دیدگاههای نقد ادبی

ولبور اسکات و چند نوشته از تی. اس. الیوت

ترجمهٔ فریبرز سعادت

بسم الله الرحمن الرحيم

دیدگاههای نقدادبی

ولبور اسکات

و چند مقاله از:

تی. اس. الیوت

ترجمهٔ فریبرز سعادت

مؤسسه انتشارات امیرکبیر
تهران، ۱۳۷۸

اسکات، ویلبور استیوارت، ۱۹۱۴- Scott, wilbur stewart
دیدگاههای نقد ادبی / ولبور اسکات و چند نوشته از تی. اس. الیوت؛ترجمه فریبرز سعادت . - تهران : امیرکبیر، امیرکبیر، ۱۳۷۸.
۹۰ ص.
ISBN 964-00-0624-6
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
چاپ دوّم : ۱۳۷۸. ۱۶۵۰ ریال .
۱. نقد. ۲. نقد ادبی. الف. الیوت، تامس استرنز، ۱۸۸۸-۱۹۶۵، Eliot, Thomas stearns ب. سعادت، فریبرز، مترجم. ج. عنوان.
۹ د ۵الف / ۸۵ PN ۸۰۱/۹۵
۱۳۷۸
کتابخانه ملی ایران ۷۸م-۲۰۴۱۷

دیدگاههای نقد ادبی

ولبور اسکات و چند نوشته از تی. اس. الیوت

ترجمهٔ فریبرز سعادت

چاپ اوّل : ۱۳۴۸

چاپ دوّم با حروفچینی جدید : ۱۳۷۸

آماده سازی : واحد تولید امیرکبیر

چاپ و صحافی : چاپخانهٔ سپهر، تهران

تیراژ : ۱۰۰۰ نسخه

حق چاپ محفوظ است.

شابک ۶-۰۶۲۴-۰۰-۹۶۴ ISBN 964-00-0624-6

مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر تهران، میدان استقلال .

فهرست مطالب

عنوان صفحه

مکاتب نقد ادبی ۹

نقد ادبی بر مبنای اخلاق ۱۰

نقد ادبی بر مبنای روان‌شناسی ۱۷

نقد ادبی بر مبنای جامعه‌شناسی ۲۳

نقد ادبی بر مبنای زیبایی‌شناسی ۲۸

نقد ادبی بر مبنای افسانه‌شناسی (میتولوژی) ۳۶

نوشته‌هایی از تی. اس. الیوت ۴۳

سنت ۴۷

دانته ۵۱

تفکراتی دربارهٔ شعر آزاد ۵۵

شعر و نمایش ۶۱

شعر و فلسفه ۷۵

موسیقی و شعر ۸۱

نقد ادبی، در قلمرو ادب سرزمین ما هنوز مراحل نخستین را می‌گذراند. سخن‌سنجی، نیازمند آشنایی با آثار منتقدان بزرگ زمان و دیدگاههای گوناگون آنان است. سودمندی این شاخهٔ پیچیده و دشوار ادبیات، آن‌چنان روشن است که نیازی به توضیح ندارد. در این دفتر، ابتدا مقاله‌ای در باب مواضع علمی منتقدان گوناگون و سپس چند مقاله از یکی از بزرگترین ناقدان زمان ما فراهم آمده است. امید است 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 نشئت گرفته است. افلاطون و ارسطو منشاء پدیده‌های هنری را «حس تقلید» می‌دانستند. در روم باستان، سیسرون بر اهمیت نطق و خطابه تأکید می‌ورزید و نظریات او متأثر از اندیشه‌های ارسطو بود. در قرون‌وسطا، نقد ادبی با ارزشهای مسیحیت درآمیخت و به خدمت «الهیات» در آمد. در دوران نوزایی (رنسانس)، آثار نقد ادبی یونان و روم باستان، بویژه «فن شعر» ارسطو، بار دیگر مورد نظر قرار گرفت و قالبهای متروک ادبی چون نمایشنامه و حماسه، حیات تازه‌ای یافت. در

قرن هجدهم، نقد ادبی با دانش زیبایی‌شناسی پیوند یافت و منتقدانی چون لسینک وکالریج نظریهٔ هنر ارشادی قرون‌وسطا را به دور افکندند و بر اهمیت «تخیل» در هنر تأکید ورزیدند. در اوایل قرن بیستم، منتقدان کوشیدند که با استفاده از علوم انسانی چون روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی و حتی علم سیاست، مبانی تازه‌ای برای موضع فکری خود بیابند. درنتیجه مکاتب پنجگانهٔ نقد ادبی پدید آمد که هریک از آنها متکی به زیربنای علمی و فلسفی جداگانه‌ای است و به ترتیب عبارت است از:

۱. نقد ادبی بر مبنای اخلاق
۲. نقد ادبی بر مبنای روان‌شناسی
۳. نقد ادبی بر مبنای جامعه‌شناسی
۴. نقد ادبی بر مبنای زیبایی‌شناسی
۵. نقد ادبی بر مبنای افسانه‌شناسی

نقد ادبی بر مبنای اخلاق

در میان انواع گوناگون نقد ادبی که امروزه متداول است، نقد ادبی بر مبنای اخلاق، دیرینه‌سال‌ترین آنهاست. افلاطون به تأثیرات اخلاقی‌ای می‌اندیشید که شاعر در جامعهٔ آرزویی او به بار می‌آورد. «هوراس» ارزش شعر را در سودمندی و زیبایی آن می‌دانست. بزرگان دوران نوزایی نیز به بررسی نتایج اخلاقی شعر مشغول بودند. دکتر جانسون،

ادیب بلندپایهٔ قرن هجدهم، در کتاب خود موسوم به زندگی شاعران در مورد داوری دربارهٔ محتوای اخلاقی آثار شاعران، تردیدی به دل راه نداد. ماتیو آرنولد بر اهمیت «جدی بودن» آثار هنری تأکید ورزید. جملهٔ این بزرگان اندیشمند، بر این عقیده بودند که اهمیت ادبیات صرفاً در شیوهٔ بیان نیست، بلکه در محتوای اثر نیز هست. از آن زمان که شکل‌گرایان به طرفداری از شیوه‌های بیان و تنظیم اجزای یک اثر هنری وارد میدان بحث شده‌اند، مسئلهٔ «فرم و محتوا» اهمیت شایانی یافته است. فرم‌گرایان بر «چگونگی» بیان تأکید می‌ورزند، حال آنکه منتقدان ادبی اخلاق‌گرا، به محتوای بیان توجه می‌کنند.

در قرن بیستم، نویسندگانی که ارزیابی آثار ادبی بر مبنای اخلاق را عنوان کرده‌اند، «انسان‌دوستان نو» نام گرفته‌اند. اینان ادبیات را به‌عنوان وسیله‌ای برای نقد زندگی می‌نگرند. در نظر اینان، مطالعهٔ «تکنیک» آثار ادبی، بررسی وسایل است حال آنکه باید به بررسی هدفهای ادبیات به‌عنوان فرآیندی که در زندگی و عقاید و روحیات بشر تأثیر می‌گذارد پرداخت.

تحلیل آنان از بشر همان تحلیل سنتی‌ای است که بنیانگذارانش، انسان‌دوستان دوران نوزایی بودند. بنابر نظر آنان، انسان موجودی است که با داشتن امتیاز عقل و معیارهای اخلاقی متمایز می‌گردد. انسان موجود آزادی است که دستخوش غرایز حیوانی است اما از آنجا که می‌خواهد طبیعت خویش را تحت ضابطهٔ عقل تعالی بخشد، باید

مسئولیت اعمال خود را به عهده گیرد و ازاین‌رو آزادی بشر، تنها در رهایی از الزامها و شرایط محیط نیست بلکه در تبعیت از قانون اخلاقی درونی است. بنابراین، تکیه‌کلام انسان‌دوستان، نظم، کف نفس و انضباط اخلاقی است.

جنبش انتقادی قرن بیستم که مبنای تحلیل و داوری خود را براساس یک موضع فلسفی قرار می‌داد از امریکا برخاست.

پل المرمور[1] از سال ۱۹۰۴، که نخستین مقاله از سلسله‌مقالات او به‌نام مقالات شلبرن[2] منتشر شد، بر این مبنا مطالبی می‌نوشت و ایروینگ بابیت[3] نیز درکتاب خود موسوم به ادبیات و دانشگاه امریکایی، موضع مشابهی گرفت. در ابتدا خوانندگان مقالات آنان بسیار اندک بودند که چندان التفاتی هم به نظریات آنان نداشتند. اما یورش روزافزون به عقاید و سنن گذشته، شامل حال نویسندگانی چون بابیت و مور شد که از ارزشهای گذشته دفاع می‌کردند. برای این دو نویسنده دشوار بود که در زمان شکاکیت نسبت به ارزشهای سنتی و رشد آزمایشگری در هنر، راهی برای خود باز کنند.

سخن کوتاه، آنان برای مدت‌زمانی تحت‌الشعاع نوآوران و آزمایشگرانی قرار گرفتند که روز بازارشان بود؛ اما از سال ۱۹۲۰ به

---

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

بعد توجه بیشتری به نظریات آنان مبذول شد و گروهی از نویسندگان، چون نورمن فورستر[1]، هاری هایدن کلارک[2]، جی. آر. الیوت[3]، رابرت شفر[4]، فرانک جوت ماتر[5]، گورهام مانسون[6]، و برای چند صباحی استوارت شرمن پرات[7]، به آنان پیوستند و شمار آنان برای ایجاد یک مکتب کافی شد و عنوان «انسان‌دوستان نو»[8] برای توصیف موضع آنان در نقد ادبی متداول گردید.

نویسندگان این مکتب با دو تمایل ادبی مخالفت می‌ورزیدند: یکی ناتورالیسم، با آن نظر تحقیرآمیزی که دربارهٔ طبیعت بشر دارد و ارادهٔ آزاد و مسئولیت او را انکار می‌کند و دیگری رومانتیسم، با آن تأکید افراطی که بر نفس بشر دارد و علاقه‌ای که نسبت به بیان آزاد غرایز و امیال ابراز می‌دارد.

---

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.

این دو گرایش در ادبیات، همزمان رواج فراوانی داشت، به‌نحوی که مخالفان مکتب «انسان‌دوستان نو» آنان را متهم به اخلاق‌پرستی افراطی می‌کردند. با وجود این، بسیاری از پیروان مکتب «انسان‌دوستی نو»، اساساً می‌کوشیدند که صداقت اخلاقی را، که مبتنی بر تصوری اندیشمندانه و متعالی از بشر بود، با حساسیت زیبایی‌شناسانه درآمیزند.

در اوایل دهۀ سوم این قرن، گویی ختم این مکتب اعلام شد. جامعه‌شناسی و هستی‌شناسی، توجه بسیاری از منتقدان جوان را به خود جلب کرد.

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

در اوایل قرن بیستم، تی. ای. هولم، اختلاف میان موضع خود و موضع «انسان‌دوستی نو» را ابراز داشته بود، ولی او نیز به‌همان شدت با لطافت و ابهام رومانتیسم مخالف بود. اختلاف بر سر این بود که آیا اخلاق‌گرایان برای معیارهای اخلاقی‌ای که در مورد آثار هنری به کار می‌بردند باید یک منشاء ماورای طبیعی قایل باشند یا نه. «انسان‌دوستان نو» خود در این باره اتفاق نظر نداشتند. پل المرمور به مذهب به‌عنوان یک نهاد اعتقاد داشت و جی. ار. الیوت بر ضرورت اتحاد میان دین

و اخلاقیات تأکید می‌ورزید، ولی روی هم رفته، این گروه نظر بابیت را مبنی بر عدم تعهد دینی پذیرفتند. در سال ۱۹۲۷ و ۱۹۲۹، تی. اس. الیوت، بابیت و فورستر را به‌خاطر این ضعف اساسی به باد انتقاد گرفت. وی اظهار داشت که اخلاقیاتی که پشتیبانی در خارج از خود نداشته باشند نمی‌تواند اعتقاد و ایمان راسخی به بار آورد.

نتیجهٔ این مباحثات، سرانجام درآمیختن ارزشهای دینی با معیارهای اخلاقی بود. بنابراین، هنگامی‌که این جنبش در شکل اولیهٔ خود ازمیان رفت، ارزشها باقی ماند و هنوز هم به‌علت اتحاد با مذهب باقی است. فی‌المثل عنوان «انسان‌دوستی مسیحی» را می‌توان در مورد تی. اس. الیوت و نیز تعداد دیگری از دانش‌پژوهان و منتقدان، مانند ادموند فولر[1] و هیات واگونر[2]، برای تبیین دیدگاه اصلی آنان به کار برد.

نقد ادبی بر پایهٔ اخلاق، چنان ریشهٔ کهنی در تمایلات بشر دارد که نمی‌تواند به گروه معینی محدود بماند. ف. ار. لویس[3]، در میان منتقدان انگلیسی، و ایور وینترز[4]، در میان منتقدان امریکایی، بیان‌کنندهٔ همان دلبستگی سنتی به هدفهای اخلاقی ادبیات هستند؛ هرچند که مقالات انتقادی این دو منتقد چنان متنوع است که نمی‌توان ترکیب «انسان‌دوست» را برای تعریف برداشت آنان به کار برد. فی‌المثل دربارهٔ

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

وینترز گفته‌اند که وی، «همان دفاع دیرینه از فضایل کهن و محکوم ساختن فردگرایی غریب‌احوال و تأکید بر ارزشهای اخلاقی راکه ادبیات باید سرمشق آن باشد، و همان وابستگی به دستگاه مطلق‌گرایی را ابراز می‌دارد». به‌علاوه بسیاری از آثار انتقادی مارکسیست‌ها نیز اساساً اخلاقی است هرچند تصویری که آنان از بشر ارائه می‌دهند، اختلاف بارزی با تصویر بشر در نزد انسان‌گرایان دارد و به نظریهٔ خاصی در مورد نیروهای انسانی بستگی دارد. در واقع بهتر است که منتقدان مارکسیست را نمایندگان مکتب اجتماعی بنامیم. حتی در میان پاره‌ای از منتقدان فرمالیست نظریهٔ اخلاقی شایع است. تی. اس. الیوت در مقالهٔ دین و ادبیات، نظر جالبی در مورد قضاوت اخلاقی بیان داشت. وی در این مقاله می‌نویسد: «عظمت ادبیات را تنها با معیارهای ادبی نمی‌توان تعیین کرد، هرچند باید به ذهن بسپریم که داوری دربارهٔ اینکه فلان اثر، ادبیات هست یا نیست، فقط با معیارهای ادبی صورت می‌گیرد.» این تمایز به منتقدانی چون آلن تیت[۱] و جان کرو رنسم[۲] که در مورد «عظمت» آثار ادبی به معیارهای اخلاقی اعتقاد دارند امکان می‌دهد که در داوریهای نقدآمیز، صرفاً نظر خود را به «معیارهای ادبی» معطوف سازند.

نقد ادبی بر مبنای روان‌شناسی

در سالهای نخستین دههٔ دوم قرن بیستم، بسیاری از نویسندگان با اندیشه‌های فروید آشنا شدند. آ. آ. بریل[1] در سالهای ۱۹۱۰ و ۱۹۱۲ به ترتیب کتابهای سه افاده بر نظریهٔ جنسی و تعبیر رؤیاها را به انگلیسی برگردانده بود. همچنین در سال ۱۹۱۰، دکتر ارنست جونز کتابی در تفسیر هملت از دیدگاه فروید منتشر ساخته بود. نویسندگان سخت مجذوب این آثار شدند و به‌نظر می‌رسید که تفسیر فرویدی، کلید پویشهای هنری و مقاصد ناخودآگاه هنرمند و انگیزه‌های شخصیتهای آفریدهٔ هنرمند را به دست داده است.

دلیل جذابیت نظریات فروید برای نویسندگان خلاق ساده بود. ناتورالیسم ادبی و بویژه ناتورالیسم فرانسه، بشر را چونان قربانی محیط و یا زیست‌شناسی تصویر کرده بود. اندیشه‌های فروید درون‌بینی ناتورالیست‌ها را مدلل ساخت و برای اسارت بشر در پنجهٔ غریزهٔ جنسی و سرکوفتگی‌هایی که اجتماع بر او تحمیل می‌کرد، اصطلاحات علمی وضع کرد. داوری فروید مبنی بر اینکه انسان پیش از آنکه بدنهاد باشد بیمار است، توافق کاملی با اعتقاد ناتورالیست‌ها داشت مبنی بر اینکه انسانی را که فریفتهٔ امیال و غرایز خویش است و مسئولیتی ندارد، نباید محکوم ساخت. به این ترتیب، روان‌شناسی، شور و شوق رمانتیک‌ها را به حدیث نفس و بیان حالات بیمارگونه روا دانست. اکنون

1. A. A. Brill.

در پرتو روان‌شناسی، دیوانگی سمبولیست‌های فرانسه و آزمایشگران پیرو آنان را ناشی از نیروی «ناخودآگاه» دانستند.

انتشار آثار فروید، به نویسندگان رمانتیک و رئالیست جرئت و توانایی بخشید که تا ژرفنای روح بشر نفوذ کنند. در این احوال، نظریهٔ آدلر دربارهٔ عقدهٔ حقارت، و تئوری یونگ دربارهٔ ناخودآگاه گروهی، تأثیر روان‌شناسی را بر نویسندگان خلاق قوت داد؛ اما نخستین تأثیر، از آن نظریات فروید بود.

اف. جی. هوفمن[1] در کتاب مکتب فروید و ذهن ادب‌گرا به سال ۱۹۴۵ به بررسی تأثیر اندیشه‌های فروید در آثار لارنس، توماس مان، شروود آندرسن، و دیگران پرداخته است و هرکسی می‌تواند تأثیری را که روان‌شناسی در نوشته‌های سی سینکلر، جویس، کاترین منسفیلد، گراهام گرین و دیلان تامس به‌جای نهاده است به‌آسانی دریابد.

منتقدان نیز چون نویسندگان خلاق، به قصد روشنگری به این قلمرو نوین دانش رو آوردند. نخستین نتیجهٔ آن، این بود که روان‌شناسی چونان سلاحی در پیکار با ارزشهای گذشته بویژه فرهنگ پیوریتن[2] در امریکا و ارزشهای دوران ویکتوریا در انگلستان، به کار آمد.

ارزشهای این دو سنت در برابر سلاح جدید، سخت آسیب‌پذیر بود. اگر فضایلی چون کف نفس، عفت، نجابت، آبرومندی و امثال آن ناشی از سرکوبی امیال باشد، و نه الهامات پروردگار، پس آنان را که بر

1. F. J. Hoffman. 2. Puritan.

حفظ چنین ارزشهای سنتی‌ای پا می‌فشرند، می‌توان متهم به جهل و بی‌خردی کرد. کتاب ارادهٔ معطوف به قدرت پیوریتن یکی از نمونه‌های فراوان کوشش برای ویران ساختن ارزشهای سنتی به مدد روان‌شناسی است که«انسان‌دوستان نو» در حفظ و حراست آن می‌کوشیدند.

یاری گرفتن از روان‌شناسی در نقد ادبی، با کتاب کنراد ایکن[1] تحت عنوان شکاکیت: یادداشتهایی دربارهٔ شعر معاصر به سال ۱۹۱۹ رونق یافت. در انگلستان، رابرت گریوز[2] مقالات نقدآمیزی از دیدگاه روان‌شناسی نوشت؛ هرچند که او نظریهٔ دبلیو. اچ. ریورز[3] را مبنی بر تعارض شخصیتهای ناخودآگاه، به گونهٔ خاصی به کار گرفته بود. ماکس ایستمن[4] و فلوید دل[5]، سردبیران نشریهٔ «توده‌ها»، علی‌رغم تمایل خود به تأکید بر ارزشهای جامعه‌شناسی، محققاً به عامه فهم ساختن برداشت روان‌شناسانه یاری کردند و هربرت رید[6] در کتاب خود موسوم به عقل و رمانتیسم، سود جستن از روان‌شناسی را در نقد ادبی توصیه کرد.

---

1. Conrad Aiken. 2. Robert Graves. 3. W. H. Rivers
4. Max Eastman. 5. Floyd Dell. 6. Herbert Read.

باید گفت که در ابتدای پیدایش این مکتب، بسیاری از منتقدان ابزار روان‌شناسی را به‌طرزی بی‌خردانه به کار گرفتند. برخی تنها ادراکی سطحی از روان‌شناسی داشتند و همین دانش اندک خود را نیز به‌طرزی ناسنجیده برای یافتن انگیزه‌های شهوانی و معنای نهفته در آثار هنری به کار بردند. همچنان‌که منتقدان از تئوری روان‌شناسی آگاهتر شدند و مسئولیت بیشتری را در این مورد پذیرفتند و سنجیدگی آنان، نظریات افراطی را از میان برد، اهمیت پرتوی که روان‌شناسی بر ادبیات افکنده بود، بیشتر نمودار گردید.

به‌طورکلی، سود جستن از دانش روان‌شناسی در هنر سه نوع روشنگری می‌تواند بار آورد: نخست، همچنان‌که آی. ا. ریچاردز[1] نشان داده است دانش روان‌شناسی زبان دقیقتری برای بحث دربارهٔ پویش خلاق هنری فراهم می‌آورد. ریچاردز درکتاب مبانی نقد ادبی به سال ۱۹۲۴، اجزای تجربهٔ زیبایی‌شناسی را بر مبنای تعریفی که خود و همکارانش قبلاً به دست داده بودند، تحلیل کرد. بنا به تعریف آنان، زیبایی «چیزی است که موجب تعادل ترکیبی می‌گردد.» به این معنی که زیبایی یک اثر هنری، نوعی واکنش خاص و موزون در بیننده ایجاد می‌کند. هرچند که بسیاری از منتقدان برکتاب او خرده گرفتند، تقریباً هیچ منتقدی از زمانی‌که ریچاردز کتاب خود را منتشر کرد، نتوانسته است بدون سود جستن از تحلیلهای او نقد بنویسد.

1. I. A. Richards.

استفاده از این نوع تحلیل را درکتاب فلسفه فرم ادبی اثر کنت برک[1] می‌توان دید که در آن، نویسنده به‌طرز درخشانی رابطهٔ ناخودآگاهانه میان نویسنده و خواننده را بررسی کرده است.

دوم، همچنان‌که ادموند ویلسن اشاره کرده است، در زندگینامه‌نویسی و پژوهش در زندگی نویسندگان، اصطلاحات روان‌شناسی، کلید فهم آثار آنان است. روان‌شناسی محققاً زندگینامه‌نویسان را قادر به ژرفکاوی در رویدادهای درونی یک نویسنده می‌گرداند. این نوع نقد، مبتنی بر این فرض است که رابطهٔ میان هنرمند و اثر هنری، همانند رابطهٔ میان بیمار و رؤیاست و اینکه به گفتهٔ دی. اچ. لارنس، هنرمند بیماری‌اش را در کتابهایش فرو ریخته است. در این حالت، منتقد به‌صورت تحلیلگری درمی‌آید که هنر را چون علائم بیماری تلقی می‌کند و با تفسیر این علائم می‌تواند امیال سرکوفتهٔ ناخودآگاه و انگیزه‌های هنرمند را کشف کند. این کشفیات نیز ممکن است منجر به ادراک و حتی تفسیر آثار هنری گردد.

کتاب جراحت و ظهور، اثر ادموند ویلسن، نمونهٔ بارزی است از اینکه این نوع برداشت تا چه اندازه می‌تواند ما را در درک نه فقط مسائل شخصی نویسندگان، بلکه زیربنای نوشته‌های آنان یاری کند.

سوم آنکه، از روان‌شناسی می‌توان در روشنگری شخصیتهای آثار ادبی سود جست. اف. ال. لوکاس[2] درکتاب ادبیات و روان‌شناسی در

1. Kenneth Burke. 2. F. L. Lucas.

سال ۱۹۵۱، نمونه‌های متعددی برمی‌شمرد که چگونه روان‌شناسی، کنشها و واکنشهای شخصیتهای آفریدهٔ هنرمند را روشن می‌گرداند بدون یاری آن، اعمال و انگیزه‌های اینان مبهم و ناموجه می‌نماید.

منتقدی که چنین روشی را در نقد پیش می‌گیرد، به‌صورت روانکاوی در می‌آید که در جست‌وجوی انگیزه‌های ناخودآگاه شخصیتهاست.

نمونهٔ کلاسیک آن، پژوهش دکتر ارنست جونز در شخصیت هملت است. دکتر جونز به معمای درنگ هملت در انتقام‌گیری از قاتل پدرش چنان پاسخی می‌دهد که مسلماً تا قبل از گسترش روان‌شناسی فروید قابل تصور نبود. تأثیری را که چنین برداشتی از ادبیات می‌تواند بر تفسیر آثار هنری بگذارد، می‌توان در پژوهشهای روان‌شناسانهٔ ادنا کنتن[1] بر کتاب گردش‌پیچ هنری‌جیمز مشاهده کرد.

انتقاداتی که از نقد ادبی ر مبنای روان‌شناسی به عمل آمده بر دو نوع بوده است: نوع اول اینکه این نوع نقد را به «ساده‌انگاری» بیش از حد متهم می‌کنند.

نوع دوم مبتنی بر این اصل است که پدیدهٔ هنری اساساً متفاوت از رؤیاست. رؤیا ممکن است اعتراف اجباری باشد و هنر پدیده‌ای است که هنرمند با آگاهی کامل آن را خلق می‌کند. لیونل تری‌لینگ[2] و کنت برک هوشمندانه این نوع تمایز را بررسی کرده و حدود بهره‌جستن از روان‌شناسی را برای منتقد و نویسنده مشخص ساخته‌اند.

---

1. Edna Kenton. 2. Lionell Trilling.

نکتهٔ آخر اینکه، یک شاخه از نقد ادبی بر مبنای روان‌شناسی به بررسی نیروی ناخودآگاه نژاد و فرهنگ می‌پردازد. این برداشت درخور بحث جداگانه‌ای است، بویژه از آنجا که با قلمرو دیگری از علوم انسانی موسوم به «انسان‌شناسی اجتماعی» ارتباط دارد.

نقد ادبی بر مبنای جامعه‌شناسی

این مکتب مبتنی بر این اعتقاد است که رابطهٔ هنر با اجتماع اهمیت حیاتی دارد و دریافتن این روابط، استنباط و درک عمیقتری از آثار هنری را موجب می‌گردد. خلق اثر هنری در خلأ صورت نمی‌گیرد. فراوردهٔ ادبی، کار نویسنده‌ای است که در زمان و مکان 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]، سابقهٔ نقد ادبی بر مبنای جامعه‌شناسی را به پژوهش دربارهٔ حماسهٔ هومر اثر «ویکو»[2] در قرن هجده می‌رساند که در آن ویکو شرایط اجتماعی دوران زندگی شاعر یونانی را باز نموده بود.

1. Edmund Wilson. 2. Vico.

«هردر»[1] در قرن نوزده از همین روش پیروی کرد، ولی این مکتب با آثار «تن»[2]، ادب‌شناس فرانسوی، به کمال رسید. تن جملهٔ مشهوری دارد که: «ادبیات محصول زمان، نژاد، و محیط اجتماعی است.» مارکس و انگلس در اواخر قرن نوزدهم عامل چهارمی نیز به آن افزودند که همان «شیوهٔ تولید» بود و گسترش شاخهٔ ویژه‌ای از این مکتب را به‌نام «نقد ادبی مارکسیستی» امکان‌پذیر ساختند.

گرایش به همبستگی هنر و ارزشهای اجتماعی با جنبش رئالیسم رابطه‌ای طبیعی و ذاتی داشت. در امریکا، هاولز[3]، هاملین گارلند[4]، جک لندن و فرانک نوریس[5]، جملگی به بررسی رابطهٔ میان ادبیات و اجتماع دلمشغول بودند. هنگامی‌که منتقد، نظریات اجتماعی یا سیاسی را جانشین واژهٔ «جامعه» می‌ساخت، درمی‌یافت که به نظریهٔ جامعی دربارهٔ تودهٔ عظیم آثار ادبی نایل آمده است. ازاین‌رو «جان میسی»[6] کتاب روح ادبیات امریکا را در سال ۱۹۰۸ از دیدگاه سوسیالیسم نوشت و پارینگتن[7] در کتاب خود موسوم به جریانهای مهم فکری امریکا تحت تأثیر لیبرالیسم جفرسن بود. با آغاز دوران رکود و بحران

1. Herder. 2. Taine. 3. Howells. 4. Hamlin Garland.
5. Frank Norris. 6. John Macy. 7. Parrington.

اقتصادی، نویسندگان به ابزار نیرومندی برای داوری و بررسی ادبیات به‌عنوان آیینهٔ اجتماع رو آوردند. این ابزار نیرومند، تفسیر و ارزیابی مارکسیستی از نیروهای اجتماعی بود. هم در انگلستان و هم در امریکا، نویسندگان از نظر سیاسی به چپ گرایيدند، شاهد آن اشعار آدن، سی. دی. لویس، استیفن اسپندر و آریچیبالد مک‌لیش است. روزنامه‌های چپ‌گرا انتشار یافت، از آن جمله New Masses به سردبیری میچل گلد[1] و Left Review به سردبیری ادگل ریک ورد[2] که ارگانهای نقد مارکسیستی بودند.

کتابهایی در این زمینه منتشر شد، از آن جمله ادبیات پرولتاریایی در ایالات متحده، اثر هیکس[3] در سال ۱۹۳۵، روح در زنجیر اثر سی. دی. لویس[4] در سال ۱۹۳۷، جنبشهای نقد ادبی در امریکا، اثر برنارد اسمیت[5] در سال ۱۹۳۹، آزادی ادبیات امریکا، اثر کالورتن[6] در سال ۱۹۳۱، مبارزهٔ آینده بر سر قدرت، اثر جان استریچی[7] در ۱۹۳۳، و کتاب رمان و مردم اثر راف فوکس[8] در سال ۱۹۳۷.

---

1. Michael Gold. 2. Edgell Rickword. 3. Hicks. 4. C. Day. Lewis. 5. Bernard Smith. 6. Calverton. 7. John Strachey. 8. Ralph Fox.

برآیند این آثار، پیش از همه، جنبش نیرومندی در نقد ادبی بود. معیار حقیقت روشن بود: ماتریالیسم دیالکتیک. داوری بر این مبنا صورت می‌گرفت که یک اثر ادبی تا چه اندازه به روشن گردانیدن این حقیقت اجتماعی یاری می‌کند. درنتیجه داوریهای ادبی با اعتقادی شبیه به ایمان مذهبی صورت می‌گرفت و ادبیات و آفرینندگان آن به دو دستهٔ موافق و مخالف حقیقت تقسیم می‌شدند.

منتقد ساده‌انگار که از پیچیدگی روابط هنر با اجتماع پروا نمی‌کرد، و اعتقاد راسخی چون ایمان مذهبی داشت، اصرار می‌ورزید که نویسندگان در اعتقادات او سهیم گردند و ادبیات، اعتبار خود را نشان دهد. استثناهایی نیز وجود داشت؛ برخی از منتقدان از این نوع بینش تنگ‌نظرانه روی گرداندند، از آن جمله کریستوفر کادول که دانش عمیق او دربارهٔ مارکسیسم و ذوق کامل او در ادبیات، وی را توانا ساخت که در برابر مطلق‌گرایی ساده‌اندیشانهٔ مارکسیست‌های کم‌اهمیت‌تر آن زمان، مقاومت ورزد.

اما نوعی بی‌خردی در این‌گونه نقد به چشم می‌خورد. همچنان‌که معیار سنجش کوتاهتر و انطباق آن با آثار هنری ساده‌اندیشانه‌تر می‌گردید، تنگ‌نظری این بینش، بیشتر نمودار می‌شد. جیمز فارل درکتاب یادداشتی دربارهٔ نقد ادبی، در سال ۱۹۳۶، همکاران مارکس‌گرای خود را به‌دلیل ساده‌انگاری مسئله، به باد انتقاد گرفت. ادموند ویلسن نیز، هنگامی‌که این گروه را ترک گفت (هرچند که «تن» نیز به اندازهٔ مارکس بر او تأثیر

نهاده بود)، در مقاله‌ای تحت عنوان «مارکس‌گرایی و ادبیات» در کتاب اندیشمندان سه‌گانه، در سال ۱۹۳۸، به این دسته از منتقدان حمله برد. سرانجام با انعقاد قرارداد عدم تهاجم میان شوروی و آلمان و آغاز جنگ جهانی دوم در سال ۱۹۳۹ و اغتشاش فکری متعاقب آن، این جنبش نیروی خود را از دست داد و دیگر شعبهٔ مهمی از نقد ادبی به شمار نیامد.

اما افراط‌گرایی این‌گونه منتقدان، اعتبار پژوهش جامعه‌شناسانه در ادبیات را از میان نبرد. اگر منتقد نمی‌تواند یک نویسنده یا یک اثر هنری را در قالب یک ایمان و اعتقاد خاص مانند امپریالیسم، پرولتاریائیسم، سوسیالیسم، کاپیتالیسم و امثال آن بریزد و بسنجد، انطباق یک اثر با یک تئوری اجتماعی می‌تواند جرقه‌هایی برافروزد که براستی روشنگر است. پاشنهٔ آشیل نقد ادبی بر مبنای جامعه‌شناسی در حوزهٔ داوری است، یعنی همان وسوسه‌های کوته‌نظرانه برای ستودن یا محکوم ساختن یک اثر، بنابر میزان توافق مفاهیم اخلاقی یا اجتماعی آن با اعتقادات نویسنده. لزومی ندارد که کمدیهای دوران اعادهٔ سلطنت را به‌دلیل نامربوط بودن آن با مهمترین جریان فکری آن زمان محکوم سازیم، ولی اگر در نظر بگیریم که این آثار، همزمان با کشفیات اسحاق نیوتون، سر توماس براون[1] و جان بونیان[2] به‌وجود آمد، یعنی آثار ادبی را در فضای

1. Sir Thomas Browne. 2. John Bunyan.

فرهنگی زمان خود بسنجیم، درمی‌یابیم که نکات تازه‌ای بر ما روشن شده است. در حقیقت، این بهترین کاری است که منتقدان جامعه‌شناس انجام می‌دهند، یعنی قراردادن اثر هنری در فضای اجتماعی و تعریف روابط این دو. اگر این ارزیابی کوته‌نظرانه باشد، علت آن احتمالاً موضع اخلاقی نویسنده و نیز ارزشهای ذاتی اثر اوست.

البته دیرزمانی است که ادب‌شناسان به بررسی روابط میان اثر هنری، نویسنده، و محیط اجتماعی پرداخته‌اند و پژوهشهای آنان، متضمن داوریهای ضمنی دربارهٔ این همبستگیها بوده است. اما درک این همبستگیها چندان ساده نیست. هاری لوین[1] گفته است: «میان ادبیات و اجتماع روابط متقابل وجود دارد. ادبیات تنها معلول علتهای اجتماعی نیست، بلکه علت معلولهای اجتماعی نیز هست.» بنابراین، ما همچنان منتقدانی داریم که به بررسی این روابط می‌پردازند. بدیهی است تا زمانی‌که ادبیات پیوند خود را با اجتماع حفظ کند، این پیوند، پیوندی است جاودانی؛ پژوهش جامعه‌شناسانه به مدد یک نظریهٔ خاص اجتماعی، یا بدون آن، همچنان جنبش نیرومندی در نقد ادبی خواهد بود.

نقد ادبی بر مبنای زیبایی‌شناسی

بدون شک نافذترین شیوهٔ نقد در زمان ما، نقد فرم‌گرایانه است.

1. Harry Levin.

بسیاری از منتقدان برجسته، از پیروان این مکتب به شمار می‌آیند و نشریه‌هایی ازقبیل کنیون ری‌ویو[1] و هودسن ری‌ویو[2] و Accent به‌عنوان ارگانهای غیررسمی این مکتب انتشار می‌یابد و براستی شیوه‌ای است که هرکس به‌هنگام صحبت از نقد ادبی معاصر، خود به خود به آن می‌اندیشد.

دلایلی وجود دارد که نخستین پدیدهٔ این مکتب را باید در نظریهٔ کالریج جست‌وجو کرد که گفته بود: «هر اثر ادبی حیات خاص خود را داراست.» تصور او از وحدت ارگانیک، یعنی هماهنگی کلیهٔ اجزای یک اثر، مطمئناً مستلزم یک برداشت انتقادی است که به کارایی عناصر متعدد یک اثر برای ایجاد یک معنای واحد و کامل توجه دارد. از این نظر، اصل پو[3] را مبتنی بر تأثیر یگانهٔ یک اثر ادبی، می‌توان سلف این جنبش نو دانست؛ هرچند که «پو» تأثیر چندانی بر منتقدان معاصر خود به‌جای ننهاد، و دقت وسواس‌آمیز «هنری جیمز» در مورد مسائل فن خود، که در مقدمه‌های بی‌شمار او به چشم می‌خورد، احتمالاً دلیل راه الیوت و بلک‌مور بوده است.

تی. اس. الیوت، سهم بزرگی درگسترش مکتب فرم‌گرایی داشته است. وی تحت تأثیر ازراپاند و هولم، منزلت رفیع هنر را به‌عنوان هنر و نه به‌عنوان بیان‌کنندهٔ اندیشه‌های اجتماعی، دینی، اخلاقی و یا سیاسی،

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

اعلام کرد و مطالعهٔ دقیق متنهای ادبی را توصیه کرد. وی در مقالات بی‌شمار خود، نظریهٔ خود را دربارهٔ شعر، به‌عنوان یک ارگانیسم مستقل، به کار بست و به واقعیات هنری یک اثر توجه مبذول داشت. گفتهٔ وی در مقالهٔ «سنت و استعداد فرد»، مبنی بر اینکه «شاعر در سرودن شعر از هیجانات و شخصیت خود می‌گریزد»، منتقدان را تشویق کرد که از بررسی حقایق زندگی شاعران روی برتابند و به مطالعهٔ دقیق فن شعر بپردازند.

سخن کوتاه، قصد الیوت این بود که نوعی شیوهٔ نقد به‌وجود آورد که آزاد از تفسیرهای برون‌ذاتی تاریخی، اخلاقی، روان‌شناسی، و جامعه‌شناسی باشد و صرفاً کیفیت و ارزشهای زیبایی‌شناسایی را در نظر گیرد.

آثار شعری الیوت و ازرایاند و پیروان بی‌شمار آنان با تکنیک پیچیده‌ای که متأثر از سمبولیست‌های فرانسه در قرن نوزدهم، و شاعران متافیزیک انگلستان در قرن هفدهم بود، تیز کردن ابزار نقد را برای دقیقترین بررسی ایجاب می‌کرد.

دومین پیشرو و راهنمای این مکتب، آی. ا. ریچاردز است. همان‌طور که تحلیل او از رابطهٔ شعر و شنونده در کتاب مبانی نقد ادبی در سال ۱۹۲۴، برداشت روان‌شناسانه را رواج داد، کتاب دیگر او به‌نام معنای معنی در سال ۱۹۲۳، واژگانی برای بحث و تحلیل معانی که در پاسخ انگیزه‌های لفظی در ذهن حاصل می‌شود فراهم آورد و نقد

ادبی بر مبنای علم دلالت (سمانتیک) را بنیان نهاد. ریچاردز در کتاب دیگری موسوم به فن شعر، در سال ۱۹۲۶، به بررسی تنزل مقام شعر در عصری پرداخت که اکثر اعتقادات دروغ از آب در آمده است. هرچند که وی بعدها این نوع ارزیابی را کنار نهاد، ولی کتاب او از نظر تحقیق در ارزشهای ذاتی شعر مقام والایی دارد. وی در کتاب بعدی خود، موسوم به نقد علمی، در سال ۱۹۲۹، پاره‌ای سوءتعبیرها را از سیزده شعر، طبقه‌بندی و تحلیل کرد.

ریچاردز راه را برای «مشغلهٔ ذهنی» آیندهٔ منتقدان نو هموار کرد، ولی احتمالاً بزرگترین توفیق او تحقیق دربارهٔ معنی شعر بود که از یک‌سو منجر به پیدایش علم دلالت (علم نشانه‌ها و تفسیر نشانه‌ها) و از سوی دیگر منجر به بررسی دقیق اشعاری شد که امپسون و بلک‌مور در آثار خود به توضیح آن پرداخته بودند.

علاوه بر افادات ارزندهٔ الیوت و ریچاردز، عامل دیگر گسترش نقد ادبی بر مبنای فرم، واکنش در برابر تأکید ادب‌شناسان دوران ویکتوریا و انسان‌دوستان نو بر فواید اخلاقی شعر، و علاقهٔ ادب‌شناسان به سنتهای ادبی و تاریخی و زندگینامهٔ نویسنده، و تمایل امپرسیونیست‌ها به حماسه ساختن از هر تجربهٔ هنری بود. احتمالاً این مکتب همچنین واکنشی در برابر تأکید مارکسیست‌ها بر ارزشهای اجتماعی و تأکید روان‌شناسان بر بیماری روانی نویسنده بوده است. به هر تقدیر، فضای دههٔ سوم قرن برای رواج چنین مکتبی مساعد بود.

هرچند میان این منتقدان «نو» تفاوتهای شایانی هست، ولی اعتقادات، گرایشها، و شیوهٔ نقد مشترکی نیز وجود دارد. اینان در بدایت امر شعر را به‌مثابه منبع معتبری از دانش در نظر می‌گیرند که می‌توان آن را به‌طریق دیگری القا کرد و شرایط اجتماعی و شخصی و معانی اخلاقی نهفته در پشت اثر را به یک‌سو می‌نهند و نظر خود را در ساختمان یک شعر و اجزای این ساختمان در رابطه با کل تجربهٔ شعری متمرکز می‌سازند.

رابرت پن‌وارن این شیوهٔ نقد را به‌این ترتیب تعریف می‌کند: «ذات شعر از هیچ‌گونه عنصر ویژه‌ای تشکیل نمی‌گردد بلکه به یک سلسله روابط، یعنی ساختمانی که ما آن را 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 اجزای فرم (وزن، تصویر، زبان، و غیره) و عناصر محتوا (لحن، درونمایه و امثال آن) می‌باشد که نه به‌طور جداگانه، بلکه به‌اتفاق کار می‌کنند.

دقت مطالعه‌ای که چنین شیوه‌ای در نقد ایجاب می‌کند قبلاً نیز هرگاه که خواننده‌ای تحلیلگر به بررسی ادبیات پرداخته، وجود داشته است، ولی اساس نظریهٔ معتقدان نقد ادبی نو، بر این پایه استوار است. چنین جنبش نیرومندی الزاماً مورد حمله واقع گردید و بسیاری از این حملات مطمئناً محدودیتهای آن را باز کرد. شدیدترین مخالفتها از طرف کازین[1] ابراز شد که این دسته را به‌دلیل به کار بردن اصطلاحات

1. Kazin.

نامفهوم به باد انتقاد گرفت.

ار. اس. کرین[1] به اتکای یک کلمه به‌عنوان تنها اصل شعر، همچون paradox در نظر بروکز[2]، «بافت» texture در نظر رانسوم[3]، «گیرایی» tension در نظر تت[4] و «ایهام» ambiguity در نظر امپسون[5]، اعتراض کرد. ال. سی. نایتز، و اِف. آر. لویس نیز امپسون و ریچاردز را به تجزیهٔ یک بخش از اثر هنری برای تحلیل، و فراموش کردن کلیت شعر متهم کردند. حتی جان کرو رانسوم، رهبر این گروه، نیز به این شیوهٔ تحلیل که در مطالعهٔ یک بخش از اثر، تأثیر مجموع آن فراموش گردد، اعتراض کرد.

آر. پی. بلک‌مور، که خود از اعضای این گروه بود، می‌نویسد که این شیوه صرفاً به تحلیل تکنیکهای لفظی زبان در یک شعر یا قسمتی از آن می‌پردازد و بیشتر با مکتب ییتز ـ الیوت در مورد شعر نو هماهنگی دارد تا دیگر انواع نقد. انتقاد دیگری که از این مکتب به عمل آمد این بود که در این‌گونه نقد، صرفاً بر تحلیل فرم تأکید شده و ارزشهای ادبیات برای بشر، صرف‌نظر از ارزشهای زیبایی‌شناسی آن، به دست فراموشی سپرده شده است.

تی. اس. الیوت به این انتقادات چنین پاسخ گفت که بررسی

---

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

هستی‌شناسانه می‌تواند کیفیت ادبی یک اثر را باز نماید، ولی برای تعیین میزان «عظمت» آن، استفاده از شیوه‌های دیگر نقد ضروری است. الیوت از زمان تغییر مذهب خود به بررسی جنبه‌های صوری و ارزشهای فلسفی آثار هنری پرداخت.

در اینجا باید به اختلاف میان «فرم‌گرایان» و «مکتب شیکاگو» اشاره کرد. از ماهیت مباحثات و مناظرات آنان چنین برمی‌آید که این دو دسته خصم آشتی‌ناپذیر یکدیگرند، ولی در حقیقت اختلاف آنان از حد یک مرافعهٔ خانوادگی فراتر نمی‌رود؛ هر دو دسته معتقد به تحلیل درونی یک اثر هنری و پرهیز از بررسیهای اجتماعی، اخلاقی و فلسفی هستند.

اما منتقدان «مکتب شیکاگو» هواخواه نوعی زیبایی‌شناسی جدید بر مبنای استتیک ارسطویی، به‌خاطر تمیز میان انواع آثار هنری و استنتاج قوانین از آن برای هر یک از این انواع هستند. کرین شیوهٔ نقد این مکتب را چنین توصیف می‌کند:

«شیوهٔ نقد این مکتب، ارزیابی ارزشهای ذاتی یک اثر مشخص هنری، بنابر رابطهٔ آن با ماهیت و حوایج کاری است که نویسنده تعهد کرده است. به عبارت دیگر، هدف غایی آن، کمال یک اثر هنری از نظر فرم و زیبایی‌شناسی است.»

منتقد فرمالیست از این نقطه‌نظر به بررسی کل شعر بدون توجه به نوع آن می‌پردازد و ازاین‌رو از تمیز میان سبکهای هنری، چون نمایش،

داستان، تغزل، حماسه، و انواع آثار هنری چون نوع خاصی از تراژدی و گونه‌های به ظاهر متفاوت آن ناتوان است.

دومین نکتهٔ مورد اختلاف این است که منتقدان مکتب شیکاگو، نویسندگان هستی‌شناس را به یک‌گرایی Monism، متهم می‌کنند. این منتقدان، پس از تحلیل فرم یک اثر، از بررسی جنبه‌های اجتماعی، اخلاقی، و تاریخی آن به‌عنوان ارزشهای غیر زیبایی‌شناسانه استقبال می‌کنند.

دبلیو. ک ویمسات[1] ارزش بحث دربارهٔ سبکها و انواع فرعی آثار هنری را مورد تردید قرار می‌دهد. چنین قالبهایی بینش منتقد را محدود می‌سازد و او را از توجه به عناصر ذاتی یک اثر ادبی بازمی‌دارد. وی همچنین مکتب «ارسطوگرایان نو» را به خروج از فضای شعر متهم می‌کند. اینان البته به تاریخ و روان‌شناسی و اخلاق رو نمی‌آورند، بلکه برای داوری دربارهٔ یک اثر ادبی، به تئوری سبک توسل می‌جویند. این امر منجر به این اشتباه می‌گردد که منتقد، اثر ادبی را بنابر قصد نویسنده ارزیابی کند. هر دو دسته که سخت دلبستهٔ مسائل نقد ادبی هستند، تهمت تنگ‌نظری و دگماتیسم به یکدیگر می‌بندند، ولی اختلاف میان این دو دسته به شدت اختلاف میان آنان و منتقدان پیرو مکاتب دیگر نیست.

همبستگی این دو دسته را به هنگامی‌که مسائل نظری را به کنار

---

1. W. K. Wimsatt.

می‌نهند و وارد میدان نقد می‌شوند، می‌توان بروشنی دید.

احتمالاً هیچ‌یک از مکاتب نقد ادبی این‌همه منتقد برجسته نداشته است. امپسون، بلک‌مور، تت، رانسوم، کلینت بروکز و رابرت پن وارن، فقط نام‌آوران این مکتب هستند. منتقدان بسیار دیگری نیز وجود دارند که با انتشار مقالات خود در ماهنامه‌های ادبی، بر اهمیت این مکتب افزوده‌اند.

نقد ادبی بر مبنای افسانه‌شناسی (میتولوژی)

نقد ادبی بر مبنای افسانه‌شناسی یا مناسک دینی، اخیراً توجه منتقدان را به خود جلب کرده است. این شیوه در میان شیوه‌های دیگر نقد، وضع نامشخصی دارد؛ از یک‌سو مستلزم مطالعهٔ دقیق متنهای ادبی است ـ مانند مکتب فرمالیسم ـ و از سوی دیگر، فقط به ارزشهای ذاتی و زیبایی‌شناسانهٔ اثر اکتفا نمی‌کند. تا آنجا که اثر هنری را بنابر میزان تأثیر آن در بیننده یا شنونده تحلیل می‌کند با روان‌شناسی پیوند دارد، ولی تأکید آن بر الگوهای اساسی فرهنگی، آن را با جامعه‌شناسی مربوط می‌سازد. پژوهش آن دربارهٔ نهادهای فرهنگی و اجتماعی گذشته، جنبهٔ تاریخی دارد، ولی تأکید آن بر ارزشهای ابدی و زمان‌گریز ادبیات، پیوند آن را با تاریخ می‌گسلد.

برای جلوگیری از اغتشاش کلام، این مکتب را می‌توان تشریح عناصر فرهنگی یک اثر هنری دانست که تأثیر بسزایی در سیر تمدن

داشته است. چنین برداشتی، علت تمایل شدید منتقدان معاصر را به اساطیر و افسانه‌های دینی روشن می‌سازد و اهمیت شایان آثار دو دانشمند بزرگ، یعنی فریزر و یونگ را بازمی‌نماید.

اثر عظیم سر جیمز جورج فریزر، انسان‌شناس اسکاتلندی، «شاخهٔ زرین» بود که بین سالهای ۱۸۹۰ تا ۱۹۱۵ در دوازده مجلد انتشار یافت. این اثر حاوی پژوهش عظیمی در دین و جادو و خاستگاه اساطیر در دوران ماقبل تاریخ است.

از آغاز دههٔ ۱۹۲۰، گروهی از دانش‌پژوهان از آثار فریزر و سر ادوارد تیلور در بررسیهای نوین خود از آثار کلاسیک سود جستند. فی‌المثل کورنفورد در یک اثر به بررسی مبانی مذهبی در نمایشنامه‌های یونان، و در اثر دیگر به بررسی مناسک دینی یونانیان برای خدایان پرداخت. جین هاریسون خاستگاههای اجتماعی ادیان را بررسی کرد. خلاصه‌ای از نظر کلی این دسته از دانش‌پژوهان، در کتاب هنر باستان و مناسک دینی، اثر جین هاریسون آمده است. پژوهشهای اینان برای منتقدان بعدی که دنبالهٔ کار آنان را گرفتند، بسیار جالب و ارزشمند بود

آثار این دسته از نویسندگان بر نویسنده‌هایی مانند جویس و دیگران که از اساطیر بهرهٔ فراوان جسته‌اند، تأثیر مستقیمی گذاشت که مبین ارزش آکادمیک کار آنان است.

کارل گوستاو یونگ، که بدواً از همکاران فروید بود، مفاهیم و تصورات

تازه‌ای را مطرح کرد. تا آنجا که به این مکتب نقد ادبی مربوط است، افادهٔ مهم او، نظریهٔ «ناخودآگاهی گروهی» بود، به این معنی که انسان متمدن، افسانه‌های اساطیری بشر ماقبل تاریخ را در ناخودآگاه خود حفظ کرده است، به این دلیل که اساطیر، دیرزمانی پس از آنکه بشر اعتقاد خود را به منشاء ماورای‌طبیعی آن از دست داد، هنوز جاذبهٔ اسرارآمیز خود را برای او حفظ کرده است.

نظریات فریزر و یونگ در مورد بقای افسانه‌ها در حافظهٔ اجتماعی، در تخیل نیرومند نویسندگان بسیار مؤثر افتاد. منظور و هدف دی. اچ. لارنس از «ناخودآگاهی خون»، ارتباط نزدیکی با نظریهٔ یونگ دارد. لارنس بر این عقیده بود که انسان باید به انگیزه‌ها و غرایزی که وی را به‌سوی زندگی طبیعی اولیه می‌کشاند، پاسخ مثبت دهد. تی. اس. الیوت در «یادداشتهایی دربارهٔ سرزمین ویران»، دین خود را به کتاب از مناسک دینی تا داستان عاشقانه، اثر وستن، و کتاب شاخهٔ زرین اثر فریزر که به گفتهٔ او «تأثیر عمیقی بر نسل ما نهاده است» اذعان کرد.

به‌نظر الیوت، بزرگترین بهرهٔ این‌گونه پژوهشها، ساختن الگویی از انسان کلی و بی‌زمان و بی‌مکان بود که شاعران را به درک موقعیت کنونی بشر در خراب‌آباد 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 به امید کشف الگوهای اساطیری

بررسی مجددی از آثار ادبی به عمل آورند. یکی از ناقدان ادب گفته است: «باید در جست‌وجوی معانی ژرف نمادهای اساطیری برآمد.» فروید گفته بود: «بشر ابتدایی، مناسک دینی و تابوها را آگاهانه 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 در بند، بلکه نشانه‌ای از الگوی نژاد و فرهنگ می‌پنداشتند که نشانهٔ بیماری نیست، بلکه، مبین مشارکت طبیعی بشر در ناخودآگاه گروهی است. به گفتهٔ اریک فروم «افسانه myth، پیامی است از خودمان به خودمان، و زبانی است محرمانه که ما را به درک رویدادهای درونی، چون رویدادهای برونی، قادر می‌گرداند.» ازاین‌رو، هنرمند یک بیمار عصبی نیست بلکه افسانه‌پردازی است که حقایق ناخودآگاه خود را بازگو می‌کند. بنابراین هدف این شیوهٔ نقد، کشف آن زبان سری در آثار ادبی است؛ به‌نحوی که آثار ادبی در نظر ما معنایی عمیقتر و عقلانی‌تر بیابد.

دی. اچ. لارنس در کتاب مطالعاتی در باب ادبیات کلاسیک امریکا در سال ۱۹۲۳ ـ همان‌طورکه از شیفتگی او نسبت به نیروهای غیرعقلانی زندگی انتظار می‌رود ـ چندین شخصیت آثار ادبی را از دیدگاه افسانه‌شناسی بررسی کرد. کنت بورک، یکی دیگر از ناقدان ادب، در تصوری که از عمل سمبولیک دارد، بر انسان‌شناسی اجتماعی تکیه می‌کند.

در نظر او هنرمند چون یک پزشک، و اثر هنری چون یک داروست. بورک در بررسی روابط موجود میان شاعر، شعر و شنونده، اغلب به بحث دربارهٔ تابوها، بتها و مناسک دینی می‌پردازد. از او همچنین مطالعاتی در باب الگوهای اساطیری در آثار شکسپیر در دست است.

نقد ادبی بر مبنای افسانه‌شناسی الزاماً به افسانه‌های ویژه‌ای تکیه نمی‌کند، بلکه در صدد کشف کیفیت اساطیری در الگوهای یک فرهنگ ویژه است. من مطالعاتی چون پژوهش لسلی فیدلر[1] را به یاد می‌آورم. آنچه او کشف کرده است یک الگوی فرهنگی امریکایی است که در روابط افراد در مناسک دار و دسته‌های جوانان و به‌طور ناخودآگاه در طرز سلوک افراد بالغ امریکایی انعکاس یافته است. وی کشف می‌کند که این مراسم در داستانهای «ماجراهای هاکلبری‌فین» و «موبی دیک»، و در آداب اجتماعی گاوچرانهای «مونتانا»، بازگو شده است. تحلیلهای او از آنجا که روابط همجنس‌بازی را باز نموده است، برای بسیاری از خوانندگان آزاردهنده است.

همین امر، علت گرایش دوگانهٔ بسیاری از خوانندگان نسبت به این‌گونه تحقیقات است. از یک‌سو بسیاری از منتقدان، بررسی ادبیات از دیدگاه افسانه‌شناسی و نتایج آن را به سخره می‌گیرند، و از سوی دیگر کسانی برای آن ارج بسیار قایلند. انتقاد اساسی‌ای که از این گرایش به عمل آمده این است که این‌گونه نقد بیشتر به توضیح جاذبهٔ پاره‌ای از

1. Leslie Fiedler.

آثار ادبی می‌پردازد تا به ارزیابی ادبیات. ایراد دوم این است که چنین منتقدانی بیشتر به‌دلیل 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. هنگامی‌که منتقد ورد می‌خواند ماهیت هرچیز قلب می‌شود.»

برداشت مبتنی بر افسانه‌شناسی، خوب یا بد، مبین ناخشنودی معاصران از تصور علمی بشر به‌عنوان یک موجود خردمند است. این مکتب در پی آن است که اصالت کامل را به ما بازگرداند. اصالتی که به عناصر ابتدایی در طبیعت بشر ارج می‌نهد.

برخلاف نظر روان‌شناسان که ذهن بشر را عرصهٔ مبارزهٔ خودآگاه و ناخودآگاه می‌دانند، انسان‌شناسی ما را در زمرهٔ اعضای نژاد تقسیم بشر به شمار می‌آورد و نقد ادبی بر مبنای افسانه‌شناسی، در جست‌وجوی کشف تجسم این همبندی در ادبیات است.*

---

* Wiibur S. Scott، نویسندهٔ این مقاله، مدرس دانشگاه New College of Hofstra امریکا و از ویراستاران بانفوذ آن دیار است.

این نوشته، برگرفته از سرآغاز بخشهای پنجگانهٔ کتابی است از او با عنوان Five Approaches of Literary Criticism از انتشارات Collier Books, New york.

نوشته‌هایی

از

تی. اس. الیوت

Thomas Stearn Eliot، نه فقط شاعری بزرگ، بلکه منتقدی ارجمند نیز می‌باشد که آثارش در زمینهٔ نقد ادبی در سراسر جهان مورد بحث و فحص فراوان قرار گرفته است. در قرن بیستم هیچ منتقدی را نمی‌شناسیم که همچون الیوت تأثیری چنین شگرف در ذوق و سلیقه و ارزیابی شعر بر جای نهاده باشد.

خمیرمایهٔ فکری الیوت از سه اصل قوام گرفته است: کلاسیسیم در ادبیات، رویالیسم در سیاست و کاتولیسیسم، در مذهب. و میان این سه وجه‌نظر، پیوندی منطقی وجود دارد و آن، اعتقاد به ارزشمندی سنت است. باید توجه داشت که سنت در نظر الیوت، مرده‌ریگی

مطرود و منسوخ نیست، بلکه فرآیندی پویا و مداوم و میراثی است از گذشته که بر حال تأثیر می‌گذارد.

ارزیابی مجدد الیوت از آثار جان دون، میلتون، و درایدن، و قضاوت او دربارهٔ بودلر و سمبولیست‌های فرانسه، آثاری پرارزش در تاریخ نقد ادبی به شمار می‌آید. به گفتهٔ ادب‌شناسان انگلیس، از زمان کالریج تاکنون هیچ ناقدی چون الیوت فایدهٔ شعر و نقد ادبی را چنین روشنگرانه باز ننموده است.

سنت

سنت، صرفاً و یا حتی در بدایت امر، به‌معنی حفظ پاره‌ای اعتقادات جزمی نیست؛ این اعتقادات در جریان پیدایش یک سنت، هستی گرفته است. آنچه من از سنت اراده می‌کنم شامل جمیع اعمال عادی، عادات و رسوم است؛ از مهمترین مناسک دینی گرفته تا شیوهٔ قراردادی سلام گفتن به یک بیگانه، که نمایندهٔ پیوند خونی مردمی است که در یک سرزمین می‌زیند.

«سنت» دربرگیرندهٔ بسیاری چیزهاست که می‌توان آنها را «تابو» نامید. اینکه در زمان ما واژهٔ «تابو» را به‌معنای خفت‌آوری به کار می‌برند

برای من مایهٔ شگفتی است. ما فقط زمانی از این پیوندها و یا اهمیت آنها آگاه می‌شویم که سراشیب زوال را می‌پیماید، همچنان‌که برگهای یک درخت را به‌هنگام وزش باد پاییزی، زمانی‌که برگها تک‌تک از زیستن باز می‌ماند. 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 خشک را باید به دست تبر سپرد.

در حراست از یک سنت دیرین، یا کوشش برای احیای یک سنت کهن، همواره این خطر در میان است که اساسی را از غیراساسی و واقعی را از وهمی تمیز ندهیم. خطر دوم این است که سنت را به ایستایی تعبیر کنیم و آن را دشمن هرگونه تحول پنداریم و سودای بازگشت به شرایط گذشته را در سر بپروریم که به پندار ما، سزاوار جاودانگی بوده است؛ به‌جای اینکه آن شور حیاتی را برانگیزیم که سامان گذشته را به بار آورد.

از سر حسرت به گذشته نگریستن برای ما سودی ندارد. نخست به این سبب که حتی در بهترین سنت زنده، آمیزه‌ای از خوب و بد وجود دارد که باید در پرتو نقد متمایز شود. دو دیگر آنکه پاسداری سنت صرفاً جنبهٔ عاطفی ندارد. حتی روا نیست که بدون بررسی بسیار دقیق، بر سر معدودی تصورات جزمی پا بفشریم، زیرا آنچه در یک زمان اعتقاد سالمی به شمار می‌آید، بسا که در زمانی دیگر، تعصبی زیانبخش تلقی

گردد، مگر اینکه یکی از اعتقادات معدود اساسی باشد. همچنین نباید پاسداری سنتها را دستاویزی برای اظهار برتری خود بر عامه قرار دهیم. آنچه در توانایی ماست، این است که به یاد بسپریم که سنت بدون خرد ارزش پاسداری ندارد و اذهان خود را برای کشف بهترین شیوهٔ زندگی، آن‌هم نه چون یک تصور مجرد سیاسی، بلکه به‌عنوان مردمی ویژه در سرزمینی خاص به کار اندازیم و دریابیم که در میراث گذشتهٔ ما چه چیزها ارزش حفاظت دارد و چه چیزها را باید به دور افکند و چه شرایطی را باید به فراخور توانایی خود ایجاد کرد تا آن جامعهٔ آرزویی به بار آید.

دانته

زبان خود را به گونه‌ای گسترده‌تر، پالوده‌تر و دقیقتر از آنچه بوده به آیندگان سپردن، این است بزرگترین توفیق امکان‌پذیر شاعر به‌عنوان شاعر.

نخستین آموزش دانته این است که از میان معدود شاعران همپایهٔ او هیچ‌یک، حتی ویرژیل که هنرآموز سختکوش فن شعر بوده است، وسواسی‌تر، زحمتکش‌تر و آگاهتر از او در صنعتگری شعر نبوده‌اند. مسلماً هیچ‌یک از شاعران انگلیس را نمی‌توان با او از این نظر قیاس کرد، زیرا شاعران صنعتگر آگاه ـ و من نخست به میلتون می‌اندیشم ـ

بسیار اندک بوده‌اند و صنعتگری آنان نیز محدود بوده است. درک هرچه بیشتر این معنی در طول یک عمر، درسی اخلاقی است، اما من درس دیگری از آن می‌آموزم که جنبهٔ اخلاقی نیز دارد.

به‌نظر من مطالعهٔ کامل اشعار دانته به ما می‌آموزد که شاعر باید بیشتر خادم زبان خود باشد تا مخدوم آن. این احساس مسئولیت یکی از ممیزات شاعران کلاسیک است. دربارهٔ برخی شاعران بزرگ، و بویژه برخی شاعران بزرگ انگلیس، می‌توان گفت که آنان در سایهٔ نبوغ خود از این امتیاز برخوردار بوده‌اند که زبان انگلیسی را بد استعمال کنند و زبانی چنان خاص و حتی نامأنوس بپرورانند که برای شاعران متأخر، عاری از هرگونه فایده‌ای باشد. به اعتقاد من، دانته از این نظر در ادبیات ایتالیا همان مقامی را دارد که شکسپیر در ادبیات ما حایز است، به این معنی که این دو نابغهٔ شعر، روح زبان را تجسم می‌بخشند و یکی با آگاهی بیشتر و دیگری با آگاهی کمتر، خود را با امکانات زبان وفق می‌دهند. شکسپیر آزادیهایی به خود می‌دهد که فقط نبوغ او توجیه‌کنندهٔ آن است؛ آزادیهایی که دانته با نبوغی برابر بر خود روا نمی‌دارد. زبان خود را به گونه‌ای گسترده‌تر، پالوده‌تر و دقیقتر از آنچه بوده به آیندگان سپردن، این است بزرگترین توفیق امکان‌پذیر شاعر به‌عنوان شاعر. شک نیست که یک شاعر بلندپایه، شاعری را برای اخلاف خود دشوارتر می‌سازد اما همین واقعیت سادهٔ برتری او و بهایی که ادبیات برای داشتن یک دانته یا یک شکسپیر باید بپردازد این است که فقط

یک شکسپیر یا دانته می‌تواند وجود داشته باشد. شاعران بعدی باید در جست‌وجوی کارهای دیگری برآیند و خرسند باشند از اینکه کارهای کمتری برای آنان باقی مانده است.

اما من دربارهٔ اینکه یک شاعر بلندپایه ـ یکی از آن نوادری که گفتار جاری مردم به یک زبان بزرگ، بدون او، آنچه هست نمی‌شد ـ برای شاعران آینده، چه انجام می‌دهد یا از انجام چه چیزها جلوگیری می‌کند سخن نمی‌رانم، بلکه سخن من معطوف به این است که وی برای هر فرد پس از خود، که به‌همان زبان سخن می‌گوید و زبان مادری او همان است، چه کرده است، خواه آنان شاعر، فیلسوف، سیاستمدار، و یا باربر راه‌آهن باشند.

درس نخست این است که استاد بزرگ یک زبان، باید خدمتگزاربزرگ 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 حیطهٔ عواطف است. شاید این معنی را با تشبیه به یک طیف یا گام موسیقی بهتر بتوان بیان کرد. به یاری این تشبیه، من می‌گویم که یک شاعر بزرگ، نه فقط باید واضحتر از دیگران الوان یا اصوات واقع در حوزهٔ بینایی یا شنوایی افراد عادی را ادراک کند و تمیز دهد، بلکه باید ارتعاشاتی را هم که ماورای احساس فرد عادی است درک 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. فی‌المثل ما در ادبیات انگلیسی،

شاعران مذهبی بزرگی داریم، ولی آنها در قیاس با دانته متصنع هستند؛ کار آنها فقط به صنعتگری محدود می‌شود، و دانته از آنجا که قادر به انجام هر کار دیگری نیز می‌باشد، درست به‌همین دلیل، بزرگترین شاعر دینی است؛ هرچند که او را شاعر دینی نامیدن، کتمان جامعیتش خواهد بود. کمدی الهی، تذکر مداومی است به شاعر از التزام به کشف و یافتن الفاظ برای بیان‌ناپذیرها و فراچنگ آوردن احساساتی که مردم نمی‌توانند حتی احساس کنند، زیرا الفاظی برای بیان آن ندارند؛ و در همان حال تذکری است که کاشف آن‌سوی مرزهای شعور عادی، تنها در صورتی قادر به بازگشت و گزارش به شهروندانش خواهد بود که در همه‌هنگام، واقعیاتی را که آنان قبلاً با آن آشنا شده‌اند، بدرستی دریابد.

این دو کار بزرگ دانته را نباید جداگانه یا تفکیک‌ناپذیر پنداشت. کار شاعر در قابلِ فهم ساختن ادراک‌ناپذیرها، نیازمند منابع عظیمی از زبان است و درگسترش زبان و غنی ساختن معانی الفاظ و نشان دادن اینکه حدود توانایی الفاظ تا چه اندازه است، وی قلمرو وسیعتری از عواطف و ادراکات را برای دیگران فهم‌پذیر می‌سازد، زیرا شاعر به آنان زبانی را می‌سپارد که با آن، مفاهیم بیشتری را می‌توان بیان کرد.

تفکراتی دربارهٔ شعر آزاد

گمان می‌برند که شعر آزاد وجود دارد، تصور می‌کنند که شعر آزاد یک مکتب شعری است و مشتمل بر چندین نظریه است که اگر یورش نظریه‌بافان به[1] Iambic pentameter به توفیق انجامد، انقلابی در شعر ایجاد خواهد شد. اما شعر آزاد وجود ندارد و هنگام آن است که این افسانهٔ نامعقول را به طاق نسیان بسپاریم.

هنگامی‌که یک نظریهٔ هنری قبول عام می‌یابد، غالباً پی می‌بریم که در سایهٔ یک میلیون تبلیغ، چند دینار هنر به کف آورده‌ایم. نظریه‌ای

۱. متداولترین بحر شعر انگلیسی.

که فروش متاعی را سبب می‌شود، بسا که نادرست و یا مغشوش و عاجز از روشنگری است و چه بسیار که خود از اساس نظریه‌ای نبوده است. یک انقلاب اساطیری پدید خواهد آمد و آثار هنری‌ای را به بار خواهد آورد که درخشانتر خواهد بود اگر کمتر به نظریه‌های انقلابی توسل جوید. در جامعهٔ نوین، چنین انقلابهایی اجتناب‌ناپذیر است. هنرمندی ـ شاید ناخودآگاهانه ـ به اسلوبی دست می‌یابد که نو و تازه است، بدین معنی که از شیوهٔ هنرمندان درجهٔ دو پیرامون او متفاوت است و در همه‌چیز مگر ذاتیات[1] با آثار اسلاف بزرگ او تفاوت دارد. نوآوری با بی‌اعتنایی مواجه می‌شود بی‌اعتنایی یورش را برمی‌انگیزد و یورش به یک نظریه نیازمند است. در یک جامعهٔ آرزویی، می‌توان تصور کرد که هر شیوهٔ نو خوبه برگ و بار شیوهٔ خوب کهن است. بی‌آنکه به نظریه و جدل نیازمند باشد؛ این جامعه‌ای با یک سنت زنده خواهد بود. در یک جامعهٔ رخوت‌زده، همچون جامعهٔ ما، سنت را نوعی خرافه می‌پندارند و نیاز شدیدی به نوآوری احساس می‌کنند. این امر برای هنرمند و مکتب او زیان‌آور است، چرا که احتمال دارد از هر سو با نظریه‌های جدید احاطه شود و جدل، چشم‌انداز او را تنگ و محدود کند؛ لکن هنرمند همواره می‌تواند در سنین پیری، به دستاویز اینکه اگر نجنگیده بود چیزی به‌وجود نمی‌آمد، خطاهایش را بر خود ببخشاید.

شعر آزاد حتی دارای عذر جدل هم نیست؛ شعر آزاد کوس آزادی

1. essentials

است و در هنر آزادی وجود ندارد؛ و از آنجا که آن مقدار از شعر به‌اصطلاح آزاد که خوب تلقی می‌شود، همه‌چیز است مگر «آزاد»، بهتر است از این نوع شعر، تحت عنوان دیگری دفاع کنیم.

انواع خاصی از شعر آزاد را می‌توان به سبب انتخاب محتوا و یا شیوهٔ عمل آوردن محتوا پذیرفت. من بخوبی آگاهم که بسیاری از سرایندگان شعر آزاد، چنین بدعتهایی را معمول داشته‌اند و همان نوآوری آنان در انتخاب محتوا و شیوهٔ عمل آوردن ماده خام شعر ـ اگر نه در ذهن آنان، باری در ذهن بسیاری از خوانندگانشان ـ با نوآوری در فرم اشتباه می‌شود.

اما من در اینجا به«ایماژیسم» نمی‌پردازم که نظریه‌ای در باب چگونگی استفاده از ماده خام شعری است، بلکه فقط به نظریهٔ فرم شعر می‌پردازم، که ایماژیسم نیز در آن سهیم است.

اگر شعر آزاد یک فرم شعری راستین باشد، تعریف ایجابی خواهد داشت. من فقط می‌توانم آن را با صفات سلبیه تعریف کنم:

۱. نبود الگو(Pattern)

۲. نبود قافیه

۳. نبود وزن

در کیفیت سومین ـ بخصوص، گشاده‌دستی نشان داده‌اند ـ من نمی‌توانم بگویم مصرعی که تن به تقطیع نمی‌دهد، چه نوع مصرعی می‌تواند باشد حتی در مجلات عامه‌پسند امریکایی، که ستونهای آن

بیشتر به شعر آزاد اختصاص یافته، مصرعها برحسب مبانی عروض قابل توجیه است، هر مصرعی را می‌توان به پایه‌ها[1] و فشارها[2] تقسیم کرد. اوزان ساده‌تر تکرار یک ترکیب است، یعنی یک هجای بلند و یک هجای کوتاه، با یک هجای کوتاه و یک هجای بلند که پنج بار تکرار شود. با وجود این دلیلی در دست نیست که چرا در یک مصرع واحد، پایه‌ها باید تکرار شود و یا چرا نتوان مصرعهایی به کار برد که بر پایه‌های گوناگون تقسیم‌پذیر باشد.

تجزیهٔ دستوری تقطیع چگونه می‌تواند مصراعهایی از این نوع را قابل فهم‌تر سازد؟ تنها از طریق تجزیهٔ عناصری که در مصراعهای دیگر نیز وجود دارد. تنها هدف از انجام این کار، ایجاد یک تأثیر مشابه است، لکن تکرار تأثیر (effect)، مربوط به الگوی شعر است.

بنابراین ما می‌توانیم نظر خود را بدین‌گونه تحت ضابطه‌ای درآوریم:

حتی در «آزادترین» شعرها، شبح یک وزن ساده در پشت شعر پنهان باشد. آزادی در هنر، تنها در صورتی آزادی حقیقی است که در برابر یک محدودیت تصنعی قد علم کند.

من خدمات شاعران نوپرداز را در بهره‌برداری از امکانات شعر بی‌قافیه ناچیز نمی‌شمارم. این شاعران، نیرومندی یک جنبش و سودمندی یک نظریه را به اثبات می‌رسانند. چون پژواک آرامش‌بخش قافیه را به یک‌سو نهیم، موفقیت یا عدم موفقیت شاعر در انتخاب

1. feet. 2. accents.

الفاظ، در ساختمان جمله و در نظم شعر نمایان‌تر می‌شود. قافیه را که طرد کنیم، موسیقی اثیری الفاظ رخت برمی‌بندد و این رهایی از بند قافیه، بسا که آزادی قافیه را تضمین کند.

هنگامی‌که قافیه از وظیفهٔ پوشاندن سکته‌های شعر رهایی یابد، می‌توانیم آن را برای تأثیر بیشتر در جاهایی که سخت بدان نیازمندیم به کار گیریم. در یک شعر بی‌قافیه، غالباً قطعاتی دیده می‌شود که در آنها استعمال قافیه برای یک تأثیر خاص یا استحکام شعر و یا برای تغییر سریع حالت (mood) ضرورت دارد.

در مورد شعر آزاد، ما نتیجه می‌گیریم که فقدان الگو یا نبود قافیه وجه تمیز این نوع شعر نتواند بود، زیرا انواع دیگری از شعر نیز چنین است. فقدان وزن نیز نمی‌تواند مشخصهٔ شعر 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 و ولنگاری وجود دارد.

شعر و نمایش

چون آثار نقد خود را در سی و چند سال گذشته بازمی‌نگرم، در شگفت می‌شوم از اینکه چه پیگیرانه دربارهٔ نمایش منظوم سخن رانده‌ام، خواه با بررسی آثار معاصران شکسپیر یا تفکر دربارهٔ امکانات آینده. یحتمل مردم از نیوشیدن سخنان من در این باره دلزده شده‌اند، اما من که در سراسر عمر به صور گوناگون به این «تم» دلمشغول بوده‌ام، درمی‌یابم که نظریات من با افزونی تجارب به‌طور مداوم تعدیل و تر و تازه شده است، چندان‌که ناچارم در هریک از مراحل آزمایشگری خود، موقعیت نمایشنامهٔ منظوم را از نو بسنجم.

همچنان‌که دانسته‌های من دربارهٔ مسائل نمایش منظوم، یا شاعرانه، و شرایطی که برای توجیه خود باید به بار آورد تدریجاً فزونی گرفته است، من نه فقط انگیزهٔ خود را به نوشتن در این شکل، بلکه دلایل نیاز به اعادهٔ منزلت آن را بر خود روشن‌تر ساخته‌ام و می‌پندارم که اگر دربارهٔ این مسائل و شرایط آن چیزی بگویم بر دیگران آشکار خواهد شد که به چه علت نمایش منظوم در نهان می‌تواند چیزی را به تماشاگر عرضه کند که نمایش منثور نمی‌تواند.

من سخن را با این فرض آغاز می‌کنم که اگر شعر صرفاً یک آذینگری و یک زینت اضافی است، که اگر شعر صرفاً به مردم صاحبدل در همان حال که سرگرم تماشای یک نمایش هستند، لذت می‌بخشد، پس چیزی زاید است. شعر در نمایش منظوم باید علت وجودی خود را توجیه کند و نه اینکه صرفاً اشعار زیبایی باشد که به‌صورت نمایش در آمده است.

از این سخن چنین برمی‌آید که هیچ نمایشنامه‌ای را نباید به نظم نوشت مگر آنکه نثر از نظر نمایشی برای ادای مقصود کفایت نکند. نیز چنین برمی‌آید که تماشاگرانی که توجه آنها معطوف به «عمل» نمایشی است و عواطف آنان بر اثر روابط و موقعیت شخصیتها برانگیخته شده است، باید بسیار دقیق باشند تا از ناقل[1] نمایشنامه آگاه شوند.

خواه ما نثر یا شعر را در نمایش به کار گیریم، این هر دو وسایلی برای رسیدن به یک هدف است. از یک نظرگاه، تفاوت چندان زیاد

1. medium.

نیست که می‌پنداریم.

در آن نمایشنامه‌های منثوری که ماندنی است، و نسلهای بعد آنها را می‌خوانند و بازی می‌کنند، نثری که شخصیتها با آن سخن می‌گویند به‌همان اندازهٔ نظم، دور از واژگان، ترکیب، و آهنگ گفتار عادی ماست و نثر این نمایشنامه‌ها، مانند نظم، چندین بار بازنویسی شده است. دو نویسندهٔ بزرگ صاحبِ سبک ما، در نمایشنامهٔ منثور، صرف‌نظر از شکسپیر و دیگر نمایشنامه‌نویسان دورهٔ الیزابت که شعر و نثر را در یک نمایشنامه درهم می‌آمیختند، به اعتقاد من، کانگریو[1] و برنارد شاو هستند.

گفتار هریک از شخصیتهای کانگریو یا برنارد شاو، هر اندازه که شخصیتها بوضوح متمایز شده باشند، واجد آن آهنگ و لحن طبیعی است ـ که مشخصهٔ اسلوب نثر است ـ و فقط برجسته‌ترین زبان‌آوران، که معمولاً از شمار تک‌سخنگویان هستند، به پای این دو می‌رسند.

جملگی، چه بسیار آوازهٔ آن شخصیت آفریدهٔ مولیر را شنیده‌ایم که هنگامی‌که معلمش به او گفت به نثر سخن می‌گوید، دهانش از تعجب باز ماند؛ اما این مسیو ژوردن[2] بود که حق داشت، و نه معلم و یا آفرینندهٔ او. وی به نثر سخن نمی‌گفت، بلکه فقط حرف می‌زد. مراد من این است که تمایز سه‌گانه‌ای قایل شوم میان نثر و نظم و گفتارهای

---

۱. William Congreve (۱۶۷۰ ـ ۱۷۲۹)، برجسته‌ترین کمدی‌نویس دوران اعادهٔ سلطنت.

۲. M. Jourdain، قهرمان نمایشنامهٔ سوداگر بزرگوار.

عادی، که اغلب در 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 اندازهٔ نظم، تصنعی است یا به عبارت دیگر، نظم هم می‌تواند به اندازهٔ نثر، طبیعی جلوه کند. اما هنگامی‌که تماشاگر حساس پی می‌برد که آنچه از نثر دلاویز در روی صحنه می‌شنود، چیزی مهمتر از گفت‌وگوی عادی است، وی آن را زبانی کاملاً متفاوت از زبانی که خود به آن سخن می‌گوید، نخواهد پنداشت؛ زیرا در آن صورت صحنه، حایلی میان او و شخصیتهای خیالی نمایش قرار خواهد داد. از سوی دیگر بسیار کسان با آگاهی بر این تفاوت، به نمایشنامهٔ منظوم نزدیک می‌شوند. مایهٔ تأسف است اگر آنها از نمایشنامهٔ منظوم دلزده شوند، ولی اگر مجذوب آن گردند نیز مایهٔ 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 به‌طورکلی از آمیختن شعر و نثر در یک نمایشنامه باید دوری جست. هرگونه گذری از نظم به نثر، بیننده را تکان می‌دهد و او را از ناقل نمایش آگاه می‌سازد. ممکن است بگوییم چنین تکانی که نویسنده می‌خواهد در بیننده ایجاد کند، قابل توجیه است؛ یعنی هنگامی‌که نویسنده قصد دارد بیننده را از یک قلمرو واقعیت

به قلمرو دیگری بکشاند. من شک دارم که تماشاگران دورهٔ الیزابت که نثر و نظم، هر دو، درگوششان طبیعی می‌نمود، چنین گذری را به‌آسانی پذیرا می‌شدند؛ تماشاگرانی که سخنان قلنبه وکمدیهای سبک را یکسان دوست می‌داشتند و به‌نظر آنان موجه بود که شخصیتهای فرودست و روستایی به زبان عادی گفت‌وگو کنند و شخصیتهای عالی‌مقام و متعالی به نظم سخن گویند. اما حتی در نمایشنامه‌های شکسپیر چنین به‌نظر می‌رسد که برخی از قطعات منثور برای ایجاد یک دوگانگی[1] نوشته شده است که وقتی تأثیر خود را القا می‌کند هرگز کهنه نمی‌شود.

مثال بارز آن، که به ذهن همگان می‌رسد صحنهٔ دق‌الباب در نمایشنامهٔ مکبث است، اما دیرزمانی به‌نظر من چنین رسیده است که تناوب صحنه‌های منثور یا صحنه‌های منظوم در نمایشنامهٔ هانری چهارم، اشاره به یک تضاد کنایه‌آمیز میان دنیای پر زرق و برق رجال سیاسی و دنیای زندگی مردم عادی دارد. تماشاگران احتمالاً می‌پنداشتند که نمایشنامهٔ تاریخی، با صحنه‌های سرگرم‌کننده‌ای از زندگی فرودستان آرایش یافته است، با وجود این، صحنه‌های منثور قسمت اول و دوم نمایشنامهٔ مزبور تفسیر کنایه‌آمیزی از جاه‌طلبی پر جوش و خروش رؤسای احزاب در آستانهٔ قیام بزرگزاده «پرسی»[2] است.

مع‌هذا امروز، به‌دلیل اینکه نمایشنامهٔ منظوم از عقب‌ماندگی رنج می‌برد، معتقدم که در به کار بردن نثر باید تضییق روا داشت، چرا

1. contrast. 2. Percys.

که هدف ما باید معطوف ایجاد یک فرم شعری باشد که به‌وسیلهٔ آن هرچیزی را که باید گفت بتوان بیان کرد، و اگر ثابت شود که برخی صحنه‌ها را نمی‌توان به شعر 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 گفت‌وگوهایی به نثر صرفاً باعث خواهد شد که توجه بیننده از خود نمایشنامه به ناقل آن معطوف شود. اما اگر نظم باید چنان حیطهٔ وسیعی را در بر گیرد که هرچه را باید گفت به‌وسیلهٔ آن بتوان بیان کرد، چنین برمی‌آید که این نظم در همهٔ اوقات شعر نخواهد بود؛ فقط زمانی شعر خواهد بود که موقعیت نمایشی به چنان مرحله‌ای از اوج و شدت رسیده باشد که شعر، بیان طبیعی آن جلوه کند، زیرا در این صورت، شعر تنها زبانی است که به‌وسیلهٔ آن می‌توان عواطف را بیان کرد.

براستی برای هر شعر بلندی ـ اگر بر آن است که از یکنواختی رهایی یابد ـ لازم است که بتواند حرفهای پیش پا افتاده را بدون افت بیان کند، و به‌همان‌سان بزرگترین جهشها را بی‌آنکه اغراق‌آمیز به‌نظر رسد انجام دهد، و این نکته، بویژه در نمایشنامه‌ای که با زندگی کنونی سر و کار دارد، حایز کمال اهمیت است. با وجود این، دلیل نوشتن حتی قسمتهای پیش پا افتادهٔ نمایشنامه به نظم، به‌جای نثر، تنها این نیست که مانع از عطف توجه بیننده به منظوم بودن نمایشنامه گردیم، بلکه به

این دلیل نیز هست که وزن نظم باید تأثیر خاص خود را بر شنونده به‌جای نهد، بی‌آنکه وی از این تأثیر آگاه شود. تحلیل مختصری از یک صحنه از نمایشنامه‌های شکسپیر، شاید این نکته را روشن سازد. صحنهٔ گشایش «هملت» که به عالیترین وجه ساخته و پرداخته شده، از این مزیت برخوردار است که همگان آن را به یاد دارند.

هنگامی‌که ما شاهد این صحنه در تئاتر هستیم، آنچه بدان التفات نمی‌کنیم صور مختلف[1] و شگرف اسلوب است. در این صحنه هیچ چیز زاید نیست، و حتی یک مصرع شعر در آن نیست که واجد ارزش نمایشی نباشد. بیست و دو مصرع نخستین، از ساده‌ترین الفاظ ممکن در زبان عادی ساخته شده است. شکسپیر قبل از آنکه بتواند این بیست و دو مصرع را بنویسد، دیرزمانی در تئاتر کار کرده بود و نمایشنامه‌های خوب بسیاری نوشته بود؛ اما در آثار قبلی او صحنه‌ای چنین ساده و مؤثر وجود ندارد. وی ابتدا نظم محاوره‌ای را در تک‌گویی شخصیتهایی چون «فولکن بریج»[2] در نمایشنامهٔ کینگ جان، و بعداً در گفتار دایه در نمایشنامهٔ رومئو و ژولیت، پروراند و این صحنهٔ هملت، گام بعدی برای بیان ساده و روان پاسخهای کوتاه به نظم بود. هیچ شاعری بر نوشتن نمایشنامهٔ منظوم تسلط نمی‌یابد مگر آنکه بتواند ابیاتی چنین شفاف چون صحنهٔ گشایش «هملت» بنویسد. در این صحنه، شما به‌طور ناآگاه نه به اشعار، بلکه به‌معنای آن توجه می‌کنید. اگر برای نخستین بار

1. Variation. 2. Faulconbridge.

نمایشنامهٔ هملت را می‌شنیدید، بی‌آنکه چیزی دربارهٔ آن بدانید، تصور نمی‌کنم چنین پرسشی به ذهن شما راه می‌یافت که بازیگران به نثر سخن می‌گویند یا به نظم. نظم تأثیر متفاوتی از نثر بر ما می‌گذارد. آنچه ما بدان آگاهی می‌یابیم، شب یخبندانی است که افسران بر فراز بارو کشیک می‌دهند و حادثهٔ شومی را انتظار می‌کشند. من نمی‌گویم ایجاد چنان موقعیتی که در آن بخشی از التذاذ ما، لذت از شنیدن اشعار دل‌انگیز باشد بی‌مورد است، مشروط بر اینکه نمایشنامه‌نویس در جای خود، اجتناب‌ناپذیری نمایشی شعر را موجه سازد. البته هنگامی‌که ما نمایشنامه‌ای را چندین بار دیده و خوانده‌ایم، شروع می‌کنیم به تحلیل ابزاری که نویسنده به یاری آنها، تأثیر دلخواه خود را القا کرده است، اما در تأثیر آنی این صحنه، ما از ناقل نمایش آگاه نمی‌شویم.

صحنهٔ اول هملت با گفت‌وگویی موجز و سریع آغاز می‌شود و با پدیدار شدن «هوراشیو» و «مارسلوس»، ریتم آن کندتر می‌شود. این محاورهٔ موجز و سریع دربارهٔ موقعیت و شخصیت آنها، چیزی بیش از حد لزوم بیان نمی‌کند.

هوراشیو می‌گوید: «توهّم خود ماست»[1] و ریتم نمایش با پدیدار شدن شبح سلطان، بار دیگر سنگین و مطنطن می‌گردد.

ـ چیستی تو که این پاس شب را غضب می‌کنی! (ضمناً توجه کنید که پیش‌بینی توطئه، با به کار بردن فعل «غضب کردن» رسانده شده است) و شوکت شاهانه با الفاظ زیر که هویت شبح را آشکار

۱. ابیات نمایشنامهٔ هملت از ترجمهٔ م. ا. به‌آذین است.

می‌سازد القا گردیده است:

ـ با همان پیشانی پرچین، در آن نبرد سخت، هنگامی‌که لهستانیان را با سورتمه‌هایشان روی یخ تار و مار کرد.

هنگامی‌که شبح مجدداً پدیدار می‌شود، ریتم گفتار هوراشیو بریده و مقطّع می‌گردد. این ریتم با الفاظ بعدی تغییر می‌یابد:

ـ کار بدی کردیم که با چنان شکوه شاهانه‌اش دربارهٔ وی خشونت نشان دادیم، زیرا او همچون هواست که چیزی بر او کارگر نیست و ضربات بیهودهٔ ما ریشخندی بدخواهانه بود.

صحنه با سخنان مارسلوس قاطعیت می‌یابد:

ـ به آواز خروس ناپدید شد، می‌گویند که همواره در آستانهٔ جشن میلاد مسیح، مرغ سحر سراسر شب می‌خواند.

و پاسخ هوراشیو:

ـ من هم این را شنیده و کم و بیش باور دارم، ولی ببینید! سپیده با ردای پشمینهٔ حنایی‌رنگش آنجا، در خاور، بر شبنم کوه بلند گام برمی‌دارد.

این است شعر شگرف که نمایشی (دراماتیک) نیز می‌باشد، ولی علاوه بر شاعرانه و نمایشی بودن، چیز بیشتری در بر دارد. هنگامی‌که ما این صحنه را تحلیل می‌کنیم، نوعی طرح موسیقی که حرکت نمایشی را قوت می‌دهد در آن می‌یابیم. این صحنه ـ بی‌آنکه آگاه شویم ـ نبض عواطف ما را تندتر می‌کند.

هنگامی‌که ما این مصرعها را می‌شنویم، «ولی ببینید! سپیده با ردای پشمینهٔ حنایی‌رنگش آنجا، در خاور، بر شبنم کوه بلند گام برمی‌دارد.» برای یک لحظه به ماورای شخصیت صعود می‌کنیم، بی‌آنکه سخنانی که از زبان هوراشیو برمی‌آید، در نظر ما نامتناسب جلوه کند. تغییر ریتم در این صحنه، از قوانین موسیقی شعر تبعیت می‌کند. توجه کنید که قبل از دو مصرع هوراشیو که من دوباره نقل کردم، مصرعی از ساده‌ترین الفاظ آمده است که می‌توان آن را به نثر یا شعر نوشت:

«من هم این را شنیده‌ام و کم و بیش باور دارم.»

و به‌دنبال آن، بی‌درنگ نیم‌مصرعی می‌آید که میزانسن صحنه را تعیین می‌کند:

ـ به نگهبانی‌مان پایان دهیم!

تحلیل مشابهی از مسئلهٔ الگوی دوگانه در نمایشنامه‌های منظوم بزرگ، یعنی الگویی که بتوان آن را هم از دیدگاه فن آرایش صحنه و هم از دیدگاه موسیقی بررسی کرد، جالب خواهد بود. اما من تصور می‌کنم که بررسی همین یک صحنه برای اثبات این نکته کافی است که نظم، تنها مسئلهٔ فرم و یا زینت اضافی نیست، بلکه بر قوت تأثیر نمایش می‌افزاید. همچنین باید اهمیت تأثیر ناآگاهانهٔ نظم را بر ما مدلل ساخته باشد و نکتهٔ آخر اینکه، من تصور نمی‌کنم این تأثیر را فقط آنان‌که شیفتهٔ شعر هستند احساس می‌کنند، بلکه آنان‌که فقط برای دیدن نمایش به

تئاتر می‌روند نیز مجذوب می‌شوند ـ مراد من از آنان‌که شعر را دوست ندارند، کسانی هستند که نمی‌توانند دیوان شعری در دست گیرند و از خواندن آن لذت ببرند ـ این کسان نیز هنگامی‌که به تماشای یک نمایشنامهٔ منظوم می‌روند باید تحت تأثیر قرار گیرند و اینان تماشاگرانی هستند که نویسندهٔ چنان نمایشنامه‌ای باید همواره آنان را به یاد داشته باشد.

در اینجا، من باید چند کلمه‌ای دربارهٔ نمایشنامه‌هایی که آنها را شاعرانه می‌نامیم، ولی به نثر نوشته شده است، بیان کنم. نمایشنامه‌های جان میلینگتن سینج[1] تقریباً مورد خاصی است، زیرا براساس اصطلاحات مردم روستایی، که گفتارشان طبیعتاً هم از نظر تصورات ذهنی و هم از نظر وزن، شاعرانه است، نوشته شده. من معتقدم او حتی عبارتی را که از زبان روستاییان ایرلند شنیده، در نمایشنامه گنجانیده است. زبان نمایشنامه‌های سینج جز در نمایشنامه‌هایی برای همان مردم قابل استفاده نیست و ما می‌توانیم نتایج کلی‌تری از نمایشنامه‌های منثور مترلینگ بگیریم که در دوران جوانی من بسیار مورد ستایش بود، و اکنون حتی خوانده نمی‌شود. این نمایشنامه‌ها به‌طرزی متفاوت از نظر مضمون محدود است، ولی اگر بگوییم که شخصیت‌آفرینی در این نمایشنامه‌ها نارساست، سخنی به گزاف گفته‌ایم. من انکار نمی‌کنم که در نمایشنامه‌های او،

1. John Millington Synge.

مقداری کیفیت شعری وجود دارد، اما برای آنکه بتوان در قالب نثر بیان شاعرانه داشت، نمایشنامه‌نویس باید چندان شاعرانه بیندیشد که در نتیجهٔ آن قلمرو او بسیار محدود شود. سینج نمایشنامه‌هایی دربارهٔ شخصیتهایی نوشت که در زندگی عادی خود شاعرانه حرف می‌زدند؛ بنابراین او می‌توانست آنها را وادار کند که به شعر سخن گویند و در عین حال آدمهای حقیقی باشند. نمایشنامه‌نویسی که می‌خواهد نمایش منثور شاعرانه بنویسد و از این مزیت برخوردار نیست، باید احساسی بسیار شاعرانه داشته باشد. نمایشنامه‌نویسی که نمایش منثور شاعرانه می‌نویسد، به‌علت مواضعات شاعرانه و یا بر اثر قراردادهای ما در مورد اینکه چه مضمونی شاعرانه است، بسیار محدودتر از نمایشنامه‌نویسی است که نمایش شاعرانهٔ منظوم می‌نویسد. نظم واقعاً نمایشی را می‌توان همان‌طور که شکسپیر به کار برد، برای بیان واقعی‌ترین چیزها به کار گرفت. نمایشنامه‌های ییتز[1] مورد متفاوتی از مترلینگ یا سینج است. تصور می‌کنم پژوهشی دربارهٔ تکامل او به‌عنوان یک نمایشنامه‌نویس، فاصلهٔ بعیدی را که او پیمود، علت توفیق نمایشنامه‌های آخرین او را نشان خواهد داد.

وی در نخستین دورهٔ نویسندگی خود، نمایشنامه‌های منظومی با مضامینی که به‌طور قراردادی برای نظم مناسب شناخته شده بود نوشت، آن‌هم در اوزانی که هرچند در وهلهٔ نخست، ویژگی ییتز را باز می‌نمود ولی حقیقتاً فرم گفتاری کاملاً مناسبی برای هیچ‌گونه شخصیتی بجز شاهان

1. Yeats.

و ملکه‌های افسانه‌ای نبود. از آثار دورهٔ میانی او «نمایشنامه‌هایی برای رقصندگان»[1] بسیار دل‌انگیز است، اما این نمایشنامه‌ها هیچ مسئله‌ای را برای نمایشنامه‌نویسی که به نظم می‌نویسد، حل نمی‌کند. اینها نمایشنامه‌های شاعرانهٔ منثوری است که قطعات مهمی به نظم در آن گنجانیده شده است. ییتز فقط در آخرین نمایشنامهٔ خود موسوم به برزخ[2] بود که مسئلهٔ گفتار منظوم را در نمایشنامه حل کرد و کلیهٔ اخلاف را رهین منت خود ساخت.

1. Plays for Dancers. 2. Purgazory.

شعر و فلسفه

ما به گونه‌ای مبهم می‌گوییم که «شکسپیر»، «دانته» یا «لوکوسیوس» شاعرانی هستند که «می‌اندیشند» و «سوینبرن» یا حتی «تنیسن»، شاعرانی هستند که «نمی‌اندیشند.» ولی مراد حقیقی ما اختلاف در کیفیت اندیشه نیست، بلکه تفاوت در کیفیت احساس است. شاعری که «می‌اندیشد» صرفاً شاعری است که می‌تواند معادل عاطفی اندیشه‌اش را بیان کند، ولی چنین شاعری لزوماً دلبستهٔ نفس اندیشه نیست، و ما به گونه‌ای سخن می‌رانیم که گویی اندیشه، صریح، و احساس، مبهم است. حقیقت این است که احساس صریح و احساس مبهم وجود

دارد.

بیان این احساس صریح به‌همان اندازهٔ تبیین اندیشهٔ صریح، به نیروی شگرف عقلی نیاز دارد. اما مراد من از «اندیشگی»، چیزی بسیار متفاوت از جوهری است که من در «شکسپیر» می‌یابم. «شکسپیر»شناسانی که او را فیلسوف عظیم‌الشأنی می‌دانند، دربارهٔ قدرت فکری «شکسپیر» سخن بسیار گفته‌اند اما همواره در اثبات این ادعا عاجز مانده‌اند که شکسپیر به قصد معینی می‌اندیشید و یا بینشی منطقی نسبت به زندگی داشت و یا آیین خاصی را تبلیغ می‌کرد.

من می‌توانم ادعا کنم که هیچ‌یک از نمایشنامه‌های شکسپیر «مفهوم» ندارد، هرچند که این ادعا به‌همان اندازه نادرست خواهد بود که بگویم یکی از نمایشنامه‌های شکسپیر «بی‌معنی» است. کلیهٔ آثار بزرگ شعری، بینش خاصی از زندگی را ارائه می‌دهند. هنگامی‌که ما به دنیای «هومر» یا «سوفوکل» یا «ویرژیل» یا «دانته» یا «شکسپیر» وارد شویم اعتقاد می‌یابیم که چیزی را درک کرده‌ایم که می‌توان آن را به زبان منطق بیان کرد، زیرا هر احساس دقیقی به‌سوی یک ضابطهٔ عقلی سیر می‌کند.

مثال «دانته» ما را فریب می‌دهد. ما تصور می‌کنیم که اشعار دانته نمایندهٔ نظام فکری دقیقی است؛ دانته «فلسفه»ای دارد، بنابراین هر شاعری به عظمت دانته نیز دارای فلسفه‌ای است. دانته میراث‌خوار

نظام فلسفی سن توماس[1] بود و اشعارش نکته به نکته با آن مطابقت می‌کند. بر همین روال، شکسپیر وارث فلسفهٔ «سنکا» یا «مونتنی» یا «ماکیاولی» بود و اگر آثارش طابق‌النعل بالنعل با هریک از فلسفه‌های مذکور مطابقت نمی‌کند، پس می‌توان گفت شکسپیر اندک مایه‌ای از اندیشگی داشته است.

من هیچ دلیلی برای اعتقاد به اینکه دانته یا شکسپیر اندیشه‌های اصیلی داشته‌اند، نمی‌یابم. آنان‌که تصور می‌کنند شکسپیر می‌اندیشیده است همواره کسانی هستند که هیچ‌گاه به نوشتن شعر دست نیازیده‌اند، بلکه اندیشه ورزیده‌اند، و همهٔ ما دوست داریم تصور کنیم که مردان بزرگ نیز نظیر خودمان بوده‌اند. تفاوت شکسپیر و دانته در این است که دانته یک نظام فکری منسجم در پشت سر خود داشت و این، از اقبال او بود. در زمان دانته، تصادفاً یک جریان فکری نیرومند و منظم و شکوهمند هم وجود داشت و این جریان فکری در آثار یکی از بزرگترین نوابغ جهان تمرکز یافت.

آثار شعری دانته از ستایشی برخوردار است که به یک معنی شایستهٔ آن نیست، زیرا جوهر اندیشگی اشعار او از مردی به عظمت و دلفریبی خود دانته، یعنی «سن‌توماس» بود. اندیشه‌ای که در پشت آثار شکسپیر نهفته است، از مردانی است که نسبت به او بسیار حقیر بودند. از این مقدمات، دو نتیجهٔ اشتباه‌آمیز می‌توان گرفت: نخست اینکه چون

۱. سن توماس آکیناس، فیلسوف بزرگ قرون‌وسطا و بانی فلسفهٔ کاتولیسیسم (۱۲۲۵ ـ ۱۲۷۴)

شکسپیر در عظمت شاعری، تالی دانته بود، پس او می‌بایست تفاوت منزلت فکری «سن‌توماس» یا «مونتنی» یا «ماکیاولی» یا «سنکا» را با اندیشه‌های خود پوشانده باشد، دوم اینکه دانته شاعری بزرگتر از شکسپیر است. در حقیقت، نه شکسپیر و نه دانته هیچ‌یک دارای اندیشه‌هایی از آن خود نبوده‌اند. اندیشیدن پیشهٔ 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.

بهره جستن از فلسفهٔ سن‌توماس 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 به‌صورت تهدیدهای پیامبرانه تجلی می‌کند، و حسرت تلخ او به شادکامی گذشته، وکوششهای دلاورانهٔ او برای به‌وجود آوردن چیزی جاودانی و مقدس از مایهٔ احساسات شخصی خود، در شکسپیر نیز وجود داشت. شکسپیر نیز برای استحالهٔ رنجهای شخصی خود به‌صورت چیزی غنی و شگفت، جهانی و غیرشخصی با چنین تلاشی درگیر بود.

خشم دانته بر فلورانس و یا بدبینی و سرخوردگی عمیق شکسپیر، صرفاً کوششهای غول‌آسایی برای مسخ شکستها و ناامیدیهایشان بود.

یک شاعر، با ثبت زندگی‌اش، تاریخ زمان خود را می‌انگارد.

ازاین‌رو، دانته بی‌آنکه آگاه باشد، پژواک قرن سیزدهم گردید.

شکسپیر، بی‌آنکه خود بداند، نمایندهٔ دوران برجستهٔ نیمهٔ دوم قرن شانزدهم شد. ولی بدشواری می‌توان گفت که دانته به فلسفهٔ سن‌توماس و شکسپیر به‌شکل‌گرایی پیچیدهٔ دوران نوزایی (رنسانس) معتقد بودند یا نبودند. اگر شکسپیر به فلسفهٔ بهتری گراییده بود اشعار بدتری می‌سرود.

کار او این بود که بزرگترین هیجانات عاطفی زمان خود را براساس جریان فکری همان دوران بیان کند. شعر، جانشین فلسفه یا الهیات و مذهب نیست، شعر وظیفهٔ خاص خود را داراست ـ اما از آنجا که وظیفهٔ شعر نه عقلانی که عاطفی است، نمی‌توان آن را دقیقاً به زبان علمی تعریف کرد. می‌توان گفت که شعر «تسلی» می‌بخشد، آن‌چنان تسلی شگفتی که شاعرانی چنان متفاوت، چون دانته و شکسپیر بخشیده‌اند.

موسیقی و شعر

شاید عجیب به‌نظر آید که من دربارهٔ موسیقی شعر سخن می‌رانم* و در همان حال بر زبان محاوره تأکید می‌ورزم. اما در ابتدای سخن باید یادآور شوم که موسیقی شعر چیزی جدا از معنای شعر نیست، وگرنه بسا آثار شعری با موسیقی بسیار زیبا پدید می‌آمد که فاقد معنی می‌بود و من هرگز به چنین اشعاری برنخورده‌ام.

موارد استثنایی فقط نشان‌دهندهٔ اختلاف میزان است، اشعاری

*. مقالهٔ «موسیقی شعر»، متن سخنرانی الیوت در دانشگاه گلاسکو در سال ۱۹۴۲ است. در ترجمهٔ این مقاله، بخشهای مربوط به خصایص شعر انگلیسی حذف گردید و اندیشه‌های اصلی به فارسی برگردانده شد.

هست که موسیقی آن ما را به وجد می‌آورد و ما معنای آن را بدیهی می‌پنداریم، همچنان‌که اشعاری هست که ما به‌معنای آن توجه می‌کنیم و بی‌آنکه آگاه شویم، موسیقی آن ما را برمی‌انگیزد. بسیار شنیده‌ایم که احتمال دارد معنای یک شعر در قالب هیچ‌گونه تعبیری نگنجد، اما کمتر دریافته‌ایم که ممکن است معنای یک شعر بسی وسیع‌تر از مراد آگاهانهٔ شاعر و یا چیزی بسیار دورتر از اصل آن باشد. یکی از پیچیده‌گوترین شاعران نو، استفن مالارمه، شاعر فرانسوی بود که فرانسوی‌ها دربارهاش می‌گویند: «زبان شعرش چنان خاص و نامأنوس است که فقط بیگانگان می‌توانند آن را دریابند.» ما از شنیدن شعری به زبانی که حتی یک واژهٔ آن را نمی‌دانیم می‌توانیم عمیقاً به هیجان آییم، اما پس از آن، اگر به ما آگاهی دهند که شعر مزبور فاقد معنی است، ما پی می‌بریم که فریب خورده‌ایم و این شعر نبوده، بلکه فقط تقلیدی از نوای آلات موسیقی بوده است. اگر فقط بخشی از معنای شعر را می‌توان به‌وسیلهٔ تفسیر تفهیم کرد، سبب آن، این است که شاعر به چنان قلمروی از شعور دست یافته است که کلمات از بیان آن ناتوانند، هرچند که معانی هنوز وجود دارند. بسا که شعری معانی بسیار متفاوتی را به خوانندگان مختلف القا کند و کلیهٔ این معانی نیز با مراد خاص شاعر متفاوت باشد. فی‌المثل، شاعری دربارهٔ یک تجربهٔ خاص شخصی شعری سروده است که به‌نظر خود او هیچ‌گونه ارتباطی با تجارب دیگران ندارد، مع‌هذا این شعر ممکن است برای خواننده بیان‌کنندهٔ یک وضع

مشترک و یا رویداد درونی او باشد. تعبیر خواننده، شاید با تعبیر شاعر متفاوت، ولی به‌همان اندازه معتبر و یا حتی بهتر باشد. احتمال دارد که در یک شعر، معانی بیشتری از آنچه شاعر اراده کرده است نهفته باشد؛ تعابیر مختلف، هرکدام، یکی از جنبه‌های شعر را باز می‌نماید. ابهام یا ایهام شعر شاید بدین علت باشد که مفهوم شعر، چیزی بیش از آن است که گفتار عادی می‌تواند تفهیم کند.

بنابراین، شعر درحالی‌که می‌کوشد چیزی بالاتر از آنچه بتوان به نثر بیان کرد القا کند، در همه حال به‌صورت گفت‌وگوی یک انسان با دیگری باقی می‌ماند. ارتباط مستقیم شعر با زبان محاوره، موضوعی نیست که بتوان قوانین دقیقی دربارهٔ آن وضع کرد. هر انقلابی در شعر، به‌سوی بازگشت به گفتار عادی گرایش دارد. این همان انقلابی است که وردزورث[1] در «سرآغازها»[2] اعلام کرد و حق با او بود. پیروان یک انقلاب شعری، زبان جدید شعر را در جهت معینی گسترش می‌دهند. آنان زبان شعر را صیقل می‌دهند و یا کامل می‌سازند. در همین احوال، زبان محاوره همچنان تغییر می‌پذیرد و زبان شعر مهجور می‌شود. البته هیچ شعری دقیقاً با زبانی که شاعر با آن گفت‌وگو می‌کند و یا آن را می‌شنود مطابقت نمی‌کند، ولی شعر باید چنان پیوند استواری با تداول زمان خود داشته باشد که خواننده یا شنونده بتواند بگوید: «اگر می‌توانستم به طریق شعر گفت‌وگو کنم، به‌همین شیوه می‌بایست سخن

1. Wordsworth. 2. Prefaces.

می‌راندم.» سبب همین است که بهترین آثار شعری معاصر می‌تواند چنان احساس هیجان و رضامندی‌ای در ما برانگیزد که با احساسات ناشی از خواندن آثار شعری والاتر اعصار گذشته کاملاً متفاوت است.

بنابراین، موسیقی شعر باید همان موسیقی پنهان در زبان گفتار زمان خود باشد. این سخن همچنین به این معنی است که شاعر باید از موسیقی پنهان در زبان گفتار زاد و بوم خود بهره گیرد.

من همواره تأثیری را که شعرخوانی «ییتز» در ذهن من بر جای نهاده است، به یاد خواهم داشت. گوش دادن به شعرخوانی او، مرا به این حقیقت رهنمون ساخت که لهجهٔ ایرلندی تا چه اندازه در تجسم زیباییهای شعر ایرلند مؤثر است. البته ما نمی‌خواهیم که شاعر صرفاً و دقیقاً همان زبان معمولی خود و خانواده و دوستان و زادگاهش را در اشعار خود منعکس سازد، ولی آنچه او در این محیط می‌یابد، مادهٔ خامی است که باید با آن اشعارش را به‌وجود آورد. شاعر باید همچون مجسمه‌ساز به ابزار کار خود وفادار باشد. شاعر باید با اصواتی که در محیط خود شنیده است، آهنگ (ملودی) و هماهنگی (هارمونی) اشعارش را ایجاد کند.

مع‌هذا این تصور اشتباه است که کلیهٔ آثار شعری باید آهنگین باشند و یا آهنگ چیزی بیش از اجزای موسیقی الفاظ است.

در هر شعری، کوتاه یا بلند، باید در قطعات با شدت کم و زیاد، وزنهای متفاوتی به کار برد تا نوسان احساس را به کمک وزن بنمایاند؛

این امر لازمه و شالودهٔ موسیقی شعر است.

سخن کوتاه، آنچه اهمیت دارد، کل شعر است و اگر آهنگین بودن کل شعر لزومی ندارد یا نباید کاملاً آهنگین باشد، پس نتیجه می‌گیریم که بنای شعر بر «الفاظ زیبا» نیست. من شک دارم که از نظرگاه «اصوات»، لفظی در زبان خود زیباتر از لفظ دیگری باشد، زیرا اینکه برخی از زبانها زیباتر از زبانهای دیگر نیستند، موضوع جداگانه‌ای است. الفاظ زشت، الفاظی است که برای تلفیق و ترکیب مناسب نمی‌باشد.

الفاظی هست که به سبب ناپیراستگی یا کهنگی زشت است؛ الفاظی هست که به‌علت بیگانگی یا بی‌ریشگی زشت است، مانند واژهٔ تلویزیون. اما من اعتقاد ندارم که هیچ لفظ جاافتاده‌ای در زبان خود، زیبا یا زشت باشد. موسیقی یک لفظ، نخست برانگیخته از رابطهٔ آن با الفاظ مقدم و مؤخر و به‌طور نامعلومی با زمینهٔ شعر است و دیگر ناشی از توانایی کم یا بیش همخوانی[1] آن از نظر معانی مختلفی است که در زمینه‌های گوناگون دارد. آشکار است که همهٔ الفاظ از نظر غنا و رسایی یکسان نیستند. این، بخشی از کار شاعر است که الفاظ غنی‌تر را در میان الفاظ فقیرتر به کار برد و ما بضاعت آن را نداریم که شعری را سراسر از الفاظ غنی آکنده سازیم، زیرا تنها در لحظات معینی است که می‌توان واژه‌ای ساخت که رسانندهٔ تمامی تاریخ یک زبان و یا یک تمدن باشد. این، یک حالت «ایمایی» است که ناشی

1. association.

از غرابت نوع خاصی از شعر نیست، بلکه منبعث از طبیعت الفاظ است و مشغلهٔ ذهنی هر شاعری می‌باشد. قصد من در اینجا تأکید بر این نکته است که «شعر موزیکال»، شعری است که دارای طرح[1] موزیکالی از اصوات و از معانی ثانوی الفاظی است که در آن به کار رفته باشد و این دو نوع طرح، تفکیک‌ناپذیر و یگانه است و اگر خرده گیرید که صفت «موزیکال» را فقط در مورد اصوات محض، یعنی جدا از معنی می‌توان به کار برد، من فقط می‌توانم بر نظر قبلی خود تأکید کنم که صورت یک شعر به‌همان اندازهٔ معنای شعر، یک مفهوم انتزاعی است.

تاریخ شعر سپید[2]، روشنگر دو نکتهٔ جالب و مرتبط است:

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

همبستگی زبان شعر با زبان گفتار، در شعر دراماتیک از انواع دیگر شعر بارزتر است. در شعر دراماتیک 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، هنگامی‌که ما آن را می‌شنویم، فاصلهٔ زمانی را می‌توانیم فراموش کنیم. من اعتقاد ندارم که

1. pattern.

۲. Blank verse، شعر باوزن و بی‌قافیه.

وظیفهٔ شاعر همواره ایجاد انقلابی در زبان است؛ حرص نوآوری مداوم در زبان و وزن به‌همان اندازهٔ پافشاری لجوجانه در به کار بستن زبان پیشینیان، ناپسند و نادرست است. یک زمان باید به کشف قلمروهای تازه پرداخت و زمانی دیگر باید قلمرو مکشوف را گسترش داد. شاعری که بزرگترین خدمت را به زبان انگلیسی کرد، شکسپیر است. او در دوران کوتاه زندگی‌اش، کار دو شاعر را به انجام رساند. من در جای دیگر خدمت دوگانهٔ او را به زبان انگلیسی باز نموده‌ام. در اینجا فقط می‌توانم به‌اختصار بگویم که تکامل زبان شعر شکسپیر را تقریباً به دو دوره می‌توان تقسیم کرد. در دورهٔ نخست، وی زبان شعرش را به زبان محاوره نزدیک کرد، به‌نحوی که هنگام نوشتن آنتونی و کلئوپاترا، وی قادر بود احوال درونی هریک از شخصیتها، خواه بلندپایه یا فرودست را، بسادگی بیان کند.

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

زبان شعر او در نخستین مرحله، که از منظومهٔ ونوس و آدونیس آغاز شد، از تصنع به‌سوی سادگی می‌گراید، ولی در نمایشنامه‌های متأخرش از سادگی به‌سوی فخامت سیر می‌کند. در مرحلهٔ دوم، شکسپیر آزمایش می‌کرد تا دریابد تا چه اندازه می‌توان موسیقی شعر را تعالی بخشید، بی‌آنکه همبستگی میان زبان شعر و زبان محاوره از میان برود، و بی‌آنکه شخصیتهای نمایشنامه. جلوهٔ انسانی خود را از دست بدهند.

در مورد «شعر آزاد»، من بیست و پنج سال قبل چنین اظهار نظر کردم که برای کسی‌که بخواهد کار دقیقی انجام دهد، هیچ شعری شعر آزاد نیست.[۱] هیچ‌کس چون من واقف نیست که چه بسیار نثر بد تحت عنوان شعر آزاد نوشته شده است؛ فقط یک شاعر بد از شعر آزاد به‌عنوان رهایی از فرم استقبال می‌کند. شعر آزاد، طغیانی برضد فرمهای متحجر و تدارکی برای ابداع فرمهای جدید و یا احیای فرمهای قدیمی بود. شعر قبل از فرم به‌وجود می‌آید، همچنان‌که قواعد عروض فقط تحت عنوان ضابطه در آوردن ارکان اوزانی است که شاعران پیشین به کار برده‌اند.

اشکال شعری را باید شکست و از نو ساخت، اما من معتقدم که هر زبانی، مادام‌که استقلال خود را حفظ کند، قوانین و محدودیتها، اوزان گفتاری و الگوهای صوتی خود را بر شعر تحمیل می‌کند و در عین حال شاعر را در انحراف از قواعد زبان، به‌دلیل ضرورتهای شعری، مجاز می‌دارد.

زبان همواره دستخوش تغییر است و شاعر باید گسترش زبان را از جهت واژگان،[۲] ترکیب، تلفظ، و طرز ادا بپذیرد و با این‌همه، بهترین نحوهٔ بیان را ارائه دهد.

شاعر از این امتیاز برخوردار است که می‌تواند به تکامل و حفظ کیفیت و ظرفیت زبان برای بیان حیطهٔ وسیعی از احساسات و عواطف

۱. مقالهٔ تفکراتی دربارهٔ شعر آزاد.

2. Vocabulary.

مدد کند. وظیفهٔ او این است که به تحولات زبان پاسخ گوید و آن را به‌صورت آگاهانه درآورد و با انحطاط زبان مبارزه کند.

آزادیهایی که شاعر فراچنگ می‌آورد به‌دلیل ایجاد نظم است.

قضاوت دربارهٔ این را که شعر معاصر اکنون در چه مرحله‌ای است به خودتان وامی‌گذارم. تصور می‌کنم شما نیز با من موافق باشید که شعر معاصر در بیست سال گذشته، دوران جست‌وجوی یک زبان محاوره‌ای نو و شایسته را گذرانده است، اما هنوز برای ابداع یک زبان شعری برای تئاتر، راه درازی در پیش داریم؛ یعنی آن‌چنان نحوهٔ بیانی که به‌وسیلهٔ آن بتوانیم گفتار انسانهای همزمان را بشنویم و شخصیتهای نمایشنامه بتوانند نابترین بیان شعری را بدون قلنبه‌گویی ابراز کنند و ساده‌ترین پیامها را عاری از هرگونه ابتذال القا نمایند. هنگامی‌که ما به چنین مرحله‌ای از تثبیت بیان شعری رسیدیم، آن‌گاه می‌توانیم تعالی موسیقی شعر را دنبال کنیم و من تصور می‌کنم که هر شاعری از مطالعهٔ موسیقی می‌تواند بهرهٔ فراوان گیرد. اینکه چه اندازه اطلاعات فنی موسیقی برای یک شاعر ضرورت دارد من نمی‌دانم، زیرا خود من نیز واجد آن معلومات فنی نیستم. اما اعتقاد دارم که خصایصی که در موسیقی توجه شاعر را جلب می‌کند، درک وزن و ساختمان قطعه (structure) است. فکر می‌کنم برای هر شاعری امکان‌پذیر باشد که به فرمهای موسیقی نزدیک شود. نتیجهٔ این کار ممکن است تصنع‌آمیز باشد، ولی من می‌دانم که احتمال دارد یک شعر بیش از آنکه به مرحلهٔ

تبیین لفظی برسد، به‌صورت یک وزن خاص در ذهن شاعر تحقق یابد، و همین وزن، اندیشگی و تصاویر شعر را به‌وجود آورد، من معتقد نیستم که این، تجربهٔ خاص خود من است. استفاده از تم‌های مکرر در شعر نیز به اندازهٔ موسیقی طبیعی است. در شعر نیز امکان دارد کاری شبیه به گسترش یک تم (theme) به‌وسیلهٔ گروههای مختلف آلات موسیقی انجام دهیم، و چنین امکانی هست که مضمون شعر را به‌شیوهٔ کنترپوئن[1] تنظیم کنیم. من بیش از این چیزی نمی‌توانم بگویم و بحث بیشتر در این باره را به آنان‌که در موسیقی تخصص دارند محول می‌کنم. اما 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، همچنان‌که «الیور» دربارهٔ سیاست گفته است، یک «ماجراجویی بی‌پایان» است.

---

۱. کنترپوئن، تنظیم آهنگ به‌شیوهٔ افقی با استقلال اصوات در عین هماهنگی.

۱-۷۸۲۹۳-۲

شابک ۶-۰۶۲۴-۰۰-۹۶۴
ISBN 964-00-0624-6

بها: ۱۶۵۰ ریال