهای دیگرنیزوجود دارد،تنها هدف‌ازانجام این‌کارایجاد یك‌تأثیرمشابه‌است، لکن تکرارتأثیر(effect) مربوط به‌الگوی شعراست .

بنا براین ما می‌توانیم نظر خـود را بدینگونه تحت ضابطه‌یی درآوریم:

حتی‌در«آزادترین» شعرها شبح یك وزن ساده باید درپشت شعر

---

1. feet. 2. accents

پنهان باشد. آزادی درهنر، تنها درصورتی آزادی حقیقی است که‌در برابر یك محدودیت تصنعی قدعلم کند .

من خدمات شاعران نوپرداز را در بهره برداری ازامکانات شعر بی‌قافیه ناچیز نمی‌شمارم. این شاعران، نیرومندی‌یك جنبش وسودمندی یك‌نظریه‌رابه‌اثبات می‌رسانند. چون‌پژواك آرامش‌بخش‌قافیه‌را به‌یکسو نهیم، موفقیت‌یا عدم موفقیت شاعردرانتخاب الفاظ ، درساختمان جمله ودرنظم شعرنمایان‌ترمی‌شود،قافیه راکه‌طردکنیم، موسیقی اثیری الفاظ رخت‌برمی‌بندد‌واین رهایی‌ازبندقافیه، بساکه‌آزادی قافیه‌راتضمین‌کند.

هنگامی‌که قافیه از وظیفه پوشاندن سکته‌های شعررهایی یابد می‌توانیم آنرا برای تأثیربیشتردرجاهایی‌که سخت‌بدان نیازمندیم بکار گیریم، دریك شعربی‌قافیه غالباًقطعاتی دیده می‌شودکه درآنها استعمال قافیه‌برای‌یك‌تأثیرخاص‌یااستحکام شعرویابرای‌تغییرسریع‌حالت(mood) ضرورت دارد .

در مورد شعرآزاد مانتیجه می‌گیریم‌که فقدان الگو یانبود قافیه

وجه‌تمییز این نوع شعر نتواندبود، زیرا انواع دیگری از شعر نیز چنین است. فقدان وزن نیز نمی‌تواند مشخصه‌شعر آزاد باشد، زیرا حتی بدترین شعرها را می‌توان تقطیع کرد و ما نتیجه می‌گیریم که حد و مرزی میان شعر محافظه‌کار و شعر آزاد وجود ندارد، زیرا تنها شعر خوب و شعر بد وولنگاری وجود دارد.

شعر و نمایش

چون آثار نقد خود را در سی و چند سال گذشته بازمی‌نگرم در شگفت‌می‌شوم از این که چه پی‌گیرانه درباره‌ی نمایش منظوم سخن رانده‌ام، خواه با بررسی آثار معاصران شکسپیر یا تفکر درباره‌ی امکانات آینده. یحتمل مردم از نیوشیدن سخنان من در این باره دلزده شده‌اند، اما من که درسراسر عمر به صورگوناگون به‌این «تم» دل مشغول بوده‌ام، درمی‌یابم که نظرات من باافزونی تجارب به‌طور مداوم تعدیل و تروتازه‌گردیده است، چندان که ناچارم درهریك ازمراحل آزمایش‌گری خود موقعیت نمایشنامه‌ی منظوم را ازنو بسنجم.

همچنان که دانسته‌های من درباره‌ی مسائل نمایش منظوم، یا شاعرانه، وشرایطی که برای توجیه خود باید ببار آورند تدریجاً فزونی گرفته است، من نه‌فقط انگیزه‌ی خود را به‌نوشتن دراین شکل ، بل دلائل نیاز بـه اعاده‌ی منزلت آن را برخود روشن‌تر ساخته‌ام ومی‌پندارم که اگر درباره این مسائل وشرایط آن چیزی بگویم بردیگران آشکار خواهد شد که به چه علت نمایش منظوم درنهان می‌تواند چیزی را به‌تماشاگر عرضه کند که نمایش منثور نمی‌تواند .

من سخن را بااین فرض آغاز می کنم که اگر شعر صرفاً یك آذین‌گری ویك زینت اضافی است، که اگر شعر صرفاً به‌مردم صاحبدل درهمان حال که سرگرم تماشای یك نمایش هستند ، لذت می‌بخشد پس چیزی زایـد است. شعر در نمایش منظوم باید علت وجودی خود را توجیه کند ونه این که صرفاً اشعار زیبایی باشد که به صورت نمایش درآمده است .

از این سخن چنین برمی‌آید که هیچ نمایشنامه‌ای را نبایدبه‌نظم

نوشت مگر آنکه نثر ازنظر نمایشی بـه ادای مقصود کفایت نکند . نیز چنین برمی‌آید که تماشاگرانی که توجه آنها معطوف به «عمل» نمایشی است وعواطف آنان براثرروابطوموقعیت شخصیت‌ها برانگیخته شده، باید بسیار دقیق باشند تااز ناقل[1] نمایشنامه آگاه کردند .

خواه مانثریا شعر را درنمایش بکارگیریم ، این هر دو وسائلی برای یك هدف است . از یك نظرگاه ، تفاوت چندان زیاد نیست کـه می‌پنداریم .

درآن نمایشنامه‌های منثوری که ماندنی است،وبه وسیله‌ی‌نسلهای بعد خوانده وبازی می‌شود،نثری که شخصیت‌ها باآن سخن می‌گویندبه همان اندازه‌ی‌نظم، دورازواژگان، ترکیب وآهنگ‌گفتار عادی ماست و نثر این نمایشنامه‌ها، مانندنظم، چندین بار بازنویسی شده است . دو نویسنده‌ی بزرگ صاحب سبك مـا ، در نمایشنامه‌ی منثور، صرفنظراز شکسپیر ودیگر نمایشنامه نویسان دوره‌ای الیزابت که شعر ونثر را در

1. medium.

یك نمایشنامه درهم می‌آمیختند، به‌اعتقاد من کانگریو[1] و برناردشو هستند.

گفتار هریك از شخصیتهای کانگریو یابرناردشو، هراندازه که شخصیتها به‌وضوح متمایزشده باشند، واجد آن آهنگ و لحن طبیعی است ـ که مشخصه‌ی اسلوب نثراست ـ و فقط برجسته‌ترین زبان‌آوران، که معمولا ازشمار تك سخنگویان‌هستند، به‌پای این‌دومی‌رسند .

جملگی چه بسیار آوازه‌ی آن‌شخصیت آفریده‌ی مولیر راشنیده‌ایم که هنگامی که معلمش به‌اوگفت به‌نثرسخن می‌گوید دهانش از تعجب بازماند. اما این مسیوژوردن[2] بود که حق‌داشت، ونه معلم ویا آفریننده‌ی او. وی به‌نثرسخن نمی‌گفت بل فقط حرف‌می‌زد. مرادمن این است که تمایز سه گانه‌یی قائل شوم میان نثرونظم وگفتارعادی ما، که اغلب‌در

---

۱ ـ (۱۶۷۰-۱۷۲۹) William Congreve برجسته‌ترین‌کمدی نویس دوران اعاده‌ی سلطنت .

۲- M. Jourdain قهرمان نمایشنامه «سوداگر بزرگوار»

سطحی پایین‌تر از نظم یا نثر است . بنابراین اگر شما نیز با آگاهی بر این تمایز بدین امر بنگرید بر شما آشکار خواهد شد که نثر نمایشنامه در روی صحنه به‌همان اندازه‌ی نظم، تصنعی است، یا به عبارت دیگر نظم هم‌می‌تواند به‌اندازه‌ی نثر، طبیعی جلوه کند. اما هنگامی که تماشاگر حساس پی می‌برد که آنچه از نثر دلاویز در روی صحنه می‌شنود چیزی مهمتر از گفتگوی عادی است، وی آنرا زبانی کاملاً متفاوت از زبانی که خود به آن سخن می‌گوید ، نخواهد پنداشت. زیرا در آن صورت صحنه ، حائلی میان او و شخصیت‌های خیالی نمایش قرار خواهدداد . از سوی دیگر بسیار کسان با آگاهی بر این تفاوت به‌نمایشنامه‌ی منظوم نزدیك می‌شوند. مایه‌ی تأسف است اگر آنها از نمایشنامه‌ی منظوم دلزده شوند، ولی اگر مجذوب آن گردند نیز مایه‌ی رقت است، زیرا چنین معنی می‌دهد که آنان از نمایشنامه و زبان آن، به‌عنوان دو چیز کاملاً متمایز، لذت می‌برند.

تأثیر شگرف اسلوب و وزن در گفتار نمایشی خواه منظوم یا منثور باید ناآگاهانه باشد .

از این سخن چنین برمی‌آید که به‌طور کلی از آمیختن شعر و نثر در یك نمایشنامه باید دوری جست. هرگونه‌گذری از نظم به‌نثر بیننده را تکان می‌دهد و اورا ازناقل نمایش آگاه می‌سازد. ممکن‌است بگوییم چنین تکانی که نویسنده می‌خواهد در بیننده ایجاد کند، قابل توجیه است، یعنی هنگامی که‌نویسنده قصددارد بیننده را ازیك قلمروواقعیت به قلمرو دیگری بکشاند. من شك‌دارم که تماشاگران دوره‌ی الیزابت که نثرونظم،هردو،درگوششان طبیعی می‌نمود چنین‌گذری را به‌آسانی پذیرا می‌شدند. تماشاگرانی که سخنان قلنبه و کمدیهای سبك رایکسان دوست می‌داشتند وبه نظر آنان موجه بود که شخصیتهای فرودست و روستایی به‌زبان عادی‌گفت وگو کنند وشخصیتهای عالیمقام ومتعالی به نظم سخن‌گویند. اما حتی درنمایشنامه‌های شکسپیر چنین به‌نظرمی‌رسد که‌برخی‌ازقطعات منثوربرای ایجادیك دوگانگی[1] نوشته شده که‌وقتی تأثیرخود را القاء می‌کند هرگز کهنه نمی‌شود.

1. contrast.

مثال بارز آن که به ذهن همـگان می‌رسد صحنه‌ی دق‌الباب در نمایشنامه‌ی «مکبث» است، اما دراز زمانی به‌نظر من‌چنین رسیده است که تناوب صحنه‌های منثور یـا صحنه‌های منظوم‌در نمایشنامه‌ی «هانری چهارم»اشاره‌به‌یك تضاد کنایه‌آمیز میان‌دنیای پرزرق وبرق رجال‌سیاسی ودنیای زندگی مردم عادی دارد. تماشاگران احتمالا می‌پنداشتند کـه نمایشنامه تاریخی با صحنه‌های سرگرم کننده‌یی از زندگی فرو دستان آرایش یافته است،با وجود این صحنه های منثور قسمت اول و دوم نمایشنامه مزبورتفسیر کنایه‌آمیزی‌ازجاه‌طلبی پرجوش وخروش‌رؤسای احزاب درآستانه‌ی قیام بزرگزاده «پرسی»[1] است .

معهذا امروز،به‌دلیل آنکه نمایشنامه‌ی منظوم ازعقب‌ماندگی‌رنج می‌برد، معتقدم که دربکاربردن نثرباید تضییق روا داشت چراکه‌هدف‌ما باید معطوف ایجاد یك فرم شعری باشدکه به‌وسیله‌ی‌آن هرچیزی‌راکه بایدگفت بتوان بیان کرد ، واگرثابت شودکه برخی صحنه‌ها را نمی-

1. Percys.

توان به‌شعر بیان کرد ما باید فرم شعری خود را گسترش دهیم، و یا از آوردن چنین صحنه‌هایی اجتناب ورزیم. زیرا ما ناچاریم تماشاگران خود را به سخنان منظوم عادت دهیم، به‌حدی که دیگر از آن آگاه نگردند، و آوردن گفت و گوهایی به نثر صرفاً باعث خواهد شد که توجه بیننده از خود نمایشنامه به ناقل آن معطوف گردد. اما اگر نظم باید چنان حیطه وسیعی را دربرگیرد که هرچه را باید گفت به‌وسیله‌ی آن بتوان بیان کرد، چنین برمی‌آید که این نظم درهمه اوقات شعر نخواهد بود.

فقط در زمانی شعر خواهد بود که موقعیت نمایشی به‌چنان مرحله‌ای از اوج و شدت رسیده باشد که شعر بیان طبیعی آن جلوه کند زیرا در این صورت شعر تنها زبانی است که به‌وسیله‌ی آن می‌توان عواطف را بیان کرد.

به‌راستی، برای هرشعر بلندی ـ اگر برآنست که از یکنواختی رهایی یابد ـ لازم است که بتواند حرفهای پیش پاافتاده را بدون افت بیان کند، و به‌همان‌سان بزرگترین جهش‌ها را بی‌آنکه اغراق آمیز بنظر رسد

بپیماید، واین نکته به‌ویژه درنمایشنامه‌یی که با زندگی کنونی سر وکار دارد حایز کمال‌اهمیت است، باوجوداین، دلیل نوشتن حتی‌قسمت‌های پیش پاافتاده‌ی نمایشنامه به‌نظم، به‌جای نثر، تنهااین نیست کـه مانع از عطف توجه بیننده به‌منظوم‌بودن نمایشنامه گردیم ـ بلکه به این دلیل‌نیز هست که وزن‌نظم باید تأثیرخاص خود رابرشنونده بجای نهد، بی‌آنکه وی ازاین تأثیرآگاه‌گردد . تحلیل مختصری از یك صحنه از نمایش‌نامه‌های شکسپیرشاید این نکته راروشن‌سازد. صحنه‌ی‌گشایش«هملت» که‌به‌عالیترین‌وجه ساخته وپرداخته شده ، ازاین مزیت برخورداراست که همگان‌آن رابیاد دارند .

هنگامی که ماشاهد این صحنه درتئاترهستیم ، آنچه بدان التفات نمی‌کنیم صورمختلف[1] وشگرف‌اسلوب است . دراین‌صحنه هیچ چیز زایدنیست، وحتی یك مصرع شعردرآن نیست که واجد ارزش‌نمایشی نباشد . بیست و دومصرع نخستین ، ازساده‌ترین الفاظ ممکن در زبان عادی ساخته شده. است شکسپیرقبل‌ازآنکه‌بتواند این‌بیست ودومصرع

1–variation .

را بنویسد دراز زمانی درتئاترکارکرده بود ونمایشنامه‌های خوب‌بسیار نوشته بود .اما درآثارقبلی اوصحنه‌یی چنین ساده ومؤثروجود ندارد. وی ابتدانظم‌محاوره‌ای رادرتك سخنگویی شخصیت‌هایی چون«فولکن بریج»[1] درنمایشنامه‌ی «کینگ‌جان» و بعداً درگفتاردایه در نمایشنامه‌ی «رومئو و ژولیت» پروراند و این صحنه‌ی هملت گام بعدی برای بیان ساده‌وروان پاسخهای کوتاه‌به‌نظم‌بود.هیچ شاعری برنوشتن‌نمایشنامه‌ی منظوم تسلط نمی‌یابد مگرآنکه بتواندابیاتی چنین شفاف چون‌صحنه‌ی گشایش «هملت» بنویسد . دراین صحنه شما به‌طورناآگاه نه به‌اشعار ، بلکه‌به‌معنای‌آن توجه‌می‌کنید. اگربرای نخستین‌بارنمایشنامه‌ی«هملت» رامی‌شنیدید، بی‌آن که چیزی درباره آن بدانید، تصور نمی‌کنم چنین پرسشی به‌ذهن شما راه می‌یافت‌که بازیگران به‌نثرسخن می‌گویند یابه نظم. نظم تأثیرمتفاوتی ازنثربرما می‌گذارد. آنچه مابدان‌آگاهی‌می‌یابیم شب‌یخبندانی است‌که‌افسران برفراز بارو کشیك می‌دهند وحادثه‌شومی

1. Faulconbridge.

را انتظار می‌کشند . من نمی‌گویم چنان موقعیتی که در آن بخشی از التذاذما لذت ازشنیدن اشعار دل‌انگیزباشد بی‌مورد است، مشروط‌بر آن که نمایشنامه نویس درجای خود اجتناب‌ناپذیری نمایشی شعررا موجه سازد. البته هنگامی‌که مانمایشنامه‌ای را چندین بار دیده و خوانده‌ایم شروع می‌کنیم به تحلیل ابزاری‌که نویسنده به‌یاری آنها تأثیر دلخواه خود را القاءکرده است اما در تأثیرآنی این صحنه ما از ناقل نمایش آگاه نمی‌شویم .

صحنه‌ی اول هملت باگفتگویی موجز وسریع‌آغازمی‌گردد وبا پدیدارشدن«هوراشیو»و«مارسلوس»ریتم آن کندترمی‌شود، این‌محاوره‌ی موجز وسریع درباره‌ی‌موقعیت وشخصیت‌آنها چیزی بیش ازحدلزوم بیان نمی‌کند .

هوراشیومی‌گوید «توهّم خودما است»[1] وریتم نمایش‌باپدیداری شبح سلطان باردیگرسنگین ومطنطن می‌گردد .

۱ـ ابیات نمایشنامه‌ی هملت ازترجمه‌ی م. ا. به‌آذین است.

«چیستی‌تو که این‌پاس شب را غصب می‌کنی» (ضمناً توجه کنید که پیش‌بینی توطئه بابه‌کاربردن فعل «غصب کردن» رسانده شده است) و شوکت شاهانه با الفاظ زیر که هویت شبح را آشکار می‌سازد القاء گردیده است :

«باهمان پیشانی پرچین، درآن نبردسخت هنگامی که‌لهستانیان‌را با سورتمه‌هاشان روی یخ‌تارومار کرد .»

هنگامی که شبح‌مجدداً پدیدارمی‌شودریتم‌گفتارهوراشیوبریده و مقطّع می‌گردد. این ریتم باالفاظ بعدی تغییرمی‌یابد :

«کاربدی کردیم که‌باچنان شکوه شاهانه‌اش درباره‌ی وی‌خشونت نشان دادیم . زیرا او همچون هوا است که چیزی بر او کارگرنیست و ضربات بیهوده‌ی‌ما ریشخندی بدخواهانه بود :»

صحنه باسخنان مارسلوس قاطعیت می‌یابد :

«به‌آوازخروس ناپدید شد، می‌گویند که همواره‌درآستانه‌ی‌جشن میلادمسیح مرغ سحرسراسر شب می‌خواند .»

وپاسخ هوراشیو :

«من هم این را شنیده وکم و بیش باوردارم ، ولی ببینید سپیده با ردای پشمینه‌ی حنایی رنگش آنجا ، درخاور ، برشبنم کوه بلند گام برمی‌دارد».

این است شعر شگرف که نمایشی (دراماتیك) نیز هست، ولی علاوه برشاعرانه ونمایشی بودن چیز بیشتری دربردارد. هنگامی که ما این صحنه را تحلیل می کنیم ، نوعی طرح موسیقی که حرکت نمایشی را قوت می‌دهددر آن می‌یابیم، این صحنه ـ بی آنکه آگاه شویم ـ نبض عواطف ما را تندتر می کند.

هنگامی که ما این مصرعها رامی‌شنویم:«ولی ببینید سپیده باردای پشمینه‌ی حنایی رنگش آنجا، درخاور، برشبنم کوه بلندگام برمی دارد.» برای یك لحظه به ماورای شخصیت صعود می کنیم ، بی آن که سخنانی که از زبان هوراشیو برمی‌آید در نظر ما نامتناسب جلوه کند . تغییرریتم دراین صحنه ازقوانین موسیقی شعر تبعیت می کند. توجه کنید

که قبل‌ازدومصرع‌هوراشیو که من‌دوباره نقل کردم، مصرعی‌ازساده‌ترین الفاظ آمده که می‌توان آنرا به‌نثریا شعرنوشت :

«من هم این‌را شنیده‌ام و کم وبیش باوردارم .»

وبه‌دنبال آن، بی‌درنك نیم مصرعی می‌آیدکه میزانسن‌صحنه را تعیین می‌کند :

«به‌نگهبانی‌مان پایان دهیم»

تحلیل مشابهی ازمسأله‌ی الگوی دوگانه درنمایشنامه‌های منظوم بزرگ،یعنی الگویی که به‌توان‌آن را هم ازدیدگاه فن آرایش صحنه و هم‌ازدیدگاه موسیقی‌بررسی کرد، جالب خواهدبود، امامن‌تصورمی‌کنم که بررسی همین یك صحنه برای اثبات این نکته‌کافیست‌کـه نظم تنها مسأله‌ی فرم‌ویازینت اضافی نیست، بل برقوت تأثیرنمایش می‌افزاید . همچنین باید اهمیت تأثیرناآگاهانه‌ی نظم را برما مدلل ساخته باشد و ونکته‌ی‌آخر این‌که من تصورنمی‌کنم این تأثیر را فقط‌آنان‌که‌شیفته‌ی شعرهستند احساس می‌کنند ، بل‌آنان‌که‌فقط برای دیدن نمایش به‌تئاتر

می‌روند نیز مجذوب می‌شوند ــ مرادمن از آنان که شعردوست نمی‌دارند کسانی است که نمی‌توانند دیوان شعری دردست گیرند واز خواندن آن لذت ببرند ــ این کسان نیزهنگامی که به‌تماشای یك نمایشنامه‌ی منظوم می‌روندباید تحت‌تأثیر قرار گیرندواینان تماشاگرانی هستند که‌نویسنده‌ی چنان نمایشنامه‌ای باید همواره آنانرا بیاد داشته باشد.

دراین‌جا، من باید چندکلمه‌یی درباره‌ی‌نمایشنامه‌هایی که آنها را شاعرانه‌می‌نامیم، ولی‌به‌نثر نوشته شده، بیان کنم. نمایشنامه‌های‌جان‌میلینتن سینج[1] تقریباً موردخاصی‌است، زیرابراساس اصطلاحات‌مردم روستایی، که‌گفتارشان طبیعتهً هم‌ازنظر تصویرات ذهنی وهم ازنظروزن، شاعرانه است، نوشته شده . من معتقدم او حتی عبارتی راکه از زبان روستاییان ایرلند شنیده درنمایشنامه‌گنجانیده است ، زبان نمایشنامه‌های سینج جز درنمایشنامه‌هایی برای همان‌مردم قابل استفاده نیست وما می‌توانیم‌نتایج کلی‌تری ازنمایشنامه‌های منثور مترلینگ بگیریم که دردوران جوانی

1 John Millington Synge.

مـن بسیار مورد ستایش بـود، و اکنون حتی خوانده نمی‌شود. این نمایشنامه‌ها به‌طرزی متفاوت ازنظر مضمون‌محدود است‌ولی‌اگربگوییم که شخصیت‌آفرینی دراین نمایشنامه‌ها نارسا است ، سخنی بـه‌گزاف گفته‌ایم. من انکارنمی‌کنم‌که درنمایشنامه‌های او، مقداری‌کیفیت شعری وجـود دارد اما برای آنکه بتوان در قالب نثر بیان شاعرانه داشت ، نمایشنامه نویس باید چندان شاعرانه بیاندیشدکه نتیجةً قلمرو او بسیار محدود شود . سینج نمایشنامه هایی در باره شخصیت‌هایی نوشت‌که در زندگی عادی خود شاعرانه حرف می‌زدند . بنابراین اومی‌توانست آنها را وادارکندکه به شعرسخن‌گویند ودر عین حال آدمهای حقیقی باشند.نمایشنامه نویسی‌که می‌خواهد نمایش منثورشاعرانه بنویسد واز این مزیت برخوردار نیست ، باید احساسی بسیار شاعرانه‌داشته باشد. نمایشنامه‌نویسی‌که‌نمایش منثور شاعرانه می‌نویسد ، به‌علت مواضعات شاعرانه ویا براثر قراردادهای ما درمورد این‌که چه مضمونی‌شاعرانه است، بسیار محدودتراز نمایشنامه‌نویسی است کـه نمایش شاعرانه‌ی

منظوم می‌نویسد. نظم‌واقعاً نمایشی را می‌توان همان طوری که شکسپیر به‌کار برد برای بیان واقعی‌ترین چیزها به‌کار گرفت. نمایشنامه‌های ییتز[1] مورد متفاوتی ازمترلینگ یا سینج است . تصور می‌کنم پژوهشی در- باره‌ی تکامل او به‌عنوان یك نمایشنامه‌نویس، فاصله‌ی بعیدی را که او پیمود، علت توفیق نمایشنامه‌های آخرین اورا نشان خواهد داد .

وی درنخستین دوره‌ی نویسندگی خود ، نمایشنامه‌های منظومی با مضامینی که به‌طور قراردادی برای نظم مناسب شناخته شده بود نوشت، آن هم دراوزانی که هرچند دروهله‌ی نخست ویژگی ییتزرا بازمی‌نمود ولی حقیقتهً فرم گفتاری کاملاً مناسبی برای هیچگونه شخصیتی بـجز شاهان و ملکه‌های افسانه‌ای نبود ازآثاردوره‌ی میانی او نمایشنامه‌هایی برای «رقصندگان[2]» بسیاردل‌انگیزاست، اما این نمایشنامه‌هاهیچ‌مسأله‌ای را بـرای نمایشنامه نویسی که به نظم می‌نویسد حل نمی‌کند ، این‌هـا نمایشنامه‌های شاعرانه‌ی منثوری است کـه قطعات مهمی به‌نظم در آن

1. Yeats. 2. Plays for Dancers.

گنجانیده‌شده است. ییتز تنها در آخرین نمایشنامه‌ی خود موسوم بـه «برزخ»[1] بود که مسأله‌ی گفتار منظوم را در نمایشنامه حل کرد و کلیه‌ی اخلاف را رهین منت خود ساخت .

1·Purgatory.

شعر وفلسفه

مابه‌شیوه‌ای‌مبهم‌می‌گوییم که«شکسپیر»یا«دانته» یا«لوکوسیوس» شاعرانی هستند که «می‌اندیشند» و«سوینبرن» یاحتی «تنیسن» شاعرانی که «نمی‌اندیشند». ولی‌مراد حقیقی ما اختلاف در کیفیت اندیشه‌نیست بل‌تفاوت در کیفیت‌احساس است.شاعری که «می‌اندیشد» صرفاً شاعری است که‌می‌تواند معادل عاطفی اندیشه‌اش را بیان‌کند ولی چنین‌شاعری لزوماً دل‌بسته‌ی‌نفس‌اندیشه نیست،ومابه‌گونه‌ای سخن می‌رانیم که‌گویی اندیشه صریح واحساس مبهم است، حقیقت آن است که احساس‌صریح واحساس مبهم وجود دارد .

بیان این احساس صریح به‌همان اندازه‌تبیین اندیشه‌ی‌صریح، به نیروی شگرف عقلی‌نیاز دارد. اما مراد من از «اندیشگی» چیزی بسیار متفاوت ازجوهری است که‌من در«شکسپیر» می‌یابم. «شکسپیر»شناسانی که اورافیلسوف‌عظیم‌الشأنی می‌دانند درباره‌ی قدرت فکری «شکسپیر» سخن بسیار گفته‌اند لکن همواره در اثبات این ادعا عاجز آمده‌اند که شکسپیر به‌قصد معینی می‌اندیشید ویابینش‌منطقی نسبت به‌زندگی‌داشت ویاآیین خاصی را تبلیغ می‌کرد .

من می توانم ادعا کنم که هیچیك از نمایشنامه‌های شکسپیر «مفهوم» ندارد، هرچند که این ادعا به همان اندازه نادرست خواهدبود که‌بگویم‌یکی ازنمایشنامه‌های شکسپیر«بی‌معنی» است. کلیه‌آثاربزرگ شعری، بینش خاصی اززندگی را ارائه می‌دهند. هنگامی‌که مابه دنیای «هومر» یا «سوفوکل» یا «ویرژیل» یا «دانته» یا «شکسپیر» ورود می‌کنیم اعتقادمی‌یابیم که چیزی را درك کرده‌ایم که می‌توان‌آن را به‌زبان منطق‌بیان کرد، زیرا هر احساس دقیقی به سوی یك ضابطه عقلی سیر

می‌کند .

مثال «دانته» ما را فریب می‌دهد. ماتصور می‌کنیم که اشعار دانته نماینده نظام‌فکری دقیقی‌است، دانته«فلسفه»ای‌دارد، بنابراین هرشاعری به‌عظمت دانته نیز دارای فلسفه‌ای است. دانته میراث‌خوار نظام فلسفی سن توماس[1] بود واشعارش نکته به‌نکته باآن مطابقت می‌کند، برهمین روال‌شکسپیروارث‌فلسفه «سنکا»یا«مونتنی»یا«ماکیاولی»بودواگرآثارش طابق‌النعل بالنعل باهریك ازفلسفه‌های مذکورمطابقت نمی‌کند پس‌می‌توان‌گفت شکسپیراندك مایه‌ای ازاندیشگی داشته است .

من هیچ دلیلی برای اعتقاد به‌این‌که دانته یا شکسپیر اندیشه‌های اصیلی‌داشته‌اند، نمی‌یابم. آنان‌که تصور می‌کنند شکسپیر می اندیشیده است همواره‌کسانی هستند که هیچگاه به نوشتن‌شعر دست نیازیده‌اند، بل‌اندیشه ورزیده‌اند، وهمه‌ی‌مادوست داریم‌تصور کنیم‌که مردان بزرگ

۱ـ سن‌توماس‌آکیناس فیلسوف بزرگ قرون‌وسطی وبانی فلسفه‌کاتولیسیسم (۱۲۲۵ـ۱۲۷۴) .

نیز نظیرخودمان بوده‌اند. تفاوت شکسپیر و دانته دراین است که دانته یك نظام‌فکـری منسجم درپشت سرخود داشت واین ازاقبال اوبود. در زمان دانته‌تصادفاً یك جریان فکری نیرومند و منظم وشکوهمند وجود داشت‌واین جریان فکری درآثاریکی ازبزرگترین نوابغ جهان تمرکز یافت .

آثارشعری دانته ازستایشی برخوردار است که به‌یك معنی‌شایسته آن نیست زیرا جوهراندیشگی اشعاراوازمردی به‌عظمت ودلفریبی‌خود دانته،یعنی «سن‌توماس» بود. اندیشه‌یی که درپشت آثـار شکسپیر نهفته است ازمردانی‌است که نسبت به‌اوبسیارحقیربودند . ازاین مقدمات دو نتیجه‌اشتباه آمیزمی‌توان‌گرفت: یکم آنکه‌چون‌شکسپیر درعظمت‌شاعری تالی‌دانته‌بودپس‌اومی‌بایست‌تفاوت‌منزلت‌فکری«سن‌توماس»یا«مونتنی» یا«ماکیاولی»یا«سنکا» را بااندیشه‌های‌خود پوشانده باشد دوم‌آنکه دانته شاعری بزرگتراز شکسپیراست ، درحقیقت، نه‌شکسپیرونه دانته‌هیچیك

دارای اندیشه‌هایی از آن خود نبوده‌اند. اندیشیدن پیشه‌ی آنان نبود و ارزش نسبی جریان فکری زمان آنان، که این دو شاعر بزرگ از آن به‌عنوان ناقل احساسات خود بهره جستند، هیچ اهمیتی ندارد .

بهره‌جستن از فلسفه‌ی سن توماس بر مقام شاعری دانته نمی‌افزاید و چنین معنی نمی‌دهد که ما از دانته بیش از شکسپیر می‌توانیم بیاموزیم.

هر شاعری از عواطف خود مایه می‌گیرد و چون این اصل را در نظر گیریم فرق چندانی میان شکسپیر و دانته نیست .

ناسزاگویی دانته، کینه‌توزی او، که گاهی اوقات بصورت تهدید-های پیامبرانه تجلی می‌کند، و حسرت تلخ او به شادکامی گذشته و کوششهای دلاورانه او برای بوجود آوردن چیزی جاودانی و مقدس از مایه احساسات شخصی خود، در شکسپیر نیز وجود داشت. شکسپیر نیز با چنین تلاشی برای استحاله‌ی رنجهای شخصی خود به‌صورت چیزی غنی و شگفت ، جهانی و غیرشخصی ، درگیر بود .

خشم دانته برفلورانس ویا بدبینی و سرخوردگی عمیق‌شکسپیر صرفاً کوششهای غول آسایی برای مسخ شکست‌ها و نومیدی هایشان بود .

یك شاعر باثبت زندگیش، تاریخ زمان خود رامی‌نگارد .

ازاین رو، دانته بی‌آنکه آگاه باشد پژواك قرن سیزدهم گردید .

شکسپیر، بی‌آنکه خود بداند ، نماینده دوران برجسته نیمه دوم قرن‌شانزدهم شد . ولی به‌دشواری می‌توان گفت که دانته‌به‌فلسفه سن‌ـ توماس وشکسپیر به‌شك‌گرایی پیچیده دوران نوزایی (رنسانس) معتقد بودند، یانبودند. اگـرشکسپیربه فلسفه بهتری‌گراییده‌بود اشعاربدتـری می‌سرود .

کار او این بود کـه بزرگترین هیجانات عاطفی زمان خـود را براساس جـریان فکری همان دوران بیان کند . شعر، جانشین فلسفه یا الهیات ومذهب نیست ، شعر وظیفه خاص خود را دارا است ـ اما از

آنجا کـه وظیفه شعر نه عقلانی که عاطفی است نمی توان آنـرا دقیقاً به زبان‌علمی تعریف کرد . می‌توان‌گفت‌که شعر«تسلی» می‌بخشد، آن چنان تسلی شگفتی کـه شاعرانی چنان متفاوت چون دانته و شکسپیر بخشیده‌اند .

موسیقی و شعر

شایدعجیب‌به‌نظر آیدکه من درباره موسیقی شعرسخن می‌رانم* ودر همان حال برزبان محاوره تأکید می‌ورزم . اما درابتدای سخن‌باید یادآورشوم که‌موسیقی شعرچیزی جدا ازمعنای شعرنیست، وگـرنه بسا آثارشعری باموسیقی بسیار زیبا پدید می‌آمدکه فاقد معنی می‌بود و من هرگز به‌چنین اشعاری برنخورده‌ام .

---

*مقالهٔ«موسیقی‌شعر»متن‌سخنرانی‌الیوت دردانشگاه‌گلاسکو به‌سال۱۹۴۲ است . در ترجمه‌ی این مقال بخشهای مربوط بـه خصایص شعرانگلیسی حذف گردید واندیشه‌های اصلی به‌فارسی برگردانده شد .

موارد استثنایی تنها نشان دهنده اختلاف میزان است ، اشعاری هست که موسیقی آن مارا به وجد می آورد و ما معنای آنرا بدیهی می پنداریم، همچنان که اشعاری هست که ما به معنای آن توجه می کنیم و بی آنکه آگاه شویم ، موسیقی آن مارا برمی انگیزد . بسیار شنیده ایم که احتمال دارد معنای یك شعر در قالب هیچ گونه تعبیری نگنجد اما کمتر دریافته ایم که ممکن است معنای یك شعر بسی وسیع تر از مراد آگاهانه شاعر و یا چیزی بسیار دوراز اصل آن باشد . یکی از پیچیده گوترین شاعران نو، استفن مالارمه شاعر فرانسوی بود که فرانسویها درباره اش می گویند « زبان شعرش چنان خاص و نامأنوس است که تنها بیگانگان می توانند آن را دریابند» ما از شنیدن شعری به زبانی که حتی یك واژه آنرا نمی دانیم می-توانیم عمیقاً به هیجان آئیم اما پس از آن اگر به ما آگاهی دهند که شعر مزبور فاقد معنی است ما پی می بریم که فریب خورده ایم، این شعر نبود بلکه فقط تقلیدی از نوای آلات موسیقی بود. اگر تنها ، بخشی از معنای شعر را می توان بوسیله تفسیر تفهیم کرد، سبب آن است که شاعر به چنان

قلمرویی ازشعوردست‌یافته که کلمات‌ازبیان‌آن ناتوانند، هرچندکه‌معانی هنوز وجود دارند ، بساکه شعری معانی بسیارمتفاوتی را به‌خوانندگان مختلف القاءکند وکلیه این معانی نیز بامراد خاص شاعرمتفاوت‌باشد. فی‌المثل شاعری درباره‌ی یك تجربه‌خاص شخصی شعری سروده است که به‌نظر خوداوهیچگونه ارتباطی باتجارب دیگران ندارد ، معهذااین شعرممکن است برای خواننده بیان‌کننده یك وضع مشترك ویا رویداد درونی اوباشد . تعبیرخواننده شاید باتعبیر شاعر متفاوت ولی به همان اندازه معتبرویاحتی بهترباشد، احتمال داردکه دریك شعر معانی‌بیشتری ازآنچه شاعر اراده‌کـرده است نهفته باشد، تعابیرمختلف هریك یکی ازجنبه‌های شعر را بازمی‌نماید . ابهام یاایهام شعرشاید بدین علت باشد که مفهوم شعر،چیزی‌بیش ازآن‌است‌که گفتارعادی می‌تواند تفهیم‌کند.

بنابراین شعر درحالیکه می‌کوشد چیزی بالاتراز آنچه بتوان به نثربیان‌کرد القانماید، درهمه‌حال به‌صورت‌گفتگوی یك‌انسان بادیگری باقی می‌ماند . ارتباط مستقیم شعر بازبان محاوره موضوعی نیست‌که

بتوان قوانین دقیقی در باره آن وضع کرد . هرانقلابی درشعر به سوی بازگشت به گفتار عادی گرایش دارد. این همان انقلابی است که وردزورث[1] در «سرآغازها»[2] اعلام کردوحق با اوبود. پیروان یك انقلاب شعری زبان جدید شعر را درجهت معینی گسترش می‌دهند. آنان زبان شعررا صیقل می‌دهند ویاکامل می‌سازند. در همین احوال زبان‌محاوره همچنان تغییر می‌پذیرد وزبان‌شعرمهجورمی‌شود. البته‌هیچ‌شعری دقیقاً بازبانی که‌شاعر با آن گفتگومی کندویا آنرامی‌شنودمطابقت نمی کند، ولی شعرباید چنان پیونداستواری باتداول زمان‌خودداشته‌باشد که خواننده یاشنونده‌بتواند بگوید «اگرمی‌توانستم به‌طریق شعرگفتگو کنم به‌همین شیوه می‌بایست سخن می‌راندم» سبب همین است که بهترین آثارشعری معاصر می‌تواند چنان احساس هیجان ورضامندی درما برانگیزد که بااحساسات ناشی‌از خواندن آثار شعری والاتراعصارگذشته‌کاملا متفاوت است .

بنابراین ، موسیقی شعرباید همان موسیقی پنهان در زبان گفتار

1. Wordsworth. 2. Prefaces.

زمان خود باشد. این سخن‌همچنین به این معنی است که شاعر باید از موسیقی پنهان در زبان گفتار زادوبوم خود بهره‌گیرد .

من‌همواره‌تأثیری راکه‌شعرخوانی«بیتز » برذهن من‌برجای‌نهاده بیادخواهم داشت ، گوش‌دادن‌به‌شعرخوانی اومرابه‌این حقیقت‌رهنمون ساخت که لهجه‌ایرلندی‌تاچه اندازه درتجسم زیبایی‌های‌شعرایرلندمؤثر است . البته مانمی‌خواهیم که شاعرصرفاًودقیقاً همان زبان معمولی‌خود وخانواده ودوستان‌وزادگاهش رادراشعارخود منعکس سازد، ولی آنچه او دراین محیط می‌یابد ماده خامی است که باید با آن اشعارش را بوجودآورد.شاعرباید همچون مجسمه‌ساز به‌ابزارکارخود وفادارباشد. شاعر باید با اصواتی که در محیط خود شنیده است آهنگ (ملودی) وهماهنگی (هارمونی) اشعارش را ایجادکند .

معهذا این تصور اشتباه‌آمیزاست که‌کلیه‌آثارشعری بایدآهنگین باشند ویاآهنگ‌چیزی بیش ازاجزاء موسیقی الفاظ است .

درهرشعری، کوتاه‌یابلند، بایددرقطعات‌باشدت کم وزیاد وزنهای متفاوتی‌بکاربردتانوسان احساس‌رابه کمك وزن بنمایاند، واین‌امرلازمه و شالوده موسیقی شعراست .

سخن‌کوتاه ،آنچه اهمیت دارد ،کل شعر است و اگر کل شعر لزومی ندارد یانبایدکاملا آهنگین باشد، پس‌نتیجه می‌گیریم که بنای‌شعر بر«الفاظ زیبا» نیست . من شك دارم که از نظرگاه «اصوات»، لفظی در زبان خود زیباتر ازلفظ دیگری باشد زیرا مسأله این‌که برخی اززبانها زیباتر از زبانهای دیگرنیستند، موضوع جداگانه‌ای است. الفاظزشت، الفاظی است‌که برای تلفیق وترکیب مناسب نمی‌باشد .

الفاظی هست‌که به‌سبب ناپیراستگی یـا کهنگی زشت است . الفاظی‌هست‌که بـه علت بیگانگی‌یابی‌ریشگی زشت است، مانند واژه تلویزیون . اما من اعتقاد ندارم‌که هیچ‌لفظ جاافتاده‌ای درزبان خود ، زیبا یازشت باشد ، موسیقی یك‌لفظ نخست برانگیخته ازرابطه‌ی‌آن با الفاظ مقدم ومؤخر و بطور نامعلومی بازمینه شعراست ودیگر ناشی از

توانایی کم یا بیش همخوانی[1] آن از نظر معانی مختلفی است که در زمینه‌های گوناگون دارد . آشکار است که همه الفاظ از نظر غنا و رسایی یکسان نیستند . این بخشی از کار شاعر است که الفاظ غنی‌تر را در میان الفاظ فقیرتر بکاربرد وما بضاعت آنرا نداریم که شعری را سراسر از الفاظ غنی بی‌انبازیم، زیراتنها درلحظات‌معینی‌است که‌می‌توان واژه‌یی‌ساخت که رساننده‌ی تمامی تاریخ یك زبان ویك تمدن باشد. این یك حالت «ایمایی» است که ناشی ازغرابت نوع‌خاصی از شعرنیست، بل منبعث ازطبیعت‌الفاظ است و مشغله‌ی‌ذهنی هرنوع شاعری می‌باشد.قصد من دراین‌جا تأکید براین نکته‌است که «شعرموزیکال» شعری است که‌دارای طرح[2] موزیکالی از اصوات و از معانی ثانوی الفاظی که در آن بکار رفته،باشد واین که این‌دونوع طرح ، تفکیك‌ناپذیر ویگانه است واگر خرده‌گیرید که صفت «موزیکال» را فقط درمورد اصوات محض، یعنی جدا ازمعنی می‌توان‌به‌کاربردمن فقط می‌توانم‌نظرقبلی خودرا تأییدکنم

1. association. 2. pattern.

که صورت یك شعر به همان اندازه معنای شعر، یك مفهوم انتزاعی است .

تاریخ شعر سپید[1] روشنگر دو نکته جالب و مرتبط است:

همبستگی شعر با زبان گفتار و اختلاف بارز میان شعر سپید دراماتیك و اشعاری که حاوی مضامین حماسی و فلسفی است.

همبستگی زبان شعر با زبان گفتار در شعر دراماتیك از انواع دیگر شعر بارزتر است. در شعر دراماتیك شاعر از زبان شخصیت‌های گوناگون سخن می‌گوید و فرهنگ اصطلاحات لغات او باید جامع جمیع زبانهای شخصیت‌های گوناگون باشد. برخی از نمایشنامه‌های متأخر شکسپیر، چون هملت، زبانی فاخر و ویژه دارد. این زبان مبتنی بر تداول سیصد سال قبل است و با وجود این هنگامی که ما آنرا می‌شنویم فاصله زمانی را می‌توانیم فراموش کنیم. من اعتقاد ندارم که وظیفه شاعر همواره ایجاد انقلابی در زبان است ، حرص نوآوری مداوم در زبان و وزن بهمان اندازه‌ی پا فشاری لجوجانه در بکار بست زبان پیشینیان، نا پسند و نا درست

۱- Blank verse شعر باوزن و بی‌قافیه .

است. یك زمان باید به‌کشف‌قلمروهای تازه پرداخت وزمانی دیگر باید قلمرو مکشوف راگسترش داد. شاعری‌که بزرگترین خدمت را به‌زبان انگلیسی کرد، شکسپیر است .او دردوران‌کوتاه زندگیش ،کاردوشاعر را به‌انجام رساند. من‌درجای دیگر خدمت دوگانه اورا به‌زبان‌انگلیسی بازنموده‌ام . دراینجا فقط می‌توانم به‌اختصار بگویم‌که تکامل زبان‌شعر شکسپیر را تقریباً به‌دو دوره می‌توان تقسیم‌کرد . دردوره نخست، وی زبان شعرش را به‌زبان محاوره نزدیك‌کرد،بنحوی‌که به هنگام نوشتن «آنتونی وکلئوپاترا» وی قادربوداحوال درونی هریك ازشخصیت‌ها، خواه بلندپایه‌یافرودست، را به‌سادگی بیان‌کند .

شکسپیر پس ازآنکه به این مرحله رسید ، در تعالی زبان خود کوشید .

زبان شعراودرنخستین مرحله،که ازمنظومه «ونوس وآدونیس» آغازشد، ازتصنع‌به‌سوی سادگی‌می‌گرایدولی درنمایشنامه‌های‌متأخرش ازسادگی به‌سوی‌فخامت سیرمی‌کند. درمرحله‌ی دوم، شکسپیر آزمایش

می‌کرد تادریابد تاچه‌اندازه می‌توان موسیقی شعر را تعالی بخشید، بی آنکه همبستگی میان زبان شعروزبان محاوره از میان برود، و بی آنکه شخصیت‌های نمایشنامه جلوه‌ی انسانی خودراازدست دهند.

در مورد«شعرآزاد» من بیست و پنج سال قبل چنین اظهار نظر کردم که برای کسی که بخواهـد کار دقیقی انجام دهد هیچ شعری شعر آزادنیست [1]، هیچ‌کس چون من واقف نیست که چه بسیارنثربد تحت عنوان شعرآزاد نوشته شده است، تنها یك شاعربدازشعرآزاد به عنوان رهایی ازفرم استقبال می‌کند. شعر آزاد طغیانی علیه فرم‌های متحجر و وتدارکی برای‌ابداع فرم‌های جدید ویا احیاءفرمهای قدیمی بود .شعر قبل ازفرم بوجود می‌آید، همچنان‌که قواعد عروض فقط تحت ضابطه درآوردن ارکان اوزانی است که شاعران پیشین بکاربرده‌اند.

اشکال شعری را باید شکست وازنو ساخت ، اما من معتقدم که هرزبانی، مادام‌که استقلال خود را حفظ کند ، قوانین ومحدودیت‌ها ،

۱ـ مقاله «تفکراتی درباره شعرآزاد» .

اوزان‌گفتاری والگوهای صوتی خود را برشعرتحمیل می‌کند ودر عین حال شاعررا درانحراف ازقواعد زبان به‌خاطر ضرورتهای شعری‌مجاز می‌دارد .

زبان همواره دستخوش تغییر است وشاعرباید گسترش زبان را ازجهت واژگان[1]، ترکیب ، تلفظوطرزادا بپذیرد و با این همه‌بهترین نحوه‌ی بیان را ارائه دهد .

شاعر ازاین امتیاز برخوردار است‌که می‌تواند به‌تکامل و حفظ کیفیت وظرفیت زبان برای بیان حیطه وسیعی ازاحساسات و عواطف مددکند. وظیفه اواین است‌که به‌تحولات زبان پاسخ گـوید وآنرا به صورت‌آگاهانه درآورد وباانحطاط زبان مبارزه کند .

آزادیهایی‌که شاعر فراچنگ می‌آورد به‌خاطر ایجادنظم‌است.

قضاوت درباره این راکه شعرمعاصراکنون درچه مرحله‌ای‌است من به‌خودتان واگذار می‌کنم ، تصورمی‌کنم شما نیزبامن موافق باشید

1– vocabulary.

که‌شعرمعاصردربیست سال‌گذشته دوران جستجوی یك‌زبان محاوره‌ای نو وشایسته راگذرانده است . ماهنوزبرای ابداع یك زبان شعری‌برای تئاتر راه درازی درپیش داریم . یعنی‌آن‌چنان نحوه بیانی‌کـه به‌وسیله آن بتوانیم گفتارانسانهای همزبان را بشنویم وشخصیت‌های نمایشنامه بتواند ناب‌ترین بیان شعری را بدون قلنبه‌گوئی ابرازکنند و ساده‌ترین پیامها را عاری از هرگونه ابتذال القاء نمایند . هنگامی که ما به چنین مرحله‌ای از تثبیت بیان شعری رسیدیم آنگاه می‌توانیم تعالی موسیقی شعررا دنبال گیریم ومن تصورمی‌کنم‌که هرشاعری ازمطالعه موسیقی می‌تواندبهره فراوان‌گیرد. این‌که چه اندازه اطلاعات فنی‌موسیقی‌برای یك شاعرضرورت داردمن نمی‌دانم، زیرا خود من نیزواجدآن‌معلومات فنی نیستم . اما من اعتقاد دارم‌که خصایصی‌که درموسیقی توجه شاعر راجلب می‌کند درك‌وزن‌ودرك‌ساختمان قطعه (structure) است. فکر می‌کنم برای هر شاعری امکان پذیر باشدکه به فرم‌های موسیقی نزدیك شود . نتیجه این‌کار ممکن است تصنع‌آمیز باشد ولی من می‌دانم‌که

احتمال دارد یك شعر بیش از آنکه به‌مرحله تبیین لفظی برسد به‌صورت یك وزن خاص در ذهن شاعر تحقق یابد، و همین وزن اندیشگی و تصاویر شعر را به‌وجود آورد، و من معتقد نیستم که این تجربه‌یی خاص خود من می‌باشد. استفاده از تم‌های مکرر در شعر نیز به‌اندازه موسیقی طبیعی است. در شعر نیز امکان دارد که کاری شبیه به گسترش یك تم theme به وسیله گروههای مختلف آلات موسیقی انجام دهیم، و چنین امکانی هست که مضمون شعر را به‌شیوه کنترپوئن [1] تنظیم کنیم. بیش از این من چیزی نمی‌توانم بگویم و بحث بیشتر در این باره را به آنان که در موسیقی تخصص دارند محو ل‌می‌کنم . اما من مجدداً یادآور می‌شوم که شعر هر اندازه از نظر تعالی موسیقی پیش رود ما باید در انتظار زمانی باشیم که شعر بار دیگر با زبان گفتار پیوند یابد. گرچه در چنان زمانی نیز مسائلی مشابه ولی به صور جدید قد علم می‌کند و شعر همچنان که «الیور» درباره سیاست گفته است یك «ماجراجویی بی‌پایان» است .

۱ـ کنترپوئن، تنظیم آهنگ بشیوه افقی با استقلال اصوات در حین هماهنگی.

می‌خوانید :

دیدگاه‌های نقد ادبی :	۷
نقد ادبی برمبنای اخلاق / ورلبور اسکات	۹
نقد ادبی برمبنای روانشناسی » »	۱۷
نقد ادبی برمبنای جامعه شناسی » »	۲۶
نقد ادبی برمبنای زیبایی شناسی » »	۳۳
نقد ادبی برمبنای افسانه شناسی » »	۴۳
نوشته‌هایی از تی. اس. الیوت :	
سنت	۵۷
دانته	۶۱
تفکراتی در باره شعر آزاد	۶۷
شعر و نمایش	۷۵
شعر و فلسفه	۹۳
موسیقی و شعر	۱۰۱