



شیوه‌های ادبی نقد

دیوید دیچز

ترجمه:

محمدتقی صدقیانی

دکتر غلامحسین یوسفی



شيوه های ادبی

دیوید ریچز

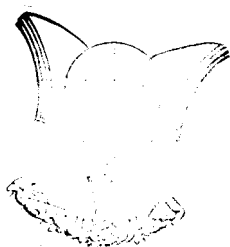
دکتر غلامحسین یوسفی
محمد تقی صدقیانی

۱/۴۰۰ ف ۱

۲/۳

شیوه‌های نقد ادبی

دوید وکسر



ترجمه

محمد تقی صدقیانی دکتر غلامحسین یوسفی

Daiches, David

دیچز، دیوید، ۱۹۱۲ -

شیوه‌های نقد ادبی / دیوید دیچز؛ ترجمه محمدتقی صدقیانی، غلامحسین یوسفی. - تهران: علمی، ۱۳۶۶.

ISBN 964 - 404 - 027 - 9

۶۳۷ ص.

عنوان اصلی: Critical approaches to Literature

واژه‌نامه.

کتابنامه به صورت زیرنویس.

چاپ پنجم، ۱۳۷۸.

۱. نقد ادبی. ۲. شعر. الف. صدقیانی، محمدتقی، ۱۳۰۲ - ۱۳۶۲، مترجم.

ب. یوسفی، غلامحسین، ۱۳۰۶ - ۱۳۶۹، مترجم. ج. عنوان.

۹۵/۸۰۱

PN ۸۱

ش ۹۱۸ د

ش ۹ د /

۱۳۶۶

۱۳۶۶



خیابان انقلاب - مقابل در بزرگ دانشگاه تهران

شماره ۱۳۵۸ تلفن: ۶۴۶۰۶۶۷

شیوه‌های نقد ادبی

نوشته دیوید دیچز

ترجمه محمدتقی (امیر) صدقیانی و دکتر غلامحسین یوسفی

چاپ پنجم: ۱۳۷۹

تیراژ: ۲۲۰۰ نسخه

چاپ: مهارت

حق چاپ برای ناشر محفوظ است.

شابک ۹۶۴ - ۴۰۴ - ۰۲۷ - ۹ ISBN 964 - 404 - 027 - 9

مجله علمی

شماره ۱/۸۷



زمستان ۷۹

Tis hard to say, if greater want of skill
 Appear in writing or in judging ill;
 But, of the two, less dangerous is th'offence
 To tire our patience, than mislead our sense.
 Some few in that, but numbers err in this,
 Ten censure wrong for one who writse amiss;
 A fool might once himself alone expose,
 Now one in verse makes many more in prose.

Alexander Pope
*An Essay on Criticism**

دشوارست بتوان گفت ناپختگی، بیشتر
 در نگارش بد بظهور می رسد یا در بد داوری کردن؛
 اما، از این دو، اثری که بسبب نقص انشاء
 ایجاد ملال کند از نقدی که درک ما را گمراه سازد کم زیان ترست.
 محدودی از مصنفان هستند که در نگارش دچار لغزش می شوند اما بسیار کسانی که در داوری
 خطا می کنند،
 در برابر هر یک مصنف بد، ده منتقد بد وجود دارد؛
 یک مصنف کم مایه فقط خود را رسوا می سازد،
 اما بسیاری منتقدان سخن ناشناس با بررسی اثر آن یک تن، خویشتن را رسوا می گردانند.
 الکساندر پوپ
 رساله درباره نقد

فهرست مندرجات

۲۰-۱۵	پیشگفتار
۲۴-۲۱	مقدمه

باب اول: تحقیق فلسفی

۲۵-۲۶۰

۵۵-۲۷	معضل افلاطونی
۳۰-۲۷	سوالهای انتقادی عمده
۳۱-۳۰	شعر و اخلاقیون
۳۸-۳۱	الهام آسمانی شاعر
۵۱-۳۸	نظر افلاطون در باره مقام شاعر در مدینه فاضله
۵۵-۵۱	اهمیت اعتراضات افلاطون به شعر
۹۷-۵۶	راه حل ارسطویی
۵۹-۵۶	روشنگری از طریق طبقه بندی
۶۳-۶۰	طبیعت تراژدی
۷۸-۶۳	اهمیت طرح داستان
۸۱-۷۸	تقلید و احتمال
۸۳-۸۲	ترکیه

۹۲-۸۳	حماسه
۹۳-۹۲	لونگینوس و اسلوب عالی: برداشتی تازه
۹۷-۹۳	مصطفی، اثر ادبی، و خواننده
۱۳۲-۹۸	شاعر، در مقام معلم اخلاق
۱۰۰-۹۹	دفاع از شعر
۱۰۴-۱۰۰	نظم و افسانه
۱۰۷-۱۰۴	استدلالی بر اساس قدمت
۱۱۱-۱۰۷	شاعر در مقام «آفریننده»
۱۱۳-۱۱۱	مفهومی جدید از تقلید
۱۲۱-۱۱۴	شعر، تاریخ، فلسفه
۱۲۴-۱۲۲	سیدنی و ارسطو
۱۲۷-۱۲۴	صورت و محتوی
۱۳۲-۱۲۷	آموختن و برانگیختن
۱۵۵-۱۳۳	تقلید و تعلیم
۱۳۵-۱۳۳	درآیدن و تقلید از طبیعت بشری
۱۳۸-۱۳۶	تعلیم و شناخت
۱۴۰-۱۳۸	کدام جنبه‌های طبیعت بشری؟
۱۴۱-۱۴۰	«شیوه بیان»
۱۵۰-۱۴۲	دکتر جانسن و «طبیعت عام»
۱۵۳-۱۵۰	معضل دکتر جانسن
۱۵۵-۱۵۳	«تقریباً نوعی تذکار»
۱۶۵-۱۵۶	اثبات لذت
۱۵۸-۱۵۷	«حقیقت: کلی و فقال»
۱۶۱-۱۵۹	ذهن انسان و تأثیرات طبیعت
۱۶۵-۱۶۲	«پیوستگی و عشق»
۱۸۳-۱۶۶	صورت و تخیل
۱۷۳-۱۶۷	تحقیق کولریج درباره خصائص شعر
۱۷۸-۱۷۳	«شعر» و «سرود»

۱۷۹-۱۸۱	تخیل
۱۸۱-۱۸۳	وحدت و صورت
۱۸۴-۲۰۵	نظریة افلاطونی بر ضد افلاطون
۱۸۵-۱۸۷	شعر و مثل افلاطونی
۱۸۷-۱۹۰	زبان و تخیل
۱۹۰-۱۹۲	شعر و هم آهنگی و حقیقت
۱۹۲-۱۹۴	شعر و لذت
۱۹۴-۱۹۶	امکانات و محدودیتهای نظر شلی
۱۹۶-۱۹۹	تخیل، همدلی و اخلاق
۱۹۹-۲۰۱	شعر و اخلاق اجتماعی
۲۰۱-۲۰۵	مقام شاعر
۲۰۶-۲۲۳	علم و شعر
۲۰۶-۲۰۷	حقیقت شعر
۲۰۷-۲۱۰	نظر آرنولد درباره شعر و علم
۲۱۰-۲۱۱	نظریه ای روان شناختی درباره ارزش
۲۱۲-۲۱۳	معنی و ارتباط
۲۱۳-۲۱۹	شعر و دستگاه عصبی
۲۱۹-۲۲۱	هومانیسم روان شناختی
۲۲۲-۲۲۳	شعر و تمدن
۲۲۴-۲۴۴	حوزه خاص شعر
۲۲۴-۲۲۵	در جستجوی «جوهر» شعر
۲۲۵-۲۲۶	آنچه شاعر نمی کند
۲۲۷-۲۳۹	نظر رنسام درباره شعر طبیعی، شعر افلاطونی و شعر متافیزیکی
۲۳۹-۲۴۱	هدف شعر
۲۴۱-۲۴۴	حالت وجودی یک اثر ادبی
۲۴۵-۲۶۰	شاعر و ابزار بیان او
۲۴۵-۲۴۸	استعدادهای بالقوه زبان
۲۴۸-۲۵۰	عمل طعن و کنایه

۲۵۸-۲۵۰	شعر و تناقض
۲۶۰-۲۵۸	استعاره، رمز و اسطوره

باب دوم: نقد عملی

۴۸۴-۲۶۱

۲۶۴-۲۶۳	مقدمه
۳۶۷-۲۶۵	استقرار صحنه نقد
۲۶۸-۲۶۷	حوزه نقد عملی
۲۷۶-۲۶۸	بن جانسن
۲۷۸-۲۷۶	اما یک شعر با آنچه ما نظم می‌نامیم چه تفاوت دارد؟
۲۷۹-۲۷۸	درآیدن
۲۸۴-۲۸۰	«وحدتهای» درام
۲۸۷-۲۸۵	تقلید و قرارداد
۲۹۱-۲۸۷	نظر دکتر جانسن درباره وحدتها
۲۹۴-۲۹۱	دفاع از «پشرفت و تطور» در ادبیات
۲۹۶-۲۹۴	ادبیات و نوآوری
۲۹۸-۲۹۶	مقام داستانهای پلیسی
۳۰۰-۲۹۸	اهمیت حالت تعلیق
۳۰۸-۳۰۰	مسأله چاشنی خنده
۳۱۳-۳۰۹	فنون تمهید
۳۱۴	قراردادهای دراماتیک
۳۱۹-۳۱۵	نظر درآیدن و دکتر جانسن درباره تراژدی - کمدی
۳۲۱-۳۱۹	تنوع و رعایت نظم
۳۲۴-۳۲۱	انواع تصنع
۳۲۹-۳۲۴	نظر درآیدن درباره شکسپیر، بیومانت و فلچر، و بن جانسن
۳۳۸-۳۲۹	نظر درآیدن درباره نمایشنامه زن خاموش اثر بن جانسن
۳۳۹-۳۳۸	کاربرد قافیه بصورت قراردادی در درام
۳۵۱-۳۴۰	نظر درآیدن درباره چاسر

۳۵۱-۳۶۷	یادداشت مؤلف:
۳۵۲-۳۵۶	وحدتها
۳۵۶-۳۵۸	تقلید و قرارداد
۳۵۸-۳۵۹	حالت تعلیق
۳۵۹-۳۶۳	چاشنی خنده
۳۶۳-۳۶۵	تنوع و وحدت
۳۶۵-۳۶۷	خصوصیات یک مصنف
۳۶۸-۳۹۷	امکانات و محدودیت هر روش
۳۶۸-۳۶۹	از نظریه تا عمل
۳۶۹-۳۷۵	نقد دکتر جانسن درباره شعر «لیسیداس» و سرایندگان اشعار متافیزیکی
۳۷۶-۳۷۷	قریحه و تقلید
۳۷۷-۳۷۸	محدودیت‌های نقد حرفه‌ای
۳۷۸-۳۸۱	نقد و قرائن تاریخی
۳۸۱-۳۸۲	استفاده دکتر جانسن از شرح احوال
۳۸۲-۳۸۶	روش مقایسه‌ای
۳۸۶-۳۹۷	یادداشت مؤلف:
۳۸۶-۳۹۱	قریحه
۳۹۲-۳۹۳	اعتراضات دکتر جانسن بر شعر شبانی
۳۹۳	خواننده عادی
۳۹۳-۳۹۵	عام و خاص
۳۹۶-۳۹۷	تعریف جانسن از شعر «متافیزیکی»
۳۹۸-۴۲۶	تاریخ، نسبی‌گرایی، تأثرگرایی
۳۹۹-۴۰۳	نظر هرد درباره اسپنسر
۴۰۳-۴۰۵	تاریخ و توسعه ذوق و سلیقه
۴۰۶-۴۱۰	مخاطرات تساهل
۴۱۰-۴۱۸	مقام تأثرگرایی (امپرسیونیسم)
۴۱۹-۴۲۶	یادداشت مؤلف:
۴۱۹-۴۲۲	نظر آرنولد درباره پوپ

۴۲۶-۴۲۲	نسبی‌گرایی انتقادی
۴۶۰-۴۲۷	از درک والتذاذ تا تجزیه و تحلیل
۴۳۵-۴۲۷	گپ زندهای انتقادی
۴۳۷-۴۳۵	تفکّن در نقد ادبی
۴۴۵-۴۳۷	نظر الیوت درباره سوبنبرن: برداشتی تحلیلی
۴۴۹-۴۴۵	نظر الیور التّن درباره سوبنبرن: تعمیم آکادمیک
۴۵۱-۴۴۹	مقایسه دوروش
۴۶۰-۴۵۱	یادداشت مؤلف:
۴۵۲-۴۵۱	نظر الیوت و التّن درباره سوبنبرن
۴۵۶-۴۵۲	باغ پروسر پاین
۴۵۸-۴۵۷	منتقد دقیق
۴۶۰-۴۵۸	نمونه‌ای چند
۴۸۳-۴۶۱	تجزیه و تحلیل در عمل
۴۶۲-۴۶۱	نتایج عملی حاصل از تأکید بر منحصر بفرد بودن کاربرد شعری زبان
۴۶۴-۴۶۲	آیا نقد تحلیلی، هم معیاری و هم توصیفی است؟
۴۷۵-۴۶۴	امپسن و تعدّد معانی
۴۷۷-۴۷۵	منتقد تحلیل‌گر و زمینه تاریخی
۴۷۸-۴۷۷	حوزه روش تحلیلی
۴۸۳-۴۷۸	یادداشت مؤلف:
۴۸۲-۴۷۸	بعضی منتقدان تحلیل‌گر
۴۸۳-۴۸۲	حوزه روش تحلیلی

باب سوم: نقد ادبی و دیگر رشته‌های دانش

۴۸۵-۵۹۳

۴۸۸-۴۸۷	مقدمه
۵۱۵-۴۸۹	نقد ادبی و تحقیق و تتبع
۴۹۱-۴۸۹	دوره‌ها و نهضتها
۴۹۱	مقوله «بررسی» ادبیات

۴۹۲	طغیان برضد مقوله «بررسی» ادبیات
۴۹۶-۴۹۲	تأثیر این طغیان در نظریه انتقادی و نقد عملی
۴۹۸-۴۹۶	مقام شرح احوال و تاریخ
۵۰۰-۴۹۸	یک مناقشه غیر واقعی
۵۰۲-۵۰۱	احساس درباره گذشته
۵۰۷-۵۰۲	کتاب شناسی و نقد
۵۰۹-۵۰۸	اهمیت انتقادی ترتیب زمانی آثار
۵۱۰-۵۰۹	شرایط لازم از برای یک مصتح
۵۱۵-۵۱۱	یادداشت مؤلف:
۵۱۴-۵۱۱	نقد و تحقیق درباره آثار شکسپیر
۵۱۵-۵۱۴	عنصر شخصی
۵۴۲-۵۱۶	نقد ادبی و روان شناسی
۵۱۷-۵۱۶	روان شناسی چگونه وارد نقد ادبی می شود؟
۵۲۰-۵۱۷	وردزورث در مقام منتقدی روان شناس
۵۲۲-۵۲۰	هنر و شوریدگی
۵۲۳-۵۲۲	نقد ادبی بصورت تحلیل حالات مصنف
۵۲۷-۵۲۴	ادموند ویلسن در مقام یک منتقد روان شناس
۵۳۸-۵۲۸	مطالعه روان کاوی اشخاص داستان در یک اثر ادبی
۵۴۲-۵۳۸	یادداشت مؤلف:
۵۴۰-۵۳۸	روان شناسی و حسب حال در شعر غنائی
۵۴۲-۵۴۰	انگاره های نوعی در شعر
۵۶۸-۵۴۳	نقد ادبی و جامعه شناسی
۵۴۴-۵۴۳	برداشتی تکوینی
۵۴۵-۵۴۴	جامعه شناسی چیست؟
۵۴۸-۵۴۵	آگاهی جامعه شناختی و منتقد ادبی
۵۵۱-۵۴۸	ارزش جامعه شناختی و ارزش ادبی
۵۵۲	عمل توصیفی نقد جامعه شناختی
۵۵۳-۵۵۲	تفسیر جامعه شناختی مشخصات یک دوره

۵۵۳-۵۶۰	منتقد جامعه‌شناس در عمل
۵۶۰-۵۶۸	یادداشت مؤلف:
۵۶۰-۵۶۷	نقد جامعه‌شناختی برای کدام نوع از آثار ادبی سودمندترست؟
۵۶۷-۵۶۸	کاربرد این روش
۵۶۹-۵۸۹	نقد وزینه فرهنگی
۵۶۹-۵۷۰	صحنه فرهنگی
۵۷۰-۵۸۲	نظر آرنولد درباره فرهنگ طبقه متوسط
۵۸۲-۵۸۴	ادبیات در تمدن صنعتی
۵۸۴-۵۸۵	مصطفی وزینه فرهنگی او
۵۸۵-۵۸۹	یادداشت مؤلف:
۵۸۵-۵۸۹	منتقد معتقد به «زمینه فرهنگی» در عمل
۵۹۰-۵۹۳	فرجام سخن

فهرستها

۵۹۵-۶۳۸

۵۹۷-۶۰۲	فهرست اصطلاحات و برخی کلمات
۶۰۳-۶۳۸	فهرست راهنما

به نام خدا

پیشگفتار

این کتاب ترجمهٔ یکی از آثار مهم دیوید دیچز ادیب دانشمند، استاد دانشگاه، نویسنده و منتقد معاصر انگلیسی است. مؤلف کتاب به سال ۱۹۱۲ میلادی در انگلستان تولد یافته و تحصیلات عالی خود را در دانشگاه‌های ادینبرا و آکسفورد به انجام رسانده و به احراز درجهٔ دکتری از دانشگاه اخیر نایل شده است (۱۹۳۷ م.). سپس چند سال به تدریس ادبیات انگلیسی در دانشگاه شیکاگو پرداخته و مدت دو سال (۱۹۴۴-۱۹۴۶) نیز بعنوان دبیر دوم سفارت انگلیس در واشینگتن کار کرده است. از آن پس در دانشگاه‌های گرنل (در ایالت نیویورک)، کیمبریج، سامکس، ادینبرا و غیره سمت استادی و تدریس داشته است. در دانشگاه ادینبرا علاوه بر استادی ادبیات انگلیسی، بعنوان استاد ممتاز شناخته شده (۱۹۷۷ م.) و نیز به ریاست انستیتوی مطالعات عالی در علوم انسانی منصوب گشته است. هم اکنون وی در ادینبرا سکونت دارد. بر اثر تدریس در دانشگاه‌های اروپا و امریکا است که یکی از آثار عمدهٔ خویش را به نام تاریخ انتقادی ادبیات انگلیسی^۱ به شاگردان سابق خود در دو کرانهٔ اقیانوس اطلس اهدا کرده است. دانشگاه‌های براون، ادینبرا، سامکس، سوربن و استرلینگ درجهٔ دکتری افتخاری به او اعطا کرده‌اند. علاوه بر اینها وی به دریافت بسیاری جوایز و افتخارات دیگر نیز نایل شده است. آثار او بالغ بر چهل و پنج جلد کتاب است^۲. دیوید دیچز شعر نیز گفته است.

۱- *A Critical History of English Literature*, 1960

۲- *The Novel and the Modern World*, 1939.

۲- از آن جمله:

اهدا نامه کتاب شعر و دنیای امروز او به برادرش، لاینل هنری دیچز، قطعه شعری است که به سال ۱۹۴۰م. در شیکاگو سروده است.

یکی از برجسته‌ترین آثار دیچز تاریخ انتقادی ادبیات انگلیسی در چهار جلدست. در مقدمه این کتاب — که قریب ده بار تجدید چاپ شده است — مؤلف با تواضعی عالمانه نوشته است: این دوره عصر دانشمندان متخصص است و این که یک تن تاریخ ادبیات انگلیسی را بنویسد کاری شتاب‌آمیز و غیرمعمول است. من ادعا نمی‌کنم در آنچه نوشته‌ام متخصصم و یا در باب همه دوره‌ها صاحب‌نظرم... این کتاب تاریخ ادبیات انگلیسی از لحاظ یک تن است و بیش از آن که کتاب مرجع باشد، کتاب توصیفی، توضیحی و تفسیر انتقادی است. مقصود آن نبوده که این کتاب بعنوان مرجعی تلقی شود بلکه غرض آن بوده که خواننده شود. در این اثر قسمت مربوط به شکسپیر و میلتن آن مفصل‌تر و هر یک از آنها خود کتاب کوچکی تواند بود. همین روح انصاف و فروتنی مؤلف را در مقدمه او بر کتاب دیگرش، شعر و دنیای امروز، نیز می‌توان دید که می‌گوید فقط درباره آن شاعرانی قلم زده که احساس می‌کند می‌تواند درباره آنان بحث کند.

Poetry and Modern World, 1940.

A Study of Literature, 1948.

Robert Burns, 1950.

Two worlds 1956.

Literary Essays, 1956.

Milton, 1957.

More Literary Essays, 1968.

Sir Walter Scott and His World 1971.

A Third World (autobiography). 1971.

Robert Burns and His World, 1971.

Prince Charles Edward Stuart, 1973.

Robert Louis Stevenson and His World, 1973.

Was, 1975.

Moses, 1975.

James Boswell and His World, 1976.

Scotland and the Union, 1977.

Glasgow, 1977.

Edinburgh, 1978.

Fletcher of Saltoun: Selected Political Writings and Speeches, (ed.) 1979.

Literature and Gentility in Scotland, 1982.

God and the Poets, 1984.

فهرست آثار مؤلف و مطالب کتاب حاضر وسعت دامنهٔ تبعات او و نیز قریحهٔ روشن وی را در نقد ادبی نشان می‌دهد. اظهارنظرهای او در هر باب و از چند سوبه هر موضوع نگریستن، نمودار اندیشه‌ای است پخته و پرورده و جامع که از یک بُعدی و یک طرفه اندیشیدن بدورست و خواننده را نیز به همین وسعت دید رهنمون می‌شود. به همین سبب است که مثلاً نقد کسانی را که فقط با تکیه بر مبانی مادی و جامعه‌شناسی و پیوندهای اقتصادی مصتف، آثار ادبی را تبیین و حتی ارزیابی می‌کنند، نمی‌پسندد و رد می‌کند.

ترجمهٔ این کتاب به زبان فارسی به آن امید صورت گرفته که فارسی زبانان علاقه‌مند به ادبیات و نقد ادبی را بکار آید و چشم اندازهایی تازه در جهان ادبیات و سخن‌سنجی به آنان فرا نماید. بدیهی است تکیه‌گاه مؤلف بیشتر فرهنگ و ادب مغرب زمین و بخصوص ادبیات انگلیسی بوده است. اما در عین حال آنان که با ادبیات فارسی سر و کار دارند نیز، فارغ از هرگونه تقلید، از این کتاب بهره‌ها توانند گرفت. زیرا بسیاری اصول و کلیات در هنر ادبیات وجود دارد که توجه به آنها در ادب اکثر ملل جهان فایده‌ها در بر خواهد داشت. بی‌گمان تأمل در این گونه مباحث کتاب موجب تشجید ذهن و پرورش ذوق و ورزیدگی ادیبان و مصتفان و دانشجویان ادبیات خواهد شد، بخصوص با در نظر داشتن این واقعیت که از زمان افلاطون و ارسطو (قرن چهارم پیش از میلاد) تا امروز، در طی حدود بیست و چهار قرن در مغرب زمین دربارهٔ ماهیت ادبیات و انواع ادبی و سخن‌سنجی کتابها و رسالات بی‌شمار و گوناگون نوشته شده است و برخورداری از اهم آنها برای اهل ادب در هر زبانی بایسته است.

آنچه در زمینهٔ نقد ادبی، به همت اهل بصیرت، در زبان فارسی تألیف یا ترجمه شده و البته بسیار مغتنم و موجب سپاس است، بیشتر با تاریخ سخن‌سنجی ارتباط دارد و از ماهیت ادبیات و نظریه‌ها و چگونگی ارزیابی انواع آثار و نقد و تحلیل آنها و معیارها (جز در برخی کتابها و مقالات) کمتر شرح سخن رفته است. کتاب حاضر، چنان که از فهرست مندرجات و فهرست راهنمای آن برمی‌آید، به موضوعاتی چنین ملموس پرداخته که جای بسیاری از آنها در زبان فارسی خالی می‌نماید. بعلاوه مؤلف با نقل و تفسیر آراء و نظریه‌های بزرگترین سخن‌سنان از قدیم‌ترین زمان تا امروز و ارائهٔ نقدهای گوناگون و بحث و اظهارنظر دربارهٔ آنها و تجزیه و تحلیل هر موضوع و بررسی رشته‌های دانش مفید در نقد ادبی و بسیاری مطالب و نکته‌های دیگر... ما را به افتقاهی چشم‌نواز و وسیع و مناظری بدیع رهنمون می‌شود که توجه به هر گوشهٔ آن موجب انتباه و آگاهی‌هاست.

دقت در مباحث این کتاب علاوه بر آن که خواننده را با نظرگاههای مختلف در نقد ادبی آشنا می‌کند، چراغی نیز فرا راه علاقه‌مندان و منتقدان برمی‌افروزد و با عرضه آثار انتقادی صاحب‌نظران و سخن‌سنان مشهور به آنان می‌آموزد منظور از برخورد با یک اثر ادبی چیست و طرز بیان موارد حسن و ضعف آن چگونه ممکن است باشد. در محیط ادبی ما علاوه بر کمبود آگاهی در زمینه نقد ادبی، بسیاری از نقدها به افراط و تفریط می‌گراید، یا آن که از بررسی صورت و قالب اثر و نکته‌گیریهای لفظی فراتر نمی‌رود و یا منتقد بجای آن که با اثربعنوان یک کُل روبرو شود به تجزیه و تشریح اجزاء آن می‌پردازد. ارزیابیها نیز گاه با معیارهایی که جنبه ادبی و هنری ندارد صورت می‌گیرد. مهمتر از همه آن که انصاف و سخن‌شناسی کمیاب است و برخی نقدها خالی از غرض نیست. مطالعه آثاری نظیر این کتاب هم خواننده را در زمینه نقد ادبی مایه‌ور می‌سازد و هم طرز ارزیابی آثار و عرضه کردن دریافتهای انتقادی را نشان می‌دهد. خوانندگان علاقه‌مند، از جمله کسانی که با ادبیات فارسی سرو کار دارند، پس از مطالعه دقیق کتاب در این باب با مترجمان همدستان خواهند بود.

ترجمه فارسی از روی متن انگلیسی صورت گرفته که مشخصات چاپ آن در صفحه شناسنامه کتاب حاضر درج شده است. در ضمن، ترجمه عربی کتاب، با عنوان *مناهج النقد الادبی بین النظرية والتطبيق*^۳، نیز در دسترس و مورد مراجعه مترجمان بوده است.

در ترجمه کتاب، در عین رعایت امانت^۴، سعی شده است مطالب بصورتی روشن بیان شود. اما در جمله‌ها و اصطلاحها و تلمیحا و شواهد و نقل قولها و نظریه‌ها نکات باریکی مندرج است که دریافت آنها مستلزم درنگ و تأمل و احیاناً مطالعه مجدد و دقیق است، بخصوص که بعضی نوشته‌ها و سخنانی که در کتاب بمناسبت آورده شده از مصنفان و زبانهای مختلف و به سبکهای گوناگون است. بعلاوه بافت جمله‌ها و گاه طول آنها در متن اصلی — که در ترجمه نیز ناگزیر تاحدودی بی تأثیر نمانده — توجهی بیشتر را می‌طلبد.

معادلهایی که در برابر اصطلاحات ادبی و یا عنوان کتابها و آثار شاعران و نویسندگان بکار رفته بمنظور انتقال مفهوم است و صورت پیشنهاد را دارد. بدیهی است در هر مورد هرگاه معادلی بهتر و رساتر عرضه شود پذیرفتنی است و موجب خوشوقتی. در مواردی محدود برخی

۳- ترجمه دکتر محمد یوسف نجم، بانظر دکتر احسان عباس، بیروت (دارصادر)، ۱۹۶۷.

۴- از ترجمه چند جمله صرف نظر شده است.

اصطلاحات رایج دخیل، از قبیل درام و مانند آن، ناگزیر بقلم آمده زیرا معادلی مطلوب برای آنها به نظر نرسیده است. فهرستی از اصطلاحات و برخی کلمات و معادل فارسی آنها نیز در پایان کتاب ترتیب داده شده است.

برای آن که مطالب کتاب، اصطلاحات گوناگون، مستندات و اشارات مؤلف و شواهد فراوان مذکور در اکثر صفحات و بسیاری نکته‌های دیگر برای خوانندگان روشن باشد، از طرف مترجمان توضیحاتی در زیر صفحات بقلم آمده که با نشانه (م) مشخص است. آنچه نیز در برخی جاهای متن با نشانه [] نموده شده افزوده مترجمان است.

مترجمان در برگرداندن این کتاب به زبان فارسی از صرف وقت و مطالعه در زمینه‌های مربوط و رجوع به منابع و دقت لازم، در حدّ وسیع خویش فروگذار نکرده‌اند. با این همه در تقدیم حاصل کار خود به خواستاران این گونه مباحث هیچ گونه ادعائی نداشته‌اند و با فروتنی فراوان از کم‌توانی خویش آگاه بوده‌اند. در ضمن، این آرزو را در دل می‌پرورده‌اند که بتدریج در زبان فارسی در زمینه نقد ادبی به قلم هموطنان آگاه آن قدر کتاب و رساله و مقاله نوشته شود که به امثال کتاب حاضر نیازی نباشد.

ترجمه این کتاب پایان یافته بود که بدبختانه دوست شریف و دانشمند محمدتقی (امیر) صدقیانی دم فرو بست و جهان را بدرود گفت و از فیض مصاحبت او محروم شدم. بعلاوه بازخوانی و بازبینی نهائی کتاب و رفع موارد اشکال و ابهام که باقی مانده بود از حسن توجه و اصابت نظر وی بی نصیب ماند. بنده مدّت سی و چند سال از دوستی سرشار از صفا و همدلی مهرآمیز آن عزیز بهره‌مند بودم و نیز سالهای اخیر را هفته‌ای چند روز از بامداد تا شام بر سر ترجمه این کتاب صرف می‌کردیم. از این رو با درگذشت وی دیگر دست و دلم به کار نمی‌رفت و مدتی در این مهم تأخیر شد. سرانجام، اندیشه گرامی داشت یاد و نام او موجب آمد به ادامه کار رو آورم. بدین امید به پاک‌نویسی و بازخوانی این ترجمه و رفع ابهامات مزبور پرداختم و در مورد مشکلات باقی مانده از دوست ادب‌شناس و صاحب نظر خود آقای دکتر هوشنگ هنرور استاد دانشمند ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران مدد گرفتم. ایشان نیز با وجود نهایت گرفتاری و کمی فرصت، با ابراز کمال حوصله و محبت و بذل اوقات فراوان از ساعات آسایش خویش بر بنده منت نهادند و در این زمینه مرا یاریها کردند. در حقیقت اگر کمکها و اظهارنظرهای بسیار سودمند آن دوست عزیز نبود کتاب حاضر به این صورت عرضه نمی‌شد. اینک فرصتی مقتنم است که از الطاف وافر و مساعدتهای ارجمندشان از صمیم دل سپاسگزاری کنم. و نیز از

دوست گرانمایه آقای احمد آرام که برخی سؤالات مرا پاسخ گفته‌اند و از دوشیزه نیل پرنور که در مواردی کمک رسانده‌اند ممنونم.

از دوست گرامی آقای دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی استاد دانشور دانشگاه تهران متشکرم که بعضی کتابهای خود از جمله متن کتاب دیچرا را بمدت چند سال به امانت دادند و از آنها بهره‌مندی بسیار حاصل شد. خویشاوندان عزیزم آقایان مهندس حبیب مهدوی اردبیلی و عبدالحسین بازرگان نیز دوره‌های دائرةالمعارفهای خود را چند سال در اختیارم نهادند؛ برخورداری از ان منابع را مرهون لطف ایشانم. دوست فاضل و مهربانم آقای دکتر علی سلطانی گرد فرامرزی در مرحله چاپ و انتشار این کتاب پایمردی کرده‌اند و موجب امتنان است. بعلاوه اهتمام آقای علی اصغر علمی مدیر محترم انتشارات علمی و کارکنان کوشای حروف چینی خود کار درخور تشکرست.

خداوند را سپاس که توفیق پایان آوردن کار و رساندن این کتاب را به مرحله چاپ و انتشار عنایت فرمود. هرگاه کسانی از این ترجمه فایده‌ای برگیرند مترجمان را سعادت خدمتی نصیب افتاده است.

دلم می‌خواهد این سخنان را با درخواست رحمت و بخشایش الهی برای محمدتقی (امیر) صدقیانی و یادکرد نام او پایان رسانم، هر چند هرگز یادش از خاطر نمی‌رود و «سینه گنجینه محبت اوست».

غلامحسین یوسفی

تهران، خرداد ۱۳۶۵

مقدمه

برای روشن کردن ماهیت ادبیات و ماهیت نقد، این کتاب برخی از مهمترین روشهایی را که بوسیله آنها ادبیات مورد بحث قرار گرفته است عرضه می دارد. این کتاب نه تاریخ نقد ادبی است و نه برگزیده ای شرح شده از متون مهم انتقادی. قطعات انتقادی نقل شده و مورد بحث، نمونه هایی از روشی خاص و دیدگاهی معین - و نیز مفاهیم آنها را هم از جهت نظری و هم از لحاظ عملی - نشان می دهد.

تقسیم کتاب به ابواب سه گانه به پیروی از منطق و تناسب موضوع است. در باب اول این نکته مورد بحث می شود که منتقدان مختلف به این سؤال که «ماهیت ادبیات تخیلی چیست؛ فایده و ارزش آن کدام است؟» چه پاسخ داده اند. باب دوم به نقد عملی می پردازد و به بیان طرق مختلفی که بدان وسیله بعضی آثار فن ادب ارزیابی شده یا ممکن است ارزیابی شود. باب سوم به زمینه هایی از تحقیق متوجه است که از این راه منتقد ادبی با دیگر انواع پژوهش سرو کار پیدا می کند نظیر روان شناسی و جامعه شناسی؛ و ارتباط بین نقد ادبی و این علوم را بررسی می نماید. حقیقت آن که بسیاری از منتقدان با آزادی از نقد فلسفی به سوی نقد عملی گرایش پیدا می کنند و متخصص نقد عملی غالباً پیرامون منطقه مورد بحث در باب سوم، در رفت و برگشت است. بعلاوه تعریف ماهیت شعر غالباً در

زمینه وصف و ارزیابی، نتایج عملی دارد. ناگزیر پاره‌ای تکرارها بین ابواب کتاب پدید می‌آید — ولی خواننده در شناخت انواع مختلف کوششهای انتقادی که هریک از مواضع مطرح شده در بردارد، مشکلی نخواهد داشت.

در این کتاب نام بسیاری از منتقدان مشهور نظیر: هوراس^۱، کونتیلیانوس^۲، ویدا^۳ و بوالو^۴ ابداً بمیان نمی‌آید. هر چند هریک از آنان در تاریخ نقد اهمیت دارد اما هیچ یک از ایشان روش خاصی را ارائه نمی‌دهد که در برخورد با اثر ادبی با شیوه‌های منتقدان دیگری که نامشان در این کتاب مذکورست اختلافی اساسی داشته باشد.

هر جا امکان داشته مثالهای مربوط به روشها و تلقیات انتقادی را از منتقدانی بدست داده‌ام که آثار خود را به زبان انگلیسی نوشته‌اند و این کار را از آن جهت کرده‌ام تا از مشکلاتی که در ترجمه افکار منتقد ناگزیر روی می‌دهد پرهیز کرده باشم. اما ناچار بوده‌ام بحث افلاطون و ارسطو و لونگینوس^۵ را بواسطه اهمیت منحصر بفرد سهم هریک در نقد، در این کتاب بیاورم اگرچه این کار باعث شده بسیاری از قطعات مهم که معانی اساسی آنها مبهم و مورد تردیدست، ذکر گردد. بمنظور توضیح راههایی که بدان وسیله می‌توان آثار ادبی را مورد بحث قرار داد، از برخی مقالات انتقادی و یا از دیدگاههایی در باره ماهیت و ارزش آثار فن ادب سود جسته‌ام. آثار انتقادی جدیدی که در این جا نقل و مورد بحث شده به آن

۱ — Horace شاعر رومی که از ۶۵ تا ۸ ق.م. می‌زیسته و اثر او به نام هنر شعر *Ars Poetica* درباره شعر و شاعری مشهور است (م).

۲ — Marcus Fabius Quintilianus از استادان فن بلاغت در روم که در حدود ۳۵ م. در اسپانیا متولد شد و در روم تحصیل کرد و به سال ۹۵ م. درگذشت (م).

۳ — Marco Girolamo Vida (۱۵۶۶ — ۱۴۹۰) شاعر ایتالیایی که منظومه‌ای دارد تحت عنوان: فن شعر *De arte poetica*. ۱۵۲۷ (م).

۴ — Nicola Boileau — Desperaux (۱۶۳۶ — ۱۷۱۱) منتقد و شاعر فرانسوی (م).

۵ — Dionysius Cassius Longinus (۲۷۳ — ۲۱۳؟) ادیب و حکیم و منتقد یونانی، که رساله درباره اسلوب عالی *Peri hypsous* به او منسوب است (م).

قصد نیامده که معرف دوره کاملی از نقد جدید باشد و نیز قصد نداشته‌ام شرح کاملی از افکار هیچ فردی از منتقدان را بیان کنم — و هیچ قسمتی از هدف من متوجه آن نبوده که شرح کاملی از فلسفه افلاطون یا تاریخچه آراء جان کرورنسام^۶ را بدست دهم. حتی ممکن است قطعه‌ای نقل شده، نمونه‌ای بارز از سنخ آثار نویسنده‌اش نباشد: نکته‌ای که من به آن علاقه مندم این است که این قطعه معرف روش یا تلقی مهمی در نقد باشد نه این که نمودار مجموعه افکار مؤلف آن بشمار آید.

بطور خلاصه هدف من این بوده است که به مطالعه هوشیارانه نقد ادبی و ادبیات کمکی کنم، آن نوع مساعدتی که از هیچ یک از تاریخهای متعارف نقد و یا منتخبات آثار حاصل نمی‌شود. من به روش‌شناسی توجه دارم، به راههای مختلفی که فن ادب و آثار ادبی بدان وسیله بصورتی ثمربخش مورد بحث واقع تواند شد؛ در این کتاب به منتقدان بعنوان منتقد و به تاریخ نقد ادبی بذاته توجهی ندارم. اگر از «مکتب کنیون»^۷ بیشتر از یک قطعه نقل شده و از «مکتب شیکاگو»^۸ هیچ چیزی نقل نشده به این سبب است که مکتب اولی بحثهایی را بیان آورده که برای منظور من سودمندتر از مباحثی بوده است که می‌توان در نوشته‌های مکتب دوم بدست آورد. شاید لازم باشد بيفزایم که من درخشندگی و جامعیت مکتب شیکاگو را تحسین می‌کنم و اگر این مکتب را در باب اول و در باب دوم کتاب معرفی نکرده‌ام به این جهت است که هیچ قطعه کوتاه مناسبی چه در زمینه نقد فلسفی و چه در زمینه نقد عملی در میان آثار این گروه پیدا نکرده‌ام — گروهی که در درجه اول به تجزیه و تحلیل شیوه‌های عمل منتقدان دیگر توجه داشته‌اند. خواننده در خلال بحث به برخی از این تجزیه و تحلیلها راهنمایی خواهد شد.

ذیلهایی که بر فصلهای ابواب دوم و سوم کتاب بصورتی مجزا افزوده شده حاوی پیشنهادهایی است در زمینه توسعه بحث و چگونگی پیروی از آن. من

۶ — (متولد ۱۸۸۸ م.) John Crowe Ransom از معروف‌ترین منتقدان جدید امریکا

(م).

۷ — kenyon، منتقدان جنوب (م).

۸ — ارسطوئیان جدید (م).

می‌کوشم چیزهایی را پیشنهاد کنم که خواننده بتواند از اشتغال به آنها بهره‌مند شود و نیز جنبه‌های عملی مربوط به مواضع نظری مورد بحث در متن کتاب را نشان دهم. مقصود و شیوه عمل خواننده هر چه باشد، من معتقدم که برای وی پیشنهادها متنوعی از این قبیل که بتواند آنها را به اراده خویش اختیار کند و یا بسط دهد مفیدتر از آن است که سؤالات حل و فصل شده قبلی در برابر وی قرار گیرد، سؤالاتی که قسمت اعظم جواب به آنها در طرز پرسش نهفته است. طرح سؤالهای مناسب باندازه ارائه جواب مناسب بر پختگی و کمال انتقادی دلالت دارد. این ذیلها هم بعنوان کمکی از برای طرح سؤالهای متناسب و هم بمنظور تشجیع خواننده به جست‌وجوهای لازم، به او عرضه شده است.

درک روشن درباره کارهای مختلفی که منتقد ادبی می‌تواند انجام دهد و یا انجام داده است، به نظر من نخستین شرط علاقه جدی به نقد ادبی است. اگر شخص نتواند بوضوح دریابد که هر منتقدی در کدام حوزه از کوششهای انتقادی عملاً کار می‌کند، مغر خود را با آراء این منتقد یا اعتقاد آن دیگری انباشتن بی‌فایده است. یا بعبارت دیگر اگر شخص نداند سؤالها چه بوده است، آموختن یک سلسله جواب بی‌ثمرست.

منتقد ادبی چه نوع سؤالاتی را می‌تواند مطرح کند؟ قبل از آن که بتوانیم پاسخهای او را بصورتی ثمربخش مورد بحث قرار دهیم مسلماً باید این را بدانیم؛ و نیز قبل از آن که بتوانیم پاسخهای منتقدی را با منتقدی دیگر مقایسه کنیم باید بدانیم چه نوع پاسخهایی ممکن است داده شود.

هدف این کتاب آن است که به خواننده مدد رساند تا چنین معرفتی حاصل کند یعنی نخستین هدف روشنگری است. برای آن که مبادا خواننده‌ای تصور کند که من از این بحث و یا هر نوع نقد ادبی دیگر توقعی بیش از اندازه دارم، به وی توصیه می‌کنم بهترست فصل خاتمه کتاب را قبل از — نه بعد از — مطالعه سراسر کتاب، از نظر بگذرانند.

دیوید دیچز

کیمبریج، انگلستان

باب اول
تحقیق فلسفی

معضل افلاطونی

نقد ادبی خود را با هریک از چند سؤال زیر روبرو می‌بیند: سؤال فلسفی مربوط به ماهیت ادبیات تخیلی را طرح می‌کند و از نظر مفهوم منطقی، این سؤال باید بر همه سؤالهای دیگر مقدم واقع شود — زیرا چگونه می‌توانیم چیزی را اصلاً مورد بحث قرار دهیم بی آن که در وهله اول ماهیت آن را بشناسیم؟ مع هذا محققان پیش از آن که ماهیت ادبیات را تعریف کرده باشند غالباً سؤالات دیگری درباره آن طرح کرده‌اند و این سؤالها نیز همواره مفید بوده است زیرا راه فهم، همیشه مستلزم پیروی از بدیهی‌ترین مسیر منطقی نیست.

سؤالهای انتقادی عمده

می‌توان پرسید ادبیات چه می‌کند؟ که پاسخ آن، تعریف ادبیات است به اعتبار کارکردش و در عین حال اشاره‌ای است به ارزش آن. ممکن است بیشتر سؤالهایی معیاری طرح کرد نه توصیفی، به این منظور که بتوان به تمیز بین خوب از متوسط و بد در آثار ادبی پی بُرد. در قلمرو مسائل توصیفی می‌توانیم همه نوع فتون خاص تبیین و تجزیه و تحلیل را، بطریقی که داوری ارزشها را دربرداشته باشد،

اختیار کنیم. ممکن است از عهده حل این مسأله روان‌شناختی برآیم که ذهن ادبی در حال آفرینش ادبی چگونه عمل می‌کند. سرانجام ممکن است نقد هیچ سؤالی را طرح نکند بلکه فقط در پی آن باشد که قوه درک ارزش خواننده را بوسیله یکی از روشهای بسیار متنوع افزایش دهد، روشهایی که از نمایش عینی بعضی از خصائص تا کشف تأثیری^۱ (یا حتی مبنی بر برداشتهایی شخصی) این که اثر ادبی چگونه در منتقد تأثیر می‌کند گسترش دارد. به این ترتیب کوشش منتقد ممکن است متوجه به ماهیت ادب یا کارکرد آن، یا کوششی معیاری، توصیفی، روان‌شناختی و یادزمنیه درک ارزش آثار باشد. هر یک از این کوششها برای خود جایی و فایده‌ای دارد و بسیاری از سؤالات مربوط را می‌توان به طرق بسیار متفاوتی طرح کرد و یا طرح شده است.

تحقیق فلسفی در ماهیت ادبیات — مشتمل بر این که: صفات ممیزه آن چیست؟ چگونه با دیگر انواع سخن تفاوت پیدا می‌کند؟ — در جهان غرب بمدتی بیش از دو هزار سال ادامه داشته است و امروز نیز مانند همیشه فعالانه ادامه دارد. این از آن نوع سؤالاتی است که هر نسلی ترجیح می‌دهد بطریق خاص خود به آن پاسخ گوید زیرا ادبیات پدیده‌ای پیچیده است که وجوه مختلف آن به اقتضای اعصار مختلف مورد ملاحظه و توجه مخصوص واقع می‌شود. مع هذا هر چند پاسخها از عصری به عصری تغییر می‌کند، شباهتهای مألوفی بین دسته‌های مختلف جوابها وجود دارد بطوری که نوعی طبقه‌بندی کلی بین آنها دشوار نیست. بعلاوه برخی از جوابها، صرف نظر از ارتباطشان با مسائل ادبیات خاصی در زمانی معین، بخصوص اصالت وجودی دارد؛ و منتقدان متأخرتر آنها را پذیرفته یا بار دیگر به تفسیر آنها پرداخته یا بر آنها افزوده و یا از آنها بطریقی دیگر سود جسته‌اند. شاید ثمربخش‌ترین تمام مباحثات انتقادی خاص تحقیق در باره ماهیت و ارزش ادبیات تخیلی، رساله فن شعر^۲ ارسطو بوده است که در قرن چهارم پیش از میلاد مسیح نوشته شده — و بصورت موجود، اثری ناتمام و ناقص است — اما هنوز اساس هر بحثی در این زمینه

است. تعریف ارسطو از ادبیات خصائص متمیّزه آن را آشکار می‌کند، کارکردش را نشان می‌دهد، ارزش ادب را برحسب این کارکرد معین می‌کند، و در برابر حمله کسانی که ادبیات را بی‌فایده یا منافی اخلاق می‌شمارند از آن حمایت می‌کند.

ادبیات بمعنایی که ما این اصطلاح را در این جا بکار می‌بریم، شامل هر نوعی از انواع انشاء به نثر یا نظم است، که هدفش فقط ابلاغ حقایق نیست بلکه بیان داستانی است (خواه بکلی ابداعی باشد و خواه از طریق ابداع جانی تازه به آن داده شده باشد) یا لذت خاطر بخشیدن است بوسیله نوعی استفاده از تخیل آفریننده در کاربرد کلمات. البته این سخن، تعریفی از برای ادبیات نیست — زیرا بیان تعریف در این مرحله، بمنزله پیش‌بینی کردن تمام بحث این کتاب خواهد بود — بلکه فقط نشانه‌ای است از این که چگونه این اصطلاح بکار می‌رود. عجیب آن که در زبان انگلیسی هیچ تک کلمه‌ای وجود ندارد که معادل ^۳ Poiesis یونانی یا ^۴ Dichtung آلمانی باشد، اصطلاحاتی که ناظرست به آثار تخیل ادبی و برخلاف اصطلاح Literature فقط شامل آثاری که نوشته می‌شود نیست. اصطلاح Poetry بنوعی که بعضی از نویسندگان قدیم‌تر آن را بکار برده‌اند (مثلاً سر فیلیپ سیدنی^۵ در کتاب خود به نام: دفاع از شعر^۶) معنی وسیع‌تری از کلمات یونانی و آلمانی مذکور دارد. اما مفهوم این کلمه از آن زمان تا کنون محدودتر شده است درست به همان اندازه که مفهوم کلمه Literature بیش از حد وسعت یافته است. به این طریق ترجمه عنوان اثر بزرگ گوته^۷ یعنی Dichtung und Wahrheit به زبان انگلیسی بصورتی که

۳- از کلمه poiein بمعنی «ساختن» است. بنابراین Poiesis بطور کلی یعنی ساختن ولی معمولاً محدود می‌شود به معنی «انشای شعر، رک: Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (U.S.A.: Princeton University Press, 1974, s.v.) «Poesie» (م).

۴- یعنی آثار ادبی تخیلی: شعر، رمان، داستان (م).

۵- (۱۵۸۹-۱۵۵۴) Sir Philip Sidney شاعر و مرد سیاسی انگلیسی (م).

۶- An Apology for Poetry (م).

۷- Johann Wolfgang von Goethe (۱۷۴۹-۱۸۳۲) شاعر و درام‌نویس آلمانی

کوتاه و دقیق باشد امکان ندارد. این عنوان بمعنی شعر و حقیقت^۸ نیست بلکه بیشتر بمعنی نوشتهٔ تخیلی و حقیقت^۹ و یا شاید حتی (اگر انسان مجبور باشد که فقط در سه کلمه آن را خلاصه کند) قصه و حقیقت^{۱۰} است.

شعر و اخلاقیون

بمجرد آن که افکار اخلاقی تشکل یافت و نظامهای فلسفی تکامل پیدا کرد، استعمال زبان برای مقاصد دیگری بجز ابلاغ حقیقت واقعی ناچار مورد شک و تردید قرار گرفت. در مراحل ابتدائی تمدن تمیز بین حقیقت شعری و حقیقت واقعی غالباً مبهم است. چون همهٔ انواع سخن بوسیلهٔ نوعی رمزگرایی^۱ فطری برگزار می شود و همهٔ تعبیرات مجازی است و تخیل برای توصیف و تفسیر دنیای حقیقی همیشه در دسترس است. این همان چیزی است که شلی^۲ وقتی در کتاب دفاعی از شعر^۳ (۱۸۲۱) ادعا کرد که در «جوانی عالم» جمیع انواع سخن به یک مفهوم شعر بود، آن را در نظر داشت. «زبان آنان (بشر اولیه) بضرورت صورت مجازی داشت؛ یعنی بر روابطی که قبلاً بین اشیاء ادراک نشده بود دلالت می کرد، سپس این ادراک حالت استمرار بخود گرفت تا جایی که با گذشت زمان، کلمات معرف آن چیزها نمودار قسمتها یا طبقاتی از افکار شد و جای صور افکار تکامل یافته را گرفت. و آنگاه اگر شاعران جدیدی ظهور نمی کردند تا این روابط را که چنین دستخوش اضطراب شده بود از نو بیافرینند، زبان در قبال هدفهای عالی تر مخاطب انسان، مرده و ناتوان می بود.»

نوعی از شعر ساده که شلی از آن سخن می گفت، از دیگر انواع استعمال

Imaginative Writing and Truth — ۹

Poetry and Truth — ۸

Fiction and Fact — ۱۰

symbolism — ۱

— ۲ (۱۸۲۲ — ۱۷۹۲) Percy Bysshe Shelley شاعر انگلیسی (م).

A Defence of Poetry — ۳

زبان، آگاهانه متمایز نبود. از وقتی که شعر به خصائص ذاتی خود پی بُرد، مورد شک و اتهام قرار گرفت. اگر شعر حقیقت را بیان نکند آیا غیر اخلاقی و یا حداقل بی فایده نیست؟ شاید اکنون این نظر که بیان می کنیم عجیب بنماید: یکی آن که توانایی تخیل شعری در نمودن حقایق عمیق شعری، برای انسان در مرحله بسیار ابتدائی تمدن، چیز تازه و هیجان انگیزی نبوده؛ دیگر آن که هر قدر تمدن پیشرفت کرده این آگاهی از میان رفته و محتاج کشف مجددی در پرتو کوشش هشیارانه منتقدان شده است. به این ترتیب دفاع از تخیل شعری — که از لحاظ انسان اولیه به هیچ حمایت و دفاعی نیازمند نبود — بصورت یکی از مهمترین وظایف منتقدان در تمدنی خودآگاه درآمد.

الهام آسمانی شاعر

راه آشکار نیل به این دفاع، تمیز دقیق بین ادبیات تخیلی (یا به تعبیر سیدنی، شعر) و دیگر انواع محاوره است. [مدافعان شعر می گفتند]: شاعر مخلوقی پری زده و مجذوب است که زبان را مانند مردم عادی بکار نمی برد بلکه با شوریدگی ناشی از الهام آسمانی سخن می گوید. این نظر، شاعر را از قوانین عادی داوری برکنار می دارد و او را در مرحله ای بین یک پیشگو و یک شوریده قرار می دهد — که گاه این یا آن و گاه هر دو آنهاست. البته در این نظر، عنصری بسیار ابتدائی وجود داشت — در مراحل اولیه تمدن، این اندیشه شایع و معروف بود که پیشگو پیش از آن که مجذوب گردد و کلام رب النوع را ابلاغ کند، به حال فکرت و حیرت فرو می رفت — مع هذا این نظر ممکن بود با تغییر و تحریف اندیشیده ای توسعه یابد تا این که شاعر را از انتقاد فلسفی مصون بدارد. افلاطون در قطعه ای از رساله فایدروس^۱ خود این نظر را [از زبان سقراط] به این شرح عرضه می دارد:

«نوع سوم شوریده حالی کسانی است که مسحور الهه‌های شعر و هنر و دانش^۲ شده‌اند؛ این حالت به روح لطیف و اصیل راه می‌یابد و درحالی که بهیجانش می‌آورد در او نغمه‌های غنائی و دیگر نغمه‌ها را برمی‌انگیزد؛ و روح با این نغمه‌ها کردارهای بی‌شمار قهرمانان گذشته را، بمنظور تعلیم نسلهای آینده، می‌ستاید. اما کسی که روحش این شوریدگی را از الهه‌ها الهام نگرفته به در معبد می‌آید و گمان می‌کند می‌تواند به کمک صنعت شعر به درون راه یابد — من (سقراط) می‌گویم او و شعرش اجازه دخول نخواهند یافت؛ مرد عاقل در رقابت با شوریده‌حال یارای برابری ندارد.»^۳

افلاطون این نظر را در رسالهٔ ایون^۴ بصورتی مبسوط‌تر می‌پرورد. در آن جا شاعر بعنوان خوانندهٔ حرفه‌ای (راوی) الهام یافته‌ای معرفی می‌شود که رب النوع هنر با زبان وی سخن می‌گوید، مردی که از هنر و اراده‌ای آزاد از آیین خود عاری است و وسیلهٔ بی‌ارادهٔ محض است. در این محاوره سقراط با ایون چنین می‌گوید:

«استعدادی که تو داری... یک هنر نیست بلکه چنان که هم اکنون می‌گفتم الهام است؛ نیرویی آسمانی در تو هست که تو را بحرکت در می‌آورد مانند نیرویی که در سنگی است که اورپییدس^۵ آن را «مغنطیس» نامیده است ولی معمولاً به نام سنگ هراکلیا^۶ معروف است. این سنگ نه فقط حلقه‌های آهنی را جذب می‌کند بلکه نیروی مشابهی نیز به آنها می‌دهد که

۲ — Muses ربه النوع، تابعه؛ رک: ص ۱۷/۳۶ ح.

۳ — در ترجمهٔ قسمتهایی از آثار افلاطون، علاوه بر وفاداری به متن مندرج در کتاب (به نقل از ترجمهٔ ۱۸۹۳ — ۱۸۹۷) Benjamin Jowett مترجم آثار افلاطون به انگلیسی) ترجمهٔ فارسی: پنج رساله، چهار رساله، ترجمهٔ دکتر محمود صناعی، تهران (بنگاه ترجمه و نشر کتاب) ۱۳۳۴، ۱۳۳۶؛ جمهر، ترجمهٔ فؤاد روحانی، تهران (بنگاه ترجمه و نشر کتاب) ۱۳۳۵؛ دورهٔ آثار افلاطون، ترجمهٔ دکتر محمدحسن لطفی، ۷ جلد، (جلد اول و دوم با همکاری دکتر رضا کاویانی)، تهران (خوارزمی) ۱۳۵۷، مورد استفاده واقع شده است (م).

۴ — Ion

۵ — Euripides شاعر تراژدی سرای آتنی در قرن پنجم قبل از میلاد (م).

۶ — Heraclea در عربی «هرقلیه» (م).

حلقه های دیگر را جذب می کنند و گاه ممکن است ببینید که تعدادی از قطعات آهن و حلقه ها از یکدیگر آویخته اند بطوری که زنجیری دراز بوجود می آید و همه آنها نیروی جذب حلقه دیگر را از سنگ مغناطیس اصلی کسب کرده اند. به همین طریق الهه شعر نخست خود به بعضی از مردم الهام می بخشد و از این اشخاص الهام گرفته، سلسله ای دیگر از افراد مجذوب پدید می آید. زیرا همه شاعران بزرگ، گویندگان شعر حماسی یا شعر غنائی، اشعار زیبایی خود را نه به کمک هنر بلکه بسبب آن که الهام گرفته و مجذوب شده اند می سرایند. همان گونه که کاهنان گری باستانی^۷ هنگام رقص از خود بی خودند، شاعران غنائی نیز موقع سرودن نغمات زیبای خود از هوشیاری بی بهره اند و چون تحت تأثیر آهنگ و وزن واقع می شوند ملهم و مجذوب می گردند؛ مانند دختران پرستنده دیونیزوس^۸ که وقتی ازجذب او متأثرند از آب رودخانه ها شیر و انگبین می گیرند اما زمانی که عقل و هوش خود را باز می یابند از این کار ناتوانند. روح شاعران غنائی نیز، چنان که خودشان می گویند، همین حال را دارد؛ زیرا آنان می گویند سرودهای خود را از چشمه های انگبین که در باغها و خلوتگاههای ربه النوعهای شعرجاری است می گیرند و مانند زنبور عسل از گلی به گلی می پرند. این سخن راست است زیرا شاعر موجودی لطیف، سبک بال و مقدس است ولی تا وقتی الهام نیابد و از خود بی خود نشود و از عقل عاری نگردد، در او قدرت آفرینی نیست و مادام که به چنین حالتی نرسد عاجزست و نمی تواند ملهمات خود را ادا کند. سخنان عالی شاعران در باره کردارهای بشر فراوان است اما نظیر سخنان خود تودر مورد هومر، آن سخنان نیز مبنی بر قواعد هنر نیست، بلکه فقط زائیده الهامی است که از الهه شعر به آنان می رسد و جز این نیست؛ و وقتی که الهام یافتند یکی دیتیرامب^۹ می سرایند، دیگری اشعاری در مدیح، سومی

۷ — Corybantian «پرستندگان رب النوعی در آسیای صغیر که مادر حیات بشمار می رفته. هنگام عبادت، رقص کنان به گرد پیکره رب النوع طواف می کردند و به شنیدن موسیقی خاص بوجد می آمدند و پس از آن که موسیقی خاموش می شد همچنان ساعتی در حال وجد می ماندند و می رقصیدند، چنان که گویی هنوز صدای موسیقی قطع نشده است.» (به نقل از: دوره آثار افلاطون ۱/ ۶۵)، م.

۸ — Dionysus یا باکوس رومی، رب النوع شراب و بارآوری. با کانت ها «در دینهای یونان و روم، زنان پرستنده دیونیزوس یا باکوس بودند. مناسک پنهانی آنها، که با بی خودی دیوانه وار بعمل می آمد، متضمن میگساری و موسیقی گرم هیجان انگیز بود.» (به نقل از: دائرة المعارف فارسی، دکتر غلامحسین مصاحب، تهران ۱۳۴۵)، م.

۹ — dithyramb نوعی ترانه که در یونان باستان برای ستایش دیونیزوس ساخته و

اشعاری برای همسرایی، دیگری اشعار حماسی و یا یامبیک^{۱۰} — و کسی که در سرودن یکی از این انواع شعر استادست در سرودن هریک از انواع دیگر ناتوان است، زیرا شاعربه یاری هنر شعر نمی‌سراید بلکه به کمک نیرویی خدایی شعر می‌گوید. اگر او شعر گفتن را از روی قواعد هنر آموخته بود نه فقط در یک موضوع بلکه در همه انواع، شعر می‌توانست گفت؛ بنابراین خداوند، تفکر را از شاعران می‌گیرد و ایشان را وسیله بیان کلام خود قرار می‌دهد، همان گونه که پیشگویان و پیامبران مقدس را الهام می‌بخشد، تا وقتی سخنان آن شاعران را می‌شنویم بدانیم از آن خودشان نیست که در حالت بی‌خودی سخنانی چنین گرانبها بر زبان می‌آورند بلکه خداست که بتوسط آنان با ما سخن می‌گوید. تونی خوس^{۱۱} شاعر خالکید^{۱۲} نمونه برجسته‌ای برای این مطلب است. او هیچ چیزی نسرود که شایسته بخاطر سپردن باشد اما فقط یک بار سرود معروف «پایان»^{۱۳} را که بر سر زبانهاست و یکی از بهترین شعرهایی است که سروده شده بوجود آورد و چنان که خود او می‌گوید این سرود آفریده الهه‌های شعرست. زیرا چنین می‌نماید که از این طریق خدا به ما نشان می‌دهد و از شک و تردید برکنارمان می‌دارد که این اشعار زیبا بشری و آفریده انسان نیست بلکه اثری آسمانی و از صنع خداست و شاعران فقط گزارشگران سخن خدایند که وجودشان را مسخر کرده است. آیا این که خداوند بر زبان کم‌مایه‌ترین شاعران، بهترین سرودها را جاری کرد درسی نبود که می‌خواست به ما بیاموزد؟»

ایون خواننده‌ای حرفه‌ای^{۱۴} بود که اشعار شاعران بزرگ را روایت می‌کرد و آنها را بجلوه می‌آورد. شاعر از خدا الهام می‌گیرد و راوی از شاعر، و به این طریق

→ خواننده می‌شد (دائرة المعارف فارسی)، م.

۱۰ — iambic در ادبیات یونانی نوعی شعرست که وزن آن از هجائی کوتاه و از پی آن یک هجای بلند بترتیب تشکیل شده است (م).

۱۱ — Tynnichus

۱۲ — Chalcidice خالکیدیکه شبه جزیره‌ای در مقدونیه شرقی در دریای اژه (م).

۱۳ — Paean «یکی از نامهای آپولون است و سرود «پایان» سرودی بوده است در ستایش آپولون» (به نقل از: دکتر محمدحسن لطفی، دوره آثار افلاطون ۳/ ۶۲۳)، م.

۱۴ — rhapsodist. راپسودی در یونان باستان به قطعه‌ای از یک منظومه حماسی گفته می‌شد و راپسودوس‌ها کسانی بودند که خواندن و روایت این گونه اشعار حرفه‌شان بود (م).

زنجر مغناطیسی ادامه می‌یابد. در نحوه سخن سقراط وقتی که ایون را به اعتراف وای می‌دارد که در حین انشاد و تفسیر اشعار هومر بهوش نیست، پاره‌ای کنایه وجود دارد: «آیا از خود بی خود نیستی و روح تو در حالت نشأه، خود را در میان اشخاص و جاهایی که از آنها سخن می‌گویی نمی‌یابد؟ خواه در ایشاکا^{۱۵} باشند و خواه در تروا^{۱۶} و یا هر جای دیگری که ممکن است صحنه شعر باشد.» و ایون جواب می‌دهد: «سقراط، این دلیل به نظرم آشنا می‌آید. زیرا باید اعتراف کنم که وقتی داستانی غم‌انگیز می‌خوانم چشم‌هایم از اشک لبریز می‌شود و وقتی داستانهای وحشت‌انگیز را حکایت می‌کنم موی بر اندامم راست می‌ایستد و دلم می‌تپد.» سقراط پاسخ می‌دهد: «خوب، ایون، چه بگوییم در باره مردی که در مراسم قربانی یا جشن، لباس فاخر ایام جشن را بر تن کرده تاجی زرین بر سر دارد که هیچ کس از وی نربوده است، مع‌هذا در حضور بیش از بیست هزار تن که همه دوستدار اویند و هیچ کس خطر و آزاری برای او ندارد می‌گردد و از ترس بر خود می‌لرزد؛ آیا چنین کسی عقل و هوشش بجاست یا نه؟» ایون ناگزیر تصدیق می‌کند و می‌گوید: «ای سقراط، حقیقت آن است که نه؛ من باید بصراحت بگویم که عقل و هوش وی بجا نیست.» سپس سقراط یادآور می‌شود که روایتگری ایون نیز همین اثر را در حاضران — که به این طریق تحت تأثیر الهام واقع می‌شوند — ایجاد می‌کند:

«می‌دانی چنان که گفتم شنونده آخرین حلقه زنجیری است که نیروی خود را از مغناطیس اصلی می‌گیرد؛ و راوی شعر، مانند خود تو، و بازیگران، حلقه‌های میانه هستند و شاعر خود نخستین حلقه این زنجیرست و بوسیله این واسطه‌هاست که خدا روح مردم را به هر سویی بخواهد می‌برد و سبب می‌شود یکی از دیگری بیاویزد. و نیز زنجیر دیگری از رقصندگان و استادان و معاونان گروه‌های موسیقی وجود دارد که از کنار بهم آویخته‌اند و همه حلقه‌هایی هستند که با

۱۵ — Ithaca جزیره‌ای در ساحل غربی یونان که در اساطیر یونانی وطن اودیسه است

(م).

۱۶ — Troy شهری باستانی در شمال شرقی آسیای صغیر که بواسطه جنگ تروا (بین یونانیان و مردم تروا) و شرح آن در ایللیاد هومر مشهور شده است (م).

الهیة شعر پیوند دارند. و هر شاعر، ربه النوعی دارد^{۱۷} که خود از او درآویخته است و گفته می‌شود مسحور و مجذوب اوست — که این هر دو معنی تقریباً یکی است زیرا شاعر تحت جذبه و در اختیار اوست.»

سپس سقراط در این باره بحث می‌کند که آیا راوی و مفسری که از شاعر الهام می‌گیرند می‌توانند در باره موضوعی که شاعر با آن سر و کار دارد بهتر از خبره آن موضوع داوری کنند (مثلاً از بین راوی شعر و سردار آیا کدام یک بهتر می‌تواند قضاوت کند که هومر فن جنگ را بدرستی عرضه می‌دارد یا نه؟). و بعد از آن که ایون بیچاره را در این موضوع، سخت گیج و حیران می‌کند (و عجب نیست زیرا سقراط در طرح سؤال به این طریق، سؤال اساسی مربوط به فرق بین *Dichtung* و *Wahrheit* یعنی بین شعر و حقیقت را بمیان می‌آورد) وی را می‌دارد تا بین قبول اتهام نادرستی یا اعتراف به این که او خود چیزی نمی‌داند بلکه با الهام یافتن، به روایت و تفسیر شعر می‌پردازد یکی را انتخاب کند.

رسالة ایون مشروح‌ترین ارائه این اندیشه در دنیای قدیم است که شعر الهام خالص است — اندیشه‌ای که تاریخی طولانی داشته و دستخوش تغییرات بسیاری شده و تا به امروز زنده مانده است. درآیدن^{۱۸} دو هزار سال بعد در اثر خود به نام *اب سالوم و اخیتوفل*^{۱۹} گفت: «شک نیست که فکرهای بزرگ با شوریده‌حالی پیوند نزدیک دارند» و تقریباً یکصد سال پیش از درآیدن، شکسپیر یادآور شده بود که:

۱۷ — *Muse*. یادآور اصطلاح تابعه شعرا در ادب عربی و فارسی است بمعنی جتی و پری که به شاعران تلقین شعر می‌کند. این بیت جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی اشاره به همین معنی است:

گویند که تابعه کند تلقین شاعر چو قصیده‌ای کند انشی
برای اطلاع بیشتر، رک: جلال‌الدین همایی، دیوان عثمان مختاری، تهران (بنگاه ترجمه و نشر کتاب) ۱۳۴۱، ص ۲۲۹-۲۳۲ (م).

۱۸ — John Dryden (۱۶۳۱-۱۷۰۰) شاعر و منتقد و درام پرداز انگلیسی (م).

Absalom and Achitophel — ۱۹

«دیوانه، عاشق و شاعر
همه مانند هم اهل تخیلند...»

البته ممکن است افلاطون رساله ایون و نیز قطعه مندرج در رساله فایدروس را چنین نوشته و در باطن منظور دیگری داشته است. مسلماً نظری که در کتاب دهم از رساله جمهوری^{۲۰} درباره شعر عرضه داشته با این قسمتها بسیار متفاوت است، گرچه این امر برای یک فیلسوف، مانند هر کس دیگر، چندان مهم نیست و وی کاملاً حق دارد که رأی خود را تغییر دهد. اما نکته کنایه آمیزی که در سراسر رساله ایون حاکم است و طریقه ای که سقراط، ایون را دست می اندازد دلالت دارد بر این که افلاطون به تفاوت میان شاعر و فیلسوف تأکید می کند و بطور کلی جانب فیلسوف را می گیرد. تأمل بیشتر در باره این تمایز ممکن است او را به موضعی که در رساله جمهوری اختیار کرده است هدایت کرده باشد.

در خور توجه است که نظریه الهام که افلاطون در رساله ایون عرضه می کند در باره دروغ پردازی شاعر ساکت است. شاعر حقایق آسمانی را بیان می کند، ولی افلاطون این سخن را به آن جا نمی رساند که بگوید گاه ممکن است حقایق آسمانی از برای ذهن بشر عادی بصورت ناراستی واقعی جلوه گر شود. رساله ایون در حقیقت بر این فرض است که آنچه شاعر از آن سخن می گوید حقیقی و زیباست بطوری که ما نمی توانیم بگوییم افلاطون به نظریه الهام پناه می برد تا از شاعر در قبال تهمت دروغ گویی یا عدم مسؤولیت دفاع کند. هر قدر افلاطون مُثُل^{۲۱} اخلاقی خود را بیشتر بسط می دهد ممکن است به مسؤولیت اخلاقی شاعر بیشتر اندیشیده باشد و برخی از

۲۰ — Republic، السياسة.

۲۱ — ideas. بنیان حکمت افلاطون بر این قرار دارد که محسوسات ظواهرند نه حقایق و هر چیز مادی و معنوی حقیقتی دارد که نمونه کامل آن است و به حواس در نمی آید و فقط عقل به ادراک آن قادرست و آنرا در زبان یونانی معادل idea خوانده است بمعنی صورت که حکمای اسلامی «مثال» نامیده اند و جمع آن بعنوان مُثُل (به ضم اول و دوم) افلاطونی معروف است (م).

این بسط فکری او، همراه با تأمل بیشتری درباره مبارزه بین شاعر و فیلسوف، ممکن است توضیحی باشد درمورد اتهامات مشهوری که در کتاب دهم رساله جمهوری بر شاعر وارد آمده است.

نظر افلاطون درباره مقام شاعر در مدینه فاضله

کتاب جمهوری بحث مستدل برجسته‌ای است درباره اصول کلی مدینه فاضله و سائلی که با آنها باید بدان رسید. هر بحث مربوط به شعر در این زمینه ناگزیر به یک مفهوم، تصادفی است: موضوع فقط در بحثی بمیان می‌آید که در آن از سائلی که با آنها مدینه فاضله باید تحقق پذیرد و حفظ گردد سخن می‌رود. تعریف ما از مدینه فاضله مبنی است برمفاهیم ما از خدا و عدالت؛ تعلیم و تربیت چنین جامعه‌ای، تعلیم و تربیتی است متناسب با مفاهیم خاص این موضوعات.

این موضوع در کتاب دوم، جایی که افلاطون راجع به تعلیم و تربیت شهروند خوب بحث می‌کند، روشن شده است. وی اصرار می‌ورزد که همه داستانهایی که برای کودکان گفته می‌شود باید از نظر اخلاقی تهذیب کننده باشد و نباید هرگز افکار غلط را عرضه دارد (باید پیاد داشت که آثار شاعران، بخصوص هومر، وسیله عمده تعلیم و تربیت در یونان قدیم بود). اینک برای نمونه قطعه‌ای از کتاب دوم از رساله جمهوری، قسمتی از گفتگوی بین سقراط و آدیمانوس^۱ بشرح زیر نقل می‌شود:

«سقراط — ادبیات ممکن است راست یا دروغ باشد؟

آدیمانوس — بلی.

سقراط — و جوانان ما باید با این هر دو نوع تربیت شوند و ما با نوع دروغ آن شروع می‌کنیم؟

آدیمانوس — مقصودت را نمی‌فهم.

سقراط — گفتم مگر نمی‌دانی که ما نخست برای کودکان افسانه می‌گوییم که گرچه بکلی

عاری از حقیقت نیست، در اصل دروغ است و این افسانه‌ها زمانی برای آنان گفته می‌شود که هنوز به سن مناسب از برای پرورش بدن نرسیده‌اند.

آدیمانتوس — راست است.

سقراط — وقتی که من گفتم باید تعلیم موسیقی را (که شامل ادبیات نیز می‌شود) [یعنی تربیت روح را] قبل از پرورش بدن آغاز کنیم مقصود من همین بود.

آدیمانتوس — کاملاً درست است.

سقراط — و نیز می‌دانی که آغاز هر کار مهمترین قسمت آن است، بخصوص در مورد موجودی نوجوان و لطیف؛ زیرا این وقتی است که در آن شخصیت تکوین می‌یابد و تأثیر ثابت و مطلوب زودتر بدست می‌آید.

آدیمانتوس — کاملاً راست است.

سقراط — آیا رواست که از روی سهل انگاری به کودکان اجازه دهیم هرافسانه‌ای را که پیش آمد از هر شخصی که تصادفاً پیدا شد بشنوند و افکاری را به مغز خود راه دهند که بیشتر آنها درست ضد آن چیزهایی است که می‌خواهیم در بزرگی مورد اعتقادشان باشد؟

آدیمانتوس — نمی‌توانیم چنین اجازه‌ای دهیم.

سقراط — پس نخستین وظیفه ما این خواهد بود که افسانه‌پردازان را تحت مراقبت قرار دهیم و مراقبان هر افسانه‌ای را که خوب است مجاز دارند و افسانه‌های بد را رد کنند. و از مادران و پرستاران و دایگان بخواهیم که فقط افسانه‌های مجاز را برای کودکان بگویند و با این افسانه‌ها مغز آنان را پرورش دهند حتی با توجهی بیش از آنچه با دستهای خود برای پرورش بدن آنان می‌کنند. اما اکثر افسانه‌هایی که اکنون گفته می‌شود باید به کنار نهاده شود...

آدیمانتوس — منظور تو کدام افسانه‌هاست و چه خطائی در آنها می‌یابی؟

سقراط — خطائی که جدی‌ترین خطاهاست، خطای دروغ گفتن و بالاتر از همه دروغی فاحش... اگر منظور ما این است که نگاهبانان^۲ آینده ما عادت نزاع با یکدیگر را از هر کاری پست تر بشمارند، هیچ سخنی درباره جنگ ارباب انواع درآسمانها و یا توطئه‌ها و کشمکش‌هایشان بر ضد یکدیگر نباید به آنان گفته شود زیرا اینها راست نیست... اگر حرف ما را باور کنند به آنان خواهیم گفت که جنگ و نزاع کاری ناصواب است و نیز این که تا این زمان هرگز جنگی بین شهروندان نبوده، و این چیزی است که پیرمردان و پیرزنان باید به گفتن آن به کودکان

۲- «نگهبان» نامی است که افلاطون به عضو هیأت حاکمه در دولت ایدئالی خود در مدینه فاضله می‌دهد (م).

بپردازند. و وقتی اینان بزرگ می‌شوند به شاعران باید گفت که اشعاری با همین روح برایشان بسرایند. اما حکایت هفائستوس^۳ که مادرش هرا^۴ را بند می‌کشد و یا این که در موقیّت دیگری زنوس او را بعلت طرفداری از مادر در برابر ضرب و زجر پدر از آسمان فرو افکند، و نیز همه جنگهای ارباب انواع در شعر هومر — نباید بگذاریم این گونه حکایات در جامعه ما راه یابد، خواه دارای معانی مجازی باشد یا نه. زیرا کودک نمی‌تواند بین مجازی و حقیقی تمیز دهد. هر چیزی که در این سن در ذهن او رسوخ کند ممکن است ثابت بماند و از ذهن او زدوده نشود. از این رو کمال اهمیت را دارد که نخستین حکایاتی که کودکان می‌شنوند مشتمل بر نمونه‌هایی از افکار پسندیده باشد.»

این بحث نوعی ارائه قابل توجه از ادبیات است با نظری ساده از لحاظ تعلیم و تربیت به آن. توجه داشته باشید در حالی که افلاطون داستانهای مربوط به جنگهای ارباب انواع را، هم بدان سبب که تهذیب کننده نیست و هم بدان جهت که از حقیقت بدورست منع می‌کند، با گفتن داستانهای غیر واقعی به کودکان — مشروط بر آن که تهذیب کننده باشد — مخالفتی ندارد، مثلاً داستانهایی که در آنها هرگز جنگی بین شهروندان نبوده است.

در قطعه نهائی از کتاب دوم، افلاطون سقراط را وامی‌دارد تا بین «دروغ حقیقی» یعنی «فریب نفس انسان و جهالت آن» و «دروغ زبانی» که «فقط نوعی تقلید و انعکاسی است از آنچه قبلاً در درون آدمی گذشته است، پس دروغ محض

۳- Hephaestus خدای آتش، را در اساطیر یونان قدیم پسر زنوس و هرا می‌شمردند که چون بدنیآ آمد و لنگ و زشت بود مادر از شرم او را از المپ به زمین انداخت. وی، پس از نجات برای انتقام از مادر تختی طلائی ساخت که هر کس بر آن می‌نشست زنجیرهای تخت او را درهم می‌فشرد و چون آن را برای مادر فرستاد او ندانسته بر تخت جلوس کرد و دیگر نتوانست برخیزد. به روایت دیگر روزی که زنوس بر هرا خشم گرفته بود هفائستوس از مادر پشتیبانی کرد، زنوس یک پای وی را گرفت و از المپ به زیر انداخت. در این جا به این دو موضوع اشاره شده است (م).

Hera — ۴

۵- imitation (یونانی mimesis) تقلید یا محاکات در آثار افلاطون زیاد بکار



نیست» تمیز قائل شود. دروغ حقیقی مورد نفرت ارباب انواع و مردم است اما «دروغ زبانی در برخی موارد مفیدست و منفور نیست؛ مثلاً دروغ گفتن به دشمنان و یا به دوستانی که در بحران دیوانگی یا نادانی درصدد انجام دادن کاری زیان بخشند، که در این صورت دروغ گفتن به آنان مفید و نوعی دارو یا وسیلهٔ پیش‌گیری است؛ و نیز در افسانه‌های اساطیری که هم اکنون در بارهٔ آنها سخن گفتیم — چون حقیقت امر را دربارهٔ روزگاران کهن نمی‌دانیم داستانهای ناراست را چنان می‌سازیم که حتی المقدور حقیقی بنماید و بدین طریق از دروغ سود می‌بریم».

در این جا افلاطون به نکته‌ای دست می‌یازد که در صورت بسط، ممکن است او را به موضعی نزدیک به نظر ارسطو در بارهٔ «محتمل» — که به مفهوم عمیق خود حقیقی‌تر از «واقعی» است — هدایت کرده باشد. اما افلاطون، همچنان که غالباً سیرهٔ اوست، با شتاب از این مسأله می‌گذرد و بلافاصله به تمیز بین شاعر، که ممکن است گاه دروغی مفید و یا محتمل الوقوع بگوید، و خدایان، که هیچ‌گاه دلیلی برای خلاف‌گویی آنها نمی‌توان یافت، می‌پردازد.

اشارات افلاطون به شعر در کتاب دوم از رسالهٔ جمهوری بررسی جامع و کاملی در بارهٔ طبیعت ادبیات تخیلی و ارزش آن بدست نمی‌دهد و از انصاف و عقل بدورست که یک نظریهٔ شعری کاملی از آن استنتاج کنیم. مع‌هذا در کتاب دهم، طبیعت شعر را بصورتی مشروح‌تر مورد بحث قرار می‌دهد — هر چند که باز هم این بحث را از لحاظ ارتباط با دولت ایدئالی بمیان می‌آورد — و اتهاماتی بر شعر وارد می‌کند که بصورت‌های گوناگون بتوسط نسل‌های بعدی پی‌گیری شده است. شایسته است که این قطعه بتفصیل نقل شود زیرا سندی عمده در تاریخ نقد ادبی است و

می‌رود. از جمله در نظر او — که برای هر چیز یک حقیقت و صورت کلی (مثال idea قائل بود — شاعر مانند نقّاش در تصویر اشیاء از صورت ظاهر آنها — که تقلیدی از آن حقیقت است — تقلید می‌نماید. بنابراین این دو هنرمند دو پله از حقیقت اصلی بدورند و کارشان تقلیدی از تقلیدست که شایستهٔ مرد دانا نیست. در آثار افلاطون «تقلید» گاه بمعنی بیان و نمایش است. این بحث در کتاب حاضر بزودی مطرح خواهد شد (م).

مبسوط‌ترین اظهارنظر در بررسی ادبیات تخیلی است که بروز آن از ناحیه برخی اذهان فلسفی امری طبیعی می‌نماید و به همین سبب همیشه با ما همراه است. سقراط با گلاوکن^۶ سخن می‌گوید:

«سقراط — بین بسیاری قوانین ممتاز که در نظام دولت خودمان می‌بینم، بعد از تأمل، هیچ چیز بیشتر از قانونی که درباره شعر برقرار کردیم موردپسند من نیست.

گلاوکن — اشارات به چیست؟

سقراط — به طرد شعر تقلیدی، زیرا اکنون که با وضوح بیشتر قوای نفس را از یکدیگر تمیز دادیم شکی باقی نماند که این گونه اشعار نباید پذیرفته شود.

گلاوکن — منظورت چیست؟

سقراط — بین خودمان بماند، زیرا میل ندارم گفتار من نزد ترازدی پردازان و بقیه گروه مقلدان تکرار شود اما پروایی ندارم به تو بگویم که همه تقلیدهای شعری فهم شنوندگان را ضایع می‌کند و معرفت آنان به ماهیت حقیقی آنها یگانه پادزهرست... آیا می‌توانی گفت تقلید چیست؟ زیرا من واقعاً نمی‌دانم.

گلاوکن — پس توقع داری که من بدانم؟...

سقراط — خوب، پس چه طورست تحقیق موضوع را برطبق روش معمول خودمان شروع کنیم: هر وقت تعداد زیادی از چیزها نامی واحد دارند ما برای آنها یک «مثال» و یا یک صورت کلی قائل می‌شویم. آیا متوجه می‌شوی؟

گلاوکن — آری.

سقراط — بگذار هر نوع نمونه‌ای (کثرتی) که بخواهی در نظر بگیریم؛ در دنیا تختها و میزها بسیارست — بسیار زیاد. این طور نیست؟

گلاوکن — بلی.

سقراط — اما فقط دو مثال یا صورت کلی از آنها وجود دارد — یکی مثال تخت و دیگری مثال میز.

گلاوکن — درست است.

سقراط — و سازنده هر یک از آنها تخت یا میز را برطبق مثال آن برای مصرف ما می‌سازد — این شیوه بحث ما در این مورد و موارد مشابه است — اما هیچ یک از سازندگان این اشیاء خود سازنده

مثال آنها نیست؛ چگونه تواند بود؟

گلاوکن — غیرممکن است.

سقراط — صنعتگر دیگری نیز هست و می‌خواهم بدانم تو درباره‌ او چه می‌گویی؟

گلاوکن — کدام صنعتگر؟

سقراط — آن کسی که ساخته‌های همه صنعتگران دیگر را می‌تواند بسازد.

گلاوکن — چه مرد خارق‌العاده‌ای!

سقراط — کمی صبر کن، دلائل بیشتری برای این گفته خود خواهی داشت. زیرا وی کسی است که نه فقط به ساختن همه نوع مصنوعات قادرست بلکه می‌تواند گیاهان و حیوانات، خود و همه موجودات دیگر را بسازد — زمین و آسمان و چیزهایی که در آسمان و یا در زیر زمین است؛ وی ارباب انواع را نیز می‌سازد.

گلاوکن — بی‌شک باید اوجدوگر باشد.

سقراط — شاید سخن مرا باور نداری، این طور نیست؟ آیا به نظر تو چنین صنعتگر یا آفریننده‌ای یافته نمی‌شود، یا به یک مفهوم به ساختن همه این چیزها قادرست و به مفهومی دیگر نیست؟ آیا می‌دانی که راهی وجود دارد تا تو خود بتوانی همه آنها را بسازی؟

گلاوکن — آن راه کدام است؟

سقراط — راهی در کمال سهولت، یا بهترست بگویم راههای بسیاری وجود دارد که می‌توان سرعت و آسانی بدین مقصود نایل شد. سریع‌تر از این نمی‌شود که آینه را به هر سو بگردانی — و خواهی توانست خورشید و ستاره‌ها و زمین و خودت و حیوانات و گیاهان و همه چیزهای دیگری را که هم اکنون از آنها سخن می‌گفتیم سرعت در آینه بسازی.

گلاوکن — بلی، اما فقط صورت ظاهر آنها خواهد بود [نه حقیقت آنها].

سقراط — بسیار خوب، حالا متوجه مطلب شدی. و نقاش نیز، آن طور که من می‌فهمم، یکی دیگر از این صنعتگران است — آفریننده صورت ظاهر اشیاء. آیا چنین نیست؟

گلاوکن — البته.

سقراط — اما من گمان می‌کنم که تو خواهی گفت آنچه وی می‌سازد حقیقی نیست. هر چند به یک مفهوم نقاش نیز تخت می‌سازد.

گلاوکن — بلی، اما نه یک تخت حقیقی.

سقراط — و نظر تو درباره سازنده تخت (نخار) چیست؟ آیا تو نمی‌گفتی که او نیز صورت کلی تخت را — که برحسب نظر ما حقیقت تخت است — نمی‌سازد بلکه فقط تختی معین را می‌سازد؟

گلاوکن — بلی، گفته.

سقراط — پس اگر ساخته او وجود حقیقی ندارد، وی نمی تواند وجود حقیقی را بسازد بلکه فقط قادرست چیزی بسازد شبیه به حقیقت وجود. و اگر قرار بود کسی بگوید که کار سازنده تخت یا هر صنعتگر دیگری وجود حقیقی دارد، نمی شد تصور کرد که آنچه می گوید حقیقت است.

گلاوکن — به هر حال فلاسفه خواهند گفت که وی حقیقت را نمی گوید.

سقراط — پس شگفت نیست اگر ساخته او نیز تعبیری مبهم از حقیقت باشد.

گلاوکن — نه، شگفت نیست.

سقراط — حالا چه طورست که در پرتو امثله ای که هم اکنون آوردیم به بررسی عمل این مقلد بپردازیم؟

گلاوکن — اگر میل داشته باشی.

سقراط — خوب، پس سه تخت در این جا موجودست: یکی آن که در طبیعت وجود دارد که می توانیم گفت صانع آن خداست زیرا هیچ کس دیگری نمی تواند صانع آن باشد؟

گلاوکن — نه، نمی تواند.

سقراط — تخت دیگری هست که ساخته نجارست؟

گلاوکن — بلی.

سقراط — و ساخته نقاش سومین تخت است؟

گلاوکن — آری.

سقراط — پس تختها سه نوع است و سه سازنده آنها را ساخته اند: خدا، نجار و نقاش؟

گلاوکن — بلی، سه سازنده هست.

سقراط — خدا به مشیت خود و یا بر حسب ضرورت یک تخت در طبیعت آفرید و فقط یکی؛ پس خدا از این نوع تخت مثالی دوتا یا بیشتر نیافریده است و نخواهد آفرید.

گلاوکن — چرا؟

سقراط — زیرا حتی اگر او فقط دو تخت می ساخت، تخت ثالثی در ورای آنها پدید می آمد که صورت مثالی هر دو آنها می شد و این تخت سوم تختی مثالی بود، نه آن دو تخت دیگر.

گلاوکن — بسیار درست است.

سقراط — خدا این را می دانست و او می خواست که صانع حقیقی تخت حقیقی باشد نه سازنده معین یک تخت معین، از این رو او فقط آن یگانه صورت اصلی و طبیعی تخت را آفرید.

گلاوکن — ما نیز همین اعتقاد را داریم.

سقراط — پس موافقی که ما از خدا بعنوان مُبدع اصل تخت و صانع آن یاد کنیم؟

گلاوکن — بلی، بنا بر قانون طبیعی خلقت، وی مُبدع این و همه چیزهای دیگرست.

سقراط — در باره نجار چه بگوییم — آیا وی نیز سازنده تخت نیست؟

گلاوکن — آری.

سقراط — اما آیا نقاش را نیز آفریننده یا سازنده می نامی؟

گلاوکن — مسلماً نه.

سقراط — مع هذا اگر او سازنده نیست پس ارتباط وی با تخت چیست؟

گلاوکن — به نظر من مناسب است او را مقلد آنچه آن دو صانع می سازند بشماریم.

سقراط — بسیار خوب، پس کسی را که از طبیعت سه مرحله فاصله دارد مقلد می نامی؟

گلاوکن — مسلماً.

سقراط — و شاعر تراژدی سرای نیز مقلدست و بنابراین مانند همه دیگر مقلدان در هنگام وصف

پادشاه سه مرحله از او و از حقیقت دورست؟

گلاوکن — ظاهراً چنین بنظر می رسد.

سقراط — پس در باره مقلد توافق نظر داریم... حالا آیا گمان می کنی که اگر شخصی

می توانست هم اصل و هم تصویر چیزی را بسازد عمر خود را جداً وقف ساختن تصاویر می کرد؟

آیا او می گذاشت که تقلید، اصل حاکم بر زندگی وی گردد، چنان که گویی به هیچ چیز

عالی تری توجه ندارد؟

گلاوکن — باید بگوییم نه.

سقراط — هنرمند حقیقی که می داند از چه چیز تقلید می کند، ناگزیر به اشیاء حقیقی توجه دارد

نه به چیزهای تقلیدی و مایل است که بعنوان یادگارهایی از خویش، آثار متعدّد و خوبی بجای-

گذارد و بجای آن که ستایشگر دیگران باشد ترجیح می دهد خود مورد تحسین و ستایش قرار-

گیرد... پس آیا نباید ما نتیجه بگیریم که همه این افراد شاعر، که از هومر شروع می شوند، فقط

مقلدانند و تصاویر فضیلت و نظایر آن را رونویسی می کنند ولی هیچ گاه به حقیقت

نمی رسند؟... نکته ای دیگر نیز هست: مقلد یا سازنده تصویر، چیزی در باره وجود حقیقی

نمی داند، او فقط صورت ظاهر را می شناسد، آیا درست نمی گویم؟

گلاوکن — بلی.

سقراط — پس بگذار درک روشنی از مطلب داشته باشیم و به تفسیری ناقص اکتفا نکنیم.

گلاوکن — ادامه بده.

سقراط — آیا نمی گوییم که نقاش افسار و نیز دهنه اسب را تصویر می کند؟

گلاوکن — بلی.

سقراط — آیا سراج و آهنگر سازنده آنها نیستند؟

گلاوکن — البته.

سقراط — آیا نقاش می‌داند شکل صحیح دهنه و افسار چگونه باید باشد؟ نه، حتی سراج و آهنگر هم که آنها را می‌سازند این را نمی‌دانند؛ فقط سوارکار که می‌داند آنها را چه‌طور باید بکار برد شکل صحیح آنها را می‌شناسد.

گلاوکن — کاملاً درست است.

سقراط — آیا همین سخن را درباره همه چیزها نمی‌توانیم گفت؟

گلاوکن — منظورت چیست؟

سقراط — این که سه هنرست که با همه چیزها بستگی دارد: یکی فن بکاربردن هر چیز، دیگری فن ساختن و سومی فن تقلید...؟

گلاوکن — درست همین است.

سقراط — تا این جا ما نسبتاً اتفاق نظر داریم که مقلد در باره آنچه از آن تقلید می‌کند اطلاع قابل ملاحظه‌ای ندارد. تقلید فقط نوعی بازی و کاری عبث است و تراژدی سرایان خواه در بحور یا ماییک و یا حماسی شعر بگویند مقلدانی بتمام معنی هستند؟

گلاوکن — کاملاً درست است.

سقراط — تو را سوگند می‌دهم بگویی آیا ما نشان نداده‌ایم که تقلید مربوط نمی‌شود مگر به آنچه سه مرحله از حقیقت دورست؟... این همان نتیجه‌ای است که من می‌خواستم به آن برسم موقعی که گفتم نقاشی یا ترسیم و هنرهای تقلیدی بطور کلی وقتی آثار خاص خود را بوجود می‌آورند بسیار از حقیقت دور می‌شوند و مصاحبان و دوستان و همدمان قوه‌ای در نفس ما هستند که به همان اندازه از تعقل دورست و هدف همه آنها نه سالم است و نه حقیقی.

گلاوکن — درست همین است.

سقراط — هنر مبنی بر تقلید مانند وصلت مردی فرومایه با زنی فرومایه است که فرزندی فرومایه پدید می‌آورد.

گلاوکن — کاملاً درست است.

سقراط — آیا این معنی فقط متوجه تقلید دیدنی‌هاست یا شنیدنی‌ها را نیز — که در حقیقت آنها را شعر می‌نامیم — در برمی‌گیرد؟

گلاوکن — شاید این معنی درباره شعر هم صادق باشد...

سقراط — ممکن است مسأله را به این طریق بیان کنیم: تقلید، اعمال انسان را چه اختیاری و چه اجباری باشد نمایش می‌دهد و اشخاص بر حسب نتایج خوب یا بدی که آن اعمال بموجب

تصور آنها بدنبال می آورد شادمان یا اندوهگین می شوند... آیا ما نمی گفتیم که اگر مردی خردمند به مصیبت از دست دادن پسر یا هر چیز دیگری که در نزدش بسیار عزیز بوده دچار آید این ضایعه را با متانت بیشتری از شخصی دیگر تحمل می کند؟

گلاوکن — بلی.

سقراط — اما آیا او هیچ اندوهی ندارد یا باید بگوییم اگر چه نمی تواند از اندوه خوردن خودداری — کند، در تألم راه اعتدال را پیش می گیرد؟... قوه قانون و خرد که در او وجود دارد وی را به مقاومت برمی انگیزد و در عین حال احساس مصیبت او را به تسلیم در برابر اندوه وادار می کند؟

گلاوکن — درست است...

سقراط — قانون می گوید که برابری در برابر درد و رنج بهترست و ما نباید تسلیم بی تابی شویم زیرا خیر و شر این امور معلوم نیست و از بی تابی فایده ای حاصل نمی شود؛ و هم بدان سبب که هیچ یک از امور بشری واجد چندان اهمیتی نیست و نیز اندوه راه را بر آن چیزی که در این حال بیش از همه بدان نیازمندیم می بندد.

گلاوکن — آن چیزی که بیشتر از همه به آن نیازمندیم چیست؟

سقراط — این که باید درباره آنچه روی داده است تدبیری بیندیشیم و وقتی که طاس نرد نشست بر حسب آنها مهره های خود را به دستور عقل مرتب کنیم نه مانند کودکی که به زمین افتاده، دستش را بر عضو آسیب دیده می نهد و وقت خود را با فغان و زاری تلف می کند بلکه همیشه باید روح خود را عادت دهیم که بی درنگ درمانی برای عضو مصدوم بیابد و با استمداد از فنّ معالجه، از گریه و زاری بپرهیزد.

گلاوکن — بلی، این راه صحیح روبرو شدن با هجوم مصائب است.

سقراط — بلی، شریف ترین قوه وجود آماده پیروی از دستور عقل است.

گلاوکن — بدیهی است.

سقراط — و آن قوه دیگری که ما را به تذکار مصائب خود و به گریه و زاری و می دارد و هیچ گاه ارضاء نمی شود، قوه ای است که باید آن را غیرعاقله و ناسودمند و جبان بشماریم؟

گلاوکن — البته، باید چنین کرد.

سقراط — و آیا این قوه اخیر — منظوری آن جنبه سرکش وجود ماست — مواد متنوعی را برای تقلید عرضه نمی دارد؟ و حال آن که تقلید خلق و خوی خردمندی و آرامش درونی که تقریباً همواره حالت ثبات و استقرار دارد چندان آسان نیست و بفرض آن که تقلید شود، بخصوص در جشنی عمومی که مردمی گوناگون در تماشاخانه گرد می آیند، درک آن بآسانی میسر نیست زیرا این تقلید، حالتی را نمایش می دهد که آنان با آن بیگانه اند.

گلاوکن - البته.

سقراط - پس شاعر مقلد که هدفش کسب شهرت در میان عامه است طبعاً چنین ساخته نشده - است و هنرش نیز متوجه این نیست که جنبه عاقله نفس را خشنود و یا در آن تأثیر کند بلکه صفات تندخویی و تلون مزاج را که باسانی [در تراژدی] قابل تقلید و نمایش است ترجیح می‌دهد.

گلاوکن - واضح است.

سقراط - و اکنون بجاست که ما وی را بگیریم و در ردیف نقاش قرار دهیم زیرا از دو جهت شبیه نقاش است: نخست از آن نظر که آفریده‌های وی مقدار ناچیزی از حقیقت را در بردارد - به این جهت می‌گوییم شبیه نقاش است؛ و دیگر آن که مانند نقاش با جنبه پست‌تری از نفس آدمی سر و کار دارد. بنابراین ما حق خواهیم داشت از ورود او به جامعه‌ای که دارای حسن اداره خواهد بود ممانعت کنیم. زیرا وی به بیدار کردن و پرورش و تقویت احساسات ناپسند و تضعیف عقل می‌پردازد. می‌توانیم بگوییم نظیر شهری که در آن زمام امور به دست مفسدان سپرده شود و نیکان از میان برداشته شوند، شاعر مقلد نیز در نفس انسان تخم فساد را می‌کارد زیرا وی جنبه غیرعاقله نفس انسان را - که بین بزرگ و کوچک تمیز نمی‌دهد بلکه چیز واحدی را گاه بزرگ و گاه کوچک می‌بیند - ارضاء می‌کند، وی سازنده تصویرهاست و از حقیقت بسیار دورست. گلاوکن - درست همین طورست.

سقراط - اما ما هنوز بزرگترین ایراد خود را بر شعر وارد نیاورده‌ایم: یعنی قدرت زیان‌بخش آن حتی در مورد نیکان (و کمتر کسی است که از آن زیان نبیند)، مسلماً مایه تأسف است؟ گلاوکن - بلی، اگر تأثیر آن چنین باشد که می‌گویی مایه تأسف است.

سقراط - بشنو و داوری کن: تا آن جا که می‌دانم بهترین افراد ما موقع گوش دادن به قطعه‌ای از اشعار هومر، یا یکی از تراژدی‌سرایان، که شاعر در آن قهرمانی در خور ترخم را تصویر می‌کند که اندوهش را بتفصیل شرح می‌دهد و می‌گیرد و بر سینه خود می‌کوبد - بهترین افراد ما چنان که می‌دانی از این که تسلیم همدردی شویم لذت می‌بریم و از چهره‌دستی شاعری که احساساتمان را بشلت برمی‌انگیزد بهیجان می‌آیم. گلاوکن - بلی، البته این را می‌دانم.

سقراط - اما وقتی اندوهی به ما زرومی آورد آنگاه ملاحظه می‌کنی که افتخار خود را در خصلت متضاد آن می‌جویم و خوشتر می‌داریم که آرام و بردبار باشیم زیرا مردانگی را در این می‌بینیم، و آن حالت دیگری را که در استماع اشعار بالا به ما دست می‌داد شیوه زنان می‌دانیم. گلاوکن - کاملاً درست است.

سقراط — اگر کسی رفتاری پیش گیرد که هر یک از ما از آن احساس انزجار کند و خود از ارتکاب آن شرم داشته باشد، آیا بجاست که ما چنان کسی را تحسین و تمجید کنیم؟
گلاوکن — مسلماً نه، چنین کاری معقول نیست.
سقراط — نه، از یک نظر کاملاً معقول است.
گلاوکن — از کدام نظر؟

سقراط — اگر توجه کنی گفتم هنگام ابتلاء به مصائب عطشی و تمایلی طبیعی در خود می بینیم که با گریه و زاری اندوهمان را تسکین دهیم و این جزء از نفس را که ما آن را در مصائب خود مهار می کنیم شاعران ارضاء و خرسند می سازند — اما آن جزء شریف تر نفس ما که بتوسط عقل و عادت تهذیب کافی نیافته، زمام آن قسمت از نفس را که متمایل به همدردی است رها می کند بدان سبب که محنت و اندوه از آن دیگری است؛ و تماشاگر می پندارد که برای خود او شرم آور نیست اگر کسی را که نزد وی آمده خویشتر را مرد شریفی معرفی می کند و از مصائب خود می نالد، بستاید و بر احوال او دل سوزی نماید؛ وی می اندیشد که لذت همدردی مغتنم است و چرا باید تکبر و غرور بخرج دهد و از این لذت و نیز از لذت شعر محروم بماند؟ به عقیده من کمتر کسانی درمی یابند که در مصائب دیگران، قسمتی از آن مصیبت به آنان نیز سرایت می کند و بنابراین احساس اندوهی که از مشاهده مصائب دیگران تقویت شده است بسختی در مورد مصائب خودمان مهار می گردد.... و آیا نمی توان همین معنی را در مورد نمایشهای مضحک هم صادق دانست؟ حرکات و سخنان خنده آوری وجود دارد که تو خود از ارتکاب آنها شرم داری مع هذا وقتی در صحنه نمایش کمیدی و یا در خلوت آنها را می بینی و می شنوی از آنها بسیار مسرور می شوی و از ناهنجاری آنها منزجر نمی گردی و تکرار حالتی است نظیر ابراز همدردی — جزئی در سرشت انسان هست که مستعد برانگیختن خنده و شوخی است و این همان جزئی است که وقتی به حکم عقل و از بیم متهم شدن به لودگی از آن جلوگیری می کردی و اینک عنانش رها می شود و پس از آن که این عامل مضحکه دوستی در تماشاخانه در تو برانگیخته شده، بی آن که خود بدانی اختیارت از دست می رود و در خانه به تقلید شاعر کمیدی سرای می پردازی.

گلاوکن — کاملاً درست است.

سقراط — و همین سخن را در مورد شهوت و خشم و همه دیگر حالات نفسانی، از رغبت و الم و لذت که لازمه اعمال ماست می توان گفت و در همه این حالات، شعر بجای آن که آنها را ضعیف و خشک سازد می پرورد و آبیاری می کند و بجای آن که آنها را فرمانبردار ما کند تا سعادت و فضیلتان افزون گردد بر ما مسلطشان می سازد.

گلاوکن — نمی‌توانم این را منکر شوم.

سقراط — بنابراین، ای گلاوکن، هر وقت هریک از ستایشگران هومر را می‌بینی که می‌گویند او مرتبی یونان بوده و وجودش در تربیت و تنظیم شئون انسانی سودمند واقع شده و شما باید پیوسته آثار او را مطالعه کنید و او را نیک بشناسید و همه زندگانی خود را بر اساس گفته‌هایش مرتب کنید، می‌توانیم این گونه ستایشگران را دوست بداریم و محترم شناسیم زیرا آنان تا حدی که بصیرتشان اجازه داده اشخاص خوبی هستند و ما آماده‌ایم اعتراف کنیم که هومر بزرگترین شاعران و سرآمد مصنفان تراژدی است ولی باید بر این اعتقاد خود استوار بمانیم که سرودهایی که در پرستش ارباب انواع و یا در ستایش مردان بزرگ سروده شده باید یگانه شعرهایی باشد که ورودشان به جامعه ما مجاز خواهد بود. زیرا اگر از این حد تجاوز کنی اجازه دهی که الهه عزیز — داشته شعر، خواه در شعر حماسی خواه در شعر غنائی، وارد جامعه شود در آن صورت لذت و الم بر جامعه ما حکومت خواهد کرد نه قانون و عقل انسانی که هیأت اجتماع آنها را بهترین فرمانروایان دانسته است.

گلاوکن — بسیار درست است.

سقراط — و اکنون که به موضوع شعر برگشتیم، اجازه بده در مقام دفاع روشن کنیم که داوری پیشین ما در طرد هنری (شعر) با تمایلاتی که وصف کردیم از جامعه خود، معقول بوده زیرا به حکم عقل صورت گرفته است. اما برای آن که الهه شعر ما را به خشونت و فقدان ادب منسوب نکند بیایید به او بگوییم که از روزگاران کهن بین فلسفه و شعر نزاع بوده است و نشانه‌های بسیاری از آن در دست است... علی‌رغم اینها بیایید به دوست عزیزمان و هنرهای تقلیدی خویشاوندش اطمینان دهیم که هرگاه بتواند دلیلی مبنی بر لزوم حضورش در جامعه منظم ما ارائه دهد آماده‌ایم با مسرت او را بپذیریم — ما از قوه جاذبه شعر آگاهیم اما مجاز نیستیم به این سبب به حقیقت خیانت کنیم. ای گلاوکن، می‌توانم بگویم تو نیز مانند من فریفته الهه شعری، بخصوص وقتی در شعر هومر جلوه کند؟

گلاوکن — حقیقه من سخت شیفته اویم.

سقراط — پس آیا می‌توانم پیشنهاد کنم به الهه شعر اجازه داده شود که فقط با این شرط از تبعید بازگردد که از خود به وزن شعر غنائی یا به هر وزن دیگر دفاع کند؟

گلاوکن — البته.

سقراط — و نیز می‌توانیم به آن عده از مدافعان شعر که دوستدار شعرند ولی خود شاعر نیستند، این اجازه را بدهیم که به نثر از او جانب‌داری کنند. به آنها اجازه دهیم نشان دهند که شعر نه فقط دلپذیر بلکه برای اداره جامعه و زندگی انسان مفیدست و ما به این دفاع باروحيه‌ای مساعد گوش —

فرا خواهیم داد زیرا اگر بتوان این معنی را ثابت کرد که شعر هم مفید و هم دلپذیرست بی شک به سود ما خواهد بود؟

گلاوکن — مسلّم است که به سود ما خواهد بود.

سقراط — اما اگر در دفاع خود ناکام گردد آنگاه، ای دوست عزیز، مانند دیگر اشخاصی که عاشق چیزی هستند ولی وقتی در می یابند که عشقشان با مصالحشان نامازگارست آن رامهار-می کنند، ما نیز به پیروی از روش این عاشقان او را رها می کنیم هر چند این کار خالی از مشقّت نباشد. ما هم که در سایه تربیت جامعه شریف خود به عشق شعر دل سپرده ایم مایلیم که او بتواند در بهترین و حقیقی ترین صورت خود جلوه گر شود اما مادام که شعر نتواند از خود بخوبی دفاع کند جاذبه این استدلال برای ما باقی خواهد بود و هر وقت به نغمه های شعر گوش فرا دهیم آن استدلال را برای خود تکرار خواهیم کرد تا مبادا گرفتار آن عشق کودکانه ای نسبت به او شویم که بسیاری را اسیر خود کرده است. در همه احوال ما نیک می دانیم که شعر آن گونه که وصفش کرده ایم نباید بعنوان چیزی که با حقیقت الفتی دارد بجد گرفته شود و کسی که به شعر گوش می دهد... باید در برابر وسوسه های او مراقب خود باشد و سخنان ما را مانند قانونی برای خویشتن بداند.

گلاوکن — بلی، کاملاً با تو موافقم.

سقراط — بلی، گلاوکن عزیز. این امر یعنی این که انسان خوب یا بد باشد کشمکش است بزرگ، خیلی بزرگتر از آنچه می نماید. پس کسی که تحت تأثیر جاه و مال و قدرت، بلی، و یا تحت تأثیر هیجان شعر، از عدالت و فضیلت غفلت کند چگونه سود تواند برد؟

گلاوکن — بلی، من با این استدلال قانع شده ام، چنان که معتقدم هر کس دیگری هم بجای من بود قانع می شد.»

اهمیت اعتراضات افلاطون به شعر

ممکن است اعتراض اولیه افلاطون به شعر، اعتراضی ناشی از معرفت شناسی^۱ نامیده شود، چون از نظریه او در باره معرفت سرچشمه می گیرد. اگر واقعیت حقیقی از «مُثُل» اشیاء تشکیل شده و اشیاء فقط انعکاس یا تقلید آنها باشد،

پس کسی که آن اشیاء را تقلید می‌کند خود از تقلیدی تقلید می‌کند و بنابراین چیزی بوجود می‌آورد که از حقیقت مطلق بسیار دورست. در خور اهمیت است که افلاطون این استدلال را نخست با اشاره به نقاش می‌پرورد و برای نقاشی یک جنبه ساده نمایشی قائل می‌شود. در این جا این نکته کاملاً واضح است: نقاشی نمودگاری تقلیدی است از چیزی معین یا مجموعه‌ای از چیزهای معین، و اگر چیزی جز این نباشد یعنی اگر حقیقت در اشیاء نبوده بلکه در مُثُل کلی یا صورتها باشد، آنگاه از نظرگاه فیلسوفی که توجه عمده او ادراک حقیقت است نقاش هیچ کار ارجمند خاصی انجام نمی‌دهد—اگرچه، از طرفی دیگر، وی کاری انجام می‌دهد که لازم نیست ناپسند و زیان‌بخش باشد. (فهم این موضوع که چرا به ذهن افلاطون خطور—نکرده که نقاش با ترسیم اشیاء مثالی می‌تواند صورت کلی مثالی را عرضه دارد و به این ترتیب، به شیوه‌ای که درک عادی از آن بی‌نصیب است با حقیقت تماس مستقیم حاصل کند، آسان نیست. ظاهراً به این علت بوده است که او نمی‌توانست تصور کند حقیقت بوسیله حواس ابداً قابل درک باشد).

علاوه بر این، درست همان‌طور که نقاش فقط آنچه را می‌بیند تقلید می‌کند و از نحوه ساختن و کاربرد آنچه می‌بیند آگاه نیست (می‌تواند تختهی بکشد ولی نمی‌تواند آن را بسازد)، شاعر نیز حقیقت را تقلید می‌کند بی‌آن که لازم باشد آن را بفهمد. بنابراین هنرها نه فقط تقلیدی از تقلید و به این ترتیب سه مرحله از حقیقت دورند بلکه زائیده جهلی بی‌حاصلند. کسی که چیزی را تقلید یا توصیف یا تصویر—می‌کند، بی‌آن که آنچه را تقلید می‌کند حقیقه بشناسد، بی‌نصبی خود را از هدفی مفید و نیز عدم معرفتش را نشان می‌دهد. «هنرمند حقیقی که می‌داند از چه چیز تقلید می‌کند، ناگزیر به چیزهای حقیقی توجه دارد نه به چیزهای تقلیدی و مایل است که بعنوان یادگارهایی از خویش، آثار متعدّد و خوبی بجای گذارد و بجای آن که ستایشگر دیگران باشد ترجیح می‌دهد خود مورد تحسین و ستایش قرار گیرد.» اگر هومر بعوض آن که فقط مردان نیک‌رفتار را توصیف کند دانسته بود که چه چیز مردم را به رفتار نیک و می‌دارد، بجای قرار گرفتن در مرحله سوم، در مرحله دوم دوری از حقیقت مثالی قرار می‌گرفت و شهروندی بس مفیدتر بود.

این تأکید بر جنبه عملی و سودمندی شاید از ناحیه یک فیلسوف تعجب آور باشد (چیزی است بسیار شبیه به اعتراضات افلاطون به هنر، بی آن که از نظریه خاصی او درباره معرفت ناشی شده باشد و مبنای استدلال متعارف افراد کم فرهنگ است بر ضد جدی گرفتن هنر) اما باید همیشه بیاد داشت که در این قطعات از رساله جمهوری، افلاطون در باره محیط مناسبی برای پرورش شهروند خوب، «نگهبان» مدینه فاضله، بحث می کند. ولی این تأکید بر جنبه عملی حتی از حدودی که استدلال معمول افراد کم فرهنگ به آن رسیده فراتر می رود زیرا افلاطون به قرار دادن «مقلد» چیزی در مرحله ای پایین تر از سازنده آن قانع نمی شود (چنان که منزلت کسی که افسار و دهنه را نقاشی می کند پست تر از سازنده آنهاست)؛ او سازنده را پایین تر از بکار برنده قرار می دهد. «سه هنرست که با همه چیزها بستگی دارد: یکی فنّ بکار بردن هر چیز، دیگری فنّ ساختن و سومی فنّ تقلید». بکار برنده به سازنده — که ساخته اش بعد مورد تقلید هنرمند قرار می گیرد (از طریق نقاشی یا توصیف) — تعلیم می دهد. در ضمن مفهوم می شود که فیلسوف — که بر اثر تأمل، به درک صورت مثالی شیء ساخته شده نایل می شود — در مرتبه ای بسیار بالا تراز بکار برنده و سازنده قرار می گیرد، اما افلاطون در این جا در این باب چیزی نمی گوید. اگر این معنی را گفته بود امکان داشت به این مفهوم برسد که ممکن است هنرمند کسی باشد که صورت مثالی را القاء یا مشخص می کند. گذشته از اینها، چنان که بارها خاطرنشان شده، افلاطون بوسیله انواع شیوه های بیان شعری نظیر استعاره، رمز و ایهام، فلسفه خویش را طرح می کند و کتاب دهم از رساله جمهوری، به قول لرد لیندسی^۱، خود «با حمله به شعر شروع و با شعری ختم می شود».

بنابراین هنرمند فقط مقلدی از تقلیدی است، بعلاوه از استعمال واقعی و طبیعت چیزی که تقلید می کند بی خبرست. این اعتراض عمده افلاطون به شعرست اما دو اعتراض دیگر — که با آن پیوند نزدیک دارد — نیز هست: تقلید هنری، خواه بصورت نقاشی خواه بصورت ادبیات، نه فقط از حقیقت بسیار دورست بلکه به

قسمت پست‌تری از ملکات بشری روی آورده آنرا بکار می‌گیرد. «شاعر مقلد که هدفش کسب شهرت در میان عامه است طبعاً چنین ساخته نشده است و هنرش نیز متوجه این نیست که جنبه عاقله نفس را خشنود و یا در آن تأثیر کند بلکه صفات تندخویی و تلون مزاج را که باسانی قابل تقلید و نمایش است ترجیح می‌دهد.» شاعر با آرامی و خردمندی و اعتدال به حقایق اساسی اشیاء نمی‌پردازد بلکه با صورت ظاهر متغیر آنها از روی هیجان سر و کار پیدا می‌کند. این به اعتراض سوم و جدی‌تری منتهی می‌شود و آن این است که «شعر بجای آن که شور و احساسات را ضعیف و خشک سازد آنها را می‌پرورد و آبیاری می‌کند». طبیعی است که افلاطون فیلسوف، عقل را در برابر شور و احساس قرار می‌دهد (همان کاری که برخی از متفکران مسیحی بعدها ناگزیر انجام دادند): وظیفه مرد داناست که شور و احساس را بوسیله عقل مهار کند. شعر با ایجاد هیجان و تقویت شور و احساس این وظیفه را مشکل‌تر می‌سازد. در آثار افلاطون و در حقیقت در هیچ موردی از تفکر یونانی، نشانی از این نظرماتئیک جدید مبنی بر این که استغراق در عواطف، خود پسندیده و ارجمندست وجود ندارد، یا این که این گونه حساسیت — استعداد تأثر سریع — نشانه‌ای از سجاایای عالیّه است، دیده نمی‌شود. افلاطون اگر از اعجاب هنری مکنزی در مورد مرد احساس^۳ و از دفاع وردزورث^۴ از شعر به این مضمون که «غلیان بی اختیار احساسی نیرومند» است آگاه بود، متعجب می‌شد ولو آن که از مدافعات رمانتیک افراطی تر در مورد استغراق عاطفی سخنی بمیان نمی‌آمد.

بنابراین به نظر افلاطون، شعر خیلی از حقیقت دورست و از معرفتی مبهم و نیز از عجز شاعر در درک کیفیت استعمال و چگونگی ساختن چیزی که وصف می‌کند سرچشمه می‌گیرد؛ شعر محصول «جزء پست تر نفس» است و از طریق پرورش شور و احساسات — که باید مهار شود و تحت ضابطه درآید — زیان

۳ — Henry Mackenzie (۱۷۴۵ — ۱۸۳۱) رمان‌نویس و رساله‌پرداز اسکاتلندی و

نویسنده کتاب *The Man of Feeling* (م).

۴ — William Wordsworth (۱۷۷۰ — ۱۸۵۰) شاعر انگلیسی (م).

می‌رساند. هر دفاعی از شعر در مقابله با افلاطون باید نخست با استدلال معرفت — شناختی، مبنی بر این که شعر پست است زیرا تقلیدی از تقلیدست، درافتد و به توضیح این معنی پردازد که موهبت شعری از استعداد های خاص و ممتاز بشر منبعت — می‌شود و سرانجام نشان دهد که اگر شعر شور و احساس را برمی‌انگیزد فقط به این منظورست که در نهایت آن را تخفیف دهد یا تحت ضابطه درآورد. این وظایف سه‌گانه را ارسطو در کتاب فن شعر خود بصورتی درخشان از عهده برآمده است. شاید افلاطون از امکان دفاع از شعر به شیوه‌ای که ارسطو پیش گرفت، بی‌اطلاع نبود. تذکرات نهائی وی در باره شعر در رساله جمهوری حاکی از این است که او فقط مطلبی را باختصار طرح کرده و در انتظار استدلال های دفاعی بوده است.

راه حلّ ارسطویی

معضل افلاطونی در آن واحد معضل فیلسوف ماوراء طبیعی و عالم اخلاق عملی است. این بحث آنچه را افلاطون خود «نزاع قدیم بین فلسفه و شعر» می نامد منعکس می کند و در عین حال با نظر مرد عمل، یعنی کسی که نسبت به هر فعالیتی اگر بطور مستقیم با هدفی واضح و عملی مربوط نباشد شک می ورزد، سازگارست. هر راه حلّ موثری برای این معضل باید هر دو جنبه را ملحوظ بدارد.

روشنگری از طریق طبقه بندی

ارسطو به بررسی طبیعت ادبیات تخیلی و خصائص ممیّزه آن می پردازد با این نظر که نشان دهد ادبیات، حقیقی و جدی و مفیدست (و حال آن که افلاطون گفته بود شعر، کاذب، مبتذل و مضرتست). بحث او بر وفق شیوه معهود ارسطویی با تمیز بین انواع مختلف ادب پیش می رود تا نشان دهد خصائص مشترک آنها چیست و در چه مواردی با یکدیگر تفاوت دارند. این نظر، او را به بحثی نسبتاً مفصل درباره انواع مختلف ادبیات یونانی می کشاند که از جهت مقاصد ما کم اهمیت تر از ملاحظات است که وی یا راجع به ادبیات تخیلی بطور کلی و یا درباره یکی از انواع

آن دارد، ملاحظاتى که ماهیت و کار و ارزش ادبیات تخیلى را روشن می کند. طبقه بندى وی طبعاً مبتنى بر انواع ادبى است که با آنها آشنا بوده است — روش ارسطو اساساً بررسى پدیده های مشهودست بمنظور آن که صفات و خصائص آنها دانسته شود. توجه او بیشتر به هستى شناسى^۱ و کشف این که ادبیات در حقیقت چیست معطوف است یا به حالتى معیاری^۲ مبنى بر وصف این که ادبیات چه باید باشد. او وصف می کند اما قانون وضع نمى نماید. مع هذا توصیف وی چنان منظم است که بیان ماهیت ادبیات متضمن کارکرد آن نیز می شود و ارزش ادب به اعتبار کارکردش پدیدار مى گردد.

ارسطو مى گوید که همه انواع شعر — حماسه، تراژدی، کمدى و دیتیرامبى، یعنى انواع شعر موجود در ادبیات یونانى که او مى شناخت — مشتمل بر تقلید^۳ (یا نمایش) است و شخص مى تواند جنبه های گوناگون حالات حقیقى یا تخیلى را با یکى از وسائل یا ادوات گوناگون نمایش دهد. بنابراین انواع شعر — ارسطو این اصطلاح را با معنى کلی آن که ما قبلاً بحث کردیم بکار مى برد — برحسب وسیله عرضه آنها، و وجوه زندگى حقیقى یا تخیلى مندرج در آنها و نیز برحسب طریقه ای که این عرضه داشتن (یا ابلاغ و القاء، تجسم و ارائه با کلمات) صورت مى گیرد از یکدیگر متمایز مى شوند. مثلاً اختلاف ادوات نقاش و شاعر روشن است: اولی رنگ و شکل را بکار مى برد و دومى کلمات را با دلالت های مختلف: مصداق^۴، تضمین^۵، وزنى و موسیقایی. تفاوت های را نیز مى توان بین انواع مختلف استعمال زبان بتوسط مصنفان انواع گوناگون ادبى مشاهده کرد.

ارسطو خاطر نشان مى کند که در عصر او، چه در نثر و چه در نظم، اصطلاح جامعى که همه طرق کاربرد زبان را شامل شود وجود نداشته است یعنى هیچ اصطلاحى نبوده است که قابل مقایسه با مفهوم جدید کلمه «ادبیات» باشد. واضح است که فقط وزن، وسیله تمیز شعر نیست زیرا رساله های طبی و علمى نیز بنظم —

ontology — ۱ normative — ۲ mimesis — ۳ denotative — ۴
connotative — ۵

درآمده است (شیوه‌ای که در یونان قدیم، بیش از امروز معمول بوده است)^۶. «از یک طرف برای «نیم»‌های^۷ سوفرون^۸ و کسنارخوس^۹ و برای همه محاورات سقراطی^{۱۰} و از طرف دیگر برای تقلیدهای شعری، خواه در اوزان یامبیک و یا مرثیه‌ای^{۱۱} و امثال آن یک نام مشترک نداریم. در حقیقت مردم نام سراینده یا شاعر را به نام وزن می‌افزایند و از شاعران مرثیه‌سرا و حماسه (یعنی بحور شش پایه‌ای) پرداز سخن می‌گویند، گویی ماهیت تقلید نیست که شاعر را مشخص می‌کند بلکه فقط قاعده وزن است که همه آنها را بدون استثناء شایسته آن عنوان می‌سازد. حتی وقتی رساله‌ای در علم پزشکی یا طبیعیات بنظم درمی‌آید، گوینده معمولاً شاعر نامیده می‌شود و حال آن که هومر و انبازقلس^{۱۲} [فیلسوفی که در قرن پنجم قبل از میلاد آراء فلسفی و دینی خود را در اشعار شش پایه‌ای بنظم درآورده] جز استخدام وزن و وجه اشتراکی ندارند. بطوری که شایسته خواهد بود که هومر شاعر و دومی بیشتر حکیم طبیعی نامیده شود نه شاعر.»

اگر شعر فن تقلید یا نمایش باشد و موضوعات تقلید «کردارهای مردمی باشد که کاری یا تجربه‌ای می‌کنند» — یعنی مردم در حین عمل — می‌توان شعر را

۶ — از این جا ببعده، قسمتهایی از رساله فن شعر ارسطو در کتاب آمده است. در ترجمه منقولات مؤلف از رساله ارسطو، علاوه بر وفاداری به متن مندرج در کتاب (به نقل از ترجمه انگلیسی Ingram Bywater، آکسفورد، ۱۹۰۹) ترجمه فارسی آقای دکتر فتح الله مجتبائی (هنر شاعری (بوطیقا)، تهران (اندیشه) ۱۳۳۷) و ترجمه آقای دکتر عبدالحسین زرین کوب (ارسطو فن شعر، تهران (امیرکبیر) ۱۳۵۷) مورد استفاده واقع شده است (م).

۷ — mime (mimos) اداهای مقلدانه یا نوعی کمدی عامیانه.

۸ — Sophron از مردم سیراکوز در قرن پنجم پیش از میلاد (ف. مجتبائی).

۹ — Xenarchus پسر سوفرون (ایضاً).

۱۰ — «ارسطو برای محاورات سقراطی مقامی بین شعر و نثر قائل است» (ایضاً).

۱۱ — elegiac شعری مرکب از ابیاتی با اوزان شش پایه‌ای و پنج پایه‌ای بتناوب که غالباً در مرثیه و مصیبت بوده است (ایضاً).

۱۲ — Empedocles

برحسب نوع مردمی که نمایش می دهد طبقه بندی کرد- آنان یا بهتر از آنند که در زندگی حقیقی هستند، یا بدتر از آن و یا عین آن. می توان «اشخاص»^{۱۳} را معرفی- کرد یعنی برحسب عظمت و قهرمانی آنها، یا می توان درباره حماقت های جزئی مردم با طعن و یا طنزآمیز سخن گفت، و یا می شود به طبیعت پرداخت و مردم را نه بالاتر و نه فروتر از آنچه هستند تصویر کرد.

سوم، شاعر می تواند قسمتی از داستانی را بصورت روایت و قسمتی را از طریق گفتار اشخاص بیان کند (چنان که هومر می کند)، یا ممکن است همه داستان بصورت نقل از سوم شخص گفته شود و یا داستان به شیوه درام، بدون استفاده از روایت سوم شخص، عرضه گردد.

بنابراین، این سه طریقه ای است که بدان وسیله در آغاز رساله اش بین انواع هنر تقلیدی تمایز قائل می شود- ممکن است این هنرها از نظر ادوات کاریا برحسب انواع موضوع مورد تقلید و یا از لحاظ طرز کاربرد ادات با یکدیگر فرق داشته باشد یا بعبارت دیگر از نظر ادات، موضوع، وفق (تکنیک).

کمدی و تراژدی براساس جنبه دوم با یکدیگر فرق دارند: تراژدی با اشخاص برحسب میزان قهرمانی آنها سر و کار پیدا می کند، با اشخاصی «بهتر» (نه آن که حتماً به مفهوم ساده اخلاقی باشد بلکه به مفهوم تأثیر و عظمت) از آنچه در زندگی روزمره هستند، و حال آن که کمدی با جنبه های کم اهمیت تر از طبع انسان سر و کار دارد، با اشخاصی «بدتر» (اما باز هم نه به مفهوم ساده اخلاقی) از آنچه در زندگی واقعی هستند. حماسه یا شعر قهرمانی از این لحاظ شبیه تراژدی است (در فرق با آن فرق دارد اما نه در نوع اشخاص مورد تقلید) و شعر هجوآمیز شبیه کمدی است. ارسطو تا حدودی نیز به تفکر در باره استعداد بشری در تقلید و نمایش و بسط آن می پردازد سپس به بحثی طولانی راجع به تراژدی رو می آورد که در طی آن واقعاً با طبیعت ادبیات تخیلی دست و پنجه نرم می کند و بدین سان راهی برای خروج از معضل افلاطونی می یابد.

طبیعت تراژدی

ارسطو در حالی که بحث از شعر حماسی و کم‌دی را ببعد موکول می‌کند، به بررسی طبیعت تراژدی می‌پردازد:

«تراژدی تقلیدی است از یک عمل جدی و دارای طول معین که خود بخود کامل باشد، در سخن بوسیله آرایشهای کلام دلپذیر گردد و آن آرایشها متناسب در اجزاء مختلف اثر بکار رود، و در صحنه بصورت درام عرضه گردد نه بصورت روایت، و حوادث آن حس شفقت و ترس را برانگیزد تا ترکیه^۱ از چنین عواطفی را موجب شود. در این جا منظوم از «سخنی دلپذیر با آرایشهای کلام» این بود که با ایقاع و آهنگ یا آواز همراه باشد و مقصود از «آرایشها متناسب در اجزاء مختلف اثر» این بود که برخی از قسمتها فقط منظوم باشد و دیگر قسمتها بنوبت با آواز.

۱- از آن جا که تراژدی داستانی است که بر صحنه بنمایش درمی‌آید، ناگزیر صحنه‌آرایی^۲ (یا ظهور بازیگران بر صحنه) باید نخستین قسمت آن باشد و آواز^۳ و گفتار^۴ دومین قسمت، که این دو در تراژدی وسائل تقلیدند. در این جا منظوم از «گفتار» فقط ترکیب سخن منظوم است، و مقصودم از «آواز» واضح‌تر از آن است که به توضیح نیاز داشته باشد.

اما موضوع تقلید نیز یک کردارست و کردار به عاملانی (آدمیان) نیازمندست که ناگزیر هم از جهت خصلت و سیرت و هم از نظر فکر خصائص ویژه خود را دارند زیرا از همین لحاظ است که خصائص معینی را به کردارهای آدمیان نسبت می‌دهیم. بنابراین در ترتیب طبیعی امور دو علت برای کردارهای آدمیان وجود دارد: خصلت یا سیرت، و فکر، و کامیابی و ناکامی آنان در زندگی نتیجه آن دو است. پس کردار (یعنی آنچه انجام پذیرفته) بوسیله افسانه^۵ یا طرح داستان^۶ بنمایش درمی‌آید. افسانه، بمعنایی که امروز از آن درک می‌کنیم، فقط ترکیب وقایع و کردارهاست که در داستان انجام پذیرفته است و حال آن که خصلت و سیرت^۷ چیزی است که

۱ — katharsis, catharsis ، برای اطلاع بیشتر در این باب، رک: ص ۸۲ کتاب حاضر؛

هنر شاعری ۶۸، ۲۱۴؛ ارسطو و فن شعر ۱۸۹ (م).

۲ — spectacle ۳ — melody ۴ — diction ۵ — fable
۶ — plot ۷ — character

ما را وامی دارد تا خصائص اخلاقی معینی را به عاملان کارها نسبت دهیم؛ و فکر^۸ بصورت تمام آن چیزهایی که اشخاص موقع اثبات نکته‌ای خاص و یا هنگام بیان حقیقتی کلی می‌گویند، نشان داده می‌شود.

بنابراین هر تراژدی بطور کلی دارای شش جزء است که چگونگی آن را مشخص می‌سازد، از این قرار: افسانه (یا طرح داستان)، خصلت و سیرت، گفتار، فکر، صحنه‌آرایی و آواز. دوتا از این شش جزء [گفتار و آواز] از وسائل تقلیدست، یک جزء [صحنه‌آرایی] از شیوه‌های تقلید، و سه جزء دیگر [افسانه یا طرح داستان، سیرت، و فکر] از موضوعات مورد تقلید نمایشی است و جز این شش جزء، چیزی وجود ندارد. این اجزاء عناصر تکوین تراژدی است و اکثر درام پردازان چنان که باید آنها را بکار برده‌اند و می‌توان گفت که هر تراژدی مستلزم وجود صحنه‌آرایی، سیرت، افسانه یا طرح داستان، گفتار، آواز و فکرست.

۲- مهمترین این اجزای ششگانه ترکیب وقایع داستان است. اساساً تراژدی تقلید آدمیان نیست بلکه تقلید کردارست و زندگی، و نیکبختی و بدبختی. تمام نیکبختیها و بدبختیهای آدمی صورت عمل بخود می‌گیرد، و هدف زندگی ما نیز نوعی عمل و فعالیت است نه کیفیت. خصلت و سیرت، نمودار صفات آدمیان است اما نیکبختی یا بدبختی ما ناشی از کردار ماست یعنی آنچه می‌کنیم. بنابراین در یک تراژدی هنرپیشگان بقصد نمایش سیرت اشخاص بازی نمی‌کنند بلکه بمنظور جلوه‌گر ساختن کردارهای آدمیان، سیرتها را بمیان می‌آورند. پس غایت و مقصود از تراژدی، کردارها یعنی افسانه یا طرح آن است و غایت و مقصود در همه جا مهمترین چیزست. گذشته از این، تراژدی بدون عمل ممکن نیست، اما بدون تجسم خُلقیات و خصال امکان دارد. اکثر تراژدیهای شاعران متأخر واجد خُلقیات نیست - نقصی که در آثار شاعران از هر دست مشهودست و در نقاشی نیز اگر آثار زیوکسیس^۹ را با پولیگنوتوس^{۱۰} مقایسه کنیم همین حالت را می‌بینیم؛ زیرا پولیگنوتوس در تصویر خُلقیات و خصال چیره‌دست است و حال آن که آثار زیوکسیس از این صفت عاری است.

و باز ممکن است شخص یک سلسله سخنانی را بهم پیوندند که حاوی خُلقیات و از نظر فکر و گفتار هم در حد کمال باشد، مع‌هذا در ایجاد تأثیر خاص تراژدی توفیق نیابد؛ اما توفیق

۸- thought

۹- Zeuxis نقاشی در یونان قدیم و معاصر سقراط که در تصویر اشخاص و اشیاء

شهرت فراوان داشت (م).

۱۰- Polygnotus نقاش یونانی در قرن پنجم قبل از میلاد (م).

شخص در یک تراژدی مشتمل بر طرح داستان، یعنی ترکیب وقایع، ولو از جهات مذکور ضعیف باشد، بیشتر خواهد بود.

و نیز نیرومندترین عوامل تأثیر تراژدی «دگرگونیها»^{۱۱} و «بازشناختها»^{۱۲} است که هر دو از اجزای طرح داستان است. دلیل دیگر این است که تراژدی نویسان مبتدی پیش از آن که در ساختمان داستان توانایی یابند، در شیوه گفتار و بیان خُلقیات و خصال مهارت پیدا می‌کنند و تقریباً همه درام پردازان پیشین همین حال را داشته‌اند. بنابراین نخستین جزء اساسی تراژدی یعنی روح و زندگی آن، طرح داستان است و خُلقیات و خصال مقام دوم را دارد — نظیر آن را در نقاشی می‌توان دید که وقتی زیباترین رنگها را بی هیچ طرحی درهم بیامیزند، لذتی را که طرح ساده سیاه و سفید یک تصویر در بر دارد، ایجاد نخواهد کرد. بنابراین تراژدی در درجه نخست تقلید اعمال و کردارهاست و به اعتبار تقلید همین اعمال است که به تقلید عاملان آنها (آدمیان) می‌پردازد.

«فکر» در مقام سوم قرار می‌گیرد و آن قدرت بیان هر چیزی است که می‌توان گفت و مقتضی حال و موقع است. این همان جزئی از محاورات تراژدی است که در زمره فنون سیاست و خطابه می‌آید زیرا شاعران پیشین قهرمانان تراژدیهای خود را به شیوه‌ای نظیر سیاستمداران و شاعران جدید آنها را به شیوه‌ای نظیر خطیبان و اهل بلاغت بسخن درمی‌آوردند. «فکر» را نباید با «خُلقیات و خصال» اشتباه کرد. در یک نمایشنامه، خُلقیات آن چیزی است که مقصود اخلاقی آدمیان را، وقتی که معلوم نیست، آشکار می‌سازد یعنی نشان می‌دهد اشخاص خواستار چه نوع چیزهایی هستند و از چه چیزهایی اجتناب می‌کنند — بنابراین در سخنی که گوینده‌اش نه خواستار چیزی باشد و نه از چیزی اجتناب کند، جایی برای خُلقیات و خصال وجود ندارد. از طرف دیگر «فکر» در همه سخنانی ظاهر می‌شود که بر اثبات یا نقض نکته‌ای معین دلالت دارد و یا یک فکر کلی را بیان می‌کند.

گفتار قهرمانان تراژدی در میان عناصر ادبی در مرتبه چهارم است یعنی چنان که پیش از این گفته شد گفتار، بیان افکار قهرمانان بوسیله کلمات است که عملاً در نظم و نثر یکی است. اما از دو جزء باقی، آواز دلپذیرترین آرایشهای تراژدی است؛ صحنه آرایی با آن که تأثیر دارد جنبه هنریش از همه اجزاء کمترست و با فن شعر کمتر ارتباط پیدا می‌کند زیرا تأثیر تراژدی

بدون بر صحنه آمدن و حضور بازیگران نیز کاملاً امکان پذیرست. بعلاوه ترتیب منظره نمایش بیشتر کار طراح لباس و صحنه است تا کار شاعر.»

اهمیت طرح داستان

ارسطو تراژدی را بیشتر یک نوع ادبی بشمار می آورد تا یک نمایش صحنه ای. از این رو صحنه آرایی را جزء لاینفک ادوات کار درام پرداز محسوب نمی دارد. «تأثیر تراژدی بدون بر صحنه آمدن و حضور بازیگران نیز کاملاً امکان پذیرست.» البته نمایش صحنه ای واقعی، بصورت نامحدودی بر تأثیر نمایشنامه می افزاید و در یک نمایشنامه که برای صحنه نگاشته شده جنبه های معینی از بازی و زبان وجود دارد که فقط وقتی ممکن است توجیه و بطور کامل درک شود که ما نوع خاص آن نمایش صحنه ای را در نظریاوریم (همان طور که گرنویل — بارکر در مقدمه هایی بر آثار شکسپیر^۱ نشان داده است). ارسطو به معنی اساسی و ارزش یک نمایشنامه توجه دارد نه به فنون القاء آن معنی و ارزش به تماشاگران. مهمترین چیز در نظر او عمل نمایش، یعنی ترتیب وقایع است و البته مقصود او از آن صرفاً رؤوس وقایع قابل تلخیص نیست (گرچه در بعضی موارد طوری سخن می گوید که گویا چنین منظوری دارد)، بلکه طریقه ای است که بدان وسیله عمل نمایش از هر نظری پیشرفت می کند. به این ترتیب «طرح داستان» (به مفهوم ارسطویی) در یک نمایشنامه شکسپیر نباید با داستانی که او در منابع خود، در هالینشد^۲ یا در رمانی

۱ — Granville — Barker, *Prefaces to Shakespeare* — ۱

۲ — اشاره است به کتاب معروف وقایع نامه هالینشد به نام:

The Chronicles of England, Scotland and Ireland, 2 vols., 1578,

اثر رافائل هالینشد Raphael Holinshed (? ۱۵۲۵ — ۱۵۸۰) که منبع آثار تاریخی بسیاری از درام نویسا بوده و از جمله شکسپیر نه تنها در درامهای تاریخی انگلیسی بلکه در درامهایی نظیر شاه لیر و مکبث هم از آن استفاده کرده است (م).

ایتالیایی یا در یک نمایشنامه قدیم‌تر، یافته مطابقت داشته باشد ولو آن که طرحهای داستانی ملخص ممکن است تقریباً یکسان باشد. اگر این طور بود آنگاه شخص نمی‌توانست در آن واحد به بزرگی شکسپیر بعنوان یک درام‌پرداز اعتراف کند و این عقیده ارسطویی را هم داشته باشد که «طرح داستان، روح و زندگی تراژدی است». بر این قیاس طرح داستانهای آیسخیلوس^۳ و سوفوکلس^۴ با اساطیری که تراژدیهای خود را بر مبنای آنها قرار داده‌اند یکسان نیست گرچه در حقیقت این تراژدیها داستانها را بصورتی که در اساطیر شناخته شده بکار گرفته است. طرح داستان چیزی کامل‌تر و باریک‌تر از اینهاست؛ طریقه‌ای است که بدان وسیله حوادث جلوه‌گر می‌شود، سلسله عللی است که به نتیجه نهائی منتهی می‌گردد.

با این مفهوم می‌توان گفت که طرح داستان «روح» تراژدی و نیز «روح» بعضی از انواع رمان است. اشخاص داستان نیز اهمیت دارند اما اهمیت آنها بسبب آن است که عاملی مسبب در طرح داستانند. در یک مونولوگ^۵ درامی اثر براونینگ^۶ اشخاص داستان از لحاظ خود آنها جالب توجهند؛ او حالتی روان‌شناختی را مشخص جلوه می‌دهد؛ توجه وی به اشخاص از آن لحاظ نیست که در انگاره حوادث سهیمند بلکه بسبب آن است که تلقی خاصی از زندگی و واکنش در برابر تجربه‌ها را آشکار می‌سازند. تعداد زیادی از نمایشنامه‌های خواندنی^۷ (نه اجرا کردنی) قرن نوزدهم صرفاً مجموعه‌ای از مونولوگهای درامی است نه درامهای واقعی که جوهر

۳- Aeschylus شاعر تراژدی سرای و درام‌پرداز یونانی که از ۵۲۵ تا ۴۵۶ ق.م.

می‌زیسته است (م).

۴- Sophocles شاعر تراژدی پرداز یونان، ۴۹۵ تا ۴۰۶ ق.م. (م).

۵- monologue با خود حرف زدن هنر پیشه در صحنه، نمایشنامه برای یک

هنر پیشه واحد (م).

۶- Robert Browning شاعر انگلیسی که از ۱۸۱۲ تا ۱۸۸۹ م. می‌زیست (م).

۷- closet dramas نمایشنامه‌هایی برای خواندن، نه از برای نمایش بر روی صحنه

(م).

حیات آنها را نمایش بر صحنه تشکیل می دهد. اما در رمانی مانند *اِما*^۸ اثر جین آستن^۹، معنی آن در خلال سیر حوادث پیش می رود و از این لحاظ از تراژدیهای نظیر *اودیپوس شهریار*^{۱۰}، نوشته سوفوکلس، و *هملت*^{۱۱}، اثر شکسپیر، کمتر نیست. آنچه «*اِما*» می کند شخصیت او را روشن می سازد، و طریقه ای که بدان وسیله اعمالش در دیگر مردم تأثیر می بخشد و در برابر اعمال دیگران واکنش متقابل دارد نه فقط به شناساندن شخص داستان کمک می کند بلکه جوهر و معنی رمان را نیز فراهم می آورد. تأثیرات متقابل اشخاص مختلف در داستان، طرح زمینه ای را نتیجه می دهد که نحوه تفکر طعن آمیز جین آستن را نسبت به صحنه های اجتماع در بردارد. اگر رمان *اِما* از یک سلسله افشای مافی الضمیر اشخاص مختلف از طریق محاوره تشکیل می شد، بی آن که طرحی در کار باشد، یا چنانچه نمایشنامه *هملت* فقط سلسله گفتگوهای قهرمان نمایش با خویشان بود که طی آن از روح خود پرده برمی گرفت و مشکل خویش را طرح می کرد، بی آن که هیچ عملی انجام پذیرد، بی شک چنین آثاری علاقه را بنوعی جلب می نمود اما نه آن نوع علاقه ای که شایسته یک رمان یا درام باشد. پس ترتیب ارسطو در مورد عناصر تراژدی برحسب اهمیت آنها — که طرح داستان را در مقام نخست و بعد از آن بترتیب سیرت اشخاص، فکر^{۱۲} و

Emma — ۸

۹ — Jane Austen (۱۷۷۵ — ۱۸۱۷) رمان نویس انگلیسی (م).

Oedipus the King — ۱۰

Hamlet — ۱۱

۱۲ — *dianoia* ترجمه این کلمه — که در این جا به «فکر» تعبیر شده است — آسان

نیست. بای وائر Bywater تبصره ای دارد از این قرار: «کلمه *dianoia* با مفهومی که در کتاب فن شعر دارد، مانند کلمه *ethos* یعنی خلق و سیرت، عنصری است در شخصیت اشخاص درام، قابلیت فکری آنهاست آن چنان که در گفتارشان (و یا در اعمالشان) منعکس می شود، و باید در موقع گفتگوهاشان و یا هنگام القاء اثری در احساسات شنوندگان، دیده شود، بعبارت دیگر موقعی که با یکی دیگر از اشخاص درام استدلال می کنند یا به شیوه خطیبان او را اقناع می نمایند. از

گفتار را قرار می‌دهد — بحد کفایت منطقی می‌نماید^{۱۳}.

تا این جا ارسطو از جنبه‌هایی از تراژدی که آن را از دیگرانواع درام متمایز می‌سازد یاد نکرده است و جز اشاراتی تقریباً اتفاقی به آواز و صحنه‌آرایی، در باره جنبه‌هایی نیز که تراژدی را از دیگرانواع داستان از قبیل حماسه و رمان جدید جدا می‌کند سخنی نگفته است. و نیز تا بحال چیزی نگفته است که با اتهامات افلاطون برضد شعر هیچ ارتباطی داشته باشد. ارسطو در باره ماهیت طرح داستان بطور کلی، مطالب زیادی می‌گوید. سپس به مشخص کردن ماهیت طرح تراژدی می‌پردازد و آنگاه در باره ماهیت و ارزش تراژدی نتیجه‌گیری می‌کند و بی آن که ذکر از افلاطون یا استدلالهای او بمیان آورد، به اتهامات وی پاسخ می‌گوید:

این رو گفته می‌شود نظریه کلی «فکر» dianoia در نمایشنامه بیشتر با خطابه بستگی دارد تا با شعر؛ و کلامی که بهره‌افری از dianoia داشته باشد کلامی خطابه‌ای است. «، رک:

Aristotle on the Art of Poetry, with critical introduction, tr. and commentary, by Ingram Bywater., Oxford, 1909, p.164.

مثال بارزی از dianoia در تراژدیهای شکسپیر، نطق آنتونی Antony است در مراسم تشییع قیصر در نمایشنامه جولوس قیصر *Julius Caesar*، و نطق مشهور اولیس Ulysses در تراژدی ترویلوس و کرسیدا *Troilus and Cressida* در باره «مقام» نیز یک dianoia است.

۱۳ — منتقد جدید درامهای منظوم بیشتر تمایل دارد که برای گفتار مقام بالاتری قائل شود زیرا گفتار در نظر وی مفهومی بیش از صرف مؤثرترین بیان نکات لازم است، بلکه حاوی همه خصائصی است که حالتی را به زبانی سرشار از القاء و جاذبه مجسم می‌کند. در حقیقت در یک درام منظوم، شعر را بدشواری می‌توان از دیگر عناصر مهم تفکیک کرد زیرا شعرست که آفریننده اصلی این عناصرست یا حداقل چیزی است که به آنها معنی می‌دهد. ارسطو در این جا به جنبه‌های اکتشافی زبان شعر توجهی نشان نمی‌دهد، جنبه‌هایی که با کاربرد مؤثر تصویرها و رموزها (سمبولها) به آفرینش دنیایی یکسر از مفاهیم انعکاس بخش کمک می‌کند. تلقی او تحلیلی است و آراء وی آراء ناظر و متفکری است که در درجه اول، از طریق طبقه‌بندی، به روشنگری معارف، عادت دارد؛ و در باره ارتباط عضوی (ارگانیک) عناصر گوناگون تراژدی با یکدیگر یا با کل مجموعه چیزی نمی‌گوید جز آن که همه آنها به طرح داستان مربوطند.

«اکنون که اجزاء تراژدی را شناختیم، به بررسی ساختمان اصلی افسانه یا طرح داستان می‌پردازیم. زیرا این نخستین و در عین حال مهمترین جزء تراژدی است. گفتیم که تراژدی تقلید عملی است که خود کامل است و تام و دارای طول و اندازه‌ای معین، زیرا ممکن است چیزی کامل و تام باشد ولی اندازه‌ای معین نداشته باشد. چیزی تام است که آغاز و میانه و پایانی داشته باشد. آغاز آن است که مستلزم آن نباشد که پس از چیزی دیگر بیاید و طبیعتاً چیزی بعد از آن بیاید؛ پایان چیزی است که طبیعتاً پس از چیزی دیگر می‌آید، و میانه آن است که ناگزیر بعد از چیزی می‌آید و چیزی دیگر پس از خود دارد. بنابراین در یک طرح داستانی واجد حسن تألیف، شاعر نمی‌تواند بدخواه خود آغاز و پایان را تعیین کند؛ بلکه آغاز و پایان باید دارای شرایطی باشد که قبلاً گفته شد.

و نیز زیبا بودن در هر موجود جاندار و هر چیز کاملی مرکب از اجزاء، نه فقط به نظمی معین در ترتیب اجزاء نیازمندست بلکه باید اندازه معینی نیز داشته باشد. زیرا زیبایی بسته به اندازه و نظم است و بنابراین ممکن نیست (۱) موجود زنده‌ای که فوق‌العاده کوچک باشد زیبا بشمار آید زیرا چشم آن را فقط در یک لحظه می‌بیند و ادراک ما از آن مبهم خواهد بود؛ (۲) و نیز موجودی فوق‌العاده بزرگ که مثلاً یک هزار میل طول داشته باشد، زیبا نمی‌تواند بود زیرا در این صورت همه اجزایش در آن واحد دیده نمی‌شود و وحدت و تمامیت آن از نظر بیننده پوشیده می‌ماند. بنابراین درست همان گونه که هر چیز زیبایی کامل و مرکب از اجزاء، یا هر موجود زنده زیبا باید اندازه‌ای معین داشته باشد تا نظر بر آن محیط گردد، داستان یا طرح آن نیز باید دارای طولی معین باشد تا حافظه بتواند آن را فرا گیرد.

اما حد طول تراژدی تا جایی که به نمایش آن در مسابقات عمومی^{۱۴} و احوال تماشاگران مربوط می‌شود، از قلمرو هنر شعریرون است. اگر قرار می‌بود یکصد تراژدی را نمایش دهند طول آنها را با ساعت آبی (پنگان) تعیین می‌کردند چنان که زمانی به این ترتیب عمل می‌شده است. اما حد و اندازه‌ای که با طبیعت اشیاء موافق باشد این است که داستان هر چه طولانی‌تر باشد، مشروط بر آن که ادراک تمام آن ممکن گردد، زیبایی ناشی از بزرگی آن، بیشتر خواهد بود. برای آن که قاعده‌ای کلی بدست دهیم گوئیم: «طول داستان باید باندازه‌ای باشد که گذشتن از یک سلسله مراحل احتمالی و یا ضروری، قهرمان داستان را از بدبختی به نیکبختی و یا از نیکبختی به بدبختی بکشاند». این اندازه مدت برای داستان حد کافی تواند بود.

۱۴ - اشاره است به مسابقه انتخاب بهترین نمایشنامه‌ها در بهار هر سال، در یونان قدیم

وحدت طرح داستان، چنان که برخی می‌پندارند، در آن نیست که فقط یک شخص واحد موضوع آن باشد. زیرا برای شخص واحد حوادث بی شماری روی می‌دهد که به برخی از آنها نمی‌توان وحدت بخشید؛ و نیز ممکن است از شخص واحد اعمال بسیاری سرزند که نتوان آنها را بصورت عملی واحد درآورد. بنابراین شخص متوجه خطای همه شاعرانی می‌شود که هرقل‌نامه‌ها و تزننامه‌ها و یا منظومه‌هایی از این قبیل سروده‌اند^{۱۵}؛ آنان پنداشته‌اند که چون هرقل شخصی واحد بود، داستان او نیز بایست داستان واحدی باشد.

اما ظاهراً هومر، همان گونه که از هر جهت بر دیگران برتری دارد، به این نکته نیز، خواه بواسطه معرفت هنری و یا از روی هوش‌گریزی، پی برده و در نظم اودیسه^{۱۶} جمیع حوادث زندگی قهرمانش اولیس را ذکر نکرده است — چنان که مثلاً حادثه زخمی شدن اولیس را در پارناسوس^{۱۷} و نیز تظاهر او را به دیوانگی در موقع اعلام بسیج عمومی لشکر یونان، [برای آن که به میدان جنگ اعزام نشود]، بیان نیاورده است زیرا این دو حادثه هیچ گونه ارتباط احتمالی و یا ضروری با یکدیگر نداشته است — و بجای این کار کردار را با آن نوع وحدتی که هم اکنون وصف کردیم موضوع اودیسه و نیز ایلیاد^{۱۸} قرار داده است.

در حقیقت همان طور که در دیگر هنرهای تقلیدی تقلید واحد همیشه از شیء واحد حاصل — می‌شود در شعر نیز داستان بعنوان تقلیدی از کردار باید نمودار کرداری واحد و کامل باشد و اجزاء و حوادث متعدد چنان بهم پیوسته باشد که اگر یک جزء را جابجا یا حذف کنند موجب آشفتگی و بهم خوردن ترتیب کل شود. زیرا آن چیزی که بود و نبودش تغییر محسوسی ایجاد نکند جزء واقعی آن کل بشمار نمی‌آید.

از آنچه گفتیم معلوم می‌شود وظیفه شاعر وصف چیزی که روی داده نیست بلکه وصف آن چیزی است که ممکن است اتفاق بیفتد یعنی برحسب احتمال یا برحسب ضرورت ممکن باشد. تفاوت بین موزخ و شاعر این نیست که یکی به نثر بیان مطلب می‌کند و یکی به نظم — ممکن

۱۵ — اشاره است به شاعرانی که داستانهای مربوط به Heracles، قهرمان ملی قوم دوریان Doriens و Theseus، قهرمان ملی مردم آتن را بنظم آورده‌اند و از آنان و آثارشان اطلاعات زیاد و نمونه‌هایی کامل در دست نیست؛ رک: ارسطو فن شعر ۱۹۱ (م).

۱۶ — Odyssey منظومه معروف هومر، شاعر یونانی (م).

۱۷ — Parnassus نام کوهی در یونان (م).

۱۸ — Iliad منظومه حماسی و مشهور هومر (م).

است کتاب هرودوت^{۱۹} را بنظم درآورید، باز هم از نوع تاریخ خواهد بود؛ تفاوت آن دو بواقع در این است که یکی چیزی را توصیف می کند که روی داده و دیگری چیزی را که ممکن است روی دهد. بنابراین شعر چیزی فلسفی تر و والا تر از تاریخ است زیرا شعر بیشتر از اموری که دارای ماهیت کلی است سخن می گوید و حال آن که تاریخ از امور جزئی. مقصود من از امور کلی چیزی است که چنین یا چنان کسی بر حسب احتمال یا ضرورت بگوید و یا انجام دهد — که هدف شعر همین است — هر چند نامهای خاص به اشخاص داستان هم داده شود. اما امر جزئی آن است که مثلاً شخصی چون الکیبیادس^{۲۰} کرده یا برای او اتفاق افتاده است.

این امر تا کنون در مورد کمدی واضح شده است زیرا شاعران کمدی پس از آن که از وقایع محتمل، داستانی پرداختند به اشخاص نمایش نامهایی متناسب می دهند و برای این منظور نامهایی را انتخاب می کنند که در خور آنها باشد، برعکس شاعران قدیم که شعر یامبیک می سرودند و در باب اشخاص معینی داستان می پرداختند. اما در تراژدی هنوز نام اشخاص تاریخی را می گذارند و سبب آن است که چیزی اقناع کننده است که امکان پذیر باشد؛ و حال آن که ما هنوز به امکان پذیر بودن آنچه اتفاق نیفتاده مطمئن نیستیم اما آنچه بالفعل واقع شده است بی شک ممکن الوقوع است و گرنه هرگز روی نمی داد. مع ذلک حتی در نوع تراژدی، بعضی نمایشنامه ها وجود دارد که بیش از یک یا دو نام اشخاص مشهور در آنها ذکر نشده است و بقیه نامها ساختگی است؛ و در بعضی دیگر حتی یک نام از اشخاص مشهور نیست، نظیر آنتیوس^{۲۱} اثر آگاثون^{۲۲} که در آن هم وقایع و هم نامها ساخته شاعرست؛ و این امر از لطف و دلپذیری آن نمی کاهد. پس هدف شاعر نباید پیروی مطلق از داستانهای ستی باشد که مبنای تراژدیها بوده است. در حقیقت چنین کاری خنده آورست زیرا حتی داستانهای معروف هم جز برای معدودی شناخته نیست مع ذلک همه مردم از آن داستانها لذت می برند.

از آنچه گفته شد بدیهی است که شاعر [تراژدی] باید بیشتر سراینده داستانها یا سازنده طرحهای داستانی خود باشد تا گوینده سخنان منظوم، زیرا شاعری او به اعتبار عنصر تقلیدی کار

۱۹ — منظور کتاب تواریخ اثر مشهور هرودوت Herodotus مورخ یونانی است (م).

۲۰ — Alcibiades از سرداران و رجال سیاست آتن که در ۴۵۰ ق.م. متولد و در ۴۰۴

ق.م. کشته شده است (م).

۲۱ — Antheus

۲۲ — Agathon شاعر تراژدی پرداز یونان در قرن پنجم قبل از میلاد

(۴۴۸-۴۰۲ ق.م.) (م).

اوست و از کردارهاست که او تقلید می‌کند. و اگر او موضوع اثر خود را از وقایع تاریخی انتخاب - کند باز همچنان شاعرست؛ زیرا مانعی ندارد که برخی از وقایع تاریخی در زمره امور محتمل و ممکن باشد. و از این لحاظ است که او شاعر و سراینده آنهاست.

در بین طرحهای داستانی و کردارهای ساده، داستانهای عَرَضی^{۲۳} بدترین آنهاست. من طرح داستانی را عَرَضی می‌نامم که میان حوادث ضمنی آن، برحسب احتمال و یا برحسب ضرورت، ارتباطی نباشد. شاعران کم‌مایه این نوع داستانها را به اقتضای کم‌مایگی خود می‌سازند ولی شاعران پرمایه با در نظر داشتن حساب کاربازیگران. زیرا شاعر خوب نیز با توجه به این که اثرش برای مسابقات عمومی سروده می‌شود غالباً ناگزیر می‌گردد طرح داستانی خود را بیش از حدود قابلیتش توسعه دهد و به این ترتیب توالی طبیعی حوادث درهم می‌ریزد.

اما تراژدی نه فقط تقلیدی از کرداری تام است بلکه تقلید از حوادثی است که شفقت و ترس برانگیزد. این گونه حوادث موقعی حداکثر تأثیر را در ذهن دارد که بصورتی دور از انتظار روی - دهد و در عین حال از یکدیگر ناشی گردد؛ زیرا در این صورت شگفتی بیشتری از آن حوادث دست خواهد داد تا این که خودبخود و برحسب اتفاق محض روی داده باشد. حتی وقایع اتفاقی موقعی بیشتر شگفتی می‌آفریند که بظاهر برطبق نقشه و عمدی بنماید؛ چنان که مثلاً مجسمه می‌تیس^{۲۴} در آرگوس^{۲۵}، در جشنی عمومی بر روی قاتل می‌تیس - که مشغول تماشا بود - افتاد و او را کشت. زیرا گمان می‌کنیم این گونه حوادث اتفاقی نباشد. بنابراین طرحهایی داستانی از این نوع، حتماً زیباترست.

طرحهای داستان یا ساده است و یا مرکب. زیرا طبعاً کردارهایی که مورد تقلید قرار می‌گیرد دارای یکی از این دو حالت است. من کرداری را ساده می‌نامم که چنان که گذشت دارای پیوستگی و وحدت باشد و تحولات سرنوشت قهرمان^{۲۶} آن بدون «دگرگونی» و «بازشناخت» وقوع یابد؛ و کرداری را مرکب می‌خوانم که تحولات سرنوشت او متضمن دگرگونی یا بازشناخت و یا هر دو باشد. و هر یک از این دو از بنای خود طرح داستان ناشی شود بطوری که برحسب

۲۳ - episodic معترضه، تبیی، واقعه‌ضمنی.

۲۴ - Mitys

۲۵ - Argos شهری قدیمی در یونان (م).

۲۶ - رک: ص ۶۷. اشاره است به تغییر احوال قهرمان از نیکبختی به بدبختی و یا

برعکس (م).

ضرورت یا احتمال نتیجه وقایع قبلی باشد. زیرا فرق زیادی است بین حادثه‌ای که معلول حادثه‌ای دیگر باشد با حادثه‌ای که فقط پس از حادثه‌ای دیگر روی دهد.

«دگرگونی»، تحوّل وضعی است در نمایشنامه به ضدّ آن، بصورتی که قبلاً گفته شد و باز می‌گوییم که این هم باید برحسب احتمال یا ضرورت پیش بیاید. چنان که در نمایشنامه اودیپوس وضع متضاد بتوسط فرستاده‌ای پیش می‌آید که برای خشنود گردانیدن اودیپوس و رفع بیم و نگرانی وی از جانب مادرش، راز ولادت او را فاش می‌سازد^{۲۷}. و در نمایشنامه لینکئوس^{۲۸} موقعی که او را به کشتگاه می‌برند و دانائوس بقصد کشتنش در کنار اوست، جریان وقایع طوری پیش می‌آید که دانائوس کشته می‌شود و لینکئوس نجات می‌یابد.

اما «بازشناخت»، چنان که از این کلمه برمی‌آید، تغییری از ندانستن به دانستن است و به این ترتیب در بین اشخاصی که می‌بایست در نمایشنامه به خوشبختی یا بدبختی رسند، محبت به نفرت و یا نفرت به محبت می‌انجامد. زیباترین نوع بازشناخت آن است که با دگرگونی همراه باشد نظیر بازشناختی که در نمایشنامه اودیپوس دیده می‌شود. بی شک انواع دیگر بازشناخت وجود دارد. آنچه گفته‌ایم ممکن است بطریقی در باره موجودات بی جان و حتی اشیاء و امور اتفاقی نیز روی دهد، و همچنین ممکن است بازشناخت در مورد این باشد که کسی کاری را کرده یا نکرده است. اما از انواع بازشناخت آن که با طرح داستان و کردار ارتباط مستقیم‌تری دارد همان نوعی است که در آغاز ذکر شد. این نوع بازشناخت وقتی با دگرگونی همراه شود شفقت یا ترس را برمی‌انگیزد — و تراژدی تقلید کردارهایی است که واجد چنین ماهیتی [برانگیختن شفقت یا ترس] باشد و این بازشناخت، فرجامی همراه با نیکبختی و یا بدبختی را نیز برای قهرمانان تراژدی پیش می‌آورد.

پس بازشناخت — که بین اشخاص صورت می‌گیرد — ممکن است به این صورت باشد که

۲۷ — اشاره است به دگرگونی و بازشناختی که در اودیپوس شهریار اثر سوفوکلس روی — می‌دهد و آن موقع فاش شدن نسب حقیقی اودیپوس پادشاه تیس Thebes است و پی بردن او به این که وی پدر خود لایوس Laius را کشته و یوکاسته Jocasta — که به همسری وی درآمده — در حقیقت مادر اوست (م).

۲۸ — Lynceus تراژدی است اثر Theodecte معاصر ارسطو که در آن بین دانائوس Danaüs پادشاه آرگوس و برادرش پادشاه مصر خصومت برقرار است. لینکئوس برادرزاده و تنها داماد دانائوس است که از توطئه قبلی او جان بدر برده (م).

فقط یک طرف، دیگری را بازشناسد در حالی که شخص اخیر اولی را می‌شناخته است؛ و گاه بازشناخت از هر دو طرف واقع می‌شود. چنان که ایفی ژنی^{۲۹} با نامه‌ای که فرستاد، بتوسط اورستس شناخته شد؛ اما بازشناخت دیگری لازم بود تا ایفی ژنی، اورستس را بشناسد.

پس دو جزء طرح داستان، یعنی دگرگونی و بازشناخت، از این گونه است. جزء سوم «فاجعه»^{۳۰} است و می‌توان از آن به کرداری تعبیر کرد که موجب هلاک و یا رنج گردد نظیر قتل بر روی صحنه نمایش، شکنجه و جرح و امثال آن. دو جزء دیگر قبلاً شرح داده شده است....

به دنبال آنچه در بالا گفتیم نکات بعدی چنین خواهد بود: ۱- هدف شاعر چه باید باشد و در ساختن طرح داستان خود از چه چیزهایی باید اجتناب کند؟ ۲- سائلی که تأثیر تراژدی مبنی بر آنهاست چیست؟

می‌دانیم برای آن که تراژدی به زیباترین صورت درآید لازم است که طرح آن ساده نبوده بلکه مرکب باشد؛ بعلاوه باید کردارهایی را تقلید کند که شفقت و ترس را برمی‌انگیزد زیرا این صفت ممیزه این نوع تقلیدست. بنابراین لازم می‌آید که از سه نوع طرح داستان اجتناب شود: (۱) نباید دیده شود که نیکان از نیکبختی به بدبختی بیفتند، (۲) یا بدکاران از بدبختی به نیکبختی برسند زیرا وضع اول نه ترس آورست و نه شفقت‌انگیز بلکه فقط در ما نفرت بوجود می‌آورد، و دومین وضع دورترین صورت ممکن از روح تراژدی است و هیچ یک از خصوصیات تراژدی را ندارد، نه عواطف انسانی را در ما برمی‌انگیزد و نه شفقت و نه ترس را. از طرف دیگر (۳) هیچ شخص بسیار بدسیرتی نباید دیده شود که از نیکبختی به بدبختی فروافتد. چنین داستانی ممکن است حس انسانیت را در ما برانگیزد اما شفقت یا ترس را در ما بیدار نمی‌کند زیرا شفقت موقعی برانگیخته می‌شود که کسی بناروا دچار بدبختی گردد و ترس از دیدار بدبختی کسی ایجاد می‌شود که به خود ما شباهت داشته باشد. بنابراین در چنین داستانی نه چیزی هست که شفقت را برانگیزد و نه چیزی که ترس را.

۲۹- Iphigenia قهرمان تراژدی به همین نام اثر اورپیدس. ایفی ژنی در اساطیر

یونان دختر آگاممنون است که پدر خواست او را برای آرتیمیس Artemis (دیانا) قربانی کند اما در آخرین لحظات ماده آهویی بجای او قربانی شد. ایفی ژنی وقتی در توریس Tauris بود برادر خود اورستس Orestes را که برای جبران گناه کشتن مادر به آن جا آمده بود تا مجسمه آرتیمیس را با خود ببرد، بازشناخت (م).

۳۰- pathos = suffering. این کلمه را در ترجمه‌های عربی به «الم، تهویل، تشدید

انفعالی» و یا «موجب انفعالات نفسانی» تعبیر کرده‌اند؛ رک: هنر شاعری ۹۴ (م).

پس باقی می ماند حالت قهرمانی که بین این دو وضع قرار گرفته یعنی کسی که در حدّ اعلاّی فضیلت و عدالت نیست اما بدبخت شدنش بواسطه عیب یا بدنهادی نمی باشد بلکه ناشی از خطائی است که مرتکب شده و نیز حالت آن نوع اشخاصی است که از شهرت فراوان و فراخی نعمت برخوردارند نظیر اودیپوس و تیستس^{۳۱} و دیگر مردان ناموری از این گونه خاندانها. بنابراین طرح کامل [در تراژدی]، باید جریانی واحد داشته باشد نه، چنان که بعضی می گویند، جریانی دوگانه، و سرنوشت قهرمان نباید از بدبختی به نیکبختی بلکه بعکس باید از نیکبختی به بدبختی تحوّل یابد؛ و علت آن نیز نباید در بدنهادی او بلکه باید در ارتکاب خطائی بزرگ از جانب وی باشد؛ و قهرمان خود چنان باشد که گفتیم و یا بهتر از آن اما نه بدتر. واقعیت نیز نظرها را تأیید می کند. هر چند شاعران در ابتدا هر داستانی را که به دستشان می رسید موضوع تراژدی قرار می دادند اما در این ایام زیباترین تراژدیها همیشه بر سرگذشت خاندانهای معدودی بنا می شود نظیر سرگذشت الکمئون^{۳۲}، اودیپوس، اورستس، ملتاگر^{۳۳}، تیستس، تلفوس^{۳۴} و کسان دیگری از این قبیل که یا موجب بروز مصیبتی شده اند و یا خود به مصیبتی گرفتار آمده اند.

بنابراین از لحاظ نظری بهترین تراژدی آن است که طرح داستانی با این اوصاف داشته باشد. از این روی منتقدانی که بر اورپیدس ایراد کرده اند که چرا در تراژدیهای خود چنین شیوه ای انتخاب کرده و به بسیاری از آنها فرجامی تلخ داده است راه خطا پیموده اند. اما چنان که گفتیم این شیوه درستی است که باید برگزید و بهترین دلیل آن که در صحنه نمایش و مسابقات عمومی اگر این گونه تراژدیها چنان که باید از کار درآید از همه تراژدیها واقعاً مؤثرتر می افتد و اورپیدس ولو از هر لحاظ دیگری خللی در کارش باشد، مع هذا در ایجاد تأثیر تراژیک مسلماً سرآمد تراژدی صرایان است.

۳۱- در اساطیر یونانی تیستس Thyestes بر اثر ارتباط با زن برادرش، Atreus، پادشاه مینا، کارش با برادر به دشمنی خونین کشید چندان که برادر، پسران وی را کشت و گوشت آنان را در ضیافتی به خورد تیستس داد (م).

۳۲- Alcmeon مادر خود اری فیل Eriphyle را بسبب آن که به پدر وی خیانت ورزیده و او را به کشتن داده بود، هلاک کرد و خود نیز دیوانه شد. سرگذشت او موضوع تراژدی شده است؛ رک: ارسطوفن شعر ۱۹۵ (م).

۳۳- Meleager در اساطیر یونانی، قهرمانی است که چون دایی خود را کشت مادرش به انتقام، او را نفرین کرد و بنا به داستان هومر به نفرین مادر دچار شد (م).

۳۴- Telephus قهرمانی در اساطیر یونانی، پسر هراکلس و اوژه (م).

نوع دوم طرح داستان که بعضی آن را در مقام اول قرار می‌دهند آن است که داستانش جریان‌ی دوگانه داشته باشد (مثل اودیسه) و نیکان و بدنهادهان فرجامی متضاد پیدا کنند. اما این که بعضی برای این گونه تراژدی مقام اول را قائل می‌شوند ناشی از ضعف ادراک تماشاگران است؛ زیرا شاعران فقط از سلیقه عامه پیروی می‌کنند و موافق طبع آنان شعر می‌سرایند. اما لذتی که از این شیوه حاصل می‌شود از نوح لذت حاصل از تراژدی نیست بلکه بیشتر به کمدی تعلق دارد که در آن خونی‌ترین دشمنان (مثل اورستس و ایجیستس^{۳۵}) در پایان چون دوستانی خوب دست در دست هم از صحنه خارج می‌شوند بی آن که یکی، خون دیگری را بریزد. ممکن است ترس و شفقت مربوط به تراژدی را بوسیله «صحنه آرای» برانگیخت و نیز ممکن است که از ترتیب حوادث نمایشنامه ایجاد گردد که این شیوه بهتر و نشانه توانایی بیشتر شاعریست. در حقیقت طرح داستان باید چنان ترکیب شود که حتی بدون دیدن وقوع حوادث در نمایش، کسی که فقط شرح آنها را می‌شنود از آن وقایع وجودش سرشار از ترس و شفقت گردد و این درست همان تأثیری است که از صرف نقل داستان اودیپوس در شخص حاصل می‌شود. ایجاد همین تأثیر بوسیله صحنه آرای، کمتر جنبه هنری دارد و به وسائل خارجی نیازمند است. اما کسانی که بوسیله صحنه آرای فقط امور شکفت انگیز نه ترس آور را، بنمایش درمی‌آورند بکلی با تراژدی بیگانه‌اند. زیرا هرگونه لذتی را نباید از تراژدی طلب کرد بلکه فقط لذتی را باید از آن جست که ویژه آن است.

لذت تراژدی در ایجاد شفقت و ترس است و شاعر باید آن را از طریق تقلید بوجود آورد؛ بنابراین بدیهی است که حوادث داستان وی باید متضمن موجبات بروز این حالات باشد. پس حالا ببینیم چه نوع حوادثی، در شخص ایجاد ترس یا شفقت می‌کند. این حوادث ناگزیر باید بین اشخاصی روی دهد که با هم دوست یا دشمن باشند و یا نه دوست و نه دشمن. حال اگر کسی دشمن خود را بکشد و یا قصد آن را داشته باشد در این کار چیزی وجود ندارد که شفقت ما را برانگیزد مگر تا آن حد که به رنج و الم شخص مورد سوء قصد مربوط می‌گردد. همین امر در مورد اشخاصی که نسبت بهم نه دوست باشند و نه دشمن، صادق است. اما در مواقعی که فاجعه در درون خانواده‌ای اتفاق می‌افتد — مثلاً وقتی که قتل یا قصد ارتکاب آن از

۳۵ — Aegisthus پسرئیستس که در غیاب آگاممنون و رفتن او به جنگ تروا، با زن وی کلی تمنسترا Clythemnestra ارتباط یافت و چون آگاممنون بازگشت همسرش او را کشت و ایجیستس بجای او نشست تا این که هر دو به دست اورستس، پسر آگاممنون، کشته شدند. این داستان در تراژدیهای مختلف آمده است (م).

ناحیه برادری نسبت به برادر، پسر نسبت به پدر، و مادر به پسر و یا برعکس صورت می گیرد— اینها مواردی است که شاعر باید در جستجویش باشد. بنابراین داستانهای ستی را باید به همان شکل اصلی محفوظ داشت. مثل کشته شدن کلی تمنسترا به دست اورمستس و قتل اری فیل بتوسط الکمئون. در عین حال حتی در این گونه داستانهای کارهایی برعهده خود شاعر باقی— می ماند و آن جستن راه صحیح استفاده از داستانهای ستی است. اکنون مقصود خود را از «راه صحیح»، روشن تر بیان کنیم.

کردار ترس آور ممکن است عالماً عامداً از شخص سرزند همان گونه که در آثار شاعران قدیم و در نمایشنامه اورپیدس دیده می شود که مدیا^{۳۶} فرزندان خود را می کشد. یا ممکن است ندانسته و نشناخته مرتکب چنین عملی گردد و به خویشاوندی مربوط بعد پی ببرد، چنان که در تراژدی سوفوکلس، برای اودیپوس پیش می آید. در این جا کردار منظور در خارج از نمایش صورت گرفته است. اما ممکن است چنین عملی در خود نمایش نیز رخ دهد مانند عمل الکمئون در نمایشنامه آستی داماس^{۳۷} یا عمل تلگونوس^{۳۸} در نمایشنامه اولیس مجروح^{۳۹}.

حالت سومی که امکان دارد آن است که کسی ندانسته و نشناخته قصد کشتن دیگری را کند اما آگاهی بموقع از خویشاوندی فیما بین، وی را از ارتکاب عمل بازدارد. جز اینها که گفته— شد حالت دیگری وجود ندارد. زیرا عمل یا انجام می گیرد یا نه، و این کار یا دانسته و شناخته صورت می گیرد یا ندانسته و نشناخته.

بدترین وضع موقعی است که شخص با آگاهی کامل در صدد ارتکاب عمل نارواست اما آن را به انجام نمی رساند. این وضع نفرت انگیزست و (بسیب فقدان فاجعه) تأثیر تراژیک ندارد. بنابراین در تراژدی هیچ قهرمانی را به چنین کاری وا نمی دارند مگر در موارد معدودی مثل

۳۶— Medea زنی جادوگر در اساطیر یونانی و نام تراژدی از اورپیدس. مدیا کینه شوهر خود جیسن Jason را — که زنی دیگر گرفته بود — به دل گرفت و این زن را از روی حسادت، با اهداء جامه ای و تاجی جادو بکشت و نیز دو پسر خود را هم که از جیسن داشت به انتقام هلاک کرد (م).

۳۷— Astydamos تراژدی سرای مشهور معاصر ارسطو که داستان الکمئون را در یکی از تراژدیهای خود بنظم درآورده بود (م).

۳۸— Telegonus پسر اولیس که در جستجوی پدر برآمد و ناشناخته او را در ایشاکا زخمی مهلک زد که بر اثر آن درگذشت (م).

۳۹— Ulysses Wounded، شاید اشاره ای است به نمایشنامه ای از سوفوکلس (م).

همون^{۴۰} و کرئون^{۴۱} در نمایشنامه آنتیگون^{۴۲}. مرحله بعد حالتی است که سوءقصد صورت عمل بخود می‌گیرد. اما از این بهتر آن است که آن کردار ندانسته و نشناخته رخ دهد و خویشاوندی فیما بین بعد از ارتکاب عمل معلوم گردد، چون در این حالت هیچ چیز نفرت‌انگیزی وجود ندارد و باز شناخت در ما تأثیری شدید بجا می‌گذارد. اما بهترین وضع، حالت آخری است مثلاً در تراژدی کرسفونتس^{۴۳} جایی که مروپه^{۴۴} در شرف کشتن پسر خود، او را بموقع باز می‌شناسد [و از کشتن او در می‌گذرد]، یا در نمایشنامه ابی ژنی خواهر و برادر، [در توریس]، در وضعی مشابه قرار می‌گیرند؛ یا در تراژدی هله^{۴۵} که پسر در همان لحظه‌ای که می‌خواست ناشناخته مادر را به دشمن تسلیم کند وی را باز شناخت....

در باب سیرت اشخاص داستان چهار نکته باید مورد نظر قرار گیرد: نخستین و مقدم بر همه آنها این است که سیرتها باید پسندیده باشد. وقتی در نمایشنامه عنصری از سیرت شخص داستان وجود خواهد داشت که (چنان که گفته شد) گفتار یا کردار او نمودار هدف اخلاقی معینی باشد؛ و اگر این هدف پسندیده باشد سیرت شخص داستان پسندیده خواهد بود. این سیرت پسندیده در هر نوع از اشخاص حتی در زن و برده نیز ممکن است وجود داشته باشد، گرچه زن شاید از مرد پست‌ترست و برده موجودی است بکلی بی ارزش. نکته دوم آن است که باید سیرتها را مناسب اشخاص آفرید. مثلاً ممکن است سیرت مورد نظر ما مردانگی باشد اما مناسب نیست که صفات مردانگی و هوشمندی به زن نسبت داده شود. نکته سوم آن که سیرتها با واقعیت

۴۰ — Haemon پسر کرئون و عاشق آنتیگون (م).

۴۱ — Creon پادشاه تیس (م).

۴۲ — Antigone نام نمایشنامه‌ای مشهور از سوفوکلس و نیز نام دختر اودیپوس که چون برخلاف دستور کرئون جسد برادر خود را بخاک سپرده بود محکوم به مرگ تدریجی در مقبره شد و خود را به دار آویخت. همون نامزد و عاشق آنتیگون بود که پس از این واقعه، خود را کشت (م).

۴۳ — Cresphontes پادشاه مسینا و همسر مروپه که کشته او و دو پسرش، زن وی را به همسری گرفت و سرانجام پسر سوم کشته پدر و برادران را کشت و خود به پادشاهی نشست (م).

۴۴ — Merope همسر کرسفونتس. اشاره است به این که چون پسر سوم مروپه دور از وی پرورش یافته بود مادر، او را نمی‌شناخت (م).

۴۵ — Helle دختر اثاماس Athamas پادشاه ارخومن که این تراژدی حاوی سرگذشت او بوده ولی باقی نمانده است (م).

مشابهت داشته باشد که این حالت با پسندیده بودن و مناسب بودن به مفهومی که ما از آن داریم تفاوت دارد. نکته چهارم آن که سیرتها باید در سراسر تراژدی ثابت و برجا بماند. حتی اگر بی ثباتی صفت شخصی باشد که مورد تقلید شاعر قرار می گیرد باز هم باید او در این بی ثباتی، ثابت و پایدار باشد...

اما در سیرت و خلقیات اشخاص نیز مانند حوادث نمایشنامه راه درست آن است که شاعر باید اصل ضرورت و احتمال را در نظر بگیرد؛ بطوری که هر وقت فلان شخص فلان سخن را بگوید یا فلان کار را بکند به اقتضای نتیجه ضروری یا محتمل سیرت او باشد و نیز وقتی حادثه ای پس از حادثه دیگر روی می دهد نتیجه ضروری یا محتمل حادثه نخستین بشمار آید. از این نکته می توان دریافت (بعنوان جمله معترضه) که گره گشایی^{۴۶} نیز باید از طرح داستان ناشی شود نه آن که به چاره گریهای صحنه ای [از جمله مداخله ارباب انواع در وقایع] متکی باشد، مثلاً نظیر آنچه در نمایشنامه *مدیا*^{۴۷} و یا در ایلید به هنگام بازگشت کشتیهای یونان روی می دهد. این گونه چاره گریها باید به امور خارج از نمایشنامه اختصاص یابد و یا به حوادث گذشته که بیرون از حدود معرفت آدمی است و یا به وقایعی که بعد از حوادث نمایشنامه، روی می دهد و پیشگویی و آگاهی از آنها ضرورت دارد. زیرا این از برتریهای خدایان است که از همه چیز آگاه باشند. در میان وقایع نمایشنامه نباید هیچ امر نامحتمل و غیرمعقولی وجود داشته باشد اما اگر چنین چیزی اجتناب ناپذیر گردد باید در خارج از حوادث تراژدی قرار گیرد نظیر عمل نامحتملی که در *اودیپوس اثر سوفوکلس* پیش می آید^{۴۸}.

اما برگردیم به اشخاص داستان: چون تراژدی تقلید اشخاصی است که از مردم عادی برترند ما باید در کار خود از شیوه نقاشان چیره دست پیروی کنیم که طرح روشنی از سیمای اشخاص را چنان بر پرده می آورند که در عین حفظ شباهت، آن را از اصل زیباتر می سازند. شاعر نیز در موقع تصویر مردم تندخو یا سست عنصر و یا کسانی که چنین نقائص اخلاقی دارند باید بداند چگونه آنها را به همان طرز نمایش دهد، همان گونه که آگائون و هومر، *اخیلوس* را تصویر کرده اند.»

۴۶ — dénouement

۴۷ — اشاره است به مداخله خدایان در وقایع تراژدیهای یونانی و فرار آنها از انتقام شوهر خود بوسیله گردونه ای که رب النوع خورشید برای او فراهم آورد. در تئاترهای یونان قدیم نویسنده با دخالت دادن خدایان در نمایشنامه، قهرمان داستان را از بن بستهای می رها می کرد (م).

۴۸ — یعنی کشتن پدر و ازدواج با مادر، از روی بی خبری (م).

قسمت عمده‌ای از این بحث از مسأله ماهیت و ارزش ادبیات تخیلی دور بنظر- می‌رسد. اما باید بخاطر داشته باشیم که ارسطو باروشی استقرائی پیش می‌رود؛ او قبل از آن که به استنتاج پردازد نخست دلائل و اطلاعات خود را گردآوری می‌کند و شرحی که دربارهٔ عناصر مختلف مؤثر در خلق تراژدی می‌دهد قسمتی از پژوهش او بمنظور پی بردن به ماهیت اصلی تراژدی است. و فقط با کشف ماهیت اصلی تراژدی از این طریق است، که وی می‌تواند به این نتیجه برسد که کدام تراژدی خوب و کدام بدست (باید بیاد داشت که چگونه در خلال این بحث، معیارهای داوری طبعاً از توصیف ماهیت تراژدی حاصل می‌شود) - اگر تراژدی چنان باشد که گفتیم، پس هر چه عناصر آن منظم‌تر و طوری اختیار شده باشد که به حصول دقیق این کیفیت کمک کند، تراژدی بهترست) و نیز ارزش و کار آن چیست. البته ارسطو تراژدی را بعنوان پرتأثیرترین نوع ادبی که می‌شناخته برگزیده است. وی بعد از آن به بحث دربارهٔ حماسه می‌پردازد و ظاهراً کم‌دی را نیز در نیمهٔ مفقود کتاب فن شعر مورد بحث قرار داده بوده است.

تقلید و احتمال

اکثر آراء ارسطو در بارهٔ ساختمان مناسب تراژدی کمتر به شرح و تفسیر نیازمندست زیرا این آراء نشان می‌دهد که وی بین این مباحث که اصولاً تراژدی چیست و این که چه چیزی تراژدی را در نوع خود به صفت خوب متصف می‌سازد، بطرزی منطقی در تکاپوست. بحث او دربارهٔ وحدت و نظام تراژدی از آن نظر اهمیت خاص دارد که نشان می‌دهد وی نسبت به صورت شعری حساسیت داشته و می‌دانسته که لذت یک اثر ادبی کامل بایست از اجزای مختلف مؤثر در ایجاد آن، حاصل گردد (اما گرچه افلاطون هم می‌بایست نسبت به این جنبه از فن ادب حساس بوده باشد، باز از بحث دربارهٔ احساس رضایتی که بایست از تأمل در ساختمان و انگاره در ادبیات حاصل شود، و یا از بحث دربارهٔ ارزش احتمالی روان-

شناختی چنین احساس رضایتی، جداً پرهیز داشته است). اما ارسطو بزرگترین ضربه خود را در مقابل حمله افلاطون به شعر مبنی بر این که تقلیدی از تقلیدست، موقعی وارد می‌آورد که به بحث ارتباط شعر و تاریخ می‌رسد. شاعر فقط حوادث خاص و یا اوضاعی را که اتفاقاً مشاهده کرده یا خود ابداع نموده است تقلید نمی‌کند؛ او با آنها بطریقی روبرو می‌شود که عناصر عام و خاص آنها را نمودار می‌سازد و به این طریق ماهیت اصلی حادثه یا وضع منظور را روشن می‌کند، خواه آنچه می‌گوید از لحاظ تاریخی حقیقت داشته باشد یا نه. شاعر «برطبق قانون احتمال و ضرورت» کار می‌کند نه براساس نظری اتفاقی و یا ابداعی بی‌هدف. بنابراین او کارش اساساً علمی‌تر و جذبی‌تر از موزن است، موزن آنکه باید خود را به آنچه بالفعل روی داده محدود کند و نمی‌تواند بمنظور ارائه آنچه از لحاظ روان‌شناسی انسان و ماهیت اشیاء بیشتر احتمال وقوع دارد، واقعیات را تنظیم یا ابداع نماید. زیرا شاعر خود داستانی را ابداع یا تنظیم می‌کند، وی جهانی خودبسنده از خویشتن می‌آفریند، که در آن احتمال و حتمیت نوعی حکمروایی دارد. و آنچه در داستان شاعر روی می‌دهد هم از لحاظ جهان او «محتمل» است و هم، بسبب آن که آن جهان خود ساختمانی تشکیل یافته مبنی بر عناصر موجود در جهان واقعی است، نمایشی از یکی از جنبه‌های جهان است، بصورتی که واقعاً هست.

بمحض آن که شخص منکر شود که شاعر مقلدی غیرخلاق است و به طرح قضیه احتمال بکامل‌ترین صورت آن پردازد، نقد ادبی در سطحی دیگر قرار می‌گیرد. و این متضمن دو نظر جدیدست: اولاً دروغ تاریخی ممکن است حقیقتی مثالی باشد، یعنی «غیرممکن محتمل» ممکن است حقیقتی عمیق‌تر از «ممکن غیرمحتمل» را منعکس کند؛ ثانیاً این استنباط وجود دارد که هنرمند ادبی اثری را پدید می‌آورد که وحدت و کمال صوری خاص خود را دارد، اثری که به این طریق، جهان احتمالی ویژه خود را — که در آن حقیقت را می‌توان شناخت و درک کرد — می‌آفریند.

هر نوع بسط و گسترشی در مورد هر یک از این دو نظر امکان دارد. از اولی می‌توانیم در باره جنبه‌های معرفتی تخیل هنری، نظری پیدا کنیم و به این ترتیب هنر را وسیله‌ای برای کشف ماهیت حقیقت بشمار آوریم. بر اساس این نظر، یک اثر

ادبی در آخرین تجزیه و تحلیل، نوعی از انواع معرفت می‌شود و راهی منحصر بفرد می‌گردد برای ارائه نوعی بینش در یکی از وجوه وضع انسان که نمی‌توان آن را بطریقی دیگر بیان یا ابلاغ کرد. از دومین دلالت ضمنی نظر ارسطو مبنی بر احتمال ادبی، ممکن است به تکوین نظریه‌ای در باره صورت و ساختمان ادبی پردازیم و انواع وحدتی را که یک شعر یا هر اثر ادبی دیگر ممکن است متحقق سازد، و نیز انواع احساس رضایتی را که از شناخت و درک آن وحدت دست می‌دهد، بررسی کنیم.

با کنار هم نهادن این دو استنتاج می‌توانیم به تأثیری نظیر صورت (فُرم) در ارائه انواع مختلف بینش حاصل از تخیل هنری، و نیز به ارتباط بین هنر بعنوان انگاره و شکل و هنر بعنوان معرفت پی ببریم. بعلاوه می‌توانیم دید که چگونه در انواع مختلف ادبی به یک جنبه یا جنبه‌ای دیگر - معرفت و یا صرف صورت - ممکن است بیشتر توجه گردد تا این که به جایی برسیم که قادر باشیم مقیاسی معیاری از برای ارزشها بسازیم که بنابراین، اثری که القاء بصیرت عمیق را با احساس رضایت حاصل از کمالی صورت توأم می‌سازد (مثلاً هملت یا شاه‌لیر^۱) از اثری که فقط صفت اخیر را در بردارد (مانند یک داستان پلیسی کامل) بزرگترست. امکان دارد کسی بر این بیفزاید که هیچ اثری نمی‌تواند صفت اولی را بدون دومی دارا باشد، زیرا آن نوع بصیرت که بوسیله هنر القاء می‌شود تا حد زیادی از طریق صورت (فُرم) دست می‌دهد؛ اما امکان دارد که اثری صفت دوم را بدون اولی داشته باشد زیرا حتماً نیازی نیست که صورت از برای القاء بصیرت و معرفت بکار رود. این تفاوت بین هنر و صناعت است، بین اثری که فن را در خدمت بینشی غائی می‌گیرد (جایی که در حقیقت چنین می‌نماید که بینش به فن وابسته است بطوری که صورت و محتوی هر یک بر دیگری دلالت می‌کند) با اثری که فقط صناعت را نمایش می‌دهد نه هیچ چیز دیگر را. هر هنری متضمن صناعت هست اما هر صنعتی حتماً پدید آورنده هنر نیست.

تفحص در چنین رشته‌هایی از بحث انتقادی، ممکن است مجموعه‌ای نصیح - گرفته و قابل انعطاف از اصول انتقادی را نتیجه دهد، اصولی که نه فقط به مسائل فلسفی مربوط به ماهیت و ارزش شعر می‌پردازد بلکه به مسأله معیاری تمیز بین انواع مختلف آثار شعری نیز توجه دارد. بعدها خواهیم دید چگونه مسائلی که بحثهای ارسطو متضمن آنها بود بتوسط منتقدان بعدی بسط می‌یابد و چه فواید عملی ممکن است در بحث مربوط به آثار خاصی از ادبیات از آنها حاصل شود. در حال حاضر اجازه دهید به یادآوری این نکته قانع باشیم که نظرهای ارسطو راجع به «احتمال» شاید عمیق‌ترین اظهارات در تاریخ نقد ادبی باشد. منتقد جدید (که در نمایشنامه‌های شکسپیر انگاره‌هایی نوعی می‌یابد که نمودار درک عمیق درام‌پرداز از عواطف اساسی انسانی و احساس اوست نسبت به آنچه ییتس^۲ آن رازبان شعری و جهانی رموز symbols بشمار آورده است) و کارگردان بصیری که توجه دارد در نمایشنامه تاجر ونیزی^۳ (قصه‌ای بدون جنبه اخلاقی، مربوط به سه صندوقچه^۴، و واقعیت روان‌شناختی صحنه دادگاه^۵) دو صورت از احتمال هست که فقط با پیروی از سبکی دقیق در برخی از قسمتهای اجرای نمایش، می‌توان آنها را از تداخل با یکدیگر بر روی صحنه محفوظ داشت، هر دو [منتقد و کارگردان] در پرتو بسط سنت ارسطویی کار می‌کنند.

۲- William Butler Yeats (۱۸۶۵ - ۱۹۳۹) رساله‌پرداز و شاعر و درام‌نویس

ایرلندی، برنده جایزه نوبل ادبیات سال ۱۹۲۳ (م).

۳- *The Merchant of Venice* اثر شکسپیر (م).

۴- اشاره است به سه صندوقچه از زر و سیم و سرب که در نمایشنامه تاجر ونیزی، پدر پُرشیا Portia تعبیه کرده و در یکی از آنها تصویر یگانه دختر خود را نهاده بود تا هر خواستگاری که بتواند بحسد صندوقچه حاوی تصویر را برگزیند حق داشته باشد با پُرشیا ازدواج کند (م).

۵- اشاره است به صحنه دادگاه محاکمه باسانیو Bassanio در برابر ادعای شایلاک Shylock یهودی طلبکار او که بر طبق قرار قبلی یک رطل از گوشت بدن وی را مطالبه می‌کرد (م).

تزکیه^۱

شخص می‌تواند بخوبی این نکته را بپذیرد که بحث ارسطو در باب ارتباط بین شعر و تاریخ و ماهیت احتمال ادبی، متضمن نظریه جامع او در باره ارزش ادبیات تخیلی است. اما او به این قانع نیست که به اعتراض افلاطون که گفته بود هنر فقط تقلیدی از تقلید و سه مرحله دور از حقیقت است پاسخ دهد؛ وی می‌خواهد بخصوص به این رأی افلاطون نیز که هنر با آبیاری و پرورش شور و احساسات موجب فسادست، جواب گوید. پاسخ ارسطو به این اتهام ساده و درخور توجه است. وی ادعا می‌کند که هنر نه تنها شور و احساسات را پرورش نمی‌دهد بلکه آنها را بصورتی بی‌ضرر و حتی مفید تزکیه می‌کند؛ تراژدی با برانگیختن شفقت و ترس در ما، به ما توانایی می‌دهد تا «با آرامش فکر، و فارغ از شور و احساسات» تماشاخانه را ترک-گوئیم. در مورد آنچه واقعاً منظور ارسطو از «تزکیه» بوده بین دانشمندان و منتقدان اختلاف نظر قابل توجهی وجود دارد، اما روشن است که او مدعی نوعی ارزش شفا بخش از برای تراژدی بود. [در نظر وی] تراژدی نه فقط بینش خاص خود را القاء-می‌کند (بینشی که «محتمل» تر و «عمومی» تر از تاریخ است) و رضایتی را که باید از مشاهده وحدت ساختمانی اثر حاصل شود بدست می‌دهد، بلکه دریچه اطمینانی از برای شور و احساسات مزاحم نیز هست که بصورتی موثر آنها را بیرون می‌راند. تراژدی معرفتی جدید به ما ارزانی می‌دارد و از نظر جمال‌شناسی ما را ارضاء می‌کند و حالت فکری بهتری از برایمان فراهم می‌آورد. این ارزشهای سه‌گانه حملات افلاطون را جدأ دفع می‌کند.

اظهارات ارسطو در باره طرح داستان آگاهی وی را از اهمیت ساختمان تراژدی، وحدت هنری، و درک او را از ارتباط بین ساختمان و «حقیقت» نشان-می‌دهد. بعضی از اظهارات او در باره شیوه‌های معمول در تراژدی یونانی (مثلاً باز-

شناخت در جایی که هویت قهرمان سرانجام کشف می گردد، همان طور که در نمایشنامه اودیپوس شهریار، بصورتی بارز و غم انگیز دیده می شود) کمتر از آنچه شاید ارسطو گمان می کرد مورد استعمال عام یافته است. اما طبیعی است که در بررسی ادبیات آن طور که او آن را دریافته، گویا گاه برای وی در مورد آنچه اساسی است با آنچه عارضی است اشتباهی دست داده است. نکته درخور توجه آن است که ارسطو حقایق اصلی مربوط به ماهیت حقیقت ادبی و صورت (فُرم) ادبی را بنحوی کم نظیر و روشن درک کرده است.

حماسه

ارسطو در بحث از شعر حماسی، برخی نکاتی را که در مورد تراژدی آورده- بود بسط می دهد و در باب مسائل مهم مربوط به ماهیت حقیقت شعری و ارتباط آن با حقیقت واقعی امر مسلّم تاریخی به شرح مفصل تری می پردازد. در این جا تقریباً چنین می نماید که وی به اتهامات افلاطون مبنی بر این که شاعران دروغ پردازند یا از تقلید تقلید می کنند، از سر عمد پاسخ می دهد و نیز استدلال افلاطون را رد می کند که بکار برنده چیزی بیش از دیگران در باره آن اطلاع دارد و سازنده آن چیز از این لحاظ در مقام بعدی است و شاعر بیچاره که بدون استعمال و یا ساختن آن چیز فقط درباره اش سخن می گوید، در درجه سوم است.

ارسطو می گوید که شاعر ممکن است در باره حقیقتی مرتکب سهوی گردد که «در هنر شعر جنبه اساسی ندارد» و در حقیقت شعری اثر او مؤثر نیست. ارسطو از یک طرف بین معرفت عملی و حقیقت واقعی بوضوح تمایز قائل می شود و از طرف دیگر بین درک تخیلی و حقیقت شعری، و با این کار نشان می دهد که بیشتر بحث افلاطون در باره این جنبه موضوع، کاملاً درهم آشفته است.

شرح ارسطو در باب حماسه امروز برای ما دارای اهمیت خاص است زیرا در میان انواع ادبی جهان قدیم، حماسه نزدیک ترین انواع به رمان امروزیست. البته

حماسه بصورت منظوم بود و به نظر ارسطو بنظم درآوردن آن غیرقابل اجتناب می‌نمود. وزن شش پایه‌ای یا شعر حماسی در نظر او «متین‌ترین و وزین‌ترین اوزان» بود و بنابراین «هیچ کس هیچ گاه داستان بلندی را بهیچ صورتی جز به شعر حماسی نگفته- است؛ طبیعت خود... به ما می‌آموزد که وزن مناسب از برای چنان داستان‌های انتخاب- کنیم».

داستان منشور در روزگار ارسطو ناشناخته بود و از این روی نظم را بعنوان وسیله‌ی اساسی داستان‌گویی تلقی می‌کند. اما توجه اصلی او به ماهیت و سازمان داستان معطوف است و در این باره مطالب زیادی می‌گوید که با نقد رمان امروزی نیز مربوط می‌شود:

«اما شعری که داستانی را روایت می‌کند و یا سخن منظومی که عملی را (بدون بازی بر صحنه) تقلید می‌نماید روشن است که در چند مورد با تراژدی وجه مشترک دارد.

۱- ساختمان داستانهای آن باید کاملاً مثل ساختمان داستان‌های درام باشد. یعنی مبنی بر کرداری واحد و کامل و تام بذاته، و نیز دارای آغاز و میانه و پایانی باشد تا بتواند با همه وحدت ارگانیک (عضوی) موجودی زنده و جاندار، لذت خاص خود را به انسان بدهد. شخص نباید تصوّر کند که چیزی نظیر آن داستانها در تواریخ معمولی، یافته می‌شود. تاریخ نباید با عملی واحد سروکار داشته باشد بلکه با زمانی واحد و با تمام حوادثی که برای یک تن یا یک عده از اشخاص در طول این زمان روی می‌دهد سروکار دارد و لو آن که برخی از این حوادث با یکدیگر ارتباطی پیدا نکنند. چنان که ممکن است در یک زمان دو حادثه روی دهد مثل جنگ دریایی سالامین^۱ و جنگ با اهالی قرطاجنه در سیسیل^۲، بی آن که در آن دو هدفی مشترک منظور باشد. و نیز از دو واقعه متوالی ممکن است یکی پس از دیگری بیاید، بی آن که هدفی یکسان بعنوان وجه اشتراک داشته باشند. مع‌هذا می‌توان گفت که بیشتر حماسه‌سرایان ما از این تفاوت بین حماسه و تاریخ غافلند.

۱- جنگ سالامین که در سال ۴۸۰ ق.م. بین ایران و یونان روی داد (م).

۲- بنابر روایت هرودوت، جنگ اهالی قرطاجنه با سیسیل (صقلیه) و جنگ سالامین در یک روز وقوع یافت (م).

پس بار دیگر آنچه را که قبلاً گفته‌ایم تکرار می‌کنیم که در این زمینه دلائل بیشتری بر برتری شگفت‌آور هومر بر دیگر شاعران در دست داریم. وی سعی نکرد تمامی جنگ‌تروا را، با آن که این داستان تام و دارای آغاز و انجامی معین بود، در منظومه خویش بیاورد، ظاهراً با این احساس که داستان طولانی‌تر از آن بود که بتوان به یک نظر، تمامی آن را دریافت؛ و اگر طول داستان هم نبود بسبب تنوع حوادث، داستان بیش از حد پیچیده می‌شد. از این رو او یک جزء از کل داستان را اختیار کرده بسیاری از حوادث دیگر را بعنوان امور غرضی می‌آورد، نظیر برشمردن کشتیا و امثال آن تا از یک نواختی روایت خلاص شود. اما دیگر حماسه‌سرایان، قهرمانی واحد یا زمانی واحد و یا حتی کرداری واحد را ولو آن که دارای اجزاء مختلف باشد، موضوع حماسه خود قرار می‌دهند...

۲- علاوه بر این، شعر حماسی نیز باید به همان انواع تراژدی تقسیم شود یعنی باید ساده یا مرکب، مربوط به وصف سیرتی و یا بیان فاجعه‌ای باشد. اجزای آن نیز، باستثنای آواز و صحنه‌آرایی، باید یکسان باشد زیرا حماسه نیز درست مانند تراژدی به دگرگونی و بازشناخت و صحنه‌های فاجعه‌نازمندست. سرانجام فکر و گفتار نیز بجای خود باید خوب باشد. همه این عوامل نخست در آثار هومر دیده می‌شود؛ و او آنها را چنان که باید بکار برده است. هریک از دو منظومه او نمونه‌ای از ساختمان حماسه است، ایلید داستانی ساده و دارای فاجعه و اوڈیسه داستانی است مرکب (پراز بازشناختها) و در وصف خصلت و سیرت. علاوه بر اینها این دو اثر از لحاظ گفتار و فکر نیز بر همه منظومه‌های دیگر برتری دارد.

اما بین حماسه و تراژدی در مقایسه تفاوتی هست: اولاً از لحاظ طول داستان، ثانیاً از لحاظ وزن شعر.

(۱) در مورد طول داستان حدی را قبلاً تعیین کرده‌ایم و بحث در این باب کافی است. طول داستان باید باندازه‌ای باشد که آغاز و پایانش را بتوان در یک نظر دریافت — و این شرط در صورتی تحقق می‌یابد که شعر از حماسه‌های قدیم کوتاه‌تر و طول آن باندازه همه تراژدیهای باشد که می‌توان در یک مجلس عرضه داشت. شعر حماسی مزیت خاصی دارد که با استفاده از آن می‌توان طول حماسه را افزایش داد. در تراژدی نمایش کرداری که تعدادی از اجزاء مختلف آن همزمان روی می‌دهد ممکن نیست؛ نمایش فقط به آن قسمت که روی صحنه آمده و با بازیگران ارتباط دارد، محدود می‌شود. و حال آن که شکل روایتی شعر حماسی امکان می‌دهد که بتوان تعدادی از حوادث همزمان را توصیف کرد، و اگر این اجزاء مختلف با موضوع اصلی ارتباطی درست داشته باشد بر حجم منظومه می‌افزاید. پس این حالت مزیتی از برای حماسه است که به آن شکوه و عظمت و نیز تنوع می‌بخشد و مجالی از برای داستانهای غرضی متنوع پدید-

می‌آورد. یکدست بودن حوادث که زود سبب ملال می‌گردد زمینه شکست تراژدیها را بر روی صحنه فراهم می‌آورد.

(۲) اما راجع به وزن آن، تجربه نشان داده است وزن هروئیک (پهلوانی) مناسب‌ترین اوزان [برای حماسه] است... هومر علاوه بر آن که از هر جهت دیگر در خور تحسین است از این لحاظ بخصوص سزاوار ستایش است که در میان شاعران حماسه‌سرا از حدود دخالتی که خود شاعر می‌تواند در منظورش داشته باشد آگاه است. شاعر تا آن جا که می‌تواند باید از خود کمتر سخن بگوید، زیرا اگر چنین کند دیگر تقلیدی صورت نداده است. ولی شاعران دیگر پیوسته، خود جلوه‌گری می‌کنند و کمتر و گاه بندرت به تقلید می‌پردازند. و حال آن که هومر پس از مقدمه‌ای مختصر، مردی یا زنی و یا شخص دیگری را بجلوه در می‌آورد که هیچ یک از آنها عاری از خصلت و سیرتی خاص نیست بلکه هریک دارای خصائل ممیزه خویش است.

تراژدی مسلماً باید دارای شگفتی باشد اما حماسه مجال بیشتری برای امور غیرمعقول نیز فراهم می‌آورد که خود عامل اصلی شگفتی آفرینی است زیرا در حماسه فاعلان کردارها در برابر چشم ما قرار ندارند. مثلاً منظره مورد تعقیب قرار گرفتن هکتور^۳ بر روی صحنه خنده‌آور خواهد بود— یونانیان بجای تعقیب او برجای ایستاده‌اند و اخیلوس با حرکت سر آنها را از دخالت منع می‌کند. ولی در شعر حماسی این حالت از نظر پوشیده می‌ماند. اما شگفتی سبب لذت خاطرست، شاهد این حقیقت آن که ما همه داستانی را با افزوده‌هایی می‌گوییم و معتقدیم که به این ترتیب موجب لذت خاطر شوندگان خود می‌شویم...

کاری محال که محتمل بنماید بر امر ممکن که باور کردنی ننماید همواره ترجیح دارد. داستان نباید از حوادث نامعقول ساخته شود و هیچ چیزی از این نوع نباید در آن راه یابد ولی اگر ذکر چنین حوادثی غیرقابل اجتناب گردد باید در خارج از نمایشنامه آورده شود. چنان که قهرمان تراژدی اودیپوس از کیفیت کشته شدن لایوس بی‌خبرست. امر غیرمعقول نباید در داستان باشد از قبیل ذکر بازیهای پی‌تیک^۴ در نمایشنامه الکتر، و یا مردی که در نمایشنامه می‌شیانها^۵ از تیجاء

۳— Hector پسر پریام، قهرمانی از اهالی تروا که در ایلیاد هومر به دست اخیلوس کشته.

می‌شود (م).

۴— منسوب به اژدهای Python. اشاره است به این که در زمان الکتر Electra (دختر آگاممنون) بازیهای پی‌تیک — که هر چهار سال یک بار به افتخار غلبه آپولون بر اژدهای مزبور در دلف بر پا می‌شد— هنوز رواج نداشته است. اما نمایشنامه الکتر اثر

به می‌شیا^۶ می‌آید بی‌آن که در بین راه سخنی بر زبان آورد. اگر گفته شود بدون این گونه چیزها طرح داستان ضایع می‌شود سخنی مضحک است زیرا اساساً ساختن چنین طرحی خطاست. اگر شاعری چنین طرحی را اختیار کند و معلوم شود که می‌توانسته است آن را بصورتی معقول‌تر بیاورد، خطای او دوگانه خواهد بود: یکی این که به کاری عبث پرداخته و دیگر این که در هنر خویش قصور ورزیده است. حتی در اودیسه چگونگی بر ساحل انداختن اولیس دارای نکاتی چنان نامحتمل است که اگر بتوسط شاعری کم‌مایه‌تر پرداخته می‌شد بی‌شک مقبول نبود. اما در منظومه مزبور، شاعر این گونه نکات را از نظر پنهان می‌دارد و دیگر هنرنمایی‌های او بر این مورد ضعف پرده می‌افکند.

اما آرایش گفتار فقط در جاهایی لازم است که عاری از کردار و وصف سیرت، و فکر باشد. از طرف دیگر آن جا که وصف سیرت یا فکری در میان است، گفتاری که بیش از حد آراسته باشد آنها را در تیرگی و ابهام فرو می‌برد.

اما در مورد مسائل و راههای حل آنها، به تعداد این گونه مسائل و ماهیت بروز هر یک، می‌توان به طریق زیر پی برد:

(۱) چون شاعر درست مانند نقاش یا هر شبیه‌پرداز دیگری کارش تقلیدست بضرورت باید در همه موارد، در تقلید چیزها یکی از این سه طریق را اختیار کند: یا آنها را چنان که بودند یا هستند تقلید کند، یا چنان که می‌گویند و یا تصور می‌شود که هستند یا بوده‌اند، و یا چنان که باید باشند.

(۲) همه این کارها را شاعر بوسیله الفاظ انجام می‌دهد که آمیزه‌ای از کلمات ناآشنا، مجازها و نیز صور دگرگون شده و گوناگون کلمات تواند بود زیرا این گونه استعمالات در شعر مجازست.

(۳) بعلاوه باید بخاطر داشت که معیار درستی در شعر با سیاست و در حقیقت با فنون دیگر

سوفوکلس سرگذشت این دخترست که برادر خود اورستس را به گرفتن انتقام خون پدر از مادر، و می‌دارد (م).

۵- The Mysians یکی از نمایاننامه‌های آیسخیلوس (م).

۶- Tegea شهری در یونان قدیم (م).

۷- Mysia منطقه‌ای باستانی در شمال غربی آسیای صغیر (م).

یکسان نیست^۸. اما در قلمرو شعر امکان وجود دو نوع خطا هست: خطائی که به خود هنر شعر مربوط است و خطائی دیگر که مربوط به امور غرضی است. اگر شاعر بخواهد چیزی را آن گونه که هست وصف کند اما بعلت فقدان قدرت بیان از عهده برنیاید در این صورت خطا مربوط به ذات هنر اوست، ولی اگر خطا ناشی از آن باشد که چیزی را بغلط توصیف کرده است (مثلاً اسبی را در حرکت چنان بنماید که دست و پای راستش را با هم پیش نهاده است)، یا اشتباهی فنی (مثلاً در زمینه علم طب یا علم خاص دیگر)، یا وصف اموری غیرممکن از هر نوع که باشد در شعر او راه یابد، در این صورت اشتباهاتش مربوط به ذات هنر شعر نیست. بنابراین راه حلّ مسائل و پاسخ به انتقادات مربوط به آنها را باید در این مقدمات جستجو کرد:

۱- در باره انتقادهای مربوط به خود هنر شاعر. آوردن هرگونه امر غیرممکن در توصیف چیزها خطاست. اما از نظرگاهی دیگر قابل توجیه است، بشرط آن که این توصیفات به هدف شعر مدد رساند - یعنی اگر (با توجه به آنچه قبلاً در باره آن هدف گفته ایم) تأثیر قسمتی از منظومه را شگفت انگیزتر کند. موضوع تعقیق هکتور مثال خوبی برای این موردست. مع هذا اگر هدف شعر، بدون فدا کردن صحت مطلب از نظر فنی، به همان صورت و یا بنحوی بهتر از آن حاصل شود، آوردن امور غیرممکن توجیه پذیر نیست زیرا توصیف باید در صورت امکان بکلی عاری از خطا باشد. و نیز ممکن است کسی بپرسد که آیا خطا در امری به ذات هنر شعر مربوط است و یا مربوط به امور غرضی است. زیرا مثلاً اگر هنرمندی نداند که گوزن ماده شاخ ندارد خطایش کمتر از آن است که تصویری نامشخص از او بدست دهد.

۲- اگر توصیف شاعر بسبب عدم مطابقه با حقیقت انتقاد شود ممکن است جواب داد که او چیزها را چنان که باید باشد توصیف کرده است - و این پاسخی نظیر گفته سوفوکلس است که گفت وی مردم را چنان که باید باشند تصویر کرده است و اورپیدس آنها را چنان که هستند. اما اگر توصیف نه با حقیقت منطبق باشد و نه تصویر چیزی، آن چنان که باید باشد، پس باید پاسخ داد که موافق با عقیده عاقله است. مثلاً افسانه‌های مربوط به ارباب انواع ممکن است همان‌طور که گزنفانس^۹ می‌اندیشد نادرست باشد، نه با حقیقت وفق دهد و نه بهترین چیزی

۸- این سخن ارسطو در ردّ ایراد افلاطون بر شاعر در فصل دهم از کتاب جمهوری است که گفته بود شاعر از سیاست و طب و فن جنگ چیزی درک نمی‌کند (م).

۹- Xenophanes فیلسوف یونانی و سراینده اشعار هجائی (۵۷۰ تا ۴۸۰ ق.م)، مؤسس مکتب فلسفی الیائی - که معتقد بود خدا وجودی است واحد و از افسانه‌های ارباب انواع در منظومه‌های هومر و نقائس بشری منسوب به آنها با سرزنش یاد می‌کرد (م).

باشد که می توان گفت؛ اما مسلماً با آراء عامه مردم موافق است. راجع به امور دیگری که در شعر می آید شاید بتوان گفت که اگر از حقیقت واقع بهتر نیست با آنچه در قدیم واقعیت بشمار می آمد سازگارست. مثلاً وصف سلاحها به این شرح: «نیزه هاشان راست برافراشته بود و بُن آنها در خاک نشسته»؛ زیرا در آن زمان این شیوه معمول بود چنان که هنوز در میان مردم ایلیریا^{۱۰} مرسوم است. اما درباره این مسأله که گفتار یا کردار مذکور در شعر از نظر اخلاقی خوب است یا بد، نه فقط باید به خاصیت ذاتی آن گفتار یا کردار توجه داشت بلکه باید کسی را که آن گفتار یا کردار از او سر می زند و نیز آن کس را که گفتار و کردار متوجه اوست و زمان و طریقه و انگیزه گفتار و کردار را در نظر گرفت - آیا آن گفتار و کردار بمنظور کسب منفعت بیشتر و یا بقصد دفع زیان بزرگتری است...

بطور کلی می توان امور متمتع را، (۱) با توجه به اقتضای هدف شعر یا بعنوان آن که وجه بهتری است و یا به دلیل انطباق با اعتقاد عامه توجیه کرد. از لحاظ هدف شعر، امری متمتع و باور کردنی بر امر ممکن باور نکردنی ترجیح دارد؛ اگر وجود اشخاصی نظیر آنچه زیوکسیس نقش کرده است متمتع بنماید پاسخ این است که باید همین گونه باشد زیرا اثر هنرمند باید برتر از اصل باشد.

(۲) امور غیرمتمتع را می توان یا به این وسیله که با اعتقاد عامه مطابق است و یا به اعتبار این که گاهی غیرمتمتع نیست توجیه کرد؛ زیرا احتمال دارد که گاه امری برخلاف صورتی که احتمال می رود روی دهد.

(۳) اما تناقضاتی را که در سخن شاعر دیده می شود باید بطریق متداول در میان اهل جدل مورد بررسی قرار داد تا بتوان دریافت که آیا مقصود شاعر همان است که گفته و با همان وجه ارتباط و به همان معنی یا نه. فقط پس از این بررسی است که می توان گفت شاعر تناقض گویی کرده یا برخلاف آنچه به نظر فرزانه ای درست می نماید سخن گفته است.

اما در جایی که ضرورتی و یا فایده ای متصور نباشد اگر شاعر امری غیرمتمتع را در طرح داستان خود بیاورد و یا خصلت و سیرتی را ناشایست جلوه دهد امکان هیچ عذری از برای او نیست مانند نامتمتع بودن ظهور ایجیوس^{۱۱} در نمایشنامه مدیا و یا سیره ناشایست منلائوس^{۱۲}

۱۰. — Illyrians ساکنان ایلیریا Illyria در سواحل شرقی دریای آدریاتیک

(م).

۱۱. — Aegeus پادشاه افسانه ای آتن که در نمایشنامه مدیا از آثار اورپیدس، مدیا

←

در نمایشنامه اورستس...

امکان دارد این سؤال پیش آید که در تقلید، حماسه برترست و یا تراژدی؟^{۱۳} ممکن است گفته شود اگر چیزی که جنبه عامیانه‌اش کمترست برتر بشمار آید و اگر آنچه کمتر جنبه عامیانه دارد همواره مورد توجه مردمی برتر قرار گیرد، بنابراین هنری که مطلوب همگان از هر قبیل واقع شود بسیار عامیانه است...

این ایراد پاسخی دوگانه دارد. اولاً می‌توان گفت: (۱) که ایراد به هنر شاعر درام پرداز وارد نیست بلکه متوجه بازیگرست زیرا هنگام روایت اشعار حماسی نیز کاملاً امکان دارد که راوی در حرکات خود مبالغه ورزد چنان که سوسیستراتوس^{۱۴} می‌کرد و یا نظیر عمل مناسی^{۱۵} ثوس از مردم اوپوس^{۱۶} در یک مسابقه آوازخوانی. (۲) دیگر آن که نباید همه حرکات را زشت شمرد مگر آن که کسی خواسته باشد حتی رقص را هم مردود بداند، فقط حرکاتی زشت است که از اشخاصی فرومایه سرزند و این همان ایرادی است که بر کالیپیدس^{۱۷} وارد شد و امروز نیز بر کسانی دیگر وارد می‌شود که زنان مورد تقلید را بصورت زنان پست بنمایش درمی‌آورند. (۳) ممکن است تراژدی تأثیر خود را حتی بدون حرکات و بازی دیگران درست نظیر حماسه بوجود آورد زیرا با قراءت صرف یک نمایشنامه هم می‌توان به کیفیت آن پی برد. بطوری که اگر تراژدی از همه جهات دیگر بر حماسه برتری داشته باشد این نقص جزء جنبه‌های حتمی آن



برای انتقام از شوهر خویش (رک: ص ۳۶/۷۵ ح) به ازدواج او درآمد. به نظر ارسطو حضور ایجیوس در این نمایشنامه غیرضروری و نامعقول می‌نماید (م).

۱۲ — Menelaus پادشاه اسپارت و برادر کوچکتر آگاممنون و شوهر هلن که پاریس همسروی را ربود و به تروا بُرد و همین امر موجب جنگ بزرگ تروا شد. منلائوس را مردی وصف کرده‌اند که از خشونت جنگجویان کم بهره بود و گاهی مهربانی او به حد سستی و بی ارادگی می‌رسید. چنان که با وجود تصمیم به قتل هلن، اسیر عواطف خود شد و پس از پیروزی، او را بخشید. در نمایشنامه اورستس نوشته اورپیدس رفتار او نسبت به برادرزادگان خود ناپسند و توأم با بدخواهی است (م).

۱۳ — اشاره است به این که افلاطون حماسه را بر تراژدی ترجیح می‌داد و حال آن که ارسطو تراژدی را برتر می‌شمرد (م).

Opunte یا Opus — ۱۶

Mnasitheus — ۱۵

Sosistratus — ۱۴

Callipides — ۱۷

نخواهد بود.

ثانیاً باید بخاطر داشت: (۱) که تراژدی دارای همه مزایایی است که حماسه دارد (حتی کار بُرد وزن شعر حماسی نیز در تراژدی جایزست) باضافه مزیت درخور توجه دیگری بصورت برخورداری از موسیقی (که عاملی واقعی در ایجاد لذت درام است) و صحنه آرایی. (۲) واقعیت نمایشی آن هم با خواندن نمایشنامه و هم با اجرای آن در صحنه احساس می شود. (۳) تراژدی برای حصول مقصودی که از تقلید دارد به مجال کمتری نیازمندست که این خود مزیت بزرگی است، زیرا تأثیراتی که متمرکزترست از تأثیرات پراکنده‌ای که در زمانی طولانی حاصل می شود لذت بخش تر است — مثلاً اودیپوس اثر سوفوکلس را در نظر بگیرید که اگر بتعداد ابیات ایلیاد بسط می یافت چگونه می شد. (۴) در تقلید مورد نظر در آثار شاعران حماسه پرداز وحدت کمتری [از تراژدی] وجود دارد و این حقیقت بدین وسیله ثابت می شود که از هر یک از آثار آنان می توان چندین تراژدی بوجود آورد. نتیجه آن که این شاعران اگر یک داستان واحد را موضوع اثر خویش قرار دهند، حماسه شان وقتی کوتاه و مختصر سروده شود ناقص و ناچیز بنظر می رسد و اگر با طول و تفصیل معمول در حماسه ها گفته آید ضعیف و کم مایه می نماید. منظوم از این سخن که گفتم حماسه دارای وحدت کمتری است، حماسه‌ای بود که از وقایع متعددی تشکیل شده باشد کما- این که ایلیاد و اودیسه اجزاء عیدیه بسیاری دارند که هر یک از آنها خود دارای طول و اندازه معینی است؛ مع هذا ساختمان این دو منظومه هومر بخدا کثر امکان کامل است و کردارها در آن تا حدی که ممکن بوده بمنزله کرداری واحدست. پس اگر تراژدی از این جهات و نیز بسبب تأثیر شعری خود تفوق داشته باشد (زیرا این دو نوع شعر باید همان لذت خاص خود را که قبلاً گفته‌ایم ایجاد کنند نه هرگونه و همه گونه لذت را) واضح است که صورت برتری از هنر خواهد بود زیرا به هدف شعری خود بهتر از حماسه نایل می شود.»

مهمترین بند از این بحث، بسط و توضیح ارسطوست در مورد آراء پیشین خود در باره «احتمال». این که «کاری محال که محتمل نماید بر امر ممکن که باور کردنی ننماید همواره ترجیح دارد»، چنان که دیده‌ایم، دریافتی در حدّ اعلای اهمیت در نقد ادبی است. وقتی که شخص این مسأله را درک می کند همه معضلات افلاطونی رنگ می بازند و از میان می رود. نقد رشد کرده است. درحقیقت زمانی طولانی سپری شد تا نقد توانست پیشرفت بیشتری کند، و برخی بر این عقیده‌اند که حدّ اکثر فقط زمان بر آن گذشته است. اما گذشته از همه اینها، رساله فنّ شعر ناقص و

موجزست و بسیاری از آرائی که ارسطو در آن طرح می‌کند کاملاً بسط نیافته و چنان که بایست توضیح داده نشده است. رشته کاملی از نقد وجود دارد که فقط به بسط و تفسیر مجدد و تکمیل (و در بعضی اوقات به تعبیر نادرست) آراء ارسطو می‌پردازد. بیایید به بعضی از پاسخهای متأخرتر به مسائلی که ارسطو طرح کرده است نظری بیفکنیم و ببینیم که آیا تلقیاتی در باره توصیف و ارزیابی ادبیات تخیلی وجود دارد که با آنها تفاوتی اساسی داشته باشد.

لونگینوس و اسلوب عالی: برداشتی تازه

اما قبل از آن که چنین کنیم باید در باره منتقد یونانی دیگری که از ارسطو بسیار متأخرترست سخنی بگوییم. وی در رساله خود به نام در باره اسلوب عالی^۱ برداشتی را عرضه می‌دارد که با آراء افلاطون و ارسطو کاملاً متفاوت است. مؤلف این رساله که هویتش مبهم است اما ممکن است نام وی کاسیوس لونگینوس^۲ اهل تدمر^۳ بوده باشد در قرن سوم میلادی می‌زیسته و یا شاید کس دیگری بوده است که احتمالاً دو قرن جلوتر بسر می‌برده اما معمولاً از او به نام لونگینوس یاد می‌شود و مدتهاست که اثر وی فقط به عنوان لونگینوس و اسلوب عالی شناخته شده است.

اهمیت او در این نکته است که مباحث وی در باره ادبیات با مباحث افلاطون و ارسطو کاملاً تفاوت داشت. لونگینوس با قبول نظر ارسطو مبنی بر این که شعر لذت خاص خود را بدست می‌دهد، توجه خویش را به تأثیر لذت بخش آن در خواننده یا تماشاگران معطوف داشت و نخستین نظریه «تأثیرگذاری» ادبیات را در خواننده بوجود آورد. (درست است که نظریات قدیم در باره خطابه، یعنی فن اقناع، از آن جهت «مهم» بود که مربوط می‌شد به شیوه‌های کاربرد کلمات بنحوی که موجب «شور و هیجان»

در شنوندگان یا خوانندگان گردد، اما این «شور و هیجان» انگیزی یکی از چند وسیلهٔ حصول اقناع دیگران بود نه آن که، چنان که لونگینوس می‌اندیشید، تأثیر فوری داشته و خود دارای ارزشی خاص باشد).

بنا بر گفتهٔ لونگینوس ارزش یک اثر ادبی را می‌توان با امعان‌نظر در حالات خواننده یا شنونده ارزیابی کرد. اگر خواننده یا شنونده بر اثر عظمت و شور و احساس اثری ادبی از خود بی‌خود شود، دگرگون گردد و به شور و وجد درآید، آنگاه توان گفت آن اثر خوب است. اما این که آیا خوب است که کسی از خود بی‌خود شود و به شور و وجد درآید، موضوعی است که لونگینوس بصراحت مورد بحث قرار نمی‌دهد؛ ولی او فقط نمی‌پندارد که چون احساس حاصل لذت بخش است بنابراین اثر منظوری - ارزش است. زیرا با اصرار بر این که نجابت و عظمت منبع این لذت است، لذتهای حاصل از ادبیات را به خصال عالی انسانی وابسته می‌داند. نام رسالهٔ وی به یونانی - که رسم شده است در انگلیسی به کلمهٔ Sublime ترجمه شود - کلمه‌ای است که از لحاظ لغوی بمعنی علو و رفعت است. لونگینوس به خصائصی در یک اثر ادبی اشاره می‌کند که در خواننده احساس دگرگونی و انتقال به اوج تجربیات جدید عاطفی را بفوریت ایجاد نماید. علوبزرگترین فضائل ادبی است، چیزی که سبب می‌شود اثری، هر چند نقائصی کوچک داشته باشد، واقعاً موثر افتد. وظیفهٔ غائی ادبیات و توجیه نهائی آن، این است که «عالی» باشد و در خوانندگان موجب شور و وجد و یا دگرگونی ناشی از علو گردد.

مصنّف، اثر ادبی و خواننده

لونگینوس با وجود همهٔ تأکید خود بر اهمیت واکنش خواننده، فقط یک منتقد تأثیری^۴ نیست که صرفاً با معیارهای حاصل از برداشتهای شخصی در بارهٔ

۴ - Impressionist . گیبون Gibbon در یادداشتهای خود دربارهٔ لونگینوس

ادبیات داوری کند. وی اصرار می‌ورزد که واکنش متناسب نسبت به ادبیات مستلزم ممارست ادبی زیادست — «داوری در باره ادبیات ثمره نهائی تجربه پخته است» — و به تشخیص عناصری از سبک و ساختمان اثر توجه دارد که در تحقق «علو» اسلوب مؤثرند. رساله او — یا آنچه از آن باقی مانده که فقط اجزائی از آن است — تحقیق دقیق در باره عناصری است که موجد «علو» است و پر از شواهدی است که در آنها کوششهای موفقیت‌آمیز و ناموفق با یکدیگر مقایسه و مورد بحث واقع شده است. بنابراین رساله وی واقعاً و بحق به باب دوم کتاب حاضر مربوط است که در آن جا به تحقیق فلسفی در ماهیت ادبیات و ارزش آن نمی‌پردازیم بلکه در باره انواع مختلف تحقیق عملی در زمینه خصائص نسبی این یا آن اثر معین بحث می‌کنیم. مع ذلک آن را در این جا می‌آوریم زیرا علی‌رغم این حقیقت که تحقیق لونگینوس در باره عناصری که در ادبیات موجد علو توانند بود اساساً نوعی نقد عملی است، همه روش و حالت جوابی را دارد به تحقیق فلسفی در باره موضوع مذکور، که با هر نوع جواب دیگری که در دنیای قدیم به آن داده شده بکلی متفاوت است و در اعصار متأخر نیز باسانی نمی‌توان نظیری از برای آن یافت.

درست است که لونگینوس در دوره رنسانس در قرن هجدهم مشهور و مورد

اظهارنظری دارد که بکرات نقل شده و آن چنین است: «تاکنون من فقط با دو طریقه نقد یک قطعه زیبا آشنا بودم: یکی با نشان دادن زیباییهای برجسته آن از طریق تحلیل دقیق اثر و این که چنین کیفیتی از کجا سرچشمه گرفته است، دوم اعجاب عاری از معرفت و یا ستایشی همگانی که چیزی از خود بجا نمی‌گذارد. لونگینوس به من نشان داده است که طریقه سوم نیز وجود دارد. وی احساسات خود را موقع قراءت اثر با من در میان می‌گذارد و آن را با چنان قدرتی بیان می‌نماید که آن احساسات را به من القاء می‌کند.»

اما این سخن دقیق و درست نیست. لونگینوس فقط «احساسات خود را در موقع قراءت اثر» بیان نمی‌کند بلکه ابزار خاص صاحب اثر و صفات لازم موجود در اثر را برای ایجاد وجد و دگرگونی در خواننده مورد بحث قرار می‌دهد. با آن که کشف چنین تأثیری مستلزم امعان نظرست و هر چند محک نهائی و ارزش ادبیات موکول به ایجاد این تأثیرست، لونگینوس از تنزل دادن نقد به درجه بیان تأثرات بدورست.

ستایش بود؛ اما با وجود همه اینها و با تمام نفوذی که وی در قرن هجدهم داشت، آراء مندرج در رساله او در باره ماهیت و کار ادبیات، مفهوم و مورد قبول نبود. (منتقدان قرن هجدهم به تفسیر بلاغی رساله لونگینوس گرایش داشتند و او را بعنوان پژوهنده‌ای بزرگ در زمینه تأثیرات عاطفی ناشی از کاربردهای خاص زبان می‌شناختند، نه منتقدی که صفت «علو» را دلیل صریح عظمت نویسنده و منشأ حقیقی لذت خواننده می‌داند).

در اهتمام از برای طبقه‌بندی برخی از پاسخهای مهمتری که منتقدان به مسائل مربوط به ماهیت و ارزش ادبیات داده‌اند، توجه ما به لونگینوس به این جهت است که وی با شناخت این خصائص در مصنف (فکر و شور و احساس مؤثر)، در اثر ادبی (علو)، و تأثیر در خواننده (هیجان، دگرگونی، شور و وجد) — که حاکی از عظمت در ادبیات است — به آن مسائل پاسخ می‌دهد.

ماهیت حقیقی ادبیات را از راه بحث در باره معیارهای آثار «بزرگ» ادبی می‌توان تعریف کرد (جوهر هر چیز با عالی‌ترین تجلی آن مشخص می‌گردد) و این تعریف خصائص اخلاقی و عقلانی مصنفان، واکنشهای خوانندگان و نیز ساختمان اثر را در برمی‌گیرد. در سراسر بحث، استدلالها به مصنف، اثر و خواننده معطوف می‌شود و آزادانه در بین آنها در نوسان است.

به نظر لونگینوس اثر ادبی بزرگ آن است که نه یک بار بلکه بتکرار خواننده را بهیجان آورد و برانگیزد. اگر اثری بعد از خواندنهای مکرر، و در بین اشخاصی «با علائق، زندگیا، آرمانها، سننها و زبانهای مختلف» باز هم چنین تأثیری بوجود آورد، در این صورت در بزرگی آن تردیدی نیست. برای آن که مصنف بتواند چنین تأثیری در خوانندگان خود پدید آرد باید بعنوان یک فرد واجد صفاتی معین و نیز بعنوان یک مصنف از موهبت مهارتی خاص برخوردار باشد. بعنوان یک فرد وی باید دارای نفوذ فکری^۵ و حدت عاطفه باشد. بعنوان مصنف باید سه خصلت داشته باشد که «تا

۵- در این مورد لونگینوس به نکته‌ای نزدیک می‌شود که میلتن [۱۶۷۴-۱۶۰۸]

حدّی زائیده هنر» است (دو صفت اولی فطری است) و آنها عبارت است از: قدرت کاربرد «صنایع» (لفظی و معنوی) و نجابت گفتار، و توانایی در ترکیب عناصر مختلف بطوری که موجب عظمت و اعتلاء گردد.

لونگینوس سخنان بسیاری دارد که بیان آنها در ذیل هریک از این عناوین، جالب توجه است — مثلاً وقتی با ذکر شواهد بسیار در باره تصویرگری، مجاز و آنچه منتقدان جدید آن را empathy^۶ می‌نامند (یعنی قدرت مصنّف در این که خویش‌تن را در کانون وضعیتی که توصیف می‌کند احساس نماید) بحث می‌کند. اما وی پیوسته به مطلب اصلی خود باز می‌گردد و آن این است که اگر قرار باشد اثری بزرگ بشمار آید باید تأثیر آن در خواننده موجب شورانگیزی و هیجان عاطفی گردد: «من با-اطمینان تأکید می‌کنم که هیچ چیز مانند عواطف حقیقی در جای صحیح خود، سبب عظمت اثر نمی‌شود زیرا این عواطف با فوران شدیدی از شوق شوریده‌وار موجب الهام کلمات می‌گردد و آنها را از شیفستگی آسمانی سرشار می‌سازد.» هدف ادبیات این است که انگیزنده، مهیج، اعتلابخش و دگرگون‌کننده

→ John Milton شاعر انگلیسی] بعدها به این شرح بیان کرد: «کسی که نمی‌خواهد امیدش به خوب سرودن به یأس مبدّل گردد... باید خود او شعری حقیقی باشد، یعنی ترکیبی و انگاره‌ای از بهترین و شریف‌ترین چیزها». لونگینوس می‌گوید که مصنّف بزرگ باید دارای نجابت روحی حقیقی باشد. «غیرممکن است آنان که با فرومایگی و پستی زندگی می‌کنند بتوانند چیزی اعجاب‌انگیز و شایسته جاودانگی به منصّه ظهور آورند.»

۶- همان حالتی است که در زبان آلمانی به Einfühlung تعبیر می‌شود یعنی همجوشی با طبیعت و «انتقال حس آگاهی از خود به دیگری»؛ در این باب، رک:

Herbert Reacl, *The Meaning of Art* (England: Penguin Books, 1963), p.30; *Dictionary of World Literary Terms*, ed. Joseph T. Shipley (London: George Allen and Unwin, 1955), pp.110, 112—113;

علینقی وزیر، زیباشناسی در هنر و طبیعت، (دانشگاه تهران)، چاپ دوم، ۱۳۳۸، ص ۷۲؛ غلامحسین یوسفی، برگهایی در آغوش باد، تهران (انتشارات طوس) ۱۳۵۶، ج ۱، ص ۱۹۰-۱۹۱ (م).

باشد و وظیفه منتقد آن است که با ارائه عناصری که ادای این مقصود را به بهترین صورت ممکن می‌سازد ببیند این منظور چگونه حاصل می‌شود. نه افلاطون نویسنده رساله ایون و نه افلاطون نویسنده کتاب جمهوری اگر با استدلالات لونگینوس روبرو می‌شد هیچ قوت یا وجه ارتباطی در آنها نمی‌یافت و همه اینها به نظر او خارج از موضوع می‌نمود. ارسطو نیز با آن که نسبت به تجزیه و تحلیل لونگینوس درباره برخی قطعات (بمنظور نشان دادن این که چگونه اسلوبهای معینی موجب تأثیرات معینی می‌شود) ممکن بود تا حدودی هم‌آهنگی داشته باشد (و آنها را مسائل ثانوی بلاغت بشمار آرد) بر روی هم از مقدمات لونگینوس سردرگم می‌شد و می‌پنداشت که وی به طرح سؤالهایی نادرست و پاسخگویی به آنها می‌پردازد.

شاعر، در مقام معلم اخلاق

در سال ۱۵۹۵ میلادی بعد از مرگ سر فیلیپ سیدنی، رساله انتقادی او به نام دفاع از شعر^۱ — که بیش از ده سال قبل نوشته شده بود — منتشر شد. توجه سیدنی به دفاع از شعر (از این واژه، چنان که دیده‌ایم، ادبیات تخیلی را بطور کلی در نظر داشت) معطوف بود در برابر اتهاماتی که پیرایشگران^۲ بر آن وارد می‌کردند و می‌گفتند شعر غیراخلاقی، سستی آفرین، دروغ‌پرداز و محرک فسق است. به این ترتیب وی با مسأله‌ای مشابه مشکل ارسطو در قبال اتهامات افلاطون، روبرو بود، گرچه استدلال‌هایی که سیدنی به آنها پاسخ می‌گفت پیوستگی و قوت استدلال کمتری از حملات افلاطون داشت. مع ذلک آگاهی از این که افلاطون شاعران را از

۱ — دو چاپ از این رساله در یک سال انتشار یافت. عنوان یکی *The Defense of Poesie*

بود و دیگری *An Apologie for Poetrie*.

۲ — *Puritans* یا پیرایشگران عنوانی است که در قرون شانزدهم و هفدهم میلادی در انگلستان به اصلاح‌طلبانی داده می‌شد که خواهان رهانیدن کلیسا از آداب و تشریفات فراوان و مخالف سلطه کلیسای رم و نیز در مسائل اخلاقی و مذهبی سختگیر بودند و نهضتشان به جدا شدن کلیسای انگلستان از رم منتهی شد (دائرة المعارف فارسی به سرپرستی دکتر غلامحسین مصاحب، م).

مدینه فاضله خود طرد کرده بود مورد استفاده پیرایشگران در حمله به شاعران واقع شد و حیثیت افلاطون که در رنسانس شگفت انگیز بود کفه این نظر را سنگین می کرد هر چند دلائل مورد استناد او بطور کامل درک نمی شد.

دفاع از شعر

اگر ارسطو در رساله فن شعر خود حقیقت اساسی، جدی بودن و مفید بودن ادبیات تخیلی را نشان داده است، ممکن است کسی گمان کند که سیدنی نیز دلائلی آماده از برای ارائه داشت که می توانست با آنها مخالفت پیرایشگران را از میان ببرد. اما اوضاعی که رساله فن شعر ارسطو در آن باز شناخته شد و در رنسانس مورد استفاده قرار گرفت، و نیز همه سنتهای مسیحی در زمینه دفاع از آثار تخیلی مبنی بر تفسیر مجازی و رمزی آنها در فاصله بین اعصار باستان و تاریخ تصحیح و ترجمه فن شعر بتوسط هومانستهای^۱ ایتالیایی در قرن شانزدهم میلادی، این نتیجه را داد که استدلالهای ارسطو با معنایی متفاوت با آنچه خود وی در نظر داشت در دسترس سیدنی قرار گرفت. ما در این جا به منابع دفاع سیدنی کاری نداریم بلکه به روش او و موضعی انتقادی که اتخاذ می کند توجه می کنیم. نشان دادن این که سیدنی مجموعه ای از استدلالهای متداول بین منتقدان عصر رنسانس را تلفیق می کرد و از خلال آنها به منابع گوناگون قدیمی و مسیحی پی می برد مستلزم آن نیست که اهمیت انتقادی آنها را نشان دهد و حال آن که ارزش انتقادی، مقصود فعلی ماست.

۱- Humanists. پیروان هومانیزم یا مشرب انسانیت، «هر نظام فلسفی یا اخلاقی

که هسته مرکزی آن ... حیثیت انسانی است.... و بمعنای اخص اطلاق می شود به نهضتی که در قرن چهاردهم میلادی در اروپا پدید آمد و بیشتر حالت طغیان علیه... فلسفه قرون وسطائی داشت و تحصیل و مذاقه در انسانیات را تشویق می کرد و انسان را واجد کمال اهمیت می شمرد.» (دائرة المعارف فارسی، م).

پس سیدنی با چه استدلالهایی از شعر دفاع می‌کند؟

نظم و افسانه

در اولین وهله، استدلالهای آغازین سیدنی در نظر ما بصورتی استثنائی نامربوط می‌نماید. وی بر قدمت شعر و تأثیر تمدنی اولیه آن تأکید می‌کند و می‌گوید که فلاسفه و علمای اوائل، آثار خود را بنظم در می‌آوردند. اما آیا این سخن بمعنی نادیده گرفتن هشدار ارسطو نیست که گفت «هومر و انبازقلس جز استخدام وزن وجه اشتراکی ندارند. بطوری که شایسته خواهد بود هومر شاعر و دومی حکیم طبیعی نامیده شود نه شاعر»؟ در حقیقت سیدنی، انبازقلس را در زمره فلاسفه قدیم یونان بشمار می‌آورد که «مدتی دراز جرأت ظهور در برابر مردم را مگر در زیر نقاب شاعران نداشتند» ولی بزودی روشن می‌شود که سیدنی صرفاً بواسطه این که آنان آثار خود را بنظم در می‌آوردند شاعرشان نمی‌نامد. «واضح است که سولون^۱ حکیم ذاتاً شاعر بود که افسانه مشهور سرزمین آتلانتیک^۲ را بنظم درآورده، افسانه‌ای که افلاطون آن را تکمیل کرده است.»

در عبارت «افسانه مشهور... را بنظم درآورده» دو معیار شعری می‌بینیم که دومی بوضوح اهمیت بیشتری دارد. سولون دانایی خود را نه فقط بنظم بلکه بوسیله افسانه‌ای ابلاغ کرده است، از خلال داستانی ابداعی؛ و سیدنی زیرکانه می‌افزاید (چون بعد ناگزیر با حمله ناراحت‌کننده افلاطون به شاعران، روبرو می‌شود) که

۱ - Solon قانون‌گذار و رجل سیاسی و شاعر آتنی و پایه‌گذار دموکراسی در آتن (۶۳۸ تا ۵۵۹ ق.م.) (م).

۲ - اشاره است به جزیره‌ای یا قاره‌ای افسانه‌ای به نام Atlantis که گمان می‌رفته در اقیانوس اطلس در مغرب جبل طارق وجود داشته و بر اثر زلزله نابود شده است. منبع اصلی این افسانه در رسالات افلاطون به نام تیمائوس Timaeus و کریتیاس Critias دیده می‌شود (م).

همین داستان ابتکاری را افلاطون نیز برگزیده است. شعر، نظم است اما مهمتر از این ابداع نیز هست: گفتن داستانی است که حقیقت واقع ندارد. اشاره به سولون، قانون‌گذار بزرگ یونان، در این مقام حکایت از این دارد که سخنان دور از حقیقت نیز ممکن است بعنوان وسائل ابلاغ حکمت، ارجمند باشد. موضع ارسطو چنین نیست. او هرگز نمی‌گوید که شعر وسیله مؤثر ابلاغ نوعی از معرفت است که ممکن است با دیگر انواع سخن (اما با تأثیری کمتر) نیز ابلاغ گردد. اما در نظر سیدنی امکان دارد دروغ نیز خوب و مفید نموده شود مشروط بر آن که بعنوان شیوه مجازی و رمزی تعلیم آیینهای اخلاقی بکار رود.

این در اصل، نظریه قدیمی مجاز و رمزست که به زمان فیلون^۳ یهودی اسکندرانی باز می‌گردد، کسی که در قرن اول میلادی کوشید تا تورات و فلسفه افلاطونی را از طریق تفسیر مجازی و رمزی برخی از قصه‌های تورات با هم وفق دهد. این کار شاید طریقه مسلمی از برای دفاع از ادبیات تخیلی باشد و راهی بود که عده‌ای از نویسندگان مسیحی که می‌خواستند ادبیات کلاسیک دوره شرک را از منع کلیسا محفوظ بدارند با علاقه به آن تشبث می‌جستند. اما سیدنی از این نیز قدم فراتر می‌نهد و تا آن جا می‌رود که خاطرنشان می‌کند افلاطون خود در آثار فلسفیش موضوعات اختراعی را بکار گرفته است:

«و واقع این است که هر کس خوب دقت کند در می‌یابد که حتی در پیکره آثار افلاطون، هر چند محتوی و قوت از فلسفه بود، رویه آن و زیبایش بیشتر بر شعرا تکیه داشت. زیرا همه بر محاوراتی استوارست که در آنها بسیاری از اهالی شریف‌آتن را و می‌دارد از مطالبی سخن- بگویند که اگر آنها را به شکنجه می‌گرفتند هرگز به چنان سخنانی اعتراف نمی‌کردند. بعلاوه اوصاف شاعرانه افلاطون از اجتماعات ایشان و بر پا داشتن ضیافت^۴، لطف گشت و گذار همراه با افسانه‌های درهم بافته نظیر انگشتی گیگس^۵ و غیره طوری است که هر کس نداند اینها

Philon — ۳

۴- بر پا داشتن ضیافت گویا مقصود سنت برقراری ضیافتها در جامعه یونان است و یا

گلکهای شعرست، هرگز در باغ آپولون^۵ گردش نکرده است.»

شعر ثبت حوادث تخیلی است ولی بیش از این است. این حوادث باید به

→ اشاره است به رسالهٔ مهمانی اثر افلاطون که در آن آثار اساطیر یونانی منعکس است. اما افسانهٔ انگشتی گیگس Giges در کتاب دوم رسالهٔ جمهوری افلاطون بشرح زیرست:

«می‌گویند گیگس شبانی بود در خدمت پادشاه لیدی. روزی که در صحرا بود بارانی سیل‌آسایارید و زمین لرزه‌ای روی داد و در همان جا که او مشغول چراندن گله بود شکافی در زمین پدیدار شد. گیگس از این واقعه به شگفتی افتاد و سپس از روی کنجکاوی درشکاف فرو رفت و در آن جا عجایبی دید که در داستان بتفصیل آمده است. از آن جمله اسبی از مفرغ دید که میان نهری بود و دریچه‌ای داشت. گیگس سر از دریچه به درون برد و در شکم اسب نعشی دید که جثه‌اش به نظر او بزرگتر از جثهٔ انسانی آمد. نعش عریان بود و تنها انگشتی زرین در انگشت داشت. گیگس انگشتی را از انگشت نعش درآورد و در انگشت خود کرد و از شکاف بدرآمد. چند روزی گذشت و شبانان برسم معمول خود آمدند تا گزارش ماهیانهٔ خود را دربارهٔ گله‌ها برای تقدیم به شاه آماده کنند. گیگس نیز در حالی که انگشتی را در دست داشت در میان آنان نشست و در آن حال بر حسب اتفاق انگشتی را در انگشت خود گرداند چنان که نگین انگشتی در سمت کف دستش قرار گرفت. همین که چنین کرد از نظر شبانان ناپدید شد و آنان دربارهٔ او چنان سخن گفتند که گویی حاضر نیست. گیگس از این پیش‌آمد در عجب ماند و دست برد و نگین انگشتی را به سوی پشت دست گرداند و ناگهان به چشم دیگران پدیدار گردید. چون چنین دید در اندیشه افتاد که آزمایشی کند و ببیند آیا انگشتی برآستی دارای چنین نیروی است... پس از آن که به نیروی انگشتی پی برد همکاران خود را بر آن داشت که او را هم در زمرهٔ کسانی که باید به نزد شاه فرستاده شوند بگزینند. چون به دربار شاه رسید ملکه را فریب داد و با او همبستر شد و سپس به دستیاری او شاه را کشت و خود بجای او نشست.» (جمهوری، دورهٔ آثار افلاطون، ترجمهٔ دکتر محمدحسن لطفی، ۹۱۵/۴-۹۱۶). نظامی گنجوی نیز در اسکندرنامه این داستان را از زبان افلاطون، با تفاوتی، بنظم آورده است (رک: اقبال‌نامه، حکایت انگشتی و شبان). راهنمایی دوست دانشمند آقای دکتر محمدحسن لطفی به وجود داستان مزبور در جمهوری افلاطون موجب سپاسگزاری است (م).

۵-Apollo رب النوع موسیقی، شعر، پیشگویی و طب در اساطیر یونانی (م).

سبکی زنده و قانع‌کننده وصف شود. وقتی سیدنی تا آن‌جا پیش می‌رود که هروودوت مورخ را شاعر می‌خواند زیرا «هم او و هم همه کسانی که از او پیروی کرده‌اند، توصیف شورانگیز عواطف و تفصیلهای بسیار از میدانهای جنگ را که هیچ‌کس نمی‌تواند صحت آنها را تأیید کند از شعر ربوده و یا غصب کرده‌اند»، شور و احساس، یعنی تعبیر قوی و مهیج را نیز به معیارهای خود می‌افزاید. بطوری که حالا دیگر منظور او از شعر ابداع تخیلی (افسانه) همراه با سرزندگی و شور و احساس است. اگر بتوان اثری ابداعی را که بنحوی زنده و شورانگیز بیان گشته، بعنوان وسیله‌ای جهت ابلاغ حقایق تاریخی و اخلاقی بکار برد، آنگاه شعر توجیه شده است — اما نه تنها به اعتبار هنر بلکه بعنوان وسیله‌ای از وسائل متعدد ابلاغ انواع معرفتها که خود فی‌نفسه دارای ارزش مستقل شناخته شده‌اند. در این مرحله از استدلال سیدنی، شعر فقط عالی‌ترین وسیله ابلاغ است و ارزش آن بستگی دارد به آنچه ابلاغ می‌کند، و برای تعیین این ارزش باید به هنرهای دیگر رو آوریم — به تاریخ یا فلسفه اخلاقی.

در این‌جا سیدنی نظری را بیان می‌کند که زمانی دراز شایع بوده و هنوز نیز بین خوانندگان عادی شعر رایج است. ادبیات تخیلی را می‌توان توجیه کرد مشروط بر این که حقایق تاریخی یا فلسفی و یا اخلاقی را بطرزی زنده و خوش آیند ابلاغ کند. و اگر این بدان معنی باشد که چیزهایی گفته شود که واقعاً حقیقی نیست، یا می‌توان آنها را مجازاً چنین تفسیر کرد که طرق بیان حقایق کلی ضمنی است، و یا در مورد شاعری که تاریخ را بنظم درمی‌آورد بازسازی موجهی است از آنچه ممکن است روی داده باشد. این نکته اخیر ما را به نظر ارسطو در باب «احتمال» نسبتاً نزدیک می‌کند اما به پای آن نمی‌رسد. سیدنی تا آن حد پیش نمی‌رود که بگوید سخنان «تصویری» مورخان ممکن است درباره حقیقت مواضع انسانی، بینش عمیق‌تری از گزارش واقعیات تاریخی بدست دهد. ولی در حقیقت وی در این مرحله از استدلال خود، فقط تا آن‌جا می‌رسد که می‌گوید مورخ در جستجوی وسیله‌ای برای ابلاغ گفتنیهای خود بطرزی زنده و اقناع‌کننده، ناگزیر به ابتکار می‌شود و به این ترتیب شاعر می‌گردد. وقتی هروودوت «تفصیلهای بسیار از میدانهای جنگ را که هیچ‌کس

نمی‌تواند صحت آنها را تأیید کند» توصیف می‌نماید، مانند شاعران رفتار می‌کند. اما یگانه نتیجه‌ای که ظاهراً سیدنی از این حقیقت بدست می‌آورد این است که وقتی مورخان شعر را بکار می‌گیرند، پس شعر باید چیز خوبی باشد. این نوع عجیبی از مصادره بر مطلوب است — یعنی ارزش هنر به قصد و هدف بکاربرنده آن بستگی دارد — و از توجیه شعر (بمعنی ابداع) افسانه) همراه با سرزندگی، باضافه شور و احساس) به اعتبار خود شعر بسیار بدورست. می‌توان توجیه شعر را به اعتبار خود شعر آغاز کرد بشرط آن که بشود صفات ممیزه آن را تفکیک و مشخص نمود و وظیفه منحصر بفردی را که شعر ادا می‌کند در نظر گرفت. آیا ابداع (افسانه) باضافه سرزندگی، توأم با شور و احساس خودبخود ارجمندند یا فقط موقعی دارای ارزشند که بعنوان وسائل ابلاغ انواع معرفتها که خود فی‌نفسه دارای ارزش مستقل شناخته شده‌اند بکار روند؟ سیدنی در این جا به این سؤال پاسخ نمی‌دهد. و اگر چه لحن استدلال او چنین القاء می‌کند که آنها فی‌نفسه با ارزشند اما نمی‌گوید چرا چنین است. مع‌ذلک بعداً وی به این بحث رنگ تازه‌ای می‌دهد.

استدلالی بر اساس قدمت

سیدنی پیش از آن که چنین کند مکشی می‌نماید تا اشتغال و کلیت شعر را به ما یادآور شود. او قبلاً قدمت آن را ذکر کرده است و اکنون با ذکر شواهدی از ایرلند و ویلز^۱ و نیز از رومیها، ساکسونها^۲، دانمارکیها و نورمانها^۳ اشاره می‌کند که این

۱- Wales قسمتی از بریتانیای کبیر که از سمت شرق به انگلستان محدودست (م).

۲- Saxons مردمی از نژاد قدیمی ژرمنی که در قسمت شمالی آلمان می‌زیستند و عده‌ای از آنها در قرون پنجم و ششم میلادی بخشهایی از انگلستان را مسخر کردند (م).

۳- Normans یا Northmen به مردمی اطلاق می‌شود که در قرن دهم میلادی نورماندی را به تصرف خود درآوردند؛ این نام شامل اخلاف آنان و فرانسویانی که به سال ۱۰۶۶ میلادی به انگلستان هجوم کرده آن را تسخیر کردند، نیز می‌گردد (م).

اشتمال و کلیت را در میان هر ممتی می توان یافت. اشتمال و کلیت و قدمت هنر شاید دلیل لازمی بر ارزش آن نباشد - بسیاری از کارهایی که بوضوح زیان بخش است هم دیرینه است و هم شایع اما مفاهیمی از پی آمدهای این گونه استدلال را وقتی می توانیم دریافت که در کنار اظهارنظرهای سیدنی برخی ملاحظات را قرار دهیم که تقریباً دوست سال بعد بتوسط دکتر جانسن در مقدمه ای بر چاپ او از آثار شکسپیر آمده است:

«در مورد آثاری که... نفوق در آنها امری مطلق و قطعی نیست و تدریجی و نسبی است، و نیز آثاری که بر مبادی واضح علمی بنا نشده بلکه بر ملاحظه و تجربه استوارست، هیچ معیار دیگری را بجز دوام و بقا و استمرار علاقه مردم نمی توان بکار برد. آنچه انسان از دیرباز معتقد بوده، غالباً مورد معاینه و مقایسه قرار گرفته است و اگر بر ارزش آن عقیده پافشاری شده باشد بدان سبب بوده است که مقایسه های متوالی به تأیید آراء موافق آن منجر شده است... بنابراین احترامی که به آثار دیرپای ابراز می شود ناشی از اعتماد و زودباوری نسبت به نفوق حکمت پیشینیان یا اعتقادی بدین به انحطاط نوع بشر نیست بلکه نتیجه مواضع مورد قبول و تردیدناپذیر آنهاست، یعنی هر چه آن را بمدتی درازتر می شناخته اند، بیشتر مورد توجه بوده است و هر چه بیشتر مورد توجه بوده، بهتر درک شده است.»

توسل به قدمت و اشتمال و کلیت شعر ممکن است به این ترتیب، توسل به رأی بسیاری از انواع مختلف مردم در زمانی دراز تلقی گردد. البته این گونه استدلال از تعمق بیشتری در ماهیت خاص شعر نتیجه نمی شود بلکه استدلالی است کلی که در بادی امر بنظر می رسد. یعنی احتمال نمی رود چیزی که مدتی دراز در حوزه ای وسیع، معتبر بوده است بی ارزش باشد. این استدلال بیشتر بمنزله دلیل دیگری است بر لزوم ادامه بررسی در ماهیت شعر و ارزش آن، نه آن که گامی دیگر در راه آن بررسی باشد؛ مع هذا از آن نظر که (ولو بطور غیرمستقیم) متضمن موضعی بشری و ضمنی است، نکته ای است که تا حدودی اهمیت دارد. توسل به شیوه ای است که همه گونه مردم همیشه داشته اند و همواره نیز آن را ارجمند بشمار آورده اند. این نظر شعر را بصورت فعالیتی در می آورد که اساساً مختص بشرست، چیزی که یونانیان آن

را anthropinion^۴ نامیده و بعد رومیها به کلمه لاتینی humanum^۵ ترجمه کرده‌اند. اگر کسی موضع مسیحیت را در باره «گناه نخستین»^۶ اتخاذ کند البته نمی‌تواند این نظر را که آنچه بشری است خوب است، بپذیرد — ضرب المثل لاتینی «خطا از صفات انسان است»^۷، در این جا بیشتر صدق می‌کند تا سخن مشهور «من یک بشرم و هیچ چیز بشری از برای من بیگانه نیست»^۸ — مسلماً هیچ اظهار نظر صریحی در گفتار سیدنی که حاکی از قبول کامل موضع «هومانیستی» باشد وجود ندارد. اما وی به طبیعت بشر متوسل می‌شود که منتقدان بعدی می‌بایست بیشتر به بسط آن پردازند. این کار فقط در عصری ممکن بود انجام پذیرد که خوش بینی نسبت به طبیعت بشر خیلی بیشتر شده بود.

سپس سیدنی به بررسی اهمیت لقبی که یونانیان و رومیها به شاعر داده بودند می‌پردازد. رومیها او را Vates نامیدند «که در زمره کاهن، پیش‌بین یا پیش‌گوست»، و این امر که امکان دارد شعر آسمانی باشد (اما نه این که حتماً باید چنین باشد) در مزامیر داود جلوه گریست. سیدنی استدلال می‌کند که مزامیر سرودهایی است که موزون است. اما وزن بتنهایی، شعر بوجود نمی‌آورد؛ ما باید ابداعی سرشار از حیات داشته باشیم. از این رووی به ما یادآوری می‌کند که مزامیر پر از صنایع لفظی قوی است — داود «از شادمانی وحوش و جست و خیز تپه‌ها» سخن می‌گوید که بمعنی واقعی غیر حقیقی است — و به این ترتیب می‌توان آنها را به مفهوم مذکور در بحث قبلی سیدنی، شعر بشمار آورد. اما باز هم این عناصر غیر شعری است که به شعر، ارزش نهائی آن را می‌دهد. و این صرفاً دنباله مطلبی

۴ — مربوط به طبیعت بشری، بشری.

۵ — بشریت، طبیعت بشری.

۶ — اشاره است به عقیده مسیحیان که بر اثر رفتار آدم و حوا و خوردن میوه ممنوع، بشر را ذاتاً گناهکار می‌دانند (م).

۷ — یا بشر جایز الخطاست humanum est errare

۸ — homo sum, et nihil humani a me alienum puto

است که وی غالباً در باره فیلسوف و مورتخ گفته بود.

شاعر در مقام «آفریننده»

وقتی سیدنی به اسمی می‌رسد که یونانیان به شاعر داده بودند، یعنی Poietes بمعنی سازنده یا آفریننده، راهی یافته‌است که به استدلالی جدید و توجیهی تازه در مورد شعر منجر می‌شود. شاعر حقیقهٔ یک «آفریننده» است و همین صفت وی را از کسانی که در هنرها و علوم دیگر ممارست می‌ورزند متمایز می‌سازد.

«هیچ هنری نیست که به انسان ارزانی شده باشد و در آن، آثار طبیعت هدف اساسی بشر نباشد. بدون این هدف امکان ندارد هنرها بوجود آیند زیرا بسیار بر آن اتکاء دارند تا آن جا که بمنزلهٔ نمایشگران و عرضه‌دارندگان چیزی هستند که طبیعت در برابرشان قرار می‌دهد. پس منجم ستارگان را رصد می‌کند و براساس آنچه می‌بیند نظامی را — که طبیعت در آنها برقرار کرده — تدوین می‌کند. عالِم هندسه و ریاضیدان هم در انواع مختلف کمیّات همین کار را می‌کنند. و نیز موسیقیدان در روزگاران مختلف به شما می‌گوید چه چیز با طبیعت وفق می‌دهد و چه چیز وفق نمی‌دهد. بدین سبب است که فیلسوف طبیعی چنین ناامیده می‌شود و فیلسوف اخلاقی بر فضائل، رذائل و شهوات طبیعی انسان تکیه می‌کند... قانون‌دان می‌گوید که افراد مردم چه احکامی وضع کرده‌اند. مورتخ از آنچه انسان کرده است سخن می‌گوید. عالِم دستور فقط از قواعد سخن حرف می‌زند؛ و دانشمند بلاغت و منطقی در آنچه متضمن برهان و اقناع سریع در طبیعت آدمی است تأمل می‌کنند و بر این اساس قواعدی می‌سازند که باز هم در دائرهٔ یک مسأله (به اقتضای موضوع پیشنهادی) محصورست. پزشک طبیعت بدن انسان و طبیعت چیزهایی را که برای آن مفید یا مضرست می‌سنجد. و عالِم ماوراء طبیعی، گرچه... متوجه عالمی ماوراء طبیعت انگاشته شود، در حقیقت براساس آنچه از اعماق طبیعت در می‌یابد احکام خود را بنا — می‌کند. فقط شاعر که از گردن نهادن به چنین قیودی عار دارد و به قوهٔ ابداع خود سرافرازست، در عمل طبیعت دیگری را ایجاد می‌کند که در آن اشیاء یا بهتر از آن است که طبیعت عرضه داشته و یا کاملاً بدیع است بصورتی که هرگز نظیر آن در طبیعت نبوده است، مانند قهرمانان، نیمه —

خدایان، سیکلوپها^۱، کایمراها^۲ و ارواح منتقم^۳ و امثال اینها: بطوری که شاعر دست در دست با طبیعت پیش می‌رود، و در حیطه محدود موهبت‌های آن محصور نمی‌ماند و در فلک هوشمندی خاص خویش بازآرادی در گردش است.»

شاعر چیزهایی را که قبلاً موجود بوده تقلید نمی‌کند، نمایش نمی‌دهد، بیان نمی‌نماید و مورد بحث قرار نمی‌دهد؛ وی چیزهای تازه‌ای ابداع می‌کند. قبلاً دیدیم که سیدنی در مراحل اولیه استدلال خود، بر این نکته تأکید کرد که شاعر چیزهایی می‌آفریند، بطوری که فلاسفه وقتی افسانه‌های تمثیلی یا محاورات تخیلی را بمنظور توضیح افکار خود بکار می‌برند به شاعر بدل می‌شوند، و مورخان نیز موقعی که برای بیان جزئیات وقایعی که نتوانسته‌اند آنها را دریابند به تخیل متوسل می‌شوند، شاعر می‌گردند. در این جا سیدنی بصورتی صریح‌تر این نظر را بیان می‌کند. ابداع صفت متمیزه شاعرست؛ وی با توسل به «قریحه خویش» چیزهای تازه می‌آفریند. آیا این سخن بمعنی ستایش تخیل ابداعی است؟ آیا سیدنی مدعی است که جنبه خلاقه هنر شاعر فی نفسه دارای ارزش است؟ آیا در نفس عمل آفرینندگی، در کاربرد تخیل، بدون توجه به هر انگیزه خارجی، عظمتی نهفته است؟ مسلماً چنین می‌نماید که سیدنی بر این صفت متمیزه شاعر تأکید دارد و آن را از لحاظ اهمیت و برجستگی در خور تحسین می‌داند. پس آیا وی نخستین مدافع انگلیسی تخیل بدین معنی است؟ توجه کنید که او چگونه در استدلال خود پیش می‌رود:

«طبیعت هیچ‌گاه زمین را بصورت پرده زریفت باشکوهی که شاعران مختلف از آن پرداخته‌اند، در نیارده است، نه با آن رودخانه‌های بهجت‌انگیز و درخت‌های پُربار و گل‌های

۱- Cyclops عفریتهای بزرگ و افسانه‌ای در اساطیر یونان قدیم که آنها را با یک چشم در وسط پیشانی تصویری کردند (م).

۲- Chimeras غولهایی با سر شیر و بدنی شبیه بز و دُمی مارمانند در اساطیر یونانی (م).

۳- Furies سه روح منتقم (م).

خوشبو و نه با هر چیز دیگری که ممکن است زمین محبوب را دوست داشتنی تر کند. عالم طبیعت برنجین است و فقط شاعران، جهانی زرین می آفرینند. اما اینها را به حال خود بگذاریم و به بشر پردازیم، زیرا چنین می نماید که در خلق او، مانند دیگر چیزها، حدّ اعلای مهارت طبیعت بکار رفته است و ببینیم که آیا طبیعت توانسته است عاشقی صادق مانند ثیاجینس^۴، و دوستی پایدار نظیر پیلادس^۵، یا مرد شجاعی چون ارلاندو^۶، یا فرمانروای شایسته ای مانند کورس موصوف گزنفون^۷، و یا مردی از هر لحاظ ممتاز نظیر اینیاس^۸ قهرمان اثر ویرژیل^۹ عرضه دارد؟ این نکته را شوخی نگیریم زیرا آثار طبیعت حقیقی و واقعی است و آثار شاعر تقلید و یا تخیل است؛ چون هر صاحب فهمی می داند که مهارت آفریننده بر این «مثال» یا تصوّر قبلی از اثر استوارست، نه بر خود آن اثر. و وجود آن «مثالی» معهود در ذهن شاعر، از قدرت او در ارائه صورتهایی عالی که در مختله داشته است روشن می شود. این ارائه یکسر نیز تخیلی نیست — چون ما عادت کرده ایم بگوییم شاعران کاختهایی در عالم خیال می سازند — بلکه بر اساس حقیقت ملموس قرار دارد، یعنی نه تنها کورشی بوجود می آورد که فقط دارای مزیت خاصی بوده است و ممکن است طبیعت هم او را بیافریند، بلکه کورشی به جهان ارزانی می دارد تا کورشهای بسیاری پدید آیند بشرط آن که بدرستی بدانند که نویسنده کتاب کورس چگونه و چرا او را ایجاد کرد.»

۴ — Theagenes قهرمان داستان عاشقانه یونانی *Theagenes and Chariclea*، نوشته Heliodorus در قرن سوم میلادی. این سرگذشت اساس داستانهای عاشقانه متعددی شده است که داستان پردازان متقدم یونانی و رمان نویسان فرانسوی بقلم آورده اند (م).

۵ — Pilades

۶ — Orlando قهرمان منظومه های حماسی و عاشقانه ایتالیایی *Orlando Innamorato*؛ ارلاندو شیفته اثر Matteo Maria Boiardo (قرن پانزدهم) و *Orlando Furioso* ارلاندو خشمگین اثر Lodovico Ariosto (اوایل قرن شانزدهم) (م).

۷ — Xenophon مورخ و فیلسوف و سردار آتنی (۴۵۵ تا ۳۵۵ ق.م.) و مؤلف کتاب *پرورش کورس* (م).

۸ — Aeneas

۹ — Virgil شاعر رومی (۷۰-۱۹ ق.م.)، سراینده منظومه حماسی *Aeneid*

(م).

سیدنی در این جا نکات جالب توجه بسیاری را مطرح می‌کند. در وهله نخست می‌گوید جهانی که شاعر ابداع می‌کند یا می‌آفریند بهتر از دنیای واقعی است. فقط کاربرد تخیل او نیست که وجود شاعر را توجیه می‌کند بلکه کاربرد تخیل اوست بمنظور آفرینش این جهان بهتر. دنیای واقعی «برنجین است و فقط شاعران جهانی زرین می‌آفرینند». فقط شاعریست که با قوه ابداع خود می‌تواند چیزی برتر از طبیعت بوجود آورد. عاشقان افسانه‌ها از عشاقی که در زندگی واقعی دیده می‌شوند صادق‌ترند؛ دوستان افسانه‌ها نیز پایدارتر، جنگجویانش دلیرتر و فرمانروایانش «شایسته‌تر» و قهرمانانش «از هر لحاظ ممتازتر»ند. توجه داشته باشید که در نظر سیدنی جهان شاعر از برخی جهات خاص شعری — که مثلاً به مفهوم ارسطویی محتمل‌ترست — از دنیای واقعی بهتر نیست بلکه بسبب معیارهایی که ما در زندگی عادی بکار می‌بریم از آن بهترست. در آثار شاعران گلها خوشبوتر از گل‌های باغ‌های واقعی است.

نکته دیگری که سیدنی در قسمت مذکور در فوق طرح می‌کند نکته‌ای است که ممکن بود ارسطو از آن بخوبی سود جوید و آراء خود افلاطون را بر ضد حمله‌اش به شاعران بکار گیرد. شاعر در آفرینش آن جهان برتر، «مثالی» (عیناً بمعنی افلاطونی خود) صفتی را که می‌خواهد تقلید کند پیش چشم دارد. وی از «مثال» بصورت مبهمی که در زندگی واقعی منعکس است تقلید نمی‌کند بلکه تصوّر خود را از آن صورت مثالی مستقیماً مجسم می‌سازد. پس تجسم شاعر بنوبه خود ممکن است بتوسط خوانندگان آثار شاعر تقلید شود، درست همان گونه که (در نظر افلاطون) هر نمونه انسانی از ثبات، شجاعت یا هر فضیلت دیگر نموداری است از تقلید مثالی آن فضیلت. شاعر با دنیای مثل افلاطونی تماس مستقیم برقرار می‌کند و به این ترتیب اتهام افلاطون بر ضد شاعر، بعنوان کسی که فقط از تقلیدی تقلید می‌کند، دفع می‌شود. اما بنظر نمی‌رسد که سیدنی دریافته باشد که در این جا توانسته است یکی از اتهامات عمده افلاطون را بر ضد شاعران نفی کند. و وقتی که بعداً در رساله خود به دفاع از شاعر در مقابل حملات افلاطون می‌پردازد، چنین می‌نماید که از ارتباط این استدلال با موضوع آگاه نبوده است.

آیا منظور سیدنی در این جا چیست و چرا دومین نظرگاه خود را بیش از این بسط نمی دهد؟ بنظر می رسد جواب این باشد که چون وی در زمین دشمن می جنگد (دفاع از شعر در مقابل اتهام پیرایشگران مبنی بر این که شعر [آدمی را] به سوء اخلاق رهبری می کند) بقدری به اثبات کمال (از جهت اخلاقی و هم از هر لحاظ دیگر) جهانی که شاعران می آفرینند شوق دارد که تأکید اصلی خود را بر اختلاف بین جهان شاعر و دنیای واقعی ناقص قرار می دهد و در باره مفهوم ضمنی این سخن که آنچه شاعر می آفریند مانند ذات و جوهر خود، یعنی مثال افلاطونی صریح اصلی آن، با حقیقت چندان اختلاف ندارد، تمجیم می کند. ارسطو با اتهام افلاطون — که شاعر تقلیدی از تقلید را تصویر می کند — دست و پنجه نرم کرده بود یعنی از راه نشان دادن این که چگونه شاعر (با بذل توجه به احتمالات اساسی نه به واقعیات اتفاقی) بیشتر از موخ به عمق واقعیت راه می یابد. اما سیدنی با استفاده از مصطلحات صریح تر افلاطونی در مقام پاسخ گویی به او برمی آید. ولی در حالی که دستخوش شوق نسبت به «آفرینش» است و به طرفداری از خصائص جهانی که شاعران در برابر اتهامات پیرایشگران می آفرینند اشتیاق نشان می دهد، سخن خود را با بذل کوشش در نشان دادن این نکته پایان می برد که «تخیل، پی بردن به عمق واقعیت را به ما ارزانی نمی دارد بلکه علی البدل واقعیت را می دهد» که این علی - البدل از هر حیث برترست.

مفهومی جدید از تقلید

این تطور، سیدنی را از مفهوم ارسطویی تقلید دور می سازد؛ با آن که وی اصطلاح «تقلید» را بعدها در بحث خود بکار می برد، واقعاً به اثبات این که شعر از چیزی تقلید می کند توجه ندارد — در حقیقت افتخار شعر در این است که تنها هنری است که تقلید نمی کند بلکه می آفریند. وی تقریباً تا آن جا پیش می رود که نظریه ای از «تقلید مثالی» پردازد، به این مفهوم که شاعر مظاهر صرف واقعیت را

تقلید نمی‌کند بلکه واقعیت پوشیده در ورای آنها را تقلید می‌نماید. اما سیدنی در این بحث کوتاه می‌آید تا این نظریه ساده را به اثبات رساند که شاعر جهانی بهتر از دنیایی که ما عملاً در آن زندگی می‌کنیم می‌آفریند. مع‌ذلک وی به موضع گریزگر صرف قانع نمی‌شود. کار ادبیات تخیلی این نیست که جهان گریزگاهی در دسترس ما بگذارد تا تخیلاً تمان بتوانند تسلاّی خاطری از دشواریها و نقائص زندگی واقعی در آن بجویند. درست است که این نظریه در باره ادبیات بعنوان گریزگاهی ساده غالباً وجود دارد و اکثریت عظیم خوانندگان عادی داستانهای پرخواننده مجلات امروز چنین نظری در باره داستان دارند. اما از لحاظ سیدنی این سخن از دفاع شایسته از شعر بسیار بدورست و مسلماً نمی‌تواند در برابر اتهام پیرایشگران ایستادگی کند. خیر، در نظر سیدنی، جهان مطلوب شاعر از دو لحاظ ارجمندست: یکی آن که جهانی بهتر از دنیای واقعی است، و دیگر آن که بطریقی عرضه می‌شود که خواننده را به آرمایش و تقلید از آن در رفتار خویش برمی‌انگیزد. به این ترتیب مفهوم ارسطویی تقلید، از شاعر به خواننده انتقال می‌یابد، شاعر تقلید نمی‌کند بلکه می‌آفریند: خواننده است که از آنچه شاعر می‌آفریند تقلید می‌کند.

این جالب توجه‌ترین پیشرفت این بحث است. سیدنی با اقتباس این نظر از شاعر رومی هوراس که شاعر هم مسرت می‌بخشد و هم تعلیم می‌دهد، بحث را دنبال می‌کند تا نشان دهد که شاعران «در حقیقت [خواننده را] به تقلید وامی‌دارند، و تقلید می‌کنند تا هم مسرت بخشد و هم تعلیم دهند، و مسرت می‌بخشد تا مردم را به کسب فضائل برانگیزند، فضائلی که بدون برخورداری از مسرت، از آن فضائل همچنان که از بیگانه‌ای می‌گریزند؛ و تعلیم می‌دهند تا آنان را وادارند فضیلتی را که در جستجوی آنند بشناسند، زیرا این شریف‌ترین توجیهی است که همواره هدف هر دانشی بوده است. مع‌ذلک نمی‌خواهند که زبانهای یاوه‌گو بر آنان گستاخ شود». سپس این نکته را خاطر نشان می‌کند: نظم «فقط زینت و آرایشی است، نه سبب وجودی شعر» و «قافیه پردازی و نظم نیست که شاعر را می‌آفریند، چنان که رداوکیل مدافع را بوجود نمی‌آورد... بلکه ابداع آن تصویرهای برجسته از فضائل، رذائل و چیزهای دیگر، همراه با آن تعلیم مسرت بخش است که باید صفت ممیزه درستی از

برای شناخت شاعر بشمار آید، هر چند در حقیقت، جامعه شاعران نظم را بمنزله برارنده‌ترین جامعه خود دانسته‌اند، به این معنی که همچنان که از نظر انتخاب موضوع بر دیگران برتری دارند از نظر نحوه بیان نیز بر همه مردم تفوق یابند؛ یعنی پرهیز-می‌کنند از کلماتی که (مانند صحبت‌های عامیانه و معمولی و یا هذیان‌گویی) بر-سبیل تصادف بر زبان جاری می‌شود، بلکه هر هجای هر کلمه را در تناسب دقیق برحسب اقتضای اهمیت موضوع می‌سنجند.»

پس شاعر با عرضه داشتن جهانی آرمانی از برای تقلید خواننده، به تعلیم می‌پردازد. اما اگر، چنان که سیدنی سابقاً بیان کرد، جهان شاعر جهان کاملی باشد که در آن همه رودخانه‌ها دلپذیر، همه درختها پُربار، و همه عاشقان صادق و همه دوستان وفادار باشند، چگونه می‌توان فعالیت شاعر را بعنوان «ابداع تصویرهای برجسته از فضائل، رذائل و چیزهای دیگر» توصیف کرد؟ آیا نباید همه آنها از نوع فضائل باشد؟ جواب این است که وقتی سیدنی قبلاً پرسید که: در کجا می‌توان چنان عاشقان، دوستان، فرمانروایان و قهرمانان کاملی را که در آثار شاعران یافته-می‌شوند در زندگی واقعی پیدا کرد؟، منظور او واقعاً این نبود که همه اشخاص داستان، اشخاصی آرمانی هستند؛ مقصود او این بود که وقتی آنها خوانند بر-طبق معنی کامل آن نوع فضائلی که عرضه می‌دارند رفتار می‌کنند، وقتی بدی آنها به همین نحو، خالص و کامل، آشکارا زشت و ناگزیر مستوجب کیفری متناسب است. در بحث سیدنی بعد معلوم می‌شود که کمال جهان شاعر بواسطه وجود اشخاصی کاملاً با فضیلت نیست بلکه به قهرمانانی است که هر یک در رفتار خود کامل و در سرنوشت خویش کامیابند و بدکاران آن همواره بطور کامل و بارز، خبیث و به فرجام بد و خاصی محکومند. در جهان شاعر درستکاران همیشه رستگار می‌شوند و بدکاران هیچ گاه بی کیفر نمی‌مانند. از این مفهوم است که ما اصطلاح «عدالت شاعرانه»^۱ را استنتاج می‌کنیم.

شعر، تاریخ، فلسفه

برتری شاعر بر مورخ در همین است که مورخ ناگزیر به چیزی تمسک می‌جوید که واقعاً حادث شده است و غالباً به ما نشان می‌دهد که بدکاران موقتند و درستکاران رنج می‌برند. سیدنی می‌گوید این راه خوبی نیست که از طریق آن بتوان به مردم آموخت که خوب باشند. اگر ما جواب دهیم که خوب گردانیدن مردم وظیفه شاعر نیست ممکن است سیدنی در پاسخ بگوید که استدلال او در مقابل پیرایشگران است که معتقدند هیچ فعالیتی موجه نیست مگر آن که مستقیماً به تهذیب اخلاقی منجر شود — و امکان دارد این نکته را نیز بیفزاید که افلاطون هم همین موضع را داشت. سیدنی این فرض را می‌پذیرد که نمی‌توان شعر را واقعاً توجیه کرد مگر آن که بتوانیم نشان دهیم که شعر به تهذیب اخلاقی خوانندگان رهنمون می‌گردد. در این ادعا دو رقیب عمده شعر (صرفاً در حد بشری و بااستثنای ادیان وحی شده و الوهیت)، فلسفه اخلاقی و تاریخ است.

«... در حالی که غایت غایات همه دانشهای زمینی عمل با فضیلت است، آن فنونی که بتوانند بیش از نظایر خود آن را متحقق سازند براستی بیشترین حق را دارند که بر دیگر رشته‌ها فرمانروایی کنند. در این جاست که ما می‌توانیم فضیلت شاعران را با قرار دادن آنان در برابر رقبایشان نشان دهیم، که از میان اینان فلاسفه بعنوان حریفان عمده قدم پیش می‌گذارند، کسانی که گمان می‌کنم آنها را می‌بینیم که با قیافه‌ای جدی و اخم آلود به جانب من می‌آیند، چنان که گویی نمی‌توانند در روشنائی روز، رذیلت را تحمل کنند، جامه‌هایی خشن بر تن دارند تا تحقیر خود را نسبت به چیزهای ظاهری بروز دهند، کتابهایی در دم مجد و افتخار در دست دارند که نام خود را بر آنها می‌نهند، با نکته‌بینی سوفسطایی در دم نکته‌بینی سخن می‌گویند و بر هر کسی که در او خطای خشم گرفتن را ببینند خشم می‌گیرند. این اشخاص هر جا تعریفات، تقسیمات و تمایزها سیر می‌کند پراکنده‌اند و با سؤالات مسخره آمیز، هوشیارانه می‌پرسند آیا امکان دارد راهی پیدا کرد که انسان را، نظیر آن که به او بیاموزند فضیلت چیست، زود به فضیلت رهبری کند؟ و فضیلت را، نه فقط با ارائه حقیقت وجود و علل و آثار آن بلکه با شناساندن

دشمنش یعنی رذیلت بدو بیاموزد، دشمنی که باید نابود شود، و خادم ناهنجارش شهوت است که باید مقهور گردد؛ و نیز با نشان دادن کلیاتی که در فضیلت است و خصائصی که از ان ناشی می شود؛ و سرانجام با آشکارا نمودن این نکته که چگونه فضیلت، خویش را از حدود دنیای کوچک خود انسان به تنظیم خانواده ها و تکوین جوامع عمومی گسترش می دهد.

اما موخ بندرت به اخلاقیون فرصت می دهد که این همه اطناب بخرچ دهند بلکه اودر زیر بار اسناد موش خورده، (در اکثر موارد) با تکیه بر دیگر تواریخ — که بزرگترین سندیشان بر پایه روایات شنیده و گفته شده است — خود را صاحب نظر می انگارد و رنج فراوان می برد تا اقوال نویسندگان مختلف را با هم وفق دهد و حقیقت را از میان اغراض و جانب داریهاشان بیرون بکشد. آشنایی او، با یک هزار سال پیش، بیش از عصر حاضرست، مع ذلک آگاهی اودر باره آن که این جهان چگونه سیر می کند از این که درک و فهم خود او چه طور عمل می کند، بیشترست. در باب آثار عتیق کنجکاوست و جویای تازه هاست، در نظر جوانان شگفت انگیزست و در محاورات سرمیز مسلط است، و با خشم منکر آن می شود که هیچ کسی در تعلیم فضیلت و یا کارهای با فضیلت با او برابری تواند کرد....

وی می گوید: «فیلسوف فضیلتی را تعلیم می دهد که محل تأمل است اما من فضیلت عملی را می آموزم؛ فضیلت اودر آکادمی بی خطر افلاطون ممتازست اما فضیلت من چهره شریف خود را در میدانهای جنگ مارتان^۱، فارسالیا^۲، پواتیه^۳ و آژین کور^۴ نشان می دهد. او فضیلت را بوسیله ملاحظات انتزاعی معینی تعلیم می دهد اما من فقط به شما اعلام می کنم بر اثر کسانی که

۱ — Marathon نام قصبه ای در یونان و صحنه جنگی در سال ۴۹۰ ق.م. بین آتنیها به فرماندهی میلئیداس Miltiades و ایرانیان به سرکردگی داریوش که ایرانیان شکست خوردند. سردار آتنی سرانجام در زندان جان سپرد (م).

۲ — Pharsalia صحنه جنگی که در سال ۴۸ ق.م. بین نیروی سزار و پمپه در گرفت و در آن پمپه مغلوب شد (م).

۳ — Poitiers نام شهری قدیمی، مرکز تاریخی پواتو، در غرب فرانسه. اشاره است به صحنه جنگی که در ۷۳۲ م. بین شارل مارتل Charles Martel فرمانروای مسیحی فرانکها و مسلمانان اسپانیا به فرماندهی عبدالرحمن غافقی، میان پواتیه و تور، روی داد و به پیروزی فرانکها انجامید؛ در منابع اسلامی نام این جنگ «بلاط الشهداء» است (م).

۴ — Agincourt شهرکی در شمال فرانسه، نزدیک کاله که صحنه جنگی در سال ۱۴۱۵ م. بودو هانری پنجم، پادشاه انگلستان، در آن جا فرانسویان را شکست داد (م).

پیش از شما رفته‌اند گام بردارید. تجربه دیرینه از فکر فیلسوف هوشمند فراتر می‌رود و من تجربه اعصار بسیاری را در اختیار شما می‌گذارم. سرانجام اگر فیلسوف کتاب موسیقی راندوین می‌کند من عود را در دست نوآموزان می‌نهم، و اگر او راهنما باشد من چراغم.»

پس اگر ضرورت اقتضا کند آیا او مثالهای بی‌شماری، داستان به داستان، به شما عرضه نمی‌دارد که تا چه حد داناترین سناتورها و فرمانروایان به برکت تاریخ راهنمایی شده‌اند، نظیر بروتوس^۵، آلفونسوس^۶، پادشاه آراگون، و امثال اینها؟ سرانجام رشته دراز مجادله آن دو، نکته‌ای را در ذهن شما پدید می‌آورد که یکی از آن دو «دریافت» را ارزانی می‌دارد و دیگری «مثال» را.

سیدنی با بهترین اسلوب، تصویرزننده و مسخره‌آمیزی از مورخ بدست می‌دهد (و متوجه مخالفت با دعاوی تاریخ است. که در آن زمان در انگلستان و دیگر جاهای اروپا رایج بود مبنی بر این که تاریخ بهترین «آینه عبرت از برای حکام» و بهترین مرتبی از برای فرمانروایان است) که خود نمونه خوبی از سرزندگی بیان و نمایش است و وی آن را بعنوان یکی از خصائص یک اثر خوب ادبی می‌شمارد. اما جذابیت سبک نباید ما را از توجه به آنچه در این جا بر سر استدلال او می‌آید بازدارد. وی کاملاً روشن می‌سازد که هنرها تا وقتی با ارزشند که انسان را به کاری بافضیلت هدایت کنند و دعاوی شعر باید بر پایه این معیار استوار گردد. فلسفه اخلاقی بمدد افکار انتزاعی و استدلالهای نظری فضیلت را می‌آموزد و حال آن که مورخ مدعی است که این کار را بهتر انجام می‌دهد زیرا با مثالهای محسوس که از تاریخ گرفته شده تعلیم می‌دهد. اما این هر دو نقائصی دارند:

«بنابراین فیلسوف و مورخ کسانی هستند که به مقصود خود خواهند رسید: اولی از طریق

۵- Marcus Junius Brutus مرد سیاسی رومی (۸۵ تا ۴۲ ق.م.) و دوست

محبوب قیصر و یکی از توطئه‌گرانی که جولیس سزار را کشتند (م).

۶- Alphonsus of Aragon ظاهراً اشاره است به آلفونس پنجم ملقب به عظیم و

کبیر، پادشاه آراگون و صقلیه (سیسیل) (۱۴۱۶ تا ۱۴۵۸ م.) (م).

«دریافت» و دیگری از طریق «مثال». اما هر دوشان، واجد این هر دو نیستند و از رسیدن به هر دو عاجزند. زیرا فیلسوف در حالی که قواعد ساده و آشکار را با استدلالی آزردهنده تبیین می‌کند، سخنش چندان غامض و دشوار فهم است که اگر شخصی هیچ راهنمایی جز او نداشته باشد چنان در ورطه‌ی وی می‌افتد که پیش از یافتن دلیل کافی برای شریف بودن، پیر می‌گردد. زیرا علم فیلسوف چنان بر مجزّادات و کلیات، مبتنی است که خوشبخت کسی که بتواند او را درک کند و خوشبخت‌تر آن که بتواند آنچه را درک کرده بکار بندد. از سوی دیگر مورتخ در حالی که خواهان «دریافت» است چنان به حقیقت جزئی چیزها نه به موجبات کلی آنها، نه به آنچه باید باشد بلکه به آنچه هست، وابسته است که «مثالها»ی وی به هیچ نتیجه‌ی لازمی نمی‌رسد و از این رو تعلیمات او کم‌ثمرتر است.»

فیلسوف بیش از آن در عالم تجرید غرق است که سخنش قانع‌کننده تواند بود و حال آن که مورتخ چنان به «حقیقت جزئی چیزها» وابسته است که مثالهای وی همیشه برای منظور خود او مناسب‌ترین مثالها نیست. در این جا انعکاسی از استدلال ارسطو مبنی بر این که شعر «محتمل» تر از تاریخ است وجود دارد، اما این فقط انعکاسی است، و استدلال سیدنی متوجه مسیر کاملاً متفاوتی است. ببینید چگونه در این راه پیش می‌رود:

«حالا شاعر بی‌همتا، هر دو مقصود را تحقق می‌بخشد. زیرا شاعر تصویر کاملی را از آنچه به نظر فیلسوف باید انجام گیرد، در شخصی نشان می‌دهد، شخصی که به تصویری آن کار را به انجام می‌رساند. به این ترتیب شاعر مفهوم کلی را با مثالی خاص جفت می‌گرداند. من می‌گویم تصویری کامل زیرا او به نیروی اندیشه، تصویری از چیزی را بدست می‌دهد و حال آن که فیلسوف فقط وصف لفظی آن را ارائه می‌کند که نه شخصی را تکان می‌دهد، نه در وی نفوذ می‌کند و نه جاذبه‌ای باندازه‌ی آن دیگری دارد.

اما در مورد مظاهر خارجی اشیاء، برای مردی که هیچ گاه فیل یا کرگدن ندیده می‌توان دقیقاً گفت شکل، رنگ، بزرگی جثه و علائم مشخصه آنها چیست، یا معماری یک قصر باشکوه را، با بیان زیباییهای کامل آن، طوری وصف کرد که شنونده را قادر سازد آنچه را شنیده از حفظ تکرار نماید، مع هذا وی هیچ گاه قلباً قانع نیست که خود نظیر شاهدهی عینی، معرفتی حقیقی و زنده از

آنها بدست آورده است. اما همین مرد بمجرد آن که بتواند این حیوانات را بصورت یک نقاشی خوب، و یا آن قصر خوش ترکیب را ببیند بی درنگ، بی حاجت به هرگونه توصیفی، شناختی قطعی از آنها پیدا می کند. پس شک نیست که فیلسوف با تعریف علمی خود، خواه در مورد فضیلت یا رذیلت، و امور مربوط به سیاست عامه یا نظام حکومت، حافظه را با انواعی از فرزانگیهای لغزش ناپذیر پر می کند، فرزانگیهایی که اگر توضیح نگردد و یا بصورت تصویری شعری بر زبان نیاید، در مقابل قوه تخیل و تمیز در ابهام و تاریکی می ماند.

طولیوس^۷ رنج فراوان می برد و در بسیاری از موارد بمدد شعر بما می فهماند نیروی عشق به وطن در نفوس ما تا چه حدست، مع هذا ما به صدای انکاسیز^۸ پیر گوش فرا می دهیم که در میان شعله های آتش تروا سخن می گوید، یا اولیس را می بینیم که در عین برخورداری از همه لذتهای وصال کالیپسو^۹، باز از دوری خود از ایثاکای لم یزرع و فقیر می نالد. رواقیون می گویند خشم، جنونی عارضی است. اما بگذارید سوفوکلس، اجاکس^{۱۰} را بر صحنه بیاورد که میشها و گاوها را [از سر خشم] تازیانه می زد و می کشت، بتصور این که آنها سپاهیان یونان به سرکردگی آگاممنون و منلائوس هستند، به من بگویند آیا شما در مورد خشم، از این مثال، شناختی مانوس تر از آنچه فلاسفه قرون وسطی درباره انواع خشم و تفاوتهای آن می گویند، بدست نمی آورید؟ ببینید آیا خرد و اعتدال اولیس و دیومدس^{۱۱} و شجاعت اخیلوس، دوستی میان نیسوس^{۱۲} و اوریاالوس^{۱۳}، آیا حتی از برای یک مرد جاهل درخششی بارز ندارد؟ و برعکس

۷- Marcus Tullius Cicero خطیب و نویسنده و مرد سیاسی رومی (۱۰۶ تا ۴۳ ق.م.)

ق.م.) (م).

۸- Anchises در اساطیر یونانی شاهزاده ای اهل تروا و پدر اینیاس Aeneas (م).

۹- Calypso پری دریایی که اولیس را از غرق شدن نجات داد و هفت سال در جزیره خود در نزد خویش نگاه داشت اما اولیس همیشه در آرزوی بازگشت به وطنش ایثاکا بود (م).

۱۰- Ajax قهرمان یونانی که بر اثر مغلوب شدن در برابر اولیس در مبارزه برای تصاحب سلاح اخیلوس (آشیل) خود را از اندوه کشت. سوفوکلس از داستان او تراژدی به نام اجاکس خشمگین پرداخته است (م).

۱۱- Dyomedes در اساطیر یونانی، جنگجویی که در محاصره تروا، به اولیس کمک کرد تا مجسمه آتنا را برپاید (م).

ندامت وجدان در اودیپوس، تکبر آگاممنون که زود از آن پشیمان می گردد، و قساوت کشنده در وجود پدر او اتیریوس^{۱۱}، و طغیان جاه طلبی در دو برادر اهل تیس^{۱۵}، و حلاوت تلخ انتقام در مدیا، و در حدی کمی پایین تر گئاتو^{۱۶} در کمدی ترنس، و پاندار^{۱۷} در اثر چاسر، شاعر ما، طوری بیان شده است که ما اکنون نام آنها را برای مشخص کردن صفات و سلویشان بکار می بریم. و سرانجام، همه فضائل و رذائل و شهوات را چنان بصورت طبیعی آنها در برابر چشم قرار داده اند که گویی ما روایت آنها را نمی شنویم بلکه آنها را بوضوح می بینیم. اما حتی در عالی ترین تعریف فضیلت، نصیحت کدام فیلسوفان ممکن است مانند کوش ابداعی — که گزنفون وصف کرده — است — یا مردی از هر لحاظ با فضیلت نظیر اینیاس، قهرمان اثر ویرژیل، یا حکومتی مشترک المنافع و از هر حیث کامل نظیر مدینه فاضله سرتامس مور^{۱۸}، واقعاً راهنمای یک فرمانروا باشد؟^{۱۹} ... بعنوان نتیجه می گویم که فیلسوف تعلیم می دهد اما تعلیماتش مبهم است بطوری

→ ۱۲ — Nisus پادشاه اساطیری ناحیه مگارا Megara در یونان (م).

۱۳ — Eurialus در اساطیر یونانی جوانی بسیار زیبا که دوستی او بانیسوس معروف بود (م).

۱۴ — Atrous

۱۵ — Thebes تیس یا تب، شهری در یونان قدیم. دو برادر جاه طلب اشاره است به پُلی نیسس Polynices و اتیوکلِس Eteocles پسران اودیپوس که بر سر جانشینی پدر و فرمانروایی بر تبس کارشان به جنگ می کشد و در پایان به دست یکدیگر کشته می شوند (م).

۱۶ — Gnato مردی خوش مشرب و تنبل و پرخور در کمدی ترنس Publius Terentius Afer شاعر کمدی پرداز رومی اهل کارتاژ که از حدود ۱۹۰ تا ۱۵۹ ق.م. زیسته است (م).

۱۷ — اشاره است به Pandarus از سرکردگان جنگ تروا که بصورت واسطه ای امکان ملاقات کرسیدا (خواهرزاده یا برادرزاده خود) را با عاشق او ترویلوس فراهم می کنند و چاسر، شاعر بزرگ انگلیسی (? ۱۳۴۰ — ۱۴۰۰)، منظومه داستانی معروف خود را به نام Troilus and Criseyde از سرگذشت این دو عاشق پرداخته است (م).

۱۸ — (۱۵۳۵ — ۱۴۷۸) Sir Thomas More مرد سیاسی و مؤلف انگلیسی که اصطلاح utopia را ابداع کرد و عنوان کتابی قرار داد که طی آن عقاید اصلاح طلبانه ای را در باره نظام حکومتی و اقتصادی و اجتماعی کامل بیان نمود (م).

←

که فقط مردم دانشمند مطلب او را درک می‌کنند یعنی او کسانی را تعلیم می‌دهد که قبلاً تعلیم یافته‌اند؛ اما شاعر غذای [هرگونه معده‌ای حتی] ضعیف‌ترین مزاجهاست، شاعر در حقیقت فیلسوف واقعی عامه است و افسانه (فابلها)ی ازوپ^{۲۰} دلیل خوبی بر این معنی است — کسی که حکایات رمزی زیبایی او در لباس قصه‌های حیوانات، بسیاری از کسانی را که از وحوش وحشی‌ترند و او می‌دارد تا ندای فضیلت را از این نکته‌گویان بی‌زبان بشنوند.

اما حالا ممکن است گفته شود که اگر این گونه تصور از مطالب، از برای ایجاد تخیل چنین مناسب است پس انتظار از مورخ باید بیش از اینها باشد و تصاویری از امور حقیقی بصورتی که واقعاً انجام پذیرفته (نه آن که بصورتی توهم‌آمیز و ساختگی عنوان شده باشد) پیش چشم شما آورد. در حقیقت ارسطو خود در بحث از شعر، این مسأله را بوضوح بیان کرده و گفته است که شعر فلسفی‌تر و بسیار جذبی‌تر از تاریخ است. دلیل او این است که چون شعر با حقیقت عام (امور کلی) سرو کار دارد و تاریخ با حقیقت خاص (امور جزئی و فردی)؛ وی می‌گوید: «حالا مقصود من از امور کلی چیزی است که چنین یا چنان کسی برحسب احتمال یا ضرورت بگوید و یا انجام دهد، (که هدف شعر همین است هر چند نامهای خاص به اشخاص داستان‌هم داده- شود). و امر جزئی آن است که مثلاً شخصی چون الکیبیادس^{۲۱} کرده یا برای او اتفاق افتاده- است». تا این جا سخن ارسطو بود و این استدلال او (مانند همه استدلالهایش) سرشار از خردست. زیرا در حقیقت اگر مسأله این بود که آیا بهترست عملی خاص بصورتی حقیقی یا ساختگی عرضه گردد، شک نیست که کدام یک از آنها انتخاب خواهد شد، چنان که شما نیز ترجیح می‌دهید تصویر حقیقی ویسپازین^{۲۲} را آن طور که بوده داشته باشید نه آن تصویری که نقاشان بمیل خود پرداخته‌اند و هیچ شباهتی به او ندارد. اما اگر مسأله برای استفاده و آموزش خود شما باشد، آیا بهترست چنان که باید باشد یا چنان که واقعاً بود عرضه گردد؟ شک نیست

→

۱۹- در این جا از ترجمه چند سطر که مربوط به روایات مسیحی بود و در فهم مطلب تأثیری نداشت صرف نظر شد (م).

۲۰- Aesop قابل نویس معروف یونانی (۶۲۰ تا ۵۶۰ ق.م.) که بسیاری از قصه‌های نکته‌آموز مربوط به حیوانات را به او نسبت می‌دهند (م).

۲۱- Alcibiades مرد سیاسی و سردار آتنی (۴۵۰ تا ۴۰۴ ق.م.) (م).

۲۲- Vespasianus امپراطور روم که از سال ۹ تا ۷۹ میلادی زیسته و از ۶۹ تا ۷۹ میلادی حکومت کرده است (م).

کورشی که گزنفون ابداع و تصویر کرده است آموزنده‌تر از کورش حقیقی در روایت یوستین^{۲۳} است و اینیاس ابداعی ویرژیل از اینیاس حقیقی در اثر دارس فریگیایی^{۲۴} بهتر. اما از برای آن بانویی که می‌خواست چهره خود را به بهترین صورت بیاراید، نقاشی که می‌توانست تصویری هر چه زیباتر پردازد و بر روی آن نام کانیدیا^{۲۵} را بنویسد بیشتر بکار می‌آمد تا کسی که چهره کانیدیا را چنان که بواقع بود نقاشی می‌کرد، همان زنی که هوراس سوگند می‌خورد که زشت و بدرفتار بود.»

سیدنی ادعا می‌کند که شعر از حیث تعلیم اخلاقی از فلسفه و تاریخ برترست زیرا مانند فلسفه با مسائل انتزاعی محض سروکار ندارد بلکه با مثالهای محسوس و روبروست، و از آن جا که مثالهای آن به حقیقت واقعی وابسته نیست می‌تواند آنها را محتمل‌تر و قانع‌کننده‌تر از آنچه در تاریخ یافته می‌شود بنماید. در شعر ماهیت حقیقی فضیلت بصورتی زنده و پرجاذبه تصویر می‌گردد و حال آن که رذیلت با همان سرزندگی، طوری عرضه می‌گردد که همیشه زشت و بی‌فروغ است. گرچه سیدنی افسانه (فابل)های ازوپ را مثالهایی از تعلیم مؤثر اخلاقی شاعر می‌شمارد، انصاف نیست که گمان کنیم مقصود سیدنی آن بوده که افسانه‌های حیوانات عالی‌ترین انواع ادبی است، زیرا اولاً او اهمیت سرزندگی و شور و شوق را — که لزومی ندارد حتماً خصائص یک «فابل» باشد — مورد تأکید قرار می‌دهد، ثانیاً بارها از حماسه بعنوان نوعی شعر پرتأثیر یاد کرده است زیرا حماسه در شخصیت قهرمانهای نیک و بد خود «تصویرهایی برجسته از فضائل، رذائل و چیزهای دیگر، همراه با آن تعلیم لذت بخش که باید صفت ممیزه درستی از برای شناخت شاعر بشمار آید» به ما می‌دهد.

۲۳ — Junianus Justinus. مورخ رومی (م).

۲۴ — Dares Phrygius. کاهنی در یونان قدیم و مصنف فرضی اثری در باره سقوط

تروا (م).

۲۵ — Canidia زنی که هوراس او را دوست می‌داشت و هوراس را ترک گفت (م).

سیدنی و ارسطو

در آخرین قسمت از نوشته سیدنی که نقل شد، وی به ارسطو اشاره می‌کند و سخن مشهور او را می‌آورد که شعر فلسفی‌تر و بسیار جدی‌تر از تاریخ است زیرا شعر بیشتر با امور کلی سر و کار دارد تا امور جزئی و خاص. مع‌هذا موضع سیدنی ابداً ارسطویی نیست. وقتی او استدلال می‌کند که ابتکارات شاعر مؤثرتر از گزارش واقعی مورخ است، منظورش این است که جهان مطلوب شاعر چیزها را چنان که شایسته است باشد نشان می‌دهد نه چنان که هست. و به این ترتیب خواننده را بیشتر به کارهای بافضیلت رهبری می‌کند. «اما اگر مسأله برای استفاده و آموزش خود شما باشد، آیا بهترست چنان که باید باشد یا چنان که واقعاً بود عرضه گردد؟ در این صورت شک نیست کورشی که گزنفون ابداع و تصویر کرده است آموزنده‌تر از کورش حقیقی در روایت یوستین است». مفتاح کلام در این جا کلمه باید است. سیدنی «وجوب» احتمالی ارسطو را به «وجوب» اخلاقی تغییر داده است. در نظر ارسطو شاعر در باره چیزی که باید باشد یعنی چیزی که محتمل‌ترست سخن می‌گوید، «وجوب» در نظر وی «وجوب» محتمل است. به عقیده سیدنی شاعر از چیزی سخن می‌گوید که، به مفهوم اخلاقی صرف، «شایسته است» باشد. جهانی که شاعر می‌آفریند در نظر او، از دنیای واقعی تهذیب‌کننده‌ترست. اما در مورد احتمالات اساسی موضع انسانی، و یا محتمل به مفهوم جهان مستقلى که می‌آفریند، حقیقی‌تر نیست.

به این ترتیب با آن که سیدنی، مانند ارسطو، به ردّ اتهاماتی که افلاطون بر شعر وارد کرده است توجه دارد، دفاع او اساساً با دفاع ارسطو متفاوت است. در نظر سیدنی شاعر آفریننده جهانی است که نظاره‌گران آن را به پیروی از فضیلت و اجتناب از رذیلت دعوت می‌کند:

«اگر شاعر وظیفه خود را درست انجام دهد در وجود تانتالوس^۱، اتریوس و نظایر آنان چیزی

۱ - Tantalus در اساطیر یونانی پادشاه فریجیه یا لیدیّه، پسر زئوس (م).

را به شما ارائه نمی کند مگر آنچه ناگزیر باید از آن اجتناب کرد، و در وجود کورش، اینیاس و اولیس هر چیزی در خور پیروی کردن است؛ و حال آن که مورتخ با تقدیر به این که حوادث را چنان که بوده بیان کند، از این انگاره کامل نمی تواند آزاد گردد مگر آن که شیوه شاعری پیش-گیرد، از این رو در وجود اسکندریا سی پیو^۲ برخی چیزها دلپذیر و برخی دیگر دلآزار است...

آیا نمی بینیم که میلتيادس^۳ شجاع در غل و زنجیر می پوسد؟ و فوسون^۴ عادل و سقراط حکیم همچون خائنان کشته می شوند؟ و سوروس^۵ بی رحم با کامیابی بسر می برد؟ و سوروس^۶ پاک نهاد بتلخی بشهادت می رسد؟ و سیلا^۷ و ماریوس^۸ در بستر خود می میرند؟ و پمپه^۹ و سیرون^{۱۰} در حالی کشته می شوند که تبعید را سعادت می پندارند؟ آیا نمی بینیم که کاتوی^{۱۱} با-فضیلت به انتحار وادار می شود و قیصر طاغی تا آن حد مقامش بالا می رود که نام او تا امروز پس از هزار و ششصد سال با عالی ترین افتخارات دوام می یابد؟... بنابراین من به این نتیجه می رسم

۲- Scipio سی پیوی افریقایی، سردار رومی که از ۲۳۷ تا ۱۸۳ ق.م. زیسته

(م).

۳- Miltiades؛ رک: ص ۱/۱۱۵، ح.

۴- Phocion مرد سیاسی و سردار آتنی (? ۴۰۲ تا ۳۱۷ ق.م.) (م).

۵- Severus امپراطور رومی (۱۴۶ تا ۲۱۱ م.) (م).

۶- Aurelius Alexander Severus امپراطور رومی (? ۲۰۸ تا ۲۳۵ م.) (م).

۷- Lucius Cornelius معروف به سیلا Sylla دیکتاتور روم قدیم (۱۳۶ تا

۷۸ ق.م.). وی ابتدا معاون ماریوس بود و بعد رقیب او شد (م).

۸- Gaius Marius سردار و سیاستمدار و کنسول رومی که از ۱۵۵ تا ۸۶ ق.م.

زیسته است (م).

۹- Pompey یا پومپئوس Pompcos ملقب به کبیر که اسم او کنیوس Cneius

بود (۱۰۷ تا ۴۹ ق.م.). وی سردار سیلا بود و بعد باتفاق کراسوس به کنسولی روم رسید. در مخالفت و جنگ با سزار مغلوب شد و در جستجوی پناهگاهی به مصر رفت و در آن جا به دستور بطلمیوس دوازدهم کشته شد (م).

۱۰- Marcus Tullius Cicero خطیب و مرد سیاسی و حقوق دان رومی (۱۰۶ تا

۴۳ ق.م.) که به مقام کنسولی رسید و سرانجام در جزر و مد حوادث سیاسی کشته شد (م).

۱۱- Marcus Porcius Cato وطن خواه و فیلسوف رواقی رومی که از ۹۵ تا ۴۶

ق.م. زیست و سرانجام انتحار کرد (م).

که او (شاعر) بر مویخ رجحان دارد، نه فقط بواسطه آن که به ذهن معرفت می‌بخشد بلکه بدان سبب که آن را به سوی آنچه سزاوارست «خوب» نامیده و شمرده شود، راهنمایی می‌کند. این پیش‌برد و هدایت به نیک‌رفتاری، بحق تاج افتخار را بعنوان پیروزمندی بر سر شاعر می‌نهد، پیروزی که نه فقط بر مویخ است بلکه بر فیلسوف نیز هست، ولو آن که تفوق اثر شاعر بر آن دو، از لحاظ تعلیم، مورد تردید باشد.»

شاعر نه فقط از لحاظ توانایش در خلق سرمشق کامل، بلکه از نظر توانایش در برانگیختن خواننده به پیروی از آن سرمشق، بر فیلسوف تفوق دارد. «گمان می‌کنم هیچ کس آن قدر شیفته فلسفه نیست که فیلسوف را در برانگیختن خوانندگان با شاعر مقایسه کند». این سخن قریب به این مضمون است که شعر را با خطابه، یعنی فن اقناع، برابر نهند، چنان که سیدنی خود بعدها در استدلالش متوجه آن می‌شود. اما در عین حال سیدنی را قادر می‌سازد تا در نظریه تعلیمی خود در باره شعر جایی برای خصائص سرزندگی و قوت — که وی قبلاً آنها را ستوده بود — بیابد. هر قدر جهان شاعر آرمانی باشد، هر قدر قهرمانانش بافضیلت نمایند، و هر قدر «عدالت شاعرانه» در جریان عمل حکمروایی کند، هیچ خواننده‌ای به تقلید از آن جهان در اعمال خود «برانگیخته» نمی‌شود مگر این که آن جهان با چنان سرزندگی و شور و شوقی به او عرضه گردد که نتواند در برابر آن مقاومت کند. لذتی که خواننده از خواندن اشعار مربوط به این جهان مطلوب و در واکنش نسبت به سرزندگی آن احساس می‌کند نه فقط به محتوی و مضمون شعر بلکه به صورت و سبک و اسلوب آن نیز بستگی دارد. بدین ترتیب سیدنی با طرح نظریه «برانگیختن» خواننده، راهی می‌یابد تا خصائص جمال‌شناختی موجود در صورت و سبک را در معیارهایی که برای اثر خوب ادبی وضع کرده، بگنجانند.

صورت و محتوی

شاید استعمال لفظ «جمال‌شناختی» در این مرحله از بحث ما سؤال‌انگیز

باشد؛ زیرا مگر نه این است که ما به کشف انواع معنایی که می توان به این اصطلاح داد توجه داریم؟ اما آنچه در این جا از این اصطلاح منظورست آن خصائصی است که لذت مطالعه را برای خواننده، صرف نظر از محتوی، فراهم می آورد- خصائصی که از شیوه کاربرد زبان ناشی می شود. (در تجزیه و تحلیل نهائی، این که آیا صورت و محتوی را می توان به این طریق از یکدیگر تفکیک کرد مسأله عمیقی است که بعد به آن خواهیم پرداخت. تفکر انتقادی سیدنی به آن درجه از قوت استدلال نرسیده بود که به این مسأله توجه کند). نکته ای که باید در این جا خاطر نشان ساخت، نکته مهمی است که سیدنی نظریه تعلیمی شعر را طوری طراحی می کند که سبک را در زمره موضوعات مورد علاقه خود، و «سبک خوب» را در ردیف معیارهای خویش برای تشخیص یک اثر ادبی خوب قرار می دهد، گرچه او عین این کلمه را بکار نمی برد. با این کار، وی تفکیک بین داوری صرفاً مبنی بر سبک را از داوری کلی درباره ارزش یک شعر (بعنوان چیزی که هم تعلیم می دهد و هم مسرت می بخشد، و با ایجاد مسرت تعلیم می دهد) امکان پذیر می سازد. و بعد، موقعی که در رساله خویش شعر عاشقانه عصر خود را، بواسطه سبک بارد و متکلف آن، محکوم می کند کاملاً بر همین عقیده استوار است. آنچه سرد و متکلف است هرگز ممکن نیست قانع کننده باشد، و چنان که بعدها در سخن وردزورث دیده می شود «هرگز ممکن نیست بمدد شور و احساس، بصورتی زنده به دل راه یابد». وردزورث بیش از دویست سال بعد از سیدنی مدعی شد که «شاعر بوسیله شور و احساس و معرفت قلمرو پهناور جامعه بشری را بهم می پیوندد»، و سیدنی اگر می بود لاقلاً با این سخن که شاعر شور و احساس و معرفت را درهم می آمیزد موافقت داشت. منظور از معرفت، معرفت اخلاقی است و شور و احساس، خود را در قوت و سرزندگی سبک و اسلوب نشان می دهد.

انسان نمی تواند در مورد اصرار سیدنی بر این که جهان شاعر باید بصورتی مسرت بخش نموده شود، و این که مسرت از سرزندگی پرشور و احساس طرز بیان حاصل می گردد بیش از حد تکیه کند، زیرا این امر به وی معیاری می دهد که در صورت لزوم می تواند آن را از مجموع نظر کلی سیدنی در باره شعر، بعنوان مؤثرترین طریق برانگیختن به کسب فضیلت، انتزاع نماید، و آن را در مورد یک اثر ادبی،

بی‌توجه به موضوع آن و صرف نظر از این که آیا هدف اخلاقی دارد یا نه، بکار برد. اگر بگویید شعر هم تعلیم می‌دهد و هم مسرت می‌بخشد، و برای آنچه تعلیمات خوب است و آن مسرتی که از حُسن بیان حاصل می‌شود معیارهای جداگانه داشته باشید، آن وقت راه را برای ظهور یک نظرگاه جمال‌شناختی محض هموار کرده‌اید. و نیز ارتباط بین صورت و محتوی را بیش از حد ساده کرده و راه را بر آن نوع از نقد ادبی که از «کتابی بد، اما بسیار خوب نگارش یافته» سخن می‌گوید، گشوده‌اید — و این طرز تلقی، چنان که خواهیم دید، به یک نظریه فوق‌العاده مکانیکی در باره ماهیت صورت (فرم) ادبی منجر می‌شود.

دیدیم که در نظر سیدنی جهانی که شاعر می‌آفریند به هیچ مفهومی «تقلید»ی از دنیای واقعی که ما در آن بسر می‌بریم، نیست اما صورت تهذیب-یافته‌ای از آن است که طوری اقناع‌کننده عرضه شده که خواننده آرزو خواهد کرد آن تهذیب را تقلید کند. محدودیتهای این نظرگاه موقعی بوضوح نمایان می‌گردد که سیدنی خواهر هنری شعر، یعنی نقاشی، را در مقام تمثیل بکار می‌برد. «اما از برای آن بانویی که می‌خواست چهره خود را به بهترین صورت بیاراید، نقاشی که می‌توانست تصویری هر چه زیباتر پردازد و بر روی آن نام «کانیدیا» را بنویسد بیشتر بکار می‌آمد تا کسی که چهره کانیدیا را چنان که بواقع بود نقاشی می‌کرد، همان زنی که هوراس سوگند می‌خورد که زشت و بدرفتار بود.» مفهوم ضمنی این جملات بوضوح این است که وظیفه چهره‌پرداز کمک به مردم در آرایش چهره‌شان است، با تقلید از تصویر. این مشکلی است که اگر شخص نظریه ارسطو را درباره تقلید، از هنرمند به مردم انتقال دهد، به آن گرفتار می‌شود. یعنی هنرمند از دنیا تقلید-نمی‌کند بلکه جهانی بهتر از برای مردم می‌آفریند تا با تقلید از آن، خود را مهذب گردانند. از طرف دیگر، منتقدان بعدی که معتقد بودند کار هنر تقلید از طبیعت بشری است، و در عین حال می‌خواستند هنر از لحاظ اخلاقی آموزنده باشد، به معضلی از نوع دیگر گرفتار می‌آمدند، و این در صورتی بود که آن قدر در کار خود اخلاص داشتند که اعتراف کنند طبیعت بشر، چنان که در زندگی واقعی می‌شناسیم، از تهذیب بدورست. اگر «عدالت شاعرانه» در زندگی حکمروا نباشد،

چنان که نیست، و مردم در زندگی واقعی خود از نمونه‌های کمال اخلاقی دور باشند، چه طور کسی می‌تواند در آن واحد هم از طبیعت تقلید کند (طبیعتی که در قرن هفدهم و قسمت اعظم قرن هجدهم بمعنی طبیعت بشری بود) و هم خوانندگان را به طریقه‌های بافضیلت رهبری نماید؟ دکتر جانسن — که در باره زندگی چنان که هست و مردم چنان که هستند گرفتار توهم و اشتباه نبود — در عین حال که شکسپیر را بواسطه معرفت او بر طبیعت بشری و نمایش آن می‌ستود، وی را بسبب آن که نمایشنامه‌هایش فاقد «عدالت شاعرانه» بود، ملامت می‌کرد. شما نمی‌توانید این‌هر-دو حالت را با هم داشته باشید و اگر مایلید که تصویر شاعر از انسان، از لحاظ اخلاقی تهذیب‌کننده باشد، معقول‌تر آن است که بر این نکته پافشاری کنید که شاعر به دنیای واقعی ابداً توجه ندارد (مگر این که فقط بخواهید بوسیله یک سلسله هشدارهای هراس‌انگیز به تهذیب پردازید). البته طریقهٔ سومی نیز هست و آن این است که معتقد باشیم دنیای «واقعی» دنیای روزمره نیست بلکه آن انگاره‌هایی است که در ورای دنیا نهفته است و شاعر با نیروی تخیل خود آنها را می‌بیند. فقط از این طریق آخری است که نظریهٔ تقلیدی هنر را می‌توان با نظریهٔ تعلیمی وفق داد. و اگر چه (چنان که قبلاً یادآوری کرده‌ایم) نشانه‌هایی از این استدلال در گفتار سیدنی وجود دارد، وی در حقیقت هیچ‌گاه به بسط آن نمی‌پردازد.

آموختن و برانگیختن

دیدیم که در نظر سیدنی جهانی که شاعر می‌آفریند از جهات بسیار، «زرین» است. شاعر می‌تواند قهرمانان آرمانی را طوری جاندار و روشن نشان دهد که شخص تقلید از فضائل آنها را آرزو کند. وی می‌تواند جهانی را عرضه کند که در آن فضیلت همیشه پیروز می‌شود و رذیلت همواره کیفر می‌یابد، و یا قادرست جهانی را ارائه دهد که در آن بدی و شر، خواه پیروز یا مغلوب گردد، طوری زشت نمایانده — می‌شود که خواننده در آینده همواره خواستار اجتناب از آن خواهد بود. سیدنی در

قسمت آخر رساله خود ضمن بحث راجع به اعتراضات پیرایشگران بر انواع مختلف ادبی، راههای دیگری را که شاعر می‌تواند بدان وسیله «دعوتگر به فضیلت» باشد، خاطرنشان می‌کند. هجاپرداز «هیچ گاه از سر تفریح فرصت را از دست نمی‌دهد مگر این که شخص را به خندیدن بر سبک‌سری خود وادارد تا سرانجام شرمسار، بر خویشتن بخندد». و همین‌طور «کمدی تقلیدی از خطاهای عادی زندگی ماست که کمدی پرداز بصورتی هرچه مسخره‌تر و ملامت‌انگیزتر عرضه می‌دارد؛ بطوری که غیرممکن است تماشاگر بتواند خود را راضی کند که در آن موضع قرار گیرد». و تراژدی «عمیق‌ترین جراحات را می‌شکافد و زخمهایی را که زیر پوششی از بافتهاست ارائه می‌دهد، چنان‌که شاهان را و می‌دارد تا از خود کامگی بهره‌یزند و خود کامگان نهاد استبدادی خود را نشان دهند و نیز با برانگیختن اعجاب و شفقت، بی‌ثباتی این دنیا را گوشزد می‌کند و این که چگونه سقفهای زرین بر پایه‌های ناتوان بنا شده است» — تعریفی که با بکار بردن بعضی از مصطلحات ارسطو («اعجاب و شفقت» تحریفی است از اصطلاح «ترس و شفقت» ارسطو، و کلمه «اعجاب» بمفهوم قدیمی خود یعنی شگفتی توأم با احترام بکار رفته است) تفسیر روان‌شناختی ارسطو را درباره عمل درمانی تراژدی، به نظریه‌ای کاملاً اخلاقی تبدیل می‌کند.

در بحث از شعر غنائی است که سیدنی بر اهمیت «برانگیختن» (که ارتباط آن را با کارکرد اخلاقی شعر، قبلاً مورد بحث قرار داده‌ایم) تأکید فراوانی می‌کند و تقریباً چنین می‌نماید که نظر خود را فقط بر روی این صفت استوار می‌سازد:

«آیا این شاعر غنائی است که موجب تنبّه فراوان می‌شود، کسی که با چنگ کوک شده و نوای هم‌آهنگ خود، کارهای بافضیلت را، به پاداش فضیلت، مورد تحسین قرار می‌دهد؟ کسی که پندهای اخلاقی و مسائل طبیعی را عرضه می‌دارد و گاه صدای خود را چندان بلند می‌کند که سرود حمد و ستایش خدای لایزال را به عرش می‌رساند. بی‌شک من باید به بی‌مایگی خود اعتراف کنم. من هرگز سرود قدیمی پرسی و داگلس^۱ را نشنیدم مگر این که بر-

۱. — Percy and Douglas اشاره است به سرودی حماسی مربوط به منازعات بین

دوطایفه پرسی و داگلس که در قرن چهاردهم میلادی شهرت یافته بود (م).

اثر آن دلم بیش از شنیدن نوای شیور به تپش درآمد؛ سرودی که هنوز هم برخی خوانندگان نابینای دوره گرد با صوت ناهنجار و طرز ادای خشن، آن را می خوانند...

سیدنی قبلاً بر قدرت شاعر در «برانگیختن» بعنوان عاملی که بیش از هر چیز به تأثیر تعلیمی شعر کمک می کند، تأکید کرده بود: نه فقط جهان آرمانی به خواننده نشان داده می شد بلکه بر اثر طرز ارائه آن، خواننده به تقلید از آن برانگیخته می گشت. اما کلمه «برانگیختن» مبهم است و در حالی که سیدنی غالباً آن را بمعنی «مهمیزدن» و حتی «اغوا و ترغیب» بکار می برد، در قسمتی که هم اکنون نقل شد چنین بنظر می رسد که وی از عاطفه بدون توجه به نتایج آن در عمل، سخن می گوید. صدای تکان دهنده شیور در عواطف شونده اثر می کند و اگر چه البته منظور این است که وی به اعمالی مستلزم شجاعت بیشتر «انگیخته» می شود، مفهوم مستقیم این کلمه در این جا آن است که «خصیصه تأثیرگذاری» (اصطلاحی که از برخی منتقدان جدید بعاریت گرفته شده) تنها چیزی است که اهمیت دارد. به هر حال، منتقدان متأخر از این فقره چنین مفهومی را دریافته اند و مدعی شده اند که سیدنی منتقدی رمانتیک است، به این معنی که وی به برانگیختن عاطفه فی نفسه توجه دارد. اما اگر فضیلت، از تسکین عواطف بوسیله عقل ناشی شود (نکته ای که مورد تأیید افلاطون و افلاطونیان مسیحی عصر سیدنی بود)، گفتن این که شعر شور و احساس را برمی انگیزد بمنزله قبول یکی از ایرادهای عمده افلاطون و دادن امتیازی مهم به پیرایشگران است. پس مقصود سیدنی ممکن نبوده است بصراحت آن نظری باشد که ما ناچار از عبارت نقل شده بالا درک می کنیم. موضع کلی او برقرار دادن شور و احساس در کنار فضیلت، وابسته است. وی نشان می دهد که چگونه شاعر با تصویری شورانگیز از یک «کمال مطلوب» مجسم، می تواند مردم را به پیروی از آن برانگیزد. ما گفته ایم که این بدان معنی است که وی معیاری از برای سبک دارد، و «وصف شورانگیز» در نظر او واجد اهمیت است، و دیده ایم که سیدنی به تفکیک معیار خود در مورد سبک و محتوای اخلاقی اکتفا می کند. اما هیچ جا تصریح نمی کند که وصف شورانگیز چیزی، ارزش شعری دارد، حتی اگر چه گاهی اوقات احساس-

می‌کنیم که چنانچه او به مبارزه در قلمرو خصم مجبور نبود، امکان داشت چیزی از این قبیل بگوید. بزرگترین کوششی که سیدنی در استدلال صریح خود بخرج می‌دهد این است که نشان دهد لازمه شور و احساس آن نیست که در جانب شیطان قرار داشته باشد — یا چنان که یکی از اخلاقیون متأخر می‌گوید: «من نمی‌فهمم چرا شیطان باید همه آهنگهای خوب را در اختیار داشته باشد» — بلکه ممکن است آن را جزء فضائل موجد شعر بشمار آورد، زیرا تعالیم شورانگیز آن، از مؤثرترین وسائل تعلیم است. یک قرن بعد دکتر جانسن در بحث از اختلاط واقع‌گرایی روان‌شناختی و تعالیم اخلاقی موجود در رمانهای ریچاردسن^۲، گفت: «وی به شور و احساس تعلیم داد که به دستور فضیلت برانگیخته شود». ممکن است سیدنی این موضوع را برعکس کرده و گفته باشد که شاعر به فضیلت تعلیم می‌دهد تا به فرمان شور و احساسات انگیزه شود. نباید فراموش کرد که سیدنی در عین آن که به حمله پیرایشگران به شعر، پاسخ می‌گفت، خود مانند اسپنسر^۳ یک پیرایشگر و نیز نوافلاطونی و انسان‌گرا (هومانیتست) و شاعر بود. و دفاع او از شعر کوششی شرافتمندانه برای تلفیق همه مواضع مذکور بود.

اگر جنبه بلاغی نظریه سیدنی وی را قادر سازد که چنین تأکیدی بر «انگیزختن» داشته باشد و به این ترتیب بر اهمیت سبکی سرزنده و پرشور و احساس اصرار بورزد، این نکته را نیز باید یادآور شد که اصرار او بر این که کار شعرا را نه جهانی زرین و کمال مطلوب بجای تقلید از دنیای واقعی و برنجین است، بدو امکان می‌دهد که سلسله مراتبی از انواع ادبی بنا کند. او می‌تواند از هجا و طعن بعنوان نوعی شعر که انسان را از حماقت خودش بخنده درمی‌آورد، و از کمدی که خطاهای عادی زندگی را مضحک نشان می‌دهد، و از تراژدی بعنوان چیزی که نتایج وحشت‌انگیز خودکامگی را طوری عرضه می‌دارد که پادشاهان از خود کامه بودن به هراس می‌افتند (و شاید این نکته اخیر ضعیف‌ترین تعریفات سیدنی باشد)، دفاع-

۲- Samuel Richardson (۱۶۸۹-۱۷۶۱) رمان‌نویس انگلیسی (م).

۳- Edmund Spenser (۱۵۵۲-۱۵۹۹) شاعر انگلیسی (م).

کند. اما آن شعری که مستقیماً به تصویر چنان فضیلتی پردازد که خوانندگان را به سوی آن سوق دهد، عالی ترین نوع خواهد بود. و آن شعر قهرمانی یا حماسی است، «زیرا زبان چه متفرعن باید باشد تا از هنری که با خود قهرمانانی نه فروتر از اخیلوس، کورش، اینیاس، تورنوس^۴، تیدیوس^۵ و رینالدو^۶ بوجود می آورد، به بدگویی پردازد؟ قهرمانانی که نه فقط حقیقت را تعلیم می دهند و انسان را به سوی آن برمی انگیزند بلکه آن را در عالی ترین و برترین حدّ خود تعلیم می دهند و شخص را به جنبش برمی انگیزند؛ کسانی که شهامت و عدالت را از خلال ترس و شهوات مه آلود به تابش درمی آورند... اما اگر چیزی در دفاع از شعر خوش قبلاً گفته شده- باشد همه به تمجید شعر قهرمانی باز می گردد، که نه فقط نوعی از شعرست بلکه بهترین و کامل ترین نوع آن است».

پس سیدنی قادرست به اعتراضات افلاطونی و پیرایشگران پاسخ گوید، وی می تواند در عین تأکید بر محتوای تعلیمی شعر، جایی از برای معیار سبک هم پیدا- کند — و نیز در باب سلسله مراتب انواع ادبی آرائی دارد. اما او همه این کارها را به بهای تفکیک خطرناک و قاطعی بین شیوه و موضوع شعر انجام می دهد و غایت نهائی و کار شعر را چیزی منحصر بفرد، با «لذتی خاص» (در تعبیر ارسطو) از آن خود، و صفاتی متمیزه به این مفهوم که جوهر اصلی آن باید شناخته و ارزیابی شود، بشمار نمی آورد بلکه شعر را چیزی می داند که با همه دیگر فعالیت های ارجمند انسانی اشتراک دارد. برخلاف ارسطو، سیدنی با مشخص کردن و توجیه آنچه منحصرأ شعری است، شعر را توجیه نمی کند، و مانند افلاطون از برای همه محصولات ذهن و تخیل بشری، یک معیار ارزیابی واحد بکار می برد. وی از معضل افلاطونی بدین

۴ — Turnus قهرمانی در اساطیر رومی که ویرژیل به شرح سرگذشت او پرداخته است

(م).

۵ — Tydeus قهرمانی در اساطیر یونان و یکی از هفت فرمانده در لشکرکشی برای تسخیر شهر تبس، موضوع یکی از تراژدی های آیسخیلوس (م).

Rinaldo — ۶

گونه خلاص می‌شود که نشان می‌دهد شور و احساس از امتیازات خاص شیطان نیست بلکه ممکن است در راه بسط فضیلت نیز بکار رود، و با تأکید بر این که آنچه شاعر می‌آفریند، ولو با دنیای واقعی تباین داشته باشد از نظر اخلاقی از ان بهترست، و طوری تصویر می‌گردد که خواننده خواهد کوشید تا آن را بوجود بیاورد. اما توفیق او به بهای ازدست دادن استقلال شعر بدست می‌آید. اگر چه شعر در نظر سیدنی از لحاظ تعلیم اخلاقی از فلسفه یا تاریخ موثرترست، منتقد شعر، قبل از پرداختن به داوری در باره شعر، ناگزیر باید در انتظار فیلسوف اخلاقی یا مرد روحانی بماند تا به او بگویند از نظر اخلاقی چه چیز خوب و یا بدست. رساله فن شعر ارسطو اعلامیه استقلال شعر و در عین حال توجیه شعرست، اقامه سیدنی به حصول دومی به بهای ازدست دادن اولی قناعت می‌کند. و اگر ما، با کمی انصاف، موضع سیدنی را ساده تصور کنیم، ممکن است بخاطر آوریم که از زمان او تا عصر ما اکثریت عمده مفسران ادبیات تخیلی، نظر او را بطور اساسی پذیرفته و عموماً آن را با زیرکی و حساسیت کمتری بکار برده‌اند.

تقلید و تعلیم

در نظر افلاطون جهان شاعر، تقلید درجهٔ دومی از حقیقت و بنابراین بی ارزش بود؛ به نظر ارسطو شاعر می توانست با انتخاب حوادث و تنظیم مناسب آنها، به حقیقتی عمیق تر از آنچه در چیزهایی عارضی و سطحی که در تجارب عادی ما جلوه گریز و می بینیم برسد؛ از لحاظ سیدنی شاعر جهانی می آفرید که از نظر اخلاقی بهتر از دنیای واقعی بود تا به تهذیب خواننده و اصلاح او توفیق یابد. هیچ یک از این منتقدان اشاره نمی کنند که اگر شاعر، حیات را صرفاً همان گونه که آن را می یابد توصیف کند کار خوبی انجام می دهد؛ زیرا این عمل به عقیدهٔ افلاطون تقلید از سایه هاست، و به نظر ارسطو و سیدنی، به جهات مختلف قابل توجیه نیست.

درآیدن و تقلید از طبیعت بشری

اما جان درآیدن به سال ۱۶۶۸ رساله دربارهٔ نظم دراماتیک^۱ را انتشار داد که گفتگویی در بارهٔ درام منظوم و مزایای خاص نمایشنامه های کلاسیک، فرانسوی

جدید، نمایشنامه‌های عصر الیزابت و دوره بازگشت بود که در مورد آنها همه اتفاق نظر دارند نمایش را چنین تعریف کنند: «تصویری راستین و سرزنده از طبیعت بشر که نمودار شور و احساسات و خُلق و خوی اوست، و نیز دگرگونیهای سرنوشتی که وی دستخوش آن است، بمنظور مسرت و تعلیم انسان». در این جا، یکصد سال بعد از سیدنی، یک شاعر و منتقد بزرگ انگلیسی، اصلی را طرح می‌کند که با نظر سیدنی مبنی بر این که شاعر از دنیا چنان که هست تقلید نمی‌کند بلکه جهانی «زَرّین» می‌آفریند که بهترست، بکلی تفاوت دارد. آیا ما در این جا به راه حل دیگری از برای معضل افلاطونی می‌رسیم؟

اجازه دهید نخست درست ببینیم که آنچه درآیدن می‌گوید چیست. یک نمایشنامه (در رساله مذکور پذیرفته شده است که این تعریف در واقع به ادبیات تخیلی بطور کلی اطلاق می‌گردد، خواه بشکل درام باشد و یا نه) در وهله اول تصویری از طبیعت بشری بدست می‌دهد. نشان می‌دهد مردم بطریقی رفتار می‌کنند که نمودار ماهیت آنهاست. بنظر می‌رسد درآیدن با کاربرد کلمه تصویر بر نمود خارجی تکیه می‌کند، و به مفهوم افلاطونی مبنی بر این که این عمل صرفاً تقلیدی از تقلیدست، کاملاً بی‌اعتناست. درحقیقت درآیدن بین تصویر طبیعت بشری و حقیقت این طبیعت تفاوتی قائل نمی‌شود. اولی، اگر «راستین» باشد، دومی را بدست-می‌دهد. این تصویر نه فقط باید راستین بلکه باید سرزنده نیز باشد. اگر سیدنی این نکته را می‌شنید با ضرورت این سرزندگی موافق می‌بود. زیرا این خصیصه، اساس معیار سبک است و نیز معیاری دیگر پدید می‌آورد که بوسیله آن می‌توان در مورد طرح داستان داوری کرد، طرحی که در درجه اول لازم است چنان تنظیم گردد که تصویری راستین از طبیعت بشری بدست دهد. تا این جا ما در این تعریف، چهار شرط را ذکر کرده‌ایم: «راستین»، «سرزنده»، «تصویر» و «طبیعت بشری»، همه اینها مهم است و هریک از آنها بصورتی محسوس، سهمی در تعریف منظور دارد. امکان دارد که شرحی راستین از طبیعت بشری بتوسط روان‌شناس داده شود اما وصف او نه سرزندگی دارد و نه یک تصویرست. به همین طریق، ممکن است تصویری واجد سرزندگی باشد اما راستین نباشد، و حال آن که امکان دارد تصویری

راستین از طبیعت بشری بیش از آن که سرزنده باشد ملال آور از آب درآید. همه این عناصر چهارگانه ضروری است.

عبارت بعدی در تعریف درآیدن، بیشتر متوجه پروراندن نکته ای است که در جمله اولی مورد نظرست، نه آن که شرط دیگری افزوده باشد. شما از نمایش «شور و احساس و خُلق و خوی» طبیعت بشری، (منظور از «خُلق و خوی» حالات ضمیر و خصائص فکری است)، و از نمایش دگرگونیهای سرنوشتی که انسان بازپچه آن است، تصویری راستین و سرزنده از طبیعت بشری بدست می آورید. فقط هنگام مشاهده واکنشهای شخص داستان در برابر دگرگونیهای سرنوشت است که مانظری واقعی در باره شور و احساس و خصائص فکری وی پیدا می کنیم. اگر پدر هملت بتوسط عموی او کشته نشده و مادر هملت با همان عمو ازدواج نکرده بود، هملت هرگز به نشان دادن تصویری حقیقی از طبیعت خود سوق داده نمی شد. آزمایشهای حیات است که ماهیت اشخاص داستان را متجلی می سازد.

پس آیا درآیدن از مصتّف داستان، خواه بصورت نمایشنامه و یا به اشکال دیگر، متوقع است که درباره آنچه امروز واقع گرایی روان شناختی می نامیم غور کند؟ آیا مصتّف موظّف است اشخاصی را به ما نشان دهد که کارهای آنها نمودار خصائص اصلی آنهاست و از این طریق چیزهایی در باره طبیعت بشری به ما بگوید؟ این، دفاعی کاملاً منطقی از شعرست. پس کار شعر این خواهد بود که خواننده را بصورتی سرزنده و دلپذیر از چگونگی طبیعت بشری آگاه کند. بنابراین ادبیات نوعی معرفت است و با روان شناسی همان گونه ارتباطی را دارد که در نظر سیدنی با اخلاق داشت. یعنی در حالی که به نظر سیدنی، شاعر با مثالهای خیالی، آراء فیلسوف اخلاقی را باروح و موثر می سازد، به عقیده درآیدن، وی بوسیله مثالهای خیالی خود، معرفت روان شناس را باروح و موثر جلوه گر می کند.

تعلیم و شناخت^۱

ممکن است پذیرفت که جمله آخری تعریف درآید، مؤید این تعبیرست. همه چیز باید بمنظور مسرت و تعلیم نوع بشر انجام پذیرد. مسرت از سرزندگی که طبیعت بشری با آن نمایش داده می‌شود، و نیز از لذت ناشی از شناخت حقایق اساسی روان‌شناختی در وجود اشخاص داستان، حاصل می‌گردد؛ در حالی که تعلیم، تعلیم اخلاقی نیست بلکه تعلیمی در زمینه حقایق طبیعت بشری است. در حقیقت به خواننده از طریق روان‌شناسی تعلیم داده می‌شود. چرا باید اصطلاح «تعلیم» را فقط به معنی تعلیم اخلاقی محدود کنیم؟ امکان دارد هرگونه تعلیمی وجود داشته باشد. مابچه‌ها را به مدرسه می‌فرستیم که به آنان حساب تعلیم داده - شود بی آن که انتظار داشته باشیم محاسباتشان موجب تهذیب اخلاقی آنان گردد. پس آیا نمی‌توانیم استدلال کنیم که درآیدن در این جا از یک واقع‌گرایی روان‌شناختی و سرزنده جانب‌داری می‌کند، به اعتبار این که در عین حال هم لذت می‌بخشد و هم بر آگاهی ما در باره روان‌شناسی انسان می‌افزاید؟ آیا این مطلب، راه حل مناسبی از برای معضل افلاطونی و نیز دفاعی کافی از شعر نخواهد بود؟

بسیار امکان دارد که درآیدن اندیشه دیگری در سر داشته است، اگر چه باید اعتراف کرد که کلمه «تعلیم» مبهم است و معمولاً در نوشته‌های منتقدان آن عصر معنی تعلیم اخلاقی را داشته است. اما باید یادآور شویم که اگر منظور درآیدن این بود که وظیفهٔ درام ایجاد مسرت و تعلیم، با فراهم آوردن تصاویر سرزنده از طبیعت بشری در اثنای برخورد با آزمایشهای حیات است، نمی‌توان تصور کرد که مسرت از شناخت آنچه قبلاً در باره طبیعت بشری می‌دانسته ایم حاصل شود - اگر در عین حال قرار باشد نمایشنامه چیزی در باره طبیعت بشری به ما تعلیم دهد، یا عبارت دیگر،

چیزی به ما بگوید که قبلاً نمی دانسته ایم. کیتس^۲ در یکی از نامه هایش می نویسد: «شعر باید از برای خواننده تعبیر عالی ترین افکار وی باشد و در نظر او بصورت خاطره ای جلوه کند». شعر، شناختی ساده نیست بلکه تقریباً نوعی تذکارست. دکتر جانسن در مباحثه ای با ویلیام پیس^۳ در باره تعریف پوپ^۴ از «قریحه حقیقی»^۵ در شعر — بعنوان «چیزی که غالباً به ذهن خطور کرده اما هرگز به آن خوبی بیان نشده است» — بشدت اعتراض کرد و گفت: «آقا، این تعریف هم نادرست و هم ابلهانه است... «چیزی که غالباً به ذهن خطور کرده» بسبب آن که غالباً به ذهن می رسد بدترین چیزهاست، زیرا لازمه قریحه داشتن نواندیشیدن است». واضح است که شناخت آنچه قبلاً می دانسته ایم کافی نیست. با وجود این شخص می تواند آنچه را که قبلاً نمی دانسته، بعنوان درست و «راستین» بشناسد. عبارت کیتس یعنی «تقریباً نوعی تذکار»، مطلبی را می رساند زیرا حاکی از آن است که بین شناخت و معرفت تازه، زمینه ای بینابین وجود دارد، و در این زمینه بینابین است که ادبیات تخیلی فعالیت می کند. بنابراین اگر «تقلید راستین و سرزنده از طبیعت بشری» به ما مسرت و تعلیم می دهد، مسرت فقط موضوع شناخت مثالهایی از آنچه قبلاً آنها را حقیقی می شمرده ایم نیست، و نیز از طرف دیگر در زمینه آنچه قبلاً هرگز نمی دانسته ایم به ما «تعلیم» داده نمی شود؛ نوعی شناخت در کارست، اما فقط بظاهر، شناخت است — معرفتی تازه است که از طریق تأثیری معهود بر ما ظاهر می گردد.

مفهوم ضمنی تعریف درآیدن این است که ادبیات بیشتر نوعی معرفت است تا فن اقناع. معرفت تا حدودی ما را سرخوش می گرداند زیرا افزایش آگاهی از برای ما خوش آیندست و این سرخوشی تا اندازه ای نیز بواسطه شیوه مسرت بخشی است که

۲ — (۱۸۲۱-۱۷۹۵) John Keats شاعر انگلیسی (م).

۳ — William Pepys

۴ — (۱۷۴۴-۱۶۸۸) Alexander Pope شاعر انگلیسی (م).

۵ — true wit

وسیلهٔ ابلاغ معرفت است. هر دو صفات «راستین» و «سرزنده» بودن تقلید طبیعت بشری، در ایجاد لذت حاصل از اثر ادبی موثرست. البته چنین موضعی اعتراض افلاطونی را مبنی بر این که آنچه شاعر تقلید می‌کند خود تقلیدی از تقلیدست، بعنوان سخنی بی‌معنی نادیده می‌گیرد. شاعر اشخاص را چنان که هستند توصیف می‌کند، یعنی آن طوری که بر اثر مشاهده و ژرف‌بینی و در نتیجهٔ مطالعهٔ گزارش مشاهدات دیگران، جلوه می‌کنند. در عصر جان لاک^۶ این اعتراض که تجربهٔ مستقیم به معرفت منتهی نمی‌گردد، بمنزلهٔ مخالفت مغرضانه با روشنگری است.

کدام جنبه‌های طبیعت بشری؟

با همهٔ اینها مشکلاتی در این نظرگاه وجود دارد. ممکن است پرسیم طبیعت بشر در حقیقت چیست؟ جواب این خواهد بود که مردمی که کار می‌کنند و رنج می‌برند. اما کدام مردم و چه می‌کنند و چه رنجی می‌برند؟ طبیعت بشری بتوسط آن مردی که پس از کوبیدن انگشت خود با ضربهٔ چکش، ناسزا می‌گوید، و نیز بتوسط هملت که خود را به در و دیوار می‌زند تا حقیقت را در بارهٔ مرگ پدر و گناه عمویش دریابد، جلوه‌گر می‌شود. کدام جنبه‌های طبیعت بشری، در حال فعالیت، مناسب‌ترین آنها از برای توصیف شاعریست؟ بلافاصله ملاحظه خواهد شد که حتی طرح چنین سؤالی بمنزلهٔ هموار کردن راه از برای یک سلسله از انواع موضوعات کم و بیش متناسب با بحث است. جاه‌طلبی موصوف در اسکندرکبیر با جاه‌طلبی شاگرد برآزی که برای باز کردن دگانی از برای شخص خود، کار می‌کند و نقشه می‌کشد، متفاوت است. کلئوپاترای عاشق با جنی^۱ که جاک^۲ او را در پشت طویلهٔ گاوها

۶- (۱۷۰۴-۱۶۳۲) John Locke فیلسوف انگلیسی (م).

۱- Jenny

۲- Jock جنی و جاک دو نام رایج برای افرادی از طبقات فرودست (م).

درهم می‌فشد، تفاوت دارد، مع‌هذا هر دو نمودار طبیعت بشری است. چه موضوعی بیشتر با ادبیات تناسب دارد؟ شاید منتقد جدید از اعتراف به اعتبار این سؤال سرباز-زند. چرا یک موضوع باید متناسب‌تر از دیگری باشد؟ هر چه باشد، اگر بصورتی مؤثر انجام شود، چنانچه «راستین و سرزنده» باشد، و اگر بمدد شیوه‌ای که داستان فراهم-آمده و عرضه شده، هم سرخوشی و هم تعلیم دهد، و موجب شود تلفیقی از شناخت آنچه به گمان خود می‌دانسته‌ایم با آگاهی از بصیرتی نو — که قبلاً از آن بحث کرده‌ایم — بوجود آید، در این صورت قابل توجیه است. اما قبول این که هر جنبه از طبیعت بشری، در وجود هر نوع کسی نمایش داده شود به یک میزان از برای ادبیات متناسب است، بدین معنی است که بپذیریم می‌توان از شرح شور و احساس کلثوپاترا نسبت به انتونی^۳ و تصویر فریفتگی یک برزگر به دختری شیرفروش، به یک سان لذت برد. در یک عصر دموکراسی مانند روزگار ما ممکن است چنین استنباطی بدیهی بنماید اما در اعصار گذشته چنین بدیهی نبود، و درآیدن و پوپ و دکتر جانسن هیچ یک اشخاص داستان و مواضعی را که در نمود خارجی خود جلال و شکوهی نداشتند بعنوان موضوع تخیل ادبی نمی‌پسندیدند. در حقیقت «شور و احساسات» انسان موضوع شعر بود، اما در عالی‌ترین انواع ادبی، این شور و احساس می‌بایست در وجود مردمی نمایش درآید که سرنوشتشان بیش از سرگذشت مردم عادی متضمن حوادثی بود. هم یونانیان و هم نویسندگان عصر الیزابت همین احساس را داشتند (گرچه نویسندگان عصر الیزابت تراژدیهای مربوط به طبقاتی پایین‌تر نیز بوجود می‌آوردند) و قسمتی از اهمیت اودیپوس و نیز هملت و شاه‌لیر در این است که با-وجود آن که فرمانروا هستند، کشمکشهای درونی آنان، دنیای خارجی وسیعی را نیز شامل می‌شود، و در عین حال که دارای شخصیت برجسته‌ای می‌باشند (که ضروری نیست در نمایش بصورتی طبیعی عرضه شود) بیشتر از فی‌المثل یک برزگر، احوالات محتمل بشری را نشان می‌دهند.

۳ — Mark Antony (Marcus Antonius) سردار رومی در نمایشنامه جولیس

قیصر اثر شکسپیر و عاشق کلثوپاترا ملکه مصر (م).

شعر طبیعت بشری را جلوه گر می کند و از این طریق به انسان سرخوشی و تعلیم می دهد. نویسنده با انتخاب اشخاصی که مقامشان چندان رفیع هست تا سرنوشتشان در مردم همه سرزمینها موثر افتد بعنوان شخصیت‌های عمده داستان، می تواند داستان را موثرتر و از لحاظ مفاهیم گسترده تر سازد، بی آن که تصویر طبیعت بشری را تیره گرداند. به این ترتیب اگر در نظر سیدنی شعر قهرمانی عالی ترین انواع ادبی است زیرا اعمال بافضیلتی را که خواننده باید به تقلید از آنها برانگیخته شود مستقیماً به ما نشان می دهد، در نظر منتقدان متأخرتر نیز که آفرینش جهانی آرمانی و شایسته تقلید را وظیفه شاعر نمی دانستند، بلکه نمایش تصویری سرزنده از دنیای واقعی مردم را از برای لذت و تعلیم خواننده وظیفه اومی شمردند، شعر قهرمانی همین منزلت را داشت زیرا با شخصیت‌هایی سروکار دارد که سرنوشتشان، بواسطه [کلیت و] اشتغال بر سرنوشت بسیاری مردم دیگر، جالب توجه ترست. در هر یک از این موارد، نظریه طبیعت و ارزش شعر، به سلسله مراتبی از «انواع» شعری منتهی شده است و با آن که نظریه ها متفاوت است، سلسله مراتب یکی است.

«شیوه بیان»^۱

اما در تعریف درآیدن نکاتی حتی بیش از آنچه گفتیم وجود دارد. اگر ابداع شاعرانه «تصویری راستین و سرزنده از طبیعت بشری» بدست دهد، در عین آن که خواستار هر دو هستیم، انتخاب آن با ماست که تأکید اصلی خود را بر هر یک از آن دو قرار دهیم. ممکن است تمام این مسأله را که آیا می توانیم از آنچه قبلاً می دانسته ایم تعلیم بگیریم، نادیده بگیریم و راستین بودن را تحصیل حاصل بشمار آوریم و تأکید کنیم که لذت خاص شعر (در این جا باز هم این کلمه را با معنی وسیع تر آن بکار می بریم) در پرداخت سخن، قریحه، خوش ترکیبی، سرزندگی یا

خصائصی از این قبیل که حقایق مألوف بوسیله آنها عرضه می گردد، قرار دارد. چنان که خاطرنشان کردیم این نظر پوپ بود که در عبارت مشهور وی ارائه گردید، بدین شرح: «چیزی که غالباً به ذهن خطور کرده اما هرگز به آن خوبی بیان نشده است». اما حتی منظور پوپ نیز این نبود که شعر فقط شیوه بیان جلا یافته حقایق مجرد مألوف است. مثلاً منظومه خود او به نام «تجاوز به طره مو»^۲ از این حالت بسیار بدورست. منظور او بایستی این بوده باشد که شیوه تخیلی را که حقایق عام بوسیله آن بیان می شود در لفظ «شیوه بیان» بگنجاند: عبارت دیگر «شیوه بیان» باید شامل طرح داستان و سبک، و شامل ابداع و نیز گفتار باشد. حتی در نظر پوپ، لطیفه^۳ عالی ترین نوع شعر نبود. به عقیده او شاعر خوب، عقل و شعور فطری خود (که پوپ این هر دو خصلت را «طبیعت» می نامد) را بکار می برد تا حقایق عام را در باره خصلت و سیرت انسان و رفتار او (که آن را نیز طبیعت می نامد) دریابد؛ و توجه دارد که چگونه شاعران بزرگ یونان و روم دریافتهای خود را در باب سیرت انسانی در شعر گنجانده اند و با استفاده از سرمشقه های شاعران قدیم و دریافتهای خویش (که او اصرار می ورزد که به همان نتایج می رسد) به نمایش آن حقایق به شیوه ای هر چه زودتر و هوشمندانه تر و مسرت بخش تر می پردازد. اثر او ممکن است داستانی رادر بر داشته باشد، یا امکان دارد که شخص صاحب اثر تعلیمی اخلاقی دهد و یا چیزی را به ریشخند گیرد، و یا مرثیه ای باشد، یا گریزی به شخصی و یا به فکری و یا چیزهای دیگر، اما هر چه باشد در اصطلاح «شیوه بیان» گنجانده خواهد شد. چنان که، در نظریه سیدنی، صورت و محتوی از یکدیگر تفکیک پذیرست و دومی بر اولی مقدم است، شما موضوعی را که می خواهید از آن سخن بگویید برمی گزینید و بعد با استفاده از سرمشق بزرگترین پیشینیان، شیوه بیان آن را اختیار می کنید.

۲- The Rape of the Lock منظومه ای طنزآمیز از الکساندر پوپ که به سال

۱۷۱۴ سروده و مربوط است به بُردن طره ای از گیسوی دوشیزه آریالا فرمور بتوسط شخصی به نام

لرد پیتر (م).

۳- epigram

دکتر جانسن و «طبیعت عام»

رساله دربارهٔ نقد^۱ اثر پوپ (به سال ۱۷۱۱ م.) تحقیقی در زمینهٔ ماهیت و ارزش شعر نیست و نظیر دفاع از شعر اثر سیدنی نمی‌باشد بلکه حاوی یک سلسله ملاحظات کلی دربارهٔ ذوق سلیم، و دشواریهای نقد بی‌طرفانه و منصفانه و خصوصیات منتقد خوب است. این رساله مسائل عمده را بدیهی و تحصیل حاصل می‌شمارد و ما نمی‌توانیم چیزی از آن بیاموزیم، مثلاً نمی‌توانیم بفهمیم که آیا تعلیماتی که از شعر بدست می‌آوریم تعلیماتی در زمینهٔ حقایق طبیعت بشری یا تعلیمات اخلاقی است، و یا این که در حقیقت آیا وی با نظر درآیدن موافق است که تعلیم را بعنوان یکی از کارکردهای شعر بشمار آورد (گرچه از تذکرات دیگر اواستنباط- می‌کنیم که او با این نظر موافق است)، و نیز به ما نمی‌گوید که آیا التذاذ ناشی از شیوهٔ بیان موثر، خوشی و ارزش عمدهٔ شعرست. برای تحقیق بیشتر در زمینهٔ خطوطی که تعریف درآیدن ترسیم کرده است، باید از میان همهٔ منتقدان بزرگ انگلیسی به دکتر جانسن روی آوریم.

دکتر جانسن در مقدمهٔ خود بر چاپی از آثار شکسپیر، نمایشنامه‌نویس را می‌ستاید زیرا وی آنچه را که درآیدن لازمهٔ «تصویری راستین و سرزنده از طبیعت بشری» می‌دانست، بدقت انجام می‌دهد. دکتر جانسن می‌گوید:

«هیچ چیز ممکن نیست عدهٔ زیادی از مردم را به مدتی دراز خوش آید مگر آن که نمایش راستینی از طبیعت عام^۲ باشد. طبایع خاص فقط از برای عدهٔ کمی معلوم است و بنابراین فقط عدهٔ کمی می‌توانند قضاوت کنند که تصویر آن تا چه حد به اصل نزدیک است. ترکیب غیرمعمول ابداعات تخیل، ممکن است بواسطهٔ آن تازگی که بر اثر سیری از زندگی معمولی در جستجوی آن هستیم، به مدت کوتاهی سبب مسرت خاطر گردد. اما لذات ناشی از شگفتیهای ناگهانی بزودی سپری می‌شود و عقل فقط می‌تواند بر پایهٔ حقایق ثابتة بیاساید.

شکسپیر سرآمد همه مصطفیان است، لااقل سرآمد همه مصطفیان جدید، شاعر طبیعت است؛ شاعری که آینه‌ای صادق از طبایع و زندگی را در برابر چشم خوانندگان آثار خود قرار می‌دهد. اشخاص داستانهای او بر اثر آداب و رسوم محیطهای خاص — که در دیگر نواحی جهان معمول نیست — تغییر نمی‌پذیرند؛ و نیز تحت تأثیر خصوصیات تحصیلات یا مشاغل، که ممکن است فقط بر عده معدودی از مردم اثر نهد، یا در نتیجه حوادث ناشی از رسوم متغیر و عقاید گذرا دگرگون نمی‌شوند؛ آنان اخلاف اصیل بشریت عام هستند، همانها که جهان همیشه بوجود خواهد آورد و مشاهدات با همواره با آنها روبرو خواهد شد. اشخاص داستان شکسپیر تحت تأثیر عواطف و اصول کلی که همه اذهان را بهیجان می‌آورد، رفتار می‌کنند و سخن می‌گویند، و همه نظام زندگی به حرکت خود ادامه می‌دهد. در آثار دیگر شاعران، شخص داستان غالباً یک فرد است اما در آثار شکسپیر غالباً نمودار یک نوع است.

از همین گسترش وسیع طرح است که آن همه تعلیمات حاصل می‌شود. همین کیفیت است که نمایشنامه‌های شکسپیر را از حقایق بدیهی عملی و حکمت عام مشحون می‌سازد. در باره او ریپیدس گفته می‌شد که هر بیت از اشعارش، فکری را در برداشت؛ و در باره شکسپیر می‌شود گفت که از آثار او می‌توان نظامی از تدبیرهای مدنی و اقتصادی فراهم آورد. مع ذلک قدرت واقعی او در عظمت قطعه‌های خاص جلوه نمی‌کند بلکه در پیشرفت حکایت و آهنگ محاورات اوست. و کسی که بکوشد با انتخاب منقولاتی از آثار او، از وی جانب‌داری کند، توفیقش در این کار مانند فضل فروشی است که هیروکلس^۳ از او یاد کرده و گفته است که وقتی وی خانه خود را برای فروش عرضه کرد آجری از آن را در جیب خود بعنوان نمونه همراه برد.

تصور این که شکسپیر تا چه اندازه درهم آهنگ کردن احساسات خود با زندگی واقعی تفوق یافته است آسان نخواهد بود مگر آن که او را با دیگر مصطفیان مقایسه کنیم. در مدارس قدیم خطابه مشاهده می‌شد که هر چه کسی بیشتر در رفت و آمد به آن جا کوشش داشت، شایستگی از برای زندگی در جامعه کمتر می‌گشت زیرا در آن مدارس چیزی نمی‌یافت که بتواند در دیگر جاها با آن روبرو گردد. همین نکته را می‌توان در باره هر صحنه‌ای بجز صحنه درامهای شکسپیر گفت. تاثیر، وقتی که در هر مسیر دیگری بجز این قرار گیرد، اشخاص نمایش آن، شخصیت‌هایی خواهند بود که هرگز دیده نشده‌اند، به زبانی سخن می‌گویند که هرگز شنیده —

۳ — Hierocles فیلسوف نوافلاطونی، اهل اسکندریه و شاگرد پلوتارک؛ روزگار شهرت

او حدود سال ۴۳۰ میلادی بود (م).

نشده، و در باره موضوعاتی گفتگومی کنند که هرگز بین مردم رد و بدل نخواهد شد. اما محاورات آثار این مصنف (شکسپیر) غالباً بقدری تحت تأثیر حادثه‌ای که زائیده آن است قرار دارد، و با چنان سهولت و سادگی پیش می‌رود که ادعای ابداع در آن بظن نمی‌رسد، بلکه زبده‌ای از محاورات عام و وقایع رایج است که با سعی و دقت انتخاب شده است...

دیگر درام پردازان فقط می‌توانند با مبالغه در آفرینش اشخاص داستان و یا بدتر نشان دادن آنها، با تصویر صلاح و فساد بصورتی افسانه‌ای و بدون مصداق، جلب توجه کنند، چنان‌که نویسندگان داستانهای ابتدائی، با سخن گفتن از یک غول و یا یک کوتوله خواننده را بهیجان می‌آوردند؛ و کسی که بخواهد توقعات خود را از شوون زندگی بشری بر اساس چنین نمایشنامه‌ها و یا داستانها شکل دهد، به همان نسبت فریب خورده است. شکسپیر قهرمان ندارد، صحنه‌های اوقط بموسط مردمی اشغال شده که رفتار و گفتارشان همان گونه است که خواننده می‌پندارد او خود در همان موقعیت چنان می‌کرد و می‌گفت. حتی در آن جایی که عامل ماوراء طبیعت در کارست، محاوره با زندگی همسطح و سازگارست. نویسندگان دیگر طبیعی‌ترین شور و احساسات و متداول‌ترین حوادث را چنان دگرگون نمایش می‌دهند که هر کس در کتاب در باره این چیزها تأمل می‌کند، در جهان آنها را باز نخواهد شناخت. شکسپیر دور را نزدیک می‌کند و غریب را مألوف می‌سازد؛ حادثه‌ای که او نمایش می‌دهد اتفاق نخواهد افتاد اما اگر امری ممکن الوقوع بود، شاید اثراتش همان می‌بود که وی معین کرده است. ممکن است گفته شود که او نه فقط طبیعت بشری را آن طور که در موارد اضطرابی واقعی رفتار می‌کند بلکه در برخورد با آزمایشهایی که با آنها روبرو خواهد شد، نیز نشان داده است.

بنابراین در تحسین شکسپیر همین بس که درام او آینه زندگی است، و کسی که بر اثر پیروی از اشباحی که نویسندگان دیگر در برابرش بر پا داشته‌اند گیج شده است امکان می‌یابد که در آثار او، با مطالعه احساسات بشری به زبانی بشری، — و با مشاهده صحنه‌هایی که زاهدی ممکن است امور زندگی را در آنها بررسی کند و توبه کاری رشد شهوات را از آنها پیش بینی نماید — از نشأه‌های سرسام‌آور خویش شفا یابد.»

هرچند که این بحثی است در باره شکسپیر و رساله‌ای نظری در باره فن شعر نیست، بصورت ضمنی بیانی است از طبیعت و ارزش درام و ابداع ادبی بطور کلی. شکسپیر بواسطه انجام دادن آنچه يك درام‌پرداز باید بکند و کمتر درام پردازی از عهده آن برآمده است، مورد تحسین قرار می‌گیرد. عباراتی که در تحسین اوست

شایسته توجه دقیق است.

دکتر جانسن می گوید: «هیچ چیز ممکن نیست عده زیادی از مردم را به مدّتی دراز خوش آید مگر آن که نمایش راستینی از طبیعت عام باشد». مفهوم ضمنی این جمله واضح است: وظیفه شاعریست (باز هم این کلمه بمفهوم وسیع تر آن بکار رفته) که لذّت ببخشد و لذّت بخشیدن (اگر تنها معیار نباشد) معیاری از برای ارزش شعرست. لذّت بخشیدن به بیشترین عده ای از مردم، در درازترین دوره ای از زمان، فراهم آوردن تصویرهایی دقیق از طبیعت عام بشری است. درآیدن گفته بود: «تصویری راستین و سرزنده از طبیعت بشری»، اما جانسن بر طبیعت عام اصرار می ورزد. آیا با این کلمه چیز تازه ای بر نظریه ماهیت و ارزش شعر افزوده می شود؟ چنان که بیاد می آورید ارسطو خاطرنشان کرده بود که شاعر حقایق کلی و عمومی را تصویر می کند. «... شعر فلسفی تر و جدّی تر از تاریخ است زیرا شعر به حقایق کلی می پردازد و حال آن که تاریخ حقایق خاص و معین را بدست می دهد». سیدنی نیز سخن ارسطو را بسط داده و گفته است: «شعر با حقیقت عام سرو کار دارد و حال آن که تاریخ با حقیقت خاص^۴». جانسن نیز به همین ترتیب عام و خاص را در برابر هم قرار می دهد. اما منظور او عیناً همان مقصود ارسطو نیست. در نظر جانسن طبیعت عام چیزی است که در اکثر مردم و در اغلب اعصار یافته می شود — و تقریباً می توان گفت که بیشتر دریافتی آماری است تا فلسفی. مقابل آن، «خاص و شاد» است یعنی رفتار عده کمی از مردم در زمانها و مکانهای محدود. مع هذا منصفانه نیست که بگوییم این دریافت آماری در عین حال فلسفی نیست. زیرا به عقیده دکتر جانسن هر چه چیزی عام تر باشد بیشتر صورت نوعی دارد و بیشتر طبیعت بشری را چنان که هست آشکار می سازد. واقعیت و عمومیت به يك مفهوم، یکی است؛ آنچه عام ترست واقعی ترست.

البته فحوای سخن در این جا این است که طبیعت بشری تغییر نمی کند. اگر

۴ — katholon، امور کلی.

۵ — kathekaston، امور جزئی و فردی.

شاعر آن جنبه‌هایی از طبیعت بشری را که در همهٔ زمانها و مکانها مشترك است تصویر می‌کند و با این کار واقعیت طبیعت بشری را به ما نشان می‌دهد پس افراد بشر باید اساساً در همهٔ اعصار و مکانها یکی باشند و فقط در جزئیات با هم فرق کنند. در حقیقت هر نظریه‌ای در بارهٔ ارزش ادبی که ادبیات را نوعی نمایش طبیعت انسان می‌داند ناگزیر باید طبیعت را تغییرناپذیر فرض کند مگر آن که آماده باشد پذیرد که ادبیات اعصار گذشته دیگر ارزش ندارد. وقتی پوپ به ما می‌گوید که نویسندگان یونانی و رومی بهترین راه «تقلید از طبیعت» را پیدا کردند و بنابراین تقلید از هومر، تقلید از طبیعت است، وی طبعاً تصویری می‌کند که مردم عصر هومر از لحاظ آن جنبه‌هایی از طبیعتشان که مورد توجه شاعرست، با مردم عصر خود او یکسان بوده‌اند و مسلماً جانسن نیز در این تصور با او سهیم بود.

در بند دوم از گفتار منقول در فوق، جانسن، شکسپیر را بواسطهٔ آن که «آینه‌ای صادق از طبایع و زندگی» را در برابر چشم خوانندگان آثار خود می‌نهد و اجازه نمی‌دهد اشخاص داستانهای او «بر اثر آداب و رسوم محیطهای خاص که در دیگر نواحی جهان معمول نیست» یا «تحت تأثیر خصوصیات تحصیلات یا مشاغل» تغییر پذیرند، تحسین می‌کند. ما می‌توانیم ملاحظات جانسن را در بارهٔ شعر که قبلاً در داستانی اخلاقی به نام راسلاس^۶ بر زبان ایملاک^۷ جاری کرده بود در کنار این مطلب، قرار دهیم:

«ایملاک گفت: «کارشاعر آن است که انواع را مورد بررسی قرار دهد نه فرد را، از خصائص کلی و مظاهر بزرگ سخن گوید، او خطوط گلبرگهای لاله را نمی‌شمارد، یاسایه‌های گوناگون را در سبزی جنگل توصیف نمی‌کند. وی باید در تصاویر خود از طبیعت، آن جنبه‌های برجسته و جالب توجهی را نمایش دهد که صورت اصلی را در اذهان زنده می‌کند. و باید فرقه‌های کوچکتر را که ممکن است یکی به آنها توجه کند و دیگری توجه نکند، نادیده بگیرد، و بجای آنها به خصائصی بپردازد که در نظر هر آدم هوشیار و یا بی‌دقتی، به يك اندازه آشکارست. اما معرفت در بارهٔ طبیعت فقط نیمی از کار شاعرست، وی باید به همان اندازه با تمام

شیوه‌های زندگی نیز آشنا باشد. طبیعت شاعری او ایجاب می‌کند که سعادت و شقاوت را در هر- وضعی برآورد کند، و نیروی همه گونه شور و احساس را با همه ترکیبهای آنها، مورد ملاحظه قرار- دهد و تغییرات فکر بشری را برحسب نهادهای گوناگون و تأثیرات اتفاقی محیط و آداب و رسوم، از نشاط کودکی تا افسردگی پیری، دنبال نماید. او باید خود را از اغراض عصری و بومی عاری کند؛ وی باید صواب و خطا را در حالات مجرد و تغییرناپذیر خود در نظر بگیرد؛ باید قوانین و آراء موجود را نادیده گیرد و به سطح حقایق کلی و عالی - که همیشه یکسان خواهد بود - صعود کند. بنابراین باید خود را با پیشرفت کند شهرت خویش راضی کند، ستایش معاصرانش را ناچیز انگارد و هرگونه ادعای خود را به عدالت نسلهای بعد واگذار کند. او باید بعنوان مفسر طبیعت و قانون‌گذار نوع بشر شعر بسراید و خود را ناظر بر افکار و رفتارهای نسلهای آینده بشمارد- آورد، چنان که گویی موجودی است برتر از زمان و مکان.»

شاعر باید به رفتار و عادات مردم در همه زمانها و احوال معرفت داشته باشد، نه بسبب آن که وظیفه دارد تصویری زنده از راههای گوناگون زندگی و سلوک مردم را به خواننده عرضه دارد بلکه به آن منظور که از تفاوت‌های ظاهری فریب نخورد و بتواند در بشریت کلی نهفته در زیر آن مظاهر، تعمق کند. اما اعتراض خواهد شد که ارائه تصویری از يك بشر کلی غیرممکن است؛ فلاسفه می‌توانند در باره چنین مفهومی سخن بگویند اما شاعر نمی‌تواند بشر کلی را در قالبی محسوس مجسم کند، زیرا يك آفریده محسوس باید چنان صورت خاصی داشته باشد که هیچ گونه مفهوم عامی را در برنگیرد. آیا شاعر از طریق خاص به هیچ معنی عامی نمی‌تواند رسید؟ و آیا شاعری نمی‌تواند در عین حال که تصویری از طبیعت عام بشری نشان می‌دهد، آن را سرزنش و واقعی عرضه دارد، همان گونه که جانسن مدعی بود شکسپیر چنین کرده است؟ جانسن ادعا می‌کند که اشخاص داستانهای شکسپیر مجردات غیر واقعی نیستند بلکه مردمی هستند «که رفتار و گفتارشان همان گونه است که خواننده می‌پندارد او خود در همان موقعیت چنان می‌کرد و می‌گفت». در حقیقت وی تا آن جا پیش می‌رود که می‌گوید محاورات در آثار شکسپیر «با چنان سهولت و سادگی پیش می‌رود که ادعای ابداع در آن بنظر نمی‌رسد، بلکه زبده‌ای از محاورات عام و وقایع رایج است که با سعی و دقت انتخاب شده است».

اما باید توجه کنیم جانسن ادعا نمی‌کند که شکسپیر به آن معنایی که بعدها قائل شده‌اند، «طبیعت‌گرا» است. محاورات او گزارشی از عین سخنان مردم نیست؛ چنین می‌نماید که زبده‌ای از محاورات عام است که از میان وقایع رایج با سعی و دقت انتخاب شده است که این خود چیزی کاملاً متفاوت است. جانسن بخوبی می‌دانست که مردم در زندگی روزمره در قالب شعر سفید^۱ سخن نمی‌گویند. وقتی او می‌گوید محاورات شکسپیر «با زندگی همسطح و سازگار» است منظوری آن نیست که نقل قول محض است؛ او درباره تأثیری که این محاورات بوجود می‌آورد، و نیز راجع به سرزندگی اشخاص داستان و قابلیت قبول آنها از نظر روان‌شناسی، که از خلال گفتار و رفتارشان پدید می‌آید، سخن می‌گوید. بدین جهت است که معرقی شکسپیر از طریق «انتخاب منقولاتی از آثار» او بی‌فایده است و بدین سبب است که باید با توجه به «پیشرفت حکایت [طرح] و آهنگ محاورات» درباره او داوری کرد— یعنی با توجه به تأثیر کلی اثر وی. اگر فقط طبیعی بودن محاورات او جانسن را خوش آمده بود، البته در این صورت می‌شد او را با «انتخاب منقولاتی از آثارش» معرفی کرد. سبک، و طرح داستان سهمی خاص دارند هم در تأثیر واقعیت، و هم در تصور این که در این جا مردمی واقعی هستند که رفتارشان همان گونه است که در زندگی واقعی عمل می‌کنند، مع ذلك این رفتار در عین حال آن جنبه‌های کلی از طبیعت بشری را روشن می‌کند که جانسن بتأکید آن را موضوع مورد توجه شاعر می‌داند. وقتی جانسن می‌گوید «شکسپیر قهرمان ندارد» منظورش آن نیست که هیچ يك از اشخاص داستانهای او از لحاظ شخصیت یا رفتار، قهرمانی نیست و یا قدرت شخصیتشان تأثیربخش نیست؛ مقصود او این است که قهرمانان شکسپیر مطابق قوانین کلی طبیعت بشری جلوه و عمل می‌کنند. آنان از جمله نیمه خدایان یا ابرمردان نیستند بلکه مردمی هستند که ما آنها را بصورت هم‌نوع بشری خود می‌شناسیم.

بنابراین اگر کسی متمایل به قبول این نکته باشد که تأکید جانسن بر عام بودن، و نشمردن خطوط گلبرگهای لاله و پرهیز از مشخص کردن تفاوت‌های بین مردم، وی را

به آن جاهدایت می‌کند که در ادبیات از آنچه خشک و مجردست دفاع کند، و کلمات «سرزنده» و «تصویر» را از این عبارت درآیدن یعنی «تصویری راستین و سرزنده از طبیعت بشری» حذف کند تا فقط کلیاتی راستین را دربارهٔ طبیعت بشری پدید آورد، چنین کسی کافی است فقط فهرست دلائل او را در ستایش شکسپیر بخواند تا دریابد که به این نتیجه نخواهد رسید. حالت واقعیت سرزنده، کیفیتی بسیار مهم در یک نمایشنامه خوب است و چنین حالتی را با تبدیل اشخاص داستان به مجردات عام نمی‌توان بوجود آورد. عبارت دیگر تحسین جانسن از واقع‌گرایی روان‌شناختی در آثار شکسپیر متضمن قبول اهمیت کیفیت «خاص» است که از خلال آن، کیفیت «عام» باید نمایش داده شود. در یک اثر داستانی و یا درام، هیچ شخصیتی نمی‌تواند بصورت واقعی نموده شود مگر آن که تفرّد یافته باشد.

بنابراین ادبیات در نظر جانسن و نیز به نظر درآیدن نوعی از معرفت است؛ و ارزش آن از این جهت است که طبیعت بشری را نشان می‌دهد و روشن می‌کند. ما از مشاهدهٔ طبیعت بشری که به این ترتیب نموده و روشن می‌شود، و نیز، به قول جانسن، از زیباییهای عارضی شیوهٔ بیانی که شاعر بکار می‌برد، کسب لذت می‌کنیم. دربارهٔ این مسأله که آیا آنچه ما راجع به طبیعت بشری می‌آموزیم معرفتی تازه است و یا فقط تصویری سرزنده از آن چیزی است که قبلاً می‌دانسته‌ایم، سخن جانسن از گفتار درآیدن واضح‌ترست. این معرفت در اصل، چیزی است که مردم بیدار و متفکر قبلاً می‌دانسته‌اند ولو آن که غالباً از طریق سرمشق‌هایی ابلاغ می‌شود که تاکنون از برای خواننده ناشناخته بوده است. ایملاک تأکید می‌نماید که شاعر باید رفتار و عادات مردم همهٔ زمانها و سرزمینها را مطالعه کند؛ یعنی شاعر باید گنجینه‌ای بزرگتر از کیفیات خاص در دسترس داشته باشد تا بوسیلهٔ آن، کیفیات عام معهود را بیان کند. لذتی که خواننده بدست می‌آورد ناشی از شناخت اوست در زمینهٔ این شخصیتهای گوناگون طبیعت عام بشری، که با آن آشنایی داشته است. اما شناسایی، ولو از طریق نمونه‌های نامألوف باشد، تعلیم نیست. و از خلال نقد جانسن بدشواری می‌توان استنباط کرد که تأثیر ارشادی ادبیات در توانایی آن به تعلیم چیزهای تازه‌ای دربارهٔ طبیعت بشری است. او می‌گوید که از مشاهدهٔ

نمایشنامه‌های شکسپیر «زاهدی ممکن است امور زندگی را بررسی کند و توبه‌کاری رشد شهوات را پیش‌بینی نماید». نمایشنامه‌های او به زاهد تعلیم می‌دهد زیرا وی در انزوا از جهان زیسته و بنابراین از آن بی‌خبرست؛ و اما از برای مرد خردمند نکته‌بینی که در دنیا زیسته شکسپیر از خلال داستانهای زنده لذت‌بخش، توضیحات و تأییدهایی از آنچه که درباره طبیعت بشری می‌داند، می‌آورد.

معضل دکتر جانسن

پس آیا شناخت، یگانه ارزش ادبیات است؟ حتی اگر لذت حاصل از استعداد و احتمال و سرزندگی و عرضه مؤثر نمونه‌ای را که این شناخت را فراهم می‌آورد بر آن بیفزاییم، آیا همه وظایف ادبیات به این جا ختم خواهد شد؟ نظر جانسن در این مورد کاملاً مشخص است. شعر علاوه بر اینها، وظیفه عالی‌تر تعلیم اخلاقی را نیز برعهده دارد. «هدف نوشتن تعلیم دادن است، و هدف شعر تعلیم دادن از طریق لذت بخشیدن است». این سخن را او در مقدمه خود بر آثار شکسپیر می‌آورد و باز می‌گوید: «بزرگترین لطف يك نمایشنامه آن است که از طبیعت تقلید کند و زندگی را تعلیم دهد». این که منظور جانسن از تعلیم، تعلیم اخلاقی است، موقعی کاملاً روشن می‌شود که وی به قسمتی از مقدمه‌اش می‌رسد که در آن به نقائص کار شکسپیر می‌پردازد:

«اولین نقص آن است که اکثر شقاوتهای موجود در کتابها و یا در میان مردم را می‌توان به آن نسبت داد. وی فضیلت را فدای اقتضای حال می‌کند و توجه او به لذت بخشیدن بیش از تعلیم دادن است چندان که گویی بدون هیچ هدف اخلاقی شعر می‌سراید. در حقیقت نظامی از وظایف اجتماعی را می‌توان از خلال نوشته‌های او استخراج کرد زیرا کسی که عاقلانه بیندیشد باید اخلاقی بیندیشد؛ اما اندیشه‌ها و مواظزش، گاه بگاه از او تراوش می‌کند. توزیع او در مورد خیر و شر منصفانه نیست و درنمایش این که فضیلت از رذیلت گریزان است، همیشه دقت بخرج-

نمی‌دهد؛ اشخاص داستان خود را با بی‌اعتنائی از میان خوبی و بدی عبور می‌دهد و در پایان کار بدون نگرانی دیگر آنها را به حال خود رها می‌کند و سرمشقهای مربوط به احوال آنها را به تصادف و اتفاق وامی‌گذارد. توحش عصر او نمی‌تواند اهمیت این نقص را تخفیف دهد زیرا همیشه وظیفه مصنف است که جهان را از آنچه هست بهتر سازد و عدالت فضیلتی است که محدود به زمان و مکان نیست.

... شکسپیر فرصتهای تعلیم و مسرت بخشیدن را که بنظر می‌رسد جریان داستان از برای وی ایجاب می‌کند، از دست می‌دهد و ظاهراً آن مناظری را که بیش از همه مؤثر خواهد بود، بواسطه آن مناظری که آسان‌ترست، کنار می‌گذارد.»

اگر وظیفه شاعر این باشد که هم طبیعت بشری را بصورت دقیق و باروح نشان دهد و هم داستان خود را طوری تنظیم کند که از برای خواننده تعلیم اخلاقی در بر داشته باشد، پس باید به این نتیجه رسید که طبیعت بشری فی نفسه لازم است تهذیب کننده باشد. سیدنی با این نظر موافقت داشت که شعر باید از نظر اخلاقی آموزنده باشد اما از این نکته نیز آگاه بود که زندگی بصورتی که هست به ناظران خود درسی اخلاقی ابلاغ نمی‌کند، وی اصرار می‌ورزید که شاعر جهانی تازه و بهتر می‌آفریند. جانسن می‌خواهد این هر دو را جمع کند. چنان که دیده‌ایم این کار معقولی است مشروط بر آن که معتقد باشد دنیای واقعی در حقیقت تهذیب کننده است، اما او خوب می‌داند که چنین نیست. در نقدی که وی قبلاً بر کتاب سوام جنینز^۱ به نام تحقیق آزاد در اصل و ماهیت فساد^۲ نوشته بود، با فصاحت تمام بر این نظریه آسان اعتراض کرد که جهان بصورتی که هست جایی سعادت بخش است که بکمال اداره می‌شود و رنج بی‌استحقاق در آن نیست، و مصائب ظاهری مردم با فضیلت بخوبی جبران می‌گردد بطوری که مثلاً فقیر امیدهایی افزون‌تر و بیمهائی کمتر و سلامتی بیشتر از ثروتمندان دارد. جانسن برضد این خوش بینی آسان سخت اعتراض کرد و نشان داد که چه قدر سهولت می‌توان حقایق را وارونه نشان داد.

۱- (۱۷۸۷-۱۷۰۴) Soame Jenyns مرد سیاسی و نویسنده انگلیسی (م).

۲- *Free Enquiry into the Origin and Nature of Evil*

چنینز این امکان را طرح کرد که همان گونه که مردم حیوانات را از برای تفریح خود شکار می‌کنند، ممکن است موجوداتی باشند که از برای لذت و استفاده خود، مردم را فریب و آزار دهند و یا نابود کنند و این را به خیال خویش به تقدیر آسمانی نسبت دهند! جانسن درباره این موضوع با لحنی گزنده چنین می‌گوید:

«من نمی‌توانم در برابر وسوسه تأمل در این تمثیل — که گمان می‌کنم ممکن است در خلعت استدلال نویسنده از این نیز فراتر رود — مقاومت کنم. امکان داشت وی نشان دهد که این «شکارچیان که شکارشان انسان است»، ورزش و سرگرمیهای بسیاری شبیه سرگرمیهای ما دارند. همان طور که ما توله سگها و بچه گربه‌ها را در آب غرق می‌کنیم، آنان گاه گاه خود را با غرق کردن يك كشتی سرگرم می‌کنند، و در اطراف نبرد گاه بلنهایم^۳ یا حصارهای پراگ^۴ می‌ایستند همان گونه که ما به تماشای صحنه جنگ خروس گرد می‌آییم. و همان طور که ما پرنده‌ای را در حال پرواز به تیر می‌زنیم آنها انسانی را در بجهت کار و یا تفریح هدف قرار می‌دهند و بفته برخاک می‌افکنند. برخی از آنان هنرمندانی هستند که از ناراحتی تنگی نفس در اشخاص به همان اندازه مسرور می‌شوند که دانشمند فیزیک از نحوه کار يك تلمبه هوارسان سرخوش می‌گردد و نفخ کردن معده يك انسان درست مثل پرباد شدن يك قورباغه از برای آنان سرگرمی خوبی است! این مردم کامجوی از نوسانات يك تب و لرز شدید [در دیگران] لحظات شادی بخشی را می‌گذرانند. و دیدن کسی که بر اثر صرع بر زمین می‌افتد و باز برمی‌خیزد و دوباره می‌افتد و خود علت این همه را نمی‌داند، از سرگرمیهای خوب ایشان است. و چون آنان داناتر و نیرومندتر از ما هستند، سرگرمیهای ظریف‌تری دارند! زیرا ما هیچ راهی برای تدارك سرگرمیهایی چنین زننده و مداوم نظیر نفرس متناوب و سنگ کلیه نداریم که بی‌شک باید شادی فراوانی بوجود آورد، بخصوص اگر ماجرا با تجمیعها و سردرگمیهای کوران و کران هم قدری تنوع پیدا کند. ما نمی‌دانیم که قلمرو مشاهدات آنها تا کجا ممکن است گسترش یابد. شاید گاه گاهی يك موجود خوشگذران خود را در چنین وضعی قرار دهد که در آن واحد از همه انواع يك بیماری واگیر

۳- Blenheim دهکده‌ای در باویر آلمان که صحنه جنگی در ۱۷۰۴ میلادی بین

نیروهای انگلیسی و متحدانشان برضد لشکریان فرانسوی و باویری بوده است (م).

۴- ظاهراً اشاره است به اشغال پراگ از طرف فرانسویان در ۱۷۴۲ م. و به دست

پروسیها در ۱۷۴۴ م. (م).

لذت ببرد و در ساعات فراغت، خود را با تحولات هرگونه درد ممکن که باهم دیده شود سرگرم کند.»

در نظر جانسن یگانه راه امید بمدد دینی وحی شده، متصور بود نه از آن گونه زندگی که بر روی زمین جریان دارد که نه تهذیب کننده است و نه فی نفسه مبشر عنایت ربانی است. سیمای بشری که رفتارش چنین است به علو اخلاقی راهبر نیست. اگر چنین است، مسلماً غیر منطقی است که از شاعر بخواهیم که در عین حال زندگی را چنان که هست نشان دهد و تصویر او از زندگی نیز مردم را به بهتر بودن هدایت کند. سیدنی در ادعای این که شاعر جهانی زرین می آفریند که بر دنیای برنجین واقعیت برتری دارد، منطقی تر بود. ادبیات نمی تواند هم «تقلیدی راستین و سرزنده از طبیعت بشری» و هم وسیله ای از برای تعلیم اخلاقی و تهذیب باشد مگر آن که انسان از روی خوش بینی بر این عقیده باشد که دنیا همان طور که هست، نمایشی تهذیب کننده و اصلاح کننده است، بعبارت دیگر کسی که این نظر را دارد که ادبیات در عین تقلیدی بودن، تعلیم دهنده است باید نوع خاصی از مردم خوش بین باشد. ممکن است که برخی از نویسندگان قرن هجدهم از این نوع خوش بینی برخوردار بوده اند ولی جانسن مسلماً از این گروه نبود.

«تقریباً نوعی تذکار»

دیدیم که در نظر جانسن تقلید طبیعت بشری که شاعر انجام می دهد، از برای خواننده شناخت آنچه را وی با احتمال قبلاً می دانسته است فراهم می آورد. شاعر بیش از آن که چیزی را آشکار کند تصویر آن را عرضه می دارد. اما ما این نکته را نیز ملاحظه کردیم که جانسن از نظر پوپ، مبنی بر این که قریحه در شعر ارائه «چیزی است که غالباً به ذهن خطور کرده اما هرگز به آن خوبی بیان نشده است»، انتقاد و استدلال می کرد که باید نواندیشید. آیا معنی این سخن آن است که علی رغم

تأکید او بر این که شاعران بزرگ بواسطه شیوه خود در آشکار کردن و یا تصویر طبیعت قابل شناخت بشری شهرت یافته‌اند، وی این احساس را نیز داشت که آنان آن جنبه‌هایی از طبیعت بشری را که ما قبلاً نشناخته بودیم بطریقی به ما تعلیم می‌دهند؟ حقیقت آن است که نه درآیدن، نه پوپ و نه جانسن درباره این مطلب بوضوح سخن گفته‌اند و گاهی بنظر می‌رسد که همه آنها چنان سخن می‌گویند که گویی شاعر کشف جدیدی در باره موضع بشری بدست می‌دهد و گاهی سخنشان چنان است که گویی شاعر فقط آنچه را که می‌دانیم حقیقت دارد، بنحوی مؤثر و قانع‌کننده تصویر می‌کند. چنین می‌نماید که شعر هم بعنوان کشف، و هم بعنوان موجد شناخت، یعنی شناسنده و تصویر کننده، در نظریات آنها مندرج است. اما جانسن درباره جنبه توضیحی و تصویری شعر تأکید بیشتری بخرج می‌دهد. در شرح زندگی گری^۱ چنین خاطرنشان می‌کند:

«من خوشحالم از این که در تقدیر از مرثیه^۲ او با خواننده عادی همعقیده باشم زیرا سرانجام، صرف نظر از همه تهذیبهای موشکافانه و معلومات قشری، با شعور فطری خوانندگان که با تعصبات ادبی آلوده نشده است باید درباره همه دعاوی مربوط به افتخارات شعری حکم کرد. ساحت کلیسا^۳ مشحون از تصویرهایی است که در هر فکری انعکاسی دارد و همراه با احساساتی است که هر سینه‌ای صدای آن را بنوعی منعکس می‌کند. چهاربندی که با این عبارت شروع می‌شود: «مع ذلك حتی این استخوانها»^۴ در نظر من اصیل است. من هرگز این مفاهیم را در هیچ جای دیگر ندیده‌ام، مع هذا کسی که آنها را در این جا می‌خواند خود را اقناع می‌کند که همیشه آنها را احساس کرده است...»

«تصویرهایی که در هر فکری انعکاسی دارد» و «احساساتی که هر سینه‌ای

۱- Thomas Gray (۱۷۷۱-۱۷۱۶) شاعر و دانشمند انگلیسی (م).

۲- *Elegy [Written in a Country Churchyard]* اثر معروف تامس گری (م).

۳- *Churchyard*

۴- Yet even these bones

صدای آن را بنوعی منعکس می‌کند» عباراتی است که این نظر را بوضوح القاء می‌کند که وظیفه شاعر انجام دادن «چیزی است که غالباً به ذهن خطور کرده اما هرگز به آن خوبی بیان نشده است». بسیاری بیانات مشابه دیگر نیز در سراسر نقد جانسن دیده می‌شود که خیلی از آنها با تأکید فراوان همراه است. مع هذا نمی‌توانیم از توجه به این موضوع غفلت کنیم که در همان جمله بعدی، وی نکته جلیدی را عنوان می‌کند: «من هرگز این مفاهیم را در هیچ جای دیگر ندیده‌ام؛ مع هذا کسی که آنها را در این جا می‌خواند خود را اقناع می‌کند که همیشه آنها را احساس کرده است». این سخنان مسلماً ما را مجدداً به تعبیر کیتس یعنی «تقریباً نوعی تذکار» می‌رساند. ما می‌توانیم آنچه را قبلاً نمی‌دانسته‌ایم بشناسیم. وقتی با معرفتی جدید روبرو می‌شویم که شاعر به شیوه خاص خود ادا کرده، متوجه می‌گردیم که معرفتی جدید و در عین حال مألوف است، وعکس العمل ما شناخت را با بصیرت توأم دارد. این دعوی به سود شعر که نوعی ادراک خاص را القاء می‌کند که در عین تازگی، با نیروی شناخت ظاهر می‌گردد، در هیچ يك از قطعات انتقادی مورد ملاحظه در این فصل، بوضوح بیان نگشته؛ مع هذا به بعضی از این مفاهیم چندین بار اشاره شده است.

اثبات لذت

به این سؤال که شعر چیست و چه ارزشی دارد می‌توان از راه بررسی حاصل کار شاعر (یعنی اشعار) جواب داد، و یا با تحقیقی درباره کیفیت عمل شاعر. بجای این که بپرسیم «شعر چیست؟» ممکن است سؤال کنیم که «شاعر چیست؟». سؤال اخیر غالباً به سؤال پیشین منتهی می‌شود، و منتقدان تمامی مسأله ماهیت و ارزش شعر را غالباً از طریق مطالعه روان‌شناسی آفرینش شعری بررسی کرده‌اند. وردزورث در مقدمه معروف خود بر چاپ دوم ترانه‌های غنائی^۱، نخست با این پرسش که «شاعر چیست؟» به بیان نظر خود در مورد این که شعر چیست و ارزش آن در کجاست، می‌پردازد. سپس می‌پرسد: «شاعر چه کسی را مخاطب قرار می‌دهد؟» و «چه زبانی را باید از او انتظار داشت؟». شعر هم نوعی فعالیت است و هم نوعی هدف هنری، و تأمل در مسائل اساسی نقد را می‌توان از توجه به این فعالیت و نیز از طریق بررسی حاصل آن، انجام داد. این نوع تحقیق انتقادی در یکی از فصلهای بعد مورد بحث قرار خواهد گرفت، زیرا مسائل خاصی را پیش می‌آورد که از آنچه تاکنون مورد توجه قرار داده‌ایم کاملاً متمایز است. وردزورث نخستین شاعر مهم انگلیسی است که با پرسش

از کیفیت ابداع شعر، به تفسیر و دفاع و تعریف آن پرداخته است و به آن دسته از منتقدانی متعلق است که بطور عمده به جریان آفرینش شعر توجه دارند و از این رو در شمار آنها به او خواهیم پرداخت. مع هذا مفید خواهد بود که در این جا بعضی از آراء او را درباره ماهیت شعر — که با آنچه از درآیدن و جانسن نقل کرده ایم قابل مقایسه است — یادآور شویم.

«حقیقت: کلی و فعال»

تمیز ارسطو را بین عام و خاص و تفسیر غیر ارسطویی سیدنی را درباره این موضوع، و اصرار درآیدن را بر این که شعر تقلیدی از طبیعت بشری است و تأکید جانسن را بر طبیعت عام آن تقلید دیده ایم. و نیز این مسأله را طرح کرده ایم که آیا شعر — اگر نمایشی از طبیعت بشری باشد — ما را سرخوش می سازد زیرا آنچه را قبلاً می دانسته ایم، نمایش می دهد و به این ترتیب آن را می شناسیم و یا با ارزانی — داشتن روشنایی جدیدی، و یا بنوعی با انجام دادن همزمان این هر دو کار. اظهار نظر جانسن را درباره قطعه ای از مرثیه گری دیده ایم («من هرگز این مفاهیم را در هیچ جای دیگر ندیده ام، مع هذا کسی که آنها را در این جا می خواند خود را اقناع می کند که همیشه آنها را احساس کرده است») و آن را با بیان کیتس مبنی بر این که شعر بصورت «تقریباً نوعی تذکار» در ما تأثیر می کند مقایسه کردیم، اجازه دهید منقولات زیرین را از مقدمه وردزورث در کنار آنها قرار دهیم:

«به من گفته اند که ارسطو گفته است شعر فلسفی ترین نوشته هاست، همین طورست. زیرا هدفش حقیقت است، نه حقیقتی فردی و محلی بلکه حقیقتی کلی و فعال؛ که به برهان خارجی تکیه ندارد بلکه بوسیله شور و احساس بصورتی زنده در دل راه می یابد؛ حقیقتی که برهان را در ذات خود دارد و به محکمه ای که به آن رجوع می کند قدرت و اعتماد می بخشد و همان قدرت و اعتماد را از آن محکمه بدست می آورد. شعر تصویر انسان و طبیعت است. موانعی که در راه

امانت و صداقت شرح حال نویس و مورخ و فوایدی که از آنها انتظار می‌رود وجود دارد، از موانع راه شاعر — که شرف هنر خود را درک می‌کند — فوق‌العاده بزرگ‌ترست. شاعر در سرودن فقط به يك قيد محدودست یعنی ضرورت لذت مستقیم بخشیدن به يك موجود بشری که معلومات مورد انتظار را واجدست، اما نه بصورت يك وکیل دعاوی، یا پزشک یا دریانورد و منجم و یا فیلسوفی طبیعی بلکه بصورت يك انسان. بجز این قيد، هیچ چیز دیگری بین شاعر و تصویر اشیاء حائل نیست؛ اما بین این تصویر و شرح حال نویس و مورخ هزار حائل وجود دارد.»

تمیزی که وردزورث بین حقیقت «فردی و محلی» و «حقیقت کلی و فقال» قائل شده شبیه است به تمایز ارسطو بین حقیقت تاریخی و حقیقت شعری، و نیز مربوط است به مسأله شناخت. حقیقت شعری در نظر وردزورث «فقال» است — یعنی در نفوس ما موثرست، و خاصیت اقناعیش را با خود دارد بطوری که ما نمی‌توانیم آن را بجز حقیقت چیزی دیگر بدانیم. حقیقت «فردی و محلی» این خاصیت را با خود ندارد. پیش از آن که بتوانیم مطمئن شویم که شرح حال نویس و یا مورخ حقیقت را بیان می‌کنند باید بدانیم که منابع آنها چه بوده و تا چه حد در استفاده از آنها امانت بخرج داده‌اند. حقیقت شعری کلی است به این معنی که برای اثبات صحت خود به هیچ دلیلی نیاز ندارد: «به برهان خارجی تکیه ندارد» بلکه «بوسیله شور و احساس، بصورتی زنده در دل راه می‌یابد» و به این ترتیب، برهان خویش است. دل‌های ما آن را بعنوان حقیقت می‌شناسد — نه الزاماً بسبب این که قبلاً آن را می‌شناخته‌ایم بلکه بواسطه آن که ساختمان روان‌شناختی ذهن‌های ما آن را می‌پذیرد؛ با قوانین عقلی اساسی که ادراک و عاطفه بشری را معین می‌کند بنوعی ارتباط برقرار می‌سازد. به این ترتیب عکس‌العمل، شناخت بمعنی لفظی کلمه نیست بلکه شناختی با مفهومی عمیق‌ترست. و بار دیگر یادآور عبارت اخیر کیتس است یعنی «تقریباً نوعی تذکار».

ذهن انسان و تأثیرات طبیعت

به این ترتیب وردزورث در این جا بعضی از افکاری را که قبلاً منتقدان را به خود مشغول داشته بود، بهم پیوند می دهد؛ نظرگاه او کاملاً ارسطویی نیست گرچه عواملی مشترک با ارسطو دارد (مسلماً وردزورث و ارسطو مثلاً درباره ماهیت و ارزش شور و احساس ممکن نبود توافق داشته باشند)؛ و او می کوشد تا هم از درآیدن و هم از جانسن درباره دلائل این که چرا نمایش کلی طبیعت بشری ما را سرخوش می سازد بیشتر تعمق کند. این نمایش باید کلی و «فقال» و دلائل اقناعی احساسی خود را به همراه داشته باشد، و لذتی که ما از آن حاصل می کنیم از آن جا ناشی می شود که ساختمان اساسی روان شناختیمان را متأثر و روشن می سازد. وردزورث از این فراتر می رود. او معتقد بود که ساختمان روان شناختی ما با تأثیرات کائنات بصورت يك کلی، متشابه است و يك علت آن که چرا شاعربه تعبیر حقایق کلی و فقال قادرست این است که وی «شخصی است سرخوش از شور و احساس و تمایلات خود و کسی است که بیش از دیگران از روح زندگی که در او هست بنشاط می آید؛ و از تأمل در تمایلات و شور و احساس چنان که در حرکات مداوم کائنات متجلی است، سرور می شود، و از روی عادت خود را و می دارد تا آنها را در جایی که پیدایشان نمی کند بیافریند». از این روست که شاعر «به يك موجود بشری که معلومات مورد انتظار را واجدست لذت می بخشد، اما نه بصورت يك وکیل دعاوی یا پزشك، یا دریانورد و منجم و یا فیلسوفی طبیعی بلکه بصورت يك انسان». کار شعر و ارزش آن در این نوع لذت بخشیدن قرار دارد:

«مگذارید این الزام شاعربه لذت مستقیم بخشیدن از ارزش مقام هنر بکاهد، مطلب برعکس این است. این اعترافی به زیبایی کائنات است، اعترافی صمیمانه تر، زیرا صوری نیست بلکه غیرمستقیم صورت می گیرد؛ این موضوع از برای کسی که با روحیه عشق و علاقه به جهان می نگرد کاری هموار و آسان است. بعلاوه احترامی است که نسبت به شرف محض و اصل

انسان، به مبدأ عظیم لذت اساسی ادا می‌شود، لذتی که از برای آدمی وسیله دانایی و احساس و زندگی و حرکت است. ما نسبت به هیچ چیزی بجز آنچه بوسیله لذت القاء می‌شود، همدلی نشان نمی‌دهیم. امیدوارم سخنم بد مفهوم نشود اما هر وقت ما نسبت به رنجی همدردی نشان می‌دهیم معلوم خواهد شد که ارتباطی پنهان با لذت، این همدردی را پدید آورده و پرورده است. ما هیچ گونه معرفتی نداریم یعنی از تأمل در حقایق خاص، اصولی کلی را بدست نمی‌آوریم بلکه چیزی بدست می‌آید که بر لذت مبتنی است و فقط بر اثر لذت در ما وجود دارد. متخصص علوم و شیمی دان و ریاضی دان، صرف نظر از مشکلات تنگناهایی که ناگزیر با آن روبرو بوده‌اند، این را می‌دانند و احساس می‌کنند. با وجود ناخوش آیند بودن چیزهایی که عالم تشریح در رشته خود با آن سر و کار دارد، وی احساس می‌کند که دانش او لذتی است و در زمینه‌ای که لذتی احساس نکند معلوماتی ندارد. پس شاعر چه می‌کند؟ او مردم و چیزهایی را که در اطرافش هستند بصورت عناصری که نسبت به یکدیگر تأثیر و تأثر دارند در نظر می‌آورد تا ترکیبی از الم و لذت پدید آورد. او انسان را در طبیعتش و در زندگی عادی مورد ملاحظه قرار می‌دهد، یعنی بعنوان موجودی که با مقدار معینی از معرفت مستقیم، همراه با برخی اعتقادات و فراستها و استنتاجهایی که بحکم عادت به فراست موصوف می‌شود، در این باب تأمل می‌کند. او انسان را بعنوان موجودی در نظر می‌گیرد که بر این صحنه مرکب از افکار و احساسات می‌نگرد و در هر طرف چیزهایی را می‌یابد که فوراً احساسات همدردی را در او برمی‌انگیزد که بحکم طبیعت وی، با لذتی افزون‌تر [از همدردی] همراه است.

شاعر اصولاً توجه خود را معطوف می‌دارد به این نوع معرفت که همه مردم با خود، در همه جا همراه دارند و نیز به این همدردیهایی که ما، بدون هیچ سببی دیگر جز آنچه مربوط به زندگی روزمره ماست، از برای محفوظ شدن از آنها ساخته شده‌ایم. او به انسان و طبیعت بعنوان موجوداتی که اساساً با یکدیگر هم‌آهنگی دارند می‌نگرد، و به ذهن انسان بعنوان چیزی که طبیعت منعکس کننده زیباترین و جالب توجه‌ترین خصائص طبیعت است، نظر می‌کند. و به این ترتیب شاعر تحت تأثیر این احساس لذت که در خلال همه تأملهایش با وی همراه است، توأم با عواطفی همانند آنچه متخصص علوم بر اثر کوشش و گذشت زمان در خود پرورانده است، با تمام طبیعت گفتگو می‌کند، گفتگوی او با اجزاء خاصی از طبیعت است که هدف مطالعاتش می‌باشند. معرفت شاعر و عالم هر دو لذت است؛ اما معرفت اولی بعنوان جزئی ضروری از وجودمان با ما ملازمه دارد، یعنی میراثی طبیعی و جدایی ناپذیرست؛ ولی معرفت دومی، اکتسابی شخصی و فردی است که بگفتی و بی هیچ نوع ارتباط با عاطفه مألوف یا مستقیمی که ما را با هموعانمان پیوند دهد، به ما می‌رسد. عالم حقیقت را بصورت خیرخواهی دور و ناشناس، می‌جوید و در انزوای خود، آن

را محبوب و معشوق خویش می شناسد، اما شاعر که نغمه ای را با همه موجودات بشری که به او می پیوندند سر می کند، از حضور حقیقت بعنوان دوست مرئی و مصاحب دائمی ما سرخوش است. شعر نَفَس و روح لطیف همه معرفت است؛ بیان پرشور و احساسی است که در سیمای همه علوم دیده می شود.

ممکن است در باره شاعر همان چیزی که شکسپیر در باره انسان گفته است با تأکید گفته شود که «او به پیش و پس می نگرد». شاعر صخره دفاع از طبیعت بشری است، مؤید و حامی است، که به هر جا می رود پیوستگی و عشق را با خود می برد. علی رغم اختلاف زمین و آب و هوا، زبان و عادات، قوانین و رسوم، و علی رغم آنچه بی سروصدا از خاطر رفته است و آنچه بعنف منهدم شده است؛ شاعر با نیروی شور و احساس و معرفت، قلمرو وسیع اجتماع بشری را که در همه بسط خالک و همه اعصار گسترده است، با هم پیوند می دهد. موضوعات افکار شاعر در همه جا هست، گرچه حقیقت دارد که چشمها و حواس انسان راهنمایان محبوب او هستند، مع هذا وی هر جا بتواند محیطی از احساسی بیابد که قادر باشد در آن بالهای خود را به اهتزاز درآورد، به طلب آن برمی خیزد. شعر آغاز و نهایت هر معرفتی است — مانند دل انسان، جاودانه است. اگر مساعی عالمان احیاناً بتواند در وضع ما و در تأثراتی که بر حسب عادت به ما دست می دهد بطور مستقیم و یا غیرمستقیم انقلابی مادی پدید آورد، شاعر بیش از اکنون در خواب نخواهد ماند و آماده خواهد بود که از گامهای عالم نه فقط در آن تأثیرات غیرمستقیم کلی پیروی کند بلکه در کنار او خواهد ماند و احساسات را به میان موضوعات علمی خواهد برد. مهجورترین کشفیات شیمی دان و نبات شناس و معدن شناس باندازه هر موضوع دیگری که هنر شاعر را بتوان در باره آن بکار برد، از برای هنر او مناسب خواهد بود، مشروط بر آن که احیاناً زمانی برسد که این چیزها از برای ما معهود و آشنا باشد و روابطی که در پرتو آنها پیروان علوم مربوط این چیزها را مورد تأمل قرار می دهند، در نظر ما که مستعد لذت و المیم، بصورتی واضح و محسوس، مادی باشد. اگر زمانی برسد که آنچه امروز علم نامیده می شود و به این صورت به انسان شناسانده شده، به هیأت موجودی از گوشت و خون در آید، شاعر روح آسمانی خود را از برای کمک به این تغییر هیأت بعاریت خواهد داد و به مولودی که به این صورت پدید آمده بعنوان عضوی گرامی و اصیل از خانواده بشری خوش آمد خواهد گفت...»

«پیوستگی و عشق»

این بیان پرشور و احساس ما را از ارسطو و سیدنی بیک اندازه دور می‌کند. درست است که ارسطو از «لذت خاص» هریک از انواع شعر سخن گفته بود اما وی از اعتلاء بخشیدن به لذت تا درجه یک اصل اخلاقی در کائنات بسیار دور بود. و اگر چه بین نظر سیدنی در باره «برانگیختن» و بیان وردزورث که شعر «بوسیله شور و احساس بصورتی زنده در دل راه می‌یابد» نوعی پیوستگی وجود دارد، بین نظر سیدنی مبنی بر این که شاعر جهانی آرمانی را چنان اقناع کننده می‌آفریند که خواننده مایل است در رفتار خود از ان تقلید کند، با توصیف وردزورث از شاعر بعنوان کسی که «نسبت به شرف محض و اصیل انسان ادای احترام می‌کند» هیچ وجه اشتراکی موجود نیست. نظر وردزورث در باره لذت نیز با نظر درایدن از سرخوشی^۱ که شعر باید بدست دهد، و یا با عقیده جانسن در باره لذت بخشیدن^۲ چندان ارتباطی ندارد. از لحاظ وردزورث، نه طبیعت تہذیب کننده جهان شاعریست، نه دقت ملاحظات روان‌شناختی او، و نه روانی و دلپذیری نظم‌وی که لذت می‌بخشد، بلکه قدرت او در تجسم بخشیدن بصورتی ملموس و محسوس است به آن مبادی اساسی که در فکر انسان و در اعمال طبیعت یکسان نمایش داده می‌شود: شاعر «به انسان و طبیعت^۳ بعنوان موجوداتی که اساساً با یکدیگر هم‌آهنگی دارند می‌نگرد، و به فکر انسان بعنوان چیزی که طبیعتاً منعکس کننده زیباترین و جالب توجه‌ترین خصائص طبیعت است نظر می‌کند». بعلاوه شعر «نفس و روح لطیف همه معرفت است؛ بیان پرشور و احساسی است که در سیمای همه علوم ذیده می‌شود». شاعر «صخره دفاع از طبیعت

pleasing — ۲ — delight — ۱

۳- البته «طبیعت» در این جا بمعنی مراد درایدن یا پوپ یعنی بمعنی طبیعت بشری یا شعور فطری بکار نرفته بلکه با مفهومی جدید یعنی عالم مادی غیرانسانی و کائنات بطور کلی، آمده است.

بشری است، مؤتد و حامی است، که به هر جا می رود پیوستگی و عشق را با خود می برد.» «شاعر با نیروی شور و احساس و معرفت، قلمرو وسیع اجتماع بشری را - بهم پیوند می دهد... وی هر جا بتواند محیطی از احساسی بیابد که قادر باشد در آن بالهای خود را به اهتزاز درآورد، به طلب آن برمی خیزد». وی از شاعر بعنوان کسی که «احساسات را به میان موضوعات علمی می برد» یاد می کند. شاعر از طریق شرح و توصیف اوضاعی که قابل درك حواس بوده و بصورتی ملموس وصف شده باشد، مردم را به یکدیگر و به عالم خارجی پیوند می دهد، و با این عمل، هم لذتی را که در درون هر فعالیتی، خواه بشری و خواه طبیعی، قرار دارد نمایان می سازد و هم بر آن می افزاید. شاعر می تواند اکتشافات خاص عالم را دنبال کند و آنها را با روح «پیوستگی و عشق» به عالم ارزشهای اساسی و طبیعی بشری پیوند دهد.

گاه ممکن است که خواننده امروزی نسبت به روش وردزورث در بیان مطالب نوعی کم حوصلگی احساس کند. امکان دارد وی پرسد: «زیباترین و جالب توجه ترین خصائص طبیعت» که فکر بشری منعکس کننده آنهاست، کدام است؟ منظور از این که شاعر «صخره دفاع از طبیعت بشری» است چیست؟ و شاعر چگونه «قلمرو وسیع اجتماع بشری را بهم پیوند می دهد»؟

پاسخ به این سؤالات را می توان با قرار دادن نظریه های وردزورث در کنار تجارب شعری او بدست آورد، یعنی با مطالعه مقدمه وی، و توجه به توفیق او در بهترین و متمایزترین اشعارش. «زیباترین و جالب توجه ترین خصائص طبیعت»، زیباترین و تماشایی ترین جنبه های مناظر طبیعی نیست بلکه آن جنبه هایی از جهان مادی است که وقتی در ذهن حساس شاعر تأثیر می کند، یا بی درنگ و یا بصورتی عمیق تر در تجدید خاطرات بعدی، آگاهی از بعضی قوانین اساسی ذهن بشری را موجب می گردد، قوانینی که از ساختمان اساسی ذهن و شخصیت ناشی می شود و بنوبه خود قسمتی از نمونه بزرگ عالم کائنات است. این دریافتهای پرشور و احساس و ناگهانی از طبیعت بشری، با احساس آغاز می شود، احساس کسی که حواس مادی او بطرزی عجیب هشیارست، و از خلال تجدید خاطره غیر عمدی، با تأمل آگاهانه و درون نگری پیش می رود تا به ادراك نهائی و تامی که در شعر ثبت شده است نایل -

گردد. اما این که شاعر «صخره دفاع از طبیعت بشری» است، بنظر می‌رسد بمعنی آن است که وی در پرتونیل به چنین ادراکی، با نمایش اهمیت همدلی و پیوستگی تجربه فردی با حاصل زندگی، انسان را از حقارت و خودخواهی‌های می‌بخشد. و شاعر با عرضه داشتن قوانین عام روان‌شناختی که دروای هر شعور و حساسیتی قرار دارد یعنی عرضه داشتن قوانین اولیه طبیعت بشری با ارائه مثالهای ملموس اقناع کننده — که ممکن است از تجربه اشخاص فرودست و حتی کُندذهن نظیر یک چوپان، یا زالو جمع کن^۶ و یا پسر بچه‌ای ابله حاصل شود — نه با بحث مجرّد، «قلمرو وسیع اجتماع بشری را بهم پیوند می‌دهد». به این ترتیب شاعر پیوستگی مردم را با یکدیگر و نیز با عالم خارجی نشان می‌دهد.

از برای وردزورث کلمه «پیوستگی»^۵، کلمه اصلی است نه کلمات «عام»^۶ یا «کلی»^۷. وی به مفهوم «احتمال» ارسطویی، خواه به تعبیر روان‌شناختی و یا به تفسیر صوری آن، توجهی ندارد بلکه به پیوندها و همدلیهایی که بصورتی ملموس و با شور و احساس نمایش داده می‌شود متوجه است. بعلاوه به نظر او شور و احساس با صنایع لفظی و معنوی حاصل نمی‌شود بلکه از طبیعت ادراک شاعر از موضوع مورد نظرش و از خود موضوع ناشی می‌گردد. کیفیت اساسی بیان شاعرانه به این که نظم است نه نثر بستگی ندارد (در این جا با سیدنی توافق نظر پیدامی‌کند) و وقتی در بحث خود به این استدلال می‌رسد که افزودن وزن، جاذبه تازه‌ای به شعر می‌بخشد، سخنش قانع کننده نیست. از خلال بیان نظریه وردزورث، انسان ممکن است تصوّر کند که از برای شاعر واقعی بیان، کوششی خاص نیست. این نظر با سخن پوپ مبنی بر این که «چیزی که غالباً به ذهن خطور کرده اما هرگز به آن خوبی بیان نشده است» (یا لاقلاً از نظر مفهوم عمومی این عبارت) بسیار تفاوت دارد، و اگر چه در وهله اول ممکن است غریب بنماید ولی به موضع جانسن تا اندازه‌ای

۴ — leech — gatherer زالو جمع کن، زالو فروش موضوع یکی از اشعار وردزورث

است با عنوان: Resolution and Independence: (م).

۵ — relationship — ۶ — general — ۷ — universal

نزدیک ترست. وردزورث نمی‌توانسته است مانند جانسن — که مرثیه‌گری را ستود زیرا «مشحون از تصویرهایی است که در هر فکری انعکاسی دارد و همراه با احساساتی است که هر سینه‌ای صدای آن را بنوعی منعکس می‌کند» — استثناء قائل شود و به تحسین شعر کسی پردازد. درست است که وردزورث اگر بود این عبارات را بنحوی دیگر تفسیر می‌کرد اما حتماً با این موضوع موافقت نمی‌نمود که شعر حقیقی در ضمیر خواننده واکنشی فوری پدید می‌آورد — مشروط بر آن که لااقل خواننده آن قدر تجربه در مورد شعر حقیقی داشته باشد که دریافته‌ای خود را تهذیب کند یا از تباهی‌های رهایی بخشد.

وردزورث در قسمت اول مقدمه خود نوشت که شاعر «فردی است که با افراد انسان سخن می‌گوید» و درآیدن و جانسن اگر بودند با این نظر بی‌درنگ موافقت می‌کردند. اما آنان با نظر وردزورث مبنی بر پیوند انسان با عالم طبیعی یا تأکید وی بر اهمیت اولیه این پیوند، و اهمیت لذتی که با شناخت آن همراه است، توافق نظر نمی‌داشتند. وردزورث «تعلیم» را از ضابطه «تعلیم و مسرت» بسیاری از منتقدان قرون هفدهم و هجدهم حذف می‌کند اما با تأکید بر شرافت اخلاقی لذت و مفهوم کلی آن در انسان و طبیعت، خود را از فرو افتادن در ورطه نظریه اصالت لذت نجات می‌دهد. وی معضل افلاطونی را بطریقی کاملاً جدید حل — می‌کند. شعر تقلیدی از تقلید نیست بلکه تصویری ملموس و حسی هم از حقیقت و هم از پیوستگی است که موجب لذت می‌شود و در عین حال اهمیت کلی لذت را نشان می‌دهد. شعر با پرورش شور و احساس، مردم را تنزل نمی‌دهد زیرا شور و احساس موجب تنزل نمی‌شود بلکه وسیله معرفت است. شور و احساس، حساسیت و لذت، در اوضاع مناسب، چیزهای خوب و مفیدی است و به معرفت و به عشق راهبرست. این جوابی است که لحنش بطرز عجیبی افلاطونی است اما از لحاظ فرضهای مربوط، بسیار غیرافلاطونی است.

صورت و تخیل

وردزورث در بیان نظر خود راجع به این که شاعر چه می کند و چرا کار او ارجمندست توضیح کافی می دهد اما در این مسأله چگونگی تأثیر هدف شاعر در شیوه سرودن او و این که شعر بعنوان یک اثر هنری ادبی و قائم بذات، با دیگر صورتهای بیان چه تفاوتی دارد، بروشنی اظهارنظر نکرده است. وی به این نظر گرایش داشت که عنصر وزن را در شعر، زینتی اختیاری بشمار آورد، اما راجع به الفاظ شعری چنین بنظر می رسید که اظهارنظر مشهور او فقط در این خلاصه می شد که چون شعر به حقایق بزرگ اصلی در باره انسان و طبیعت توجه دارد، شاعر باید از «زینتهای گذرا و اتفاقی» پرهیز کند و زبان ساده اصلی را بکار برد. به این ترتیب مسأله قدیمی ارتباط صورت و محتوی باز هم حل نشده باقی می ماند. وردزورث برخلاف پوپ و دکتر جانسن — که معتقد بودند شعر ریختن محتوایی دارای قابلیت نثرست در قالب نظمی استادانه و خوش آیند، و بر تفرد نوع ادراک شاعر تأکید می کردند — توضیحی نداده است که چگونه آن ادراک منحصر بفرد، ناگزیر صورت (فرم) مناسب و منحصر بفرد خود را می طلبد — در حقیقت وردزورث به این قانع می نمود که صورت را تا حدودی مناسب محتوی بداند نه آن که منحصرأ متناسب آن بشمار آورد. چنان که بخاطر می آورید در نظر سیدنی شعر آفرینش جهانی آرمانی بود اما آن جهان آرمانی بایستی به شیوه ای اقناع کننده عرضه گردد تا خواننده را به تقلید

از خود برانگیزد. به این ترتیب با آن که سیدنی تفاوت بین صورت و محتوی را روشن می‌کرد، برای هر یک از آنها تأثیر معینی در نظر می‌گرفت. درآیدن نیز به همین شیوه تأکید می‌کرد که شاعر «تصویری راستین و سرزنده از طبیعت بشری» عرضه می‌کند، و اگر راستین بودن به محتوی یا طرح وابسته بود، ممکن نبود سرزندگی جز بوسیله سبک یا صورتی از نوع مناسب، تضمین گردد. در نظر وردزورث، نیروی حیاتی ادراک شاعر هم راستین بودن و هم سرزندگی خود را تضمین می‌کرد و تمام مسأله صورت و محتوی، بلا تکلیف می‌ماند.

تحقیق کولریج^۱ دربارهٔ خصائص شعر

کولریج در حالی که برای رفع این نقص در بحث وردزورث می‌کوشید، تحقیق فلسفی در ماهیت و ارزش سرود^۲ را بر اساسی کاملاً جدید بنا کرد. متأسفانه کولریج بحث خود را در یک سلسله استدلالهای طولانی که با بلندپروازی تصوّر کرده است، و جمیع اصول فلسفی کلی او را دربر دارد، آورده و در رشته‌هایی وارد شده است که در نظر خواننده غیرمتخصص غالباً بصورت گریزهایی اتفاقی جلوه می‌کند. او هیچ‌گاه نظریهٔ خود را دربارهٔ ماهیت و ارزش سرود، در مقاله‌ای مختصر و متقاعد کننده نگردنیاورده است اما آن را بنوعی در بحث خود پیچیده است که گرچه در نظر خواننده دقیق و جوینده درخشان و هیجان‌انگیزست، برای کسی که بخواهد بحث او را زود درک کند یا آن را باختصار شرح و توضیح دهد، ناهموارست. فقط در فصل چهاردهم مشهور کتاب او به نام سیرهٔ ادبی^۳ (که به

۱- Samuel Taylor Coleridge (۱۷۷۲-۱۸۳۴) شاعر و فیلسوف انگلیسی (م).

۲- در بحث از آراء کولریج همه جا کلمهٔ poetry به «سرود» و کلمهٔ poem به «شعر» ترجمه شده است زیرا چنان که بعد خواهد آمد وی اولی را بمعنی وسیع تر و دومی را بمعنی خاص ملحوظ در ادبیات بکار برده است (م).

۳- *Biographia Literaria*

سال ۱۸۱۷ انتشار یافت) است که ما می‌توانیم به یک مقاله کوتاه، شامل نظری در باره سرود، زودتر از هر جای دیگر دست یابیم و بندی موجز و تاحدی غامض راجع به «تخیل» را در فصل سیزدهم می‌توان یافت. اما در این هر دو بحث، اگر استدلال‌های پیچیده قبلی را بدقت دنبال نکنیم به مقدار زیادی از مطالب بی‌نخواهیم برد. بنابراین با این تذکر، به نقل قسمتی از فصل چهاردهم سیره ادبی می‌پردازیم:

«وظیفه تحقیق فلسفی به تمیز و تشخیص درست منحصر می‌شود، در عین حال که مزیت فیلسوف در این است که پیوسته خود را آگاه نگاه دارد، معنی آن تمیز و تشخیص، تقسیم نیست. برای آن که بتوانیم مفهوم صحیحی از هر حقیقتی بدست آوریم باید اجزاء قابل تمایز آن را با هوشیاری از هم تفکیک کنیم؛ و این شیوه فنی فلسفی است. وقتی از این کار فراغت یافتیم باید در ادراک خودمان، باز آنها را به حال وحدتی که عملاً با یکدیگر دارند درآوریم، و این نتیجه فلسفه است. شعر حاوی همان عناصری است که یک انشای منشور دارد؛ بنابراین تفاوت بین آنها باید در تفاوت شیوه ترکیب آنها وجود داشته باشد — در نتیجه تفاوت هدف آنها. اختلاف ترکیب، برحسب اختلاف هدف خواهد بود. امکان دارد که هدف فقط تسهیل یس‌آوری حقایق یا ملاحظات معینی، با ترتیبی ابداعی باشد؛ و ترکیب حاصله، شعر خواهد بود، صرفاً به این جهت که بواسطه وزن یا قافیه و یا بواسطه هر دو آنها از تشریح داده شود. برحسب این نازل‌ترین مفهوم شعر، ممکن است به شمارش معروف روزهای برخی از ماه‌ها نیز عنوان شعر اطلاق کرد:

«Thirty days hath September,
April, June and November,» & c.

(سی روز دارد سپتامبر،

اپریل، جون و نوامبر،»

و نمونه‌های دیگری از همین دست و با همین هدف چنین است. و از آن جا که در انتظار تکرار اصوات و هجاها (پایه‌ها) لذتی خاص یافته می‌شود، همه ترکیب‌هایی که این جاذبه بر آنها

افزوده شود، محتوای آنها هر چه باشد، ممکن است بعنوان شعر یاد شود. در مورد صورت ظاهری شعر همین قدر کافی است. اختلاف هدف و محتوی، زمینه دیگری از برای تمیز و تشخیص بدست می دهد. هدف مستقیم ممکن است القاء حقایق باشد، چه حقایق مطلق و قابل تبیین مانند آثار علمی، و چه حقایقی که تجربه و تسجیل شده است، نظیر حقایق تاریخی. لذت، و عالی ترین و بادوام ترین نوع آن، ممکن است از تحقق این هدف حاصل گردد؛ ولی خود آن، هدف مستقیم نیست. در آثار دیگر ممکن است القاء لذت هدف مستقیم باشد؛ و گرچه حقیقت، خواه اخلاقی و خواه عقلانی، باید هدف نهائی قرار گیرد، مع ذلک این، موجب تشخیص شخصیت صاحب اثر خواهد بود، نه آن «نوعی» که اثر ادبی بدان تعلق دارد. در حقیقت برکت شامل آن اجتماعی است که در آن هدف مستقیم دگرگون شود و به هدف نهائی مناسب هدایت گردد...

اما امکان دارد القاء لذت هدف مستقیم اثری باشد که موزون نیست، و این هدف تا درجه ای عالی نیز تحقق یابد، مانند رمانها و افسانه ها. پس آیا افزایش صرف وزن، با قافیه یا بدون آن، این آثار را شایسته نام شعر تواند کرد؟ پاسخ این است که هیچ اثری ممکن نیست بطور دائم لذت بخش بماند، مگر آن که دلیلی در بر داشته باشد که چرا چنین است و جز این نیست. اگر وزن به اثری افزوده شود، دیگر اجزاء نیز باید با آن هم آهنگ گردد. این اجزاء باید چنین باشند تا توجه دائمی و مشخص به هریک از آنها قابل توجه گردد و تکرار دقیق و هم آهنگ تکیه ها و صداها موجب هیجان بشمار آید. پس تعریف نهائی حاصله ممکن است چنین به عبارت درآید: شعر آن نوع ترکیبی است که چون هدف مستقیمش لذت بخشی است نه حقیقت، با آثار علمی تفاوت دارد و بسبب لذتی که از کل اثر انتظار می رود و با لذت جداگانه حاصل از یکایک اجزاء ترکیب، سازگارست، از همه انواع دیگر ترکیب (که در این هدف با شعر اشتراک دارند) متمایز می گردد. مجادله ناشی از اختلاف نظر اشخاصی که هریک معنی متفاوتی از برای کلمه ای واحد قائل می شوند، کم نیست؛ و در مواردی معدود این موضوع چشم گیرتر از مجادلات مربوط به موضوع مورد بحث فعلی بوده است. اگر کسی رأیش بر این تعلق گیرد که هر نوع ترکیب را، خواه مقفی یا موزون و یا به هر دو صورت، شعر بنامد من باید در مورد عقیده او مناقشه ای روا ندارم. این تمیز و تشخیص لا اقل کافی است که مقصود شاعر را مشخص کند. اگر این نکته نیز افزوده شود که صورت کلی اثر هم نظیر یک داستان یا یک سلسله اندیشه های جالب توجه، لذت بخش و موثرست، البته من این را بعنوان عنصر مناسب دیگری از شعر و امتیاز دیگری از برای آن نخواهم پذیرفت. اما اگر تعریفی که در جستجوی آن هستیم در باره یک شعر حائز شرایط باشد، پاسخ من این خواهد بود که در آن تعریف باید اجزاء متفقاً یکدیگر را تأیید و تفسیر کنند؛ همه بتناسب خود

با هدف و تأثیرات معروف نظام وزن شعر، هم‌آهنگ و مؤید آن باشند. منتقدان فلسفی همه اعصار با داوری نهائی مردم همه سرزمینها در این نکته متفقند که روا نیست ستایشهای شایسته یک شعر راستین، به یک سلسله از ایات یا مصراعهای جذاب نسبت داده شود که از یک طرف هر یک از آنها با جلب همه توجه خواننده به خود، نظر او را از سیاق سخن منحرف می‌سازد و آن بند را بجای جزئی هم‌آهنگ کننده بصورت یک کلّ مستقل در می‌آورد؛ و از طرف دیگر توجه خواننده را به ترکیبی نااستوار معطوف می‌کند که وی نتیجه کلی را بسرعت از ان بدست می‌آورد بی آن که ترکیب اجزاء او را به خود جذب کرده باشد. نه فقط بوسیله انگیزه مکانیکی کنجکاوی و یا رغبت شدید از برای رسیدن به راه حلّ نهائی باید خواننده را به پیش بُرد بلکه با فعالیت لذت بخش فکری که بوسیله جاذبه‌های خود این سیر و سفر، بهیجان آمده، باید او را به جلوراند. مانند حرکت مار — که مصریان آن را نمودار نیروی فکری قرار داده بودند — یا مسیر صوت در فضا؛ خواننده در هر قدمی درنگ می‌کند و اندکی به عقب برمی‌گردد، و از این پیش و پس رفتن نیرویی کسب می‌کند که او را باز به جلومی‌برد. خوشبختانه پترونیوس آریستره می‌گوید: «روح آزاد را باید بشتاب پیش راند»^۶. کلمه «آزاد» در این جا با فعلِ مقدّم سازگارست و گنجانند معنایی بیش از این، در کلماتی چنین اندک، آسان نیست.»

آنچه کولریج در این جا مورد بررسی قرار می‌دهد خصائص ممیزه سرود، و علت وجودی این خصائص است. فلسفه با تمیز و تشخیص درست آغاز می‌شود و به کشف این که چگونه این خصائص ممیزه در بین خود وحدتی بوجود می‌آورند پایان می‌پذیرد. شعر با دیگر انواع کاربرد زبان چه تفاوتی دارد؟ چه چیزی است که آن را چنین متفاوت می‌سازد؟ وظیفه و طبیعت شعر (هدف و محتوای آن) این موارد اختلاف را چگونه توجیه می‌کند؟ این همان چیزی است که می‌توان بررسی ماهوی (هستی‌شناختی)^۷ نامید. بیاید بر این پدیده بنگریم و ببینیم که چه چیزی است و بعد ببینیم آیا می‌توانیم به اعتبار کاری که می‌کند ماهیت آن را بیان کنیم. سیدنی

۵ — Petronius Arbiter مؤلف و مرد سیاسی رومی که در ۶۶ میلادی درگذشته است

(م.)

۶ — Praecipitandus est liber spiritus

۷ — ontological

در باره کاری که امکان دارد سرود را به آن واداشت، درآیدن از آنچه سرود باید بکند، و وردزورث از آنچه در ذهن شاعر می گذرد سخن گفتند. اما کولریج با کاربرد روش ارسطو (گرچه به همان پدیده و کاملاً به همان شیوه نمی نگرد) فلسفه را در بحث جمال شناسی دخالت می دهد.

«شعر حاوی همان عناصری است که یک انشای منشور دارد». هر دو اینها از کلمات استفاده می کنند. پس فرق بین شعر و انشای منشور در ادات آنها نمی تواند بود زیرا هریک از آنها همان ادات یعنی کلمات را بکار می برد. بنابراین تفاوت بین آنها باید «در تفاوت شیوه ترکیب آنها وجود داشته باشد» — در نتیجه تفاوت هدف آنها». شعر کلمات را بصورتی دیگر ترکیب می کند زیرا در جستجوی چیزی دیگرست. البته امکان دارد همه آن چیزی که در صدد انجام دادن آن است تسهیل یا آآوری باشد. ممکن است شما قطعه ای منشور را بمنظور این که بهتر بخاطر بسپارید در قالب قافیه و وزن بریزید. همه این نوع قطعات موزون، با اصوات و هجاهای مکرر خود، هر چند در سطحی عالی نباشند، لذتی خاص بوجود می آورند. اگر کسی بخواهد این نوع ترکیبها را شعر بنامد، دلیلی وجود ندارد که مانع او گردد. به تعبیر امروزی ما این مسأله ای مربوط به علم دلالت^۸ است. اما باید توجه کنیم که، گرچه این قطعات موزون جاذبه وزن و قافیه را دارند، وزن و قافیه بر آنها «افزوده شده» است (کولریج اصطلاح وردزورث را بطعن بکار می برد)؛ این دو عنصر از طبیعت محتوی ناشی نمی گردد بلکه برای آن که محتوی آسان تر بخاطر سپرده شود، بر آن تحمیل شده است.

اما «صورت ظاهری»، جنبه های خارجی، هیچ دلیل عمیق منطقی از برای تمیز بین شیوه های مختلف کاربرد زبان بدست نمی دهد. «اختلاف هدف و محتوی، زمینه دیگری از برای تمیز و تشخیص درست بدست می دهد». فیلسوف با این سؤال که هریک از این شیوه ها چه هدفی دارد و این هدف چگونه ماهیت آن را معین می کند، در صدد تمیز بین این دو شیوه کاربرد زبان است. هدف مستقیم

ممکن است القاء حقیقت و یا القاء لذت باشد. القاء حقیقت بنوبه خود امکان دارد لذتی عمیق ببار آورد (ممکن است ما از خواندن اثری علمی یا تاریخی لذتی عمیق ببریم)، اما کولریج بر وجوب تشخیص بین هدف نهائی و هدف مستقیم اصرار می‌ورزد. همین‌طور اگر هدف مستقیم القاء لذت باشد، مع ذلک ممکن است حقیقت، هدف نهائی بشمار آید. در حالی که در یک جامعه آرمانی چیزی که حقیقت نبود نمی‌توانست لذت ببار آورد، در جامعه واقعی چنان که همیشه بوده است، یک اثر ادبی بی آن که هیچ گونه توجهی به حقیقت «خواه اخلاقی و خواه عقلانی» داشته باشد ممکن است القاء لذت کند. به این ترتیب طرق مناسب تمیز و تشخیص بین انواع مختلف نگارش را، می‌توان از نظر تفاوت در هدف مستقیم یا کارهریک از آنها، هر چه منطقی‌تر مورد بحث قرار داد. هدف مستقیم سرود، لذت بخشیدن است.

بدیهی است که در این زمینه بحد کفایت پیشرفتی نمی‌شود. «امکان دارد القاء لذت هدف مستقیم اثری باشد که موزون نیست» — مثلاً در رمانها. آیا فقط با افزودن وزن، با قافیه یا بدون آن، بر این گونه آثار، آنها را به شعر تبدیل می‌کنیم؟ کولریج با تأکید بر اصل بسیار مهمی به این پرسش پاسخ می‌دهد: شما نمی‌توانید از هیچ جنبه اثری لذتی حقیقی و دائمی کسب کنید مگر این که آن جنبه طبیعتاً از تمامی طبیعت آن اثر سرچشمه گرفته باشد. «افزودن» وزن بمنزله ایجاد جاذبه‌ای زینتی و ظاهری است. «هیچ اثری ممکن نیست بطور دائم لذت بخش بماند مگر آن که دلیلی در بر داشته باشد که چرا چنین است و جز این نیست. اگر وزن به اثری افزوده شود، دیگر اجزاء نیز باید با آن هم‌آهنگ گردد». قافیه و وزن «تکرار دقیق و هم‌آهنگ تکیه‌ها و صداها» را در بر دارد که بنوبه خود «موجب برانگیختن» «توجهی دائمی و مشخص به هر قسمت از اثر» است. بنابراین شعر باید وحدتی ارگانیک^۹ باشد یعنی در حالی که ما هر قسمت آن را (که تکرار منظم تکیه و صدا توجهمان را بدان جلب می‌کند) ملاحظه می‌کنیم و می‌چشیم، لذت‌مان بطور کلی از

چنین چشیدنی، بصورتی فزاینده کمال می‌یابد که خود در عین حال لذت بخش است و ما را به درک انگاره کلی از شعر کامل می‌رساند.

به این ترتیب شعر با یک اثر علمی منشور از ان جهت تفاوت دارد که هدف مستقیمش لذت است و نه حقیقت؛ و با دیگر انواع نگارش که هدف مستقیمشان لذت است نه حقیقت، از این لحاظ فرق دارد که در شعر لذتی که از کل اثر می‌بریم با لذت حاصل از یکایک اجزاء ترکیب، سازگار و حتی ناشی از آن است. کولریج تکرار می‌کند: در صورت تمایل می‌توانید هر چیزی را که حاوی قافیه یا وزن و یا هر دو باشد شعر بنامید، اما یک شعر حائز شرایط ترکیبی است که در آن قافیه و وزن پیوندی ارگانیک با کل اثر داشته باشد. در آن «اجزاء متفقاً یکدیگر را تأیید و تفسیر کنند، همه متناسب خود با هدف و تأثیرات معروف نظام وزن شعر، هم‌آهنگ و مؤید آن باشند». شعر حقیقی نه یک سلسله مصراعها و یا ابیات جذاب است که هر یک از آنها بذاته کامل بوده و هیچ گونه پیوند لازمی با بقیه اثر نداشته باشد، و نه آن نوع اثر سست بافتی است که در آن مقصود کلی را از نتیجه بدست بیاوریم، بی آن که بوسیله اجزاء ترکیب به حقیقت متمایز اثر که آنها آشکار می‌کنند راه یابیم. پس صفت یگانه یک شعر صورت خاص آن است، و همین است که هم کار آن را تعیین و هم وجودش را توجیه می‌کند. این چگونه توجیهی است؟

«شعر» و «سرود»^۱

پیش از آن که به بررسی بیشتر این مسأله پردازیم ممکن است این بحث را موقتاً قطع و خاطرنشان کنیم که کولریج برخلاف سیدنی و برخی دیگر از منتقدانی که درباره آنها سخن گفته‌ایم در این جا راجع به ادبیات تخیلی بطور کلی بحث نمی‌کند بلکه از شعر سخن می‌گوید. پس آیا نظریه کولریج درباره آنچه شعر را

تشکیل می‌دهد با نظریهٔ وسیع‌تر طبیعت ادبیات تخیلی پیوستگی ندارد؟ آیا سهم کولریج در نظریهٔ انتقادی صرفاً شامل این مفهوم است که در یک شعر «حائز شرایط» پیوستگی بین اجزاء و کل اثر بقدری نزدیک و چنان «ارگانیک» است که حاصل آن هم‌آهنگی تامی در شیوهٔ بیان است، و صورت و محتوی، جنبه‌های مختلفی از یک چیز معین می‌شوند؟ چنان که خواهیم دید در حقیقت این همان چیزی است که بسیاری از منتقدان جدید دربارهٔ موضع کولریج گفته‌اند؛ اما شمول نظرگاه کولریج در حقیقت خیلی بیش از این است. مفتاح نظریهٔ کلی کولریج را باید در تمیز و تشخیصی که وی، بلافاصله بعد از تعریف خود از یک شعر حائز شرایط، قائل می‌شود یافت، یعنی تمیز بین «یک شعر» و «سرود».

«اما اگر این بعنوان یک خاصیت قانع‌کنندهٔ شعر پذیرفته شود هنوز هم باید در جستجوی تعریفی از برای سرود بود. نوشته‌های افلاطون و اسقف تیلر^۲ و «نظریهٔ مقدس»^۳ اثر برنت^۴ دلائل غیرقابل انکاری بدست می‌دهند که سرودی از نوع عالی ممکن است بدون وزن وجود داشته باشد و حتی بدون هدفهایی که متقابلاً یک شعر بوسیلهٔ آنها متمایز می‌گردد. فصل اول کتاب اشعای نبی^۵ [در عهد عتیق] (در حقیقت قسمت عمدهٔ این کتاب) بمعنی هر چه دقیق‌تر کلمه «سرود» است. مع‌هذا جنبهٔ غیر معقول این نظر، از غرابت آن کمتر نیست اگر تصور کنیم لذت، نه حقیقت، هدف مستقیم وی بوده است. خلاصه هر اهمیت خاصی از برای کلمه «سرود» قائل شویم، بعنوان یک نتیجهٔ لازم متضمن این مفهوم خواهد بود که یک شعر هر قدر طول آن باشد امکان ندارد و نباید که همهٔ آن سرود باشد. مع‌ذلک اگر قرار شود که یک کلی هم‌آهنگ پدید آید، اجزاء باقیمانده باید با سرود سازگار آید؛ و این مقصود را نمی‌توان به هیچ طریقی حاصل کرد مگر با چنان مطالعه و انتخاب و ترتیب هنری که یکی از صفات سرود را در برگیرد و لو آن که از صفات خاص آن نباشد. و باز این صفت امکان ندارد چیزی باشد جز خاصیت برانگیختن

۲- Bishop Jeremy Taylor (۱۶۱۳-۱۶۶۷) اسقف و نویسندهٔ انگلیسی (م).

۳- Telluris Theoria Sacra نظریهٔ مقدس زمین.

۴- Thomas Burnet (۱۶۳۵-۱۷۱۵) روحانی انگلیسی (م).

۵- اشعای: یکی از چهار پیغمبر بزرگ بنی اسرائیل که در قرن هشتم پیش از میلاد می‌زیست؛ اشعای نبی نام کتابی از تورات (م).

توجهی مستمرتر و متعادل‌تر از آنچه هدف زبان نثرست، خواه بصورت محاوره و خواه بصورت مکتوب.

نتیجه‌گیریهای خود من در باره ماهیت سرود، به دقیق‌ترین معنی کلمه، تا حدودی در بررسی قبلی من راجع به توهم و تخیل^۵ بیان شده است. سرود چیست؟ تقریباً همان سؤال است که شاعر چیست؟ که جواب به هریک متضمن حلّ مسأله دیگرست. زیرا این تمایزی است که از خود نبوغ شاعرانه — که تصویرها و اندیشه‌ها و عواطف را در ذهن شاعر حفظ می‌کند و تغییر شکل می‌دهد — حاصل می‌گردد.

شاعر در حد کمال آرمانی، تمامی روح انسان را با پیوستگی ملکات آن با یکدیگر، برحسب ارزش و اهمیت نسبی آنها به فعالیت در می‌آورد. وی نغمه و روحی از وحدت را می‌پراکند که هر چیز را با دیگری درمی‌آمیزد و ترکیب می‌کند، و این کار را با آن نیروی ترکیبی جادویی که ما نام «تخیل» را منحصرأ به آن اختصاص داده‌ایم، انجام می‌دهد. این نیرو نخست بوسیله اراده و فهم به فعالیت در می‌آید و با وجود تسلط بی وقفه و لوملایم و نامشهود آنها (laxis effortur habenis) خود را در ایجاد توازن و توافق بین صفات متضاد و نامتوافق نمایان می‌سازد، از این قبیل: بین همسانی و اختلاف، عام و ملموس، اندیشه و تصویر، فرد و نمودگار، مفهوم تازگی و طراوت و چیزهای قدیمی و مألوف، حالتی بیش از کیفیت عادی

۵ «پس تخیل در نظر من یا بصورت اولیه است و یا بصورت ثانوی. من معتقدم تخیل بصورت اولیه نیروی حیات و عامل اولیه همه ادراک انسانی است و تکراری است از عمل جاودانه آفرینش در «من هستم» جاوید و بی کران در ذهنی محدود. اما تخیل بصورت ثانوی به نظر من انعکاسی از اولی و همزیست اراده بیدارست و در عین حال در نوع عمل با تخیل اولی شباهت دارد و فقط در درجه و طریقه عمل با آن متفاوت است. ذوب می‌کند، پراکنده و متفرق می‌سازد تا باز بیافریند؛ و در جایی که اجرای این امر غیرممکن گردد باز هم در همه حالات می‌کوشد تا به ذروه مطلوب برسد و وحدت ایجاد کند. اساساً زنده است حتی اگر همه موضوعاتش (به اعتبار موضوعات) در اساس ثابت یا مرده باشد.

برعکس، توهم fancy چیزی بجز محیطی ثابت و محدود از برای جولان ندارد. در حقیقت توهم چیزی غیر از نوعی حافظه آزاد از قید زمان و مکان نیست، و حال آن که با آن پدیده تجربی اراده — که ما آن را با لفظ «اختیار» تعبیر می‌کنیم — در آمیخته است و بوسیله آن تغییر شکل می‌یابد. اما درست نظیر حافظه عادی، توهم نیز باید همه مواد خود را حاضر و آماده از قانون تداعی بدست آورد.»، به نقل از: سیره ادبی، فصل ۱۳.

عاطفه و نظامی بیش از حالت معمول، داوری همیشه بیدار و ضبط نفس پایدار با اشتیاق و احساس عمیق و سرکش؛ و در حالی که طبیعی و مصنوعی را با هم درمی آمیزد و هم آهنگ می‌کند، هنر را تابع طبیعت و اسلوب را تابع موضوع و تحسین ما را نسبت به شاعر تابع همدلی ما با سرود قرار می‌دهد. «بی‌شک» چنین است، همان‌طور که سرجان دیویس^۶ درباره روح می‌گوید (و ممکن است کلمات او را با کمی تغییر در مورد تخیل شعری بکار ببریم که حتی از برای آن مناسب‌تر نیز هست):

بی‌شک این نمی‌تواند چیزی جز این باشد که او (روح)
اجسام را با اعتلائی شگفت به روح تبدیل می‌کند،
همان‌طور که آتش چیزهایی را که می‌سوزاند به آتش بدل می‌سازد،
و همان‌طور که ما غذا را به طبیعت خود مبدل می‌کنیم.

او اشکال اشیاء را از ماده جامدشان منتزع می‌کند،
و نوعی جوهر از اشیاء استخراج می‌نماید،
که آن را به طبیعت خاص خود تغییر شکل می‌دهد،
تا آنها را بر بالهای آسمانی خویش سبک حمل کند.

او چنین می‌کند، وقتی که از حالات فردی،
انواع کلی را منتزع می‌کند؛
که بعد با پوشاندن جامه‌ای از نامها و سرنوشت‌های گوناگون بر آنها
از خلال حواس ما به افکارمان، آهسته راه می‌یابند.

و سرانجام فهم خوب، پیکر نبوغ شاعرانه است، توهم، پوشش آن، حرکت، زندگی آن، و تخیل، روح است که در همه جا و در هر یک هست؛ و همه را به قالب یک کل لطیف و هوشمند درمی‌آورد.»

دنبال‌گیری این بحث آسان نیست و بسیاری از مفسران را حیران کرده-

۶- (۱۶۲۶-۱۵۶۹) Sir John Davies شاعر و حقوق‌دان انگلیسی (م).

است. شاکراس^۷ در چاپ معتبر خود از سیره ادبی چنین اظهار نظر می کند: «شک است که تمیز و تشخیصی که در این جا [بین «شعر» و «سرود»] ترسیم شده است از برای روشننگری است یا این که آیا واقعاً می توان آن را بخوبی ترسیم کرد. کولریج هیچ توجیه واقعی از برای این اظهار جسرانه — که «یک شعر هر قدر طول آن باشد امکان ندارد و نباید که همه آن سرود باشد» — بدست نمی دهد، و بجای آن که به تعریف روشنی از سرود برسد به توصیف شاعر اکتفا می کند، توصیفی که بنوبه خود به برشمردن خصائص تخیل منتهی می گردد.» اما در پیشرفت بحث کولریج، منطقی وجود دارد که اگر ما بتوانیم آن را درک کنیم روشن خواهد شد که چرا تعریف سرود به توصیف شاعر تبدیل می شود که بنوبه خود بصورت بحثی در باره تخیل در می آید. در نظر کولریج سرود نوع وسیع تری از «شعر» است؛ یعنی سرود نوعی فعالیت است که ممکن است نقاشان یا فلاسفه یا دانشمندان در آن دخیل باشند و به کسانی که زبان موزون را اختیار می کنند و یا حتی کسانی که هر نوع زبانی را بکار می گیرند، محدود نیست. سرود به این معنی وسیع «تمامی روح انسان» را با ایفای نقش خاص هر یک از ملکات بر حسب «ارزش و اهمیت نسبی» آنها به فعالیت در می آورد، و این امر وقتی وقوع می یابد که «تخیل ثانوی» وارد عمل می شود. ما فقط موقعی می توانیم بفهمیم که سرود به این مفهوم وسیع تر واقعاً چیست که شیوه کاربرد ملکات انسانی را با یکدیگر در ایجاد آن، درک و ارزیابی کنیم. به این ترتیب کولریج (روش و ردزورث را، با تفاوت در مقدمات و نتایج، بکار می برد) سرود را از طریق شرح کیفیت کار شاعر، تعریف می کند: شاعر از طریق تخیل ورزیدن کار می کند. هر وقت قوای ترکیبی تألیف کننده آن چیزی که کولریج «تخیل ثانوی» می نامد، بکار افتد و همه جنبه های یک موضوع را بصورت وحدتی مرکب درآورد، آنگاه سرود به این معنی وسیع، حاصل می گردد. سرود بمعنی محدودتر آن — یعنی یک شعر — ممکن است همان عناصری را که یک سرود بمعنی وسیع تر بکار می برد بکار گیرد (مثلاً در فصل اول کتاب اشعای نبی) اما بواسطه ترکیب عناصر خود بطوری دیگر،

با سرود بمعنی وسیع‌تر تفاوت دارد، «در نتیجه تفاوت هدفی که ملحوظ می‌شود». آن هدف متفاوت، القاء مستقیم لذت است. اما از آن جا که یک شعر، سرود نیز هست، القاء لذت ممکن است هدف مستقیم آن باشد منتهی همه کار آن نیست. یک شعر از دیگر هنرها (که القاء لذت هدف آنهاست) بواسطه این حقیقت که ادات آن، زبان است متمایز می‌گردد؛ و با آثار ادبی که شعر نیستند از این لحاظ فرق دارد که «در آن لذتی که از کل اثر انتظار می‌رود با لذت جداگانه حاصل از یکایک اجزاء ترکیب، سازگارست». اما اگر چه یک شعر را باید از علم و از هنرهای غیر ادبی، و از دیگر انواع ادبیات تمیز داد و منحصر بفرد بودن آن تنها وقتی فهمیده می‌شود که به این تمیز و تشخیص پردازیم، این نیز مانند دیگر انواع سرود (بمعنی وسیع‌تر) نتیجه تخیل ثانوی، نتیجه «خاصیت همسان‌گری» است که همه ملکات را قادر می‌سازد که همزمان وارد کار شوند و هر یک نقش مناسب خود را انجام دهند تا ترکیب پیچیده‌ای از ادراک بوجود آورند. و البته این، قسمت عمده‌ای از کارکرد آن است.

شاید از برای خواننده آسان‌تر بود اگر کولریج ابتدا تخیل را تعریف می‌کرد سپس به بحث در باره انواع مختلف فعالیت‌هایی می‌پرداخت که ممکن است «تخیل ثانوی» آنها را برعهده گیرد و متضمن بحثی در باب «سرود» بمعنی وسیع‌تری که وی به آن می‌دهد، باشد، و بعد از آن درباره «شعر» بحث می‌کرد (هر چند ضرورت بسیار دارد که از دیگر چیزهایی که شعر نیستند متمایز گردد) که نیز بایستی بعنوان یکی از انواع «سرود» بمعنی وسیع‌تر، در نظر گرفته شود. دلائل این که چرا او روش بررسی پیچیده‌تری را ترجیح داده است به هدف کلی وی در نگارش سیره ادبی ارتباط دارد، دلائلی که بحث از آنها در این جا، ما را از حوزه موضوع مورد نظرمان بسیار دور خواهد کرد. فقط کافی است توجه گردد که در نظر کولریج «سرود» مقوله‌ای است وسیع‌تر از «شعر» و باید برحسب طرز عمل تخیل تبیین شود.

تخیل

سپس کولریج از تخیل آغاز می کند - که در نخستین جلوه خود، قوه تنظیم - کننده بزرگی است، و یا بعبارت بهتر وسیله ای است که به ما امکان می دهد که هم چیزها را تمیز دهیم و هم آنها را به نظام درآوریم، و نیز به تفکیک و ترکیب پردازیم، و به این ترتیب ادراک را امکان پذیر می کند (زیرا بدون آن، ما فقط مجموعه ای از معلومات حتی بی معنی می داشتیم). اگر عمل آفرینش بعنوان چیزی تلقی شود که اساساً و دائماً، نظم را از هرج و مرج بیرون کشد، هرج و مرج را با مفهوم گردانیدن اجزاء آن، از طریق ابراز هویت طراح به وجه صحیح، از میان بردارد، آنگاه تخیل اولیه اساساً خلاق است و «تکراری است از عمل جاودانه آفرینش در «من هستم» جاوید و بی کران در ذهنی محدود».

اما تخیل ثانوی کاربرد ارادی انسانی این قوه است. وقتی که ما تخیل اولیه خود را در عمل ادراک بکار می گیریم، این کار را با اراده آگاه خود انجام - نمی دهیم بلکه قوه اساسی معرفتمان را در باره خودمان و عالم خارجی بکار - می اندازیم. تخیل ثانوی آگاهانه تر و جنبه ابتدائی آن کمترست، اما از لحاظ نوع، با تخیل اولیه فرقی ندارد. هم آهنگیهای جدیدی از معانی را منعکس و خلق می کند. کاربرد تخیل ثانوی، بمعنی وسیع تر، یک فعالیت شاعرانه است و موقعی که درمی یابیم به نظر کولریج شاعر به گروه بزرگتری از کسانی که بواسطه فعالیت تخیل خود ممتازند تعلق دارد، می توان فهمید چرا وی پس از بحث در باره یک شعر به بحث در باره فعالیت شاعر رسیده است. شعر همیشه اثر یک شاعریست، اثر کسی که تخیل ثانوی را بکار می گیرد و به این ترتیب هم آهنگی معنی و اجتماع اضداد و از این قبیل امور را که کولریج چنان مورد تأکید قرار می دهد متحقق می سازد؛ اما شعر از جهتی دیگر نیز یک اثر خاص هنری است که بر اثر شیوه خاصی از کاربرد زبان بوجود - می آید. هم آهنگی و سازگاری ناشی از نوع خاص آگاهی خلاقه ای که بر اثر تخیل - ورزیدن متحقق می گردد، امکان ندارد که در ترکیبی طولانی صورت گیرد. شخص

نمی‌تواند حالات زیر را بمدّتی نامحدود حفظ کند یعنی آن درهم آمیختن و توازن و سازگاری بین «همسانی و اختلاف، عام و ملموس، اندیشه و تصویر، فرد و نمودگار، مفهوم تازگی و طراوت و چیزهای قدیمی و مألوف» و از این قبیل را. بنابراین در سراسر یک شعر طولانی، که همه آن سرود نخواهد بود، سبکی مناسب با سرود — ولو آن که دارای کیفیت خاص سرود نباشد — باید بکار رود. سبکی که اختیار می‌شود باید سبکی باشد دارای «خاصیت برانگیختن توجهی مستمرتر و متعادل‌تر از آنچه هدف زبان نثرست، خواه بصورت محاوره و خواه بصورت مکتوب». به این ترتیب ما به تعریف شعر «حائز شرایط» بعنوان اثری که «اجزاء آن متفقاً یکدیگر را تأیید و تفسیر می‌کنند؛ همه متناسب خود با هدف و تأثیرات معروف نظام وزن شعر، هم‌آهنگ و مؤید آن هستند»، باز می‌گردیم. قافیه و وزن از برای شعر بمفهوم وسیع‌تر سرود مناسب است زیرا این دو وسائل هستند (نه یگانه وسیله) از برای تحقق هم‌آهنگی و جمع بین اضداد و از این قبیل چیزها، که چنان که دیده‌ایم، هدفهای سرود بمعنی تخیلی وسیع آن است — در حالی که این دو وسیله تحقق سرودند و نیز امکان دارد، بدون این که لازم باشد موجد سرود باشند و یا بر اثر سرود بوجود آیند، بذاته بکار روند، ممکن است در آثار طولانی، هم بصورت اجزاء سرود و هم بصورت اجزاء غیر سرود بطرزی مناسب بکار گرفته شوند.

هدف مستقیم شعر لذّت است نه حقیقت. هدف مستقیم سرود بمعنی وسیع ممکن است حقیقت (نظیر فصل اول کتاب اشعیا) یا لذّت باشد. معیار شعر بعنوان شعر، یعنی این که از طریق «لذّتی که از کلّ اثر انتظار می‌رود و با لذّت جداگانه حاصل از یکایک اجزاء ترکیب، سازگارست»، تا چه حد لذّت مستقیم ایجاد می‌کند. این نوع خاص وحدت که قافیه و وزن را صرفاً زینت سخن نمی‌سازد بلکه بصورت جزء اساسی مجموعه اثر ادبی در می‌آورد هم لذّت بخش است و هم ارجمند. اما لذّت در کیفیات خاص شعر بعنوان شعر نهفته است و حال آن که ارزش شعر ناشی از خصائصی است که بعنوان سرود دارد. کمال مطلوب آن است که شاعر خوب همیشه نوع خاصی از لذّت را که باید از طریق کاربرد زبان به شیوه مناسب، حاصل کرد متحقق می‌سازد و این کاربرد زبان در ایجاد اثری که از طریق «لذّتی که از کلّ اثر

انتظار می رود بالذات جداگانه حاصل از یکایک اجزاء ترکیب، سازگارست»، لذت می بخشد، نیز وسیله پراکندن «نغمه و روحی از وحدت است که هر چیز را با دیگری در می آمیزد و ترکیب می کند، و این کار را با آن نیروی ترکیبی جادویی که ما نام «تخیل» را منحصرأ به آن اختصاص داده ایم، انجام می دهد». کمال مطلوب یعنی کیفیاتی که یک شعر را «حائز شرایط» می سازد در عین حال از عمل تخیل حاصل می گردد و آن را تبیین می کند. و عمل تخیل که تحقق سرودست، در عالی ترین و مطلوب ترین حالاتش به همه ملکات هم آهنگی می بخشد و آنها را همزمان بکار می گیرد. «شاعر در حد کمال آرمانی، تمامی روح انسان را با پیوستگی ملکات آن با یکدیگر، برحسب ارزش و اهمیت نسبی آنها به فعالیت در می آورد.» شاعر آرمانی به هنگام پدید آوردن شعر، تخیل خود را نیز بکار می برد و سرودی از عالی ترین نوع بوجود می آورد. پس قسمتی از ارزش یک شعر باید از خصائص آن بعنوان یک سرود حاصل گردد (تا ارزش آن در این باشد که آن ترکیب تخیلی بزرگ را که هم بذاته ارجمندست و هم نوع خاصی از ادراک یا بینش است، متحقق و ابلاغ کند).

وحدت و صورت^۱

در نظریه کولریج مفهوم وحدت ارگانیکی درباره سرود بمعنی وسیع و درباره شعر بعنوان نوعی خاص از کاربرد زبان، عمومیت دارد. وی موقع بحث از مقام قافیه و وزن در یک شعر چنین گفته است: «هیچ اثری ممکن نیست بطور دائم لذت بخش بماند مگر آن که دلیلی در بر داشته باشد که چرا چنین است و جز این نیست»، هیچ چیزی که صرفاً از لحاظ زینت و آرایش «افزوده» می گردد نمی تواند واقعاً در یک شعر لذت ببخشد. هریک از خصائص آن باید از کل طبیعتش بترآود و جزء لاینفک

آن باشد. (درست است که در یک شعر طولانی که به نظر کالریج «امکان ندارد و نباید که همه آن سرود باشد»، یک «کل هم‌آهنگ» از طریق قرار دادن همه اجزاء غیر شعری در همان سبک ولحن کلی مانند دیگر اجزاء، پدید می‌آید و به این ترتیب نمی‌توان گفت که همه خصائص کل شعر، از لحاظ ارگانیکی، از طبیعت اساسی آن ناشی می‌شود). این نکته مربوط است به تمایزی که کولریج بین تخیل و توهم^۲ قائل می‌شود. اولی بیشتر از برای تحقق وحدت بیان تناسب دارد: «ذوب می‌کند، پراکنده و متفرق می‌سازد تا باز بیافریند... اساساً زنده است...». اما توهم «بجز محیطی ثابت و محدود از برای جولان ندارد». توهم زینتهای سطحی را از تألیف جدید خاطرات و تصورات می‌سازد و حال آن که تخیل «ایجاد می‌کند و صورتی خاص خود می‌آفریند». عمل تخیل را می‌توان با نمو ارگانیکی یا بیولوژیک مقایسه کرد، و صورتهایی که ایجاد می‌کند صورتهای ارگانیکی است که بمدد «نیروی شکل دهنده و تغییر دهنده» خود — که مقابل «نیروی جمع کننده و تألیفی» توهم است — تکامل می‌یابد. تخیل شاعر را قادر می‌سازد تا در ابداع طرحی که با اوصاف بیولوژیکی نه مکانیکی توصیف می‌شود موفق گردد، کار او در کنار هم — نهادن تعدادی از اجزاء گسسته نیست بلکه شکفاندن وحدت مرکزی اثر است.

کولریج بیشتر موقع بحث در باره ماهیت و کار تخیل، این استعارات بیولوژیک را بکار می‌برد نه در هنگام توصیف ساختمان یک شعر. و به این ترتیب این استعارات با تعریف او از «سرود» بیشتر تناسب و تعلق دارد تا با تعریف او از «شعر». این استعارات به او کمک می‌کنند تا آن فعالیت وحدت بخش و هم‌آهنگ — کننده‌ای را که جوهر عمل شعری بمفهوم وسیع است توصیف کند اما درک ارتباطی بین این موضوع و تعریف او از یک شعر «حائز شرایط» دشوار نیست. اعتراض او به «افزودن» صرف و اصرار وی بر این که هیچ اثری [ممکن نیست بطور دائم لذت بخش بماند مگر آن که] فی نفسه دلیلی در بر داشته باشد که چرا چنین است و جز این نیست (که جزئی از تعریف او در مورد یک شعر «حائز شرایط» است)، هر-

دو در سطحی نازل تر همان تأکید او بر تخیل است بعنوان چیزی «اساساً زنده» و قوه‌ای که «ایجاد می‌کند و صورتی خاص خود می‌آفریند» و قواعدش «خود همان نیروی نمو و تولیدست». این فعالیت عمومی تخیل که کولریج آن را «سرود» می‌خواند و بافت خاص کلمات که وی آن را «شعر» می‌نامد نه فقط به این وابسته است که دومی (در صورت موفقیت) مورد خاصی از اولی است بلکه در این است که آن نوع لذت حاصل از یک شعر، ناشی از ترتیب خاص زبان است که با ترتیب وسیع تر و هم‌آهنگ کننده «کیفیات متضاد و نامتوافق» — که کار بزرگ تخیل ثانوی است — قابل قیاس است.

قبلاً یادآور شدیم که به نظر کولریج صفت متمیزه یک شعر، صورت خاص آن است و همین است که هم کارکرد و هم توجیه آن را بدست می‌دهد؛ و سؤال کردیم «این چه نوع توجیهی است؟». برای جواب دادن به این سؤال ما مجبور شدیم کولریج را در بحث دشوارش در باره فرق بین سرود و شعر همراهی کنیم و این کار بنوبه خود ما را به نظریه او در باره ماهیت و کارکرد تخیل هدایت کرد. امیدواریم که در جریان این بحث اضافی به این سؤال پاسخ داده شده باشد. برای درک این که در نظر کولریج شعر چیست شخص باید هم ویژگیهای خاص یک شعر و هم ماهیت عمومی فعالیت شاعرانه را بحساب آورد. این فعالیت (که شمول آن از سرودن اشعار بیشترست) به تخیل وابسته است و این موضوع سرانجام باید بر نیروهای خلاقه وحدت بخش و مولده تخیل مبتنی باشد. صورت ممکن است موجد لذت و لذت نیز امکان دارد بذاته ارجمند باشد؛ اما صورت ارگانیکی حقیقی ساخته تخیل است و از این قرار (لااقل در حالت کمال مطلوب) «تمامی روح انسان را به فعالیت در- می‌آورد». و کولریج در آخرین تجزیه و تحلیل، با تعریف جدید خود از تخیل است که می‌تواند از معضل افلاطونی بطور کامل خلاص شود.

نظریه افلاطونی بر ضد افلاطون

دفاع از شعر اثر شلی که به سال ۱۸۲۱ نوشته و در سال ۱۸۴۰ منتشر شد، اصولاً بعنوان دفاع از ارزش شعر شناخته شد در برابر استدلالهای تامس لاوپیکاک^۱ در کتاب چهار عصر شعر مبنی بر این که روزگار سودمندی شعر بسر آمده بود و شعر در عصر معرفت و تعقل و روشنگری فقط به تیرگی و خرافات روی می آورد. اما هر چه اثر شلی پیش می رفت، عنصر جدلی آن ناپدید می شد و رساله مزبور بعنوان بحث نظری مهمی در باره ماهیت و ارزش شعر مبتنی بر سبک کلی دفاع سیدنی جلوه گر می گشت، گرچه فاقد آن فلسفه تعلیمی ساده ای بود که در طرز تفکر سیدنی آن همه اهمیت داشت. استدلال شلی بر اساس انتزاعهای عاطفی هدایت می شود و از این لحاظ یادآور برخی از نوشته های انتقادی بزرگ دوره رنسانس است. این موضوع به یک مفهوم، اشتباهی تاریخی است زیرا با آن که شلی در تأکید بر کارکرد تخیل از کولریج پیروی می کند، به بسط اندیشه وی نمی پردازد بلکه در پرتو ایدئالیسم افلاطونی خود، آن را مجدداً تفسیر می کند. در حقیقت اهمیت شلی بعنوان یک منتقد بیشتر در این است که مثل افلاطونی را از برای خلاصی از معضل افلاطونی بکار می گیرد. و او این عمل را با درک این نکته انجام می دهد که شاعر از طریق

کاربرد تخیل خود با جهان مُثُل افلاطونی و در نتیجه با واقعیت حقیقی مستقیماً تماس پیدا می کند، بجای آن که کاروی — چنان که افلاطون خود مدعی بود — صرفاً تقلید از انعکاسات این مُثُل باشد.

شعر و مُثُل افلاطونی

چنین نظریه ای در باره کارکرد تخیل، ناگزیر متضمن دفاع از شعر، دفاع چیزی وسیع تر از شعر بود. همان طور که کولریج در بحث راجع به شعر، به بررسی فعالیت تخیلی وسیع تر چیزی که شعریک مورد خاص از آن است کشانده می شود. در نظر شلی هر کاربرد تخیل که موجب تماس شخص با مُثُل افلاطونی نهفته در وراء پدیده عادی تجربه گردد، بمعنی وسیع، شعرست.

«شعر بمفهوم کلی ممکن است بعنوان «بیان تخیل» تعریف شود؛ و شعر با اصل انسان همزادست... در جوانی جهان مردم می رقصیدند و می خواندند و از مظاهر طبیعت، تقلید می کردند، و در این کارها، مانند همه کارهای دیگر، نوعی آهنگ و نظم را رعایت می کردند و اگرچه همه مردم در حرکات رقص و آهنگ آوازا و ترکیبات زبان و تقلیدهایی خود از مظاهر طبیعت نظمی مشابه را مراعات می نمودند نظم واحدی نبود. زیرا هریک از این انواع نمایشها و تقلیدها دارای نظم و آهنگ خاصی است که شنونده و تماشاگر از آن، لذتی قوی و تصافی تراز هر چیز دیگر حاصل می کند. حس نزدیکی به این نظم را نویسندگان جدید به «ذوق»^۱ تعبیر کرده اند. هر کسی، در کودکی هنر، نظم را مشاهده می کند که به آنچه این عالی ترین لذت از آن ناشی می شود، کم و بیش نزدیک است. اما تفاوتها کاملاً مشخص نشده است زیرا درجه بندی آن باید محسوس باشد مگر در آن مواردی که سیطره این قوه نزدیکی به زیبایی (ممکن است ما مجاز باشیم که ارتباط بین این عالی ترین لذت و سبب آن را چنین بنامیم) بسیار زیاد باشد. کسانی که این قوه در آنها بحث وافر وجود دارد شاعر، با کلی ترین مفهوم کلمه هستند؛ و لذت حاصل از شیوه ای که بدان وسیله نفوذ جامعه یا طبیعت را در ذهن خودشان بیان می کنند،

خود را به دیگران القاء می‌کند و نوعی انعکاس مضاعف از آن جامعه برمی‌گیرد. زبان آنان بصورت اساسی و حیاتی مجازی است یعنی آن پیوندهای اشیاء را که قبلاً درک نمی‌شد نشان- می‌دهد و مفهوم آنها را تا آن حد جاودانه می‌کند که کلمات نمودار آنها، بجای آن که تصاویری از افکار متکامل باشند، برمرور زمان نشانه‌های بخشها و طبقاتی از افکار می‌شوند. پس اگر شاعران جدیدی پیدا نشوند تا پیوندهایی را که به این طریق از هم گسیخته است، باز آفرینند زبان از بیان مقاصد شریف انسانی عاجز می‌گردد. این مشابهاًت یا روابط را لرد بیکن^۲ بصورتی ظریف چنین بیان کرده است: «همان آثار گامهای طبیعت که برمظاهر گوناگون جهان نقش- شده است»^۳ و آن قوه‌ای را که آنها را درک می‌کند بعنوان گنجینه مبانی مشترک همه انواع معرفت بشمار می‌آورد. در روزگار کودکی جوامع بشری هر مصطفی ناگزیر شاعر بود. زیرا زبان خود شعر بود و شاعر بودن یعنی درک آنچه حقیقی و زیبا بود و در یک کلمه هر چیز خوب موجود اولاً در روابط بین وجود و درک و ثانیاً بین درک و بیان. هر زبان اصیل، در نزیک به عصر نشأت خود، ترکیب آشفته‌ای از اشعار اولیه است. اما افزایش مفردات لغت و تفاوت‌های دستوری از دست- آوردهای دوره بعدست و صرفاً فهرست و صورت آفریده‌های شعرست.

اما شاعران، یا کسانی که تخیل می‌ورزند و این نظم فناپذیر را بیان می‌کنند نه فقط مصطفیان زبان و موسیقی و رقص و معماری و پیکرتراشی و نقاشی اند بلکه واضعان قانون و بنیان‌گذاران جوامع مدنی و مخترعان فنون زندگی و معلمانی هستند که می‌توانند به زیبایی و حقیقت یعنی به درک قسمتی از عوامل عالمی نامرئی که کیش و آیین نامیده می‌شود، نزدیک گردند. از این جاست که همه معتقدات اولیه، جنبه رمزی دارند یا مستعد رمزند، و مانند یانوس^۴ چهره دوگانه دارند یکی راستین و دیگری خلاف آن. شاعران، بنا بر اوضاع عصر و ملتی که در بین آنها ظهور- می‌کرده‌اند، در اعصار اولیه جهان، در شمار قانون‌گذاران و یا پیشگویان خوانده می‌شدند. شاعر در اصل، این دو صفت را در خود ترکیب و تلفیق می‌کند زیرا وی نه فقط حال را چنان که هست عمیقاً می‌بیند و آن قوانینی را که اشیاء حاضر بر طبق آنها باید منظم شوند کشف می‌کند بلکه

۲- Lord Francis Bacon (۱۵۶۱-۱۶۲۶) فیلسوف و رساله‌نویس و مرد سیاسی

انگلیسی (م).

۳- De Augmenti Sientarium., cap. I, lib.III

۴- Janus در اساطیر روم رب النوع محافظ دروازه‌ها. او را معمولاً با دو چهره تصویر-

می‌کردند که یکی از آنها به جلو و دیگری به عقب می‌نگریست و نمودار توانایی او بود در شناخت آغاز و انجام کارها (م).

آینده را در حال مشاهده می‌کند و افکارش بذره‌های گل و میوه دیرآینده‌ترین زمانهاست. تصور نشود که من بر این نکته تأکید دارم که شاعران بمعنی کامل کلمه پیشگویند و یا این که می‌توانند در مورد صورت حوادث نیز با همان یقینی که روح حوادث را از پیش می‌شناسند، پیشگویی کنند. این دعوی خرافه‌اندیشان است که بجای آن که پیشگویی را صفتی از شعر بدانند شعر را از خصائص پیشگویان می‌شمارند. شاعر در جاودان، نامتناهی و یگانه شرکت می‌کند؛ و مفهوما و تصورات او به زمان و مکان و عدد وابسته نیست. صورتهای دستوری که مبین وجوه زمان و تفاوت اشخاص و تباین مکانهاست با توجه به عالی‌ترین شعر تغییر پذیرست بی آن که به اعتبار شعری آن آسیبی وارد آید.^۵ سرودهای جمعی آیسخیلوس و کتاب ایوب^۶ [در عهد عتیق] و بهشت^۷ دانه بیش از هر نوشته دیگری مثالهایی از این حقیقت را بدست می‌دهد که نقل آنها در حوصله این رساله نمی‌گنجد. آفریده‌های پیکرتراشی و نقاشی و موسیقی شواهد گویاتری است.»

زبان و تخیل

زبان اولیه شاعرانه است زیرا کسانی آن را تازه بکار می‌برند که می‌خواهند بوسیله زبان، ماهیت واقعیت را از برای خود کشف کنند. فقط موقعی که زبان فرسوده شده و «استعاره‌های باروج» تشکیل دهنده آن به استعاره‌های مرده بدل گشته باشد، «از بیان مقاصد شریف انسانی، عاجز» خواهد شد. تطابق با نظم آرمانی اشیاء که ما از آن به زیبایی تعبیر می‌کنیم، بوسیله «نظم و آهنگ خاصی که به هر یک از این انواع نمایشها و تقلیدها (رقص، موسیقی و شعر بمعنی واقعی کلمه) تعلق دارد» حاصل می‌گردد و درک این عمل یا نزدیک شدن به آن «ذوق» نامیده می‌شود. نیل به تطابق با نظم آرمانی اشیاء، ممکن است از طریق هریک از هنرها یا

۵- یادآور این سخن مشهور در ادب عربی و فارسی است که: یجوز للشاعر ما لا یجوز

لغیره (م).

۶- نام کتابی از تورات (م).

۷- Paradise

به دست واضعان قانون، رجال سیاست و بنیان‌گذاران کیشها به عمل درآید. زیرا نظم قانونی آرمانی، نظم اجتماعی آرمانی و نظم اخلاقی آرمانی نیز علاوه بر نظم آرمانی کلی‌تری که ما آن را زیبایی می‌نامیم وجود دارد. و این نظمهای قانونی و اجتماعی و اخلاقی خود وابسته به زیبایی یا جزئی از آنند^۱. بطوری که «واضعان قانون و بنیان‌گذاران جوامع مدنی و مخترعان فنون زندگی و معلّمانی که می‌توانند به زیبایی و حقیقت نزدیک گردند» ممکن است همه شاعر نامیده شوند.

«زبان، رنگ، صورت (فرم) و عادات سلوک مدنی و اعتقادی همه ادوات و موضوعات شعریست؛ می‌توان آنها را به پیروی از آن مقوله از سخن (مجاز) که اثر را مرادف سبب می‌شمارد، شعر نامید. اما شعر بمعنی محدودتر، آن ترتیبات زبانی و بخصوص زبان موزون است که بوسیله آن قوه شاهانه‌ای که سریرش درون طبیعت نامرئی انسان پنهان است، آفریده می‌شود. و این از طبیعت خود زبان که جلوه مستقیم‌تر اعمال و عواطف درونی ماست سرچشمه می‌گیرد و دستخوش ترکیبات متنوع‌تر و ظریف‌تری از رنگ، صورت، و یا حرکت واقع می‌شود، و در برابر قوه‌ای که آن را آفریده است قابل انعطاف‌تر و مطیع‌ترست. زیرا زبان به دلخواه تخیل خلق می‌شود و فقط با اندیشه‌ها بستگی دارد؛ اما همه مواد، ادوات و حالات دیگر هنر در میان خود وابستگی‌هایی دارند که بین ادراک و بیان محدود می‌شود و در آنها تأثیر می‌کند. زبان همچون آینه‌ای است و نوری را که انتقال آن منظورش منعکس می‌سازد و رنگ و صورت (فرم) و یا حرکت همچون ابری است که آن نور را کم‌سومی کند. بنابراین شهرت پیکر تراشان، نقاشان، و موسیقیدانان (گرچه نیروهای ذاتی استادان بزرگ این هنرها بهیچ وجه ممکن نیست مغلوب قریحه کسانی شود که زبان را وسیله تصویر افکارشان قرار می‌دهند) هرگز با شهرت شاعران بمعنی دقیق کلمه، برابری نکرده است؛ همان‌طور که دو نوازنده با مهارت متساوی، تأثیرات نامتساوی از نواختن یک گیتار و یک چنگ ایجاد می‌کنند. چنین بنظر می‌رسد که شهرت واضعان قانون... بتهایی، تا زمانی که بنیانهایشان باقی است، از شهرت شاعران بمعنی دقیق کلمه، افزون‌ترست. اما بندرت ممکن است این مسأله پیش آید که اگر آن حسن شهرتی را که بر اثر مدد رساندن به فرودستان معمولاً برای آنان حاصل می‌شود و نیز فضیلت اخلاقی‌شان را بر شاعران در نظر نگیریم آیا باز هم چنین خواهد بود؟»

۱- یادآور این نکته است که خوبی و زیبایی یکی است و افلاطون نیز در رساله‌های خود از زبان سقراط آن را مطرح می‌کند (م).

زبان فعال‌ترین خدمتگزار تخیل است زیرا تخیل خود بر اثر نیازمندیهایش آن را بوجود می‌آورد و حال آن که ادوات هنرهای دیگر در عالم خارج، مستقل از هنرمند وجود دارند و موضع آنها در عالم خارج تأثیر آنها را بعنوان وسائل بیان بینش تخیلی محدود می‌سازد. این موضوع، شاعر را از دیگر هنرمندان و از آن جمله واضعان قانون ... ممتاز می‌کند... (این استدلال شلی منصفانه نیست. زبان در تعاطی محاورات روزانه از برای مقاصد غیر تخیلی نیز بکار می‌رود. حتی اگر، چنان که شلی ادعا می‌کند، زبان از ابتدا بعنوان ابزاری در دست تخیل پدید آمده باشد، خود او قبلاً اعتراف کرده که زبان این حیات را که مجاز به او ارزانی داشته بزودی از دست می‌دهد.)

اگر زبان ادات مطلوبی باشد که تخیل، بیان را در آن بجوید، شخص باید بین زبان موزون و ناموزون تمایز دیگری قائل شود:

«به این ترتیب ما کلمه شعر را در محدوده آن هنری که رایج‌ترین و کامل‌ترین بیان خود آن قوه است، محصور کرده‌ایم. اما لازم است که دایره را حتی از این هم تنگ‌تر کنیم و بین زبان موزون و زبان ناموزون تفاوتی قائل شویم؛ زیرا تقسیم رایج به نثر و نظم در فلسفه بمعنی دقیق، مجاز نیست.

اصوات و نیز افکار بین خود و نسبت به آنچه خود نمودار آند پیوندهایی دارند، و همواره معلوم شده است که درک نظم آن پیوندها با درک نظم پیوندهای افکار مرتبط است. بنابراین زبان شاعران همیشه نوعی تکرار یکسان و هم‌آهنگ اصوات را ایجاب کرده است که بدون آن، شعر شعر نیست و نمی‌توان گفت در القاء تأثیر، اهمیت آن، بدون توجه به آن نظم خاص، از اهمیت خود کلمات کمترست. بنابراین ترجمه شعر کاری عبث است؛ ترجمه آفریده‌های شاعر از زبانی به زبان دیگر همان قدر عاقلانه خواهد بود که از برای کشف راز رنگ و بوی گل بنفشه، آن را در کوره آزمایش بیفکنیم. گیاه باید باز از بذر خود بروید و الا گل نخواهد داد — و این تکرار لعنت بابل^۲ است.»

۲ — اشاره است به این که بنا بر روایت تورات اخلاف نوح خواستند برای رسیدن به آسمان برجی بنا کنند. خداوند بواسطه این جسارت، آنان را به این طریق تنبیه کرد که در

هم آهنگی لفظی که از طریق حسن انتخاب کلمات و ارتباط صوت با معنی کلمات حاصل می‌شود، جزئی از طریقه‌ای است که بوسیله آن تخیل می‌تواند به نظام آرمانی نایل گردد، و به این ترتیب ترجمه شعر از زبانی به زبان دیگر — که بمعنی فقدان این ارتباط منحصر بفردست — تقریباً غیرممکن است. امکان دارد شخص متوجه شود که شلی در عرضه داشتن این مسأله، استعارات گیاه‌شناسی را به شیوه‌ای بسیار شبیه کولریج بکار می‌برد. صورت و معنی بصورت یک ترکیب ارگانیک با یکدیگر تلفیق می‌یابند، همچنان که بذرنمو می‌کند تا به گل تبدیل می‌گردد و نمی‌توان آنها را بصورت مکانیکی در آن واحد در کنار هم داشت.

شعر و هم آهنگی و حقیقت

شلی چنین به سخن ادامه می‌دهد:

«رعایت شیوه منظم تکرار هم آهنگی در زبان ذهنهای شاعرانه همراه با پیوند آن با موسیقی، وزن را، یا نظامی خاص از صورتهای سنتی هم آهنگی و زبان را پدید می‌آورد. معذک بهیچ وجه ضروری نیست که شاعر زبان خود را با این صورت (فرم) سنتی وفق دهد تا هم آهنگی که روح این صورت است مراعات گردد. این عمل حقیقه ملایم طبع و رایج است و شایسته است که مرجع دانسته شود بخصوص در آن نوع ترکیبهای هنری که حاوی کردارهای زیاده است. اما هر شاعر بزرگ ناگزیر باید در ساختمان دقیق شیوه خاص خویش در نظم، در سرمشقه‌های پیشینیان خود تجدیدی پدید آورد. تمیز بین شاعران و نثرنویسان، خطائی عامیانه است. اما تمیز بین شاعران و فلاسفه از پیش مورد نظر بوده است. افلاطون در اصل یک شاعر بود — صداقت و شکوه تصویر پردازی او، و آهنگ زبانش به حد اکثری است که می‌توان تصور کرد. وی اوزان شعر حماسی، درامی و غنائی را رد کرد زیرا جوای ایجاد و افروختن هم آهنگی در افکار، مجرد از شکل و کردار، بود و از ابداع هر طرح منظمی از برای وزن — که متضمن این می‌شد تا

زبان‌شان اختلاط و اشتباه راه یافت و ناگهان احساس کردند سخن یکدیگر را نمی‌فهمند (تبیل السنة) و به زبانهای مختلفی سخن می‌گویند (م).

مقاطع متنوع سبک او تابع صورتهای مقرر گردد— خودداری کرد. سیسرون در صدد بود که انواع ادبی عصر خویش را تقلید کند اما توفیقی اندک یافت. لرد بیکن نیز شاعری بود^۱، زبان او وزنی شیرین و با عظمت دارد که احساس را ارضاء می کند، همچنان که خرد تقریباً فوق بشری فلسفه او عقل را ارضاء می کند. نوشته های او خود شعری است که محیط فکر خواننده را منبسط و بعد منفجر می کند و همراه آن با ماهیت جهان که با آن همدلی جاودان دارد، پیوند می یابد. همه مصطفائی که موجد انقلاب فکری می شوند بسبب آن که اهل ابداع و ابتکارند حتماً شاعر نیستند و نه حتی به این جهت که کلمات آنها، بوسیله تصویرهایی که در زندگی واقعی دخیلند، از تشابه دائمی اشیاء پرده برمی گیرند، بلکه به این سبب که ایقاع کلام آنان هم آهنگ و موزون است و عناصر نظم را در بر دارد، و انعکاس موسیقی جاودانه است شاعر شمرده می شوند. و قدرت آن شاعران بزرگی که اوزان سنتی را به رعایت صورت و کردار موضوع آثارشان بکار برده اند، در شناخت و تعلیم حقایق اشیاء کمتر از کسانی نیست که این صورت (فرم) را کنار نهاده اند. شکسپیر و دانته و میلتن (اگر به مصطفان جدید اکتفا کنیم) فلاسفه ای در بالاترین درجه اند.

شعر تصویر محض حیات است که بصورت حقیقت جاودانه خود بیان می شود. این فسرک بین یک داستان و شعرست که داستان شرحی از حقایق ناپیوسته است که هیچ ارتباط دیگری جز زمان و مکان و اوضاع و علت و معلول ندارد و دیگری (شعر) آفرینش اعمال برطبق صورتهای تغییر ناپذیر طبیعت بشری است، به همان گونه که در مشیت خالق— که خود فی نفسه تصویر همه عقول است— وجود داشته است. داستان جنبه جزئی دارد و فقط بر یک دوره معینی از زمان و بر ترکیب معینی از وقایع که هرگز امکان ندارد تکرار شود، صدق می کند؛ شعر کلی است و نقطه ارتباط با همه نوع انگیزه ها یا اعمالی را که در انواع ممکن طبیعت بشری موجودست، در درون خود دارد. زمان که زیبایی و فایده وقایع داستانی را، بواسطه فقدان روح شاعرانه در آنها، تباہ می کند به شعر قوام می بخشد و همیشه صوری تازه و زیبا از حقیقت جاودانی را که در خود دارد می پرورد. از این روست که تلخیصها را بمنزله حشره یید از برای تاریخ راستین نامیده اند که هر چه شعر در آن است می خورد. داستانی از وقایعی معین همچون آینه ای است که آنچه را باید زیبا باشد تیره و بدنما می سازد. اما شعر آینه ای است که آنچه را بدنما شده است زیبا می کند.»

بند دوم از آنچه هم اکنون نقل شد امتزاج جالب توجهی از یک نظرگاه کاملاً

افلاطونی است («شعر تصویر محض حیات است که بصورت حقیقت جاودانه خود بیان می‌شود» به این معنی است که یک شعر مُثُل افلاطونی اشیاء را منعکس و مجسم می‌کند) با نظر ارسطو که شعر فلسفی‌تر از تاریخ است زیرا بیشتر محتمل و کلی را ارائه می‌کند تا ممکن و جزئی را. اما موضع شلی اساساً بیش از موضع سیدنی ارسطویی نیست. وی به این استدلال ادامه می‌دهد که «اجزاء یک ترکیب ممکن است شاعرانه باشد بی آن که ترکیب بصورت مجموع شعر باشد. امکان دارد یک جمله واحد بعنوان یک کلّ بشمار آید ولو آن که در وسط یک سلسله از اجزاء غیرمتشابه باشد؛ حتی یک کلمه واحد ممکن است جرقه‌ای از فکری خاموش نشدنی باشد». اگر شعر تجلی مُثُل افلاطونی باشد پس امکان دارد این موضع را اتخاذ کنیم ولو آن که ندانیم در بیان شاعرانه فقط یک کلمه چه بر سر «هم‌آهنگی و نظم» می‌آید — دو عنصری که در نظر شلی اجزاء اساسی حقیقت مثالی است. در این جا موضع شلی از مواضع ارسطو و کولریچ به یک اندازه فاصله دارد. زیرا تمیز کولریچ بین شعر و سرود، و تأکید او بر این که «یک شعر هر قدر طول آن باشد امکان ندارد و نباید که همه آن سرود باشد» به این معنی است که نیروهای بزرگ هم‌آهنگ کننده تخیل نمی‌توانند بمدتی نامحدود دوام یابند، نه این که قادرند خود را در یک کلمه یا عبارت واحد متجلی سازند. (انسان اعتراض کولریچ را به این جمله بیاد می‌آورد که «یک سلسله از ابیات یا مصراعهای جذّاب که هر یک از آنها با جلب همه توجه خواننده به خود، نظر او را از سیاق سخن منحرف می‌سازد و آن بند را بجای جزئی هم‌آهنگ کننده، بصورت یک کلّ مستقل در می‌آورد.»)

شعر و لذت

اما شلی در مورد اهمیت لذت در شعر هم با وردزورث و هم با کولریچ توافق نظر دارد: «شعر همیشه با لذت همراه است: همه روحهایی که شعر بر آنها وارد می‌شود برای دریافت حکمتی آمیخته با لذت، آغوش می‌کشایند». وی برخلاف

وردزورث راجع به منبع این لذت به تفصیل نمی‌پردازد و چگونگی و علت آن را که چرا با شعر وابسته است مورد بررسی قرار نمی‌دهد.^۱ روش کلی شلی در این رساله مبنی بر ایجاز و تلمیح است. وی با فصاحت از نکته‌ای به نکته‌ای دیگر می‌شتابد، و تشبیهات احساسی و تعمیمهای بلندپروازانه می‌پراکند و گاه شخص باید معانی مورد نظر او را در پرتو معرفت حاصل از آراء وی در دیگر آثارش، بازسازی کند. مثلاً بعد از اشاره به مسأله لذت با شتاب به تشریح این سخن می‌پردازد که قدر یک شاعر، در دوران زندگی او بندرت شناخته می‌شود: «شاعر بلبلی است که در تاریکی می‌نشیند و با سرودن نغمه‌های شیرین، به تنهایی خود نشاط می‌بخشد؛ اما شنوندگان آوای او کسانی هستند که از نغمه‌های نوازنده‌ای نامرئی مدهوش می‌شوند و احساس می‌کنند که متأثر و تلطیف شده‌اند اما نمی‌دانند از کجا و چرا». سپس به بحثی کشانده می‌شود در باره ارتباط هومر با معاصرانش و بصورتی تا حدی غیرمنتظره به موضع سیدنی گرایش می‌یابد که اشخاص داستانهای هومر آرمانهای فضائل انسانی را تجسم می‌بخشند تا مورد تقلید خوانندگان و شنوندگان قرار گیرد: «هومر کمال آرمانی عصر خود را در شخصیت‌های انسانی مجسم کرد؛ و نمی‌توانیم شک داشته باشیم که این آرزو در دل کسانی که اشعار او را می‌خوانند بیدار می‌شود که

۱- اما او بعداً در رساله خود بند کوتاهی در باره لذت می‌آورد و می‌گوید: «تعریف لذت به عالی‌ترین مفهومش دشوار است؛ چه تعریف آن متضمن تعدادی متناقضات آشکار است. زیرا بسبب نقص بیان نشدنی هم‌آهنگی در ترکیب طبیعت بشری، الم اجزاء فرودین غالباً بالذات اجزاء برین وجود ما وابسته است. اندوه، وحشت، دل‌تنگی، یأس غالباً تعبیرات منتخب از برای حالات نزدیک به عالی‌ترین خوبی‌هاست. همدردی ما در داستانهای تراژیک به این اصل بستگی دارد؛ تراژدی از طریق فراهم آوردن سایه‌ای از لذت که در الم وجود دارد لذت ایجاد می‌کند. و این منشأ حالت حزنی است که با شیرین‌ترین آهنگها همراه است. لذتی که در اندوه است از لذت خود لذت شیرین‌تر است. و بنابراین مثل این است که: به مجلس سوگواری رفتن بهتر از رفتن به محفل سرور است. چنین نیست که این عالی‌ترین نوع لذت حتماً با الم پیوند داشته باشد، لذت عشق و دوستی، شوق اعجاب نسبت به طبیعت، و شادی درک و بالاتر از آن آفرینش شعر غالباً بکلی خالص است.»

مانند اخیلوس و هکتور و اولیس بشوند. حقیقت دوستی و زیبایی آن، وطن خواهی، حفظ اخلاص نسبت به هدف، در این آفریده‌های جاودانی عمیقاً متجلی است. قاعده می‌بایست احساسات شنوندگان بسبب همدلی با این شخصیت‌های بزرگ و محبوب، تهذیب و وسعت یافته باشد، تا حدی که از اعجاب به تقلید از آنها، و از تقلید به تخلق آنچه مورد تحسینشان بوده است رسیده باشند.»

امکانات و محدودیتهای نظر شلی

این که شلی به این نظریه سیدنی کشانده می‌شود که خواننده فضائل شخصیت‌های موصوف در شعر را تقلید می‌کند، نشانه‌ای از مشکلی است که او در کاربرد صحیح نظریه افلاطونی خود در باره شعر بعنوان تجسم مثال افلاطونی، با آن روبرو می‌شود. وی با پذیرفتن این که همه مثل افلاطونی، مثل فضائل است خود را حتی از دفاع سیدنی از کمندی بعنوان چیزی که نقائص بشری را سرزنش می‌کند تا مردم از آنها تقلید نکنند، محروم می‌گرداند، و همین گونه از نظریه‌ای قانع کننده درباره تراژدی بی‌نصیب است. اگر چه نظر او در باره تخیل نمودار موضع عمیق‌تری از موضع تعلیمی ساده سیدنی است، مع‌هذا وقتی به کاربرد آن در مواردی خاص می‌رسد عاجز می‌ماند. اما وقتی خوب از عهده برمی‌آید که در قطعه بعدی به وصف درام یونانی بعنوان کاربرد «زبان، حرکت، موسیقی، نقاشی، رقص و نهادهای دینی بمنظور ایجاد تأثیری عام در نمایش عالی‌ترین ایدئالیسم شور و احساس و قدرت» می‌پردازد و نیز از آسایش خاطر حاصل از کمندی در شاه‌لیر بعنوان «کلی، آرمانی و عالی» یاد می‌کند، ولی ما می‌خواهیم از مقام شرارت و رنج در تراژدی آگاه شویم. می‌خواهیم در باره کیفیت عمل تخیل و این که آنچه پدید می‌آورد چگونه با جهان نظم آرمانی پیوند دارد، بیشتر بدانیم.

وقتی شلی در باره تخیل بعنوان وسیله خیر اخلاقی بحث می‌کند، طرح نظریه‌ای را عرضه می‌دارد که او را از اظهار نظر تعلیمی ساده خودش در باره هومرها می‌سازد. بحث او در اینجا جالب توجه است و ممکن است بیشتر بسط یابد:

«همه اعتراضات... بر ضد جاودانگی شعر بر این تصور نادرست در باره طرز عمل شعر بمنظور حصول اصلاح اخلاقی انسان مبتنی است. علم اخلاق عناصری را که شعر آفریده است منظم می کند و نقشه هایی را طرح و مثالهایی را در باره زندگی مدنی و بومی پیشنهاد می کند. بر اثر نیاز به آیینهای در خور تحسین نیست که افراد بشر نفرت می ورزند، تحقیر می کنند، نکوهش می کنند، فریب می دهند و یکدیگر را مقهور می سازند. اما شعر به طریقی دیگر و والا تر عمل می کند. با دریافت هزاران ترکیب از اندیشه های درک نشده، فکر را بیدار می کند و وسعت می بخشد. شعر از زیبایی نهانی جهان پرده برمی گیرد و چیزهای مألوف را چنان جلوه می دهد که گویی مألوف نبوده اند؛ آنچه را نمایش می دهد باز می آفریند و از این راه، یعنی شخصیت پردازیهای پیچیده در انوار بهشتیش، در افکار کسانی جا می گیرد که زمانی آنها را بعنوان تذکراهایی از ان معنی شریف بلند (معنی که خود را بر همه افکار و اعمال همزیستش می گستراند) می انگاشتند. رمز بزرگ اخلاق، عشق است؛ و یا ترک طبیعت خودمان و تطبیق خویش با زیباییهایی که در فکر و کرداری، نه از آن ما، و یا در شخصی بجز ما وجود دارد. برای آن که شخصی بسیار خوب باشد باید قدرت تخیلی بزرگ و وسیع داشته باشد. او باید خود را بجای دیگری و بجای بسیاری از اشخاص دیگر بگذارد، رنجها و شادمانیهای هموعان او باید از آن خود او گردد. وسیله بزرگ خیر اخلاقی تخیل است؛ و شعر با تأثیر در سبب، به حصول نتیجه مدد می کند. شعر دایره تخیل را با غنی ساختن آن از افکاری سرشار از تازگی و لذت وسعت می بخشد. افکاری که قادرند همه اندیشه های دیگر را در طبع خود جذب و حل کنند و فاصله و خلأ جدیدی ایجاد کنند که پیوسته خواهان خوراک و فکر تازه است. همان گونه که ورزش اندام را نیرومند می سازد شعر نیز آن قوه ای را تقویت می کند که عضو طبیعت اخلاقی انسان است. بنابراین شاعری که در آفریده های خود استنباط خویش را از درست و نادرست — که معمولاً زاییده مکان و زمان اوست — تجسم بخشد در کار خود موفق نیست و در هیچ یک از ان عوالم سیر نکرده است. با قبول این فرض که چنین قضاوت و نتیجه گیری مقام فروتری دارد (که در هر حال شاعر می تواند خود را، بصورتی ناقص، از ان میرا سازد) وی از افتخار تأثیر در عصر خویش بی نصیب می گردد. این خطر هرگز وجود نداشته است که هومر، یا هر یک از شاعران جاودانه دیگر، در شناخت خویش آن چنان ناتوان بمانند که این سریر قلمرو وسیع خود را رها کنند. شاعرانی نظیر اورپیدس، لوکان^۱، تاسو^۲ و اسپنسر که موهبت شاعرانه در آنها، با همه

۱- (۳۹-۶۵) Marcus Annaeus Lucanus شاعر رومی (م).

۲- (۱۵۹۵-۱۵۴۴) Torquato Tasso شاعر حماسه پرداز ایتالیایی (م).

عظمت. کم‌مایه‌ترست غالباً به هدفی اخلاقی پرداخته‌اند و به همان نسبتی که ما را وادار- می‌کنند به آن هدف بگراییم، از تأثیر شعر آنها کاسته شده است.»

تخیل، همدلی و اخلاق

این سخن که «بر اثر نیاز به آینه‌های درخور تحسین نیست که افراد بشر نفرت- می‌ورزند، تحقیر می‌کنند، نکوهش می‌کنند، فریب می‌دهند و یکدیگر را مقهور- می‌سازند» یادآور یکی از استدلال‌های سیدنی بر ضد فلاسفه اخلاقی است که نظریات اخلاقی را بصورتی بارد و مجرد بیان می‌کنند و حال آن که شاعر، تجسمی ملموس و پرشور و احساس از آنها بدست می‌دهد. اما در این جا شلی روشی دقیق‌تر از روش سیدنی اختیار می‌کند. در نظر او شاعر «تصویری ناطق» از اخلاق بدست- نمی‌دهد. در عوض وی با تقویت تخیل، به تحقق خیر اخلاقی مدد می‌کند. استدلال شلی بر دو قیاس مبتنی است: همدلی وسیله خیر اخلاقی است؛ تخیل به همدلی هدایت می‌کند، پس تخیل وسیله خیر اخلاقی است. سپس وی این نتیجه را بعنوان مقدمه کبری از برای قیاس ثانوی خود بکار می‌برد، به این ترتیب: تخیل وسیله خیر اخلاقی است، شعر تخیل را تقویت می‌کند؛ بنابراین شعر وسیله خیر اخلاقی است. شعر با تقویت تخیل دارای تأثیر اخلاقی است و تخیل هم بنوبه خود «عضو طبیعت اخلاقی انسان است» زیرا همدلی را که بزرگترین وسیله اخلاق است می‌پرورد. اگر این اندیشه را بسط دهیم ممکن است به نظریه همجوشی *Einfühlung*^۱ منجر شود به این معنی که شعر موجب می‌گردد شخص خود را در وضعی احساس کند که دارای امکانات گوناگون است. و چون چنین است وی از نظریه تعلیمی ساده‌تری که بنظر می‌رسد خود را قبلاً با آن گرفتار کرده بود خلاص- می‌یابد. شعر با ایجاد نمونه‌های ملموسی از حسن اخلاق، بطور مستقیم تعلیم-

نمی دهد. «شاعری... که استنباط خویش را از درست و نادرست تجسم بخشد در کار خود موفق نیست... شاعرانی نظیر اوریپیدس، لوکان، تاسو و اسپنسر که موهبت شاعرانه در آنها، با همه عظمت، کم مایه ترست غالباً به هدفی اخلاقی پرداخته اند و به همان نسبتی که ما را وادار می کنند به آن هدف بگراییم، از تأثیر شعر آنها کاسته شده است.» این اظهارنظری قوی است و موضعی که اختیار می کند با افکار سیدنی بسیار فاصله دارد.

اما شلی این نکته را بی آن که بسط دهد رها می کند و به زمینه نامطمئن تری بازمی گردد و می گوید:

«درام در آن، یا هر جای دیگری که ممکن است به کمال خود نزدیک شده باشد، همواره با عظمت اخلاقی و فکری عصر خود همزیستی داشته است. تراژدیهای شاعران آتنی بمنزله آینه هایی است که تماشاگر خود را در آنها، با اندک تفاوتی از لحاظ تغییر اوضاع، (مجرد از همه چیز بجز آن کمال و نیروی آرمانی که هر کس احساس می کند آنها نمونه حقیقی همه چیزهایی است که دوست دارد و تحسین می کند و خواهان نیل به آن است) می بیند.»

سپس برای یک لحظه به نظر خود در باره تخیل که همدلی را تقویت می کند بازمی گردد تا آنچه را قبلاً گفته بود تکرار کند و می گوید:

«تخیل بوسیله همدلی با آلام و عواطف، چنان توسعه می یابد که در حین درک آنها، بر ظرفیت آنچه آنها را درک کرده است می افزاید؛ عواطف نیک بوسیله [احساس] شفقت و خشم و وحشت و اندوه تقویت می شود؛ و از فیض کاربرد عالی آنها در گیر و دار زندگی عادی، آرامشی فراوان و پایدار حاصل می گردد.»

این یک تحریف جالب توجهی از اندیشه ارسطویی است. بجای آن که گفته شود تراژدی از طریق شفقت و ترس، عواطف را ترکیه می کند، گفته است که تراژدی بوسیله شفقت و خشم و وحشت و اندوه، عواطف نیک را تقویت می کند. شلی به مقام بدی در یک تراژدی می پردازد و می گوید:

«حتی جنایت نیز با عرضه شدن بعنوان نتیجه مهلک عوامل غیر قابل سنجش طبیعت، نیمی از سلاح وحشت و همه نیروی سرایت خود را از دست می‌دهد؛ به این ترتیب خطا از عمد و قصد عاری می‌گردد، و مردم دیگر نمی‌توانند آن را بعنوان نتیجه‌گزينش خود گرمای بدارند. در درامی از نوع عالی، سرزنش و نفرت کمتر تقویت می‌شود؛ بلکه بیشتر به تعلیم معرفت نفس و احترام به ذات، توجه دارد. نه چشم به دیدن خود قادرست و نه ذهن مگر آن که بر چیزی انعکاس یابند که به آنها شباهت دارد. و درام، مادام که به بیان شعری ادامه می‌دهد، آینه‌ای منشوری شکل و چند-رویه است که درخشان‌ترین اشعه طبیعت انسانی را در خود جمع می‌کند و آنها را تقسیم-می‌نماید و از حالت سادگی این صورتهای اولیه بیرون می‌آورد، و با دست جلال و زیبایی آنها را لمس می‌کند و همه آنچه را منعکس می‌سازد تکثیر می‌نماید و به انعکاسات خود نیرو می‌دهد تا به هر جا می‌تابد نظایر خود را بپراکند.»

تصادم آراء در این جا نسبتاً گیج کننده است. جنایت در درام وحشت خود را از دست می‌دهد زیرا بعنوان «نتیجه مهلک عوامل غیر قابل سنجش طبیعت» نشان-داده می‌شود. شخص ممکن است بپرسد که آیا این حالت در هر نمایشنامه دیگری جز اودیپوس شهریار صادق است؛ حتی اگر این طور باشد امکان دارد انسان متحیر-گردد که چگونه این امر با رأیی بستگی دارد که شلی قبلاً چنان با فصاحت بیان-کرده و گفته بود شعر مبتنی نظم آرمانی فناپذیرست. جنایت در درام قابل تحمل است زیرا بعنوان نتیجه تقدیری مرموز نشان داده می‌شود. اما ممکن است بپرسیم: فایده آن چیست؟ سپس شلی به نکته کاملاً جدیدی روی می‌آورد و می‌گوید: درام معرفت نفس و احترام به ذات می‌آموزد. این توجیه جدیدی از برای شعرست که ممکن است آن را بخوبی بسط داد. اما چنین بنظر می‌رسد که آخرین جمله از این بند کوششی شتاب‌آمیز از برای ترکیب نظریه افلاطونی وی از شعر بعنوان تقلیدی از مثال آسمانی، با مفهوم شعر بعنوان انعکاسی از صورتهای اولیه حیات از خلال «آینه‌ای منشوری شکل و چندرویه» است. عمل انعکاس، «جلال و زیبایی» بر نور سپید اصلی می‌افزاید و این برگشت جالب توجهی از موضعی است که وی در ادونه‌تیس^۲ دارد،

۲ — Adonais ادونه‌تیس در اساطیر یونان نام جوانی زیبا و معشوق آفرودیت بوده که بتوسط

وقتی می گوید:

حیات مانند گنبدی با شیشه های رنگارنگ،
تشعشع سپید ابدیت را لکه دار می کند.

شعر و اخلاق اجتماعی

سپس شلی از برای ارضای خویش به بیان این مطلب می پردازد که درام موقعی که اخلاق زندگی اجتماعی انحطاط پیدا می کند منحط می شود - یعنی به ایجاد معادله ای ساده از اخلاق اجتماعی با تأثیر ادبی مبادرت می ورزد. وی درام را از برای بیان این نکته برمیگزیند زیرا «درام صورتی است که بیش از هر صورت دیگر استعداد قبول شیوه های مختلف شعری را دارد، ارتباط شعر و صلاح اجتماعی در درام بیش از هر صورت ادبی دیگری مراعات می شود». اما نظر او مبنی بر این که «تردید نیست که عالی ترین کمال جامعه بشری همواره با برترین درجه درام سازگار بوده - است» محل تأمل است، و بسط این نظر بتوسط وی یکی از مؤکدترین قسمتهای رساله اوست. اما وی این بحث را با انعکاسی جالب توجه از محاوره ایون اثر افلاطون بپایان می برد و می گوید:

«اما فساد تار و پود جامعه بشری را می بایست چنان تباه کرده باشد که مشکل است شعر بتواند آن را جبران کند. حلقه های مقدس آن زنجیر هرگز بکلی نگسیخته^۱، حلقه هایی که از عقول بسیاری مردم آویخته و به آن عقول بزرگ پیوسته است و به آن می ماند که از مغناطیسی، تأثیری نامرئی بتراود و در آن واحد هم پیوستگی دهد، هم جان بخشد و هم زندگی همه را حفظ کند. قوه ای است که در درون خود در عین حال بذره های تجدّد ذاتی و اجتماعی را دارد.»

گراز کشته شده است. شلی منظومه ای به نام او بعنوان مرثیه ای پس از مرگ کیتس Keats سروده است (م).

شلی این بند را با نظریه‌ای جامع همه آثار ادبی، بعنوان اجزاء مجموعه‌ای هم‌آهنگ و بزرگ چنین بیایان می‌برد:

«بیاید آثار شعر شبانی^۲ و عاشقانه را در محدوده حساسیت کسانی که این اشعار خطاب به آنهاست محصور نکنیم. آنان ممکن است زیبایی آن آثار جاودانی را صرفاً بصورت اجزا و قسمتهایی مجزا در نظر آورده باشند. اما آن کسانی که تربیت یافته‌ترند و یا در عصری نیکبخت‌تر زاده شده‌اند امکان دارد آن آثار را بعنوان حلقه‌هایی از شعر بزرگی تلقی کنند که همه شاعران، مثل اندیشه‌های هم‌آهنگ یک عقل بزرگ، از آغاز عالم بنظم درآورده‌اند.»

سپس شلی به تعریف جامع قبلی خود از شعر بعنوان نظم آرمانی بصورتی که تخیل درک می‌کند، باز می‌گردد. «شعر حقیقی رُم در بنیادهای آن زندگی می‌کرد زیرا تمام چیزهای زیبا، حقیقی و با عظمتی که این بنیادها در بر داشتند ممکن بود فقط از قوه‌ای سرچشمه گرفته باشد که نظامی را آفریده که در آن این چیزها وجود دارد.»؛ و ادامه می‌دهد:

«زندگی کامیلوس^۳ و مرگ ریگولوس^۴؛ انتظارات سناتورها در وضع خداگونه‌شان از گل‌های^۵ فاتح؛ امتناع جمهوری از صلح با هانیبال^۶ پس از جنگ کانا^۷، در نظر کسانی که در

۲ — bucolic

۳ — Marcus Furius Camillus سردار و سیاستمدار رومی (متوفی ۳۶۵ ق.م.) که شهرتش بواسطه رهایی بخشیدن رُم از تسلط گل‌هاست در سال ۳۹۰ ق.م. (م).

۴ — Marcus Atilius Regulus سردار رومی در قرن سوم قبل از میلاد (م).

۵ — Gauls منظور طوایف گل است که در زمان قدیم در دو سوی کوه‌های آلپ می‌زیستند (م).

۶ — هانیبال یا آنبیال Hannibal سردار معروف قرطاجنه (کارتاژ) که از ۲۴۷ تا ۱۸۳ ق.م. زیسته و بعد از این که رومیها را در چند جا شکست داد، سرانجام از آنها شکست خورد و خودکشی کرد (م).

۷ — Cannae نام شهری قدیمی در ایتالیا که جنگ هانیبال و رومیها در حوالی آن

عین حال شاعران و بازیگران این درامهای جاودانی بودند، نتایج حساب دقیقی از منافع محتمل شخصی نبود که از چنان آهنگ و نظامی در مظاهر حیات ناشی گردد. تخیل ناظر بر زیبایی این نظم، آن را بر وفق تصور خاص خویش، از ذات خود آفرید؛ نتیجه، [بقای] امپراطوری بود و پاداش آن شهرت پایدار. این چیزها بسبب آن که فاقد سراینده مقدس است کمتر از شعر نیست. اینها حوادث آن شعر قهرمانی است که زمان در حافظه انسان نگاشته است. گذشته، نظیر یک راوی الهام یافته، تماشاخانه نسلهای جاودان را با نغمه های هم آهنگ آنها پُر می کند.»

مقام شاعر

شلی بسیاری از افکار مندرج در رساله خود را در بند نهائی خلاصه می کند و در آن جا به شیوه خطابه ای خاص خویش شاعر را بعنوان راوی الهام یافته ای که لحظات تماس خود را با جهان آرمانی به قید کلمات در می آورد، تصویر می نماید:

«حکمت اخلاقی و سیاسی و تاریخی ما بیش از آن است که بدانیم چگونه آنها را بکار- بندیم؛ معلومات علمی و اقتصادی ما بیشتر از آن است که بتوان برای تحقق تقسیم عادلانه نتایج فزاینده حاصل از آن، سرو سامان شان داد. در این نظامهای فکری، شعر در ورای انبوه حقایق و شیوه های محاسباتی پنهان شده است. درباره آنچه در اخلاق و در کار حکومت و اقتصاد سیاسی حکیمانه ترین و بهترین است - یا لااقل از آنچه مردم تجربه و تحمل می کنند حکیمانه تر و بهترست - نیازی به معرفت خاص نیست. اما ما [دستاویز] «من (مانند گربه بیچاره در ضرب المثلها) جرأت نمی کنم بر می خواهم تکیه کنم» را رها می کنیم. ما خواستار قوه خلاقه ای هستیم تا آنچه را می دانیم به تخیل درآوریم. خواهان انگیزه سخاوتمندی هستیم تا در آنچه تخیل می کنیم تأثیر کند. ما خواستار شعر زندگی هستیم.

→ روی داد و هانیبال رومیها را شکست داد اما سرانجام رم بواسطه ثبات قدم سربازان و وفاداری متحدان و تدبیر سرکردگان خویش نجات یافت و هانیبال شکست خورد (م).

۱- اشاره است به این که گربه می خواهد ماهی را بخورد اما جرأت نمی کند پنجه خود را تر-

کند (م).

محاسبات ما از هر تصویری فراتر رفته است و بیش از آن خورده‌ایم که بتوانیم هضم کنیم. پرورش آن علومی که حدود سلطهٔ انسان را بر دنیای خارجی وسعت بخشیده است، بواسطهٔ فقدان قریحهٔ شعری، حدود جهان درونی را به همان نسبت محدود کرده است؛ و انسان که عناصر را بندهٔ خویش کرده خود بصورت برده‌ای باقی مانده است. سوء استعمال همهٔ اختراعات را — که به کاهش و ادغام نیروی کار و به ایجاد نابرابری در بین نوع بشر منجر می‌شود — جز به پرورش فنون مکانیکی به درجه‌ای نامتناسب با قوهٔ خلاقه‌ای که اساس همهٔ معرفت است، به چه چیز می‌توان نسبت داد؟ کشفیاتی که بجای کاهش سنگینی لعنت بر آدم، بر آن افزوده است از چه علت دیگری ناشی شده است؟ شعر و خودخواهی — که مال، تجسم ظاهری آن است — در دنیا بترتیب‌زدانی و اهریمنی^۲ است.

کسار قریحهٔ شعری دوگانه است: یکی آن که مواد تازه‌ای از برای معرفت و قدرت و لذت ایجاد می‌کند؛ و دیگر آن که از برای بازآفرینی این مواد و ترتیب آنها بر طبق آهنگ و نظم خاصی که می‌توان آن را زیبا و نیک نامید، رغبتی در فکر برمی‌انگیزد. هرگز بیش از اعصاری که، بر اثر غلبهٔ اصل خودخواهی و حسابگری، گردآوری مواد زندگانی خارجی بر مقدار نیرویی که می‌تواند این مواد را بر وفق قوانین درونی طبیعت بشری جذب و تحلیل کند، افزونی گرفته — است، پرورش شعر امکان ندارد بیشتر مورد علاقه واقع شود. بنابراین جسم از برای آن قوه‌ای که به آن جان می‌بخشد، بسیار کاهل شده است.

شعر در حقیقت چیزی آسمانی است. در آن واحد کانون و محیط معرفت است. آن چیزی است که هر علمی را درک می‌کند و شایسته است که همهٔ علوم به آن رجوع کنند. در عین حال ریشه و شکوفهٔ همهٔ دیگر شیوه‌های فکری است. همه چیز از آن سرچشمه می‌گیرد و با آن زینت می‌یابد. چیزی است که اگر آفتی به آن برسد از دادن میوه و بذر باز می‌ماند و مانع پرورش و جست‌جوانه‌های درخت زندگی در این دنیای عقیم، می‌گردد. شعر مرحلهٔ کمال و پختگی و شکوفایی هر چیزی است. نسبت به بافت و عناصری که گل سرخ را تشکیل می‌دهند، مانند عطر و رنگ آن است و در قبال رموز تشریح و فساد، مانند صورت و شکوه زیبایی جاودان است. اگر شعر برای آوردن نور و آتش از آن نواحی جاودانی که بالهای قوهٔ خفاش گونهٔ حسابگری هرگز جرأت پرواز در آنها را ندارد اوج نمی‌گرفت، فضیلت، عشق، وطن خواهی و دوستی چه بود؟ و مناظر این جهان زیبایی که ما در آن زندگی می‌کنیم چه می‌شد؟ و تسلی ما در این سوی گورو نیز آرزوهایمان در بارهٔ ماورای آن چه بود؟ شعر مانند تعقل، قوه‌ای نیست که به حکم اراده بکار —

افتد. انسان نمی‌تواند بگوید: «من حتماً شعر خواهم گفت» — حتی بزرگترین شاعران نیز نمی‌توانند چنین بگویند. زیرا ذهن در آفرینندگی مانند آتشی پوشیده از خاک‌سترست که تأثیر قوه‌ای نامرئی، مثل بادی ناپایدار و اتفاقی، آن را به درخشش کوتاه درمی‌آورد؛ این قوه از درون برمی‌خیزد، مانند رنگ گل که هر چه بیشتر می‌شکفت کم‌رنگ و دگرگون می‌شود، و اجزاء آگاه وجود ما ظهور و زوال آن را نمی‌توانند پیش‌بینی کنند. اگر امکان داشت این تأثیر باهمان صفا و قوت اولیه خود قابل دوام باشد، پیش‌بینی عظمت نتایج، کاری محال بود. اما وقتی ترکیب و تألیف شروع می‌شود، افول الهام آغاز گشته است و شاید درخشان‌ترین اشعاری که تاکنون به جهان ابلاغ شده است، سایه ضعیفی از تصورات اصلی شاعر باشد. من بزرگترین شاعران روزگار خود را به گواهی می‌طلبم که آیا این تصور خطا نیست که گفته شود زیباترین قطعات شعری، حاصل زحمت و مطالعه است؟ از برای بذل جهد و تأمل — که مورد توصیه منتقدان است — بیش از درک لحظات الهام و ایجاد ارتباطی هنرمندانه در بین القاء آن، بمدد تعبیرهای بهم پیوسته و معمول، معنی دیگری نمی‌توان قائل شد — این ضرورت را فقط ضعف قریحه شعری بنقصه بوجود می‌آورد؛ زیرا میلتن پیش از آن که بهشت گمشده را در قطعانی بسراید آن را بصورت یک گل در-تصور آورده بود. تأیید خود او نیز در دست است که می‌گوید الهه شعر «سرودهای نااندیشیده»^۳ را به او «املا کرده است». بگذارید این جواب کسانی باشد که برای سطر اول اورلاندو فوربوز و پنجاه و شش تعبیر گوناگون قائل می‌شوند. تألیفاتی از این قبیل نسبت به شعر مانند موزائیک است در برابر نقاشی. غریزه و بینش قریحه شعری هنوز هم در هنرهای تجسمی و تصویری بیشتر قابل ملاحظه است؛ مجسمه یا تصویری برجسته در سایه نیروی هنرمند همان گونه رشد می‌کند که بچه‌ای در رحم مادر؛ و همان ذهنی که دستها را در کار تشگل هدایت می‌کند از تعلیل منشأ عمل و مراحل تدریجی و وسائل آن عاجزست.

شعر گزارش بهترین و سعادت‌آمیزترین لحظات سعادت‌مندترین و بهترین ذهنهاست. ما از تلاقی زودگذر فکر و احساس — که گاهی با مکان و شخص، و گاه تنها با ذهن ما ارتباط دارد و همیشه بی‌آن که دیده شود رخ می‌دهد و بی‌رخصت دور می‌شود اما بیشتر از آن که به حد وصف درآید اعتلا بخش و مسرت‌انگیزست — آگاهی داریم؛ بطوری که حتی در رغبت و تأسف که از خود بجای می‌نهند چیزی جز لذت نمی‌تواند بود زیرا از طبیعت هدف خود بهره‌ورند. چنین می‌نماید که این نفوذ متقابل سرشتی آسمانی ترا از خلال طبیعت خود ماست؛ اما گامهای او نظیر

گامهای باد بر سطح دریاست که آرامش صبحگاهی آن را محو می‌کند و آثار آن فقط بر روی ماسه‌های موجدار که باد هموار کرده است می‌ماند. این حالات و نظایر آنها را بیشتر کسانی که حساسیت بسیار لطیف و وسعت یافته‌ترین تخیلها را دارند تجربه‌توانند کرد و حالت ذهنی ناشی از آنها با هر گونه امیال فرومایه در ستیزست. شوق فضیلت، عشق، وطن‌خواهی و دوستی در اساس با چنین عواطفی پیوند دارد و تا وقتی دوام دارند، نفس چنان که هست ظاهر می‌شود، همچون ذره‌ای در برابر کائنات. شاعران نه فقط بعنوان روحهایی آفریده از مهذب‌ترین تار و پودها در معرض این تجربه‌ها هستند بلکه می‌توانند همه چیزهایی را که با الوان زودگذر این عالم اثیری در می‌آمیزند، رنگ آمیزی کنند؛ کلمه‌ای، نشانه‌ای از برای نمایش صحنه‌ای یا احساسی، آن‌تار سحرآمیز را به اهتزاز در می‌آورد و در نفوس کسانی که نظیر این گونه عواطف را تجربه کرده‌اند تصویر خفته و سرد و از یاد رفته گذشته را دوباره جان می‌بخشد. به این ترتیب شعر همه چیزهایی را که در جهان، بهترین و زیباترین است جاودان می‌سازد؛ مناظر محو‌شونده‌ای را که لحظات محاق زندگی را در بر دارد ضبط می‌کند و آنها را می‌پوشاند و یا در قالب کلمات و یا بصورت اشکال به میان نوع بشر می‌فرستد، در حالی که اخبار شیرینی از مسرتی مشابه را از برای کسانی دارند که با نظیر چنین حالاتی بسر می‌برند — در آن بسر می‌برند زیرا از غارهای روحی که در آن ساکنند منفذی به درون عالم اشیاء وجود ندارد. شعر دیدارهای غلوی رادر انسان از فنا نجات — می‌بخشد.

شعر همه چیز را به زیبایی تبدیل می‌کند. زیبایی آنچه را زیباترین است اعتلا می‌بخشد و به چیزی که هر چه بدنام‌ترست زیبایی می‌دهد. شادی و ترس، غم و سرور، ابدیت و دگرگونی را با هم تلفیق می‌دهد؛ و با قیدی سبک همه چیزهای آشتی‌ناپذیر را به حال وحدت در می‌آورد. به هر چه دست می‌زند آن را دگرگون می‌سازد و هر شکلی که در حدود شعاع آن در حرکت است، با انعطافی شگفت، به تجسم روحی که او می‌دمد تبدیل می‌گردد؛ و کیمیای مرموز آن، آبهای زهرآلودی را که از مرگ به جانب زندگی جاری است به طلای نوشیدنی تبدیل می‌کند. نقاب مألوف را از چهره جهان برمی‌گیرد و زیبایی خفته و برهنه‌ای را که روح اشکال آن است آشکار — می‌سازد...

... علی‌رغم حسد بداندیشانه‌ای که مزایای عصر ما را ناچیز می‌گیرد، دوران ما از لحاظ مآثر فکری، دورانی به یاد ماندنی خواهد بود و ما در میان فلاسفه و شاعرانی بسر می‌بریم که در مقام مقایسه از کسانی که از زمان مبارزه ملی اخیر در راه آزادی مدنی و مذهبی ظهور کرده‌اند، برترند. شعر صادق‌ترین منادی و مصاحب و معتقد به بیدار کردن ملت‌ی بزرگ از برای کوشش در راه تحوّل سودمند در عقیده و بنیان است. در چنین دوره‌هایی است که نیروهای ابلاغ و دریافت

افکار عمیق و مشحون از احساس احترام به مقام انسان و طبیعت، گرد می‌آید. اشخاصی که این نیروها در آنها وجود دارد، ممکن است غالباً، تا آن جا که به بسیاری از اجزاء طبیعتشان مربوط است، با آن روح نیکی که خود مبلغ آنند، ارتباط نمایان زیادی نداشته باشند. اما حتی در موقعی که آنها انکار و نقض عهد می‌کنند مجبورند خدمت کنند و این نیروی است که بر سریر روح خود آنها جای گرفته است. ممکن نیست آثار مشهورترین نویسندگان امروز را بخوانید بی آن که جریان برقی که از بین کلماتشان شعله می‌کشد شما را از جا نپراند. آنان با روحی شامل و نافذ، محیط طبیعت بشری را اندازه می‌گیرند و عمق آن را می‌سنجند و شاید از تجلیات آن، شگفتی هر چه صادقانه‌تر به خود آنها دست می‌دهد. زیرا این بیشتر روح عصرست تا آن که روح خود آنها باشد. شاعران کاهنان الهامی می‌بهند و آینه‌هایی هستند که اشباح عظیمی را که آینده بر زمان حال می‌افکند در خود منعکس می‌کنند؛ کلماتی اند که آنچه را خود نمی‌فهمند بیان می‌کنند و شیورهایی اند که به جنگ فرا می‌خوانند و آنچه را الهام می‌کنند احساس نمی‌کنند؛ تأثیری هستند که متأثر نمی‌شوند اما متأثر می‌سازند. شاعران، قانون‌گذاران برسمیت شناخته نشده‌جهانند.»

«شعر گزارش بهترین و سعادت‌آمیزترین لحظات سعادت‌مندترین و بهترین ذهنهاست» و «شاعران، قانون‌گذاران برسمیت شناخته نشده‌جهانند». اینها دعاوی عظیم و شاید پرآب و تابى از برای شعرست. این دعاوی قابل توجیه است اما با مفهومی که بیش از آنچه شلی با ما در میان می‌نهد به تخصیص نیازمندست. این ایدئالیسم عالی افلاطونی که بر ضد حمله افلاطون به شعر، بمنظور دفاع از همان فعالیتی که افلاطون بیش از همه به آن ارج می‌نهاد بکار رفته، بصورتی عجیب مؤثرست ولو این که شاید از لحاظ منتقدی که در جستجوی تعریفی دقیق و فلسفی از ماهیت و ارزش شعر، و تمیز دقیق بین شعر و پدیده‌های مشابه آن است، چندان مفید نباشد. مع هذا شلی در القاء احساسی از اهمیت وافر شعر، حتی به کسانی که با نظرگاه او موافق نیستند، توفیق یافته است، و نیز اگر اظهار نظر او فقط بعنوان آخرین دفاعیات کلی مهم بر اساس روح دورهٔ رنسانس همراه با شوق نهضت رمانتیسم در نظر گرفته شود باز هم ارجمندست.

علم و شعر

این مسأله که آیا و به چه مفهومی شعر، حقیقی است، بسیاری از منتقدان پیشین را حیران کرده است. چنان که دیده ایم افلاطون شاعران را مورد حمله قرار داد که فقط تصویری ثانوی از حقیقت را بدست می دهند؛ ارسطو از شاعران دفاع کرد به این صورت که آنان نوعی از احتمال را که از گزارش محض حقایق مورد نظر موزن، مهمتر و پرمعنی ترست عرضه می دارند. سیدنی با اعتقاد به این که «شاعر در باره هیچ - چیزی دروغ نمی گوید زیرا هیچ چیزی را مورد تأیید قرار نمی دهد»، وظیفه شاعر را فقط در این نمی دید که حقیقت واقعی را نقل کند بلکه وظیفه او را تدارک نمونه های بارز و زنده ای برای هدایت به سلوک اخلاقی می دانست؛ و شلی شاعر را کسی می دید که با نمونه های جاودانه چیزهایی که در ورای همه واقعیت است، تماس دارد.

حقیقت شعر

مسأله حقیقت شعر در فاصله بین عصر سیدنی و شلی کمتر مورد بحث قرار گرفت. زیرا وقتی ادبیات معاصر شما رو به شکفتن است، ارزش کلی آن موضوع

مسئله می‌نماید و احتمال دارد که توجهات انتقادی بر میزان هنرمندی شاعر و ارزیابی آثار معینی متمرکز گردد. شلی به مسأله حقیقت شعر روی آورد، تا حدودی به این سبب که تحت تأثیر افکار رنسانس قرار داشت و تا حدی به این علت که تامس لاو پیکاک این مسأله را طرح کرده بود که آیا: در این عصر علمی جدید که فلاسفه و علما می‌توانند حقیقت را به شیوه‌ای منظم و قوی بررسی کنند و رشد ما از اسطوره‌های شعری فراتر رفته است، شاعر در «جامعه‌ای متمدن، فردی نیمه وحشی» نشده است؟

پیکاک در اوائل قرن نوزدهم می‌نوشت. بموازات پیشرفت علم در عصر ویکتوریا، مسأله ارتباط بین علم و شعر هر چه بیشتر اهمیت یافت. پیکاک نوشت که شاعر «در روزهایی بسر می‌برد که سپری شده است... به هر درجه‌ای که شعر پرورش یابد مسلماً بمعنی غفلت از یکی از شعبات مطالعات مفیدست. مایه تأسف است که دیده شود مغزهایی که به کارهایی بهتر قادرند به بذرافشانی در کاهلی فریبنده این لعبتهای مسخره پوچ و بی‌هدف و مدعی آثار فکری پردازند. در روزگار کودکی جامعه متمدن، شعر صدای جفجفه فکری بود که توجه عقل را برمی‌انگیخت. اگر بواسطه پختگی اندیشه نبود که شاعر از بازیچه‌های دوران کودکی مطالبی جدی بسازد شعر همان قدر سخیف می‌بود که مردی بالغ لثه‌های خود را با دندان رُوک بمالد، و با گریه خواهان آن باشد که با صدای زنگهای سیمین، افسون شده بخواب رود.»

نظر آرنولد در باره شعر و علم

این کلمات پیکاک را آی. ا. ریچاردز^۱ به سال ۱۹۲۶ نقل کرد زیرا وی

۱- اشاره است به چیزی نرم بصورت اسباب بازی و غیره که به کودک بخصوص هنگام دندان درآوردن می‌دهند تا گاه گاه که آن را به دهان می‌برد و لثه خود را بر آن می‌فشارد لثه اش محکم شود (م).

۱- (۱۹۷۹-۱۸۹۳) Ivor Armstrong Richards یکی از بنیان گذاران نقد

احساس می‌کرد که نمودار نظری است که از طرف بسیاری کسان پذیرفته شده و محتاج ردست. حیثیت علم در سراسر قرن نوزدهم جداً افزایش می‌یافت و بر شعر لازم بود که موضع خود را در برابر علم بوضوح و دقت روشن کند. ماثیو آرنولد در برخورد با مفاهیم جدید این مسأله بر ریچاردز تقدّم داشت. آرنولد دریافت - و یا می‌پنداشت که دریافته است - اساس واقعی کلیسا مورد تهدید معارف جدید واقع شده - است و جویای آن بود تا در شعر منبع ارزشهایی را بیابد که مورد تهدید معرفت علمی جدید قرار نگیرد. وی می‌گفت: «مسیحیت خود را در جامه حقایق تجسم بخشیده - است، ... عواطف خود را با حقایق پیوند داده و اکنون حقایق او را وامی‌گذارد.... از برای شعر، اندیشه بمنزله همه چیزست، و بقیه آن دنیایی است از وهم، وهمی مقدّس. شعر، عواطف خود را با اندیشه پیوند داده؛ و اندیشه حقیقت است.» آرنولد این مطلب را به سال ۱۸۷۹ نوشت و دوباره ریچاردز به سال ۱۹۲۶ آن را نقل کرد. هم آرنولد و هم ریچاردز هر دو علاقه‌مند بودند که از برای شعر نوعی معنی و نوعی فایده بیابند که آن را بوضوح از علم متمایز سازد و از هرگونه مسؤولیت مستقیم در قبال حقیقت علمی رهایی بخشد (در این جا، چنان که قبلاً هم اشاره - شد، واژه «شعر» بمعنی ادبیات تخیلی بطور اعم بکار رفته است).

آرنولد به این قانع بود که پاسخ خود را با عباراتی هر چه کلی‌تر بیان کند. «نوع بشر هر روز بیش از پیش پی خواهد برد که ناگزیرست به شعر روی آورد تا شعر، زندگی را از برای ما تفسیر کند، ما را تسلی دهد و پشتیبانی کند. بدون شعر، علم ما ناقص خواهد نمود، شعر جای آنچه را اکنون در زمینه... فلسفه بر ما می‌گذرد خواهد گرفت. من می‌گویم علم بدون شعر ناقص خواهد نمود، زیرا وردزورث چه خوب و چه درست می‌گوید که شعر «بیان پرشور و احساسی است که در سیمای همه علوم است»؛ و سیمای عاری از بیان چیست؟ و باز وردزورث چه خوب و چه راست می‌گوید که «شعر نفّس و روح لطیف همه معرفت است»...

فلسفه که در استدلالهای خود در بارهٔ علیّت، محدودیت و نامحدودیت به خود می‌بالد، آیا اینها چیزی جز سایه‌ها و رؤیاها و مظاهر نارسای معرفت است؟ روزی خواهد رسید که ما از خودمان بپرسیم که چه طور بر آنها اعتماد کرده و آنها را جدی گرفته‌ایم؛ و هر چه بیشتر نارسا بودن آنها را دریابیم بیشتر برای «نفس و روح لطیف معرفت» — که بوسیلهٔ شربه ما عرضه می‌شود — ارزش قائل خواهیم شد.^۲

این سخن اظهارنظری فصیح در بارهٔ اهمیت و ارزش شعرست، اما بسیار کلی‌تر از آن است که بتواند به پژوهنده‌ای که در پی آن است تا دقیقاً دریابد شعر چه می‌کند و چگونه عمل می‌نماید، مدد رساند. وقتی آرنولد ادامه می‌دهد و می‌گوید: «آنچه ما می‌خواهیم بهترین شعرست؛ و درخواهیم یافت که بهترین شعر واجد نیرویی است که می‌تواند بدان سان به ما بیاموزد و ما را یاری دهد و مسرور سازد که هیچ چیز دیگری نمی‌تواند»، ما پی می‌بریم که توجه او بیشتر معطوف است به کشف وسائل تمیز بین بهترین شعر و انواع پست‌ترش تا به توصیف دقیق و مشروح حقیقت شعر و کیفیت عمل آن. این موضوع نباید از ارزش آرنولد بعنوان منتقد بکاهد. چنان که بعد خواهیم دید وی سهم فوق‌العاده مهمی در نقد دارد. اما در این مسأله نسبت شعر به علم، و فرق بین بیان شعری و انواع دیگر کلام، به بحثی با عباراتی کلی اکتفا کرده است.

منتقدان بعدی کوشیده‌اند این مسأله را به طریقه‌ای دقیق‌تر مورد بحث قرار دهند. آنان فقط به این موضوع اهتمام ندارند تا آنچه را شعر انجام می‌دهد و هیچ نوع کلام دیگر نمی‌تواند انجام داد بطور مطلق روشن کنند بلکه در کوششی از برای تجزیه و تحلیل ماهیت ویژهٔ شعر و تشخیص آن از کلام علمی، علوم جدید را بنفسه بکار می‌برند. آی. ا. ریچاردز یکی از بانفوذترین منتقدان جدید بوده است که بادر- نظر داشتن دو مقصود زیر به مطالعهٔ شعر پرداخته‌اند. وی در مطالعهٔ خود در بارهٔ ماهیت و ارزش شعر، وسائل را که روان‌شناسی جدید بدست داده بکار می‌برد تا

بررسی کند که عملاً تکوین شعر چگونه روی می‌دهد و شعر چه طور در خواننده تأثیر می‌بخشد. هدف او هم توصیفی و هم معیاری است، یعنی وی هم به توصیف دقیق شعر و آنچه شعر انجام می‌دهد توجه دارد و هم نشان می‌دهد چگونه و چرا آنچه شعر می‌کند با ارزش است.

نظریه‌ای روان‌شناختی دربارهٔ ارزش

کتاب اصول نقد ادبی^۱ ریچاردز به سال ۱۹۲۴، در سلسلهٔ «انتشارات بین‌المللی روان‌شناسی، فلسفه و روش علمی» منتشر شد — حقیقتی که خود نمودار نظرگاه ریچاردزست. درست همان گونه که شلی نظریهٔ افلاطونی را برای ردِّ اعتراضات افلاطون بر شاعران بکار بُرد، ریچاردز نیز می‌خواست علم را برای ردِّ اعتراضات دانشمندان علوم بکار گیرد. وی کتاب خود را «ماشینی از برای اندیشیدن» نامید و بحث او با شدت و حدت علمی آغاز شد. وی نمی‌خواست دربارهٔ تجربهٔ جمال‌شناختی به تعمیمهای مبهم پردازد و در بخش مقدماتی کتاب، اعتقاد به «حالت جمال‌شناختی توهمی» را نفی می‌کند، نظری مبنی بر این که نوعی تجربهٔ جمال‌شناختی وجود دارد که بطور کلی شباهتی با هیچ نوع تجربهٔ دیگر ندارد و فقط می‌توان آن را با اصطلاحات خاص خود تعریف کرد. هنر فعالیتی انسانی است که در موجودات بشر تأثیر می‌کند، و بنابراین قابل آن است که بتوسط هر کسی می‌خواهد دقیقاً بررسی کند موجودات بشر چیستند و چگونه عمل می‌کنند، تجزیه و تحلیل شود. کلید روش مناسب انتقادی، توصیف مناسب جریانهای روان‌شناختی است که هم در صاحب اثر و هم در خواننده، هنگامی که اثری پدید می‌آید و یا ارزیابی می‌شود، روی می‌دهد. بر این اساس، پیشرفت نامحدود امکان پذیرست. ریچاردز در این اعتقاد خوش‌بینانه دربارهٔ پیشرفت که از روزگار

فرانسیس بیکن، از خصائص دانشمندان علوم بوده است شریک است. وی در مقدمه کتاب خود می گوید: «باید در نظر گرفت که معرفتی که مردم در سه هزار سال بعد از میلاد در اختیار خواهند داشت ممکن است، در صورتی که همه چیز خوبی پیش - برود، همه جمال شناسی و روان شناسی و نظریه جدید ارزشها را در خور تأسف جلوه گر سازد.» به این ترتیب نقد با آن جنبه هایی از معرفت که همراه با کشفیات جدید پیشرفت می کنند پیوند دارد و این فرض وجود دارد که شاید این کشفیات بطور منظم دوام یابد. بر جنبه علمی این کوشش تأکید می شود؛ و هدف این است که «حتی رویدادهای عادی مربوط به نقد را با تفسیر منظم، مبنی بر روان شناسی مرتبط - سازد».

بنابراین روان شناسی علم مورد نظر ریچاردزست. خواص اشیاء نه بعنوان حقایق مستقل بلکه به اعتبار تأثیراتشان در اشخاصی که آن اشیاء را تجربه می کنند مورد بحث قرار می گیرد. ممکن است بپرسیم که ریچاردز چگونه نظریه ارزش را از توصیف محض، ولو هر قدر دقیق باشد، استنتاج می کند. روان شناسی دانشی توصیفی است نه معیاری. حلّ این مشکل کاملاً ساده است و با سنجش ارزش، صرفاً به اعتبار کارکرد هر چیز مقدورست. «هر چیزی که خواستی را ارضاء کند، ارزش دارد» و با ارزش ترین حالات روان شناختی آن است که متضمن ارضاء تعداد بیشتری از خواستها، و برخورد کمتری با خواستهای خنثی کننده باشد. حالت کمال مطلوب، ترکیبی است دقیق و متوازن از انگیزه ها. پس اولین سهم مثبتی که ریچاردز در کتابش برعهده می گیرد، تحت ضابطه درآوردن این نظرگاه کلی روان شناختی است - نظرگاهی که ممکن است هومانیزم روان شناختی نامیده شود. این نظرگاه شامل علم اخلاق نیز می شود، اما علم اخلاقی که با کمک روان شناسی رفتاری تعریفی تازه پیدا کرده است. آنچه خوب است چیزی است که ارزش پدید می آورد، و با هم آهنگ کردن وظائف درونی ارگانیسم (جسم) می توان به ادراک ارزش نایل شد.

معنی و ارتباط

پس از حصول نظریه روان‌شناختی در باره ارزش، کار مهم دیگری باقی می‌ماند که کاربرد آن در ادبیات است. ما وظایف را در ارگانیسم (جسم) انسان مورد ملاحظه قرار می‌دهیم و به نظریه‌ای در باره ارزش می‌رسیم که متگی بر آن وظایف است. حال باید این نظریه را در مورد اشیاء خارجی که «در» ارگانیسم «تأثیر» دارند بکار ببریم. اما منظور ما از «تأثیر در» چیست؟ آیا ادبیات واقعاً می‌تواند «موجد» حالات ذهنی شود؟ از برای جواب دادن به این سؤال، ریچاردز ناگزیر باید از ملاحظات مربوط به ارزش به ملاحظات روی آورد مربوط به این که ادبیات چگونه ارزش پدید می‌آورد و کلمات چگونه می‌توانند حالاتی را ابلاغ کنند که موجد حالات نفسانی باارزشی در خواننده بشود (در این جا باید توجه کنیم که ریچاردز منکر آن است که ذهن، وجودی مستقل است، ذهن صرفاً جزئی از فعالیت دستگاه عصبی است). این موضوع همه مسئله معنی و ارتباط^۱ را مطرح می‌سازد که بنوبه خود ریچاردز را به توضیح نظریه خویش در باره ادراک، بمنظور تفسیر جریانهای اصلی مطالعه و بحث ماهیت «نشانه‌ها» (دالها) و دیگر عناصری که در ارتباط دخالت دارند، دلالت می‌کند. ضرورت ارائه این که یک اثر ادبی چگونه حالت ذهنی معینی را در خواننده بوجود می‌آورد، ریچاردز را به ارتباط ادبیات با علم دلالت^۲ می‌کشاند که مطالعه علمی کیفیت عمل کلمات در ابلاغ معنی است. قبلاً به سال ۱۹۲۳ ریچاردز با همکاری چ. ک. آگدن^۳، کتابی تحت عنوان معنای معنی^۴ منتشر کرده بود که مطالعه‌ای بی‌سابقه در باره زبان از این نظرگاه، و نخستین کتاب از سلسله انتشارات متعددی بود که عده‌ای از مؤلفان در موضوع علم دلالت نوشتند؛ و نه فقط در نقد ادبی بلکه در نظریه‌های فلاسفه، منطقین، روان‌شناسان و

پژوهندگان فنون تبلیغات در زمینه ارتباط بین زبان و فکر، تأثیر کرد. ریچاردز این بررسیها را به آن منظور بعمل آورد که در باره مسائلی نظیر: ادبیات تخیلی چیست؟، زبان را چگونه بکار می‌برد؟، کاربرد ادبی زبان با کاربرد علمی چه تفاوتی دارد و کار خاص و ارزش آن چیست؟ به نتایجی روشن برسد. در این مرحله از بسط آراء انتقادی (باید توجه داشت که ریچاردز در آثار بعدی خود نظریاتش را در جهات مختلف بسط داده است) استنتاج او این است که یک اثر رضایت بخش از ادبیات تخیلی نمودار نوعی کیفیت روان‌شناختی در صاحب اثر است که از برای شخصیت او ارزش دارد و اگر خواننده بداند که چگونه اثر را خوب بخواند می‌تواند با خواندن آن، این کیفیت را به خود انتقال دهد. طرز مطالعه شایسته یعنی «اگر خواننده بداند که چگونه اثر را خوب بخواند» مهم است، زیرا ریچاردز بر این نکته اصرار می‌ورزد که فقط مطالعه ادراکی مناسب است که می‌تواند ارزش حقیقی اثر ادبی را دریابد. از این رو، وی آموختن طرز مطالعه همراه با دقت و حساسیت را تأکید می‌کند و این موضوع تأثیری بزرگ در نقد جدید داشته است که هر روز بیش از پیش بر اهمیت مطالعه صحیح متن تأکید دارد.

شعر و دستگاه عصبی

شعر هم از نظر هدف (ابلاغ نوع باارزشی از اعتدال روان‌شناختی و دوام بخشیدن به آن) و هم از لحاظ معنایی که به کلمات می‌بخشد — که بیشتر معنی «هیجان‌انگیز»^۱ است نه «علمی» و یا «ارجاعی»^۲ — با علم متفاوت است. آگدن و ریچاردز در کتاب معنای معنی می‌گویند: «شعر به اشارات محدود و هدایت شده توجهی نمی‌کند. او چیزی به ما نمی‌گوید و یا نباید بگوید. شعر کاری دیگر اما به همین اهمیت و بسیار حیاتی تردار تا اصطلاحی برانگیزنده را از نظر ارتباط با موضوعی

برانگیزنده بکار برد. آنچه می‌کند یا باید بکند این است که رفتاری مناسب را در قبال تجربه‌ای موجب شود»^۳. سیدنی می‌گفت که شاعر حقیقت واقعی را دربارهٔ دنیای واقعی نقل نمی‌کند بلکه تصویری از جهان آرمانی را — که ما را به کوشش در پیروی از آن در رفتار خود برمی‌انگیزد — عرضه می‌دارد. ریچاردز می‌گوید شاعر حقیقت واقعی را دربارهٔ دنیای واقعی نقل نمی‌کند بلکه رفتارهایی را که نمودار توازن مناسب دستگاه عصبی است، و بتوسط خواننده کاملاً شایسته جذب می‌گردد، القاء می‌نماید.

بهترین خلاصه و استنتاج کلی از موضع ریچاردز دربارهٔ تمامی مسألهٔ ماهیت و ارزش شعر و ارتباط آن با علم در کتاب علم و شعر^۴ وی که به سال ۱۹۲۶ انتشار یافته آمده است. منقولات زیر از این اثر، نشانه‌هایی از شیوهٔ او را به ما نشان می‌دهد:

«هر چند در کوشش از برای توضیح مقام عالی شعر در بین فعالیت‌های بشری زحمت بسیاری کشیده شده بر روی هم کمتر به نتایج رضایت‌بخش یا قانع‌کننده‌ای رسیده است. این موجب تعجب نیست زیرا برای آن که نشان داده شود شعر چه اهمیتی دارد باید نخست تا حدی پی برد که شعر چیست. این نخستین وظیفه تا همین اواخر فقط بصورتی ناقص انجام پذیر بود؛ پیشرفت روان‌شناسی غرایز و عواطف بسیار اندک بود؛ و اندیشه‌های لجام‌گسیخته — که لازمهٔ طبیعی هر — بحث مسبوق بر تحقیق علمی است — مسلماً راه را سد می‌کرد. نه روان‌شناسان حرفه‌ای — که غالباً به شعر چندان علاقه‌ای نشان نمی‌دهند — و نه اهل ادب — که قاعدهٔ هیچ نظریهٔ صحیحی بطور کلی در بارهٔ «ذهن» ندارند — از برای چنین تحقیقی مجهز بودند. زیرا دنبال‌گیری رضایت‌بخش موضوع، مستلزم معرفتی عاطفی در بارهٔ شعر و توانایی بر تجزیه و تحلیل

۳ — استاد ماکس بلک Max Black ریچاردز را به «نداشتن نظریه‌ای ثابت و متناسب در بارهٔ «معنی انفعالی» متهم می‌کند و برخی آراء انتقادی جالب توجه و قانع‌کننده دربارهٔ تمامی این موضع ریچاردز دارد؛ رک:

«A Symposium on Emotive Meaning: Some Questions about Emotive Meaning,»
The Philosophical Review, March 1948, pp. 111—126.

روان‌شناختی و غیراحساساتی است.

بهترین طریق آن است که با این سؤال آغاز کنیم: «شعر، با وسیع‌ترین معنی کلمه، چگونه چیزی است؟». آنگاه که به این سؤال جواب داده باشیم می‌توانیم پرسید که «چگونه می‌توانیم آن را خوب و یا بد بکار بریم؟» و «دلالتی که موجب می‌شود آن را با ارزش بدانیم چیست؟». بیایید تجربه‌ای کنیم یعنی ده دقیقه از زندگی شخصی را گرفته آن را بصورتی اجمالی و جامع توصیف کنیم. حالا امکان دارد که به ساختمان کلی آن اشاره کنیم و موارد مهم آن را و آنچه را جزئی و فرعی است برشماریم و ببینیم چه خصوصیات بر خصوصیات دیگر تکیه دارد، و این تجربه چگونه پدید آمده و احتمال می‌رود بر تجربیات آینده این شخص چه تأثیری داشته باشد. بدیهی است در این توصیف خلأهای بزرگی وجود دارد. اما سرانجام این امکان هست که بطور کلی فهمیده شود که ذهن در چنین تجربه‌ای چگونه عمل می‌کند و تجربه از چه نوع جریان حوادثی تشکیل می‌شود.»

در این جا ریچاردز قطعه شعر «پل وست مینستر»^۵ اثر وردزورث را نقل و تجزیه و تحلیل می‌کند و در باره «زنگ کلمات در گوش ذهن، و تصاویری که در برابر «چشم ذهن» پدید می‌آید، و تقسیم تجربه مطالعه به شاخه‌ای فرعی «که ممکن است آن را جویبار فکری بنامیم» و شاخه‌ای اصلی «که می‌توان آن را جویبار فعال یا انفعالی خواند» و «از تحرک علائق ما تشکیل شده» به بحث می‌پردازد.

«آنچه بواقع مهم است شاخه فعال است؛ زیرا همه نیروی تمامی انفعال از آن ناشی می‌شود. تفکری که با تجربه همراه است تا حدی نظیر «آلت» بسیار مفیدی است که با مهارت ساخته شده و در عین حال که خود بوسیله ماشین اصلی بحرکت در می‌آید، سرعت آن را تنظیم می‌کند. هر تجربه‌ای در اصل خود علاقه‌ای و یا مجموعه علاقه‌هایی است که دوباره به حالت آرامش و سکون برمی‌گردد.

برای فهم این که علاقه چیست باید ذهن را بمنزله دستگاهی از اجزاء متوازن که با ظرافت بسیار تعیه شده است تصور کنیم، دستگاهی که تا وقتی ما تندرست هستیم دائماً رشد می‌کند. با هر وضعی که برخورد می‌کنیم برخی از این توازنها تا اندازه‌ای بهم می‌خورد. راههایی که بدان

وسيله اين علائق دوباره به حالت توازن برمی‌گردد، انگیزه‌هایی است که بوسیله آنها در باره آن موضع واکنش نشان می‌دهیم. توازنهای عمده در دستگاه، همان علائق عمده ماست.

فرض کنید که ما یک قطب‌نمای مغناطیسی را در اطراف یک آهن‌ربای قوی بگردانیم. عقربه مادام که ما حرکت می‌کنیم به جنبش درمی‌آید و وقتی که در موضعی جدید بی‌حرکت می‌ایستیم رو به جهت جدیدی می‌ایستد. فرض کنید بجای یک قطب‌نمای واحد، مجموعه‌ای از عقربه‌های مغناطیسی، بزرگ و کوچک، در دست داشته باشیم و آنها بطوری بحرکت درآیند که بر یکدیگر تأثیر داشته باشند و بعضی از آنها بتوانند فقط افقی حرکت کنند و بعضی دیگر عمودی و تعدادی نیز آزادانه. آنگاه وقتی ما حرکت کنیم آشفتگی در این دستگاه، بسیار پیچیده خواهد بود. اما در هر موضعی که ما آن را مستقر کنیم برای همه عقربه‌ها، یک حالت نهائی سکون وجود خواهد داشت که سرانجام در آن آرام خواهند گرفت، و این حالت، تعادل عمومی دستگاه خواهد بود. اما حتی کوچکترین تغییر مکان ممکن است تمامی مجموعه عقربه‌ها را مجدداً به بازیافتن تعادل خود وادارد.

یک پیچیدگی دیگر نیز هست. فرض کنید در حالی که همه عقربه‌ها بر یکدیگر تأثیر دارند بعضی از آنها فقط به برخی از آهن‌رباهای خارجی که دستگاه در میان آنها در حرکت است واکنش نشان دهند. در صورتی که تخیل خواننده نیازمند تأییدی بصری باشد می‌تواند باسانی نموداری (دیاگرام) ترسیم کند.

اگر ما ذهن را بغایت پیچیده تصور کنیم با چنین دستگاهی بی‌شباهت نیست. عقربه‌های آن، علائق ماست که از نظر اهمیت متفاوت است یعنی بسته به این که هر یک از حرکات آنها متضمن حرکاتی در عقربه‌های دیگر باشد. هر نوع بهم خوردن توازن، که ناشی از تغییر موضع و یا وضع جدیدی باشد، به حاجتی مربوط است، و حرکاتی که دستگاه از برای بازیافتن تعادل از خود نشان می‌دهد بمنزله واکنشهای ما یعنی انگیزه‌هایی است که بوسیله آنها می‌خواهیم حاجات خود را رفع کنیم. غالباً حالت تعادل جدید مدتی درازی پس از آشفتگیهای اصلی و اولیه حاصل می‌شود. و به این ترتیب حالاتی از اضطراب و تشویش پدید می‌آید که سالها طول می‌کشد...

این تکامل (تکامل کودک در مراحل رشدش) مسیری بسیار پرپیچ و خم را طی می‌کند. حتی اگر جامعه پیش از رسیدن کودک به مرحله رشد، او را در مراحل مختلف، قالب‌ریزی و قالب‌گیری نکند و دو یا سه بار وی را تا حدی نسازد تکامل مزبور از این هم پیچیده‌تر خواهد شد. کودک بصورت مجموعه بزرگی از علائق اصلی و فرعی، برخی آشفته و برخی منظم، با شخصیت کاملاً تکامل یافته و آماده واکنش از جهاتی، و از جهاتی دیگر، بر اثر انواع موجبات و عوارض،

غامض و درهم آشفته، به پختگی و کمال می رسد. همین مجموعه علائق بغایت پیچیده است که شعر مکتوب باید به آن توجه داشته باشد. بعضی اوقات خود شعر همان تأثیری است که در ما اضطراب پدید می آورد، و گاهی فقط وسیله ای است از برای رفع اضطراب موجود. اما اکثر اوقات شاید در آن واحد واحد هر دو حالت باشد.

پس باید جریان تجربه شعری را بمثابة بازگشتی به توازن این علائق درهم آشفته تصویر کنیم. شعر را که می خوانیم در درجه اول فقط بواسطه آن است که بنوعی به این کسار علاقه مندیم، فقط بسبب آن که نوعی علاقه در ما هست که می خواهد بدین وسیله به سکون و توازن دست یابد. و آنچه در حین خواندن شعر روی می دهد فقط بر اثر موجبی مشابه است. ما مفهوم کلمات را فقط به این جهت درک می کنیم (شاخه فکری جریان، مسیر خود را با موفقیت طی می کند) که بر اثر برخورد با الفاظ علاقه ای در ما واکنش نشان می دهد، و بقیه تجربه به همان طریق اما بصورتی واضح تر، چگونگی توافق و تطابق ماست برای حصول توازن جدید.

بقیه تجربه از هیجانها و برخوردهای ما سرچشمه می گیرد. هیجانها یعنی آنچه حاصل واکنش و بازتابهای جسمانی آن است؛ برخوردها، انگیزه هایی نسبت به انواع رفتارهاست که بصورت واکنش بظهور می رسد و حالت عکس العملی برونی دارد که برخی اوقات، نظیر مورد مربوط به «پُل وست مینستر» از آن سهولت غفلت می شود. اما مورد ساده تری را در نظر بگیریم — مثلاً خنده ای ناگهانی که در کلیسا و یا در حین مذاکره ای جدی، حتماً باید از آن جلوگیری کرد. شما برای اجتناب از خندیدن تقلاً می کنید اما در باره تأثیر انگیزه خنده، ولو مقید شده — باشد، تردیدی نیست. انگیزه های بسیار ظریف تر و مؤثرتری که شعر در ما پدید می آورد، در اصل با آنچه گذشت تفاوتی ندارد. آنها، بیشتر بدان سبب که بسیار پیچیده اند، بصورت قاعده ای جلوه گر نمی شوند، و در عالم خارج ظاهر نمی گردند. وقتی که خود را بایکدیگر هم آهنگ سازند و بصورت کلی متجانس درآیند، ممکن است نیازهای مربوط را برآورند. در فردی به حد کمال رسیده، وقتی مقتضیات کامل از برای عمل وجود نداشته باشد، حالت آمادگی از برای عمل، جانشین عمل می شود. خصوصیت عمده شعر، همانند هنرهای دیگر، در این است که مقتضیات کامل آن همواره موجود نیست. هنرپیشه است که ما او را روی صحنه می بینیم، نه هملت. پس آمادگی از برای عمل، جانشین رفتار واقعی می شود....

شعر از لحاظ استخدام کلمات، درست در جهت مخالف علم است. افکار بسیار صریحی در شعر می بینیم اما نه بدان سبب که شاعر مانند عالم کلمات را از لحاظ منطقی چنان برگزیده — باشد که فقط یک معنی را القاء کند. نه، برعکس، به آن سبب است که روش شاعر، نغمه اصوات، وزن و آهنگ شعر، همه در علائق ما تأثیر می کند و علائق ما را به گزینش فکری

صریح و خاص، از میان انبوه بی‌شمار افکار ممکن‌و‌امی دارد. به این جهت است که توصیف‌های شعری غالباً از اوصاف منشور، بسیار سادتر می‌نماید. زبان وقتی بصورت منطقی و علمی بکار رود از توصیف چشم انداز و یا چهره‌ای عاجزست. برای ادای این معنی، به دستگاه شگفت‌انگیزی مرکب از الفاظ نمودار سایه‌ها و ریزه‌کاریهای مربوط به صفات خاص و معین، حاجت است. زبان چنین الفاظی را در اختیار ندارد از این رو باید وسائل دیگری بکار برد. شاعر نیز، همانند راسکین^۶ و دی‌کوینسی^۷، حتی وقتی نثر می‌نویسد خواننده را و‌امی دارد تا از میان انبوه بی‌شمار معانی ممکن که یک کلمه یا یک عبارت یا یک جمله در بر تواند داشت، معنی خاص معینی را برگزیند. وسائلی که شاعر برای این منظور بکار می‌برد متنوع و متعددست...

استنباط نادرست از شعر و دست کم گرفتن اهمیت شعر، بطور عمده ناشی از تأکید فوق‌العاده بر اهمیت فکر مندرج در آن است. اما اگر یک لحظه تجربه خواننده، نه تجربه شاعر، را در نظر آوریم خواهیم توانست حتی بصورتی واضح‌تر دریابیم که فکر عامل اصلی شعر نیست. چرا شاعر این کلمات را بکار می‌برد، نه کلماتی دیگر را؟ او کلمات را به آن منظور بکار نمی‌برد که نمودار رشته‌ای از افکارست که فی‌نفسه بیان آنها مورد توجه اوست. هرگز این مهم نیست که شعر متضمن چیست بلکه شعر خود بذاته اهمیت دارد. سروده شاعر مانند نوشته عالم نیست. وی کلمات را از آن رو بکار می‌برد تا علائقی را که وضع، مقتضی انگیزش آنهاست، درست به همین صورت، در ضمیر هوشیار خود، بعنوان وسیله تنظیم و ضبط و بهم پیوستگی کل تجربه منظور، ترکیب و ایجاد کند. تجربه بذاته، یعنی موج انگیزه‌هایی که از ذهن می‌گذرد، منبع و پشتوانه کلمات است. کلمات نمودار تجربه‌اند نه نمودار هرگونه ادراکات و افکار، اگر چه غالباً خواننده‌ای که استنباط نادرستی از شعر دارد، کلمات را، یک سلسله اشارات در باره چیزهای دیگر، می‌انگارد. اما در ذهن خواننده‌ای بصیر، کلمات (اگر بواقع از تجربه منظور ناشی شود و منبعث از انس و عادت، تمایل به تأثیر، ابداع صوری، تقلید، تمهید نامتناسب، و یا هر نوع نارساییهای دیگری که اکثر اشخاص را از سرودن شعر مانع می‌شود، نباشد) حرکت مشابه علائق را موجب می‌شود و در آن لحظه حالتی نظیر حالت شاعر در وی ایجاد می‌کند و او را به سوی همان واکنش سوق می‌دهد.»

در این جا می‌توان دریافت که ارتباط نقد با روان‌شناسی تا چه حد نزدیک

۶- (۱۸۹۰-۱۸۹۱) John Ruskin نویسنده و منتقد انگلیسی (م).

۷- (۱۸۵۹-۱۸۸۵) Thomas De Quincey رساله‌نویس انگلیسی (م).

است — نه به آن معنایی که در قرن هجدهم میلادی معمول بود و مثلاً اگر نمایشنامه‌ای بر «شناخت مکنونات دل انسان» دلالت داشت، و یا از لحاظ روان‌شناسی، بصورتی که در تجربه‌های روزمره می‌دانیم، (نه حتی به مفهوم مورد نظر وردزورث که در آن ارزش شعر به نظریه آفرینش شعری مربوط است و از نظریه ریچاردز بسیار کلی‌تر و جنبه اختصاصی آن کمترست، بلکه با توجه خاص به نظریه‌های مربوط به ادراک و دلالت و دستگاه عصبی بطور کلی)، بطور مشهودی درست تشخیص داده می‌شد، منتقد آن را تحسین می‌کرد. تأثیر نظرگاه ریچاردز از بعضی جهات، از نظرگاه متقدمان بیشترست اما در عین حال آسیب‌پذیر نیز هست. زیرا اگر کسی نظام روان‌شناسی او را نپذیرد، اگر کسی توصیف او را از آنچه هنگام خواندن شعر به ما دست می‌دهد بواقع نمودار آنچه روی می‌دهد نداند و انکار کند، در این صورت تمامی نظریه انتقادی مزبور، نقش بر آب می‌شود. مجادله پیرامون نظریه ریچاردز بطور کلی بر این اساس متمرکزست که آیا توصیف وی از توازن روان‌شناختی که شاعر به آن نایل می‌شود و از طریق شعر به خواننده سخن‌شناس القاء می‌کند، حقیقت است یا افسانه.

هومانیسم روان‌شناختی

قسمتهایی از کتاب علم و شعر که در بالا نقل شد آراء ریچاردز را درباره آنچه موقع سرودن و خواندن شعر دست می‌دهد روشن می‌کند. آنچه می‌ماند این است که او دقیقاً نشان دهد که چرا شعر با ارزش است. از این رووی به تدوین نظریه‌ای کلی درباره ارزش می‌پردازد — کلی به این معنی که بر انواع فعالیت‌های بشری، نه فقط بر شعر، صدق کند — سپس معلوم کند که شعر بنا بر این معیار کلی چرا با ارزش است. دیدیم که سیدنی، در ضمن طرح نظریه اخلاقی خود درباره ارزش شعر، ارزش شعر را به مقیاس کلی اخلاقی — که از نظر او و بخصوص از نظر پیرایشگران (که وی به آنان پاسخ می‌دهد) تنها معیاری بود که بر شوون بشری و نتایج فکر آدمی قابل تطبیق

می‌نمود - نشان داد. ملاحظه کردیم که سیدنی در طریق این مهم، ناگزیر شد تا حدی به روشننگری خصائص منحصر و مشخص شعر دست یازد. ریچاردز به خصائص منحصر و مشخص مزبور بسیار توجه دارد. حالا باید دید که در تطبیق نظریه کلی او در باره ارزش بر شعر، از خصائص مذکور چگونه یاد می‌شود:

«شاید در باره طبیعت شعر و تکوین کلی تجربه مربوط، بحث کفایت سخن گفته‌ام. اکنون بیایید به مسأله‌ای دیگر پردازیم و ببینیم «شعر چه فایده‌ای دارد؟» و «چرا و تا چه حد با ارزش است؟». نخستین نکته‌ای که باید گفته شود این است که تجربه شعر، مانند هر تجربه دیگری، با ارزش است و باید با معیارهای یکسان ارزیابی شود. این معیارها کدام است؟ ... اکنون که ذهن را بعنوان مجموعه منظمی از علائق محسوب می‌داریم، بر این منوال تفاوت بین خیر و شر چه خواهد بود؟

و این همان تفاوت بین نظام آزاد و نظام زیانبار، بین فراخی و تنگ میدانی حیات است. چون اگر ذهن مجموعه منظمی از علائق، و تجربه حرکت این علائق باشد، ارزش هر تجربه بستگی دارد به حدود تعادلی که ذهن از خلال این تجربه حاصل می‌کند. این استنباطی تقریبی است و به بسط و توصیف نیازمندست تا به نظریه‌ای اقناع‌کننده تبدیل - شود.»

در این جا ریچاردز به تأمل در حالت کسی می‌پردازد که یک ساعت فرصت - دارد تا حداکثر فایده ممکن را از زندگی خود برگیرد و در این مدت «سرشارترین، هوشیارانه‌ترین و فعال‌ترین و کامل‌ترین نوع زندگی» را داشته باشد.

«این نوع زندگی چنان است که حداکثر ممکن از علائق مثبت را بحرکت درمی‌آورد، ما می‌توانیم علائق منفی را کنار نهیم. حیف است که دوست ما حتی یک دقیقه از این ساعت گرانبها را در وحشت و نفرت بگذراند. اما این همه مطلب نیست. کافی نیست که علائق بسیاری برانگیخته شود. نکته مهمتری در بین است که باید به آن توجه کرد. چنان که شاعر می‌گوید:

خدایان از عمق روح ابراز رضایت می‌کنند نه از تلاطم آن.

علائق باید بحرکت درآیند و با حداقل اصطکاک با یکدیگر در حرکت بمانند. بعبارت دیگر تجربه باید طوری تنظیم شود تا برای تمام انگیزه‌هایی که خود از آنها ترکیب شده است حدّ اعلاّی آزادی ممکن را فراهم آورد...

... در گذشته «سنت» (نوعی عهدنامه و رسای^۱ که مرزها و مناطق نفوذ را از برای علائق مختلف تعیین می‌کند و اساساً بر قهر و غلبه مبتنی است) بطرزی نسبیه رضایت‌بخش به زندگی ما نظام می‌بخشید. اما سنت رو به ضعف می‌رود. نفوذ اخلاق مانند سابق مورد تأیید عقاید نیست. ضمانت اجرای اصول اخلاقی، قدرت خود را از دست می‌دهد. ما به چیزی نیازمندیم که جای نظم قدیم را بگیرد. منظور آن نیست که به توازن جدیدی در قدرت، یعنی به ترتیب تازه‌ای از قهر و غلبه نیاز داریم بلکه به جامعه مللی برای تنظیم اخلاقی انگیزه‌ها نیازمندیم، نظام جدیدی که بر اساس توافق مبتنی باشد نه بر سلطه جویی.

تا این جا فقط نادرترین افراد در حصول این نظام جدید توفیق یافته‌اند و شاید آنان نیز هنوز هرگز به کمال آن دست نیافته‌اند. اما بسیاری بمدّتی کوتاه، در وجه خاصی از تجارب خود، به آن نایل شده‌اند و بسیاری نیز توانسته‌اند این گونه تجربه‌ها را ثبت کنند. شعر از ثبت این تجربه‌ها تشکیل یافته است.»

شلی نوشته است: «شعر گزارش بهترین و سعادت‌آمیزترین لحظّات سعادت‌مندترین و بهترین ذهنهاست». این درست نظرگاه ریچاردز است، منتهی وی «بهترین» و «سعادت‌مندترین» را بطریق خاص خود تفسیر می‌کند. این که هومانیسم روان‌شناختی — که ریچاردز نظریه خود را در باب آنچه در شعر و یاد در هر فعالیت دیگر انسانی خوب است بر آن بنا می‌کند — از برای تبیین ماهیت خاص شعر و ارزش آن کافی است، موضوعی محل تأمل است. چنین بنظر می‌رسد که از لحاظ بسیاری از خوانندگان آثار او بین بحث مفصل و آگاهانه وی درباره برخی از اشعار و تعمیمهای او در مورد ارزش شعر (که تا حدّ زیادی بر تصوّراتی روان‌شناختی مبتنی است که هیچ روان‌شناس مهم معاصر آنها را قبول ندارد) خلأی وجود دارد.

۱ — اشاره است به عهدنامه بین متفقین و آلمان پس از جنگ جهانی اول (۱۹۱۴) — (۱۹۱۸) که در ورسای، نزدیک پاریس، منعقد شد و براساس پیروزی متفقین جنگ، متضمن امتیازات فراوانی از برای آنها بود (م).

شعر و تمدن

ریچاردز کتاب علم و شعر را با بحثی دیگر درباره تفاوت بین حقیقت علمی و حقیقت شعری پایان می‌برد. شاعر نه قضایای واقعی بلکه «شبه قضایا» را بیان می‌کند. «یک شبه قضیه وقتی «واقعی» است که متناسب با یکی از حالات نفسانی و با آن سازگار باشد و یا حالاتی نفسانی را که از جهات دیگر مطلوبند بهم پیوندند». وی بر «اختلاف و تعارض اساسی بین شبه قضایا بصورتی که در شعر می‌آید و قضایای واقعی که در علم مطرح است» تأکید می‌کند. «شبه قضیه صورتی از کلمات است که بسبب تأثیر آن در آزاد گردانیدن و یا تنظیم انگیزه‌ها و حالات نفسانی ما، کاملاً توجیه می‌گردد... از طرف دیگری قضیه واقعی با حقیقت خود آن، توجیه می‌شود، یعنی مطابقت قضیه (به دقیق‌ترین معنی کلمه) با حقیقتی که به آن اشاره می‌کند». ریچاردز، پس از بحث کوتاهی در باره بعضی شاعران جدید، سخن خود را با بیانی کلی پایان می‌برد که او را در زمره کسانی (نظیر آرنولد که ریچاردز بارها از او نقل قول می‌کند) قرار می‌دهد که وسیله عمده نجات تمدن را در شعر می‌دیدند:

«... بسیار محتمل است خط دفاعی هیندنبورگ^۱ - که دفاع از سنن مادر نتیجه حمله‌های سخت قرن گذشته بر آن تکیه داشت - در آینده‌ای نزدیک از هم پاشیده شود. اگر این واقعه روی دهد ممکن است هرج و مرجی فکری، بنوعی که بشر هرگز با آن روبرو نبوده است، پیش آید. در آن هنگام، همان‌طور که ماثیو آرنولد پیش‌بینی کرده است، ما ناگزیر باز به شعر پناه خواهیم برد. شعر قادرست ما را نجات دهد. وسیله‌ای است که کاملاً امکان دارد بر هرج و مرج فکری فائق آید. اما این که آیا انسان قادرست موقعیت خود را، چنان که لازم است، بازیابد، و آیا می‌تواند قیودی که شعر را با عقاید بهم پیوسته است (عقایدی که نیمی از قدرت شعر را در

۱ - (۱۸۴۷ - ۱۹۳۴) Paul von Hindenburg فیلد مارشال آلمانی در جنگ

جهانی اول (م).

حال حاضر از آن سلب می‌کند و تمام قدرت آن را در آن هنگام سلب خواهد کرد) بموقع بگشاید، مسأله‌ای دیگرست که در حوصله این مقال نمی‌گنجد.»

ریچاردز براساس نظریه مربوط به ارزش که بر هومانایسم روان‌شناختی مبتنی است و این خود بر برخی نظریات روان‌شناختی درباره کیفیت اعمال عصبی تکیه دارد، وسیله‌ای می‌جوید تا نه فقط از شعر «دفاع» کند بلکه ثابت نماید که شعر نجات دهنده تمدن نیز هست. وی با استعانت از نظریه مربوط به ادراک، انگیزه‌ها و واکنشها، و این که عمل نشانه‌ها و رمزها چیست، علم دلالت را وسیله تجزیه و تحلیل ادبی قرار داد و کوشید تا نشان دهد شعر چگونه عمل می‌کند و در حقیقت چگونه قادرست حالاتی را که او آنها را با ارزش می‌شمارد در خود جذب نماید، و به دیگران انتقال دهد. ریچاردز برای تمیز بین شعر و علم از یک روش علمی استفاده می‌کند. و به این ترتیب شعر به سود جهان معاصر محفوظ ماند و به سؤالهای استهزاءآمیز پیکاک پاسخ داده شد.

حداقل مقصود همین بود. و مهمتر از مقصود اصلی، روش تحقیق و یا لااقل لحن آن بود. اگر چه ریچاردز نیز مانند شلی و آرنولد از برای شعر سرنوشتی عالی را ادعا می‌کرد، لحن وی همیشه نظیر پژوهشگری در زمینه علوم، همراه با آرامش و متانت بود. اگر بخواهیم به ماهیت واقعی و ارزش شعری بپریم باید کشف کنیم که هنگام سرودن شعر و خواندن آن، بواقع چه روی می‌دهد. لحن تحقیق جدی، تأکید بر تجزیه و تحلیل دقیق و اصطلاحات جامع و مانع، و این نکته که ارزش یک اثر هنری را می‌توان بوسیله بررسی چگونگی عمل آن کشف کرد، در نقد ادبی جدید تأثیری بسزا داشته است. منتقدانی که نظریه ریچاردز را در باره ارزش نپذیرفته‌اند (توجه به این نکته لازم است که در تجزیه و تحلیل نهائی بمنظور اثبات ارزش شعر در عصر علم — که در آن ریچاردز ناگزیر بود نظریه‌ای جدید در باب ارزش کلی بیاورد — هیچ منتقد دیگری چنین تهووری بخرج نداده بود) مع‌هذا از او آموخته‌اند که در هر باب بدقت تأمل کنند و مباحث خود را با دقت «علمی» طرح نمایند.

حوزه خاص شعر

بیاد داریم که افلاطون می‌خواست شاعران را از مدینه فاضله خود براند زیرا به نظر او شعر در تربیت شهروندان خوب، حسن تأثیر نداشت. ارسطو، با جدا کردن بحث شعر از این مباحث کلی اخلاقی، و نشان دادن این که ماهیت و کارکرد شعر و لذت خاصی که از آن حاصل می‌شود، هریک در حد خود منحصر بفردست، از شعر دفاع کرد. اگر دفاع از شعر بر این پایه قرار گیرد که شعر چیزی جز آن است که حمله - کنندگان به آن تصور می‌کردند، و دارای ارزشی از نوع دیگرست، آنگاه البته این سؤال پیش می‌آید که: شعر چه نوع چیزی است؟

در جستجوی «جوهر» شعر

چنان که دیده‌ایم، این سؤال غالباً در تاریخ نقد ادبی پیش آمده و جوابهای متعدّد فراوانی به آن داده شده است. هر قدر منتقد ادبی ناگزیر از بحث در باره شعر بعنوان نوعی تاریخ یا نوعی فلسفه اخلاقی و یا نوعی علم تن زدن، بسیار محتمل است که به جستجوی خصائص و وجوه تمایز شعر، «جوهر» و ماهیت منحصر و اصلی آن بیشتر روی آورد. دیدیم که چگونه آی. ا. ریچاردز در کوشش برای تشخیص بین بیان

شعری و علمی از یکدیگر، ناچار به تشخیص بین انواع مختلف معانی و موارد استعمال گوناگون زبان، با توجه به کارکرد و ارزش خاص هریک، کشانده شد. هر چه بیشتر دانش بیندوزیم و انواع حقایق و واقعیات اخلاقی، تاریخی، روان‌شناختی و علمی بیشتری در دسترس داشته باشیم، تعریف شعر براساس اصطلاحات آنها، وسوسه‌انگیزتر می‌شود و بنابراین مقاومت در برابر این وسوسه، و تکیه بر ماهیت خاص و منحصر شعر اهمیت بیشتری پیدا می‌کند. ادبیات تخیلی را می‌توان به درون‌بینی روان‌شناختی، به حقایق تاریخی، اصوات مطبوع و یا انعکاس شخصیت صاحب اثر و امثال آن تجزیه کرد، و یک اثر معین را می‌توان بصورتی مورد بحث قرار داد که گویی مجموعه‌ای از همه اینهاست. هر قدر دانش ما افزونی یابد، احتمال توفیق در این کار بیشترست. اما انجام دادن این کار بمعنی اجتناب از مسأله اساسی نقد ادبی در زمینه ماهیت خاص و منحصر بفرد شعرست.

آنچه شاعر نمی‌کند

بنابراین موجب شگفتی نیست که پس از یک دوره نشر سریع معارف، که در آن منتقدان به تأمل در آثار ادبی بعنوان مجموعه‌ای از آنچه مورخ و شرح حال‌نویس و روان‌شناس و دیگران می‌توانند گفت گرایش داشته‌اند، واکنشی به جانب تعریف دقیق‌تر حوزه خاص ادبیات تخیلی بوجود آید. این واکنش در قرن حاضر به ابراز بیانات متعدد و پرتأثیری در باره ماهیت شعر منجر شده مشعر بر این که شعر چیست که چیز دیگری نمی‌تواند جای آن را بگیرد. مثلاً شعر در نظر این منتقدان، بیان شخصیت و یا «جوشش ارتجالی احساسی نیرومند» نیست. چنان که ت.س. الیوت در سال ۱۹۱۷ گفته است: «شعرها ساختن عواطف نیست بلکه گریز از عواطف است؛ بیان شخصیت نیست بلکه گریز از شخصیت است»^۱. ممکن

است گفته شود: گریزی است از زندگی به دامن هنر. اما هنر چیست؟ و ارتباط آن با زندگی کدام است؟ منتقدان جدید به این سؤال به طرق گوناگون پاسخ می‌گویند. اما بسیاری از آنان توافق نظر دارند که هنر هر چه باشد — بخصوص هنر شعر هر چه باشد — با زندگی تفاوت دارد. علاوه بر این، الیوت می‌گوید: «شاعر [در شعر] شخصیتی از برای بیان کردن ندارد بلکه وسیله‌ای خاص در اختیار اوست که فقط وسیله است، نه یک شخصیت — وسیله‌ای که در آن، تأثرات و تجربه‌ها به طرقی خاص و نامنتظر با یکدیگر ترکیب می‌شود. تأثرات و تجربه‌هایی که از برای انسان اهمیت دارد، ممکن است در شعر جایی نیابد، و آنهایی که در شعر اهمیت پیدا می‌کند، ممکن است سهمی ناچیز در زندگی انسان، یعنی در شخصیت، داشته باشد.»

منتقدانی که با این نظرگاه موافقت در این زمینه با ریچاردز توافق ندارند که شعر وسیله‌ای از برای انتقال حالتی با ارزش از نوع توازن روان‌شناختی از صاحب اثر به خواننده باشد، زیرا این نظر یعنی بکار بردن همان معیارهای ارزش مربوط به زندگی، در مورد هنر. این موضوع، روش افلاطون و همان روش سیدنی و شلی و ریچاردز است — روشی که معیاری قابل تطبیق بر زندگی را، یک پارچه می‌پذیرد و آن را در مورد شعر بکار می‌برد. تفاوت بین افلاطون و منتقدان افلاطونی پس از او در این است که افلاطون در حالی که معیار کلی خود را در مورد شعر بکار می‌برد متوجه شد که شعر با این معیار سازگار نیست، اما منتقدان دیگر که معیاری متفاوت ولی به همان کلیت داشتند به این نتیجه رسیدند که شعر با این معیار سازگار تواند بود. روش ارسطویی این است که باید از شعر همان ارزش خاص آن را انتظار داشت، اگر چه این ارزش (اگر بواقع ارزشی باشد) البته باید سرانجام با جدول معیاری و کلی چیزها بستگی پیدا کند. (مثلاً ما نمی‌توانیم بسادگی بگوییم که کار این شیر آب آن است که دقیقه‌ای سی قطره آب فرو ریزد و از آن نتیجه بگیریم که به این ترتیب ارزش شیر آب را نشان داده‌ایم. ما باید جدولی نیز داشته باشیم که برحسب آن ریزش آب به مقیاس سی قطره در هر دقیقه، دارای ارزش باشد).

نظرنسام در باره شعر طبیعی^۱، شعر افلاطونی، و شعر متافیزیکی^۱

اگر شعر چیزی از نوعی خاص و دارای ارزش خاص خود باشد، چگونه می توان کشف کرد که آن چیست و چگونه می توان ارزش آن را نشان داد؟ یکی از راهها این است که بین آن انواع شعری که با دیگر انواع بیان وجه اشتراک بیشتری دارند، و آن گونه اشعاری که کیفیت شعری خاص در آنها بیشتر دیده می شود، تمیز قائل شویم. اقدام به این نوع تشخیص و تمیز ممکن است ما را به شناخت حقیقت کیفیت شاعرانه در شعر مدد کند. جان کرورنسام با این روش تشخیص، ماهیت واقعی شعر را بررسی می کند^۲:

«شعری را ممکن است برحسب موضوع آن از شعری دیگر تمیز داد و موضوعات را با توجه به هستی شناسی^۳ یا حقیقت وجودی آنها می توان از یکدیگر مشخص کرد. پیدایش نظریات متنوع و عالی انتقادی در این اواخر از این تشخیص و تمیز ناشی می شود و شاید به این ترتیب نقد بار دیگر بر تجزیه و تحلیل هستی شناختی تکیه کند، چنان که منظور کانت نیز همین بود. منتقدان اخیر عملاً متذکر می شوند که برخی اشعار با اشیاء [محسوسات]، سرو کار دارد در حالی که برخی دیگر با افکار، [ذهنیات]، مربوط می شود. این دو نوع شعر به همان درجه که یک شیء با یک فکر فرق اساسی دارد، با یکدیگر متفاوت است...»

۱- Physical poetry: شعر طبیعی. شعر متافیزیکی در ادبیات انگلیسی خصائص متعدد دارد از آن جمله: از ترکیبات مهجور و صنایع لفظی استفاده می کند، بیشتر با مغزو اندیشه سرو کار دارد تا با احساس و عواطف، غالباً مغلق و پیچیده است و دارای نوعی تشبیه و استعاره conceit است که استعاره متافیزیکی نامیده می شود. چون این صفات با معادل رایج متافیزیک (ماوراء طبیعی) ارتباطی ندارد در ترجمه همان کلمه متافیزیک و متافیزیکی بکار رفت (م).

۲- اقتباس از: *The world's Body* اثر جان کرورنسام، ۱۹۳۸.

۳- ontology

۱- شعر طبیعی

شعری که با اشیاء سروکار دارد تا چند سال پیش مورد علاقه فراوان گروهی از منتقدان ثابت قدم بود. این منتقدان در شاعران تأثیر کردند... شاعران تصویرگر در تاریخ شعر ما چهره‌های برجسته‌ای بوده‌اند، و در عین حال نظریه پرداز و آفریننده بشمار می‌آمده‌اند و مقصود آنها این بود که «اشیاء» را در «شیئیت»^۴ آنها نشان دهند؛ و مردم تا به آن حد احساس شیئیت را از دست داده بودند که راهنمایی مجدد آنها مفید بود. آنچه عموم در شعر می‌جستند فکربود، خواه اندیشه‌ای بزرگ و یا کوچک، عالی و یا زیبا، فکریایی که بتوان با آنها زیست و یا مُرد. اما آنچه شاعران تصویرگر بعنوان ماده شعر می‌شناختند صرفاً اشیاء بود...

بعنوان منظور این بحث من، تا جایی که فقط تکیه بر اشیاء طبیعی امکان دهد، به چنین شعری عنوان «شعر طبیعی» را می‌نهم، به این ترتیب که این گونه شعر در مقابل شعری قرار گیرد که تا حدّ اعلاّی امکان بر فکر استوار است.

اما شاید قرار دادن «شیء» در برابر «فکر»، دو موضع کاملاً متضاد را تعیین نکند. از این رو ممکن است آن را با تفاوتی اندک تعبیر کنیم یعنی «تصویر» در برابر «فکر». فلسفه‌های ایدئالیستی یقین ندارند که اشیاء وجود داشته باشند، اما وقتی که از تصویرها سخن می‌گویند همان را در نظر دارند.

من تصوّر می‌کنم بدشواری بتوان استدلال کرد که هنرها خودبخود از تصویرهای ابتدائی تکوین می‌یابد، و در نخستین دوره‌های سادگی کودکانه پدید می‌آید.

... هنر بر عشق ثانوی مبتنی است نه بر عشق نخستین. در هنر ما باز به چیزی رو می‌آوریم که قبلاً از آن عامداً دوری گزیده‌ایم. کودک غالباً با اشیاء سرگرم است، اما این حالت بواسطه آن است که او هنوز با افکار منظم خوگر نشده است، نه آن که وی فطره شهروندی بالغ باشد که روبه پیش می‌آید و هاله افتخار را به‌مراه می‌آورد. تصویرها، از برای شخصی که پی برده است فکر نوعی تیرگی و ابهام است، هاله افتخارست. تصویرگری یعنی نهضت تاریخی اخیر، ممکن است با شعر ساده‌ای در باره اشیاء صرف، شباهت داشته باشد، اما با خواندن بیانات نظری تصویرگران می‌توانیم پی ببریم که محرک تصویرگری ناکامی در انتزاع منظم فکریست. این موضوع مستلزم آشنایی با علم است، و علم همان فعالیت معروفی است که نسبت به ابزار و نقش اقتصادی ما در این جهان، «سازنده» است، و از لحاظ طبیعت، «ویرانگر»ست. شاعران تصویرگر میل دارند با غوطه‌ور ساختن خود در رؤیای تصویرها، از علم بگریزند.

۴ — thing, thinginess که در زبان آلمانی: Dinge, Dinglichkeit است.

اندکی پس از آن، طرح ساده و ماهرانه‌ای که جرج مور^۵ به طرفداری از شعر محض، با همفکری چند تن دیگر ارائه کرد از سادگی تصویرگری خیلی بدور نبود. آنان در منزل مور، واقع در خیابان ایبوری^۶، یا با خرسندی ناشی از صرف شام، یا با فکر باز نخستین ساعات بامدادان، در باره شعر بحث می کردند، و سلیقه هاشان تقریباً بطور کامل موافق و مؤید یکدیگر بود. نتیجه این محاورات، دیوان شعر محض^۷ بود. از قرار معلوم این کتاب، انحصاری ترین گزیده‌ای از شعر انگلیسی است که تا آن زمان نشر یافته بود، زیرا هیچ یک از اشعاری که آشکارا با «فکر» سرو کار داشت، در این مجموعه راه پیدا نکرده بود. بطوری که بسیاری از اشعاری که گردآورندگان گزیده‌های دیگر با اعجاب نقل کرده بودند، در این مجموعه دیده نمی شد. مع ذلک، این کتاب اثری دلپذیرست و ارزش آن را دارد که از محاسن آن بیشتر یاد شود.

نخست آن که «شعر محض» نوعی «شعر طبیعی» است. محتوای ظاهری آن، محتوای شئی است. گمان می کنم اگر بتواند مضمون خود را به آن صورت عرضه دارد که تصویری و یا مجموعه‌ای از تصاویر (و نه یک فکر)، توجه اصلی خواننده را به خود جلب کند، در این حال از نظر فنی تأثیر تواند داشت. مثلاً

در عمق کامل پنج سنگ آب، پدرت آرمیده است،
از استخوانهای او مرجان بوجود آمده.

برای هر کسی (بجز یک تن ایدئالیست کامل که از لحاظ نظری امکان وجود او هست و انتظار دارد که از هر چیزی که باشد، نکته‌ای استخراج کند) دشوارست هرگونه تجربه‌ای جز تصویر و یا مجموعه‌ای از تصاویر مشخص را از این شعر بدست آورد. این شعر مشتمل است بر تجسم تصویر — که حد و رسم و شکل ظاهری را مشخص کرده — و کیفیت تصویر (که ملموس است نه نظری و انتزاعی)، و تکاثف (که بمعنی کامل و پُر بودن است)، یعنی مجموعه‌ای از صفات و کیفیات. با این چه باید کرد؟ این نمایش محض است، باید مورد تأمل واقع شود؛ و شاید باید از آن لذت برد. هنر شعر، اکثر اوقات بیشتر بر این موهبت از ذخائر خود متکی است تا بر هر چیز دیگر؛ یعنی موهبت عرضه داشتن تصویرها با چنان زدودگی و کمالی که بتواند در برابر تأثیرها و دخالت‌های فکر مقاومت ورزد...

ما، بعنوان منتقد ادبی باید نسبت به شعر طبیعی همه گونه حسن نیت داشته باشیم. شعر

۵- (۱۹۳۳-۱۸۵۲) George Moore نویسنده ایرلندی (م).

طبیعی، از اجزاء اصلی تکوین هر شعری است. اما حاصل امر همواره به حد کمال محض و مطلق نمی‌رسد، و کاملاً نمی‌توان گفت که شعر فقط از اشیاء طبیعی تکوین یافته است و بس. حقیقت آن که وقتی ما از شعر طبیعی بیش از حد احساس رضایت می‌کنیم تجزیه و تحلیل ما محتملاً آشکار خواهد کرد که بیش از حد معمول از طبیعی بودن محض دور شده است.

۲- شعر افلاطونی

«من شعر اندیشه را «شعر افلاطونی» خواهم نامید. این نوع شعر نیز از لحاظ خلوص دارای درجات متفاوت است. کلامی که فقط افکار مجرد را، بدون هر نوع تصویری بکار گیرد، سندی علمی خواهد بود، و ابداً شعر نیست، حتی شعر افلاطونی نیز بشمار نمی‌آید. شعر افلاطونی تا عمق زیادی در اشیاء طبیعی غور می‌کند. اگر شعر طبیعی برخی افکار را بطرزی پوشیده بکار-گیرد و در عین حال عاری از فکر جلوه کند، در این صورت شعر افلاطونی بیش از حد از آن استقبال خواهد کرد زیرا چنین شعری به حداکثر امکان می‌کوشد تا همانند شعر طبیعی بنظر-رسد، گویی می‌خواهد داوری خود را (فکری که باید نشر یابد) در لعاب شکرینی از عینیت و شیئیت بپوشاند. در این جا ناگزیر باید قطعه مشهوری از شعر دوره ویکتوریا را بعنوان شاهد این موضوع نقل کنم:

سال در بهاران است
روز، بامدادان است؛
بامداد، ساعت هفت است؛
دامنه تپه از شبنم مروارید نشان است؛
چکاوک در پروازست؛
حلزون بر بوته خار غنوده است.

این قطعه‌ای از مواعظ روشن و شفاف است زیرا شش تصویر زیبا و هم‌آهنگش، مانند شش بره کوچک که سوی قربانگاه روند جانب علامت وقف پیش می‌روند، سپس موضوعی پرمعنی عرضه می‌شود.

خدا بر عرش برین-
و جهان در خیر و امان است.

قوی ترین اتهامی که من بر شعر افلاطونی دیده‌ام (بعنوان عملی که در واقع علم است اما با ابراز توجه به اشیاء طبیعی، نقاب شعر بر چهره دارد) از آن آقای الن تیت^۸ است در سلسله مقالاتی که اخیراً در نشریه جمهوری جدید^۹ انتشار یافته است. من آن را خلاصه خواهم کرد: شعر افلاطونی، شعر تمثیل و مجاز^{۱۰}، و سخن درباره اشیاء است اما با این مفهوم که اشیاء در هر مرحله قابل تعبیر به فکرست (افکار معمول، آنهایی است که متضمن موضوعات مورد توجه عموم، و از مباحث وطنی، روحانی، اخلاقی و اجتماعی است). یا شعر افلاطونی، پروراندن و بسط فکر بنفسه است اما در مسیر خود، برخی خصائص طبیعی را — بمنظور آرایش — به پیروی از سبک شعر طبیعی عرضه می‌دارد که خود نمودار بلاغت است. وقتی که شاعر به تأثیر افکار معتقد باشد ایجابی است، و هنگامی که از تأثیر آنها مأیوس گردد سلبی است زیرا افکار در مدد کردن شاعر آشکارا عاجز مانده‌اند و او فقط ناله خود را سرمی‌دهد:

... بر خارهای زندگی فرو می‌افتم! مجروح می‌شوم! [از شلی]

این کنایه‌ای رمانتیک است که گاه‌گاه بظهور می‌رسد و بر خوش‌بینی علمی قلم بطلان می‌کشد اما باز هم در زمره مقولات افلاطونی قرار می‌گیرد و معمولاً افکار دیگری را ارائه می‌کند تا جای آن افکاری را که مورد قبول عام است بگیرد...

شعرهای اصیل^{۱۱} زیادی بایست وجود داشته باشد که در ذهن شاعر بحالت کمون است و باید پرورده شود اما در این اشعار، فضا و اشخاص سریع‌تر از درون مایه شعر بدلخواه خود بسط می‌یابند. درون مایه مزبور ناپدید می‌گردد و یا آن که گاه‌بگاه و سرانجام شکار شاعر می‌شود، اندک درنگی در کنار خواننده می‌کند و هر بار مطالعه بعدی شعر باز او را می‌گریزند. برخی نمایشنامه‌ها، حتی بعضی نمایشنامه‌های شکسپیر، بایست نظیر این باشد که در آنها درون مایه اثر احتمالاً از خلال نموده‌های درهم پیچیده‌ای متجلی می‌شود؛ یا برخی شعرهای روایت گونه که دارای طرح‌ریزی اخلاقی ولی با تفصیل روشن‌تری است؛ و یا شاید قطعه‌ای که شاعری درباری و یا ملک الشعرائی «بمناسبتی» می‌سراید و هدف او مورد شبهه واقع می‌شود اما حیثیت شخصی وی، بواسطه نوسان بین احساس که وظیفه‌ای عمومی است و تجربه که جنبه شخصی

دارد، محفوظ می‌ماند؛ حتی برخی مجازهای مشهور نظیر شعر [ادموند] اسپنسر، ولو آن که نامحتمل بنماید، همیشه روشن و شفاف نیست و در همه جا قابل تعبیر به فکر نمی‌باشد اما در قلمرو عینیت در سیر و گردش است. اینها آثاری نامتجانس است و از زیبایی طرح بی بهره، اگر چه ممکن است در بعضی از قسمت‌ها زیبا باشد، اما رواج دارد و ما باید ارزش آنها را در حد خود بجا آوریم. ذهن عاملی تنوع پذیرست و بصورتی غیرمنتظره، در تصمیم خود مبنی بر این که در شیوه افلاطونی^{۱۲} بواقع متحجر نشود لجاجت می‌ورزد. حتی در عصری علمی مانند قرن نوزدهم، استعداد های شاعرانه به حمیت در مشرب افلاطونی چندان وفادار نیستند، و سزاوار سرزنش غیرمنصفانه‌ای که معمولاً بر آنها روا می‌دارند نمی‌باشند، بخصوص اکنون که موج فرونشسته و آثار آنها ارزش خود را بازیافته است.

اما ممکن نیست این سخن برای اظهار نظر نهائی در باره شعر افلاطونی بحث کفایت قاطع باشد. من بار دیگر به شعری که جنبه افلاطونی آن ثابت است و زیان آور، باز می‌گردم. چنین شعری، تقلیدی از شعر طبیعی است و شعر بمعنی حقیقی نیست. افلاطونیان بمنظور این که نشان دهند تصویر، فکر را اثبات می‌کند، اشعار دروغین خود را می‌سازند، اما ادبیاتی که در این مقصود ظریف موفق می‌شود حاوی تصویرهای واقعی نیست بلکه شامل شرح و توصیف است.»

رنسام بررسی خود را در باره طبیعت شعر، نخست با پیراستن موضوع از دعاوی باطل به نتیجه می‌رساند. شعر، تنها نمایش دقیق جلوه‌های طبیعی اشیاء بوسیله کلمات نیست. زیرا اصلاً بمجرد آن که شما استخدام کلمات را آغاز می‌کنید، عوامل دیگری بجز آنچه «طبیعی» محض است، پدیدار می‌شود. و شعر مسلماً بکار بردن تصویرها، بصورتی که خواننده به قبول حقیقت معینی و یا پیروی از آن وادار شود، نمی‌باشد. این نظریه اخیر را وی «افلاطونی» می‌نامد و در یک بند از مطالب (که آن را در این جا حذف کرده ام) از تعریف خود دفاع می‌کند؛ در این بند وی از یک «صاحب نظر عالی مقام» — که می‌گوید: «در نظریه افلاطون دو نیروی بزرگ غلبه دارد: عشق به حقیقت و علاقه شدید به ترقی بشر» — نقل قول می‌کند. رنسام آن را چنین تفسیر می‌کند که «این دو نیرو، یک نیروست. ما دوست داریم جهان را در پرتو افکار مورد قبول عموم یا افکار علمی — که به آن نام «حقیقت»

می‌نهیم — ببینیم؛ و این به آن جهت است که گویی افکار به گسترش خوبی مدد نمی‌کند بلکه در صدد سيطرة و تسلط است. نظریه افلاطونی درباره جهان، چنان که می‌دانیم، بالمال نظریه‌ای ویرانگرست زیرا به نظریه «علمی»، تلخیص و تبدیل می‌شود». تعرض اخلاقی بر شعر، در بحث از ماهیت شعر، خارج از موضوع بنظر می‌رسد. ما نباید آن کلامی را که برخی شیوه‌های شعری در آن بکار رفته اما در پی هدف شعری منحصر بفردی نیست شعر بشماریم، این، عقیده قابل دفاعی است. اما سرزنش اخلاقی شاعری که شیوه شعری را به این صورت بکار می‌برد، موضوع عجیبی است! عبارت دیگر، این عقیده معقول خواهد بود که امکان دارد کلامی خوب باشد، بی آن که شعر خوبی بشمار آید؛ و یا این که ممکن است برخی از شیوه‌های متناسب با شعر در آن بکار رفته باشد، بدون آن که آن کلام بمعنی کامل کلمه شعر محسوب گردد ولی در عین حال نوعی اثر دلپذیر و باارزش تلقی شود. اما نظرنسام این است که این نوع آثار نامتجانس به تباه کردن شعر و نقد ادبی گرایش دارد.

اگر آن چیزی که رنسام آن را «شعر افلاطونی» می‌نامد، وجود نمی‌داشت، وظیفه ناقدی که در پی کشف ماهیت اصلی شعرست، مسلماً آسان‌تر بود. اما حقیقت آن که تقریباً در همه اشعاری که سروده شده، یک عنصر افلاطونی وجود دارد؛ ولیکن مسأله کشف این است که ارتباط این عنصر با عناصری که از خصائص محض شعرست، دقیقاً چیست. خصائص حقیقی شعر به این معنی، یعنی شیوه کاربرد شاعرانه کلمات — که شاعر را از دیگر کسانی که زبان را بکار می‌برند متمایز می‌سازد — چیزی است که باید آن را در آنچه رنسام «شعر متافیزیکی» می‌نامد، جست.

«... فکر بصورتی بکر و فارغ از صبغه «افلاطونی» پدید نمی‌آید. اگر قرار باشد اشخاص در جوانی خود چنان با اشتیاق به مثل توجه نمایند که بمحض پایان پذیرفتن آنها دیگر ابداً سرو کاری با آنها نداشته باشند و بصورت کودکانه خردسال (نرسیده به دوره عقل و منطق) درآیند، علاقه هستی شناختی ناگزیر بصورتی شگفت یا هدر شده و نامداوم بسط می‌یابد. آیا بواسطه بی‌خردی ایدئالیستها، مثل باید از برای فکر بالغ تحریم شود؟ و ما منتقدان با آن شعرهایی که در

گزیده جرج مور راه نیافته است اما شاید آنها را بیشتر از دیگر اشعار عزیز می‌داریم (نظیر The Canonization^{۱۳} و «لیسیداس»^{۱۴}) چه باید بکنیم؟

«صفای» مشهور لحظه جمال شناختی، «معرفت بی چشم داشت» — که شوپنهاور^{۱۵} آن را می‌ستاید — باید مانند هر چیز دیگری که خوب‌تر از حد امکان می‌نماید، قدری مورد بررسی دقیق قرار گیرد. ورود ما به این عالم نظیر ورود بیگانگان به سرزمینی است که هرگاه بخواهند در آن جا به زندگی خود ادامه دهند ناگزیر باید آن سرزمین را تسخیر کنند. ما بعنوان نعمتهای فطری دارای ساختمان «بیولوژیکی» خواهشگری هستیم که دقیقاً حاکی از آن است که چه مورد نیازست و هرگونه تعیین حدود درباره تمایلات اجتناب‌ناپذیر ما ناشی از آن است. نمی‌توان یقین داشت که آیا هیچ نوع انگیزه دیگری وجود دارد، و چرا باید باشد؟ این انگیزه‌ها در قالب «بیولوژیک» نمی‌گنجد. شاید ما فقط نوعی حیوان با لیاقت هستیم که با ظرافت حرکت — می‌کنیم، با سرعت کار می‌کنیم، اسلوب زندگی را بسیار سهل می‌یابیم، و پس از کارآموزی خاصی، قدرت و ثروتی می‌اندوزیم که از حد اشتها و مصرف ما بسیار فراترست. بعد، چه؟ اگر تلاش عظیم علم، با نتیجه‌ای که بدست می‌آورد، نامتناسب نماید، برحسب قاعده کاهش بازدهی، شاید نوبت شعر فرا رسد. اما پیش از آن که این حادثه طرفه روی دهد امکان دارد که هر نوع بذل توجهی به شعر که برای ما مجاز شناخته شده، بر اثر تمایلی ناهنجار و خودخواهانه محدود گردد.

پس صفا در چیست؟ لحظه جمال شناختی بصورت لحظه شگفت‌انگیز انتظارجلوه می‌کند؛ بین حالت «افلاطونی» در ما — که ستیزه‌جوست و همیشه عطش تجربه دارد — و آرزویی ارضاء نشده از برای نیل به سادگی و صفا — که این سادگی و صفا اگر مجال می‌یافت می‌خواست به هدف بذل توجه کند و آن را بخوبی بشناسد، چنان که ممکن بود هدف نیز بدخواه، ذات خود را آشکار کند.

انگیزه شعری، آزاد نیست مع‌هذا برای التذاذ از تصویرهای خود، در برابر علم، لجوجانه می‌ایستد و هدفش آن است که دنیای دریافت و احساس را دوباره بسازد. و سرانجام، معادله‌ای بشرح زیر پیشنهاد می‌شود: علم، انگیزه‌ای معقول و عملی را ارضاء می‌کند و حداقل دریافت و

۱۳ — شعری اثر جان دان. معنی عنوان آن: تقدیس، کسی را قدیس شمردن است (م).

۱۴ — Lycidas شعری اثر جان میلتن در رثای ادوارد کینگ شاعر انگلیسی ایرلندی و

دوست وی (م).

۱۵ — (۱۸۶۰ — ۱۷۸۸) Arthur Schopenhauer فیلسوف آلمانی (م).

احساس را عرضه می‌دارد. هنر انگیزه دریافت و احساس را ارضاء می‌کند و حداقل تعقل را عرضه می‌نماید.

اگر شاعران شیوه‌های فنی متعددی را بمنظور گسترش دریافته‌ها و احساسها بسط نمی‌دادند، شگفت بود. من برخی از آنها را ذکر می‌کنم:

اول: وزن. وزن بارزترین ابزار شعرست. وزن مقرر بصورت طریقه تنظیم دقیق مواد شعری درما تأثیر می‌کند و در تذکار این نکته (یعنی بعنوان خواننده شعر) تردید بخرج نمی‌دهیم که وزن هیچ فایده خاصی جز نوعی تنسيق لفظی ندارد، و مظهر روشی ویرانگرست نظیر آره‌ای که بمنظور تبدیل همه درختان به الوارهایی با حجم و بُعد مساوی بکار می‌رود. ما خوانندگان مانند سوداگران به نشانه‌هایی نیازمندیم که ما را به کسب و کارمان هدایت کند. اما وزن به ناظر افلاطونی اندیشی که در وجود ماست تضمینی کاذب می‌دهد. زیرا تا وقتی شاعر از دستگاه وزن شعر صمیمانه استفاده می‌کند نسبت آزادست تا به چیزهایی که بوزن درمی‌آورد، عاشقانه بپردازد، و لزومی ندارد که بوزن درآوردنشان، بواقع بر آنها آسیبی وارد کند. وزن لطیف‌ترین حمله و تجاوزی است که ممکن است از شاعر نسبت به آنها سر بزند، اگر اصولاً حمله و تجاوزی جز او محتمل باشد.

دوم: تخیل. شاید اهمیت و شمول تخیل در شعر کمتر از وزن نباشد. بر هر شعری که عنوان شعر را دارد نشانه‌ای است مشعر بر این که: «این راه به عمل و واقعیت منتهی نمی‌شود؛ بلکه تخیلی است». هنر، دائم در صدد ایجاد «فاصله جمال شناختی»^{۱۶} بین موضوع و محمول است، و خود را مکلف می‌دارد تصریح کند که هنر تاریخ نیست؛ موضعی که دارد موضعی کاملاً عملی و واقعی نمی‌باشد بلکه موضعی خیالی و فرضی است زیرا احتمال دارد که علم مدعی این عرصه

۱۶ — aesthetic distance . منظور توصیف برخورد و یا چشم انداز شخص نسبت به

یک شیء است موضعی که درباره آن، دور از هر گونه علاقه شخصی یا عملی می‌اندیشد و در جمال‌شناسی فاصله‌ای که شرط لازم تأمل در مورد یک اثر هنری است، چه بتوسط منتقد و چه بتوسط آفریننده اثر. بعبارت دیگر فاصله‌ای است که برای درک درست و بی‌طرفانه از اثر هنری لازم می‌نماید یعنی منتقد اثر هنری باید خود را از تأمل در باب این گونه سؤالات که فایده این اثر چیست؟ آیا واقعیت دارد یا نه؟ و یا از هر نوع جهت‌گیری موافق و مخالف دور بدارد؛ برای اطلاع بیشتر، رک:

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (U.S.A.: Princeton University Press, 1974), s.v. «aesthetic distance» .(م)

باشد... اما اگر هنر را خیالی و فرضی بنامیم از ارزش موضوع هنر کاسته نمی‌شود. هنر بمفهوم عملی و واقعی بودن، حقیقت نمی‌تواند داشت، و بنابراین امکان دارد علم آن را تحقیر کند. اما این درست است به این مفهوم که هنر جنبه نموداری دارد زیرا «تصویر خیال‌آمیز واقعیت» را ممکن می‌سازد، درست مانند آنچه شوپنهاور کشف کرده است که ممکن است موسیقی همه حالات هستی را در جهان، تمثیل کند؛ و باتوقع معهودخوانندگان هنرتخیلی بمعنی واقعی سازگار باشد که هنر «در تصویر حیات، صادق است». کسانی که از هنر دفاع می‌کنند باید از هنرورزان چنین صداقتی را توقع نمایند و بر این وجه تمایز هنر در برابر جهان هستی، تأکید-ورزند. اگر علم غیور در حفظ عرصه تاریخ از برای استفاده انحصاری خود توفیق یابد، در آن صورت هنرها را نابود نمی‌کند زیرا هنرها در عرصه‌ای پدیدار می‌گردند که ولو یک درجه از عمل و واقعیت دورست، ممکن است «عملی و واقعی» نامیده شود. در این عرصه، هنرها وظیفه خود را با موانعی بسیار کمتر (و در عین حال با همان درجه از امانت که تاریخ نسبت به جهان حوادث دارد) انجام می‌دهند.

سوم: مجازها. من تا کنون دو شیوه هنری مهم را ذکر کرده‌ام و نمی‌خواهم فهرست خسته‌کننده‌ای از این گونه چیزها را عرضه بدارم. اما فقط یک نوع دیگر از آن را نیز بیان می‌کنم، نوعی که متضمن انواع تعبیر مجازی است. تعبیر علمی محض در صدد استخدام زبان مجازی از برای بیان منطوق تعاریف خود نیست. اما انواع مجاز، مسیر مستقیم زبان تابع صرف و نحو را دگرگون می‌سازد، چنان که گویی لغزشهای شگفت‌انگیز عقلانی را با کلام و اشاره‌ای لطیف نشان می‌دهد و خواهان انتباه و ادراک است و از سلطه علم بر حواس می‌کاهد. اما از چند نوع مجاز آسان‌تر و اولیه که محبوبند صرف نظر می‌کنم و در مورد مجازهای عالی‌تر — که استعاره است — درنگ می‌نمایم؛ با توجه خاص به نتیجه حاصل از استعاره باید گفت آن شعری که روزگاری در تاریخ ما بصورتی زیبا و وافر جلوه داشته، شعر متافیزیکی [یا استعاری] بوده است. شعر متافیزیکی [یا استعاری] چیست؟ این اصطلاح را دکتر جانسن به اصطلاحات نقد ادبی افزود و شاید او آن را از پوپ، و پوپ آن را از درایدن اقتباس کرده باشد و درایدن آن را برای توصیف شعر مکتب خاصی از شاعران و به این صورت بکار برده است: «وی [جان دان^{۱۷}] نه تنها در هجویه‌های خود بلکه در اشعار عاشقانه‌اش که فقط طبیعت باید بر آنها حکمروا باشد، به ماوراء طبیعت گرایش دارد... آقای کاولی^{۱۸} در این راه، تقلیدی اشتباه‌آمیز از او کرده است».

۱۷- John Donne (۱۶۳۱-۱۵۷۳) شاعر انگلیسی (م).

۱۸- Abraham Cowley (۱۶۶۷-۱۶۱۸) شاعر انگلیسی (م).

اما معنی «ماوراء طبیعی» که در عصر درآیدن شایع بود و از قرون وسطی شروع شده و از زمان شکسپیر نیز فراتر رفته است، صرفاً بمفهوم فوق طبیعی و یا «خارق العاده» بود، و عبارت منقول از درآیدن قرینه ای است در تأیید این معنی...

خوارق عادت بخصوص زمانی بظهور می رسد که شاعر از روی قیاس، بین موضوعها همانندی کشف می کند که جزئی است ولی باید مورد ملاحظه قرار گیرد و این همانندی تا مرحله تطابق کامل پیش می رود. و باید در برابر تشبیه قرار گیرد که با «گویی» یا «مانند» بکار می رود، و آن همانندی بین مشبه و مشبه به را بصورت یک جزء بدقت حفظ می کند. در قطعه ای از کاولی که نقل کرده ام^{۱۹}، عاشق (بی آن که برای نخستین بار در ادبیات باشد) می گوید: «من و او (معشوقه) دل‌های خود را با یکدیگر مبادله کرده ایم». اما در حقیقت آنچه مبادله شده عواطف است، و عواطف بمعنی محدود کلمه، جز دل‌ها چیزی نیست. دل، از لحاظ این که دستگاهی است که خون را بگردش در می آورد و بدن را زنده نگه می دارد، با عواطف فرق دارد و اگر شاعر عواطف معشوقه را بصورت تبدیل درون وی به مرد، تمثیل می کند خود ارائه امری خارق العاده تواند بود. اما شاعر با این امتزاج، موفق می شود تصویری از عواطفی بسیار نیرومند را به ما بسپارد.

اگر از زاویه محدود و قاطع نقد ادبی به این موضوع بنگریم باید تأکید کنیم خوارق عادات که محبوب ترین استعاره‌ها را پدید می آورد همان اعجازست که محتوای اصلی را به ادیان ارزانی می دارد (این سخن بدان جهت گفته می شود که در عظمت و اهمیت ادیان تأکید گردد نه درباره استعاره‌ها). این شاعرست و نه هیچ کس دیگر، که از ذات و تجلی و صفات و ازلیت خدا سخن می گوید؛ اگر انگیزه شاعرانه از برای درک و یا «دریافت» وجود خدا نمی بود، جامع ترین مصطلحات در میان مثل افلاطون، در برابر «خدا»، هر چه خشک تر و بی روح تر

۱۹- بند مشتمل بر ابیات کاولی در متن حذف شده است، آن قطعه این است:

اُهِ، دل مرا بستان، و این بدان معنی است که تو نیز می پذیری

دل من از عشق تو چندان سرشارست

که باید دل خود را به من بسپاری و با این مبادله من چنان سرزنده و شکفته خواهم شد

که عشق در سراسر وجودم پایدار خواهد ماند.

این مبادله چنان نیرومندست

که مرا از برون، زن و تو را از درون، مرد تواند کرد.

می‌نمود، و همه مقصود فدای شرح و بسط نامحدود می‌شد. اسطوره‌ها، صور خیالند و زاده مجازها... اعتبار مسیحیت از لحاظ هستی‌شناسی به فهم ادبی آثار مربوط بستگی دارد، و به همین جهت است که غالباً در مورد آن، اختلاف تعبیر پدید می‌آید. شاعران متافیزیکی، شاید همانند پدران معنوی خود مدرسان فلسفه در قرون وسطی، در این زمینه دچار هیچ شک و توهمی نبوده‌اند. آنان اسطوره و نیز صور خیال را بعنوان ابراز بیان می‌شناخته‌اند و حرمت آن را ناشی از اهمیت عمومی و اجتماعی می‌دانسته‌اند.

اما صرف نظر از آن که موضوعات شعری، مربوط به ارباب انواع و یا تجربه‌های عاشقانه باشد، چرا شاعران به خوارق عادات توسل می‌جویند. مشکل بتوان گفت که منظورشان دگرگون ساختن حقیقت طبیعی و یا نظریه علمی است. دین فقط جایی در باره خدا سخن می‌گوید که هم علم ساکت است و هم فلسفه، منفی است. زیرا آنچه مطلوب است ایجاب است یعنی خدایی که هم در عالم ماده حضور دارد و هم در عالم اصول و مجردات. همین معنی در مورد ابداعات کوچک و دنیوی شعر مصداق دارد. شاعران، اکنون آن شهامت را ندارند و دیرزمانی است که چنین شهامتی نداشته‌اند که با اهل علوم در زمینه آنچه اینان «حقیقت» می‌نامند، مجادله کنند. جای تأسف است که این بیان را نمی‌توان بصورت معکوس بکار برد. شاعران اعتراف خواهند کرد که هر عمل علم، مشروع و معتبرست. بخصوص شاعران متافیزیکی قرن هفدهم، روش‌شناسی علم را تحسین می‌کردند و در حقیقت از آن تقلید می‌نمودند. عباراتشان غالباً قتی و موجز و چندجائی است، اگر چه از مباحث علم واقعی سخن نمی‌گویند بلکه بجای آنها مجازهایی بکار می‌برند که مسحورکننده است.

هدف شعر متافیزیکی تکمیل علم و تهذیب کلام است. کلام وابسته به علوم طبیعی از هر یک از این دو نظر، ناقص است: حداقل محتوای مادی را در بر دارد و احساس را سیراب نمی‌کند، یا حداکثر محتوای مادی را در بردارد (مثل این که تا از بروز نقص اجتناب شود) اما توان فرسامت و بی هدف. شعر افلاطونی بیش از حد ایدئالیستی است، اما شعر طبیعی بیش از اندازه واقع‌گرای (رئالیستی) است، و رئالیسم ملال‌آورست و علاقه را به خود جلب نمی‌تواند. از این رو شاعران به شیوه روان‌شناختی خوارق عادات می‌پردازند. خوارق عادات در شعر آنچه را بصورت محمول عرضه می‌دارد خالص و سریع است اما غیرعلمی است. زیرا محمول علمی به توجه و آگاهی منتهی می‌شود و حال آن که خوارق عادات شعری با آن آغاز می‌گردد. این خوارق عادات، ما را به حال جستجو و حیرت و التذاذ در ماده متکاثف شیئی^{۲۰} که تازه به

تعبیر و تمثیلی شگفت درآمده است رها می کند.

اجازه دهید به رعایت دقت و وسواسی پیرایشگرانه و متداول، بعنوان آخرین سخن پیشنهاد کنم که محمول شعر متافیزیکی بعد کفایت از حقیقت برخوردارست. باندازه تاریخ، حقیقی نیست اما هیچ شعری به این مفهوم، حقیقی نمی باشد، و فقط جزئی از علم مصداق چنین حقیقتی تواند بود. شعر متافیزیکی، بمفهوم اصالت عمل که در آن برخی تعمیمهای علم، حقیقی است، واجد حقیقت است؛ آن نوع نقل و تمثیلی را که منظور دارد دقیقاً تحقق می بخشد، و به ما گوشزد می کند که موضوع از نظر ادراک و یا از جنبه مادی اهمیت دارد و بهترست که ما به آن توجه کنیم.»

هدف شعر

چنین بنظر می رسد که رنسام در نگرانی ریچاردز در مورد تمایز بین بیان شعری و بیان علمی با او سهیم است و نیز با این نظر آرنولد موافقت دارد که روش شورانگیز شعر همان روشی است که کلیسا به آن عمل می کند... اما نظریه رنسام درباره سه نوع شعر که به عقیده او از آن میان فقط نوع سوم حقیقه و بمعنی درست، شعرست، از روشی انتقادی که با روش ریچاردز و آرنولد بیک نسبت تفاوت دارد، سرچشمه می گیرد. شعر طبیعی (مادی)، شعر واقعی است اما واقع این است که بندرت امکان پذیرست و اگر امکان وجود یابد ملال آور خواهد بود. شعر افلاطونی شعری است که وظیفه علم و اخلاق را غصب می کند. اما شعر متافیزیکی، از آن جایی که «خوارق عادات»، استعاره گسترده و قیاس جزئی را که بعنوان همانندی تلقی می شود بکار می برد، حقیقی ترین شعرست زیرا با توجه و آگاهی آغاز می گردد یعنی توجه جدیدی به شیئیت^۱ موضوع را موجب می شود. به این ترتیب ملاحظه می شود که کسار شعر برانگیختن توجه و آگاهی است، یعنی شعر طریقه خاص جلب توجه به اشیاء است. اما رنسام با بیان این نکته آغاز مطلب

نمی‌کند و بعد نیز به بحث درباره این که چه نوع شعری این کار را بهترین وجهی انجام می‌دهد، می‌پردازد. وی امتیازات آنچه را شعر طبیعی، افلاطونی، و متافیزیکی می‌نامد، از این لحاظ، بررسی نمی‌کند. شعر طبیعی وافی به مقصود نیست، شعر افلاطونی، بسبب بدخواهی، چیزی غیر از شعرست، و شعر متافیزیکی با تعبیه شیوه‌هایی، شعر طبیعی را مسحورکننده می‌سازد، یعنی از طریق برانگیختن نوعی ادراک خاص در ما و از خلال «خوارق عادات» خود، شعر را بصورتی مسحورکننده درمی‌آورد. بنابراین ترغیب به ادراک، دعوت به آگاهی احساسی و یا مادی، کار شعرست. کار شعر آن است که ما را متقاعد سازد موضوع آن شایان توجه است و این معنی در بحث مربوط به «هدف» از انواع شعر، کشف می‌شود.

این نکته جالب توجه است که هر قدر وظیفه‌ای که منتقد از برای شعر قائل می‌شود محدودتر باشد، وی در طرد وظایف مغایر آن، اهتمام بیشتر بخرج می‌دهد. رنسام در طرد شعر افلاطونی، بیش از مثلاً سیدنی در دفاع از شعر، حرارت بخرج می‌دهد، مع هذا وظیفه‌ای که سیدنی از برای شعر قائل می‌شود (یعنی هدایت مردم به زندگی خوب) عالی‌ترین وظیفه ممکن بود. با وجود این به نظر سیدنی هدایت مردم به زندگی خوب، وظیفه همه فعالیت‌های انسانی ارزنده بود. دفاع از شعر در صورتی امکان داشت که آن نیز به همین هدف تحقق بخشد، و شعر را فقط موقعی می‌توان به مقامی رفیع رسانید که این وظیفه را بهتر از هر چیز دیگری انجام دهد. به نظر رنسام و بسیاری از منتقدان جدید، محدود ساختن وظیفه شعر، نخستین توجیه آن نیز هست. یعنی هیچ چیز دیگری آنچه را شعر انجام می‌دهد نمی‌تواند کرد و به این سبب است که شعر چنین ارجمندست — نه فقط بواسطه آنچه انجام می‌دهد بلکه به آن جهت که کارش منحصر بفردست. شعر توجه و آگاهی را موجب می‌شود، آن هم بطریقه‌ای که از هیچ نوع بیان دیگری ساخته نیست.

بدیهی است که منتقدان پیش از رنسام هم مدعی وظیفه خاصی از برای شعر شده بودند. کولریج نیز وظیفه شعر را از وظیفه بیان تاریخی یا علمی بدقت متمایز کرده بود. مع ذلک از نظر کولریج، قریحه شعری در میدان‌هایی وسیع‌تر از تنها عرصه

شعر به فعالیت می پردازد، و دلیل وی در تمایز بین شعر^۲ و سرود^۳ همین بود. در نظر رنسام «خوارق عادات» نیز که نشانه شعر حقیقی است در اسطوره ها و معتقدات، فعالیت دارد اما نه از آن جهت که شعر، اساطیر و معتقدات، انعکاسهای فعالیت وسیع تری است بلکه فقط بدان سبب که اسطوره ها و معتقدات — آن جا که اصولاً جالب توجه و ارجمندند — شعر بشمار می آیند. شعر با تسمیه به معتقدات اعتلا نمی یابد بلکه معتقدات با نشان دادن این که شعرست محفوظ می ماند.

حالت وجودی یک اثر ادبی^۱

امکان دارد سؤال شود شعری که رنسام یا ریچاردز از آن سخن می گویند چیست؟ آیا مجموعه کلماتی بر روی کاغذست؟ آیا مجموعه اصواتی در گوش است؟ یا حالت ذهنی سراینده در هنگام سرودن و یا حالت ذهنی خواننده در موقع خواندن شعرست؟ و یا چیست؟ بدیهی است که یک اثر سروده شده و یا بچاپ رسیده، فقط متشکل از یک سلسله علائم بر روی کاغذ نیست، زیرا امکان دارد که شعری و یا داستانی شفاهاً خوانده شود و هیچ گاه بصورت مکتوب در نیاید. صورت ظاهری یک شعر ممکن است بعنوان عاملی در معنی کلی آن سهمیم باشد اما بدیهی است که با شعر برابر نمی تواند بود (شاید لازم به تذکر باشد که اصطلاح «شعر» در این جا مانند دیگر صفحات این کتاب، بمعنی هر اثری از ادبیات تخیلی بکار می رود). و نیز با آن که صوت کلمات غالباً در مفهوم کلی شعر تأثیری عمده دارد اما هیچ شعری فقط یک

۲ — poem ۳ — poetry

۱ — در مورد بحثی متع در باره این مسأله، رک:

René Wellek, «The Mode of Existence of a Literary Work.» *Southern Review*, Spring 1941.

که بصورت فصل دوازدهم از کتاب نظریه ادبی *Theory of Literature* تجدید چاپ شده — است.

سلسله اصوات نیست. اگر چنین بود ترجمه شعر، ممتنع بود. بعلاوه شعر را نمی‌توان با حالت ذهنی و یا قصد سراینده، تبیین کرد زیرا در درجه اول مسأله شرح حال مطرح است و بی‌گمان ابراز این عقیده سخیف است که ما نمی‌توانیم مثلاً بدانیم مفهوم قطعه شعر «لیسیداس» چیست مگر آن که بتوانیم به این سؤال مربوط به شرح احوال میلتن پاسخ دهیم که آیا او واقعاً از مرگ ادوارد کینگ^۲ افسرده خاطر بوده- است یا نه؟ اما از طرف دیگر حالت ذهنی صاحب اثر با ماهیت و مفهوم اثری که می‌آفریند ارتباطی آشکار دارد. ولی راجع به حالت ذهنی خواننده باید گفت جای تأسف است که از خواننده‌ای تا خواننده دیگر، موضوع فرق می‌کند و اگر شعر «واقعی» تجربه ذهنی خواننده در هنگام خواندن آن می‌بود، آنگاه هر شعری به تعداد خوانندگانش، وجود پیدا می‌کرد.

جواب دادن به این سؤال که «حالت وجودی یک اثر هنری ادبی چیست؟» آسان نیست، اگر چه امکان دارد احساس کنیم که سؤال مزبور سؤالی «آکادمیک» است و حتی جواب آن واضح می‌نماید، هر چند باسانی تحت ضابطه در نمی‌آید. یک شعر یونانی از برای کسی که زبان یونانی نمی‌داند چه ارزشی دارد؟ آیا امکان- دارد شاعری شعر بزرگی به زبانی بسراید که ابداع خود اوست و فقط خود او آن را می‌داند؟ شخص باید چنین سؤالهایی را طرح کند تا دریابد که شعر، هر چیز دیگری هم باشد، باز مجموعه‌ای از معانی است، و از آن جا که معانی بوسیله کلمات ابلاغ- می‌شود، و زبان بعنوان وسیله ارتباط فقط در صورتی وجود تواند داشت که گروهی از مردم آن را مشترکاً بکار برند، شعر به زبانی کاملاً مجهول^۳ به نظر ما شعر نیست. شعر

۲- Edward King (۱۶۱۲-۱۶۳۷) شاعر انگلیسی ایرلندی، همدرس و دوست

صمیمی جان میلتن شاعر انگلیسی (م).

۳- مجهول بمعنی این که کسی نتواند حتی از شنیدن اصوات آن، چیزی بحدس دریابد و فقط آن را بصورت مجموعه‌ای از علامات بر کاغذ ببیند. شعری که به زبانی ناشناس، بطور شفاهی ابلاغ می‌شود امکان دارد نوعی مفهوم از طریق اصوات داشته باشد اما مسلماً این معنی کلی آن شعر نخواهد بود و شاید، بدون معنی دیگری که آن را تفسیر کند، حتی هیچ جزئی از معنی آن شعر هم نباشد.

بصورت مجموعه‌ای از کلمات (شفاهی یا مکتوب، یا به هر دو صورت و یا بالفعل به یکی از دو صورت و بالقوه بصورت دیگر) وجود دارد که (با توجه به توافق عموم در مورد معنی کلمات، و با توجه به طیفها و آهنگهای اضافی معنی که کلمات در خلال کاربرد خود در ادبیات گذشته و نیز بر اثر شیوه خاصی که صاحب اثر آنها را در این شعر تلفیق نموده کسب کرده است و با توجه به تجربه‌های مشترک معین، یا رفتارها و یا استعدادهای ذهنی و تخیلی که شاعر و خواننده را بهم می‌پیوندد) قادرست یک سلسله معانی مهم و مؤثر در یکدیگر را (نیازی نیست که بعد از کلمه معانی، «و عواطف» افزوده شود زیرا وقتی عاطفه‌ای و یا مجموعه‌ای از عواطف بر اثر دریافت کسی از معنی یک شعر از برای او حاصل شود، مادام که وزن و دیگر مؤثرات صوتی ممکن است در کلیت معنی دریافتی خواننده سهمی داشته باشد، این عواطف از خواندن شعر ناشی می‌گردد و جزئی از جوهر شعر نیست) در خواننده بوجود آورد. پس آیا نمی‌توانیم گفت که شعر بعنوان مجموعه‌ای از مفاهیم بالقوه، وجود دارد؟ اگر قرار بود که نوع بشر همین فردا از صفحه روزگار محو شود، نمایشنامه‌های شکسپیر باز هم بعنوان مجموعه‌هایی از مفاهیم بالقوه وجود می‌داشت، اگر چه معانی آنها هرگز فعلیت پیدا نمی‌کرد. آیا قبل از آن که مخلوقات بینا بر روی زمین بوجود آیند دنیا چگونه می‌نمود؟ شاید این سؤال بی معنی باشد. هر چیز باید دیده شود و یا قابل رؤیت باشد تا بتوان گفت که به چیز دیگری می‌ماند. شعر لاقابل باید مخاطبانی داشته باشد، ولو مخاطبانی بالقوه، تا بتواند معنایی داشته باشد. کمال مطلوب منتقد تحلیلی جدید— که توجهش به شناخت هر عاملی در مجموعه کلی معنی شعر معطوف است — این است که خود وی، در آن واحد، بمنزله هر یک از آن مخاطبان بالقوه باشد. دلیل (و یا یکی از دلایل) این که چرا تجربه خواننده را نمی‌توان بعنوان شعر «واقعی» بشمار آورد، این است که شعر واقعی از تجربه هر خواننده فرضی وسیع‌ترست، و مشتمل است بر امکان تجربه‌هایی بیشتر از آن که یک خواننده می‌تواند از آن شعر بدست آورد. برای هیچ خواننده‌ای هرگز امکان ندارد که همه مجموعه معانی بالقوه را — که خود، شعرست — به فعلیت درآورد (این امر تفاوت عمده‌ای بین یک شعر و مثلاً قطعه‌ای نثر روزنامه‌ای است). نقد تحلیلی جدید، آن

نوعی که در فصل بعد و نیز در فصل پانزدهم مورد بحث خواهد شد، با بررسی سنجیده در صددست که تما می مجموعه معانی بالقوه شعر را بیرون کشد و به این ترتیب عمل هریک از خوانندگان متعدد را در آن واحد انجام دهد.

نظریه بندتو کروچه^۴ در باره ماهیت و ارزش شعر به چندین دلیل در کتاب حاضر مورد بحث قرار نگرفته است و مهمترین آن دلایل این است که ما در این جا به نظریه‌های مختص به ادبیات تخیلی بیش از نظریه‌های مربوط به جمال شناسی بطور کلی، توجه داریم. بررسی ماهیت تجربه هنری و یا بیان هنری بعنوان یک کلی، پیش از تمیز بین هریک از انواع گوناگون هنر و از آن جمله شعر، طریقه‌ای است که اساساً با هریک از طریقه‌هایی که ما به بررسی آن پرداخته ایم تفاوت دارد، و ممکن است استدلال شود که این موضوع از برای منتقد ادبی، فایده کمتری در بردارد. مع ذلک جواب کروچه به مسأله «حالت وجودی یک اثر ادبی» شایان توجه است. در نظر کروچه بینش جمال شناختی مقوله‌ای منحصر بفرد از تجربه است که هم پاسخگوی تجربه شاعرست و هم پاسخگوی ماهیت بیان او در شعر از این تجربه؛ بینش و بیان شاعر با یکدیگر تطابق دارد و وقتی که منتقد ادبی در باره یکی از آنها سخن می گوید باید به دیگری نیز بپردازد. پس از لحاظ کروچه حالت وجودی اصلی یک اثر ادبی بایست حالت ذهنی شاعر باشد که شعر، نمودار عینی آن است، و در مرحله ثانوی، حالت ذهنی خواننده حساس است که تجربه اصلی شاعر را هنگام خواندن نمودار عینی آن، یعنی شعر، بازسازی می کند.

۴- Benedetto Croce (۱۸۶۶-۱۹۵۲) سخن سنج، فیلسوف، مورخ و مرد سیاسی

نامدار ایتالیایی (م).

شاعر و ابزار بیان او

در فصل پیش این بیان ت.س. الیوت را بررسی کردیم که گفته است: «شاعر [در شعر] (شخصیتی) از برای بیان کردن ندارد بلکه وسیله‌ای خاص در اختیار اوست...»^۱. بدیهی است وسیله و ابزار کار شاعر زبان است و همه منتقدان در این باره توافق دارند که شاعران زبان را بصورتی متفاوت از کسانی که فقط برای ابلاغ اطلاعات و معلومات واقعی از آن استفاده می‌کنند، بکار می‌برند. اما همه منتقدان با این نظر موافق نبوده‌اند که شیوه شاعر در استعمال زبان، یگانه صفت متمیزه و یا صفت عمده اوست.

استعدادهای بالقوه زبان

در نظر سیدنی محتوی حداقل به همین اندازه اهمیت داشت و معتقد بود که شاعر کسی است که زبان را برای ارائه جهانی مهذب، بصورتی قانع‌کننده بکار می‌برد. در نظر درایدن، لااقل وظیفه شاعر درام پرداز، عرضه تصویری راستین و سرزنده

۱- رک: ص ۲۲۶ کتاب حاضر.

از طبیعت بشر بود و کاربرد زبان بتوسط او وسیله‌ای بشمار می‌آمد از برای روح- بخشیدن به معرفت و ملاحظات که وی قبلاً درستی آنها را فرا نموده بود. به عقیده وردزورث حالت ذهنی شاعر، از شیوه کاربرد زبان اهمیت بیشتری داشت. کولریج، با اعتقادی که به وحدت ارگانیک شعر داشت، کاربرد زبان را بتوسط شاعر، اساساً با طرز عمل تخیل وی و بوجود آمدن اثر او، وابسته می‌دانست، و شلی زبان ابتدائی را جولانگاه تخیل آفریننده می‌شمرد. اما هیچ یک از آنان تا آن جایی که رفت که بگوید اعجاب ما در برابر استعدادهای بالقوه کلمات، نشانه‌ای است که می‌توان شاعر حقیقی را از روی آن شناخت. حتی پوپ که معتقد بود وظیفه شاعر ایجاد «چیزی است که غالباً به ذهن خطور کرده اما هرگز به آن خوبی بیان نشده است»، شاعر را شخصی نمی‌دانست که در وهله اول مسحور کلمات باشد. اما در جریان تمایز بین بیان شاعرانه و بیان علمی و تفکیک شعر از قلمرو آنچه رنسام آن را «شعر افلاطونی» می‌نامید، بسیاری از منتقدان جدید به موضعی از این گونه رسیده‌اند.

اما این بدان معنی نیست که شعر فقط بازی هنرمندانه با کلمات است. شعر علم، بلاغت و یا فلسفه اخلاقی نیست اما، اگر مهمتر از آنها نباشد به همان اندازه اهمیت دارد. و ه. اودن^۱ وقتی نوشت:

«اگر جوانی در پاسخ این سؤال که «چرا می‌خواهی شعر بگویی؟» پاسخ دهد: «چیزهای مهمی دارم که می‌خواهم بیان کنم»، وی شاعر نیست؛ اما اگر جواب دهد: «دوست دارم پیرامون کلمات بگردم و گوش فراهمم که چه می‌گویند»، شاید در شرف آن است که شاعر شود.»^۲

اما اودن در همان مقاله نیز چنین نوشت:

۱- W.H. Auden شاعر انگلیسی آمریکایی که در ۱۹۰۷ م. در پورک انگلستان متولد شده و در ۱۹۷۳ م. درگذشته است (م).

۲- «Squares and Oblongs,» from *Poets and Work*, Harcourt, Brace and Co., Inc., 1948.

«دو نظریه در باره شعر: شعر وسیله‌ای سحرآمیز از برای برانگیختن عواطف مطبوع و طرد عواطف نامطبوع در شخص شاعر و دیگران است، و یا شعر بازی معرفت و موجب بیداری عواطف و پیوندهای پنهانی آنهاست، با نام گذاری بر هریک. نظریه اولی از عقاید یونانیان بود که امروز مورد قبول متروگلدوین مایر^۳، «هیجان و تبلیغات»^۴ و عموم مردم جهان است. آنان در اشتباهند.»

برحسب این نظریه، شعر نوعی شناخت است و شاعر زبان را بعنوان روش اکتشاف بکار می‌برد. بار دیگر از اودن نقل قول می‌کنیم:

«چگونه می‌توانم بدانم که چه می‌اندیشم مگر زمانی که ببینم چه می‌گویم؟ شاعری می‌گوید: «ریشه آسوده فندق»، سپس این تعبیر را به «ریشه مأنوس فندق» تغییر می‌دهد. در این تغییر مسأله تبدیل عاطفه‌ای به عاطفه دیگر و یا تقویت یک عاطفه در بین نیست بلکه کشف این نکته است که عاطفه چیست. عاطفه بی تغییر می‌ماند اما در انتظار آن است که مانند شماره تلفنی که شخص نمی‌تواند بیاد آورد، شناخته شود. شماره ۸۳۵۷؟ نه، این نیست؛ ۸۵۵۷، ۸۴۵۷، نه؛ سر زبانم است. یک لحظه صبر کن، پیداش کردم، ۸۶۵۷. درست، همین است.»

باز هم از بیان اودن:

«اگر من آنچه را که منظور ارسطو از «ترکیه»^۵ است می‌فهمم، می‌توانم فقط بگویم که او در اشتباه است. این تأثیری است که با آثار هنری ایجاد نمی‌شود بلکه با نمایشهای گاوپازی، مسابقات فوتبال حرفه‌ای، فیلمهای بدآموز، و در نزد کسانی که می‌توانند چنین چیزهایی را تحقّل کنند، با تظاهرات عظیمی که در آنها، ده هزار دختران راهنما به درفش ملی تجسم می‌بخشند، بوجود می‌آید.»

به نظر جان کرو رنسام شعر متافیزیکی (که وی آن را عالی‌ترین شکل

۳- M.G.M. شرکت معروف سازنده فیلم در هالیوود (م).

۴- Agit— Prop=Agitation— Propaganda

۵- catharsis

شعر می‌شمارد) «به ما گوشزد می‌کند که موضوع از نظر ادراک یا از جنبهٔ مادی اهمیت دارد و بهترست که ما به آن توجه کنیم». عمل و ارزش آن نیز در همین است. اما نظریهٔ اودن اگر چه بهیچ وجه با این نظریه مطابقت ندارد، در همان طبقهٔ کلی، یعنی در طبقهٔ نظریاتی شعری است که ماهیت متمایز و ارزش شعر را در طریقهٔ کاربرد کلمات و شیوهٔ کشف حقیقت از طریق بهره‌گیری از برخی استعدادهای زبان می‌بیند.

عمل طعن و کنایه

بعضی از منتقدان جدید در تعریف خود از شعر محدودیت قائل شده‌اند تا بر نوع خاصی از تناقض و معنی مضاعفی که شعر بوسیلهٔ آن، حالتی را بیان می‌کند، تأکید ورزند. این منتقدان بر اهمیت خواندن دقیق و هوشیارانهٔ متن شعر بمنظور ارائهٔ گوشه‌های کنایه‌آمیز و اشارات تناقض گونه — که در مورد هر منطق شعری معتبر، آن را اساسی می‌شمارند — تأکید دارند. رابرت پن وارن^۱ در سخنرانی خود تحت عنوان «شعر محض و غیرمحض» که در سال ۱۹۴۲ در دانشگاه پرینستون ایراد کرد و در مجلهٔ کنیون^۲ آن را انتشار داد، گفت: «برای آن که شعری خوب بشمار آید باید خود این استحقاق را کسب کند». و منظور او این بود که شعر نباید فقط آراء و معتقدات عاطفی سراینده را بصورت کلیات سهل بیان کند بلکه باید با همهٔ موضوعات علی‌البدل دیگری که آن معتقدات عاطفی را با گنجاندن آنها بنوعی در بیان شعری به مخاطره می‌اندازد، سازگاری داشته باشد. رابرت پن وارن می‌گوید: «شعر به هیچ عنصر ویژه‌ای اختصاص ندارد بلکه بر مجموعه‌ای از روابط، یعنی بر ساختمانی که آن را شعر می‌نامیم، تکیه دارد. وی در مقام توضیح چنین ادامه می‌دهد:

۱- (— ۱۹۰۵) Robert Penn Warren نویسندهٔ امریکایی (م).

۲- *Kenyon Review*

«سپس این سؤال پیش می‌آید: چه عناصری را نمی‌توان در چنین ساختمانی بکار برد؟ من باید پاسخ دهم که هیچ چیزی که در تجربهٔ انسانی راه دارد نباید بموجب قاعده‌ای از حوزهٔ شعر بیرون رانده شود. مفهوم این سخن آن نیست که می‌توان هر چیزی را در هر شعر بکار برد، یا این که برخی مواد یا عناصر ممکن است از برخی دیگر، سرکش تر نباشد، و یا آن که شاید بیش از حد آوردن بعضی چیزها در شعر، آسان نیست. اما: این معنی است که، هرگاه برخی قرائن زیاد شود، هر نوع مضمون، مثلاً یک فرمول شیمیایی نیز برحسب عمل آن، ممکن است در شعر نمودار گردد. و باز امکان دارد (در حالی که دیگر چیزها با هم برابرند) آن را به این معنی گرفت که بزرگی شاعر به وسعت حوزهٔ تجربه‌هایی که می‌تواند بر آنها تسلط شاعرانه داشته باشد، بستگی دارد.

آیا ما می‌توانیم در بارهٔ ماهیت ساختمان شعری، تعمیم‌هایی قائل شویم؟ اولاً: متضمن مقاومت‌هایی در سطوح مختلف است. بین وزن شعر و وزن گفتار، کشاکشی وجود دارد (کشاکشی که در نمونه‌های افراطی شعر آزاد^۳ و شعری نظیر «یولالوم»^۴ که به یاوه‌سرایی زنده گرایش دارد، در حدی بسیار اندک است) و نیز بین نظام وزن شعر، و عدم نظام در زبان؛ بین خاص و عام؛ بین محسوس و مجرد؛ بین عناصر حتی ساده‌ترین انواع استعاره؛ بین زیبا و زشت؛ بین افکار...؛ و بین عناصری که طعن و کنایه مشتمل بر آن است...؛ بین نثر و شعر... چنین کشاکشی دیده می‌شود... مراد آن نیست که این فهرست بصورتی ملال‌آور درآید بلکه مقصود آن است که فقط نمونه‌هایی بدست دهد، اما ممکن است متضمن این معنی تلقی شود که شاعر مانند استاد کشتی ژاپنی است، او با استفاده از مقاومت رقیب، یعنی مواد شعر، به پیروزی نایل می‌شود.

[شاعران] نه فقط کوشیده‌اند که آنچه را مورد نظرشان است بگویند بلکه سعی کرده‌اند آن را اثبات کنند. قدیس می‌کوشد با شادمانه رفتن به درون آتش، کرامت خود را اثبات کند، اما شاعر (شاید با اعجاب‌انگیزی کمتری)، از طریق سپردن رؤیای خود به آتش طعن و کنایه - صورت ساختمان اثر خود - به امید آن که آتش آن را بپالاید، رؤیای خویش را اثبات می‌کند. عبارت دیگر شاعر می‌خواهد نشان دهد که رؤیای خود را برحمت احراز کرده است، رؤیایی که وی آرزومندست بر پیچیدگیها و تناقضات تجربهٔ شاعرانه چیره گردد. طعن و کنایه یکی از چنین شیوه‌های القاء است.»

در این جا بر «ساختمان» شعری تأکید شده است. شعر خوب چنان تشکیل یافته که تأثیر متقابل بین عناصر آن، مجموعه‌ای از معانی را تعبیه می‌کند که «از خلال آن»، شاعر به یافتن راهی برای وصول به منظوق نهائی خود موفق می‌شود. طعن و کنایه و تناقض از آن جهت حائز اهمیت اند که تمام حالات و مواضعی را که ناقض حالات مورد نظر شاعرست در بر گرفته پیش‌بینی توانند کرد. مثالی بسیار ساده می‌آوریم: اگر شاعر بتواند در همان حالی که در شعری عاشقانه بشدت تحت تأثیر قرار گرفته بر خویشتن بخندد، امکان خنده دیگران را نیز پیش‌بینی تواند کرد و خود را از استهزاء احتمالی آنان مصون می‌دارد. این نوعی درمان بمثل بیماری است. اما شاعر ساده دلی که در تنظیم تصویرها و دیگر صنایع شعری خود، استهزاگران و یا ریشخندکنندگان احتمالی را بحساب نمی‌آورد، شعری خواهد سرود که با سهولتی ناخواسته به سوی معنی و مقصود حرکت می‌کند و احتمالاً متکی «بر موضوعات و واکنشهای پیش‌بینی شده است [و به این ترتیب] بصورت سورتمه‌ای لغزنده و یا سقوطی در فضا درمی‌آید».

شعر و تناقض

اگر چه این رأی در نظر اول چنین می‌نماید که کشش ناشی از صنایع ادبی در نحوه کاربرد آنها در وزن شعر و تصویرگری فقط با شعر غنائی سروکار دارد، ممکن است آن را طوری بسط داد که همه ادبیات تخیلی را در برگیرد. زیرا شیوه‌هایی که موجب کشش می‌گردد ممکن است در ساختمان یک رمان و یا نمایشنامه و نیز در ساختمان یک شعر، در تصویرها و یا صفات مکرری که در توصیف اشخاص بکار می‌رود، و نیز در طریقه‌ای که به وصف محیط طبیعی یا اجتماعی و به نمایش اشخاص و بیان حوادث و غیره مربوط است، وجود داشته باشد. اما منتقدان جدید که چنین موضعی دارند بطور کلی ترجیح داده‌اند که این نظر را با تمثیل به اشعار توضیح دهند (در عین آن که نشان دادن وجود این عناصر در دیگر انواع

ادبیات تخیلی دشوار نیست) شاید به این سبب که اگر گفته شود این عناصر، موجد یگانه صفات ممیزه و مهم یک نمایشنامه و یا رمان خوب است، کمتر جنبهٔ اقلان-کننده دارد. اما بارها استدلال کرده‌اند که این عناصر، بطور مسلم جزء یگانه صفات ممیزهٔ شعر خوب بشمار می‌آید. بطور مثال به استدلال کلینث بروکس در کتاب او به نام *گلدان مزین* : مطالعاتی در ساختمان شعر^۱، چاپ ۱۹۴۷، توجه کنید:

«معدودی از ما آمادگی قبول این نظر را دارند که زبان شعر زبان تناقض است. تناقض زبان سفسطه است، سخت و درخشان و بذله‌گوست، زبان روح نمی‌تواند بود. ما آماده‌ایم بپذیریم که تناقض سلاح مجازی است که شخصی مانند چستر^۲ می‌تواند آن را گاه بگاه بکاربرد و ممکن است کاربرد آن را در نوع خاصی از فروع شعر به نام لطیفه^۳ و نیز در هجا (که اگر چه سودمندست اما برای ما دشوارست که آن را اصلاً شعر بنامیم) مجاز بدانیم. تمایلا تمان ما را ناگزیر می‌کند که تناقض را بیشتر دارای جنبهٔ فکری نه عاطفی، هوشمندانه نه عمیق، عقلانی نه ذاتاً غیرعقلانی، محبوب داریم.

مع‌ذلک، مفهومی وجود دارد که برحسب آن تناقض، زبان مناسب و اجتناب‌ناپذیر از برای شعرست. این عالم است که حقایق مورد نظر او، محتاج زبانی پیراسته از هرگونه نشانهٔ تناقض است. اما ظاهراً به حقیقتی که شاعر بیان می‌کند می‌توان فقط از طریق تناقض دست یافت. واقع این است که من در این بیان مبالغه می‌کنم؛ امکان دارد که عنوان این بند [زبان تناقض]، خود صرفاً بعنوان تناقضی تلقی شود، اما دلائلی برای این نوع تفکر وجود دارد که مبالغهٔ پیشنهادی من، ممکن است عناصری از ماهیت شعر را که احتمال دارد از نظر دور بماند، روشن-سازد.

مثلاً اشعار ویلیام وردزورث در این مورد آموزنده است. شعر او چنین نمی‌نماید که در آن، نمونه‌های زیادی از زبان تناقض انتظار رود. او معمولاً حملهٔ مستقیم را ترجیح می‌دهد و بر سادگی اصرار می‌ورزد؛ و به هر چه سفسطه‌آمیز بنظر رسد اطمینان ندارد. مع‌هذا نمونه‌های بارز

Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, Harcourt, Brace and Co., Inc. and Denis Dobson Ltd., 1947.

۲- (۱۹۳۶-۱۸۷۴) Gilbert Keith Chesterton رسالهٔ پرداز، رمان‌نویس،

شاعر و منتقد انگلیسی (م).

۳- epigram

شعروى بر حالتى تناقضى تکیه دارد. به این ابیات مشهور او توجه کنید:

شب زیبایى است، آرام و آزاد،
زمان مقلّس، مانند راهبه‌ای، ساکت است،
نَفَس بریده در نیایش.

شاعر سرشار از خضوع و عبادت است اما دختری که در کنار او گام برمی دارد در چنین حالتی نیست. فحوای ابیات این است که وی (دختر) باید این زمان مقدّس را در نظر آورد و راهبه‌گونه، مانند شب، گردد؛ و حال آن که حالت خشوع در او، کمتر از طبیعت بی روح می نماید. مع ذلک شاعر خطاب به دختر چنین می گوید:

اگر تو از تأثیر فکری رزین بی نصیب می نمایی،
این حالت از جنبه آسمانی سرشت تونمی کاهد:
تو همه سال در پناه ابراهیم هستی؛
و در قلب معبد عبادت می کنی،
و خداوند، بی آن که ما بدانیم، با تو است.

مع هذا تناقض نهفته‌ای (که ممکن است خواننده مشتاق نیز از آن بی خبر باشد) کاملاً، حتی از برای چنین خواننده‌ای، ضرورت دارد. چرا عبادت دختر که فارغ از این عوالم است از خشوع شاعر خودآگاهی که در کنار او گام برمی دارد، عمیق ترست؟ زیرا دختر سرشار از همدلی ناآگاهانه‌ای نسبت به کل طبیعت است، نه فقط نسبت به عظمت و رزانت فکر. این ابیات، یادآور ابیاتی از کولریج، دوست وردزورث، تواند بود:

بهترین نیایشگر کسی است که بیشترین محبت را
نسبت به همه چیز، بزرگ و کوچک، دارد.

همدلی ناآگاهانه دختر، نیایشی بی اختیارست. وی در «همه سال» با طبیعت، در پیوندست و حالت خشوع او مستمرست و حال آن که خشوع شاعر، منقطع و گذرنده است. اما ما هنوز موضوع تناقض را بپایان نرسانده ایم. تناقض نه فقط در بنیان شعر واقع می شود بلکه در آن،

چیزی هست که به شعر الهام می‌بخشد — اگرچه با حجب و احتیاط باشد — زیرا این شاعر وردزورث است. اما مقایسه شب با راهبه، عملاً بیش از یک بُعد دارد. بدیهی است آرامش شب حتی در نظر افراد کم‌هوش و بی‌احساس، به مفهوم «نیایش» است و شباهت دارد با صلیب و زنار راهبه که هر کسی آن را می‌بیند. به این ترتیب نه فقط یادآور قداست است بلکه در سراسر شعر، حتی نمودار صبحه‌ای از قداست فریسی^۴ است که با فراغت ذهن دختر (یعنی مظهري از نیایش پوشیده و مستمر او) متباین است...»

سپس آقای بروکس به تفسیر عناصر تناقضی در سونات وردزورث، «سروده بر پل و ست مینستر»، می‌پردازد:

«قصد من آن نیست که درباره آگاهی وردزورث از تناقض موجود در شعروی مبالغه کنم. در این شعر، چنان که معمول اوست، حمله از روبرو را ترجیح می‌دهد. اما در این جا حالت تناقض وجود دارد، همان‌طور که در اکثر اشعار او دیده می‌شود. وردزورث در مقدمه خود بر چاپ دوم ترانه‌های غنائی^۵ خاطرنشان کرده است که منظور کلی او «انتخاب حوادث و احوال از زندگی مألوف» است اما چنان با آنها برخورد می‌کند که «امور عادی باید با جنبه‌ای غیرعادی به ذهن عرضه گردد». کولریج بعدها ناگزیر مقصود وی را، با اصطلاحاتی که استفاده وردزورث را از تناقض آشکارتر می‌سازد، بیان کرد: «آقای وردزورث... ناچار بود جذابیت طرفگی به امور روزمره بخشیدن را هدف خود قرار دهد... و این کار را از طریق بیدار کردن ذهن از بی‌توجهی معمول، و دلالت آن به زیبایی و شگفتیهای جهانی که در برابر ماست، به انجام رساند...». خلاصه آن که وردزورث آگاهانه می‌کوشید به مخاطبان خود نشان دهد که آنچه عادی است در واقع، غیرعادی است، و آنچه دارای حالت ثنری است، در واقع، حال و هوای شعری دارد.

عبارات کولریج: «جذابیت طرفگی به امور روزمره بخشیدن» و «بیدار کردن ذهن» یادآور توجه رمانتیکها به ایجاد شگفتی است، یعنی روشنگری که دنیای کدر معهود را در پرتو تازه‌ای قرار می‌دهد. شاید علت وجود اکثر تناقضهای رمانتیکها همین باشد. مع ذلک شاعران

۴ — فریسیان Pharisees نام یکی از دو فرقه بزرگ مذهبی و سیاسی یهود که به سنت پرستی معروفند و جنبه افراطی داشتند و دوره فعالیتشان تا حدود ۱۳۵ م. دوام یافت (دائرة المعارف فارسی، م).

نوکلایسیک^۶ تناقض را بیشتر به همین سبب بکار می‌برند. به این ابیات از شعر پوپ، تحت عنوان «سخن دربارهٔ انسان»^۷، توجه کنید:

تردید دارد که کدام یک از روح یا جسم را برتر شمارد؛
زاده شده تا بمیرد، و تعقل ورزد تا اشتباه کند؛
در حالت نادانی و خردمندی چنان است که گویی
یا بسیار کم اندیشه می‌کند و یا زیاده از حد می‌اندیشد...

چنان آفریده شده که نیمی از وجود او بتواند خاست و نیمی تواند افتاد؛
سرور بزرگ همه چیز، و مع هذا طعمه همه چیزست؛
یگانه داور حقیقت، و غرق در خطائی بی‌کران؛
افتخار و ملعبه و معمای جهان!

درست است که در اینجا تناقضات بیشتر بر طعن و کنایه تأید دارد تا بر اعجاب و شگفتی. اما ممکن بود پوپ هم ادعا کند که اونیز به بررسی امور روزمره، یعنی انسان بذاته پرداخته و ذهن او را چنان بیدار می‌کند که خود را در نوری جدید و خیره‌کننده ببیند. به این ترتیب در ابیات پوپ، شگفتی اعجاب‌انگیزی هست، همان گونه که در سونات‌های وردزورث اثر خاصی از طعن و کنایه وجود دارد. بدیهی است دلیلی ندارد که این دو حالت با یکدیگر پیش نیاید، و پیش می‌آید. شگفتی و طعن و کنایه در بسیاری از اشعار غنائی بلیک^۸ با هم درمی‌آمیزد؛ و در «دریانورد سالخورده»^۹ اثر کولریج نیز چنین است. موارد تفاوت در تأکید، متعددست. مرثیه اثر گری «موضعی» نظیر آثار وردزورث (در بارهٔ صحنه‌های روستایی و زارغانی که در قالب «بهترینشان» مورد توجه واقع می‌شوند) به خود می‌گیرد. اما در مرثیه، سنگینی توازن بیشتر به جانب طعن و کنایه گرایش دارد، و افشای مطلب بیشتر جنبهٔ طعن و طنز دارد تا شور و تهییج:

آیا خاکستر مردگان، یا پیکره‌ای که به آن جان بخشیده شده بود،

The Essay on Man —۷ neo-classic —۶

—۸ William Blake (۱۷۵۷-۱۸۲۷) شاعر انگلیسی (م).

Ancient Mariner —۹

می تواند به کاخ خود بازگردد و انفاس زودگذر را فرا خواند؟
 آیا ندای شرف می تواند خاکستر خاموش را از جا برانگیزد؟
 و یا نوازش خوش آمدها، درگوش ناشنوی مرگ تأثیر کند؟

اما من در این جا به برشمردن تفاوت های ممکن علاقه ای ندارم. توجه من بیشتر به این معطوف است که دریابیم تناقضات از اصل ماهیت زبان شاعر ناشی می شود، زبانی که در آن مفهومی ضمی باندازه معانی صریح اهمیت دارد. منظوم آن نیست که مفهومی ضمی به آن جهت اهمیت دارد که نسبت به اصل موضوع که مورد عمل شاعریست نوعی پیرایه و آرایش است، یعنی جنبه عَرَضی دارد؛ بلکه منظوم این است که شاعر مزبور مانند یک عالم نیست که از یادداشت های قبلی خود استفاده کند. شاعر در محدوده ای که دارد، بتدریج که در سرودن شعر پیش می رود، ناگزیرست زبان خویش را بسازد.

ت.س. الیوت در مورد «آن تغییر خفیف مستمر در زبان، کلماتی که دائم در ترکیب های ناگهانی و جدیدی کنار هم نهاده می شود» و در شعر روی می دهد، اظهار نظر کرده است. این تغییر مستمرست و نمی توان آن را از شعر دور کرد؛ فقط ممکن است آن را هدایت کرد و تحت ضابطه درآورد. گرایش علم، بضرورت معطوف به تثبیت اصطلاحات است، و به انجماد آنها با معانی قاطع؛ اما در مقابل، گرایش شاعر به گسستگی است. مصطلحات وی دائم یکدیگر را دگرگون می کنند و به این ترتیب از حد معانی لغوی خود درمی گذرند. بعنوان مثالی ساده به صفت هایی که در نخستین ابیات سونات شب اثر وردزورث آمده توجه کنید: «زیبا»، «آرام»، «آزاد»، «مقدس»، «ساکت»، «نفس بریده». این مجاورتها شورانگیز نیست؛ مع ذلک به این توجه کنید که: شب مانند راهبه ای، نفس بریده در نیایش است. صفت «نفس بریده» هيجانی عظیم را القاء می کند و با وجود این، شب نه فقط «ساکت» بلکه «آرام» است. بیقین تناقض نهائی در این جا وجود ندارد. این آن نوع سکون و آن نوع هيجان است که امکان ندارد در دو با هم رخ دهد. اما شاعر تعبیر واحدی بکار نمی برد. حتی اگر وی یک اصطلاح فنی چند هجائی نیز در اختیار می داشت، آن اصطلاح مشکل او را حل نمی کرد. او باید با تضاد و توصیف ادای مقصود کند.

ممکن است از این طریق به مسأله نزدیک شویم: شاعر ناگزیر باید با قیاس کار کند. چنان که آی. ا. ریچاردز خاطر نشان کرده است بیان همه حالات دقیق تر عواطف بضرورت به استعاره نیازمندست. کار شاعر باید با قیاس همراه باشد، اما استعاره ها همه در یک سطح نیست و یا کاملاً برهم منطبق نمی گردد. یک اختلاف سطح دائمی بین آنها برقرارست از قبیل تداخل و

تنافر و تعارض. اگر ما از آنچه شاعر انجام می‌دهد بحد کفایت آگاه باشیم حتی ساده‌ترین و صریح‌ترین سراینده‌گان ناگزیر بیش از آنچه تصور می‌کنیم به سوی تناقض رانده می‌شود. اما در مورد بزرگ نشان دادن مشکلات کار شاعر، من بر سر آن نیستم این تأثیر را در خواننده بوجود آورم که این کار حتماً او را به شکست می‌کشاند و یا حتی نمی‌خواهم بگویم که وی ممکن نیست با پیروی از روش خود به دقتی تام نایل شود. با استفاده از گفته شکسپیر وی می‌تواند

... با تجربه کردن راه کج،

با پیمودن راه نامستقیم، راه مستقیم را بیابد. [هملت، پرده دوم، صحنه اول]

شکسپیر بازی بولینگ بر روی چمن^{۱۰} را در نظر داشت که در آن، گوی غلطان از جهت مستقیم منحرف می‌شود، انحرافی که به بازیکن ماهر امکان می‌دهد گوی را در مسیری منحنی بغلطاند. برای تعمیم این نظر می‌گویم: علم از قلمروی کامل استفاده می‌کند و می‌تواند به حمله مستقیم بپردازد اما، به اعتقاد من، روش هنر هیچ‌گاه مستقیم نمی‌تواند بود و همیشه نامستقیم است. ولی این بدان معنی نیست که بازیکن استاد نمی‌تواند گوی را به جایی که می‌خواهد براند. مشکلات عمده او فقط موقعی پیش خواهد آمد که وی بازی هنری را بجای علم بگیرد و در شناخت و مسائل خاص کار خود اشتباه کند...

من قبلاً گفته‌ام که حتی شاعر بظاهر ساده گو و صریح ناگزیر بر اثر ماهیت ابزار کار خود، به جانب تناقض رانده می‌شود. با در نظر گرفتن این نکته، نباید از دیدن شاعرانی متعجب شویم که تناقض را بمنظور نیل به ایجاز و دقتی که از طریق دیگر دست نمی‌دهد، آگاهانه بکار می‌برند. چنین روشی، مانند هر روش دیگر، مخاطرات خاص خود را در بردارد اما این خطرها چندان مهم نیست که از حد بگذرد؛ درباره شعر پیشاپیش تصمیم نمی‌توان گرفت که به سفسطه‌ای کم‌عمق ولی درخشنده پایان یابد. روش هنری، بسط زبان عادی شعرست، نه انحراف از آن...»

در این موضع از نقد ادبی نیز همان تأکید بر ضرورت تمایز بین بیان شعری و بیان علمی را مشاهده می‌کنیم که قبلاً در عقاید ریچاردز و کولریج دیده‌ایم. اما

۱۰-Lawnbowls نوعی بازی با گویها بر روی چمن و یا سطحی نرم (م).

روش تمایز بین این دو، همان روش ریچاردز نیست، اگر چه موارد شباهت بین آنها وجود دارد (بدیهی است ریچاردز یکی از کسانی است که در تشکیل نظریه بروکس تأثیر داشته‌اند) ولی با روش کولریج تفاوت بیشتری دارد. علم، مطالب را بصورتی گویا، مستقیم و ساده، به زبانی «با معانی صریح» بیان می‌کند اما بیان شعری، بتدریج که پیش می‌رود، با استفاده از تناقض، طعن و کنایه، به شیوه‌ای نامستقیم، و بصورتی مورب، با زبانی که با آنچه مفهوم صریح آن است کاملاً تطابق ندارد، معانی خود را می‌آفریند. اگر برحسب این نظر، شعر فقط شیوه خاصی از کاربرد زبان باشد، این نکته را نیز باید بخاطر داشت: زبانی که به این طریق بکار می‌رود توسعه می‌یابد و دریافتهایی را عرضه می‌دارد که بسط و عرضه آنها بهیچ شکل دیگری از بیان، امکان‌پذیر نیست. اگر چه چنین بنظر می‌رسد که آقای بروکس و کسانی که از موضع او جانب‌داری می‌کنند، بیشتر از آن رو توجه خود را بر شیوه‌های زبانی و ساختمانی شعر متمرکز دارند که معتقدند این مسائل چنان که بایست مورد توجه واقع نشده است، نه بدان سبب که عقیده دارند شعر خود جز این چیزی نیست. موضوع محل تأکید در میان است. شما می‌توانید بگویید که شعر به این طریق عمل می‌کند، و از این راه به انواع خاص بینش دست می‌یابد و آن را عرضه می‌دارد، و یا آن که می‌توانید گفت که شاعر در جستجوی دست‌یابی به انواع خاص بینش و عرضه داشتن آنهاست و برای انجام دادن چنین کاری ناگزیر باید به این طریق عمل کند. نظریه معرفت شعری — نگرش به شعر، بعنوان نوعی معرفت — با نگرش به شعر بعنوان نوعی تناقض متباین نیست، اگر چه ممکن است این ادعا مقبول باشد که تأکید بر تناقض انتهایی و عرضه آن بعنوان یگانه وجه تمایز و حداقل کیفیت عمده تمایز شعر، فقط به این معنی نیست که ابزاری که شعر بکار می‌برد بیشتر از هدف آن مورد تأکید و اهمیت قرار گیرد (این موضوع حقاً مجازست زیرا می‌توان متصفانه استدلال کرد که تنها با وسائل مناسب مربوط امکان دارد درک صحیحی از هدف شعر بدست آورد)، بلکه مبالغه در ساده گردانیدن کل موضع مزبور، با اعتقاد به این است که یکی از چند وسیله متعدد، یگانه وسیله در خور اهمیت تواند بود. اما اگر قرار باشد خوانندگان را از اندیشه‌های پیشین خود بدر آوریم تا به تأمل در نظرگاهی جدید بپردازند، این نوع

مبالغه در تأکید و ساده گردانیدن ضرورت دارد.

استعاره، رمز و اسطوره^۱

علاقهٔ امروزی به طریقهٔ خاص شعری کار بُرد زبان (طریقه‌ای که بواسطهٔ شیوه‌های خود برای اقامهٔ سلسله اشاراتی با تأثیرات متقابل، با کار بُرد سادهٔ کلمات در تقریر مطالب که در بیان و تفهیم عادی دیده می‌شود، تفاوت دارد) طبیعتاً به بررسی کار استعاره و رمز در زبان شعری و به توجّهی جدید به ماهیت اسطوره منتهی می‌گردد. استعاره شیوه‌ای از برای بسط معنی و بیان چند چیز در آن واحد، و ایجاد «دوگونگی»^۲ (بنابر اصطلاح مورد علاقهٔ نقدِ جدید) است، و بیان این که تعبیرات استعاری چگونه می‌تواند در نیل به غنا و دقّت مفاهیم مدد رساند، یکی از اهتمام‌های منتقد ادبی معاصرست. تصویرگری نیز یکی از موضوعات رایج مورد بررسی است: کارولین اسپرجن^۳ در کتاب خود راجع به تصویرگری شکسپیر^۴ نشان داد چگونه تصویرهای مکرّر از نوعی خاص می‌تواند آهنگ مشخصی بوجود آورد و مجموعه‌ای

۱ — Metaphor, symbol and myth

۲ — ambivalence

۳ — Caroline (Frances Eleamor) Spurgeon (۱۸۶۹ — ۱۹۴۲) معلم و منتقد

انگلیسی (م).

۴ — Leadings Motives in the Imagery of Shakespear,s

Tragedies, Oxford 1930; *Shakespear's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge 1935.

نیز رک: G.Wilson Knight, *The Wheel of Fire*, Oxford 1930
نایت به بررسی تصویرگری رمزی در نمایشنامه‌های شکسپیر توجه دارد. در کتابهای بعدی خود روش مزبور را دربارهٔ آثار شاعران دیگر بکار می‌برد:

The Burning Oracle, 1939; *The Starlit Dome*, 1941.

کامل از معانی بازتابی را به نمایشنامه بدهد (چنان که بر هملت تصویرهایی از بیماری و بر ترویلوس و کرسیدا^۵ تصویرهایی از غذا و هضم و امثال این غلبه دارد). منتقدان به جنبه‌های رمزی تصویرها علاقه‌مند شده‌اند، و روش بسیاری از شاعران جدید، بخصوص بیتس با کاربرد عمدی تصویرهای رمزی، مشوق این علاقه آنان شده است. این موضوع با توجه روان‌شناختی به چگونگی تأثیر بعضی تصویرها و رمزها در ما، نیز ارتباط پیدا می‌کند؛ مود بادکین در کتاب خود به نام انگاره‌های نوعی در شعر، تا حدی به پیروی از نظریه‌ای روان‌شناختی کارل یونگ^۶، اهمیت تصویرهای مکرر و مواضعی را که همیشه بواسطه تأثیر در خوانندگان در خور اعتنا تواند بود، با توجه به ارتباط آنها با برخی جنبه‌های ابتدائی و اولیه انسان، بررسی می‌کند.

اکثر منتقدان بر این عقیده‌اند که جنبه‌های دوگونه، الهام‌بخش و رمزی، زبان شعری مربوط است به طرق ابتدائی‌تر معرفت و ابلاغ تا به آنچه با بیان عادی نثری عرضه می‌شود (مقایسه شود با نظر شلی درباره ماهیت و مبدأ زبان)، و توجه به این ارتباط، منتقدان جدید را به بررسی ماهیت اسطوره رهنمون شده است. در این جا نقد ادبی با مردم‌شناسی و نیز با روان‌شناسی تماس پیدا می‌کند، اگرچه اسطوره‌ای که مورد نظر منتقد جدیدست بیش از آن که اسطوره‌ای فولکلوری و یا دینی باشد، نوعی موضع رمزی است که با کاربرد صحیح تصویرگری «صورت نوعی» ایجاد می‌شود.^۸ (اسطوره بمفهوم مردم‌شناختی آن، بتوسط شاعران جدید، بخصوص

۵- Troilus یکی از پسران پریام، پادشاه تروا، که عاشق Cressida بود و به دست اخیلوس کشته شد و شکسپیر سرگذشت وی را در یک تراژدی بقلم آورده است (م).

۶- Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry*, Oxford 1934.

۷- Carl Gustav Jung (۱۸۷۵-۱۹۶۱) روان‌شناس و روان‌کاو نامدار سوئیسی (م).

۸- رک:

Richard Chase, «Notes on the Study of Myth», *Partisan Review*, XIII (1946), 238-241; Philip Wheelwright, «Poetry, Myth, and Reality», in *The Language of Poetry* (ed. Tate, Princeton University Press, 1942), pp. 3-33.

ت.س. الیوت در شعر سرزمین بی حاصل^۹ بکاررفته است). به این ترتیب جستجوی شیوه‌ای که هنرمند ادبی در کار بُرد کلمات دارد و توجه به تشخیص این شیوه از دیگر شیوه‌های عادی ابلاغ معانی در زبان، منتقدان ادبی را به مسیرهای متعددی کشانده و حوزه‌های جدیدی بر عرصه تحقیقات منتقد افزوده است.

→ در مورد برخی بررسیهای تحقیقی (ولی دشوار) در باره جنبه‌های رمزی زبان ومعنی،

رک:

Kenneth Bruke, *The Philosophy of Literary Form* (Louisiana State University Press, 1941) and *A Grammar of Motives* (New York, Prentice - Hall, 1945).

The Waste Land — ۹

باب دوم
نقدِ عملی

مقدمه

تمایز بین نظریه نقد ادبی و عمل نقد ادبی تا حد زیادی مصنوعی است اما چیزی است که حصول آن غالباً سودمندست. معدودی منتقدان قادر بوده‌اند، بی آن که اصول مبنای داوری خود را مورد بحث قرار دهند، به ارزیابی آثار ادبی منفرد پردازند، و بررسی ماهیت و ارزش ادبیات — بدون این که گاه‌گاه، مانند ارسطو در رساله فن شعر، نظریه‌ها را با مثالهای محسوس توضیح دهند — دشوار بوده است. مع ذلک این سؤال که ادبیات چیست، و تحقیق درباره مزیت و ارزش یک اثر ادبی معین، دو نوع کوشش متفاوت است، ولو آن که ممکن است ارتباط نزدیک با یکدیگر داشته باشند، و تفکیک آنها، راه رسیدن به روشنی استنباط را هموار می‌کند.

به این ترتیب، اگر چه خواننده در صفحات بعد، موارد بسیاری را خواهد دید که از عمل نقد به نظریه ادبی و برعکس پرداخته شده است امید می‌رود که وی بتواند درباره انواع مهارت لازم از برای نقد عملی استنباط روشنی پیدا کند و آن را از تحقیق فلسفی که در صدد بررسی ارزش ادبی است، متمایز سازد. دنبال‌گیری منتقد عملی در کار خود و ملاحظه انواع معلوماتی که وی به آنها دست می‌یازد، و استفاده او از مقایسه‌ها و تباینها، و طرق توصیفی که در ارزیابی بکار می‌برد، به خواننده دو فایده می‌رساند: یکی آگاهی از روشهای مختلف انتقادی، و دیگری درک این که

چگونه می‌توان به داوری دربارهٔ آثاری معین توفیق یافت و آن را عرضه کرد، و این فواید چیزی است که از تحقیقِ «هستی‌شناختی» محض، هر اندازه که باشد، حاصل نمی‌شود.

بعلاوه هر چند ممکن است که ما نظریات کلی خود را دربارهٔ ماهیت و ارزش ادبیات از فیلسوف و یا جمال‌شناسی که در ما حسن تأثیر داشته و متقاعدمان کرده است، اقتباس کنیم، مرتباً به خاطرمأن می‌گذرد که ببینیم ارزیابی خود ما در مورد اثری معین چیست. امکان دارد، بی‌آن که جمال‌شناس اصیلی بشمار آییم، خوانندگان خوبی باشیم، اما بدون توانایی داوری شخصی در هنگام خواندن آثار ادبی، خوانندگان خوبی نمی‌توانیم بود. این توانایی موقعی بهترین صورت پرورش می‌یابد که از نزدیک بررسی شود که نقد عملی موفقیت‌آمیز چگونه انجام می‌پذیرد.

استقرار صحنه نقد

در باب اول این کتاب طرق مختلفی را که منتقدان بدان وسیله به سؤالات مربوط به ماهیت و ارزش ادبیات تخیلی پاسخ گفته‌اند، مورد ملاحظه قرار دادیم و دیدیم که چگونه منتقدان غالباً به آن جا کشیده شدند که بسبب علاقه به دفاع از شعر، در مقابل حمله‌های کسانی که شعر را بی‌فایده یا منافی اخلاق و یا از لحاظی نامطلوب نمی‌شمردند، آراء خود را در باره ماهیت شعر و خوبی آن بیان کردند. در دوره‌هایی که شعر یا ادبیات تخیلی، بصورتی که هست، مورد حمله واقع نشده یعنی موقعی که این آثار، از برای عامه مردم آزادی و بوفور وجود آمده، مردمی که آن را بعنوان قسمتی طبیعی از تمدن می‌پذیرند، دفاعیات فلسفی جای خود را به مباحث نقد عملی و به ارزیابی آثار معین، بررسی شیوه‌های آفرینش آثار خوب، مطالعه رموز هنر نویسندگی و جرقه‌هایی که پویندگان صاحب قریحه را به توفیق هنری رهنمون می‌شود، داده است.

حوزه نقد عملی

به این ترتیب درست در آستانه بروز عالی‌ترین ادبیات دوره الیزابت، یعنی

درست قبل از ظهور شکسپیر در صحنه و پیش از آن که ادموند اسپنسر آثار پخته خود را بوجود آورد، سیدنی رسالهٔ دفاع از شعر را نگاشت و یک نسل بعد، بن جانسن به نگارش کتاب خود به نام *Timber* یا *Discoveries* کشفیات پرداخت که حاوی یک سلسله ملاحظات دربارهٔ ادبیات و مصنفان بود و بر نقد عملی و یا لااقل بر مسائلی متمرکز می‌شد که از لحاظ مصنف بیشتر جالب توجه بود تا از نظر فیلسوف. و در اواخر قرن هفدهم در انگلستان، زمانی که آثار عظیم دورهٔ الیزابت جزئی از میراث ادبی بشمار می‌رفت و با آثار دورهٔ جیمز اول^۱ و ادبیات کاملاً متفاوت دورهٔ بازگشت^۲ مقایسه می‌شد، جان درایدن با علاقه‌مندی و انعطاف‌پذیری به جانب نقد عملی روی آورد. این علاقه و انعطاف فقط در دوره‌ای امکان داشت که از یک طرف آفرینش ادبیات را امری کاملاً طبیعی و مورد قبول تلقی می‌کرد، و از طرف دیگر انواع مختلف ادبیات بحد کفایت در دسترس بود که از بسط و توسعهٔ ادبیات همان دوره بوجود آمده بود و طبعاً به مقایسه بین مزایای سبکهای مختلف و قراردادهای ادبی گوناگون منجر می‌شد. درایدن نخستین منتقد عملی بزرگ ادبیات انگلیسی است. اگر گفته شود که نافذترین خصائص او بعنوان یک منتقد ادبی (یعنی وسعت نظر، مهارت در مقایسه، درک قراردادهای هنری تغییر پذیر، آمادگی برای پذیرفتن دلایل جدید و در صورت لزوم تغییر رأی خود، توجه به مسائل عملی در احراز مهارت ادبی) امکان نداشت در دوره‌های پیشین ادبیات انگلیسی بظهور رسد، از نبوغ او حتی ذره‌ای کاسته نخواهد شد. زیرا این امر مستلزم آگاهی از یک سنت ادبی مستمر اما متغیر بود که تقریباً بمدتی بیش از یک قرن، با هیجانی دائم، موجب تقویت این نوع فعالیت انتقادی می‌شد. از لحاظ اهل ادب، در مقایسه با فیلسوف،

۱- Jacobean منسوب به جیمز اول پادشاه انگلستان و دورهٔ سلطنت او (۱۶۰۳ تا ۱۶۲۵) (م).

۲- Restoration استقرار مجدد سلطنت در انگلستان در سال ۱۶۶۰ میلادی در حکومت شارل دوم، دورهٔ سلطنت شارل دوم (۱۶۶۰-۱۶۸۵) و گاه زمان سلطنت جیمز دوم (۱۶۸۵-۱۶۸۸) را نیز شامل شده است (م).

این نوع فعالیت عملی، جالب توجه‌تر از نظریه پردازی کسانی است که ماهیت و ارزش ادبیات تخیلی را بررسی می‌کنند. بعلاوه انواع سؤالهایی که احتمالاً بتوسط منتقدانی مطرح می‌شود که با اطمینان خاطر به آثار عصر خود و دوره‌های پیشین، و به آثار کشور خویش و کشورهای دیگر می‌پردازند، از لحاظ گسترش و حوزه عمل بسیار متوقع است. ترک این سؤال که شعر بطور کلی چیست، اما طرح این پرسش که فلان شعر تا چه حد خوب است، بمنزله این است که از جنبه توصیفی به جنبه معیاری، و از مسأله مجرد وجود به ارزیابی محسوس نمونه‌های عینی روی آوریم، با همه مقایسه‌ها، تمایزها، توضیحات، تجزیه و تحلیلها، فرامودنها، و آنچه متضمن احساس مسئولیت در داوری و ارزیابی است. معنی آن این است که منتقد از فضای اثیری تأملی نظری به میدان محصور و داغ فعالیت ادبی روزه به روز گام نهد. وقتی کسی به این جا درآید سؤالاتی که وی می‌تواند طرح کرد، حد و حصر ندارد. نه فقط این مسائل مورد بحث است که: «این اثر تا چه حد خوب است و چرا؟»، «بین اثر خوب و آنچه کم‌ارج‌ترست چگونه تمایز قائل می‌شویم؟»، بلکه مطالب زیر نیز بعنوان وجوه ارتباط بین آثار ادبی و دیگر جنبه‌های فرهنگ، مورد بحث قرار می‌گیرد که عبارت است از سؤالات روان‌شناختی مربوط به طرز عمل مصنف خلاق، تأثیر اوضاع اجتماعی در سبک و شیوه ادبی صاحب اثر، وقتی زبان بصورتی خاص بکار رود از نظر علم دلالت دستخوش چه حالاتی می‌شود؟، از لحاظ تاریخی، تأثیر صاحب اثر در زبان او، مشرب ادبی و افکار وی، بررسیهای مربوط به متن اثر و منابع آن، یعنی حدود صحت متنی که به ما رسیده، و تحقیق در منابع بمنظور تشخیص ارتباط اثر با زندگی آفریننده آن. هیچ یک از این مباحث، بطور مستقیم به سنجش ارزش یک اثر ادبی بستگی ندارد اما نقد عملی سرانجام در جایی به همه آنها منجر می‌شود و همه آنها بطور نامستقیم با سؤال اصلی، یعنی «این اثر تا چه حد خوب است؟» ارتباط دارد. مثلاً پیش از آن که کسی بتواند متصفانه بپرسد اثری تا چه حد خوب است، وی بایست مطمئن باشد که می‌داند آن اثر چیست: آیا آن را بدرستی می‌فهمیم؟— شاید معانی کلمات از روزگار صاحب اثر تا کنون تغییر یافته باشد، و یا شاید دگرگون شدن افکار، ما را به تعبیراتی کشانده است که از مفاهیم مورد نظر

صاحب اثر بسیار دورست. منتقد باید به زبان‌شناس و مورخ بدل شود تا بتواند این گونه مسائل را حل کند. آیا ما اطمینان داریم این همان چیزی است که بواقع صاحب اثر بقلم آورده است؟ منتقد باید نسخه‌شناس و یا متخصص خطوط قدیمی باشد تا بتواند به این سؤال پاسخ دهد. و حتی هنگام داوری در باره یکی از آثار معاصر، برای منتقد آگاه و جواب‌گوی — قبل از آن که در کار خود زیاد پیش رود — بسیاری سؤالات فرعی مطرح می‌شود.

همان‌طور که بسیاری از منتقدان جدید تأکید کرده‌اند این نکته درست است که کیفیت یک اثر ادبی باید تنها براساس زمینه‌های ادبی، نه بر بنیان بحث در باره زندگی و یا روزگار صاحب اثر، مورد داوری قرار گیرد؛ اما سؤالهای جنبی که جواب می‌طلبد، بسیار متعددست و بمحض آن که کسی مسأله کیفیت را — که هیچ منتقد برخوردار از ذهنی کنجکاو و فکری سرزنده (یعنی خصائص مسلم و شایسته یک منتقد ادبی) نمی‌تواند از دنبال‌گیری آن، خودداری ورزد — مطرح کند، این گونه سؤالها پیش می‌آید. در یکی از فصلهای آینده برخی پیوندهای بین ارزیابی ساده (که در حقیقت چندان «ساده» نیست) و دیگر انواع بررسیهای ادبی را مورد بحث قرار خواهیم داد؛ در این جا فقط به ذکر این نکته می‌پردازیم که وقتی منتقد به نقد عملی دست زند، تعداد و انواع مسائلی که ممکن است خود را ناگزیر از بررسی آنها ببیند، بسیار دامنه‌دارست.

بن جانسن

کتاب *Timber* اثر بن جانسن حاوی آن گونه نقد عملی منظمی که غالباً در کار درآیدن دیده می‌شود نیست اما یادداشتهایی اتفاقی که در آن مندرج است تنوع مسائلی را که مورد علاقه کسانی تواند بود که در کار ادبیاتند، بطریقه‌ای بسیار جالب توجه نشان می‌دهد. مثلاً به این یادداشت که درباره شاعر معاصر خود، شکسپیر، نوشته است توجه کنید:

«بخاطر می آورم هنر پیشگان غالباً این نکته را بعنوان ستایشی در باره شکسپیر یاد کرده اند» که وی در نوشته خود (هر چیزی که می نوشت) هرگز هیچ سطری را خط نمی زد. پاسخ من این بوده است که شاید هزاران سطر را خط زده باشد. آنان این سخن را بدخواهانه، می انگاشتند. من این حرف را به متأخران نمی گفتم مگر بواسطه جهل آنان که این موضع را برای تقدیر از دوست خود، در موردی اختیار می کنند که وی بزرگترین خطا را کرده است. در توجیه صراحت و صداقت خود می گویم (من آن مرد را دوست می داشتم و خاطره اش را (تا حد پرستش یک بُت) باندازه هر کس دیگر، گرامی می دارم)، وی (براستی) شریف بود و فطرتی باصفا و آزاده داشت. دارای نیروی تخیل عالی، استنباطی شهادت آمیز و بیانی لطیف بود؛ و در هر جایی که وی با چنان سهولت شخم می کرد، گاه لازم می شد او را متوقف کنند. چنان که اگوستوس^۱ در باره هاتریوس^۲ گفته است: «او به منع و جلوگیری احتیاج داشت»^۳. قریحه وی منشأ قدرت او بود؛ ای کاش تسلط بر آن نیز در قدرتش بود. بارها در تنگناهایی گرفتار آمد که از استهزاء نتوانست گریخت؛ مثل موقعی که در پاسخ کسی که به قیصر گفت: «ای قیصر، توبه من ظلم- می کنی»، وی از زبان قیصر جواب می دهد: «قیصر هیچ گاه ظلم نکرده مگر بر اثر موجبی عادلانه» [رک: جولوس قیصر، پرده سوم، صحنه اول]^۴ و از این قبیل سخنان که خنده آورست. اما شکسپیر عیوب خود را با فضائلش جبران کرده است. همواره در او چیزهایی بود که بیشتر در خور ستایش می نمود تا سزاوار گذشت و بخشایش.

این قطعه به همان اندازه که انتقادی است، صورت بدگویی و وراجی نیز دارد و خاطرات شخصی را در باره شکسپیر با داوری در باره آثار او در می آمیزد. و داوری در باره اثر بصورت انتقاد از طرز انشاء در می آید. در این جا منتقد، در کشاکش مبادلات فعالیت‌های ادبی و عملی روزانه، بصورتی غیررسمی و به شیوه محاوره عمل می کند، درحالی که اصول جمال شناسی خود را چنان کاملاً بدیهی

۱- Augustus، در منابع عربی: اغسطوس، اوغسطوس، نخستین امپراطور روم

۶۳ق.م. - ۱۴م.)، پسر خواهرزاده جولوس قیصر(م).

۲- Haterius ۳- Sufflaminandus erat

۴- آنچه در یادداشت بن جانسن از تراژدی شکسپیر نقل شده با اصل آن اندکی متفاوت است. قیصر به متلوس سیمبر- که بازخواندن برادر خود را از تبعیدخواهان است- می گوید: «بدان که قیصر ظلم نمی کند و بی موجبی خاطرش راضی نخواهد شد.» (م).

می‌شمارد که هرگز تصریح آنها را ضروری نمی‌بیند. آراء بن جانسن با وجود عارضی و اتفاقی بودن بر اصلی مبتنی است؛ وی نظرگاهی اندیشیده و پایدار در باره همه مسائل عمده نقد داشت و حتی ارتجالی‌ترین بیانات او، بالمآل از چنین نظرگاهی مایه می‌گرفت. اما چون وی در بحبوحه عصری فوق‌العاده خلاق می‌زیست و خود او نیز در این خلاقیت سهیم بود، هیچ نیازی احساس نمی‌کرد که در همه داوریهایی عملی خویش به قوانین اساسی جمال‌شناسی رجوع کند.

منتهی بن جانسن خیلی کمتر از بسیاری منتقدان عملی بعدی، مسائل را بدیهی تلقی کرده است، و اگر در مواردی، ملاحظات از نوع مطالب مذکور در فوق را قلم‌انداز نوشته (یا در محاورات خود آورده — نظیر گفتگوی وی با دروموند^۵ اهل هاوئورند^۶)، در کتاب خود به نام *Timber*، بسیاری از اصول کلتی را نیز که از نویسندگان کلاسیک، بخصوص از کونتیلیانوس^۷، و یا از منتقدان هومانست دوره رنسانس، خاصه از منتقد هلندی دانیل هاینسیوس^۸ اقتباس کرده، بقلم آورده است. چنان که نقد او درباره شکسپیر نشان می‌دهد وی به نظم و انضباط در نگارش توجهی بسیار داشت و بسیاری از آن چیزهایی را که مؤلفان کلاسیک درباره هنر خطابه (وظیفه خطیب کاربرد کلمات بطریقی بود که مستمعان خود را بدلخواه خویش اقناع کند و یا تحت تأثیر قرار دهد) گفته بودند، بن جانسن به شاعر یا درام‌پرداز نیز تعمیم می‌دهد. به گفته او مطالعه، تمرین، اقتفا از بهترین نویسندگان قدیم، پیش از آن که حتی بزرگترین نابغه اصیل بتواند استعدادهای خود را بشایستگی تحقق بخشد، ضرورت دارد. از این نظر، سیره انتقادی بن جانسن بیشتر جنبه «کلاسیک» داشت تا «رمانتیک»، اگر مجاز باشیم که این دو اصطلاح را که بابتال زیاد از حد بکار رفته است ما نیز مورد استفاده قرار دهیم. معرفت و اطلاع خود او، نفوذ «هومانیسم» دوره رنسانس، و سیره وی که هم در نظرها و هم در عمل

۵- (۱۶۴۹-۱۵۸۵) William Drummond شاعر اسکاتلندی و شرح حال نویس بن-.

جانسن (م). Hawthornden - ۶ - ۷- رک: ص ۲۲/۲.

۸- (۱۶۵۵-۱۵۸۰) Daniel Heinsius (م).

راهنمای او در مقدم شمردن مهارت مجذانه بر تهوّر تخیلی بود همه با هم موجب شد که وی یکی از نخستین منتقدان مهم «نئوکلاسیک» در ادبیات انگلیسی گردد. منظور ما از «نئوکلاسیک» صرفاً منتقدی است که می‌کوشد تا نظریه و عمل خود را براساس آثار نویسندگان بزرگ یونانی و لاتین بسط دهد و کسی است که سعی می‌کند طرق عملی کلاسیک و آراء انتقادی کلاسیک را بمنظور راهنمایی نویسندگان جدید، در یک سلسله قواعد تحت ضابطه درآورد.

«برای آن که کسی بتواند خوب بنویسد سه چیز ضرورت دارد: مطالعه آثار بهترین مصنفان و گوش فرا دادن به سخن بهترین خطیبان و تمرین بسیار در سبک خویش. تأمل در سبک یعنی آنچه شایسته است نگاشته شود و شیوه‌ای که باید در نگارش پیش گرفت. وی نخست باید ببیند و در موضوع موردنظر تعمق کند سپس کلمات را برگزیند، و وزن معانی و الفاظ را بسنجد. بعد در جایگزین کردن معانی و کلمات توجه کامل کند تا ترکیب آنها با یکدیگر سازگار و مناسب باشد؛ و در این کار همواره اهتمام ورزد. گنبد بودن سبک در ابتدای امر اهمیت ندارد تا آن که سبک حاصل جهد و رنج، و دقیق و درست باشد. باید بهترین را بجویم و به آنچه در وهله اول به ذهن ما خطور می‌کند، یا به نخستین کلماتی که فریاد می‌آید خرسند نگردیم؛ بلکه آنچه را ابتکار می‌کنیم مورد داوری قرار دهیم و آنچه را می‌پسندیم تحت نظم درآوریم. آنچه را که قبلاً نوشته‌ایم غالباً بازخوانی کنیم، این کار علاوه بر آن که به حصول نتیجه و پیوستگی مطلب کمک می‌کند تخیل را نیز تقویت می‌نماید، تخیلی که غالباً در موقع استراحت ذهن می‌آساید و نیروی تازه‌ای باز می‌یابد، چنان که گویی با بازگشت به حالت نخستین، سرزنده‌تر می‌شود. همان‌طور که در مسابقات پرش می‌بینیم: کسانی دورتر می‌پرند که بیشتر دورخیز می‌کنند. یا در تیرافکندن و نیزه‌پرانی بازوی خود را هر چه بیشتر به عقب می‌بریم تا بر نیروی پرتاب خود بیفزاییم. مع‌هذا اگر در قایق رانی باد مساعد بوزد، من برافراشتن بادبانها را منع نمی‌کنم تا باد مساعد ما را فریب ندهد زیرا آنچه ابتکار می‌کنیم از لحاظ ادراک و ایجاد، موجب خرسندی ما می‌شود، در غیر این صورت قلم بر کاغذ نمی‌نهادیم. اما مطمئن‌ترین کار آن است که به داوری خود بازگردیم و بار دیگر چیزهایی را که ممکن است سهولت آنها بحق مورد شگشان قرار دهد، مرور کنیم. بهترین نویسندگان در آغاز کار خویش چنین کرده‌اند و خود را به رعایت دقت و کوشش ملزم داشته‌اند. آنان هیچ کاری را با شتاب زدگی انجام ندهاده‌اند. نخست به خوب نوشتن دست یافته‌اند و آنگاه استمرار، این کار را بر آنان آسان کرد و بصورت

عادت درآورد. اندک اندک معانی، هر چه بیشتر خود را به آنان فرا نمودند، کلمات به اختیارشان درآمد و در پی آن انشاء نیز به فرمانشان شد؛ و همه اینها بصورت اعضای خانواده‌ای منظم، در جای خود قرار گرفتند. حاصل سخن آن که: بی تأمل نوشتن، اثری خوب بوجود نمی‌آورد بلکه خوب نوشتن سبب روانی و سهولت در نگارش می‌شود. مع‌هذا وقتی تصور می‌کنیم دارای استعداد هستیم، باز هم بهتر آن است که در برابر سرکشی آن مقاومت ورزیم. همچنان که بر اسب دهنه می‌زنند [همان استعاره‌ای است که وقتی بن‌جانسن درباره شکسپیر سخن می‌گفت بکار برد]^۱ ولی او را از مسیر خود باز نمی‌دارد بلکه غیرتش را بیشتر برمی‌انگیزد. بعلاوه برای این که نبوغ شخص به بهترین صورتی قادر باشد به مرحله مذکور برسد، باید وی بیش از پیش مجاهدت کند و خود را برکشد و بالاتر آورد، نظیر آن که اشخاص کوتاه‌قد بر سر پنجه پاهای خود بلند می‌شوند و غالب اوقات به مقصود می‌رسند، ولو آن که ممتاز نمی‌گردند. علاوه بر این، همان‌طور که شایسته است نویسندگان رشد یافته و توانا به خویشتن متکی باشند و به نیروی قریحه خود کار کنند و با اعتماد بر آن فعالیت نمایند، بر مبتدیان و نوآموزان نیز فرض است که آثار دیگران و بهترین آنها را در مطالعه گیرند. زیرا ذهن و حافظه بر اثر درک و فهم آثار اشخاص دیگر، تشحیذ می‌گردد و بکار می‌افتد و به این ترتیب کسانی که خود را با بهترین صاحب اثران آشنا و مأنوس می‌گردانند همیشه در بیان اندیشه‌های خویش، جزئی از آنها را در خود خواهند یافت و خواهند توانست آثاری نظیر آثار کسی که پیش کسوت و صاحب‌نظرش می‌شمارند بوجود آورند. ولو آن که خود این موضوع را احساس نکنند. بلی افتخار این حسن اقتباس گاه پاداش کسی است که اهل تأمل و مطالعه در آثار دیگران است. هر چه شخص مستعدتر باشد و بتواند نوعی اثر ادبی و بعد نوعی دیگر بوجود آورد، مع‌هذا باید در همه انواع آثار ادب طبع‌آزمایی کند. موضوع سبک مانند آلات موسیقی است که باید در آنها هم‌آهنگی و هم‌نوایی اجزاء ملحوظ گردد.»

این راهنمایی بی‌تکلف درباره این که چگونه می‌توان نویسنده خوب شد، از ناحیه مردی است که به جنبه عملی این سؤال که نویسندگی خوب چیست، بیش از تعریف ارزش ادبی و دفاع از آن توجه دارد. نکاتی که بن‌جانسن در این جا به آنها اشاره می‌کند نمودار نظر او درباره اهمیت آثار پیشینیان و سرمشق‌ها، و اعتقاد کلاسیک وی به استمرار ادبیات است و این که نویسندگان جدید بر معیارهایی

متکی اند که نوانب بزرگ پیشین از خود بجا نهاده اند. مع هذا او هیچ گاه بر این عقیده نبود که فقط تنوع در آثار نویسندگان بزرگ گذشته، آثاری بزرگ بوجود تواند آورد:

«وقتی طبع فاقد قریحه است، پیروی از هیچ آیین و قاعده‌ای سودمند نتواند بود. برخی طبعها در جوشش و روینده است و برخی دیگر فرومانده و ایستاست؛ بعضی داغ و آتشین است و بعضی سرد و کودن. برخی طبعها به دهنه نیاز دارد و برخی دیگر به مهمیز.

بعضی اشخاص پیشگامند و جسور. اینان کسانی هستند که هر کار کم‌ارجی را باسانی انجام می‌دهند. مقصودم آن است که آنچه را در دسترس و یا در کنارشان می‌یابند بی‌محابا و بی‌هیچ ملاحظه‌ای بیان می‌کنند. این اشخاص هیچ گاه کار عمده‌ای انجام نمی‌دهند بلکه هر چه می‌کنند شتاب‌آمیزست. همان هستند که در حدوث آن لحظه هستند. نظیر دانه‌های ذرتند که چون بر سطح زمین شخم زده افشانده شود جوانه می‌زند اما ریشه نمی‌گیرد، سنبله‌هایی زرد دارد ولی خوشه نبسته است. در آغاز قریحه‌ای را نوید می‌دهند اما «قریحه‌ای عقیم و راکد»^{۱۰}. در شآنزده سالگی از رشد باز می‌مانند و بالا تر نمی‌روند.

دسته‌ای دیگر هستند که فقط می‌کوشند تا خودنمایی کنند، در درجه‌ اول به نقش و نگار و ظاهر اثر می‌پردازند سپس به معانی و بنیان. زیرا اینها پوشیده است و آنها مرئی.

گروهی دیگر کسانی اند که در انشاء هنری ندارند جز آن که آنچه بقلم می‌آورند ناهموارست و از هم گسیخته... اینان برحسب اتفاق خطا نمی‌کنند بلکه عالماً عامداً مرتکب خطا می‌شوند، نظیر اشخاصی هستند که خود «مُدی» از برای لباس خویش ابتکار می‌کنند و علاقه‌مندند که یقه چین دار و رد و یا نوار کلاهشان منحصر بفرد باشد؛ یا این که ریش خود را طوری اصلاح می‌کنند که نظر بینندگان را جلب کند و به این ترتیب خود را مشخص می‌نمایند...

اشخاص دیگری هستند که ابداً از انشاء بهره‌ای ندارند بلکه در آنچه می‌نویسند فقط نوعی آهنگ و قافیه می‌گنجانند. نوشته‌شان رونده و لغزنده است اما فقط صدایی دارد...

بعضی دیگر همه کتابها را زیر و رو و نیز در همه اوراق جستجو می‌کنند و هر چه را که با آن روبرو می‌شوند، بدون هرگونه گزینشی، بقلم می‌آورند. نتیجه آن که آنچه را که قبلاً در یک اثر بی‌ارج شمرده‌اند، بعد در اثری دیگر تقریظ و تحسین نموده‌اند. همه رساله‌پردازان، حتی استادشان مونتئی^{۱۱}، از این گروهند...

و باز بعضی دیگر (پس از صاحب نظر شدن و یا حداقل اشتهار به کثرت مطالعه، از روی نوشته‌هاشان) جرأت آن را دارند که از همه کتابها و مصنفان سخن بگویند و خود در امن و راحت بیاسایند. زیرا چیزی که هرگز وجود نداشته هرگز بآسانی یافته نخواهد شد حتی اگر کنجکاوترین اشخاص به جستجوی آن برخیزند...

اما بدبخت‌تر از همه کسانی اند که از سر لجاج همه مددها و هنرها را ناچیز می‌شمارند، و خود را دارای مواهبی فطری می‌پندارند (که شاید عالی هم باشد) و تهوّر آن را دارند که همه کوششها را استهزاء کنند و چنین می‌نمایند که وقتی به موضوعات پی نمی‌برند، مصطلحات را بمسخره می‌گیرند و گمان می‌کنند که با این ترتیب زیرکانه توانند گریخت و جهلشان را پنهان توانند داشت...»

در این یادداشتها می‌بینیم بن‌جانسن از بحث درباره اصول نویسندگی خوب و بررسی برخی نمونه‌های عادی خطاها که مانع خوب نوشتن است، به پاره‌ای ملاحظات اولیه روان‌شناختی مربوط به خصائص فکر و خلیات — که به بعضی خطاها منجر می‌شود — می‌گراید. اما علاقه او به مهارت عملی همیشه آشکارست. بن‌جانسن هرگز در این باب که وی در ادبیات مرد عمل است، و درباره آنچه می‌داند از روی تجربه سخن می‌گوید، زیاد ما را در تردید نمی‌گذارد. این چیزی است که به بسیاری از داوریهای او حالت مفهومی عام و قوی را می‌دهد، حتی به آن داوریهایی که امروز مورد موافقت ما نیست نظیر اظهارات تند او به دروّموند اهل هاوئوردن «که شکسپیر کمبود هنر داشت» و یا خرده‌گیریهای وی نسبت به مارلو^{۱۲}، بشرح زیر:

«هنرمند حقیقی آن گونه که او [مارلو] از طبیعت می‌ترسید، از آن نمی‌گریزد و یا از زندگی و صور حقیقت فاصله نمی‌گیرد بلکه به فراخور استعداد مخاطبان خود سخن می‌گوید. و هر چند زبانش بنوعی با زبان عوامانه تفاوت داشته باشد، نظیر نمایشنامه تیمز لنگ. تیمزخان^{۱۳}، نمایشنامه‌های مربوط به دوران گذشته (که در آنها جز خرامیدن بر روی صحنه و نعره‌های

۱۲- Christopher Marlowe (۱۵۶۴-۱۵۹۳) درام‌پرداز و شاعر انگلیسی (م).

۱۳- Thamburlaine, Tamer-Cham نمایشنامه اثر مارلو (م).

خشمگین که اشخاص نادان را به اعجاب وامی دارد، چیزی نیست)، از همه بشریت دوری نخواهد گزید. وی می داند که این یگانه هنراوست از این رو طوری بکارش می گیرد که هیچ کس جز هنرمندان از کیفیت آن آگاهی ندارد...»

یا به علاقه بن جانسن نسبت به مهارت عملی توجه کنید که موجب شده است ملاحظات زیر را درباره گزینش الفاظ بقلم آورد:

«عرف و عادت مسلم ترین حاکم زبان است، همان طور که مهر خزانه ملی، پول رایج را بوجود می آورد. اما نباید زیاد به ضراب خانه برویم و هر روز سکه بزنیم و یا کلماتی را از اعصار باستانی و بسیار کهن بیاوریم زیرا بزرگترین فضیلت در سبک، وضوح و روشنی است و این که هیچ چیز در آن چنان پیچیده نباشد که به مفسر نیازمند گردد. کلماتی که از اعصار کهن اقتباس می شود نوعی شکوه و جلال به سبک می بخشد و احیاناً خالی از حفظ و لذت نیست. زیرا از قدرت سالیان برخوردارست و بر اثر مدتی فترت، نوعی تازگی شکوهمند احراز می کند. اما بهترین کلمات، کهنه ترین الفاظ امروزی، و نوترین الفاظ کهن است. زیرا زبان کهن که برخی اشخاص شیفته آنند، آیا چیزی جز همان عرف و عادت قدیم است؟ مع هذا وقتی که من از عرف و عادت نام می برم منظورم عرف و عادت مبتدل نیست. زیرا هیچ خطری برای زبان و در نتیجه از برای زندگی، بزرگتر از آن نیست که ما به شیوه عوامانه سخن بگوئیم و یا زندگی کنیم. اما من آن چیزی را عرف و عادت زبان می نامم که مورد اتفاق نظر دانشمندان باشد، همان گونه که مراد از عرف و عادت زندگی، پسند نیکمردان است...»

بن جانسن در کتاب خود مزایا و کاربرد متناسب انواع سبکهای نثری را بتفصیل مورد بحث قرار می دهد و در این جا نیز علاقه او به مهارت عملی حکمفرماست. مثلاً وی خاطر نشان می کند که: سبک متعالی، به اقتضای حال، وقتی از «موضوعات عالی سخن می رود»، «بلند و عالی» است اما «هنگامی که از چیزهای کوچک و حقیر سخن در میان است، گسترده و پرطمطراق می نماید». و در این جا مثال متناسبی را می آورد و می گوید: «آیا شما از دیدن یکی از مستشاران بزرگ دولت با کلاه کپی و شلوار چسبان و جامه لودگان، در حالی که دستکشهایش را در کمر بند خود جا داده، و آن طرف تر از مشاهده خرده کاسبی در لباس مخمل یقه-

پوستی نمی‌خندید؟» سپس می‌افزاید: «در این امور معیارهای معینی وجود دارد که ما برحسب آنها درجات را تعیین می‌کنیم».

پس از بحث در بارهٔ سبک نثر، بن‌جانسن به شعر می‌پردازد و با تعریفی از شاعر — نظیر تعریف سیدنی — به خاطر ما می‌آورد که یونانیان شاعر را «آفریننده» می‌نامیدند، سپس در پاسخ این سؤال که «منظور شما از شعر چیست؟»، چنین می‌گوید:

«هر اثر منظوم و یا ترکیب تعدادی ابیات زیاد یا کم بتوسط شاعران، شعر نیست. اما گاه حتی یک بیت، یک شعر کامل بوجود می‌آورد. چنان که وقتی اینیاس^{۱۴} سلاح بر آباس^{۱۵} می‌پوشاند، آن را با این بیان تقدیس می‌کند:

اینیاس این سلاهایی را که بر تومی پوشاند،
از یونانیان فاتح گرفته است.»

و آن را شعریا Carmen^{۱۶} می‌نامد...

«اما یک شعر با آنچه ما نظم می‌نامیم چه تفاوت دارد؟»

شعر، چنان که برای شما گفته‌ام اثر شاعریست، نتیجه و ثمرهٔ کوشش و مطالعهٔ اوست. نظم، مهارت و یا استادی وی در ساختن و ایجادست، روح شعر، منطق و یا قالب اثرست. و این سه صوت با یکدیگر فرق دارد: آنچه ساخته می‌شود، عمل ساختن، و سازنده، یا می‌توان گفت: آنچه ابداع شده، عمل ابداع، و ابداع کننده؛ و خلاصه آن که: شعر، نظم، و شاعر. آری نظم،

۱۴ — Aeneas شاهزادهٔ تروا پسر آنکیسس و آفرودیت. هومر در ایلید در میان جنگجویان او را در ردیف هکتور می‌شمارد؛ نیز رک: ص ۱۰۹ (م).

۱۵ — Abas پسر اوریداماس از دلاوران تروا که به دست دیومد کشته شد (م).

۱۶ — carmen معانی مختلف دارد از جمله یعنی سرود مذهبی یا بیانی رسمی و آواز و یا آهنگی بدون الفاظ و اصولاً نظم در مقابل نثر؛ رک: Dictionary of World Literary Terms. s.v. (م).

عادت یا هنرست بلکه ملکه هنرهاست، که منشأ آسمانی دارد، و از آسمان به عبرانیها رسیده، و در بین یونانیها مقامی بلند داشته و به اقوام لاتین و همه ملت‌هایی که به مدنیت رو آورده اند، منتقل شده است...»

در این گونه ملاحظات نظری — که نمودار پیروی بن جانسن از مفاهیم رایج در عصر اوست — وی تواناییهای مشخص خود را بکار نمی گیرد و به بحث درباره صفات لازم از برای شاعر خوب، می شتابد. بن جانسن بین شعر و سرود تمایزی قائل شده اما این تمایز اهمیت تمایزی را که دو قرن بعد، کولریج بین آنها ملحوظ داشت ندارد (رک: فصل ششم). بن جانسن گفت: شعر ثمره کوشش شاعریست و حال آن که سرود نوع مهارتی است که شعر می طلبد. این هر دو تعریف به جانب نقد عملی گرایش دارد، و بن جانسن با آسودگی خاطر به توصیف خصائصی می پردازد که مورد نیاز شاعر موفق است:

«نخست ما از شاعر خود — و یا آفریننده شعر... — حُسن قریحه فطری انتظار داریم. زیرا همه هنرهای دیگر متشکل از مبانی و مبادی است، اما شاعر باید از روی فطرت و غریزه بتواند گنجینه فکر خود را نثار کند... و در صورت حصول این کمال طبع در شاعر، از او انتظار می رود که در زمینه های مذکور تمرین و ممارست ورزد. اگر قریحه او بخته به پای قریحه متقدمان نرسد وی نباید با آن به نزاع پردازد و یا بی درنگ خشمگین گردد و قریحه خویش را از تلاش بازدارد بلکه باید باز با معرفتی بیشتر به آن روی آورد و بار دیگر با کوشش طبع آزمایی کند.»

بن جانسن به همین ترتیب با ذکر مثالهای زیادی از نویسندگان کلاسیک به بحث خود ادامه می دهد و از اهمیت توجه و تکرار سخن می گوید. این گونه نقد عملی، با آنچه ما در موقع ارزیابی آثار منفرد بکار می بریم نسبتاً تفاوت دارد، اما از همان نوع عادت فکر ناشی می شود که بی درنگ به جانب ارزیابی آثار ادبی رو می آورد و با مباحث فلسفی مربوط به ماهیت نقد، میانه ای ندارد. البته منتقدان بسیاری هستند که در هر دو نوع نقد (مثل کولریج) سرآمد اقران شده اند، اما این موضوع نباید ما را از بررسی وجوه گوناگون نقد عملی بازدارد، و آن، چنان نقدی

است که نه فقط با مباحث فلسفی مندرج در باب اول کتاب متفاوت است بلکه با صحنه ادبیات معاصر ارتباطی هر چه مستقیم‌تر دارد و متضمن انواع مختلف تجربیاتی است که در جهان ادب در جریان است.

درآیدن

بن جانسن با سلیقهٔ نئوکلاسیک خود و توجهش به مهارت و زدودگی سبک، واحساس مشارکت در عرصهٔ ادبیات عصر خویش، از جهاتی ظهور درآیدن و پوپ را نوید می‌دهد. اما نقد او طرح‌گونه و از لحاظ کمیت نسبتاً اندک بود. درآیدن با برخورداری از سنت ادبی متنوع‌تری و با ایجاد آثار انتقادی بیشتر، بعنوان پدر حقیقی نقد عملی در ادبیات انگلیسی شناخته می‌شود. در عین حال که درآیدن در تحسین موفقیت‌های آثار کلاسیک با بن جانسن هم‌آهنگ بود، نسبت به دگرگونی‌های ذوق عصر خود، علاقه و حساسیت داشت و مشتاق بود که از امکانات نهضت‌های ادبی جدید استفاده کند. در بحث و مجادلهٔ بزرگی که در روزگار درآیدن بین دو گروه سنت دوستان و نوگرایان درگرفت وی موضعی افراطی اختیار نکرد، بلکه بر روی هم، با اعتدال و تسامح به طرفداری از متجددان استدلال نمود. یک دسته از این دو گروه مدعی بودند بهترین نویسندگان یونان و روم بر هر گونه توفیق ادبی محتمل امروزی برتری داشته‌اند و عدهٔ دیگر می‌گفتند ادبیات نیز مانند دیگر هنرها و علوم قادرست به پیشرفتهایی و رای آنچه دنیای قدیم احتمالاً به آن رسیده است، نایل آید. درآیدن بیشتر به این که اثری در نوع خود خوب باشد توجه داشت تا به مطابقت آن با هر یک از نظریه‌های مفروض در بارهٔ هنر خوب. ذوق و علائق انعطاف‌پذیر خود او، به وی مدد کرد تا انواع مختلف مهارت ادبی و مکاتب ادبی را درک و هضم کند و به این ترتیب صلاحیت لازم از برای منتقد عملی شایسته را به او ارزانی داشت — یعنی توانایی خواندن اثر ادبی مورد بررسی، با فهم کامل و همدلی.

اثر درآیدن تحت عنوان رساله در بارهٔ نظم دراماتیک — که ما در باب اول

کتاب، تعریف او را درباره نمایشنامه از ان نقل کردیم — گفتگویی است بین چهارتن بترتیب درباره مزایای درام قدیم، درام جدید (عصر بازگشت)، درام نئوکلاسیک قرن هفده فرانسه، و درام «عصر اخیر» (یعنی عصر شکسپیر). طرح گفتگو بین چهارتن اشخاص مختلف که هر یک دارای نظرگاهی متفاوت است و آنچه را می‌خواهد می‌گوید، شاهد تسامح درآیدن و گرایش فکر او به بحث و تحقیق است. با آن که چنان که گفته‌ایم در این گفتگو موضوعات نظری مورد بحث واقع می‌شود، محور توجه بر این مسأله عملی قرار دارد که کدام نمایشنامه نویسان نمایشنامه‌های بهتری می‌آفرینند. هر چهار طرف مباحثه در مورد تعریف نمایشنامه اتفاق نظر دارند و آن همان تعریفی است که قبلاً در این کتاب نقل شده است (از این قرار: «تصویری راستین و سرزنده از طبیعت بشر که نمودار شور و احساسات و خلق و خوی اوست، و نیز دگرگونیهای سرنوشتی که وی دستخوش آن است، بمنظور مسرت و تعلیم انسان»). توجه عمده آنان به بیان خصائص هنری است که یک نمایشنامه را بهتر از دیگری می‌سازد یعنی وسائلی که نیل به هدف را — که مورد توافق هر چهارتن است — امکان‌پذیر می‌کند. کریتس^۱ (شرکت کنندگان در مباحثه، که بمنزله اشخاص واقعی هستند، به نامهای کلاسیک خوانده می‌شوند. در این گفتگو، درآیدن خود نئاندر^۲ نام دارد) با دفاع از متقدمان — یعنی یونانیان و درام — پردازان روم — بحث را شروع می‌کند، بر این اساس که آنان «مقلدان صادق و در تأمل در طبیعت — که در نمایشنامه‌های ما چنین فرسوده و بیمار شده است — خردمند بودند؛ آنان تصویری کامل از طبیعت از برای ما بجا گذاشتند، ولی ما، نظیر همه نسخه برداران که از توجه به اطراف خود غفلت می‌ورزند، آن را به هیولایی مسخ شده تبدیل کردیم». بدیهی است «طبیعت» در این جا بمعنی طبیعت انسانی است نه مینظره طبیعی؛ کریتس معتقدست که درام کلاسیک در فرانمودن طبیعت انسانی، اقناع‌کننده‌تر از درام جدیدست.

«وحدتهای» درام

فقط بعد از بیان این نکته است که کریتس به بحث در باره قواعد وحدتها می‌پردازد و می‌گوید:

«... من باید خاطر نشان کنم که همه قواعدی که امروز ملاک عمل ما در درام‌نویسی است (خواه آنچه به استواری و تنظیم قرائن در طرح درام مربوط می‌شود و یا به تزینات عارضی مانند توصیف، روایت و تفتنات دیگر که در نمایشنامه، جنبه اساسی ندارد) از بررسیهایی که ارسطو در مورد شاعران پیشین و معاصر خویش بعمل آورده به ما رسیده است. اما بر آنچه ارسطو گفته چیزی نیفزودیم جز این که با اطمینان تمام ادعا می‌کنیم قریحه ما بهترست، و در عصر ما کسانی چنین ادعائی می‌نمایند که آثار قرائع پیشینیان را درک نمی‌کنند. بهترین تفسیری که در باره رساله فن شعر ارسطو شده است، منظومه هنر شعر اثر هوراس است و من معتقدم که اثر اخیر، جزء دوم رساله ارسطو را که جای آن در رساله حاضر خالی است و درباره کمدی بوده است — به ما بازگردانده است.»

از این دو اثر، قواعدی معروف استخراج شده که فرانسویان آنها را Des Trois Unitez (وحدتهای سه گانه) می‌نامند و رعایت آنها در هر نمایشنامه انتظار — می‌رود یعنی وحدت زمان، وحدت مکان و وحدت عمل.

«از وحدت زمان بیست و چهار ساعت یعنی طول یک شبانروز را می‌فهمند و یا هر چه نزدیک‌تر به آن، در حد امکان، و دلیل آن بر هر کس روشن است، — یعنی زمان وقایع مورد نظر یا داستان نمایشنامه باید با زمان لازم از برای نمایش آنها، هر چه بیشتر تناسب داشته باشد. بنابراین چون همه نمایشنامه‌ها در تماشاخانه در محدوده زمانی یک شبانروز اجرا می‌شود، آن نمایشنامه‌ای نزدیک‌ترین تقلید از طبیعت بشمار می‌آید که طرح و یا بر صحنه آوردن آن، محدود به چنین مدتی باشد. و بموجب همین قاعده که به تناسب کلی زمان [بین مدت وقوع و طول نمایش] منتج می‌شود لازم است که در مورد همه اجزاء نمایشنامه بطور مساوی تقسیماتی فرعی ملحوظ گردد؛ بدین معنی که یک پرده فرضاً نیمی از شبانروز را نگیرد که نسبت به دیگر اجزاء

نمایشنامه نامتناسب نماید زیرا آنگاه چهار پرده دیگر باید در نیمه باقیمانده وقت فشرده شود. زیرا غیرطبیعی است که یک پرده از نمایش، بصورت کتبی و یا شفاهی، که طولانی تر از پرده‌های دیگر نیست، از طرف تماشاگران طولانی تر تلقی شود؛ بنابراین وظیفه شاعر درام پردازست که مراقبت کند هیچ پرده‌ای از لحاظ مدت، طولانی تر از آنچه برای نمایش آن لازم است، در تخیل اوصورت نبیند و نیز چنین تصور نکند که فاصله‌ها و نابرابریهای زمانی در میان پرده‌ها اتفاق افتاده است.»

در این جا حاجت نیست که درباره این مسأله تاریخی که آیا حقیقه رساله فن شعر ارسطو متضمن چنین نظری هست یا نه بحث کنیم و یا برای توضیح این نکته درنگ کنیم که منتقدان دوره رنسانس، ملاحظات توصیفی ارسطو را درباره اجرای نمایشنامه در عصر خویش، چگونه تفسیر کرده و استخراج این قواعد را درباره وحدتهای سه گانه چه طور توجیه نموده اند (اما تنها وحدتی که از لحاظ نقد در نظر ارسطو اهمیت فراوان داشت، وحدت عمل بود؛ یعنی انسجام نمایشنامه و ارتباط وقایع آن بصورتی متناسب). صرف نظر از صحت تاریخی انتساب این فقره به ارسطو، اهمیت آن بر این فرض استوارست که طبیعت انسانی را می توان بنحوی کامل بر صحنه نمایش داد، مشروط بر آن که زمانی که عملاً به نمایش مصروف می شود هر چه نزدیک تر به مدت زمانی باشد که تصور می رود آن عمل در زندگی واقعی به خود اختصاص می دهد. در حقیقت، این مسأله مربوط است به ماهیت پندار دراماتیک. اما پیش از آن که مفاهیم ضمنی مربوط به نظرگاه پندار دراماتیک را — که به آن اشاره شد — از لحاظ نقد عملی دنبال کنیم، اجازه دهید کریتنس بحث خود را درباره وحدتهای سه گانه بصورتی که به زعم او ملاک عمل متقدمان بوده است پایان برد:

«منظور متقدمان از وحدت دوم، یعنی وحدت مکان، این است که صحنه باید در سراسر نمایش در همان مکانی باشد که نمایش در آن جا آغاز شده، زیرا وقتی صحنه عمل، یک محل واحد باشد تصور تعدد آن و تباعد آنها از یکدیگر غیرطبیعی است. اما من منکر این نمی شوم که ممکن است، در نتیجه تغییر رنگ صحنه‌ها، گاهی اوقات تخیل (که در این موارد در خودفریبی تأثیر خواهد داشت) چند مکان بظاهر محتمل را صحنه نمایش انگارد، مع هذا اگر مکانهای مزبور بسیار نزدیک بهم تصور شوند (مثلاً در قریه و یا شهری واحد) احتمالاً جنبه حقیقت بیشتری خواهد»

داشت، چون همه آنها ممکن است تحت عنوان وحدت مکان تلقی شود زیرا بُعد مسافت با زمان کوتاهی که به نمایش اختصاص داده شده تناسب ندارد تا انتقال واقعه از مکانی به مکانی دور صورت گیرد. بعد از متقدمان، از نظر رعایت وحدت مکان، فرانسویان را باید سزاوار تحسین دانست. اینان چنان خود را جداً پای‌بند وحدت مکان کرده‌اند که هرگز و در هیچ یک از نمایشنامه‌هاشان صحنه‌ای را نمی‌بینید که در خلال یک پرده عوض شود. اگر پرده‌ای در باغی، در معبری، و یا در اطاقی آغاز شود در همان مکان پایان می‌یابد. و برای این که شما بدانید که این مکان همان است صحنه طوری عرضه می‌شود که هیچ‌گاه از هنر پیشگان خالی نیست؛ کسی که در وهله ثانوی وارد صحنه می‌شود معمولاً با هنر پیشه‌ای که قبل از او در صحنه بوده سرو کاری دارد، و پیش از آن که دومی صحنه را ترک گوید نفر سوم وارد می‌شود که با وی کاری دارد. گرنی^۱ این حالت را «پیوند صحنه‌ها»^۲ می‌خواند یعنی استمرار صحنه‌ها و یا الحاق آنها به یکدیگر؛ و یکی از علائم نمایشنامه‌ای که خوب طرح‌ریزی شده این است که همه اشخاص نمایش یکدیگر را بشناسند و هر یک از آنها با همه اشخاص دیگر سروکاری داشته باشد.»

در این جا نیز مسأله مورد بحث به ماهیت پندار دراماتیک مربوط می‌شود، یعنی اوضاعی که در پرتو آن می‌توانیم به آن چیزی برسیم که کولریج آن را چنین تعریف کرد: «کنار نهادن انگار، از روی عمد و اختیار، در یک آن — که خود موجد اعتقاد شعری است». و نیز نظری که کریتس اظهار کرده همان موضع قاطع نئوکلاسیک است مبنی بر این که هر چه تخیل تماشاگران را به تصور انتقال اشخاص نمایش از مکانی به مکانی دیگر کمتر برانگیزند، نمایش قانع‌کننده‌تر و دلپذیرتر خواهد بود. (معنی این حرف این است که بگوییم از نمایشنامه‌ای بیشتر لذت می‌بریم که نشان دهد قهرمان نمایش بین پرده اول و پرده دوم از نیویورک به بوستن می‌رود تا نمایشی که وی را از نیویورک به لوس‌انجلس منتقل می‌کند، و از آن بهتر نمایشنامه‌ای است که قهرمان را از نیویورک به نیوآرک در نیوجرسی^۳ و حتی از آن

۱- (۱۶۸۴-۱۶۰۶) Pierre Corneille درام‌پرداز و شاعر فرانسوی (م).

۲- la liaison des scènes

۳- New Jersey, Newark ایالتی کنار ایالت نیویورک (م).

هم بهتر نمایشی است که او را از نیویورک به ویل هاوکن^۴ ببرد). کریتس چنین به سخن خود ادامه می دهد:

«اما منظور متقدمان از وحدت سوم — که وحدت عمل است — چیزی جز آن نبود که اهل منطق آن را «غایت»^۵ می نامند، یعنی غایت مطلوب و مجال عمل، چیزی که نخست در مرحله «نیت» است و سرانجام به مرحله عمل در می آید. شاعر باید یک عمل بزرگ و کامل را هدف قرار دهد و برای تحقق آن، همه چیزهایی که در نمایشنامه هست، حتی موانع در اختیار او باشد؛ دلیل این وحدت نیز مانند هر یک از وحدتهای دوگانه پیشین واضح است. زیرا دو گونه عمل، ولو آن که نویسنده یک نسبت در مورد هر یک بکوشد و آنها را پیش ببرد، وحدت منظومه را ضایع می کند، چنین اثری، دیگر یک نمایشنامه نیست بلکه دو نمایشنامه است. نه این که احتمال وجود اعمال متعدد در یک نمایشنامه — همان طور که بن جانسن در کتاب اکتشافات بررسی کرده — وجود ندارد بلکه مقصود آن است که همه آن اعمال باید تحت الشعاع «عمل بزرگ اصلی» قرار گیرد که زبان ما خوشبختانه از برای آن تعبیری دارد تحت عنوان «طرحهای فرعی»^۶...

اگر بموجب این قواعد (در صورتی که بسیاری دیگر از قواعد مقتبس از آراء و طرز عمل متقدمان را کنار نهیم) قرار باشد در باره نمایشنامه های جدیدمان داوری کنیم، احتمال می رود که فقط تعداد کمی از آنها از عهده چنین امتحانی برآیند. چیزی که اجرای آن باید کاریک روز باشد، در بعضی از نمایشنامه ها یک عمر طول می کشد و بجای این که فقط یک عمل مطرح — گردد زندگی نامه یک فرد ارائه می شود؛ و بجای نقطه ای معین از زمین (که صحنه باید نمودار آن باشد) گاه تعدد کشورها در نمایشنامه بیش از آن است که بر روی نقشه جغرافیا بتوان دید.»

وحدت سوم یعنی وحدت عمل، از لحاظ آن که موضوعی اساسی تر یعنی ماهیت وحدت جمال شناختی را لمس می کند، اهمیتی بیشتر از پندار بصری دارد و این موضوعی است که هم ارسطو و هم کولریج، چنان که در باب اول کتاب

۴ — Weelhawken محله ای در نیویورک (م).

۵ — finis

۶ — under-plots

دیده‌ایم، در باره آن نکات قانع کننده‌ای اظهار داشته‌اند. اما اگر باعترض گفته شود: نمایشنامه‌ای که نمودار عملی است که تصوّر حدوث آن در زندگانی واقعی در زمان و مکان محدودی (که اجرای نمایش آن باید با آنها تطبیق کند) امکان ندارد، ناگزیر ضعیف‌تر و ساختمان آن ناستوارتر از نمایشنامه‌ای است که مقدمات مادی محدود تماشاخانه را نادیده می‌گیرد، چنین اعتراضی مسلماً ناشی از عدم درک ماهیت قراردادهای مربوط به هنرست. مطمئناً حتی بزرگترین درام‌نویسان نیز از تفاوت‌هایی که ممکن است بین واقعیت اجرای مادی نمایش بر صحنه و اعمال مورد تخیل وجود داشته باشد، آگاه بوده‌اند. پیشگفتار شکسپیر را بر نمایشنامه هانری پنجم^۷ بخاطر آوریم که گفته است:

... ای اصیل زادگان، از همه شما پوزش می‌طلبم،
 ببخشاید بر این روحهای ساده پژمرده که جسارت ورزیده‌اند
 تا بر فراز این تختگاه چوبین بی مقدار عرضه کنند
 صحنه‌ای چنین عظیم را. آیا این اطافک می‌تواند نمایان سازد
 کشتزارهای پهناور فرانسه را؟ و آیا ما می‌توانیم
 در میان این دیوارهای چوبین^۸، با فشار جای دهیم همه کلاه‌خودهای
 پولادینی را
 که در فضای آژین کور^۹، ترس پراکند؟
 آه، ببخشاید، اگر فردی خمیده قامت گواهی می‌دهد
 در مکانی کوچک حضور یک میلیون تن را
 و اجازه دهید، درک صفرهای این عدد بزرگ را،
 به فعالیت نیروی تخیل شما واگذار کنیم.

Henry V —۷

۸- اشاره است به تماشاخانه دایره شکل گلوب Gilks در لندن که از چوب ساخته-

شده بود (م).

۹- رک: ص ۱۱۵/۴-ج.

تقلید و قرارداد

احتمال دارد منتقدی رمانتیک و پرشور با تعصب بگوید: «البته که باید تخیل خود را بکار اندازیم. مگر نه این است که همه هنرها بر تخیل استوارست؟» و با گفتن این جمله، از بحث بیشتر در این باب خود را خلاص کند. اما موضوع به این - جا تمام نمی شود. شاعر باید قراردادهایی را که بسط تخیل در آنها امکان پذیرست ایجاد کند و مخاطبان باید آنها را بپذیرند. مردم معمولاً هنگام گفتگو آواز نمی خوانند مع هذا این کار در اپرا صورت می گیرد و ما با پذیرش قرارداد اپرایی، آن را قبول می کنیم. (اگر ما از قبول قراردادها عاجز باشیم، چنان که تولستوی در توصیف تمسخرآمیز خود از یک اپرای واگنر چنین بود، اجرای نمایش ممکن است در نظر ما بکلی مضحک و مبتذل نماید). هیچ شاعر بتنهایی نمی تواند قراردادهای را از برای خود وضع کنند زیرا قراردادهای باید تا حدودی بر قبول عام استوار باشد؛ مع ذلک وی باید آنها را بطریق خاص خود بصورتی زنده عرضه دارد و آلا بشکل قراردادهای محض باقی خواهند ماند و وسیله حیات و مایه ابعاد تخیلی بخشیدن به عملی بالضروره محدود، نخواهند بود.

درآیدن از همه اینها کاملاً آگاه بود و در جریان محاورات بعدی، همه مسئله پندار دراماتیک و ارتباط آن را با قراردادهای درام، به انواع طرق غیرمستقیم لمس می کند؛ و در اواخر محاوره مزبور نیز به بحث درباره مسئله تراژدیهای مقتنی می پردازد، و دفاع از قافیه در تراژدی، نئاندر را به بحثی درباره ارتباط بین قرارداد و واقعیت، و عبارتی دیگر به ارتباط بین هنر و طبیعت می کشاند. زیرا در درون هر - نظریه تقلید در هنرها نوعی تناقض وجود دارد (همان گونه که نظریه درآیدن نیز چنین بود). برای آن که «الف» از «ب» تقلید نکند باید متمایز و متفاوت از «ب» باشد. اگر «الف» و «ب» یکسان می بودند، موجبی نداشت که یکی از دیگری تقلید کند و یا نمودار آن باشد. هنر و طبیعت با یکدیگر تفاوت دارند، اما هنر، به مفهومی، از طبیعت تقلید می کند و یا نمودار آن است. اگر پیکرتراشی در حالی که «مدل»

مجسمه در برابرش قرار دارد، قلم خود را بکار گیرد و هر ضربه قلم او قطعه سنگ را به «مدل» موردنظر شبیه‌تر سازد، و اگر در هنگام فرود آوردن آخرین ضربه، مجسمه ناگهان به خود «مدل» مبدل گردد، آیا این امر کمال هنر خواهد بود و یا نقص و قصوری در آن؟ چنین سؤالی، تناقضی را که نظریه مربوط به تقلید و یا نمودگاری هنر، متضمن آن است نشان می‌دهد.

اجازه دهید فعلاً قسمتی از محاوره مذکور در فوق را کنار بنهیم تا ببینیم درآیدن وقتی با مسأله دفاع از قافیه در تراژدی روبرو می‌شود، با آن چه می‌کند:

«قبلاً شما عنوان کردید و من نیز پذیرفتم که چون هیچ فردی هیچ نوع شعری را بی سابقه ذهنی نمی‌گوید، آن چیزی که به طبیعت نزدیک‌ترست بایست مرتجح شمرده شود. بنابراین من پاسخ شما را به این ترتیب می‌دهم که بین آنچه به طبیعت کمدی (که تقلید از مردم عادی و سخن عادی است) با آنچه به طبیعت نمایشنامه جدی نزدیک‌ترست، تمایز قائل می‌شوم. دومی در حقیقت نمایش طبیعت است، اما طبیعتی که در حدی برتر قرار گرفته. طرح نمایشنامه، اشخاص آن، ظرافت، شور و احساس، توصیف‌ها همه به سطحی برتر از مکالمات عادی، تا جایی که تخیل شاعر امکان دارد، در عین حفظ تناسب با واقع‌نمایی، اعتلا می‌یابد... این درست است که شعر زاده اندیشه‌ای ناگهانی نیست اما این مانع نمی‌گردد که ممکن است چنین اندیشه‌ای در شعر و حتی خارج از شعر نمایش داده شود زیرا این اندیشه‌ها چنان است که باید برتر از آن حدی قرار گیرد که طبیعت می‌تواند، بدون پیش‌اندیشی، آنها را بپروراند، بخصوص اگر اندیشه‌های مزبور مستلزم استمرار باشد. در نتیجه شما نمی‌توانید تصور کنید که آنها خواه از برای شاعر و خواه از برای هنر پیشگان ناگهانی بوده است. همان‌طور که گفته‌ام برای آن که نمایشی شبیه طبیعت باشد، باید برتر از آن قرار داده شود، چنان که مجسمه‌هایی را که باید در جاهای بلند نصب گردد بزرگتر از اندازه واقعی می‌سازند تا در چشم بینندگان — که در پایین قرار دارند — به ابعاد طبیعی بنماید.»

درآیدن می‌گوید: «طبیعتی که در حدی برتر قرار گرفته»، «برای آن که نمایشی شبیه طبیعت باشد، باید برتر از آن قرار داده شود»، این سخنان فقط برای بیان نقش قراردادهاست نه بسط و پرورش آنها؛ و نیز ضمناً مسأله سبک‌پردازی و سطوح مختلف آن را برحسب اقتضای حال، طرح می‌کند. مثلاً سبک بیان بهشت

گم‌شده میلتن، شعری که شاعر آن را بمنظور ابلاغ برخی از عمیق‌ترین حقایق مربوط به انسان و مقام او در کائنات، بعمد بطرزی باشکوه و رمزی بنظم درآورده است، بحق بسیار با اسلوب‌تر از بیان شاعر هجوپرداز امروزی است که از برخی نقائص تمدن معاصر به شیوه‌ای خشک سخن می‌گوید. حرکات و اطوار هنرپیشگان یونانی در صحنه نمایش یونان تصنعی‌تر و غیرواقعی‌تر از حرکات هنرپیشگان در صحنه نمایش امروز بود زیرا تماشاخانه یونانی، آمفی‌تئاتری وسیع در فضای آزاد بود، با چشم‌اندازی پیوسته به افق و جوی آمیخته با شعائر، از این رو به مقیاسی وسیع‌تر از واقعیت نیاز داشت تا تأثیر نهائی آن اقناع‌کننده باشد، «چنان که مجسمه‌هایی را که باید در جاهای بلند نصب گردد، بزرگتر از اندازه واقعی می‌سازند تا به چشم بینندگان — که در پایین قرار دارند — به ابعاد طبیعی بنماید». سطح سبک‌پردازی در کمدیهای نوئل کاورد^۱ فروتر از تراژدیهای سوفوکلس است (و یا حداقل از نوع کاملاً متفاوتی است) و در هر مورد، نتیجه نوع متناسبی از پندار دراماتیک است. بنابراین جای انتقاد نخواهد بود اگر از تطابق ساده با اوضاع و احوال زندگانی واقعی، بعنوان قسمت عمده جنبه اقماعی نمایش سخن گفته شود. هنر، واقعیت زندگی نیست و اگر چنین می‌بود امکان نداشت داعیه روشنگری زندگی را داشته باشد.

نظر دکتر جانسن درباره وحدتها

صرف نظر از مسأله جالب توجه هنر، قراردادهای مربوط، واقعیت و ارتباط بین این سه، اتهامی را که کریتس بر درام عصر خود در مقایسه با درام کلاسیک وارد می‌آورد، با استدلالی ساده و محکم می‌توان رد کرد. یکصد سال بعد از آن که درایدن رساله درباره نظم دراماتیک را نوشت، دکتر جانسن در مقدمه خود بر چایی از آثار شکسپیر، آخرین سخن را درباره وحدتهای زمان و مکان گفت:

۱- (۱۸۹۹-۱۹۷۳) Neol Coward نمایشنامه‌نویس و هنرپیشه و آهنگساز

انگلیسی (م).

«ضرورت رعایت وحدت‌های زمان و مکان ناشی از تصوّر ضرورت باورکردنی جلوه دادن درام است. منتقدان معتقدند عملی که ماه‌ها یا سال‌ها طول می‌کشد محال است بتوان قبول‌اند که در سه ساعت انجام پذیرد، و یا در حالی که سفیران بین قلمرو پادشاهان سرزمین‌های دور از یکدیگر به رفت و آمد می‌پردازند و لشکرها گردآوری می‌شود و شهرها محاصره می‌گردد، وفردی تبعید- شده دوره تبعید را می‌گذرانند و به دیار خود باز می‌آید، یا کسی که دیده‌اند با نامزد خود سرگرم راز و نیازست، بر مرگ نابهنگام پسر خویش می‌گرید، تماشاگر بتواند فرض کند که هنوز در تماشاخانه نشسته است. ذهن از قبول دروغ آشکار سر می‌پیچد و داستان وقتی از شباهت با واقعیت دور می‌افتد، تأثیر و قوت خود را از دست می‌دهد.

محدود ساختن مکان بضرورت از محدودیت دقیق زمان ناشی می‌شود، تماشاگری که می‌داند صحنه پرده اول نمایش را در اسکندریه دیده نمی‌تواند تصوّر کند که صحنه بعدی را در رم می‌بیند، یعنی مسافتی چنان بعید که حتی افعیهای بالدار مدیا^۱ نمی‌توانند در زمانی چنان کوتاه، او را از یک جا به دیگری انتقال دهند؛ وی یقین دارد که جای خود را عوض نکرده و می‌داند که مکان نیز نمی‌تواند جابجا شود و آنچه بصورت خانه بوده امکان ندارد دشت باشد و هرگز ممکن نیست جایی که تیس نامیده می‌شد پرسپولیس (تخت جمشید) شود.

چنین است لحن فاتحانه منتقدی که از فلاکت شاعری لاابالی، [بی اعتنا به وحدتها]، ابراز مسرت می‌کند، و شادی خود را، بدون آن که با مقاومت و یا با پاسخی روبرو شود، علنی می‌سازد. بنابراین اکنون موقع آن است که با استناد به شکسپیر به این منتقد گفته شود که بی‌تردید وی موضعی را اختیار می‌نماید که وقتی زبانش آن را بصورت کلمات ادا می‌کند، فهم خود او آن را باطل اعلام می‌دارد. این درست نیست که هر نمایشی بجای واقعیت تلقی تواند شد، و یا هر داستان دراماتیک، در فعلیت مادی خود، باورکردنی است، یا برای یک لحظه قابل تصدیق تواند بود.

اعتراض ناشی از عدم امکان گذراندن ساعت اول در اسکندریه و ساعت بعدی در رم، بر این فرض استوارست که وقتی نمایش آغاز می‌شود تماشاگر واقعاً خود را در اسکندریه تصوّر می‌کند و باور می‌کند که آمدن او به تماشاخانه سفری به مصر بوده است و وی در عصر آنتونی و کلوپاترا بسر می‌برد. مسلماً کسی که چنین تخیل و تصوّر کند ممکن است چیزهای بیشتری را

۱- مدیا، در اساطیر یونان زنی است جادوگر (رک: ص ۳۶/۷۵ ح) و در این جا به اربابه‌ای اشاره شده که گویند افعیهای بالدار آن را می‌کشیدند و مدیا پس از انتقام گرفتن از دشمن، با آن فرار کرد (م).

به تخیل درآورد. کسی که بتواند زمانی صحنه را بجای پتولمائی^۲ فرض کند، امکان دارد پس از نیم ساعت، آن را دماغه آکتیوم^۳ انگارد. پندار دراماتیک، اگر امکان آن مورد قبول باشد، حدّ معینی ندارد. اگر بتوان تماشاگر را یک بار قانع کرد که آشنایان دیرین او اسکندر و قیصرند، و اطّاقی که با شمعها روشن شده همان دشت فارسالیا^۴ یا ساحل گرانیکوس^۵ است، وی در حالت عظمتی دور از دسترس عقل و یا حقیقت قرار دارد و ممکن است از اوج شعرآسمانی به محدودیت عالم خاکی با تحقیر بنگرد. دلیلی ندارد اندیشه‌ای که این گونه در عالم وجد و جذب سیر می‌کند به ساعت شماری بپردازد و یا در تب و تاب ذهنی که می‌تواند صحنه نمایش را کشتزاری تصوّر کند، یک ساعت قرنی انگاشته نشود.

حقیقت آن است که تماشاگران همواره بهوشند و از همان پرده اول تا آخرین پرده می‌دانند که صحنه فقط یک صحنه است و هنرپیشگان فقط هنرپیشه‌اند. تماشاگران آمده‌اند تا ابیاتی را که همراه با حرکات و نغمه‌گریهای موزون ادا می‌شود بشنوند. ابیات نمودار اعمالی است و هر عملی باید در مکانی صورت گیرد؛ اما اعمال مختلفی که داستان را تکوین می‌بخشد، ممکن است در مکانهایی بسیار دور از یکدیگر انجام پذیرد؛ و سخافت این امر در کجاست اگر پذیرفته شود که آن صحنه در وهله اول نمودار آتن و سپس نمودار سیسیل باشد، و حال آن که معلوم است نه سیسیل است و نه آتن، بلکه تماشاخانه‌ای امروزی است.

با این فرض، وقتی که مکان معرفی شده است، زمان را می‌توان بسط داد. زمانی که برای داستان لازم است بیشتر در فواصل پرده‌ها سپری می‌شود؛ زیرا از آن همه عمل که به نمایش

۲- Ptolemies نام چند شهر که در زمان بطالسه مصر تأسیس و یا تعمیر و تزیین شده است: الف - شهری در ساحل سوریه، عکای امروز، ب - شهری در برقه که امروز آن را طلمه خوانند، ج - شهری در مصر علیا در ساحل چپ نیل، د - شهری در ساحل بحر احمر (فرهنگ فارسی، م).

۳- Actium دماغه‌ای در ساحل غربی یونان قدیم که به سال ۳۱ ق.م. در جنگی دریایی سپاه اوکتاویانوس بسرکردگی آگریپا، نیروی مشترک انتونی و کلئوپاترا را در آن جا شکست داد (م).

۴- Pharsalia شهری در تسالی که قیصر در حوالی آن بر سپاه پمپه (پمپتوس) در سال ۴۸ ق.م. غلبه کرد (م).

۵- Granicus رودی کوچک در شمال غربی آسیای صغیر که به سال ۳۳۴ ق.م. اسکندر مقدونی در ساحل آن، سپاه داریوش سوم را شکست داد (م).

درمی آید، طول زمان واقعی و شعری، یکسان است. اگر در پرده اول تدارکات از برای جنگ برضد مهرداد^۶ در رُم صورت می گیرد، می توان، بدون سخافت، وقوع جنگ مصیبت بار را در پونتوس^۷ نمایش داد. ما می دانیم که نه جنگی در بین است و نه تدارکاتی از برای آن؛ می دانیم که نه در رُم هستیم و نه در پونتوس، و کسانی که در برابر ما هستند نه مهردادند و نه لوکولوس^۸. درام تقلیدهای پیاپی را از اعمال پیاپی به نمایش می گذارد؛ اگر عمل دوم و اول آن قدر با هم ارتباط داشته باشند که چیزی را جز مرور زمان نشود حد فاصل بین آن دو انگاشت، چرا نتوان تقلید دوم را نمودار عملی دانست که سالها پس از عمل نخستین روی می دهد؟ در میان همه صور وجود، زمان بیش از هر چیز با تخیل سازگاری دارد، و گذشت سالها در عالم تصوّر، به سهولت سپری شدن ساعات، امکان پذیرست. در تأمل و تفکرات خود، زمان اعمال واقعی را باآسانی کوتاه می کنیم، بنابراین با کمال میل می پذیریم که در موقع مشاهده تقلید آن اعمال نیز، این زمان کوتاه باشد.

شاید پرسیده شود که اگر درام از تأیید و تصدیق برخوردار نشود، چگونه پیش می رود؟ جواب آن است که: درام از همه نوع تأیید و تصدیقی که شایسته آن است، برخوردار می گردد. درحالی که درام به پیش می رود، بعنوان تصویری درست از یک چیز اصیل و واقعی، مورد تأیید و تصدیق قرار می گیرد، و اگر منظور از تمهید نمایش این باشد که تماشاگر از مشاهده آن، به انجام دادن عملی و یا تأثر از چیزی وادار شود، درام آنچه را تماشاگر خود احساس خواهد کرد به او عرضه می دارد. انعکاس درام در دل شخص این نیست که مصائبی که وی بر روی صحنه می بیند واقعی است بلکه آن است که امکان دارد ما خود نیز دستخوش آن مصائب شویم. اگر در این جا خودفریبی در میان باشد، این نیست که هنرپیشگان را در وضع ناخوش آیندی می بینیم بلکه آن است که ما خود را، لحظه ای، در چنان وضعی می پنداریم؛ تأثر و گریستن ما از دیدن نمایش، بیشتر ناشی از تصوّر امکان بدبختی است نه بر اثر فرض وجود آن، نظیر مادری که وقتی به یاد آن می افتد که ممکن است روزی مرگ، فرزندش را از دستش برباید، برای جگرگوشه خود

۶- منظور مهرداد ششم پادشاه اشکانی (حدود ۱۳۲-۶۳ ق.م.) است که چند بار با رومیان جنگید و پونتوس را نیز فتح کرد (م).

۷- Pontus ناحیه ای در آسیای صغیر، کنار دریای سیاه، که داریوش اول آن را متصرف شد و بعد ضمیمه ممالک اسکندر مقدونی گردید (م).

۸- Lucullus کنسول و سردار رومی (حدود ۱۱۰ تا ۵۶ ق.م.) که با مهرداد ششم جنگ کرد و او را شکست داد (م).

می‌گردد. لذت تراژدی ناشی از آن است که می‌دانیم فقط قصه و داستان است، اگر تصور می‌کردیم که جنایتها و خیانت‌های منظور، واقعی است دیگر چنگی به دل نمی‌زد. نمایشها موجد رنج یا شادی است، نه ازان بابت که واقعی تلقی می‌شوند بلکه از آن رو که واقعیات را فریاد می‌آورند...»

«کسی که چنین تخیل و تصور کند ممکن است چیزهای بیشتری را هم به تخیل درآورد». در نظر خواننده امروزی، این استدلال بر ضد لزوم رعایت وحدت زمان و مکان، استدلالی قوی است و تا آن جا که می‌توان گفت نمی‌شود پاسخی از برای آن یافت. مع‌هذا ممکن است این نکته را بیفزاییم که وظیفه درام پرداز آن است که اوضاعی بوجود آورد تا تخیل تماشاگران به بهترین وجهی به فعالیت درآید. اگر بنا باشد که حتی با فرهنگ‌ترین تماشاگران قراردادهای بدون هر شبهه‌ای بپذیرند باید از آنها درست استفاده گردد و با مهارت و ثبات بکار گرفته شود. درهم آمیختن سطوح مختلف سبک‌پردازی (مگر آن که تأثیر عمده طعن و کنایه در نظر باشد) ممکن است به آن جا منجر شود که قبول تخیلی را محال سازد. مسأله‌ای که در این - جا با اشاره به درام طرح شده است، به نمایشنامه‌ها محدود و منحصر نمی‌گردد، ولو آن که اوضاع و احوال مادی نمایش تأثیری، مثالی محسوس و آسان فهم را بدست دهد. مجادله در باره وحدت‌های سه‌گانه، نمونه‌ای افراطی از نوعی اشکال است که با رابطه بین هنر و واقعیت (که هر نوع نظریه تقلیدی و یا نمایشی هنر، دیر یا زود با آن مواجه می‌شود) بستگی دارد.

دفاع از «پیشرفت و تطور» در ادبیات

حال به درآید باز گردیم. کریتس نویسندگان قدیم را بسبب آن که پیشتر از نویسندگان جدید، در رعایت وحدت‌های سه‌گانه در درام، دقت بخرج داده‌اند ستوده سپس چنین ابراز عقیده کرده است: «اگر ما معترفیم که نویسندگان قدیم آثار خود را خوب طرح‌ریزی کرده‌اند، باید این را هم اعتراف کنیم که نوشته آنان نیز بهتر

بوده است» — یعنی، در مقایسه با متأخران، اگر «طرح» داستانهای آنها خوب بوده، سبکشان از آن هم بهتر بوده است. سپس یکی دیگر از اعضای گروه چهارنفری، به نام یوجینیوس^۱، دفاع از متجددان را، در مقابل کریتس، برعهده می‌گیرد و چنین می‌گوید:

«من از سخنان تو متوجه شدم که قسمت اول آن در باره این که متجددان از قواعد متقدمان سود جسته‌اند اقطاع کننده است. اما در قسمت دوم تو با دقت تمام می‌کوشی پیشی جستن آنان را بر متقدمان پنهان کنی. ما در مقابل کمک‌هایی که از متقدمان گرفته‌ایم به آنان مدیونیم و مادام که معترفیم برای برتری جستن بر آنان ناگزیر از مزایایی که آنان در اختیار ما نهاده‌اند بی‌نیاز نیستیم، ادعای هیچ‌گونه بزرگ‌داشت و یا حق‌شناسی نداریم. ولی ما کوشش خود را بر کمک‌های آنان افزوده‌ایم زیرا اگر به تقلید کورکورانه از آنان قناعت کرده بودیم، آنگاه ممکن بود کمال دوره قدیم را از دست بدهیم و به هیچ چیز جدیدی نیز دست نیابیم. بنابراین بجز در چیزهایی که مربوط به طبیعت است، ما پیرو خط مشی آنان نیستیم؛ و چون علاوه بر تجربه‌هایی که آنان در هر مورد داشته‌اند، زندگی را پیش چشم داریم تعجب آور نیست اگر به برخی فضاها و سیماها که ایشان به درک آنها نایل نشده‌اند دست یابیم.»

در این جا یوجینیوس این نکته ساده اما مؤثر را بیان می‌کند که: اگر هنر، تقلیدی یا نمایشی باشد هنرمند از چشم دوختن بر موضوع مورد نمایش بیشتر استفاده تواند کرد تا این که فقط به نگرستن بر انواع نمایشهای پیشین اکتفا کند، اگر چه البته خوشحال خواهد شد که از راهنماییهای فنی اسلاف خود بهره جوید. در ضمن یوجینیوس می‌گوید که هنرمند می‌تواند کار خود را بر پایه دست‌آوردهای اسلاف بنا کند و بنابراین هنر استعداد آن را دارد که مانند علوم پیشرفت نماید. سرمشقهای بازمانده از هنرمندان پیشین، همراه با تجربه و استعداد خود شما، مسلماً توأم تواند شد تا چیزی پرتأثیرتر از آنچه تاکنون به منصه ظهور رسیده، بوجود آورد.

این موضوع، مجادله‌ای جالب توجه است که غالباً در عصر خود ما نیز رواج-

دارد (مثلاً ناشر یک مجله داستانهای پرخواننده اخیراً ادعا کرد که هر روزنامه‌نگار شایسته امروزی می‌تواند بهتر از والتر اسکات^۲ داستانی بپردازد). می‌دانیم که در علوم طبیعی، مردی با نبوغ بسیار کمتری از نیوتن^۳ می‌تواند، با ایستادن بر روی شانه‌های وی، به بینشها و کشفیاتی نایل آید که به ذهن نیوتن نیز نرسیده است. آیا ما نیز می‌توانیم با استفاده از آثار شکسپیر نمایشنامه‌های بهتری بوجود بیاوریم؟ آیا هنر آن چنان پیشرفت می‌کند که صاحب قریحه‌ای متوسط — که پس از نابغه‌ای می‌آید — بتواند با استوار کردن کار خود بر موفقیت‌های نابغه، به توفیق‌هایی بیش از او نایل آید؟ این نظر که چنین چیزی امکان پذیرست (و مسلماً اثبات بطلان آن به استدلالی چندان قوی نیاز ندارد) اشتباه متداول کسانی است که در مجادله بین قدیم و جدید، جانب متجددان را می‌گیرند، درست مانند همان نظر که آثار کلاسیک لاتینی و یونانی نمودار معیارهای پایدار و ثابت تعالی مطلق است که آثار بعدی فقط می‌تواند به پیرامون آن نزدیک شود و این اشتباه مشخص و افراط‌آمیز کسانی است که طرف مقابل بحث را می‌گیرند. در حقیقت درآیدن بطور عمیق وارد این مسأله نمی‌شود که آیا هنر پیشرفت و تطوری دارد یا نه و اگر دارد چگونه است (زیرا هنر به مفهومی، و در قلمروهایی خاص پیشرفت و تطور دارد) اما در خلال مباحثه چهارنفره، اجازه می‌دهد که این موضوع بیش از چند بار بیان آید. توجه وی بیشتر به امکانات بالقوه و گوناگون قراردادهای ادبی متغیر بود تا به مسأله مجرد پیشرفت و تطور هنر در خطی مستقیم. و اگر گاهی اوقات تقریباً چنین بنظر می‌رسد که وی نظریه‌ای را که بر زبان یوجینیوس جاری می‌سازد خود قبول دارد، همیشه در مواردی است که پیشرفتهای فنی بسیار محدود و خاصی منظور اوست (مثلاً در موردی که چهار تن مذکور اتفاق نظر دارند که «هرگز نیاکان ما به درک و تجربه حلاوت شعر انگلیسی نایل نشدند»).

دفاع یوجینیوس از متجددان شامل این بحث نیز می‌شود که آنان در واقع

۲- Sir Walter Scott (۱۷۷۱-۱۸۳۲) رمان‌نویس و شاعر اسکاتلندی (م).

۳- Sir Isaac Newton (۱۶۴۲-۱۷۲۷) ریاضی‌دان و فیلسوف انگلیسی (م).

نسبت به قواعد مصتفان قدیمی بیش از خود آن مصتفان، خویش را مقید می‌سازند؛ در این جا از ادبیات جدید، از آن لحاظ دفاع نمی‌شود که آزادتر و تخیلی‌ترست و بی‌توجه به روش کلاسیکها قالبهای خود را می‌سازد، بلکه از آن جهت دفاع می‌شود که (در نتیجه توجه به «طبیعت») این گونه قواعد را، مانند قواعد «وحدتها»، دقیق‌تر از مصتفان کلاسیک رعایت می‌کند. زیرا، بموجب این نظر، یکی از الزامات این قواعد این است که توجه به واقعیت را تحت نظم درآورد و تعلیماتی فنی را بدست- دهد حاکی از این که چگونه واقعیتی را که به این صورت تحت نظم درآمده، می‌توان در ادبیات نمایش داد — چنان که گویی قرار بود پوپ پنجاه سال پس از آن، چنین بگوید:

آن قواعد کهن که ابداع نشد بلکه کشف شد،
هنوز هم همان طبیعت است، منتهی طبیعتی مصنوعی،

ادبیات و نوآوری

یوجینیوس نیز مصتفان قدیم را بواسطه آن که طرحهای پیش پا افتاده و فرسوده‌ای را در نمایشنامه‌های خود بکار برده‌اند، موردحمله قرار می‌دهد و می‌گوید:

«یکی از نویسندگان متأخر خردمندانه گفته است که تراژدیهای قدما فقط بر قصه‌هایی درباره تیس یا تروا، و یا لاقل بر آنچه در آن دو عصر روی داده مبتنی است؛ و این طرحها چندان مورد قلم فرسایی شاعران حماسه‌پرداز قرار گرفته و حتی «یونانی زبانهای پرگو» (به تعبیر بن جانسن) بنا به سنت خود آن قدر از آنها سخن گفته‌اند و چنان فرسوده و مبتذل شده است که قبل از بصرحه درآمدن همه تماشاگران از کم و کیف آنها آگاهی دارند و بمجرد آن که مردم نام او دیپوس^۱ را می‌شنوند قبل از شروع نمایش، همچون خودسراینده، می‌دانند که وی باشتباه پدرش را

۱— Oedipus پسر لایوس که سرگذشت او موضوع یکی از تراژدیهای سوفوکلس است؛

رک: ص ۷۱/ ۲۷ (م).

کشته و با مادر خود ندانسته مباشرت کرده است. و نیز می دانند که حال باید از شیوع طاعون و پیشگوئیه‌ها و ظهور شیخ لایوس سخنانی بشنوند بطوری که خمیازه کشان آن قدر بانتظار بنشینند تا اودیپوس با چشمهایی میل کشیده به صحنه آید و یکصد یا دویست بیت بالحنی غم انگیز در شکایت از تیره‌روزیهای خود بخواند. اما اگر موضوع به یک اودیپوس، هرکول یا مدبا منحصر می شد قابل تحمل بود. بیچاره مردم! به این آسانی خلاص نمی شوند، هنوز باید ظرف خروس با آورده شود تا اشتهای آنها بر اثر مشاهده مکرر همان غذا کور شود، و چون تازگی در میان نیست، خوشی نیز از میان می رود. بطوری که هدف عمده منظومه دراماتیک — که بموجب تعریف درام، خوشی آفریدن بود — سرانجام از یاد می رود.

رومیان در طرح کمدهای خود معمولاً از شاعران یونانی اقتباس می کردند و داستانهای آنان غالباً سرگذشت دختر کوچکی بود که او را دزدیده بودند و یا از نزد پدر و مادر خود آواره شده بود، و بعدها با کودکی در شکم از مردی هرزه — که ... پدر خود را فریب می دهد — بطور ناشناس به شهر خویش برمی گشت، و هنگام وضع حمل فریاد می زد: «جونو، ای ربه النوع زایمان، کمکم کن!». تا این که روزی کسی می بیند صندوقچه ای، یا جعبه ای، همراه او می برند و راز وی را نزد دوستان خود فاش می کند، مگر آن که یکی از ارباب انواع با گردونه از آسمان فرود آید و مانع بی آبرویی دختر و با این عمل موجب سپاسگزاری وی شود ...

این گونه طرحها به شیوه خانه های ایتالیایی ساخته می شود؛ یعنی در آن واحد همه جای آنها را می توانید دید: اشخاص داستان واقعاً تقلیدی از طبیعتند، اما مقیاس کار چنان تنگ و محدودست که گویی فقط از چشمی و یا دستی تقلید شده است و جرأت پرداختن به ابعاد اندام را نداشته اند.»

نخستین نکته ای که در این جا بیان شده براساسی شایان بررسی است. آیا می توان با نمایشنامه یا داستانی که از لحاظ طرح کلی، وقایع آن معروف و معهودست، توجه عموم را جلب کرد؟ یوجینیوس تلویحاً می گوید این کار امکان پذیر نیست و تراژدی مبتنی بر داستانی معروف و معهود، فقط موجب ملال تماشاگران خواهد شد. ممکن است یادآور شویم که اگر این نظر درست باشد می توان شکسپیر را نیز تقریباً مانند درام پردازان قدیم، مشمول این ایراد قرارداد. اساس اکثر نمایشنامه های او بر طرحهای معروف و معهود استوار بود. در طرح کلی، نمایشنامه های تاریخی وی مبتنی بر الگوی وقایعی بود که معاصران او نیز از آنها

آگاهی داشتند. بسیاری از دیگر نمایشنامه‌های شکسپیر بر پایهٔ داستانهای مشهور قرار داشت و حتی نمایشنامهٔ هملت نیز روایت تازه‌ای بود از نمایشنامه‌ای که یکی دیگر از درام‌پردازان دورهٔ الیزابت در همین زمینه نوشته بود. امروز هیچ کس نمی‌گوید مفهوم این حقایق آن است که شکسپیر فاقد اصالت هنری بود و یا نمایشنامه‌های وی از توجه عموم بهره نداشت. در حقیقت امروز کمتر کسی را می‌توان یافت که به تماشای نمایشنامه‌ای از آثار شکسپیر برود و حداقل تا اندازه‌ای با آن نمایشنامه آشنا نباشد. پس اگر تصور یوجینیوس درست باشد آیا به این نتیجه نمی‌رسیدیم که هرگز نمی‌توان از تماشای مجدد یک نمایش، باز لذت برد؟ زیرا وقتی یک بار آن را دیده‌ایم می‌دانیم گره داستان چگونه گشوده خواهد شد و بنابراین از هر بار مشاهدهٔ مجدد آن، ملول خواهیم گشت.

مقام داستانهای پلیسی

از جمله مباحث بدیهی نقد یکی این است که موضوعی قدیمی، اگر از زاویه‌ای جدید مورد تخیل واقع شود، هر جزء آن مانند نمایشنامه و یا داستانی که طرح آن بکلی تازه و اصیل است، مهیج تواند بود (اگر ایجاد طرحی کاملاً تازه و اصیل بواقع امکان داشته باشد). تنها داستانهایی که برای تأثیر بخشیدن خود در ذهن خواننده بر بی‌خبری او از آنچه اتفاق خواهد افتاد متکی است، داستانهای پلیسی جدیدست که در آنها توجه به این راز قصه منحصر می‌شود که «مرتکب عمل کیست؟»، و پیچ و گره‌های حیرت‌انگیز طرح داستان، مورد تحسین خواننده قرار می‌گیرد، اما نه بعنوان وقایعی که برای تطویل داستان طوری بکار رود تا معانی و اشارات زیرکانه‌ای را بوجود آورد که در هر بار مطالعهٔ بعدی هر چه بیشتر مورد تحسین خواننده واقع شود، بلکه آن پیچ و گره‌ها فقط تمهیداتی است از برای این که خواننده را تا موقع گشوده شدن راز داستان، در حالت تعلیق^۱ نگاه دارد. و وقتی که راز

۱ - suspense منظور اشتیاق و انتظاری است که خواننده یا تماشاگر برای پی بردن

داستان گشوده شد دیگر هرگز آن حالت تعلیق دوباره دست نمی دهد زیرا علاقه اصلی نسبت به داستان پایان پذیرفته است. از این رو خواننده ای که از برای به امانت گرفتن داستانی پلیسی به کتابخانه ای وارد می شود، داستانی را که قبلاً خوانده است طبعاً رد خواهد کرد زیرا چنین داستانی مورد علاقه او نمی تواند بود مگر زمانی که آن را بکلی از یاد برده باشد. ما از مطالعه مجدد داستانی پلیسی وقتی لذت توانیم برد که از حافظه ما محو شده باشد، اما کمتر کسانی ادعا می کنند که فقط وقتی برای دومین بار به تماشای هملت و یا انتونی و کلئوپاترا^۲ خواهند رفت که توانسته باشند آنچه را نخستین بار دیده اند فراموش کنند. هنری که برای احراز تحسین ثانوی مردم، محتاج ضعف حافظه آنان باشد، مسلماً از مقوله مخصوصی است!

این موضوع بدیهی است که انواع معینی از نوشته های مردم پسند — که خوش آیند بودن آنها کاملاً به نوع ساده ای از اشتیاق و تعلیق محدود می شود — جزء مقوله مذکور در فوق محسوب تواند شد. و نیز با یک لحظه تفکر این نکته آشکار می شود که اودیپوس اثر سوفوکلس و هملت اثر شکسپیر جزء این مقوله نخواهد بود. البته امکان داشت که هر دو این نمایشنامه ها جزء آن آثاری بشمار آید که در آنها این سؤال مطرح است که «مرتکب عمل کیست؟»، و اودیپوس بعنوان کارآگاهی بزرگ (در یک صحنه پایانی حیرت انگیز از برای پایان بخشیدن به همه پایانه های حیرت انگیز) سرانجام ثابت می کند که خود قاتل بوده است و هملت بصورت کارآگاهی متفطن می کوشد تا پی برد آیا واقعاً عمویش قاتل پدر او بوده است یا نه. اگر این دو نمایشنامه درام پلیسی می بود، بسیاری از حوادث و حتی اغلب تصویر پردازیهای آنها زائد می نمود. مثلاً پایان مناسب از برای هملت، صحنه ای می بود که بلافاصله بعد از روی صحنه آوردن نمایشی در خلال این نمایش، هملت متقاعد شده بود که عموی او قاتل است و مردم نیز با شنیدن اعتراف تلویحی عموی وی بر ارتکاب جنایت، متقاعد شده بودند. اما البته ارزش این نمایشنامه ها بیش از

→ به نتیجه داستان یا نمایش دارد (م).

Antony and Cleopatra — ۲

آن که بر جنبه پلیسی آنها استوار باشد بر کشف موضع انسان در جنبه درامی آنها (که نحوه داستان پردازی، امکان آن را از برای درام پرداز فراهم می آورد) مبتنی است. در حقیقت این نکته ای نیست که درآید، در پاسخ یوجینیوس از زبان هیچ یک از اشخاص طرف صحبت وی، بیان کرده باشد زیرا ذهن درآیدن — که منتقدی بزرگ بود — به آنچه در عصر وی «طرح خوش ساخت» نامیده می شد، بیش از آن توجه داشت که به صرف وقت و تأمل درباره ارتباط طرح و ارزش کلی اثر پردازد. وقتی که به تجزیه و تحلیل درآیدن از نمایشنامه زن خاموش^۳ اثر بن جانسن بنگریم خواهیم دید وی موقعی که به نقد نمایشنامه ای می پرداخت به معیارهای زیر توجه داشت: حفظ علاقه تماشاگر با توسل به تمهیداتی از برای حصول حالت انتظار و تعلیق، تعبیه عملیاتی که پیوسته سیر صعودی داشته باشد، گره افکنی تدریجی در موضع داستان تا گره گشایی بصورتی شسته رفته بموقع خود انجام پذیرد، و تدارک همه اینها با هیجان و تنوع. تنها پاسخی که به ایراد یوجینیوس داده می شود همان است که بعد در ضمن محاوره، تلویحاً از سخنان لیسیدیوس^۴ مفهوم می گردد و آن در موقعی است که وی به دفاع از تراژدی نوکلاسیک فرانسوی، به دلیل این که طرح آن «همیشه بر اساس واقعه ای تاریخی و معروف مبتنی است» می پردازد، و خاطرنشان می کند که این خصیصه، وقار و حسن تأثیر را بر حوادث می افزاید. هیچ یک از شرکت کنندگان در مباحثه، موضوع را به بحث ارسطو در باره احتمال و امکان و ارتباط تاریخ با شعر، بطور مستقیم مربوط نمی سازد.

اهمیت حالت تعلیق

نباید انکار کرد که حالت انتظار و تعلیق در نمایشنامه ای نظیر اودیپوس اهمیت دارد و در حقیقت واجد بیشترین اهمیت است. اما شخص باید حالت تعلیقی

۳ — The Silent Woman نام معروف این نمایشنامه Epicoene است (م).

۴ — Lisideius

را که از خود نمایشنامه سرچشمه می گیرد و از خلال آن می تراود، از تعلیقی که ابراز نگرانی واقعی از سوی خواننده یا تماشاگرست، تمیز دهد. ممکن است دوباره به اظهار نظر دکتر جانسن در باره وحدتها رجوع کنیم و بر این حقیقت تأکید نماییم که ما در این جا با تجربه ای تخیلی سر و کار داریم، نه با یک رشته غم و غصه های فردی که هر یک از تماشاگران حاضر در تماشاخانه با آنها دست بگریان است. یک اثر هنری که خوب پرداخته شده باشد، وسائلی را فراهم می آورد تا خوانندگان و یا تماشاگران آن، در زندگی که می آفریند سهیم باشند و با تخیلی کامل و غنی در آن شرکت جویند، در طول مطالعه و یا تماشا، در جهانی که اثر مزبور آفریده است بسر برند تا در عین آن که اطلاع قبلی از اثر برای درک و فهم آن سودمند تواند بود و بکار می آید، مسلماً با ممانعت از حصول حالت انتظار و تعلیق و یا با نابود کردن جنبه مرموز داستان، قدر و ارزش اثر را تباه نکند. رجوع ساده به تجربه (یعنی این که آیا تماشای مجدد نمایشنامه ای از این قبیل، بر اثر اطلاع تماشاگر از داستان مربوط، لطمه می بیند؟ یا کسی که داستان را قبلاً خوانده، برای نمایش ارزش کمتری قائل خواهد شد؟) پاسخی قاطع در حل و فصل موضوع است.

از جمله مشخصات بارز درآیدن بعنوان یک منتقد — و قسمتی از بزرگی او — در این است که هر چند به همه پرسشها پاسخ نمی دهد اما، به هر صورت که باشد، تقریباً همه مسائل مهم نقد ادبی را طرح می کند. این مسأله ارتباط بین اطلاع قبلی و حالت انتظار و تعلیق در نمایشنامه ای که مانند نمایشنامه اودیپوس از لحاظ عمل تا این حد بر پیشرفت کنایه آمیز مبتنی است، مسأله ای است تفکر انگیز و دارای جوانب متعدد، و بررسی آن از جمیع جهات بمعنی بررسی بسیاری مسائل مهم هنری است. شاید بخاطر بیاورید که ارسطو گفته بود طرح، «روح» تراژدی است، اما منظور وی از این سخن آن نبود که صرف هیجان ناشی از حوادث، تنها چیزی است که اهمیت دارد. وقتی یوجینیوس تراژدی قدیم را به این دلیل مورد حمله قرار می دهد که طرحهای آنها بر اسطوره های مشهور مبتنی است، سخنان او تفسیری است محدود و عاری از تخیل از کلمات ارسطو، و تأکید وی بر تازگی و شگفتی آفرینی نموداری است از این که چگونه در اواخر قرن هفدهم تمهیدها و ابداع، مهمترین صفات یک

درام پرداز شناخته شده بود. اما ایرادهای یوجینیوس بر کمدیهای لاتینی بیشتر قابل توجیه است؛ زیرا در این مورد وی از تلقی جدیدی از اسطوره‌ای قدیمی، نظیر آنچه تراژدی نویسان یونانی بوجود آوردند، سخن نمی‌گوید بلکه از انبوه مواضع خنده‌انگیز و اشخاصی «کلیشه‌ای» یاد می‌کند که بارها و بارها مورد استفاده قرار می‌گیرند، درست شبیه همان طریقی که نمایشهای خنده‌آور و ملودرامهای^۱ قرن نوزدهم بارها و بارها در همان مواضع و با همان گونه اشخاص عرضه می‌شد.

مسأله چاشنی خنده^۱

سومین فرد از گروه چهارنفری بحث‌کنندگان که درآید او را لیسیدیوس می‌نامد، اکنون اثبات این امر را بر عهده می‌گیرد که درام نئوکلاسیک فرانسوی در قرن هفدهم بر همه انواع دیگر برتری دارد: فرانسویان قواعد کلاسیک را بهتر از خود نویسندگان قدیم رعایت می‌کنند، طرح آنها واحد و بهم پیوسته است، پیشرفت حوادث خوب درهم بافته شده، ارتباط بین شرح و تمهید - سخنانی که بمنظور آگاه کردن تماشاگران از حوادث گذشته و آنچه در خارج از صحنه روی می‌دهد، پیش از شروع نمایش بیان می‌شود - و اجرای نمایش بصورتی ماهرانه و قانع‌کننده برگزار می‌گردد:

«اگر این سؤال بمیان آمده بود... که در میان فرانسویان و انگلیسهای چهل سال پیش چه

۱ - melodrama نمایشی بسیار احساساتی که در برانگیختن عواطف مبالغه دارد و به پایانی خوش منجر می‌شود (م).

۱ - ترجمه لفظی comic relief آسودگی (رهایی، تنوع، مایه رفع ملال) گمیک می‌شود. در این جا منظور بهره‌گیری از صحنه‌ای خنده‌انگیزست در نمایشی تراژدی برای رفع ملال تماشاگران و تسکین خاطر آنان از تماشای مستمر صحنه‌های غم‌انگیز. در حقیقت تدبیری برای ارضای عامه تماشاگران کم‌حوصله بوده است و نوعی بکار بردن چاشنی کمدی در اثنای تراژدی. از این رو در ترجمه بصورت مذکور در فوق تعبیر شد (م).

کسی بهتر از همه نوشته است؟ من با تو هم‌رأی بودم و در داوری خویش این افتخار را به ملت خودمان منسوب می‌داشتم؛ اما از آن زمان تا کنون... همه ما چنان انگلیسیهای بدی بوده‌ایم که فرصت آن که شاعرانی خوب باشیم نداشته‌ایم. بیومانت، فلچر^۱ و [دکتر] جانسن (تنها کسانی که قادر بودند ما را به درجه‌ای از کمال که داریم برسانند) در شرف وداع با جهان بودند؛ تو گویی که (در عصری چنان سرشار از وحشت) قریحه و آن گونه تنبّعات لطیف‌تر مربوط به طبیعت انسانی، دیگر در میان ما جایی نداشت. اما الهه‌های شعر و هنر — که همیشه در جستجوی صلح و آرامشند — به کشوری دیگر رفتند تا بذرافشانی کنند. در آن زمان بود که کاردینال ریخلیو بزرگ^۲ آنها را در حمایت خود گرفت و بر اثر تشویق او گُرنی و برخی از فرانسویان دیگر، تئاتر خود را — که از تئاتر ما بسیار عقب افتاده‌تر بود و اکنون به همان اندازه پیشرفته‌تر از تئاتر ما و بقیه اروپاست — اصلاح کردند. اما چون کریتس در بحث خود به دفاع از متقدمان بر من پیشی بسته و از بسیاری قواعد مربوط به صحنه که متجددان از آنان بعاریت گرفته‌اند یاد کرده است، من بطور خلاصه فقط از شما می‌پرسم که آیا شما متقاعد نشده‌اید که از میان همه ملل، فرانسویان آن قواعد را بیشتر رعایت کرده‌اند؟ [در این جا لیسیدیوس در باره وحدتهای زمان، مکان و عمل سخن می‌گوید و نمایشنامه‌های فرانسوی را بواسطه تطابق آنها با دو وحدت نخستین می‌ستاید]... رعایت وحدت عمل در همه نمایشنامه‌های آنها از این هم آشکارترست زیرا فرانسویان نمایشنامه‌های خود را، مانند انگلیسیها، با طرحهای فرعی گرانبار نمی‌کنند، و علت آن که بسیاری از صحنه‌های تراژدی — کمدهای ما صورت طرحی را بخود می‌گیرد که با طرح اصلی نسبتی ندارد، همین است، چنان که ما در بافت یک نمایشنامه، دوگونه تار و پود (نظیر حالتی که در آثار نازل دیده می‌شود) و دو نوع شیوه عمل می‌بینیم که بصورت جمع دو نمایشنامه در یک نمایش، تماشاگران را سر درگم می‌کند؛ و پیش از آن که آنان مجذوب یکی از آن دو شوند، ذهنشان به سوی دیگری منحرف می‌شود و به این ترتیب توجه آنان از هر دو سلب می‌گردد. و از همین بابت است که نیمی از هنرپیشگان برای نیمی دیگر ناشناخته‌اند... هیچ تماشاخانه‌ای در جهان چیزی به سخافت تراژدی — کمدهی انگلیسی ندارد؛ این درامی است من درآوردی و مخصوص خود ما، و شیوه آن برای اثبات این مدعا کفایت.

۲- (۱۶۱۶-۱۵۸۴) Francis Beaumont و (۱۶۲۵-۱۵۷۹) John Fletcher

شاعران درام‌پرداز انگلیسی که بواسطه همکاری قلمیشان مشهورند (م).

۳- (۱۶۴۲-۱۵۸۵) Richelieu رجل دینی و سیاسی معروف فرانسه و صدراعظم لوئی

سیزدهم و بنیان‌گذار فرهنگستان فرانسه (م).

می‌کند؛ یک قسمت حاوی شادی و تفریح است، قسمتی دیگر اندوه و شور عاطفی است، قسمت سوم شرف و افتخار، و قسمت چهارم جنگ تن‌به‌تن است. به این ترتیب در ظرف دوساعت و نسیم، همه بحرانهای دارالمجانین را سیر می‌کنیم. فرانسویان بیشترین تنوع ممکن را در یک وهله فراهم می‌آورند اما این کار را مثل ما بصورتی ناموجه و نابهنگام انجام نمی‌دهند. شاعران ما نمایش و مضحکه را با یکدیگر عرضه می‌دارند و صحنه‌های نمایش ما هنوز برخی از آداب اصیل دوره «گاو سرخ‌فام»^۴ (که در آن همه انواع مضحکه‌های خام، همراه با مبارزه برای تحصیل جایزه و صید فجیع حیوانات اتفاق می‌افتاد) را در خود محفوظ می‌دارد... ارسطو می‌گوید: هدف تراژدیها و نمایشنامه‌های جدی جلب ستایش، همدردی و علاقه و توجه است؛ اما آیا شادی و همدردی با یکدیگر سازگار نیستند و آیا بدیهی نیست که شاعر بضرورت، اولی را با درآمیختن آن با دومی، درهم می‌شکند؟ یعنی وی ناگزیرست یگانه هدف و غایت تراژدی خود را، با آوردن چیزی تحمیلی که جزء پیکره نمایشنامه نیست، تباه سازد...»

این موضوع بیشتر ناظر به ارائه مطلبی جدی است تا اصرار بر رعایت وحدت زمان و مکان، و لیسیدئوس با حمله به شیوه انگلیسی (بخصوص به نویسندگان عصر الیزابت) — که آنچه را امروز «چاشنی خنده» می‌نامیم به تراژدیها ضمیمه می‌کند — و بطور کلی با انتقاد از اختلاط صحنه‌های خنده‌انگیز و غم‌انگیز با یکدیگر، نه فقط مسأله وحدت عمل را طرح می‌کند بلکه از وحدت «لحن» نیز سخن می‌گوید. منتقدان اخیر صحنه‌های خنده‌انگیز را در بسیاری از تراژدیهای شکسپیر موجه شمرده و گفته‌اند این صحنه‌ها در تخفیف التهاب تماشاگران در جایی که این تفریح موقت لازم است، بجاست و در عین حال اشاراتی مضاعف به عمل تراژیک اصلی است که بر اهمیت آن می‌افزاید و نمودار انعکاسات جدیدی از معنی نمایش است. مع هذا در حالی که کمتر کسی در قوت تأثیر صحنه خنده‌انگیزی نظیر کوفتن به درِ قصر^۵ در

۴- Red Bull نام تماشاخانه‌ای که آرون هلند Aron Holland در حدود سال ۱۶۰۵ میلادی در خیابان سنت‌جان ساخت و در آن انواع نمایشهای عیف و خشن را نشان می‌دادند (م).

۵- اشاره است به صحنه سوم از پرده دوم نمایشنامه مکبث، پس از کشته شدن

نمایش مکبث — که حرکتی بهت‌انگیز از ارتکاب جنایت به امری اتفاقی و مبتذل روزانه و تقارن ظریف بحران با امری عادی است — تردید دارد، حتی در آثار شکسپیر نیز کمتر قطعه‌ای می‌توان دید که در آن، آوردن صحنه‌ای خنده‌انگیز در وسط تراژدی، قابل توجیه باشد. اما در تراژدیهای نویسندگان معاصر شکسپیر، عناصر خنده‌انگیزی که بتوان از لحاظ تناسب دراماتیکشان با «چاشنی خنده» از آنها دفاع کرد، اندک است. برآستی نویسندگان دوره الیزابت، به تعبیر سیدنی، در «جمع بین نوای شادی شیپورها و تشییع جنازه‌ها» افراط کرده‌اند، و لیسیدیوس حق دارد که از فقدان وحدت لحن در درام انگلیسی شکوه کند. انتقال نامنتظر و غیرلازم از لحنی به لحن دیگر ممکن است نیروی نمایشنامه را به همان درجه نابود کند که از سبکی به سبکی دیگر پرداختن (مثلاً از بیان دارج عامیانه به سبک شعر سفید روآوردن)، و یا بی‌ثباتی در پیروی از قراردادهای (نظیر آن که مجاز دارند در قسمتی از نمایشنامه، توصیف صحنه به لحن شعر محاوره‌ای برگزار شود و در قسمتی دیگر صرفاً به صحنه‌های رنگ‌آمیزی شده و تأثیرنور اکتفا گردد). البته مسأله آن است که آیا در موردی خاص این انتقال و تغییر واقعاً نامنتظر و غیرلازم است یا خیر؟ درام منظوم جدید (بخصوص در آثار ت. س. الیوت) بعد از زبان رسمی به زبان عامه می‌پردازد تا به نوعی خاص از طعن و کنایه تحقق بخشد و یا موجب تفسیر غیرمستقیم قسمتی از اثر بوسیله قسمتی دیگر شود؛ و شکسپیر نیز در نمایشنامه هملت چندین بار از نثر شتاب‌زده به شعر سفید رو می‌آورد و این نمونه‌ای است از شواهد متعدد. اما اگر قرار باشد تغییر در لحن و درجات سبک و نوع قراردادهای قابل توجیه شمرده شود، این کارها باید از روی عمد و زیرکانه صورت گیرد تا معنی اثر را بطرزی خاص غنی سازد، نظیر مغایرتی که در نمایشنامه هانری چهارم^۶ بین شعر متین و باشکوه

→ Duncan دانکن، پادشاه اسکاتلند، به دست مکبث و سخنان وی با همسر خویش، که در قصر را بارها می‌کوبند و سرانجام Macduff مکداف و Lennox لناکس از نجیب‌زادگان اسکاتلند وارد قصر می‌شوند و سخنان آشفته دربان (م).

صحنه‌های سیاسی و نثر شتاب‌زده و عامیانه‌ی صحنه‌های ظهور فالستاف^۷ دیده می‌شود. وارد کردن صحنه‌های خنده‌انگیز و یا صحنه‌هایی که با لهجه‌ای متفاوت نگاشته شده و صرفاً بمنظور انحراف توجه تماشاگران است، تأثیر کلی اثر را کدر می‌کند، مثل دکتر فاوستوس^۸ اثر مارلو که در نتیجه درج صحنه‌هایی از دلچک بازی خام (که شاید حاصل تصرف دیگران در نوشته مارلو باشد نه از خود او) در بین تجزیه و تحلیل‌های شعری و عالی درباره‌ی حالت روحی فاوستوس، کدر گشته است.

این نکته‌ها بحد کفایت واضح است اما ارزش جلب توجه به این حقیقت را دارد که مدتی دراز رسم بر این بود که همه حملات بر تراژدی — کم‌دی یا بر صحنه‌های خنده‌انگیز در تراژدی را به فقدان حساسیت و یا به ملائطه بودن در اعمال قواعد نمایش نسبت می‌دادند. حقیقت این است که چنین اختلاطی بتوسط هر کس بجز نویسنده‌ای بواقع ماهر، صورت گیرد خطرناک است، و در ادبیات انگلیسی تعداد نمونه‌های اختلاط بد، از نمونه‌های خوب و مؤثر آن بمراتب بیشترست. بدر آوردن خواننده از جهانی که کلمات محاوره معمول در قراردادی معین از برای او بوجود آورده و وی را با تغییری ناگهانی به جوی کاملاً متفاوت بردن که بر اثر کاربرد زبانی برطبق قراردادی دیگر بوجود آمده، برای او تجربه‌ای دردناک است مگر آن که این انتقال از روی عمد و بمنظور تکان دادن تماشاگران و یا خواننده از برای ادراکی جدید، تنظیم شده باشد زیرا در یک قطعه موسیقی، ناهم آهنگی که زیرکانه جاگزین گردد ممکن است پرتوی تازه بر سیر آهنگین آن بیفکند. سپس لیسیدیوس به طرح ایرادی جدید می‌پردازد که جوابی عمیق می‌طلبد.

آنگاه لیسیدیوس به تحسین نمایشنامه‌های فرانسوی، به این عنوان که «براساس واقعه‌ای تاریخی و معروف استوارست»، و نیز به تمجید درام‌نویس فرانسوی می‌پردازد از آن جهت که «وی حقیقت را با آفریده‌های تخیل چنان‌در — می‌آمیزد که ما را دستخوش اغفالی خوش‌آیند می‌کند؛ و بازیگریهای سرنوشت را

Falstaff — ۷

Doctor Faustus — ۸

ترسیم می نماید و از شدت و حدت تاریخ می کاهد تا فضیلتی را که در آن جا برای ما تیره روزی ببار آورده است پاداش دهد» (این استدلال یادآور سخنان سیدنی است). سپس لیسیدیوس به ذکر دلیل اصلی خود در ترجیح درام فرانسوی بر درام انگلیسی پرداخته چنین می گوید:

«چیز دیگری که فرانسویان از آن لحاظ با ما و اسپانیاییها تفاوت دارند، آن است که آنان خود را با تعدد طرح، گرفتار زحمت نمی کنند؛ آنان فقط آن مقداری از داستان را عرضه می دارند که از برای ایجاد عملی تام و بزرگ در یک نمایشنامه کفایت می کند؛ اما ما که بار سنگین تری را بر عهده می گیریم، کار دیگری نمی کنیم جز تکثیر ماجراهایی که چون از یکدیگر ناشی نمی شوند و معلول علتها نیستند بلکه فقط پیاپی می آیند، باعث ازدیاد اعمال در درام می شوند و در نتیجه آن را به نمایشنامه های متعدد تبدیل می کنند. فرانسویان، با دنبال کردن منطقی واحد که بر اثر پیچ و خمهای متعدد باعث دل زدگی نمی شود، در بنظم آوردن نمایشنامه های خود، آزادی بیشتری نسبت به ما کسب کرده اند؛ آنان فراغ خاطری دارند که می توانند به موضوعی که در خور صرف وقت است، و به ارائه شور و احساس (که قبلاً پذیرفته ایم کار شاعرست) بپردازند، بی آن که ناگزیر شوند شتاب زده از چیزی به چیز دیگر روی آورند، چنان که این مشکل را در نمایشنامه های کالدرون^۹ — که اخیراً تحت عنوان طرحهای اسپانیایی در تماشاخانه های خودمان تماشا کردیم — دیده ایم...

اما باز هم به نویسندگان فرانسوی برمی گردم که، چنان که گفته ام، خود را با تعدد طرح به زحمت نمی اندازند و این موضوعی است که یکی از هموطنان هوشمند ما بعنوان خطائی بر آنان خرده گرفته است زیرا وی می گوید: فرانسویان معمولاً یک شخص را در نمایشنامه برجسته نشان می دهند و همه توجه خود را بر او و آنچه به او مربوط می شود متمرکز می کنند، در حالی که بقیه اشخاص فقط وسیله هموار کردن راه اویند. اگر قصد این منتقد آن است که فقط یک شخص در نمایشنامه وجود دارد که نسبت به دیگران دارای اهمیت بیشتری است، وی باید از این لحاظ نه فقط آثار فرانسویان بلکه نمایشنامه های قدما و نیز بهترین آثار خودمان را مورد ارزیابی قرار دهد، کاری که گمان نمی رود چیزی جز سرخوردگی و ملال نصیب وی سازد. زیرا امکان ندارد که در یک نمایشنامه بتوان بیش از یک تن را برجسته تر از دیگران نشان داد، و

۹- (۱۶۸۱-۱۶۰۰) Pedro Calderon de la Barca شاعر و نمایشنامه نویس اسپانیایی

نتیجه آن که بزرگترین سهم در اجرای نمایش نیز باید برعهده‌وی محول شود... اما اگر وی از ما انتظار داشته باشد که با برجسته نشان دادن یک شخص، دیگر اشخاص درام نادیده گرفته می‌شوند، و حال آن که همه آنان در عمل نمایش سهمی دارند، من از او می‌خواهم هر یک از تراژدیهای گرنی را می‌خواهد در نظر آورد و ببیند که در آنها نیز اشخاصی نظیر خدمتگاران متعدد در خانواده‌ای منظم و مرتب، نقش چندانی ندارند و ضروری نیست که در اجرای طرح، لااقل تا آن جا که استنباط می‌شود، سهم باشند.

حقیقت آن که در نمایشنامه‌های قدیم نیز اشخاص با نقش مقدماتی^{۱۰} [اشخاصی که فقط در قسمت آغازین نمایش بر صحنه می‌آیند] وجود دارند که از آنها در نمایشنامه‌ها استفاده می‌شود تا ارتباط وقایع [تمهید^{۱۱}] با آنان در میان گذاشته شود و یا خود آنان به بیان این گونه مطالب پردازند. اما فرانسویان با مهارتی تمام از این امر پرهیز می‌کنند و مفاهیم مزبور فقط به کسانی که خود بنحوی در طرح اصلی دخالت دارند گفته و یا از آنان شنیده می‌شود. اکنون که در باره ارتباط وقایع سخن می‌گوییم، فرصتی از این مناسب‌تر نمی‌توانم یافت تا این مطلب را در طرفداری از شیوه فرانسویان بیفزایم که آنان غالباً این نکات را بجای و با استنباطی بهتر از انگلیسیها بکار می‌برند. این بدان معنی نیست که من شیوه روایت آنان را بطورکلی تأیید می‌کنم، بلکه می‌خواهم بگویم دو شیوه وجود دارد که یکی از آنها مربوط است به وقایعی که پیش از نمایش روی داده است و توالی وقایع را از برای ما روشن‌تر می‌کند. اما اگر موضوعاتی را از برای نمایش در صحنه انتخاب کنیم که ما را به این ورطه [آوردن این گونه تمهیدات] گرفتار سازد خطاست. زیرا می‌بینیم که تماشاگران بندرت به این مقدمات گوش فرا می‌دهند و در بسیاری از این موارد همین امر موجب شکست نمایشنامه است. چون اگر حتی یک بار توجه تماشاگران را به چیزی از دست دهیم، آنان هرگز نخواهند توانست برای درک داستان بخود بازآیند؛ و در حقیقت تاحدی نامعقول است که آنان را چنان دچار زحمت کنیم که ناچار باشند برای فهم آنچه در برابر چشمشان می‌گذرد، به وقایعی که شاید ده و یا بیست سال پیش روی داده است، بازگردند.»

لیسیدیوس در این جا چند نکته جالب توجه را طرح می‌کند، نظیر آن که می‌گوید: «فرانسویان با دنبال کردن منطقی واحد که بر اثر پیچ‌وخمهای متعدد

باعث دل‌زدگی نمی‌شود، در بنظم آوردن نمایشنامه‌های خود آزادی بیشتری نسبت به ما کسب کرده‌اند». تراژدی نئوکلاسیک فرانسوی بر آخرین لحظه بحران تمرکز می‌یابد و با تمرکز همه توجه بر این بحران، مجالی مناسب از برای کاربرد بیان شعری بصورت خطابه و یا تجزیه و تحلیل فراهم می‌آید. در مقام مقایسه با تراژدی شکسپیر، این امر بطور کلی باهستگی صورت می‌گیرد و بر چهره بازیگران عمده نمایش، در حین دست و پنجه نرم کردن با گرفتاریهای عاطفی مبتلی به، نور افکنده می‌شود. آنچه مورد توجه گرنی و راسین^{۱۲} است تطوّر شخصیت، تحت فشار اوضاع و احوالی که آدمی را در بوته امتحان قرار می‌دهد نیست، بلکه توجه آنان بیشتر به مبارزات اشخاص نیرومندی معطوف است که سرانجام در دام حوادث گرفتار آمده‌اند. نکته‌ای که لیسیدیوس بیان می‌کند درست همان چیزی است که لیتن استریچی^{۱۳} در رساله خود راجع به راسین، به سال ۱۹۰۸ بقلم آورده است:

«... توجیه حقیقی از برای مراعات زمان و مکان را باید در استنباط ما از درام بعنوان تاریخچه یک بحران روحی جست — یعنی آن شعاعی که با نورافکنی بر مراحل نهانی فاجعه‌آمیز سلسله‌های طولانی از وقایع، تابانده می‌شود. تراژدی نویسان دوره الیزابت دارای نظریه‌های بسیار متفاوتی بودند. آنان نه فقط نمایش فاجعه بلکه پیشرفت نام‌اوضاع و احوالی را که موجد فاجعه بود، هدف خود قرار می‌دادند. ایشان نشأت، نمو، سقوط و نابودی هدفها و شخصیت‌های بزرگ را با شرح و تفصیل جزئیات پی‌گیری می‌کردند؛ و حاصل کار آنها، ظهور یک سلسله شاهکارهای بی‌نظیر در ادبیات جهان بود. اما این روشها، خوب و یا بد، اکنون منسوخ شده و امروز چنین می‌نماید که درام ما در پیشرفت خود مسیرهایی بکلی متفاوت را می‌پیماید. درام ما بتدریج ولی بطور مستمر، صورت همان نورافکنی بر بازیگران را پیدا کرده است؛ به بحران توجه می‌نماید و به هر نسبت که مجال آن تنگ‌تر و حوزه دید آن کدرتر می‌شود، وحدت زمان و مکان هر چه کامل‌تر در نمایشنامه راه می‌یابد... راسین... همه توجه خود را بر بحران روحی متمرکز می‌کرد، به نظر او فقط این موضوع واجد اهمیت بود، و کلاسی سیسم قراردادی که خواننده انگلیسی از آن گریزان است یعنی وحدتها، خطابه‌های پرطمطراق، رازسپاریها، فقدان رنگ محلی، پنهان داشتن

۱۲- (۱۶۹۹-۱۶۳۹) Jean Baptiste Racine شاعر و تراژدی پرداز فرانسوی (م).

۱۳- (۱۹۳۲-۱۸۸۰) Lytton Strachey شرح حال نویسنده انگلیسی (م).

جریان حادثه، همه فقط وسائلی بود از برای تشدید تأثیر تراژدی داخلی و اجتناب از هر کار فرعی و از احتمال هرگونه انحراف توجه. با نمایشنامه‌های راسین باید چنان روبرو شد که گویی شخص به مجسمه‌ای با روح و ظریف می‌نگرد که بر تکیه گاههایی مصنوعی پشت داده و تنها اهمیت آنها در این است که بدون آنها مجسمه خرد می‌شود و بر زمین می‌افتد. اگر به نمایشنامه‌های راسین از این دیدگاه بنگریم، حتی «تالار کاخ پیروس»^{۱۴} نیز معنی پیدا می‌کند. و این نکته را درک می‌کنیم که اگر این هیچ چیز دیگری نباشد لاف‌لاقل محل برخورد عواطف گوناگون است و پیکره نامرئی یکی از آن تصادمهای شریفی است که «جایی کوچک را بصورت نموداری از همه جاها در می‌آورد». هیچ منظره‌ای، هیچ چشم‌اندازی و هیچ مفهومی از جو و یا از داستانی پرماجرا و خیال‌انگیز به ما عرضه نمی‌کند ولی امکان می‌دهد که در اوج تراژدی حضور داشته باشیم و مبارزه پایانی بین سرنوشت‌های متعالی را دنبال کنیم و ناظر درد و رنج‌های نهائی قلوب انسانی شویم.^{۱۵}

استریچی با بکار بردن اصطلاحات عصر خود، همان استدلالهایی را بکار می‌برد که لیسیدیوس در دفاع از تراژدی نئوکلاسیک فرانسوی عرضه می‌داشت. تنها تفاوت بین آن دو این است که استریچی (با برخورداری از تجربه‌ی تطوّر نقد در طول چندین قرن، و دگرگون شدن ذوقها) مزایای فرانسویان را موجب این تصور نمی‌داند که انگلیسیها (با داشتن مزایایی کاملاً متفاوت) مقامی فروتر از آنان دارند. اما لیسیدیوس یکی از اشخاص شرکت‌کننده در مباحثه است و درآیدن می‌تواند نظریه‌های گوناگونی را که ارائه می‌کند از طریق واداشتن اشخاص مزبور به مباحثه و طرح آرائی مخالف یکدیگر، بصورتی روشن‌تر بیان نماید.

۱۴ - Pyrrhus (حدود ۳۱۸ تا ۲۷۲ ق.م.) پادشاه اپیروس Epirus (در افسانه‌های یونانی پسر اخیلوس) که با رومیان جنگ کرد و با تحمل تلفات بسیار پیروز شد. اشاره مؤلف به نمایشنامه *Andromaque* آندروماک، اثر معروف راسین است (م).

۱۵ - Lytton Strachey, *Books and Characters*, Harcourt, Brace and Company, Inc. and Chatto and Windus, Ltd., 1922.

فنون تمهید

بحث لیسیدیوس در باره روش فرانسوی اعلام «ارتباط وقایع» و یا آنچه را ما باید «تمهید»، exposition، بنامیم یعنی معلومات اولیه‌ای که باید به اطلاع تماشاگران برسد تا معنی حوادث را درک کنند، نمودار آگاهی او از مشکلی واقعی است. و آن این است که چگونه درام پرداز موفق می شود مطالب مقدماتی لازم را در اختیار تماشاگران قرار دهد، بی آن که با برخی سخنان کسالت آور مقدماتی و یا محاوره‌ای آغازین — که در آن دو تن از اشخاص نمایش آنچه را می دانند بمنظور مطلع کردن تماشاگران به یکدیگر می گویند — نمایش را معطل کند؟ کمدی نویسان اواخر عصر ویکتوریا شیوه‌هایی از این قبیل بکار می بردند که بمجرد بالا رفتن پرده مستخدمه‌ای به اطاقی خالی از افراد دیگر وارد می شد تا گردگیری کند و درباره اعضای مختلف خانواده و مسائل آنها با خود حرف می زد. درام نویسان انواع خطابه‌ای آغازین و بسیاری شیوه‌های دیگر را به این منظور بکار برده‌اند. یکی از جالب توجه‌ترین جنبه‌های پختگی هنر شکسپیر مهارت فزاینده‌ای است که وی در ابلاغ معلومات مقدماتی لازم در حین اجرای نمایش، از خود نشان می دهد. اما حتی گاهی در نمایشنامه‌های بعدی شکسپیر، در زمینه تمهید بی دقتی دیده می شود. مثلاً صحبت طولانی پراسپرو^۱ با میراندا^۲ در صحنه دوم نمایشنامه طوفان^۳ و بعداً نقل تاریخچه اوانل زندگی آریل^۴ در خلال نکوهش آریل بواسطه بی قراری او، در شمار شیوه‌های تمهیدی موفقیت‌آمیز نیست. تمهید موقعی مؤثرترست که کسی احساس نکند که منظور، تمهیدست — نظیر هملت و اتللو — یا وقتی که پرده برگرفتن از حوادث گذشته خود قسمت مهمی از پیشرفت طرح نمایشنامه است مانند اودیپوس اثر سوفوکلِس، یا به طریقی تا حدی متفاوت در نمایشنامه اشباح^۵ اثر ایسن^۶؛ و یا باز هم

۱ — Prospero ۲ — Miranda ۳ — The Tempest ۴ — Ariel
۵ — Ghosts

۶ — Henrik Ibsen (۱۸۲۸-۱۹۰۶) درام پرداز و شاعر نروژی (م).

در هملت، آن جایی که سخنان شبخ به شاهزاده هم نمودار لحظه‌ای بسیار دراماتیک است و هم پرده‌برگیری از واقعه‌ای پیشین.

تمجید لیسیدیوس از شیوه تمهید فرانسویان به آن سبب است که در تراژدی فرانسوی اطلاعات لازم در خلال گفتگو بین اشخاص اصلی نمایش القاء می‌شود نه بوسیله خطابه‌های خاص آغازین و یا از طریق مکالمات اشخاص درجه دوم که فقط به این منظور به صحنه می‌آیند. (مع‌هذا تمهید از طریق گفتگو بین اشخاص درجه دوم به این منظور، اگر به قلم نویسندگان ماهر صورت گیرد ممکن است فوق‌العاده مؤثر باشد. مثلاً سخنان آغازین فیلول^۷ در نمایشنامه انتونی و کلئوپاترا به این صورت:

اما این سودای عاشقانه سردار ما
از حد گذشته است...

که در یک جمله، تصویری روشن از آنچه که انتونی در رُم بود و حالتی که اکنون در مصر پیدا کرده است، بدست می‌آوریم). بر روی هم حق با لیسیدیوس است. درام پردازان نئوکلاسیک فرانسوی در تمهید بیشتر از درام پردازان عصر الیزابت دقت بخرج می‌دهند زیرا تنوع و سرعت درام عصر الیزابت لغزیدن به صحنه‌ای اضافی را، صرفاً بمنظور تمهید، برای نویسندگان آن عصر آسان‌تر می‌ساخت.

اما لیسیدیوس چنین می‌گوید که نوع دیگری تمهید نیز هست که به اعلام وقایعی که قبل از آغاز نمایش اتفاق افتاده مربوط نیست بلکه مربوط به وقایعی است که در خلال نمایش — بیرون از صحنه — روی می‌دهد:

«اما نوع دیگری از ارتباط بین وقایع وجود دارد یعنی درباره چیزهایی که در خلال نمایش روی می‌دهد و فرض بر این است که در خارج از صحنه نمایش اتفاق می‌افتد. در بسیاری موارد این موضوع هم متناسب است و هم زیبا، زیرا بدین وسیله فرانسویان از آن گونه درهم آشفته‌گی

که در انگلستان گریبان گیرماست و بصورت صحنه‌های جنگهای تن بدن و نبردها و نظایر آن به صحنه می‌آید، اجتناب می‌کنند. این وضع، صحنه‌های نمایش ما را به معرکه‌های زورآزمایی که در آنها ربودن جوایز منظور بود، هر چه بیشتر شبیه می‌سازد. زیرا مضحک‌تر از این چیزی نیست که برای نمایش سپاهی، یک طبل و در پی آن، پنج تن را به صحنه آوریم که قهرمان طرف مقابل تنها کاری که باید بکند این است که آنان را جلو خود براند؛ یا دیدن جنگ تن‌بندی که یکی از طرفین با دویا سه ضربه شمشیر مشقی کشته می‌شود و حال آن که می‌دانیم آن شمشیر چنان کندست که برای آن که یکی دیگری را بوسیله آن جدا از پا درآورد شاید یک ساعت وقت لازم است.

من در همه تراژدیهای خودمان دیده‌ام که تماشاگران نمی‌توانند موقعی که بازیگران می‌میرند از خنده خودداری کنند زیرا این صحنه مضحک‌ترین قسمت سراسر نمایش است. همه گونه شور و احساس را می‌توان بصورتی زنده و باروح بر صحنه آورد، مشروط بر آن که هنر پیشه بتواند از خود مایه بگذارد و بر نوشته خوب درام‌نویس، صدایی کاملاً متناسب، اندامهایی موزون حرکات و انعطاف پذیر را بیفزاید. اما در عین حال حوادث و اعمالی هست که هرگز نمی‌توان آنها را در حد کامل خود بنمایش درآورد. بخصوص منظره مرگ که هیچ کس جز یک گلابداتور رومی نمی‌تواند بصورتی طبیعی آن را در صحنه نشان دهد، آن هم نه وقتی که به بازیگری بپردازد بلکه موقعی که عملاً بعید. از این رو بهترین نمایش چنین صحنه‌ای حذف گردد.

کلمات مصتفی توانا که مرگ را بصورتی زنده توصیف می‌کند تأثر و اعتقادی در ما بوجود می‌آورد که بیشتر از آن چیزی است که هنر پیشه موقعی که پیش چشمان مرده بر زمین می‌افتد، ممکن است در ما ایجاد کند. چنان که توصیف شاعر از باغ و یا چمن‌زاری زیبا، تخیل ما را بیش از مشاهده آن باغ و یا چمن‌زار ارضاء می‌کند. وقتی که نمایش مرگ را بر صحنه می‌بینیم متقاعد می‌شویم که چیزی جز عملی خیالی نیست اما موقعی که این واقعه برای ما نقل می‌شود، چشمهای ما — که قوی‌ترین شهودست — چیزی را ندیده است که محتاج رفع اغفال باشد؛ و ما همه آماده‌ایم فریب را بپذیریم هرگاه که شاعر بخشونت در صد تحمیل آن بر ما برنیايد. بنابراین کسانی که تصور می‌کنند این گونه ارتباط وقایع در تماشاگران اثری نمی‌گذارد تصورشان خطاست و آنها را با ارتباطهایی که راجع به وقایع پیش از شروع نمایش است، اشتباه می‌کنند. آن [تمهیدهای در باره وقایع پیش از نمایش]، شاید بتوان گفت، غالباً بصورتی عاری از روح و احساس به تماشاگران القاء می‌شود و حال آن که اشاره به وقایعی که در حین نمایش، بیرون از صحنه روی می‌دهد بر اثر احساس مشارکت ما در این وقایع (که قبلاً در طی نمایش بوجود آمده است) گرم و باروح می‌نماید... روح تماشاگران — در حالی که قبلاً تحت تأثیر

سجایا و مقدرات آن اشخاص خیالی قرار گرفته است — به سیر دلخواه خود ادامه می‌دهد، و ما از شنیدن خبر آنچه برای آنان، در موقعی که روی صحنه نیستند، پیش می‌آید آن قدر ملول نمی‌شویم که مثلاً به اخبار مربوط به معشوقه‌ای غایب از نظر، گوش فرادهیم. اما بعضی ممکن است اعتراض کنند و بگویند که اگر قسمتی از نمایشنامه به این صورت ادا شود، پس چرا همه آن چنین نباشد؟ پاسخ من این است که برخی از اجزاء نمایش برای اجرا بر روی صحنه متناسب‌ترست و برخی دیگر از برای روایت کردن، نظر گزینی صائب است که می‌گوید: شاعر مجبور نیست همه حوادث جزئی را که به حادثه اصلی منتهی می‌شود، پیش چشم تماشاگران بیاورد؛ او باید حوادثی را که شایسته نمایش دادن است و به زیباترین وجهی جلوه‌گر خواهد شد (خواه بواسطه زیبایی منظره و یا بسبب حدت شور و احساسی که بوجود می‌آورد و یا بواسطه جاذبه‌های دیگری که ممکن است در بر داشته باشد) از میان آنها انتخاب کند؛ و دیگر حوادث را از طریق نقل و روایت به تماشاگران القاء نماید. این خطائی بزرگ است اگر معتقد باشیم که فرانسویان هیچ قسمتی از حوادث را بر روی صحنه نمایش نمی‌دهند؛ هر تغییر و یا انحرافی در طرح، هر شور و احساس نوپیدی و دگرگونی آن، جزئی از حادثه و حتی عالی‌ترین جزء آن است، مگر آن که ما فقط چیزی را حادثه بدانیم که به ضرباتی منجر گردد، گویی کار شاعر نیست که پیچیدگیهای ذهن قهرمان را، همچنان که قدرت جسمانی وی را توصیف می‌کند ترسیم نماید...»

البته آخرین تذکر لیسیدیوس در این جا (مبنی بر این که درام به حوادث داخلی بیش از حوادث خارجی مادی صرف، توجه دارد) درست است و اگر شکسپیر نیز آن را می‌شنید، به همان سرعتی که گزینی آن را پذیرفته است می‌پذیرفت. اما درام نویسان عصر الیزابت ترجیح می‌دادند حوادث خارجی مناسب را رمزی از حوادث داخلی نمایش قرار دهند تا به اعتبار حادثه خارجی، به آنچه که ت. س. الیوت، بمناسبت دیگری، «رابطه عینی»^۸ پیشرفت داخلی نمایش نامیده است، دست یابند. این تفاوتی است در قراردادهای دراماتیک، نه بین درامهای خوب و بد،

۸— objective correlative اصطلاحی است که نخستین بار ت. س. الیوت آن را بکار-

برده است و مراد او القاء احساسی است در خواننده بصورتی نامستقیم و بوسیله یک سلسله موقعیتهای، وقایع، صحنه‌ها و موضوعات عینی (م).

و یک بار دیگر دلیلی که لیسیدیوس طرح می کند در واقع به تفاوت بین قراردادهای مربوط می شود. نمایش حوادث خشن در صحنه، آوردن تنی چند مسلح به نشانه یک سپاه (آن نوع کاری که شکسپیر در پرده سوم نمایشنامه انتونی و کلئوپاترا انجام می دهد) در صحنه نمایشهای دوره الیزابت عملی کاملاً مناسب بود زیرا در آن جا این گونه صحنه پردازی بیش از آن که صورت حقیقی داشته باشد جنبه رمزی (سمبولیک) داشت و تماشاگران نیز همین مفهوم را از آن درک می کردند، اما در صحنه های دوره بازگشت — که حالت قاب عکسی را داشت و مورد نظر لیسیدیوس است — چنین ادراکی کمتر امکان داشت. نمایش حوادث خشن در صحنه های تئاتر یونان نیز نامناسب بود و این دلیلی دیگر داشت یعنی حرکات رسمی و شعائرگونه در تئاتر یونانی، نمایش حوادث خشن را بصورتی قانع کننده، حتی با جنبه رمزی (سمبولیک) غیرممکن می ساخت. و به این ترتیب قراردادهای درام یونانی ایجاب می کرد که این گونه حوادث خشن در خارج از صحنه اتفاق افتد و بتوسط پیکی اعلام می شد — پیکی که غالباً سخنانش از لحاظ استعداد در توصیفهای طولانی، قابل ملاحظه بود. درام نویسان نئوکلاسیک فرانسوی از این روش پیروی کردند و در وصف حوادثی که خارج از صحنه اتفاق می افتاد، ذوق و مهارت خاص و تازه ای از خود نشان دادند. این بدان سبب بود که منتقدان اواخر قرن هفدهم میلادی، قراردادهای مربوط به تئاتر عصر الیزابت را — که شیوه های متناسب آن، قانع کننده نمی نمود — بتدریج فراموش کردند. بر عهده منتقدان جدیدست که شیوه های تئاتری شکسپیر را در پرتو قراردادهای تئاتر عصر خود او بار دیگر تفسیر کنند و از این راه زیباییها و انواع تأثیراتی را که بمدت تقریباً سه قرن از آن محروم بوده ایم، بظهور برسانند. کتاب مقدمه هایی بر آثار شکسپیر نوشته گرنویل — بارکر درست بر همین هدف مبتنی است.

قراردادهای دراماتیک

بنابراین مسائلی را که لیسیدیوس در دفاع از درام نئوکلاسیک فرانسوی طرح می‌کند فقط می‌توان با آگاهی کافی از قراردادهای دراماتیک و نمایشی و شیوه‌های مناسب هر یک، بخوبی حل کرد. منتقدانی همیشه به این تصور گرایش دارند که قراردادهای عصر خودشان، یا قراردادهایی که آنان بیشتر با آنها انس دارند، «واقعی» تر یا «طبیعی» ترند، درست مانند اکثر تماشاگران امروز که شاید معتقدند اگر حوادث در اطاقی نمایش داده شود که دیوار جلوی آن بنحوی سحرآمیز برداشته شده واقعی‌ترست از آن که بر سکوی صحنه تئاتر عصر الیزابت، جایی که برای هر صحنه‌ای محل معین و محدودی ملحوظ نشده و حرکات بازیگران از نرمی و انعطاف و امکان رمزی (سمبولیک) بیشتری برخوردارست، بنمایش درآید. البته حقیقت آن است که هیچ یک از این قراردادها «واقعی» تر از دیگری نیست. آنچه ما می‌توانیم توقع داشته باشیم این است که قرارداد باید بصورتی مؤثر بکار برده شود. چنان که دکتر جانسن در قسمتی که نقل کردیم ادعا کرده است: انتظاراتی که از تخیل می‌توان داشت حد و حصر ندارد، مشروط بر آن که این انتظارات بر مهارت و حضور ذهن مبتنی باشد. پس تذکر لیسیدیوس مبنی بر اینکه «کلمات مصطفی توانا... تأثر و اعتقادی در ما بوجود می‌آورد که بیشتر از آن چیزی است که هنر پیشه موقعی که پیش چشمان مرده بر زمین می‌افتد، ممکن است در ما ایجاد کند»، در قراردادهای یونانی و تئاتر نئوکلاسیک مصداق دارد اما در تئاتر دوره الیزابت و تا حد قابل ملاحظه‌ای در تئاتر جدید، حوادث عملی ممکن است مکمل کلام باشد و بصورتی رمزی (سمبولیک) معنی آن را مجسم سازد، مشروط بر آن که درام‌پرداز، هنرپیشگان و کارگردان همگی مهارت خاص خود را بخرج دهند. درآیدن در مباحثه‌ای که بین چهار تن مدافعان شیوه‌های دراماتیک گوناگون ترتیب می‌دهد، بطریقی غیرمستقیم توجه را به مقام قرارداد در هنر جلب می‌کند.

نظر درآیدن و د کتر جانسن در باره تراژدی - کمدی

درآیدن خود، به نام نئاندر، به استدلال لیسیدیوس در طرفداری از درام نوکلاسیک فرانسوی در برابر درام انگلیسی، جواب می‌دهد. وی می‌پذیرد که «فرانسویان طرح‌های خود را بصورتی منظم‌تر پدید می‌آورند و قوانین کمدی و آداب صحنه پردازی را با دقتی بیشتر از انگلیسیها رعایت می‌کنند» و نیز قبول می‌کند که در نمایشنامه‌های انگلیسی، «بی‌قاعدگیهایی» دیده می‌شود که در نمایشنامه‌های فرانسوی نیست، اما معتقدست که «نه خطاهای ما و نه مزایای آنان به آن حد قابل توجه نیست که آنان را در مقامی برتر از ما قرار دهد». وی به لیسیدیوس خاطر نشان می‌کند که تعریف نمایشنامه - که قبلاً همه در مورد آن توافق کرده بودند - حاوی این عبارت بود: «تقلیدی باروح از طبیعت»، و معتقدست افراط در رعایت نظم و رسم و قاعده، سرزندگی لازم را از نمایش سلب می‌کند. (در این جا ممکن است این نکته را بیفزاییم که تقریباً همه آن چیزهایی که در این مباحثه راجع به نمایشنامه‌ها گفته می‌شود - گوآن که همیشه به یک صورت نیست - در مورد دیگر انواع داستان پردازی، بخصوص رمان، صدق می‌کند. مسأله تمهید از برای رمان نویس نیز، در نوع خود، مانند درام پرداز حاذق و حائز اهمیت است، چنان که مسأله قرارداد و موضوع ارتباط بین وقایعی که عرضه می‌شود و وقایعی که از آنها سخن می‌رود، نیز چنین است). نئاندر «درآمیختن شادی و تفریح در طرحی جدی» را بنفسه، محکوم نمی‌کند اما بر شیوه معمول این گونه اختلاط، خرده می‌گیرد. وی چنین به سخن ادامه می‌دهد:

«او می‌گوید که ما نمی‌توانیم بعد از صحنه‌ای سرشار از شور و احساس و دل‌واپسی، بسرعت حواس خود را جمع کنیم و به صحنه‌ای از خوشی و شوخ طبعی روآوریم و ازان لذت ببریم. اما چرا بایست وی تصور کند که حرکت روح انسان کندتر از حواس اوست؟ آیا چشم از چیزی ناخوش آیند به چیزی خوش آیند در زمانی بسیار کوتاه‌تر از آنچه برای چنین کاری لازم است متوجه نمی‌شود؟ و آیا ناخوش آیندی اولی، بر زیبایی دومی نمی‌افزاید؟ قاعده قدیم منطق

شاید وی را متقاعد کرده باشد که دو چیز متضاد وقتی در کنار هم قرار گیرند یکدیگر را بجلوه درمی آورند. ثبات مستمر، روح را خمیده نگاه می‌دارد؛ ما باید گاهی آن را تر و تازه کنیم، چنان که در اثنای سفر برای استراحت توقف می‌کنیم تا با آسایش بیشتری به مسافرت ادامه دهیم. صحنه خوشی، آمیخته با تراژدی، همان تأثیری را در ما دارد که موسیقی بین پرده‌های نمایش ممکن است داشته باشد؛ و ما از بهترین طرحها و زیباترین عبارات صحنه نمایش، اگر محاوره هاپولانی باشد، «فراغتی» احساس می‌کنیم. بنابراین دلائل قوی‌تری لازم است تا مرا قانع کند که تأثر و خوشی در موضوعی واحد، یکدیگر را ضایع می‌کنند و در عین حال نمی‌توانم جز این نتیجه‌ای بگیرم که به افتخار ملّتمان بگویم ما طریقه‌ای را در درام‌نویسی ابداع کرده و توسعه داده و تکمیل نموده‌ایم که مطبوع‌تر از هر طریقه‌ای است که نویسندگان قدیم و جدید هر ملّتی شناخته‌اند و آن تراژدی — کمدی است.»

درآیدن می‌گوید: «چرا بایست وی تصور کند که حرکت روح انسان گنْدتر از حواس اوست؟». جا دارد که این جمله در کنار این سخن دکتر جانسن، بعنوان تأکیدی قوی در مورد مزایای تخیل، قرار گیرد که گفته است: «کسی که چنین تخیل و تصوّر کند ممکن است چیزهای بیشتری را هم به تخیل درآورد»، و درآیدن در این جا از تراژدی — کمدی براساس همان زمینه‌هایی دفاع می‌کند که دکتر جانسن از شکسپیر در مورد عدم توجه او به وحدت زمان و مکان دفاع می‌کرد. اما درآیدن نکته دیگری را نیز در نظر دارد: «دو چیز متضاد وقتی در کنار هم قرار گیرند یکدیگر را بجلوه درمی آورند». شاید این مفهوم خامی از «چاشنی خنده» باشد و درآیدن در حقیقت کلمه «چاشنی» را در چند سطر بعد بکار می‌برد. اما آنچه او می‌گوید طرح نارسایی از فرضیه چاشنی خنده است زیرا وی به بحث خود ادامه نمی‌دهد تا از شرایطی سخن گوید که در آن، صحنه‌های خنده‌آور در درون یک تراژدی ممکن است بیش از آن که کلّ تأثیر تراژدی را ضایع کند بر حسن تأثیر آن بیفزاید. بی‌گمان، چاشنی خنده چیزی بیشتر از قطعات ضمنی موسیقی در فواصل پرده‌هاست؛ و اگر درست بکار برده شود، جزء لاینفک حوادث نمایشنامه و مفهوم آن است.

ما می‌توانیم دفاع درآیدن از تراژدی — کمدی را در کنار آنچه دکتر جانسن

در مقدمه خود بر چاپ خویش از آثار شکسپیر آورده است، قرار دهیم. وی پس از اشاره به این که تمایز بین تراژدی و کمدی از این موضوع عارضی و اتفاقی ناشی شده است که بعضی از درام پردازان قدیم «جنايات بشر» و برخی از آنان «سبکسریهای بشر» را موضوع نمایشنامه‌های خود قرار داده‌اند، نشان می‌دهد که چگونه قوانین مربوط به هریک از اینها از شیوه معمول قدما استنتاج شده است؛ سپس به سخن خود ادامه داده چنین می‌گوید:

«... همیشه راه گرایشی از نقد به سوی طبیعت بازست. هدف نویسندگی تعلیم است و هدف شعر، تعلیم از طریق لذت بخشیدن است. نمی‌توان منکر شد که درام آمیخته از تراژدی و کمدی ممکن است همه تعالیم موردنظر تراژدی یا کمدی را ابلاغ کند زیرا در دگرگونیهای متناوب نمایش و نحوه برخورد، هردو آنها را در بردارد و به این ترتیب، با نشان دادن این که چگونه تدارکات عظیم و طرحهای دقیق ممکن است یکدیگر را اعتلا بخشد و یا دفع کند و چه طور اشخاص عالی و دانی در نظام کلی با پیوندی محتمل با یکدیگر همکاری می‌کنند، از هر یک از آنها [یعنی تراژدی و کمدی] به مظاهر زندگی نزدیک‌ترست.

اعتراض می‌شود که با این تغییر صحنه‌ها، تسلسل شور و احساس از هم گسیخته می‌شود، و حادثه اصلی — که به این جهت با حرکت تدریجی و لازم حوادث مقدماتی پیش نمی‌رود — سرانجام به نیروی محرکه‌ای احتیاج پیدا می‌کند که نمودار کمال شعر دراماتیک است. این نوع استدلال بقدری خوش‌ظاهر و فریبنده است که حتی کسانی که در زندگی روزمره بطلان آن را احساس می‌کنند، آن را می‌پذیرند. تبادل بین صحنه‌هایی که در آنها کمدی و تراژدی درهم آمیخته است، بندرت از ایجاد دگرگونیهای موردنظر شور و احساس، عاجز می‌ماند. قصه‌ها نمی‌توانند چندان سرعت حرکت کنند اما می‌توانند توجه را باسانی به جانب دیگر معطوف سازند؛ و اگر چه باید اجازه داد که حزن خوش‌آیند گاهی بر اثر نوعی سبکسری ناخوش‌آیند قطع شود، مع‌هذا باید پذیرفت که حزن غالباً خوش‌آیند نیست، بعلاوه اضطراب یک فرد ممکن است موجب فراغت خاطر دیگری باشد؛ و نیز تماشاگران مختلف، عادات متفاوت دارند؛ و بر روی هم همه خوشیها از تنوع سرچشمه می‌گیرد.»

در این جا دکتر جانسن نظر درآیدن را می‌پذیرد که خوشی از درهم آمیختن صحنه‌های تراژیک و کمدیک ناشی می‌شود اما این نکته را نیز می‌افزاید که تراژدی —

کمدی از آن جهت موجه است که زندگی خود به آن می‌ماند. اگر بخاطر داشته- باشید بر همین زمینه‌ها بود که درآیدن از بی‌قاعدگی‌های درام انگلیسی بطور کلی در قبال نظم رسمی و خشک تئاتر فرانسوی دفاع کرد و گفت که روش انگلیسی تصویری باروح‌تر از سرشت بشری در عمل، عرضه می‌دارد. باید بیاد آوریم که هم درآیدن و هم دکتر جانسن معتقد بودند که کار اصلی ادبیات تخیلی، شناساندن کیفیت واقعی طبیعت انسان به خواننده، از طریق درست نمایش دادن آدمی در عمل است تا «راه‌گرایش از نقد به سوی طبیعت» همواره گشوده باشد. بعبارت دیگر، هر-نوع مطالعه فن (که وسیله عرضه صحیح «تصاویر راستین و باروح طبیعت انسان» بود) را ممکن است با توجه به هدف، یعنی تأثیر نمایشی کل اثر، کوتاه کرد. این نکته در قسمت دیگری از مقدمه دکتر جانسن که با همین موضوع سر و کار دارد بروشنی بیان شده است:

«نمایشنامه‌های شکسپیر بمفهوم قاطع و انتقادی نه تراژدی است و نه کمدی، بلکه ترکیبی از نوعی متمایزست و حالت حقیقی طبیعت خاکی را نشان می‌دهد که در آن خیر و شر، شادی و غم، به نسبت‌هایی بسیار متنوع درهم آمیخته و بصورت‌هایی بسیار گوناگون باهم ترکیب شده است، و نمودار سیر روزگارست که در آن زبان یکی، متضمن سود دیگری است و در آن واحد، شادخوار، به سوی ساغر خود می‌شتابد و سوکوار، عزیز از دست رفته خویش را دفن می‌کند، و خبث طینت-یکی در مقابل شوخ و شنگی دیگری شکست می‌خورد، و بسیاری مصائب و فواید، بدون طرح و نقشه قبلی اتفاق می‌افتد و یا وقوع آنها به مانعی برمی‌خورد.»

در اثنای مجادله بین لیسیدیوس و نئاندر غالباً چنین احساس می‌کنیم که لیسیدیوس به وسائل، یعنی دقایق فن، چنان توجه دارد که آنها را بنفسه هدف می‌شمارد و حال آن که نئاندر احساسی انعطاف پذیرتر در باره ارتباط بین وسائل و اهداف دارد و با سهولت بیشتری از این به آن نظر می‌افکند. در هر حال، لیسیدیوس از این لحاظ بیشتر به ادیبی حرفه‌ای می‌ماند زیرا چنین کسی قاعده بیشتر به مسائل عملی فن توجه دارد تا به مسأله نهائی که آیا حصول چه چیز مقصودست. این نوسان بین نظریه و جنبه عملی - که در نقد درآیدن می‌بینیم - یکی از نشانه‌های برتری

وی بر منتقد حرفه‌ای عادی در عصر خود او و یا هر عصر دیگری است. اکنون بار دیگر به رساله درباره نظم دراماتیک بازمی‌گردیم.

تنوع و رعایت نظم

سپس نژاندر به دفاع از پیچیدگی طرحهای انگلیسی در مقابل واحد بودن طرح فرانسویان می‌پردازد و می‌گوید:

«و این موضوع مرا به تعجب می‌افکند که چرا بایست لیسیدیوس و بسیاری دیگر در باره نازایی طرحهای فرانسوی و برتری آنها بر تنوع و وفور رنگ و بو در طرحهای انگلیسی فریاد بردارند. هریک از نمایشنامه‌های فرانسوی طرح و گرهی واحد دارد، آنان الگویی واحد را در نظر دارند که بتوسط همه هنر پیشگان به پیش می‌رود و هر صحنه‌ای در نمایش در تحقق آن سهم است و به سوی آن در حرکت است. نمایشنامه‌های ما علاوه بر طرح اصلی، طرحهایی فرعی یا اختصاصاتی جنبی دارد که در آنها اشخاص و گرههای (انتریگ‌ها) کم اهمیت‌تر، همراه با سیر طرح اصلی به پیش سوق داده می‌شوند. درست مانند آن که می‌گویند مدار ثوابت و مدارهای سیارات — گرچه خود نیز حرکتی وضعی دارند — بر اثر حرکت فلک اعلی است که خود نیز جزء آنند. این تشبیه قسمت عمده‌ای از تئاتر انگلیسی را تبیین می‌کند؛ چون اگر بتوان حرکات متضادی را در طبیعت یافت که با یکدیگر توافق داشته باشد، و اگر سیاره‌ای بتواند در آن واحد هم به سمت شرق و هم به سوی غرب حرکت کند، یعنی یک مسیر را به اعتبار حرکت وضعی خود و مسیر دیگر را به نیروی محرک اولی [تصویری از نظام هیأت بطلمیوسی] در پیش گیرد، تصور چگونگی طرح فرعی دشوار نخواهد بود، طرحی فرعی که با طرح بزرگ فقط متفاوت است نه متضاد، و طبعاً ممکن است همراه با آن بحرکت درآید.

یوجینیوس قبلاً با توجه به اعتراف شاعران فرانسوی به ما نشان داده است که اگر همه حوادث ناقص نمایشنامه به سوی طرح اصلی در حرکت باشد، وحدت عمل بحد کفایت حفظ خواهد شد؛ اما وقتی که نظم گرههای فرعی نمایشنامه چنان سست و ضعیف است که با یکدیگر هم‌آهنگی ندارد، من باید اعتراف کنم لیسیدیوس حق دارد که چنین نمایشنامه‌ای را به فقدان پوستگی

لازم منسوب کند؛ زیرا انسجام^۱ در نمایشنامه نیز مانند انسجام^۱ در حکومت خطرناک و غیرطبیعی است. در عین حال وی باید بپذیرد که تنوع در نمایشنامه‌های ما، اگر بخوبی تنظیم شود، خوشی و لذت بیشتری از برای تماشاگران فراهم خواهد آورد.»

«تنوع، اگر بخوبی تنظیم شود» چیزی است که درآیدن از ان دفاع می‌کند و در استدلال خود نشان می‌دهد که درک کامل اهمیت آن یگانه «وحدتی» که اگر قرار باشد طرح اثر هنری اصولاً انسجام و تأثیری داشته باشد رعایت آن لازم است، وحدت عمل است. اگر طرح‌های فرعی در معنی طرح اصلی سهیم باشند و آن را بسط دهند، پس در نمایشنامه باید از آنها استقبال کرد و اگر چنین نباشد باید بحق آنها را مردود دانست. درآیدن هم نسبت به قالب (فُرم) و هم نسبت به رنگ و غنا، احساس موافق داشت و این اشتباه را مرتکب نشد که تصور کند یکی از ان دو با دیگری ناسازگارست.

وی همین استدلال را دربارهٔ مسئلهٔ تنوع اشخاص بکار می‌برد و می‌گوید:

«در سخنان لیسیدیوس قسمت دیگری وجود دارد مبنی بر این که وی بیش از ان که همسایگانمان را محکوم کند نسبت به آنان تسامح روا داشته است؛ یعنی در این مورد که در نمایشنامه‌های خودشان فقط یک شخص را برجسته نشان می‌دهند. نظر او بسیار صائب است که می‌گوید در همهٔ نمایشنامه‌ها یک شخصیت، ولو بدون تعمد شاعر، دارای همهٔ مزایای اشخاص دیگرست، و به این ترتیب طرح تمامی درام بطور عمده بر او متکی می‌گردد. اما این امر مانع آن نیست که شخصیت‌های درخشان دیگری نیز در نمایشنامه وجود داشته باشند یعنی اشخاص بسیاری، واجد عظمتی ثانوی شوند، آری اشخاصی چنان نزدیک به شخص اول و تقریباً هم‌طراز با وی، که عظمت در برابر عظمت قرار می‌گیرد و همهٔ اشخاص، نه فقط بواسطهٔ خصال خود بلکه بر اثر اعمالشان، شایان توجه می‌شوند. [در این جا انسان ممکن است به یاد بروتوس و کسی یوس^۲ در جولپوس قیصر اثر شکسپیر بیفتد.] بدیهی است هر قدر تعداد اشخاص زیادتر شود،

۱- ظاهراً عدم انسجام منظورست و کلمهٔ «عدم» سهواً از قلم افتاده است و یا کلمهٔ co-ordination بمعنی نظام‌های متغایر و هم‌زمان بکار رفته است.

۲- Cassius (متوفی ۴۲ ق.م.) سردار رومی و قاتل اصلی قیصر (م).

تنوع طرح بیشتر خواهد بود. پس اگر اجزاء نمایش طوری منظم شود که زیبایی کل اثر، یک-پارچه محفوظ و کامل بماند و تنوع آن دستخوش انبوهی درهم و آشفته از حوادث نگردد، آنگاه که نمایش در پیچ و خم طرح - که در آن قسمتی از راه خود را پیش روی می بینید و در عین حال تا راه پایان نرسیده آخر آن را تشخیص نمی توانید داد - به جلو هدایت شود، آن را بی نهایت خوش آیند خواهید یافت...»

تا جایی که طرح کلی بصورتی واحد باقی بماند، تنوع اشخاص برای نمایشنامه بیشتر مزیتی است نه عیبی. همه چیز بستگی دارد به طریقه اجرای نمایش؛ حوادث باید چنان با یکدیگر پیوند یابد که تماشاگر یا خواننده در «پیچ و خم طرح» با محفوظ ماندن دل بستگی او و حالت انتظار و تعلیق تا حل نهائی موضوع، به پیش رانده شود. درآیدن و معاصران او عادت داشتند طرح نمایشنامه را به «پیچ و خمها»ی باغی منظم و مرتب تشبیه کنند، باغی که دارای جدولها و نقشه های درهم بافته بود و فقط کسی که بمنظور کشف و شناخت، در آن قدم-می زد بتدریج می توانست آنها را ببیند. «نمایشنامه خوش ساخت»^۴ - که اصطلاح موردعلاقه منتقدان آن عصر بود - مانند باغی خوش طرح، ساخته و پرداخته می شد: در هر دو آنها حالت انتظار و تعلیقی دست می داد تا معلوم شود شخص در مرحله بعد با چه چیزی روبرو خواهد شد و در هر دو، چیزهایی نامنتظر و متنوع وجود داشت و در عین حال هر دو با دقت و سواس آمیزی منظم شده بود.

انواع تصنع

سپس درآیدن در باره اظهارنظر لیسیدیوس راجع به «اعلام ارتباط وقایع» یا تمهید [در نمایشنامه] بحث می کند و پس از مباحثاتی چنین نتیجه گیری می کند که «اگر قرار باشد ما انگلیسیها بواسطه نشان دادن حوادث زیاد از حد، مورد ملامت

واقع شویم، فرانسویان نیز بسبب آن که از حوادث کمتر از حد لزوم، پرده برمی گیرند مقصّرند. هر نویسنده دانایی باید حدّ میانه این دو را رعایت کند تا تماشاگران نه بواسطه نادیدن آنچه زیباست ناراضی گردند و نه از دیدن آنچه باورنکردنی و یا ناشایسته است، حیرت زده شوند». سپس وی به بیان خود ادامه داده خاطر نشان می کند که پیروی «کورکورانه» از وحدت زمان و مکان و قواعدی دیگر از این قبیل، ممکن است به «ضعف طرح» و «محدودیت تخیل» منجر شود.

«چند حادثه زیبا ممکن است بطور طبیعی در دویا سه روز اتفاق افتد که به هیچ نوع احتمال نمی رود در ظرف بیست و چهار ساعت بگنجد؟ و نیز باید برای پختگی طرح، زمانی را در نظر گرفت، طرحی که وقوع حوادث آن بتوسط اشخاصی بزرگ و دوراندیش، از قبیل کسانی که غالباً در تراژدیها معرفی می شوند، ممکن نیست با احتمالی از حقیقت، در چنین مهلت کوتاهی، تحقق پذیر باشد. بعلاوه فرانسویان درحالی که خود را جدّاً به وحدت مکان و صحنه های بهم پیوسته متّمسک می دارند، بارها مجبور می شوند پاره ای از زیباییهایی را که نمی توانند در اول پرده نمایش دهند حذف کنند؛ و حال آن که اگر صحنه ای قطع شود و عرصه از برای ورود اشخاص به مکانی دیگر خالی گردد، نمایش آنها امکان دارد. بنابراین شاعران فرانسوی غالباً ناگزیر به ابتذال کشانده می شوند زیرا اگر پرده نمایش در اطاقی آغاز گردد، همه کسانی که به آن مکان وارد می شوند قاعده بایست با آن جا سر و کاری داشته باشند و الاً نایستی در آن پرده ظاهر گردند. و گاهی اوقات شخصیت آنان برای ظهور در آن صحنه بسیار نامناسب است. مثلاً فرض کنید که صحنه خوابگاه پادشاه است — ولی در درامهای فرانسوی از بیم آن که ناگزیر شوند صحنه را خالی و پیوستگی صحنه ها را قطع کنند — فرودست ترین اشخاص تراژدی بایست در همان محل حاضر گردند و وظیفه خود را در آن جا — نه در سرسرا یا حیاط (که از برای کسانی مانند ایشان جایی مناسب ترست) — انجام دهند. در بسیاری از موارد بر اثر این کار، با دشواریهای بزرگتری روبرو می شوند زیرا پیوستگی صحنه ها را حفظ می کنند و در عین حال، مکان را تغییر می دهند، مانند یکی از جدیدترین نمایشنامه های آنان که پرده اول با صحنه ای در خیابانی آغاز می شود. در این جا قرارست آقای با دوست خود ملاقات کند، وی او را می بیند که از خانه پدرش با خدمتگار خود خارج می شود. آنان با یکدیگر سخن می گویند و اوّلی از صحنه بیرون می رود. دومی که مردی عاشق است با معشوقه خویش وعده دیدار دارد. معشوقه بر کنار پنجره ظاهر می شود، و از این جا بعد ما باید چنین تصوّر کنیم که صحنه، زیر پنجره اطاق او

قرار دارد. آنگاه مرد را کسی فرا می خواند، وی می رود و خدمتگار خود را با معشوقه تنها می گذارد. ناگهان صدای پدر دختر از درون خانه شنیده می شود و چون دختر می ترسد که مبادا خدمتگار معشوقش را ببینند، وی را به درون دری می راند که فرضاً گنجۀ اوست. بعد، پدر نزد دختر می آید، اکنون صحنه، داخل خانه است زیرا وی از اطافی به اطافی دیگر در جستجوی این فیلیپین^۱ بیچاره یا دیگوی^۲ فرانسوی است که صدایش از داخل گنجۀ شنیده می شود و با لودگی و بذله گویی از وضع ناهنجار خود می نالد. نمایش با این وضع مضحک ادامه می یابد و صحنه هیچ گاه از بازیگران خالی نمی ماند بطوری که خیابان، پنجره، خانه ها و گنجۀ همه بحرکت درآورده می شوند و حال آن که اشخاص نمایش در حال سکون باقی می مانند. حال تو را به خدا بگویند آیا چیزی از نگارش یک نمایشنامه فرانسوی تابع قاعده آسان تر تواند بود و کاری دشوارتر از نوشتن نمایشنامه انگلیسی فارغ از قاعده، نظیر آثار فلچر یا شکسپیر، وجود دارد؟»

باز هم سخن از قرارداد مطرح است. چه نوع تصتمی را ترجیح می دهید؟ این که مکانی واحد در روی صحنه، زمانی نموداریک مکان و زمانی نمودار مکانی کاملاً متفاوت باشد، و یا این که به بهای فدا کردن واقعیات (چنان که درایند پیش از این خاطر نشان کرد) به وحدت مکان وفادار بمانیم؟ در هر یک از این دو صورت، می توان با دکتر جانسن همصدا شده بگوییم: «کسی که چنین تخیل و تصور کند ممکن است چیزهای بیشتری را هم به تخیل درآورد». نکته مهم آن است که کاربرد هر یک از این قراردادها باید با مهارت و بطورزی قانع کننده صورت گیرد. نشاندر دفاع خود را از نمایشنامه های انگلیسی در مقابل نمایشنامه های فرانسوی، با «تأیید جسورانه» دو چیز در درام انگلیسی، پایان می برد و می گوید:

«نخست آن که تعداد زیادی از نمایشنامه های ما مانند نمایشنامه های آنان [فرانسویان] تابع نظم و قاعده است و در عین حال به تنوع طرح و اشخاص نمایش نیز متمایزست. دوم آن که در بسیاری از نمایشنامه های فارغ از قاعده شکسپیر و فلچر (زیرا نمایشنامه های بن جانسن در بیشتر قسمتها تابع قاعده است) تخیل مردانه و روح درام پردازی قوی بیش از هر نمایشنامه فرانسوی وجود دارد. من می توانم حتی در بین آثار شکسپیر و فلچر، برخی نمایشنامه ها را نام ببرم که تقریباً با

نظم و دقت شکل گرفته است، مانند همسران شاد ویندسور^۳ و بانوی پُرافاده^۴. اما چون (بطور کلی) شکسپیر که اولی را نوشته قوانین کمدی را کاملاً رعایت نمی‌کرده، و فلچر که به کمال نزدیک‌تر گشته، بر اثر مسامحه، اشتباهات زیادی مرتکب شده، از این رو بعنوان نمونه‌ای کامل، نمایشنامه‌ای از بن جانسن را — که در رعایت قوانین درام دقیق و بصیر بود — اختیار می‌کنم و از میان همه کمدیهای وی، نمایشنامه زن خاموش را برمی‌گزینم و برطبق قواعدی که فرانسویان رعایت می‌کنند، آن را با مختصار مورد بررسی قرار خواهم داد.»

نظر درآیدن در باره شکسپیر، بیومانت و فلچر، و بن جانسن

پیش از آن که نتاندر [درآیدن] به این بررسی (که بعنوان نخستین قطعه معتبر نقد عملی مفصل در زبان انگلیسی دارای اهمیت خاص است) بپردازد، دیگر شرکت کنندگان در بحث از او می‌خواهند که نظر انتقادی کلی خود را در باره شکسپیر، بیومانت و فلچر (که هر دو درام‌پردازی واحد شمرده می‌شوند) و بن جانسن بیان کند. وی در بندهای زیر به این تقاضا پاسخ می‌گوید:

«بنابرین از شکسپیر آغاز می‌کنیم. او مردی بود که از میان همه شاعران جدید، و شاید متقدمان، دارای وسیع‌ترین و جامع‌ترین روحها بود. همه تصویرهای طبیعت در ذهن او حاضر بود، وی آنها را نه با رنج و تکلف بلکه با موفقیت نقش می‌کرد. وقتی که او چیزی را توصیف می‌کند علاوه بر آن که آن را می‌بینید، آن را احساس نیز می‌کنید. کسانی که او را به نقصان فرهنگ متهم می‌کنند، وی را بیشتر مشمول تقریظ قرار می‌دهند زیرا او بالطبع با فرهنگ بود و احتیاجی نداشت که جلوه‌های طبیعت را در خلال صفحات کتابها بخواند؛ به درون خویش می‌نگریست و طبیعت را در آن جا می‌یافت. من نمی‌توانم گفت که او در همه زمینه‌ها یکسان است؛ اگر چنین بود و من او را با بزرگترین افراد بشر مقایسه می‌کردم در حق او ظلم روا می‌داشتم. در بسیاری از موارد وی سطحی و ملال‌آورست، قریحه کمدی او بصورت بازی با الفاظ به ابتذال می‌گراید و مطالب جدی در بیان وی صورت اغراق و قلنبه‌گویی بخود می‌گیرد.

اما وقتی که فرصتی بزرگ در اختیار او قرار می‌گیرد، همیشه بزرگ است؛ هیچ کس نمی‌تواند بگوید که وی با موضوعی مناسب قریحه خویش روبرو شده و نتوانسته است در ادای آن خود را به مقامی برتر از شاعران دیگر برساند:

مانند درختهای سرو در ردیف پرچینهای نورسته^۱

تأمل در این نکته موجب شد که آقای هیلز^۲ از استادان مدرسهٔ ایتن^۳ بگوید: هیچ موضوعی نبود که شاعری آن را قبلاً سروده باشد و بهتر از آن را در آثار شکسپیر پیدا نکرده باشم؛ و با آن- که امروز معمولاً بعضی را بر او ترجیح می‌دهند، مع هذا در روزگاری که او می‌زیست و معاصرانی نظیر فلچر و بن‌جانسن داشت، هیچ یک از آنان هم‌ارز او نبودند، و در دربار پادشاه فقید که شهرت بن‌جانسن بحدّ اعلی بود، سر جان ساکلینگ^۴ و اکثر بزرگان دربار برای شکسپیر مقامی بسیار برتر از وی قائل بودند.

اما بیومانت و فلچر که پس از شکسپیر از آنان سخن می‌گویم، با برخورداری از ثمرات قریحهٔ او - که پیش از آنها آمده بود - از مواهبی فطری نیز بهره داشتند که بر اثر مطالعه تہذیب یافته بود. بخصوص بیومانت در داوری راجع به نمایشنامه‌ها چندان اصابت نظر داشت که بن‌جانسن تا زنده بود همهٔ نوشته‌های خود را برای حک و اصلاح به او می‌سپرد؛ و تصور می‌رود که از داوریهای وی لا اقل در اصلاح همهٔ طرحهای خود (اگر نه در طرح ریزیها) استفاده می‌کرده است. اهمیت و ارجی که بن‌جانسن از برای بیومانت قائل بوده از اشعاری که دربارهٔ او سروده مشهودست و از این رو من از سخن گفتن بیشتر در این زمینه بی‌نیازم. نخستین نمایشنامه‌ای که برای فلچر و بیومانت احترام و اعتبار به ارمغان آورد، نمایشنامهٔ فیلاستر^۵ بود زیرا آن دو، قبل از آن، دویا سه نمایشنامهٔ دیگر نوشته بودند که توفیقی به‌مراه نداشت... طرحهای آن دوبیش از آثار شکسپیر تابع نظم و قاعده بود، بخصوص آنهایی که پیش از درگذشت بیومانت بقلم

Quantum lenta solent inter viburna cupressi., Vergil, *Eclogues*, I.25. — ۱

Hales — ۲

Eaton مدرسه‌ای معروف در انگلستان که بسیاری از بزرگان این کشور در آن جا

تربیت شده‌اند (م).

۴ — (۱۶۴۲-۱۶۰۹) Sir John Suckling شاعر انگلیسی (م).

Philaster — ۵

آمده است. آن دو محاورات محافل اشرافی را خیلی بهتر درک می‌کردند و عرضه می‌نمودند و صحنه‌های عیاشیهای بی‌بند و بار این طبقه و حاضر جوابیه‌اشان را چنان تصویر کرده‌اند که هیچ شاعری هرگز نمی‌تواند مانند آنان از عهده این کار برآید. آنان، توصیف طبایع را — که بن‌جانسن از اشخاص معینی می‌گیرد — پیشه خود قرار ندادند؛ همه عواطف آدمی، و مقدم بر همه عشق را، بسیار زنده و باروح تصویر می‌کردند. من به این عقیده رسیده‌ام که زبان انگلیسی در آثار آنان به اوج کمال خود رسیده است. بعد از آنها هر کلمه‌ای که بکار گرفته شده بیشتر جنبه حشو داشته — است تا آرایش و زیور. نمایشنامه‌های آنها امروز دلپذیرترین آثارست و بیش از هر نمایشنامه‌ای بر صحنه می‌آید و اگر در عرض سال یک نمایشنامه از آثار شکسپیر و یا بن‌جانسن نمایش داده شود دو نمایشنامه از آنان اجرا می‌گردد. زیرا در کمدهای آنها شادی خاصی وجود دارد و نمایشنامه‌های جدی‌تر آنها دارای گیرایی و جاذبه‌ای است که عموماً با همه طبایع مردم سازگارست. زبان شکسپیر نیز اندکی مهجورست و قریحه بن‌جانسن به پای قریحه آن دو نمی‌رسد.

اما در مورد بن‌جانسن که اینک به بحث در باره شخصیت او رسیده‌ام، اگر به وی، وقتی که خود او بود بنگریم (زیرا نمایشنامه‌های آخری او چیزی جز سخنان پیری خرف نبود) من او را داناترین و سخن‌شناس‌ترین نویسنده‌ای بحساب می‌آورم که هر تأثرتی تاکنون بخود دیده است. وی هم در باره آثار خود و هم در مورد دیگران، داوری بسیار جدی بود. هیچ کس نمی‌تواند بگوید که او از موهبت قریحه کم‌نصیب بود، فقط در عرضه داشتن آن امساک می‌نمود. در آثار او کمتر مواردی می‌توان یافت که محتاج پیراستن و یا تغییر باشد. ارباب قلم ما پیش از او نیز از قریحه و حسن بیان و ظرافت تاحدودی برخوردار بودند اما نیاز درام به این که رنگی از هنر داشته باشد، همچنان تا ظهور او محسوس بود. وی از نیروی خویش بیش از هر یک از پیشینیان سود جست. کمتر می‌بینید که در نمایشنامه‌های خود صحنه‌های عشقبازی را بیاورد و یا برای برانگیختن شور و احساس تماشاگران بکوشد. نبوغ او عبوس‌تر و افسرده‌تر از آن بود که بتواند این کار را بزیبایی انجام دهد، بخصوص که می‌دانست بعد از کسانی آمده که این هر دو را بحد کمال از عهده برآمده‌اند. شوخ طبعی و ظرافت قلمرو خاص او بود و در این زمینه بیشتر وقتی لذت می‌برد که پیشه‌وران را نمایش می‌داد. از دوران قدیم، یونان و روم، اطلاع عمیق داشت و با جسارت تمام از آنها اقتباس می‌کرد. کمتر شاعر و یا مؤرخ از رومیان آن اعصار می‌توان یافت که وی ترجمه‌ای از تعبیرات او را در سِجِنِس و کتیلین^۶ نیاورده باشد. اما وی این انتحاله‌ها را

چنان آشکارا انجام داده که انسان احساس می کند از هیچ گونه جرمه قانونی بیم نداشته است. مانند پادشاهی به مصطفیان هجوم می آورد و کاری که در نظر شاعران دیگر سرقت ادبی محسوب می شود در نظر او فقط پیروزی است. با دستبردهایی که از هجوم به این نویسندگان بدست می آورد، رُم قدیم را با همه شاعران، مراسم و رسوم و آدابش چنان از برای ما تصویر می کند که اگر یکی از شاعران قدیم رُم هر یک از تراژدیهای وی را نوشته بود، مطالبی کمتر از آنچه بن جانسن بقلم آورده است در آن اثر می یافتیم. اگر نقضی در زبان او دیده می شود به آن جهت بوده که وی نمایشنامه های جدی خود را با تکلف و باریک بینی بیش از حد، بقلم می آورده است؛ شاید هم به زبان ما زیاد صبغه رومی داده و کلماتی را که ترجمه می کرده تقریباً به همان صورت لاتینی که آنها را یافته، لفظ به لفظ به انگلیسی برگردانده است. در این آثار، اگر چه تعبیرات لاتینی را آگاهانه دنبال کرده، به تعبیرات زبان خود ما بحد کفایت وفادار نمانده است. اگر او را با شکسپیر مقایسه کنیم باید اعتراف نمایم که وی شاعری دقیق ترست اما قریحه شکسپیر از او برترست. شکسپیر، هومر انگلیس و یا پدر شاعران درام پرداز ماست، بن جانسن، بمنزله ویرژیل و نمونه بارز نگارش توأم با آرایش و صنعت بود؛ من او را تحسین می کنم اما به شکسپیر عشق می ورزم. سخن را در باره او پایان می برم و می گویم که چون بن جانسن دقیق ترین نمایشنامه ها را به ما عرضه داشته پس در آرائی که در کتاب اکتشافات خود تدوین کرده است می توان بسیاری از قواعد سودمند از برای کمال بخشیدن به صحنه را (نظیر آنچه فرانسویان به ما می توانند آموخت) یافت.»

ملاحظه می شود که قسمت عمده تأثیر روش نقدی که در این جا بکار رفته، از شیوه مقایسه ناشی می گردد. درآیدن در آن واحد خصائص هر سه (یا هر چهار) نوع درام پرداز را در نظر دارد و خاصیت هر یک را از طریق مقایسه و تقابل با دیگری نشان می دهد — و این امر در حقیقت وی را قادر می سازد تا در آن واحد چیزهایی بگوید که روشنگر سبک هر دو آنهاست. وجوه تمایزی که بین موهبت های فطری و بزرگ شکسپیر، فرهنگ غنی پیومانت و فلچر، و وسعت معلومات بن جانسن قائل شده تار و پود اصلی قسمت اعظم نقد او در باره آنهاست. در نقد او، مفهوم ترقی از اثری سترگ و ناهموار، به اثری زدوده و پرداخته («شکسپیر، هومر انگلیس و یا پدر شاعران درام — پرداز ماست، بن جانسن، بمنزله ویرژیل و نمونه بارز نگارش توأم با آرایش و صنعت بود») نیز وجود دارد، اگر چه بنظر نمی رسد که درآیدن از این نکته بحد کفایت آگاه

باشد که تفوق در شیوه ظرافت گفتار در یک عصر، بنحوی که خوانندگان آن دوران، نویسنده‌ای را به برجسته‌ترین مقام بستانند، حتماً دلیل ترقی یا پیشرفت بمعنی مطلق کلمه نیست. درآیدن، بیومانت و فلچر را به کمال و توانایی در بازسازی «محاورات محافل اشرافی» می‌ستاید اما این کیفیت، زودگذر و ناپایدارست و تقلید و نگارش دقیق آن، هنگامی که این رسم اشرافیت تغییر پذیرد، به فراموشی سپرده می‌شود. شاید اشاره درآیدن به این نکته باشد که شکسپیر بر اساس ظرافتهای عصر خود، می‌خواسته است چیزی را بنا کند که بسیار غنی‌تر و پایدارتر باشد، و حال آن که بیومانت و فلچر هم از لحاظ ظرافت و شوخ طبعی و هم از نظر احساس، به رعایت ذوق و سلیقه عصر خود قناعت ورزیده‌اند. بعبارت دیگر درآیدن (مانند همه منتقدان) تاحدودی به معیارهای زمان خود مقید بوده است و وقتی به پشت سر خویش به دهه شصت از قرن هفدهم، و به موفقیت‌های درام‌پردازان عصر الیزابت و جیمز اول می‌نگرد، نمی‌تواند از منعکس ساختن برخی از تحولات در ذوق و سلیقه‌ای که در سراسر قرن هفدهم وجود آمده، خودداری کند.

مع‌هذا سعه صدر در ذوق و سلیقه، و انصاف در داوری صفات برجسته درآیدن است، توانایی سنجش عادلانه محاسن و معایب، و احساس درآیدن مبنی بر این که هر یک از این شاعران و نویسندگان از موهبتی خاص برخوردارست و لزومی ندارد که یکی را بواسطه بی نصیبی از مزایای دیگری مورد ایراد قرارداد، و نیز قدرت او بر تلخیص مجموعه موفقیت‌های یک صاحب اثر، همه از نشانه‌های یک منتقد بزرگ است. البته این بحث درآیدن نقدی عملی از آثار ادبی واحدی نیست بلکه نوع دیگری از انتقادست که متضمن ارزیابی کلی یک صاحب اثرست. اگر نقد درآیدن را در مورد این درام‌پردازها در کنار تصویری که بن جانسن از شکسپیر بدست می‌دهد قرار دهیم، فوراً می‌توان دید که تحول در ذوق و سلیقه‌ها و وفور ایجاد آثار، به پیشرفت شیوه‌ای پخته‌تر و انعطاف پذیرتر در این نوع نقد، کمک کرده است. در بین نقد این دو تن، هم از لحاظ شیوه کار و هم از جهت نظرگاه، موارد شباهت بسیارست اما این حقیقت بجای خود باقی است که نقد بن جانسن در برابر تبعات زدوده‌تر و پرداخته‌تر درآیدن، حالت طرحی خام و نامنضبط را دارد. البته نقد درآیدن، قطعه‌ای سنجیده

است و حال آن که نقد بن جانسن صرفاً ملاحظات قلم انداز درباره آثار و شخصیت شکسپیرست، از این رو انصاف نیست که آن دو را پهلویه پهلوی یکدیگر قرار داده با هم بسنجیم. مع هذا ولو آن که این انصاف را ملحوظ داریم باید به برتری مهارت انتقادی درآیدن اذعان کرد.

در ضمن بین کمال فنی و نیروی حیات انسانی در ملاحظات هر دو (بن جانسن و درآیدن) مغایرتی وجود دارد، و وقتی درآیدن می گوید که بن جانسن را می ستاید اما به شکسپیر عشق می ورزد (که ما را به یاد سخن بن جانسن می اندازد که می گفت: «من آن مرد (شکسپیر) را دوست می داشتم...»)، شخص آرزو-می کند که ای کاش درباره تمایز بین ستایش کردن و عشق ورزیدن نکات بیشتری می شنید، و این که چرا آن خصائصی که در یک مصنف وجود دارد و مصنف دیگری را به عشق ورزیدن برمی انگیزد، نبایست بنوبه خود، حتی از نظر فنی، مورد تحسین قرار گیرد. این همان مسأله وسیله و هدف است که درآیدن فقط به آن اشاره ای کرده و گذشته است.

نظر درآیدن درباره نمایشنامه «زن خاموش» اثر بن جانسن

سپس درآیدن به تجزیه و تحلیل نمایشنامه زن خاموش اثر بن جانسن می پردازد. باید بخاطر داشت که درآیدن در این جا می کوشد تا نشان دهد که حتی اگر قواعدی را که درام پردازان فرانسوی این همه مورد تأکید قرار می دهند و درباره نمایشنامه فقط براساس آن معیارها داوری می کنند در نظر بگیریم، نمایشنامه هایی در ادبیات انگلیسی وجود دارد که از این لحاظ در حد عالی است. وی برای نشان دادن این نظر، یکی از نمایشنامه های بن جانسن را برمی گزیند زیرا این نویسنده «منضبط»ترین درام پرداز انگلیسی است. بنابراین بررسی درآیدن در مورد این

نمایشنامه، یک تجزیه و تحلیل فنی است بمنظور نشان دادن موفقیت در تکامل حوادث، صحنه پردازیهای پرتأثیر و منطبق بر وحدت زمان و مکان، نمایش شایسته‌ای از تنوعات طبیعت انسانی، و تنظیم طرح بنحوی که توجه و علاقه به آن تا رسیدن به گره‌گشایی نهائی رو به افزایش است. تجزیه و تحلیل مزبور طولانی است اما چون یک موفقیت فنی بسیار ارجمندست و شاید در نوع خود در زبان انگلیسی نخستین نمونه باشد، ارزش آن را دارد که تمامی در این جا نقل شود.

بررسی نمایشنامه «زن خاموش»

«نخست از طول عمل — یعنی حوادث — آغاز می‌کنیم؛ و آن بقدری از یک روز معمولی کوتاه‌ترست که نیازی به تمام یک روز نمایشنامه‌ای هم ندارد. همهٔ حوادث در محدودهٔ سه ساعت و نیم جای گرفته است، و این مدت بیش از آنچه اقتضای بر صحنه آوردن نمایش است نیست. و این زیبایی و لطفی است که شاید دیگر درام‌پردازان کمتر ملحوظ داشته‌اند، و اگر آنان به این نکته توجه می‌نمودند ما نیازی نداشتیم به ترجمهٔ نمایشنامهٔ اسپانیایی پنج ساعت^۱ با این همهٔ اعجاب بنگریم. صحنه‌نمایش شهر لندن است؛ ابعاد مکان تقریباً بحداقل تصوّرست، زیرا حوادث فقط در محدودهٔ دو خانه و پس از پردهٔ ول، فقط در یک خانه می‌گذرد. تداوم صحنه‌ها بیش از هر یک از نمایشنامه‌های ما (باستثنای دو نمایشنامهٔ خود او به نامهای: روباه^۲ و کیمیاگر^۳) رعایت شده است. این تداوم در سراسر کمدی حداکثر بیش از دو یاسه بار قطع نمی‌شود، و در دو نمایشنامه از بهترین آثار گرینی یعنی سید و سینا^۴ این حالت فقط یک بار دیده می‌شود. عمل در نمایشنامه بکلی واحدست، و غایت یا هدف از آن، واگذاری املاک موروس^۵ به دوفین^۶ است. گره (انتریگ) این نمایشنامه بزرگترین و شریف‌ترین چیزی است که در هر کمدی محض و خالص [نیامیخته با تراژدی] در هر زبانی می‌توان یافت؛ شما در این نمایشنامه اشخاص زیادی را با صفات و خلقیات متنوع می‌بینید که همهٔ آنها شادی آفرینند. نخستین آنها، موروس، پیرمردی است که همهٔ سرو صداها بجز سخنان خودش از برای او آزاردهنده است. عده‌ای که

The Alchemist — ۳

Volpone or The Fox — ۲

Five Hours — ۱

Morose — ۵

Cinna Cid — ۴

Dauphine — ۶ برادرزادهٔ موروس است (م).

مردم آنان را منتقد می‌پندارند می‌گویند که این خلیقات بر او تحمیل شده است اما برای رد این اعتراض ممکن است اولاً او را آدمی بشمار آوریم که طبیعاً، مانند بسیاری از مردم، دارای سامعه‌ای حساس است و از برای او همهٔ صداهای تیز، ناخوش آیندست؛ ثانیاً ممکن است بسیاری از این حساسیت را به کم حوصلگی ناشی از سن او، و یا به سلطهٔ بی‌چون و چرای مردی پیر در خانهٔ خود نسبت دهیم که در آن جا او همه را در اطاعت خود دارد، و چنین بنظر می‌رسد که شاعر همین نکته را در انتخاب نام موریس [یعنی: کج خلق] از برای او، بکنایه ملحوظ داشته است. علاوه بر این، اشخاص مختلف به من اطمینان داده‌اند که بن‌جانسن شخصاً با نظیر چنین مردی آشنا بوده. مردی که بر روی هم، همچنان که در نمایشنامهٔ مزبور معرفی شده، مضحک بوده است. عده‌ای دیگر می‌گویند: پیدا کردن یک فرد با چنین صفاتی کافی نیست بلکه خلیقات مورد نظر باید بین عده‌ای از مردم مشترک باشد و هر قدر وجه اشتراک عام‌تر باشد طبیعی‌ترست. آنان برای اثبات این نظر خود، بهترین شخصیت کمدی یعنی فالستاف را مثال می‌آورند. بسیاری از اشخاص هستند که به او شباهت دارند: پیر، فربه، شاد و شنگول، ترسو، می‌خواره، عاشق پیشه، مغرور و دروغگو. اما برای متقاعد کردن آن اشخاص کافی است به آنان بگویم که طبع و خلق او، افراط مضحک در معاوره است که در طی آن، فردی از همهٔ افراد دیگر متفاوت می‌نماید. پس اگر این خصیصه عام باشد و یا بین عدهٔ زیادی مشترک باشد، چگونه می‌توان آن را از خصوصیات افراد دیگر متفاوت شمرد؟ و در حقیقت چه چیزی بساندازهٔ نفرد آن شخص در این خصیصه، باعث مضحک شمردن او می‌شود؟ اما راجع به فالستاف، وی فقط نمودار یک طبع و خلق نیست بلکه آمیزه‌ای است از خلقها و یا تصاویر ذهنی که از اشخاص متعددی گرفته شده است. این که او منفردست بواسطهٔ قریحهٔ وی یا در نتیجهٔ برخی سخنان اوست که از برای حاضران نامنتظره است؛ وقتی که او را شگفت زده تصور می‌کنید، طفره - رفتنهای سریع او - که بنفسه فوق‌العاده سرگرم کننده است - از شخصیت او مایهٔ بسیار می‌گیرد؛ زیرا تماشای چنان پیرمرد عاشق پیشه و سرکشی خود بتهنایی یک کمدی است. و اکنون که مجال مناسبی پیدا کرده‌ام نمی‌توانم از بسط در موضوع خلق که وارد آن شده‌ام خودداری کنم. متقدمان در کمدیهای خود کمتر آن را بکار برده‌اند زیرا موضوعات خنده‌دار در کمدی قدیم - که اریستوفانس استاد آن بود - آن قدر که به خنداندن مردم بر صفتی عجیب و نادر - که معمولاً چیزی غیر طبیعی و هرزه بود - توجه داشت به تقلید از یک شخص نمی‌پرداخت. پس وقتی می‌بینید نمایش سقراط را بر صحنه می‌آورند تصور نکنید که با تقلید از اعمال او، وی را مضحک جلوه می‌دهند بلکه با وارد کردن او به کاری که از وی بعید می‌نماید این منظور را عملی می‌کنند، مثلاً با کارهایی چنان بچگانه و مبتذل که در مقایسه با وقار و

متانت سقراط واقعی، او را در نظر تماشاگران موضوع خنده قرار می‌دهد. در حقیقت، نسل بعدی متقدمان همان گونه که در تراژدیهای خویش به بیان عواطف نوع بشر توجه دارند، در آن آثار خود که کم‌دی جدید نامیده می‌شود، به تصویر طبایع اشخاص توجه می‌نمایند. اما این طبایع فقط شامل خصائل عمومی و طرز سلوک اشخاص است؛ نظیر پیرمردان، عاشقان، خدمتگاران، روسپها، طفلیها و اشخاصی از این قبیل که در کم‌دیهای آنان می‌بینیم؛ همه آنها را یکسان می‌آفریند. یعنی پیرمرد یا پدر، عاشق و یا روسپی، بقدری شبیه دیگری بود که گویی نفرات بعدی از هر-نوع، فرزند بلافصل نفر اول بودند [نظیر سیبی که از وسط به دو نیم کرده باشند]. آنان این روش را در تراژدیهای خود نیز مراعات می‌کردند. اما درام‌پردازان فرانسوی اگر چه کلمه *humour* (خلق، طبع) را در زبان خود دارند، مع‌هذا در کم‌دیها و مقلدگریهای^۷ خویش کمتر به تصویر طبایع می‌پردازند؛ و این گونه آثار آنها چیزی جز تقلیدی ناقص از اثری مضحک، و یا تقلید از آنچه در کم‌دی قدیم خنده‌انگیز بود، نیست. و حال آن که در ادبیات انگلیسی این موضوع صورت دیگری دارد و در آن جا منظور از *humour* نوعی افراط در عادت، شور و احساس و یا محبت است که — چنان که قبلاً گفتم — به شخص واحدی اختصاص دارد و بر اثر غرابت آن وی بلافاصله با اشخاص دیگر تفاوت پیدا می‌کند، که وقتی بصورتی زنده و طبیعی نمایش داده-شود غالباً به تماشاگران لذتی شیطنت‌آمیز می‌بخشد، لذتی که خنده آنان گواه آن است. هر-چیزی که نوعی انحراف از عادات و رسوم متداول است مناسب‌ترین موضوع از برای خنده تواند-بود، و هر چند که این خنده، در هر حال، فقط امری اتفاقی است (همان گونه که شخص مورد نمایش نیز تصویری و کم‌نظیرست)، اما لذت، بعنوان تقلید از آنچه طبیعی است، از برای آن اساسی و ضروری است. توصیف این گونه طبایع که از شناخت و بررسی احوال اشخاص معین گرفته شده نبوغ و استعداد خاص بن‌جانسن بود که اکنون به بحث در باره نمایشنامه‌اوباز-می‌گردم.

در نمایشنامه زن خاموش، علاوه بر موریوس، حداقل نه یا ده نوع اشخاص و طبایع مختلف دیده می‌شود. هریک از ایشان چند اشتغال خاطر خاص خود دارد، اما شاعر همه آنان را بکار-می‌گیرد تا طرح اصلی خویش را به کمال رساند. من وقت خود را به تقدیر از نگارش این نمایشنامه هدر نمی‌کنم اما عقیده خویش را به شما می‌گویم که در این نمایشنامه بیش از هر-نمایشنامه دیگر بن‌جانسن، لطف قریحه و حدت تخیل بچشم می‌خورد. علاوه بر این وی در این-

۷ — *farce* نوعی نمایش خنده‌انگیز و زمخت، خرسک‌بازی، که یادآور نمایشهای روح‌حوی در ایران تواند بود (م).

جا محاورات محافل اشرافی را با سرخوشی و سبک روحی و آزادی بیشتری از دیگر کمدیهای خود از زبان تروویت^۸ و دوستانش بقلم آورده است. ابداع طرح نمایش بتوسط او، بسیار استادانه و پرکار و در عین حال ساده و آسان [سهل و ممتنع] است؛ گره گشایی او بقدری شایان تحسین است که وقتی انجام می پذیرد حتی هیچ یک از تماشاگران تصور نمی کنند که شاعر می توانسته است از آن صرف نظر نماید، مع ذلک این موضوع تا پیش از آخرین صحنه طوری پنهان می ماند که امکان دارد هر راه حل دیگری بجز آن، زودتر به ذهن شما خطور کند. اما من به خود اجازه نمی دهم که بافت این نمایشنامه را مورد تحسین قرار دهم زیرا بر روی هم بقدری سرشار از هنرست که باید هر صحنه ای از آن را از هم بگشاییم تا در حدی که شایسته است بتوان آن را تقدیر کرد. این طرح ریزی ممتاز باید حتی بیش از اینها مورد تحسین واقع شود زیرا این کمدی است و اشخاص آن فقط از طبقه عامه اند و اشتغال خاطری خاص خود دارند که، برخلاف آنچه در نمایشنامه های جدی دیده می شود، با شور و احساس و یا هدفهای عالی اعتلان نمی یابد. در این جا هر کسی از برای همه چیزهایی که می بیند قاضی شایسته ای است، و چیزی بجز آنچه هر روز در زندگی با آن سرو کار دارد، عرضه نمی شود. بطوری که در نتیجه، کشف همه خطاها از برای او مقدورست و تعداد کمی از آنها قابل بخشایش است... اما شاعر ما که از این دشواریها بی خبر نبود از همه این مزایا استفاده کرده بود، مانند کسی که می خواهد جهش بلندی کند ناگزیر جای مرتفعی را برای آغاز پرش خود در نظر می گیرد. یکی از این مزایا آن چیزی است که گزنی آن را به بزرگترین صورتی که ممکن است در شعری دیده شود، پی ریزی کرده است و خود او در همه نمایشنامه هایش هرگز نتوانسته است بیش از سه بار به آن تحقق بخشد، یعنی انتخاب روز مشخص و مورد انتظاری که حوادث نمایشنامه باید بر آن متکی گردد، این روز همان موقعی است که دوفین آن را از برای واگذاری املاک عمویش به خود تعیین کرده است، و برای تحقق آن، نقشه تزویج او را طرح می کند. و این که توطئه ازدواج مزبور را از مدتی قبل اندیشیده بود، از آن جا مستفاد می شود که در پرده دوم به تروویت می گوید که آنچه را وی در طی ماهها پرورانده بوده او در یک لحظه تباه کرده است.

شاعر مهارت دیگری نشان داده است که در این جا نمی توانم از آن صرف نظر کنم زیرا آن را در کمدیهای خویش چندان مکرر بکار بسته که تقریباً بصورت قاعده ای از خود برای ما بجا نهاده است؛ یعنی هر وقت شخصیتی و یا خلق و طبیعتی را در نظر دارد که می خواهد در مورد او حد اعلای مهارت خود را نشان دهد، با توصیف دلپذیری از او، قبل از ظهور وی بر صحنه، توجه

ما را بدو جلب می‌کند. به این ترتیب که در نمایشنامهٔ بازار بارثلمیو^۹ وی تصاویری از نامپس^{۱۰} و کوکس^{۱۱} بدست می‌دهد و در نمایشنامهٔ زن خاموش تصاویری از دا^{۱۲}، لافول^{۱۳}، موروس و بانوان دانشگاهی عرضه می‌دارد و شما توصیف آنها را قبل از آن که دیده شوند می‌شنوید. بطوری که از مدتی پیش از آن که بر صحنه آیند با اشتیاق منتظر آنها هستید و این امر شما را آماده می‌کند که آنها را با نظر مساعد بپذیرید؛ و وقتی که بر صحنه می‌آیند حتی از لحظهٔ ورودشان بقدری با آنان آشنایی که هیچ چیزی از طبایع آنها از نظرتان پوشیده نمی‌ماند.

علاوه بر اینها من نکتهٔ دیگری را دربارهٔ این طرح شایان تحسین مورد بررسی قرار می‌دهم و آن این که حوادث مربوط پرده به پرده اوج می‌گیرد. پردهٔ دوم از پردهٔ اول، و پردهٔ سوم از پردهٔ دوم عالی‌ترست و همین‌طور تا پردهٔ پنجم ادامه دارد. در این جا می‌بینید که تا آخرین صحنه مشکلات جدیدی پیش می‌آید تا مانع تواتر حوادث نمایشنامه گردد؛ و وقتی که تماشاگران از حلٔ مسأله بصورت طبیعی به یأس دچار شده‌اند آنگاه، و نه پیش از آن، کشف و گره‌گشایی صورت می‌گیرد. اما از برای آن که در تمام این مدت شاعر بتواند شما را با تنوع بیشتری سرگرم کند، معرفی چندین شخصیت جدید را برای تماشاگران در آستین محفوظ می‌دارد که تا پیش از پردهٔ دوم و سوم آنها را آشکار نمی‌کند؛ در پردهٔ دوم موروس، دا، سلمانی و اوتر^{۱۴} ظاهر می‌شوند و در پردهٔ سوم بانوان دانشگاهی. شاعر همهٔ آنها را بعداً در حاشیه یعنی در طرحهای فرعی، بصورت شاخه‌هایی از طرح اصلی بحرکت درمی‌آورد، تا این که طرح نمایش ملال‌آور نشود، اگر چه این اشخاص هنوز هم طبعاً با آن طرح وابستگی دارند، و در این جا یا آن جا، تابع سیر آنند. به این ترتیب شاعر مانند شطرنج‌بازی ماهر اندک اندک مهره‌های پیادهٔ خود را در خدمت مهره‌های مهمتر به میدان می‌آورد.»

این بحثی دقیق و فنی دربارهٔ نمایشنامهٔ منظورش مع هذا حتی در این جا نیز درآیدن به خود اجازه می‌دهد که گاه‌گاهی به کلیات، نظیر بحث در بارهٔ طبایع، گریز بزند. این گریز زدن‌ها اطلاعاتی اجمالی در باب برخی مبادی نقد ملحوظ در این تجزیه و تحلیل، بدست می‌دهد. مثلاً موقعی که وی از بن جانسن در مورد آفرینش شخصیت موروس دفاع می‌کند، بمدت یک لحظه «از نقد به واقعیت طبیعی»

۹-Bartholomew-Fair اثر بن جانسن.

۱۰-Numps ۱۱-Cokes ۱۲-Daw ۱۳-Lafoole ۱۴-Otter

می پردازد و می گوید که چنین مردی واقعاً وجود داشته است. البته بر مبنای اصول ارسطو، این سخن را نمی توان دفاع بشمار آورد زیرا، چنان که می دانیم، در نظر ارسطو «واقعی» حتماً «محتمل» نیست، و ادبیات تخیلی بیشتر با محتمل سروکار دارد تا با واقعی. درآیدن وقتی به بیان این نکته می پردازد که اعتراف می کند «پیدا-کردن یک فرد با چنین صفاتی کافی نیست بلکه خلقیات مورد نظر باید بین عده ای از مردم مشترک باشد و هر قدر وجه اشتراک عام تر باشد، طبیعی ترست». اما وی به این اعتراض، با تعریف «طبع و خُلق» بعنوان «افراط مضحک در محاوره که در طی آن فردی از همه افراد دیگر متفاوت می نماید»، پاسخ می دهد. این تعریف قسمتی از نظریه ای کلی در باره کمدی است اما درآیدن به شرح و بسط آن نمی پردازد. درآیدن وارد بحث ارتباط بین افراط و «تقلید درست و باروج» نیز نمی شود، اگرچه نشان-دادن این که در این نوع کمدی، افراط و مبالغه، روش ایجاد سرزندگی است، دشوار نیست.

توجه عمده درآیدن به «ابداع طرح» است و بتفصیل شرح می دهد که چگونه بن جانسن در حفظ علاقه تماشاگران موفق شده است. در نظر او طرح، «انتریگ» (گره)، مجموعه پیچ و خمها و گره گشایی بعدی در عمل است. «حوادث پرده به پرده اوج می گیرد»، و وقتی سرانجام به گره گشایی می رسیم، در عین حال که آن را اجتناب ناپذیر می یابیم، برای ما نامنتظر نیز هست. ممکن است کسی ایراد کند که این عمل بمعنی تمرکز محض بر جنبه های فنی نمایشنامه و نادیده گرفتن منابع زندگی واقعی آن است؛ یعنی می توان گفت که هر داستان پلیسی جامع، همین مزایا را دارد و منتقد راجع به کیفیت تخیل بن جانسن و یا مجموعه موفقیت های جمال شناختی موجود در نمایشنامه منظور چیزی نگفته است. این سخن تاحدی درست است اما باید توجه داشت که درآیدن در بحث خود راجع به طبع و خُلق، و ماهیت آفرینش شخصیتها و شیوه های جلب علاقه تماشاگران به شخصیتی قبل از بصحنه آمدن او، از حدود شیوه های داستانهای پلیسی محض فراتر می رود. بعلاوه کمدیهای بن جانسن در حقیقت تمرینهایی درخشان در ارائه طبایع اشخاص در قالب حوادثی است که انتریگ آنها رو به پیشرفت است، و حوادث خود ناشی از طبایع

اشخاص نمایش است. نمایشنامه‌های بن‌جانسن از لحاظ نوع با کمدیهایی نظیر شب دوازدهم^{۱۵} اثر شکسپیر متفاوت است و بیشتر به کمدیهای شریدن^{۱۶} در قرن هجدهم شباهت دارد. تجزیه و تحلیل درآیدن در بیان جنبه‌های درونی و تحرک این نوع نمایشنامه، فراتر از آن تجزیه و تحلیلی است که در مورد شکسپیر - و یا در مورد کمدی کاملاً متفاوتی از آثار برناردشا^{۱۷} - ممکن است صورت گیرد. ماحصل آن که باید بخاطر داشت: صناعت ماهرانه، نخستین لازمه هر نوع موفقیتی در درجات هنری عالی است و همیشه به مصلحت منتقد نزدیک‌تر آن است که توجه خود را بر فن (تکنیک) متمرکز کند و با بصیرت متخصصی آگاه، بیشتر به خاطر نشان کردن انواع مهارتهایی که در اثر موردنظر بکار رفته است بپردازد تا این که خود را به کلی گویبهای پرطمطراق، و پیچیده در عباراتی مبهم و ذهنی، مشغول دارد. عمیق‌ترین انواع نقد عملی از بیان صناعت ماهرانه به بحث از تأثیر و ارزش غائی اثر بآسانی گرایش پیدا می‌کند، و چنان که دیده‌ایم نشانه‌هایی از این نوع گرایش در نقد درآیدن وجود دارد. و اگر احساس می‌کنیم که این مقدار بحث کفایت نیست، باید بخاطر آوریم که درآیدن در عصری می‌زیست که پس از تقریباً یک قرن آفرینش ادبی درخشان، اما غالباً نامنضبط، جنبه‌های فنی در اوج اعتبار بود؛ و نظم فنی بیش از الهامات موج، هدف نسل او بشمار می‌رفت. و درآیدن که خود عملاً شاعر و درام - پردازی بسیار عالی مقام بود، در موقعیتی منحصر بفرد قرار داشت که می‌توانست کیفیت مذکور را هم بصورت عملی و هم از لحاظ نظری نشان دهد.

و نیز باید بخاطر داشته باشیم که روش درآیدن برحسب اثری که درباره آن بحث می‌کند تغییر می‌یابد؛ وی در مقام یک منتقد آن قدر هوشمند و حساس بود که دریابد انواع مختلف آثار ادبی، برداشتهای انتقادی متفاوتی را ایجاب می‌کند. او هرگز آثار شکسپیر را با آن روشی که آثار بن‌جانسن را تجزیه و تحلیل کرد، مورد

Twelfth Night - ۱۵

۱۶ - (۱۷۵۱ - ۱۸۱۶) Richard Brinsley Sheridan درام‌پرداز ایرلندی (م).

۱۷ - (۱۸۵۶ - ۱۹۵۰) George Bernard Shaw درام‌پرداز و منتقد ایرلندی (م).

بررسی قرار نداد زیرا می دانست که هر یک از آن دو چیزهای متفاوتی را بوجود آورده اند. بزرگترین عامل اغواکننده منتقدان این است که وقتی روشی را در تجزیه و تحلیل آثار مورد علاقه خود متناسب یافتند، سخت به آن می چسبند و آن را بر آثاری که با نقشه ای متفاوت و هدف و منظوری دیگر نوشته شده است، بدون هرگونه انعطاف، تطبیق می کنند. منتقدان قرن نوزدهم که به پوپ، بواسطه آن که نوشته وی نظیر شلی نبود، با نظر استخفاف می نگریستند مانند منتقدان سختگیر نئوکلاسیک — که همه کسانی را که «قواعد» را بدقت مراعات نکرده بودند مردود می شمردند — در اشتباه بودند. چنان که پوپ نیز در رساله درباره نقد ادبی یکی از بدیهیات عمده نقد را بصورت ترجیعی موزون چنین بیان می کند:

در هر اثری هدف مصطف را در نظر آورید،
زیرا هیچ کس نمی تواند بر بیش از آنچه آنان منظور داشته اند، احاطه-
یابد.

البته می توان بین هدفها تمایز قائل شد و بر این عقیده بود که کمدی بن جانسن، بعنوان نوعی نگارش، کم ارج تر یا در خور توجه کمتر از کمدی شکسپیر یا اریستوفانس است. اما این نباید به آن معنی باشد که می توان بن جانسن را بصورتی که گویی یک اریستوفانس ناموفق است مورد انتقاد قرارداد.

درآیدن خود خلاصه این مطلب را بصورتی شسته رفته در یادداشتی بر آستر کتابی اثر تامس رایمر^{۱۸} (منتقدی نئوکلاسیک و سختگیر که با هر چیزی که به نظر او با قواعد نویسنده گی کلاسیک کاملاً منطبق نبود، بشدت مخالفت می ورزید) بقلم آورده است. رایمر در سال ۱۶۷۸ م. کتابی به نام تراژدیهای دوره گذشته^{۱۹} نوشت و در آن براساس قواعد کلاسیک درباره درام عصر الیزابت و جیمز اول به داوری

۱۸ — (۱۶۴۱ — ۱۷۱۳) Thomas Rymer منتقد انگلیسی (م).

۱۹ — *The Tragedies of the Last Age* —

پرداخت و آنها را فاقد این خصیصه شمرد. درآیدن یادداشتهایی بر نسخه‌ای از کتاب رایمر که شخصاً به او اهدا کرده بود بعنوان پاسخ نگاشت اما هیچ‌گاه آنها را منتشر نکرد. وی در یک قسمت چنین نوشت: «کافی نیست گفته شود که ارسطو چنین گفته است زیرا ارسطو نمونه‌های موردنظر خود را در تراژدیها از آثار سوفوکلس و اورپیدس گرفته بود و اگر آثار ما را دیده بود امکان داشت نظر خویش را تغییر دهد.»

کاربرد قافیه بصورت قراردادی در درام

بحث نهائی رساله دربارهٔ نظم دراماتیک مربوط است به تناسب قافیه از برای درام. درآیدن در برابر این ایراد که قافیه در درام، غیرطبیعی است و حالت تصنع تحمّل‌ناپذیری را ایجاد می‌کند، از آن دفاع می‌نماید. دفاع او اصولاً مبتنی بر گرایشی به سوی طبیعت قراردادی همهٔ هنرهاست. معترضان می‌گویند: اگر یکی از اشخاص نمایش مصراعی از یک بیت را بگوید و شخص دیگری بیت را تکمیل کند، آیا این امر بطور آشکارا غیرطبیعی نیست؟ درآیدن بر زبان نئاندر جواب می‌دهد که شاید در کمندی که در آن، واقعیت بیشتری مورد انتظارست غیرطبیعی باشد اما در تراژدی که «در حقیقت نمایش طبیعت است، منتهی... طبیعتی که در سطحی عالی‌تر قرار دارد»، ممکن است کاملاً متناسب باشد. «طرح، اشخاص، ظرافت طبع، شور و احساس و توصیفها همه در سطحی بالا تر از مکالمات عادی است، تا آن حدی که تخیل شاعر، بتناسب شباهت از عهده برآید». اما در مورد اتمام یک بیت بتوسط شخصی دیگر، که همداستانی دو تن را فریاد می‌آورد، چنین می‌گوید:

«چگونه است که این همداستانی از لحاظ شما، نامطلوب‌تر از رقصی جلوه می‌کند که خوب طراحی شده است؟ در رقص اشخاص بسیاری را می‌بینید که براساس طرحی واحد، مجموعه‌ای واحد را بوجود می‌آورند. و بعد از آن که از یکدیگر فاصله می‌گیرند و بصورت دسته‌هایی کوچک در می‌آیند، باز یکی یکی به کل می‌پیوندند. همداستانی در بین آنها آشکارست زیرا هرگز

ممکن نیست تجمع تصادفی آنها چیزی به این زیبایی بوجود آورد، مع ذلک در این منظره چیزی نیست که دیدن آن شما را شگفت آید...»

درآیدن در دفاع از رساله درباره نظم دراماتیک که در سال ۱۶۶۸م. بعنوان مقدمه‌ای بر چاپ دوم امپراطور هندی^۱ افزود، در این زمینه به بحث بیشتری پرداخت:

«اما در مقابل سخن معترض مبنی بر این که: نمایشنامه باز هم چنین تلقی خواهد شد که مجموعه‌ای از چند شخصیت است که سخن می‌گویند، و آن هم بصورت ارتجالی، و ابیات خوب بعیدترین چیزی است که می‌توان تصور کرد به این نحو ادا شود؛ اجازه می‌خواهم مخالفت خود را با نظر او، بخصوص در مورد قسمت نخستین آن، اظهار کنم. زیرا اگر اشتباه نکرده باشم فرض بر این است که نمایشنامه، اثر شاعرست که مکالمه چند شخص را تقلید می‌کند و یا نشان می‌دهد و تصور می‌کنم این موضوعی روشن است و حال آن که او (معترض) برعکس این می‌اندیشد.

اما من جسارت بیشتری بخرج می‌دهم و تردید نمی‌ورزم که، ولو تناقضی تصور شود، بگویم: دلیل عمده من بر این است که چرا نباید نثر در نمایشنامه‌های جدی بکار رود این است که نثر به طبیعت محاوره عادی بیش از حد لزوم نزدیک است. امکان دارد شباهتی بیش از اندازه داشته باشند چنان که ماهرترین نقاشان تصدیق می‌کنند ممکن است بین یک تصویر و اصل آن، بیش از حد شباهت وجود داشته باشد...»

نمایشنامه محاوره ارتجالی اشخاص نیست؛ بلکه «اثر شاعرست». هنر، طبیعت نیست و اگر چنین بود امتیازی نداشت. درآیدن نخستین منتقد انگلیسی بود که به ارتباط بین قرارداد و ناتوالیسم (اگر چه وی این دو اصطلاح را بکار نبرده است)، در نظریه مربوط به جنبه نمایشی هنر، بذل توجه کرد.

نظر درآیدن در بارهٔ چاسر

محصول آثار درآیدن در زمینهٔ نقد ادبی بقدری متنوع است که می‌توان فقط با نقل گفته‌های او، کتابی در نقد ترتیب داد. ولی ما نمی‌توانیم در تألیفی از نوع کتاب حاضر، به هریک از منتقدان، ولو آن که نقد او شوق‌انگیز و متنوع باشد، جای زیادی اختصاص دهیم. اما نمونه‌دیگری از نوشته‌های انتقادی او باید در این جا آورده شود. وی در اثر خود یعنی پیشگفتار بر حکایات^۱ — که در آخرین سال عمرش نوشته — به شیوه‌ای پخته و بی‌تکلف به بحث در بارهٔ برخی از کسانی که آثار آنها را ترجمه و تفسیر کرده بود (یعنی هومر، ویرژیل، اُوید^۲، چاسر، بوکاچو^۳) پرداخته است. در این اثر، مقایسه‌ای روشن‌گر بین هومر و ویرژیل، و مقایسهٔ دیگری بین اوید و چاسر بعمل آمده، اما مهمترین نکته از لحاظ خوانندهٔ علاقه‌مند به ادبیات انگلیسی، شرح مفصلی است در بارهٔ چاسر که تمامی قسمت دوم رساله را در بر گرفته است. در آن جا، وقایع تاریخی و شرح حال با ملاحظات انتقادی دقیق‌تر، درآمیخته اما هدف اصلی (یعنی ارائهٔ تصویری از شخصیت ادبی و آثار چاسر به خواننده) هیچ‌گاه از نظر فوت نشده است؛ درآیدن در القاء احساس خود در بارهٔ چاسر به خوانندگان و نیز در شرح عینی خصائص او، بصورتی شایان تحسین توفیق یافته است. این اثر یک نقد عملی واقعاً مؤثرست و برای متخصصان یا منتقدان دیگر نوشته نشده؛ زبان آن از اصطلاحات مغلق و فنی خالی است؛ گرایش از ادبیات به زندگی و برعکس، در آن بدون تکلف صورت گرفته است. برای ایجاد تصویری از چاسر و آثارش و تأثیر آنها در خواننده، وسائل متنوعی بکاررفته است؛ و لحن کلام پیوسته بی‌تکلف و تقریباً به

۱ — The Preface to *Tables, Ancient and Modern*

۲ — Publius Ovidius Naso شاعر رومی که از ۴۳ ق.م. تا ۱۷ م. (؟) زیسته است (م).

۳ — Giovanni Boccaccio (۱۳۷۵ — ۱۳۱۳) شاعر و نویسندهٔ ایتالیایی، مصنف

کتاب معروف دکامرون *Decameron* (م).

زبان عاقه است. در آن برخی اشتباهات تاریخی وجود دارد. تغییراتی که بین زبان عصر چاسر و عصر درآیدن روی داده بود موجب شد درآیدن معتقد شود که رعایت نظم و قاعده در شعر چاسر کمتر از حد واقع است. در قرن هفدهم مردم نمی‌توانستند شعر چاسر را چنان که بایست بخوانند و بفهمند و به این جهت قادر نبودند مهارت او را در تنظیم وزن شعر کاملاً درک کنند؛ فقط بعد از آن که دانشمندان متأخر به بررسی زبان عصر چاسر پرداختند، ارزیابی کامل استادی او در این زمینه امکان‌پذیر شد. اما صرف نظر از این نوع اشتباه — که در عصر درآیدن اجتناب‌ناپذیر بود — اظهارنظرهای وی در باره چاسر نمونه‌ای از نوعی نقد عملی است. بحث مزبور کمتر از تجزیه و تحلیل نمایشنامه زن خاموش جنبه فنی دارد و از هیچ نقشه و یا روش کاملاً واضحی پیروی نمی‌کند. در حقیقت نقدی از برای عموم است منتهی به بهترین مفهوم کلمه. نقدی است خطاب به مردم عادی هوشمند، و باید آن را از نقدهای تعصب‌آمیز حرفه‌ای — که دارای ارزش بالنسبه متفاوتی است — تمیز داد. درآیدن بعد از مقایسه‌ای بین چاسر و آوید، اختصاصاً به بحث در باره چاسر می‌پردازد و می‌گوید:

«در وهله اول از آن جا که وی پدر شعر انگلیسی است، من در مقام احترام او را هم‌طراز هومر در نظر یونانیان و ویرژیل در نظر رومیان قرار می‌دهم. او سرچشمه جاودانی حسن ذوق است، از همه علوم بهره‌ورست، از این رو در هر موضوعی بخوبی سخن می‌گوید. چون می‌دانست چه بگوید، می‌دانست کجا لب از سخن فروبندد. خودداری که کمتر صاحب اثری رعایت می‌کند و قدما، بجز ویرژیل و هوراس، کمتر آن را بکار بسته‌اند. یکی از شاعران بزرگ اخیر ما، آوازه نیک خود را تباه کرد زیرا هیچ‌گاه نتوانست از بیان هر خیالی که به ذهن او خطور می‌کرد چشم‌پوشی کند، بلکه مانند تور ماهیگیران کوچک و بزرگ را صید می‌کرد. غذا فراوان بود اما بد ترتیب داده شده بود: هر ماهی از شیرینیهای باب طبع کودکان و زن‌ها، اما مقدار کمی گوشت لخم از برای مردها وجود داشت. همه اینها نه از بی‌دانشی بلکه از ضعف داوری ناشی می‌شد. او در تشخیص زیباییها و خطاهای آثار شاعران دیگر به داوری احساس احتیاج نمی‌کرد بلکه خویشتن را در لذت نوشتن، غرق می‌ساخت؛ و شاید خود می‌دانست که این خطاست اما امیدوار بود خوانندگان متوجه نشوند. به همین دلیل گرچه وی باید همیشه شاعری بزرگ بشمار آید، دیگر او را نویسنده‌ای خوب محسوب نمی‌دارند. و با آنکه سالهایتمادی، کتابهای او سالانه ده بار چاپ می‌شد امروز بندرت یک صد نسخه آن در عرض دوازده ماه بفروش می‌رسد. زیرا چنان که

لرد راجستر^۴ مأسوف علیه (که خداوند از این سخن جسارت آمیزش درگذرد) گفت: «چون جنبه‌ی خدایی نیافت، نتوانست پایدار بماند.»

چاسر در همه جا از طبیعت پیروی می کرد اما چندان متهوّر نبود که از آن فراتر رود و اگر سخن کاتولوس^۵ را قبول داشته باشیم بین شاعر و شبه شاعر همان تفاوت عظیمی است که بین تواضع و تظاهر به آن وجود دارد. من اقرار می کنم که شعر چاسر در نظر ما آهنگ دار نیست... کسانی که در عصر او می زیستند و برخی اوقات نسل بعد از او، آن را آهنگین می یافتند، و در صورتی که آن را با پایه‌های (ارکان) نظم لیدگیت^۶ و گاور^۷، معاصران وی، مقایسه کنیم این حالت حتی برحسب داوری ما نیز وجود دارد. در شعر او حلاوت خشن آهنگی اسکاتلندی وجود دارد که طبیعی و خوش آیندست، اگر چه کامل نیست. درست است که من نمی توانم تا حدّ کسی که آخرین چاپ اشعار او را منتشر کرد، پیش بروم زیرا وی به ما می قبولاند که خطا در سامعه ماست، و در جایی که ما نه هجا در شعر او می یابیم، در حقیقت ده هجا وجود دارد. اما این نظر ارزش جواب گویی را ندارد زیرا خطا چنان بزرگ و آشکارست که دریافت عمومی (قاعده‌ای که در هر مورد... رساست) خواننده را متقاعد می کند به این که تساوی در پایه‌ها در هر شعری که ما آن را قهرمانی می نامیم در عصر چاسر یا هنوز شناخته نشده بود و یا آن که همیشه مراعات نمی شد. سرودن چند هزار بیت از نوع اشعار او — که بواسطه کمبود نصف پایه و گاه بر اثر فقدان یک پایه کامل، ناقص است و هیچ نوع تلفظی نمی تواند در آنها تغییری بوجود آورد^۸ — آسان بود. ما فقط می توانیم بگوئیم چاسر در دوران طفولیت شعر انگلیسی می زیست و هیچ چیزی در مراحل اولیه کامل نیست. ما پیش از آن که مرد شویم بایست دوران کودکی را بگذرانیم. پیش از ویرژیل و هوراس، کسی به نام انیوس^۹ و پس از چندی اشخاصی به نام لوسیوس^{۱۰} و لوکرتیوس^{۱۱} بوده اند، حتی بعد از چاسر

۴ — Lord Rochester (۱۶۴۷ — ۱۶۸۰) شاعر و درباری انگلیسی (م).

۵ — Gaius Valerius Catullus شاعر غنائی رومی که از ۸۴ ق.م تا ۵۴ ق.م. زیسته است (م).

۶ — John Lydgate (۱۴۵۱؟ — ۱۳۷۰؟) شاعر و مترجم انگلیسی (م).

۷ — John Gower (۱۴۰۸ — ۱۳۲۵؟) شاعر انگلیسی (م).

۸ — یادآور نخستین شعرهای فارسی دری است که گاه در آنها نیز نوعی سکنه وجود دارد و ناگزیر برخی هجاها را باید کشیده تلفظ کرد (م).

۹ — Quintus Ennius (۱۶۹ ق.م — ۲۳۹ ق.م.) شاعر رومی (م).

شاعرانی نظیر اسپنسر، هرینگتن^{۱۲} و فیرفکس^{۱۳} و پس از اینان نیز والر^{۱۴} و دنهام^{۱۵} بوجود آمده‌اند، و نظم شعر انگلیسی تا ظهور این شاعران اخیر، در دوره خردسالی خود بود. چندان حاجتی نمی‌بینم که از نسب چاسر، زندگانی او و آنچه بر وی گذشته سخن بگویم، اینها را می‌توان کلاً در تمام چاپهای آثار او یافت... اما درباره اعتقادات مذهبی وی باید بگویم چنین می‌نماید که او تاحدی به عقاید ویکلیف^{۱۶}، به پیروی از جان اهل گانت^{۱۷} حامی خویش، تمایل داشت و پاره‌ای از این در تمایل در حکایت *Piers Plowman* دیده می‌شود. مع ذلک من نمی‌توانم او را بواسطه حمله شدید بر ضد معایب کشیشان عصر خود مورد ملامت قرار دهم. تکبر، جاه‌طلبی، تجمل، طمع و دنیادوستی آنها مستحق تازیانه انتقادی بود که وی در حکایت مزبور و نیز در قسمت اعظم حکایات کنتربوری^{۱۸} بر آنها فرود آورده است، نظیر شاعر معاصرش [برکاچو] که او نیز آنها را بحال خود نگذاشته است. مع هذا این هردو شاعر با احترام فراوان به پرهیزگاران صالح، زیستند زیرا نارواهایی که بعضی از کشیشان مرتکب می‌شدند در عمل صالحان انعکاسی نداشت. دبرنشین، کاهن و راهب او از سیره کشیش صالح وی پیروی نمی‌کنند. شاعر هجاپرداز مردم عادی را از کشیشان طالع برحذر می‌دارد. ما فقط باید مراقب باشیم که بی‌گناهان را مانند گناهکاران محکوم نکنیم...

چاسر بایستی دارای طبیعت جامع و شگفت‌انگیزی بوده باشد زیرا چنان که بحق در مورد او گفته‌اند وی انواع رفتارها و طبایع (برحسب اصطلاح امروز ما) همه انگلیسیهای عصر خویش را در حکایات کنتربوری گنجانده است. حتی یک سرشت هم از نظر او فوت نشده، همه زائران^{۱۹} در

۱۰- (۱۱۰ ق.م. - ۱۸۰ ق.م.) Gaius Lucilius هجوپرداز رومی (م).

۱۱- (۵۵ ق.م. - ۹۶ ق.م.) Titus Lucretius شاعر و فیلسوف رومی (م).

۱۲- (۱۶۱۲-۱۵۶۱) Sir John Harington نویسنده انگلیسی (م).

۱۳- (۱۶۳۵-۱۵۸۰) Edward Fairfax شاعر انگلیسی (م).

۱۴- (۱۶۸۷-۱۶۰۶) Edmund Waller شاعر انگلیسی (م).

۱۵- (۱۶۶۹-۱۶۱۵) Sir John Denham شاعر انگلیسی (م).

۱۶- (۱۳۸۴-۱۳۲۸) John Wycliffe مصلح مذهبی انگلیسی و نخستین مترجم

انجیل به زبان انگلیسی (م).

۱۷- (۱۳۹۹-۱۳۴۰) John of Gaunt شاهزاده و رجل سیاسی متنفذ انگلیسی (م).

۱۸- *Canterbury Tales* اثر معروف چاسر (م).

۱۹- توضیح آن که در کتاب حکایات کنتربوری «بیست و نه نفر که بقصد زیارت

کتاب او نه فقط از لحاظ تمایلات بلکه از نظر قیافه و شخصیتشان نیز از یکدیگر متمایزند... مایه و طرز قصه و شیوه قصه‌گویی آنها بقدری با سطح معلومات، طبایع و پیشه‌شان تناسب دارد که اگر از زبان یکی از افراد دیگر شنیده شود نامتناسب خواهد نمود. حتی اشخاص متین و جدی نیز برحسب نوع متانت با یکدیگر متفاوتند. سخنان آنها چنان است که با سن، شغل و تربیت آنها تناسب دارد بحدی که فقط برازنده آنهاست. بعضی از اشخاص در حکایات او بدمنش، برخی بافضیلتند، بعضی جاهلند یا (به قول چاسر) فاجر، و عده‌ای دیگر دانشمند. حتی بدزبانیهای اشخاص فرودست، با یکدیگر فرق دارد: نسق چی، آسیابان، آشپز اشخاصی متفاوتند که تمایز آنها از یکدیگر نظیر تمایز زوجه نازنین رئیس دیر با زوجه‌ای ازاهل باث^{۲۰} است که دومی زنی است بی‌پرده‌گو و دهن‌دریده. بحث در این زمینه کافی است زیرا چندان انواع متنوعی از صید در مقابل من در جست و خیزست که در انتخاب هر یک از آنها حیران مانده‌ام و نمی‌دانم کدام را دنبال کنم. بنا به تعبیر معروف کافی است بگویم «خدایا شکر به نعمتهای تو»، ما همه اجداد و جده‌های خویش را، آن چنان که در دوره چاسر بودند، در برابر خود می‌بینیم. اخلاق عمومی آنها هنوز هم در بین افراد انسان، از جمله در انگلستان، باقی است، اگر چه آنها را به ناوهای دیگری جز دیرنشین، کاهن، راهب، رئیس دیر و راهبه بناهیم زیرا نوع بشر همیشه بشرست و چیزی از سرشت خود را از دست نمی‌دهد ولو آن که همه چیزهای دیگر تغییر کند. آیا ممکن است درباره خود انصاف بدهم (زیرا دشمنانم هرگز درباره من انصاف نخواهند داد و از قبول این که من شاعری خوب هستم چندان دورند که حتی نخواهند گذاشت که من مسیحی و یا فردی اخلاقی شمرده شوم) و اجازه بخواهم خوانندگان را بی‌اگاهانم که من انتخاب خود را به آن دسته از حکایات چاسر محدود کرده‌ام که در آنها بویی از بی‌آزرمی به مشام نمی‌رسد. اگر من می‌خواستم بیش از آن که آموزنده باشم مورد خوش‌آیند خوانندگان واقع شوم آنگاه حکایات

→
شهادتگاه بگت Thomas à Becket در یک کاروان‌سرایا میمانخانه جمع آمده‌اند در سرمیزی با-
هم شام می‌خورند، چاسر سی‌امی آنهاست و صاحب مهمانخانه سی و یکمی می‌شود و می‌گوید
من هم بهمراه شما به زیارت بگت به شهر کنتربوری خواهم آمد، ولی شرطش این است که هر-
یک از ما یک حکایت هنگام رفتن به کنتربوری و یک حکایت هم در موقع برگشتن از آن شهر
بگویند و به این طریق سر خود را گرم کنیم... همگی موافقت می‌کنند و یک بیک منزل بمنزل
قصه می‌گویند و هر یک از آنها برای دوستان خود مقدمه‌ای نیز می‌گویند. «مجتبی مینوی،
پانزده گفتار. چاپ دوم، دانشگاه تهران، ۱۳۴۶، ص ۸۲ (م).

نسق چی، آسیابان، ملاح، تاجر، مبلغ و در رأس همه آنها حکایت زوجه ای از اهل باث، بخصوص مقدمه حکایت او، برای من دوستان و خوانندگان بسیاری فراهم می آورد زیرا در شهر جوانان عاشق پیشه و زنان لذت جوی بسیارند. اما من نمی خواهم یک قدم برخلاف ادب و تربیت بردارم. من از جنجالیایی که بر اثر نوشته های بی پروای خود ایجاد کرده ام چنان که بایست آگاهم و با این اعتراف علنی تا جایی که بتوانم آن را حران می کنم. اگر چیزی از این قبیل و یا هتک حرمتی در این شعرها راه یابد، طوری از دفاع از آن پرهیز دارم که از انتساب آن به خویش تنبری می جویم: «ای کاش هیچ یک بر زبانم نمی گذشت»^{۲۱}. چاسر برای اعتذار از بی پرده گویی خود بطریقی دیگر پوز می طلبد و بوکاچو نیز نظیر او عمل می کند اما من از شیوه هیچ یک از آنها پیروی نمی کنم. هموطن من، چاسر، در پایان دیباچه خود، پیش از شروع حکایات کتربوری، از بدزبانی — که در خیلی از داستانهای او بسیار ناهنجارست — به این ترتیب عذرخواهی می کند:

نخست، من از لطف شما چنان انتظار دارم،
که بی پروایی سخن مرا حمل بر سخافت نکنید،
اگر چه در این باب بصراحت سخن می گویم،
من کلمات او (آن زن) و حالت او را نیز برای شما نقل می کنم.
مع هذا عین کلمات وی را بر زبان می آورم،
زیرا شما نیز این را مانند من می دانید،
که کسی که بخواهد حکایتی را به نقل از کسی بگوید،
باید به حداکثر ممکن از کلام او تقلید کند.
در برابر هر کلمه ای از آن مسؤول است،
باید همه را عیناً بگوید، نه سخن او را زشت گرداند و نه بر آن بیفزاید.
و گرنه داستان را نادرست نقل کرده است،
یا چیزهایی اختراع نموده یا کلماتی را بر ساخته است.
او نباید عیب کسی را بپوشاند و لو آن که آن شخص برادرش باشد،
بعلاوه باید کلماتی که می گوید شبیه کلمات وی باشد.
مسیح نیز در کتاب مقدس بی پرده سخن گفته است،

و من شهادت می‌دهم که در انجیل هیچ سخافت نیست،
افلاطون نیز به کسانی که توانایی خواندن دارند می‌گوید،
گفتار و کردار باید خویشاوند هم باشند^{۲۲}.

مع‌هذا اگر کسی از بوکاچو یا چاسر می‌پرسد: چه نیازی به معرفی اشخاصی داشته‌اند که کلمات زشت ورد زبان آنهاست و شنیدن آنها ناگوارست، نمی‌دانم چه جوابی می‌توانستند داد. به همین سبب نقل این گونه حکایات را کنار می‌نهم. شما در این جا نمونه‌ای از زبان چاسر را پیش‌رو دارید و امروز چنان منسوخ است که معنی آن بدشواری مفهوم می‌شود. و نیز مثالهایی از نابرابری پایه‌ها در مصراعهای شعر او — که قبلاً به آن اشاره شد — می‌بینید. با وجود این اکثر ابیات او حاوی ده هجاست و کلمات او از انگلیسی امروز ما چندان دور نیست مانند دو مصراع زیر در توصیف همسر کم سن و سال نجار:

Wincing she was, as in a jolly colt.
Long as a mast, and upright as a bolt.

مانند کَره اسبی چموش، رمنده،
همچون دکل کشتی بلندقد و نظیر تیر، راست قامت.

... من قبول دارم که چاسر الماسی تراش نخورده است و حتماً بایست پرداخت شود تا بدرخشد. و نیز انگار نمی‌کنم که چون وی در دوران کودکی شعر ما می‌زیست آثار او همیشه یکدست نیست و گاه‌گاه موضوعات جزئی را با موضوعات مهمتر درهم می‌آمیزد. و گاه‌گاه نیز، اگر — چه موارد آن فراوان نیست، مانند اُوید، دور برمی‌دارد و نمی‌داند کجا از سخن گفتن بازایستد. اما علاوه بر چاسر، صاحبان قریحه‌های بزرگ دیگری نیز هستند که عییشان در اطناب سخن و عدم رعایت تناسب است. صاحب قلم نباید همه آنچه را که می‌تواند بقلم آورد بلکه باید آنچه را شایسته است بنویسد. با توجه به حشو موجود در آثار چاسر (زیرا عیب‌جویی در کار مردان بزرگ برای اشخاص معمولی امری آسان است) من خود را به ترجمه لفظ به لفظ آنها مقید نکرده‌ام بلکه آنچه را غیر لازم تشخیص داده‌ام و یا درخور آن که در کنار افکار بهتر قرار گیرد ندانسته‌ام غالباً حذف نموده‌ام. در برخی موارد جسارت بیشتری ورزیده و در جایی که تصور کرده‌ام اثر او نقصی

۲۲ — مراد سازگاری و تناسب آنها با یکدیگرست (م).

داشته و یا بسبب کم‌مایگی زبان انگلیسی از حیث کلمات در آغاز حیات خود، وی نتوانسته است افکار خویش را چنان‌که بایست بروشنی بیان کند، من چیزی از خود افزوده‌ام. و در این زمینه تهور بیشتری بخرج داده‌ام زیرا (اگر مجاز باشم این سخن را در باره خود بگویم) روح خود را با او متجانس یافته و نیز متوجه بودم که بر نوع تنبّعات او احاطه دارم. چنان‌که، اگر آثار من چندان پایدار بماند که شایسته اصلاح گردد، شاعری دیگر، در عصری دیگر، مجازست همین آزادی عمل را در مورد آنها داشته باشد. گاهی نیز ضروری بود معنی ابیات را — که بر اثر اغلاط چاپی از میان رفته و یا مشوش شده بود — به آنها برگردانم. ذکر این نمونه کافی خواهد بود که در حکایت *Palamon and Arcite*، در مورد توصیف معبد دیانا، در همه چاپهای کتاب ابیات زیر دیده می‌شود:

There saw i *Danè* turned into a tree.
I mean not the goddess *Diane*
But *Venus* daughter, which that hight *Danè*.

در آن جا دانه را دیدم که به درختی مبدل شد،
منظور من الهه دیانا نیست
بلکه دختر ونوس است که دانه نامیده می‌شود.

پس از قدری تأمل در این ابیات متوجه شدم که مفهوم آن بایست به این صورت اصلاح شود: دافنه^{۲۳} دختر پنوس^{۲۴} به درختی مبدل شد. اما در مورد آثار اُوید جسارت این کار را در خود ندیدم مبادا در آینده میلبرن^{۲۵} دیگری پیدا شود و بگوید چون من منظور اُوید را نفهمیده‌ام اثر او را دگرگون کرده‌ام.»

سپس درآیدن در ادامه سخن، ایراد محتمل دیگری را درباره برگرداندن زبان چامس به انگلیسی جدید مطرح می‌کند — یعنی این نظر که «بواسطه قدمت زبان، شعر او از فخامت خاصی برخوردارست و هرگونه تغییر در آن، با ترک ادب و هتیک حرمت چندان تفاوتی ندارد». این موضوع او را به ملاحظات جالب توجه در زمینه

تحول زبان می‌کشاند و می‌گوید:

«وقتی کلمه‌ای قدیمی بسبب آهنگ و معنی خود، استحقاق زنده شدن را دارد من آن قدر حرمت معقول از برای قدمت قائل هستم که آن را به زبان رایج بازگردانم. هر چیزی ورای این، خرافه است. کلمات مانند نشانه‌های مرزی، آن قدر مقدس نیست که نتوان آنها را از جای خود تکان داد؛ رسوم و عادات تغییر می‌پذیرد و حتی مجسمه‌ها را، وقتی موجبات نصب آنها از میان می‌رود، بی‌سر و صدا برمی‌دارند. اما در مورد جنبه دیگر این استدلال مبنی بر این که افکار چاسر بر اثر تبدیل کلمات به الفاظ جدید، زیبایی اصیل خود را از دست خواهد داد باید بگویم: در وهله نخست، وقتی آن کلمات دیگر از برای مردم مفهوم نیست — که همین مورد فعلی است — نه فقط زیبایی بلکه وجود خود را نیز از دست می‌دهند. من قبول دارم که در هر تغییر صورتی، یعنی در هر ترجمه‌ای، چیزی از دست می‌رود؛ اما معنی باقی خواهد ماند و حال آن که وقتی فهم آن، جز از برای اشخاص معدودی دشوار باشد معنی از میان خواهد رفت و یا حداقل عاطل خواهد بود... گمان می‌کنم اکنون فرصتی بدست آورده‌ام تا از کسانی گله کنم که چون خودشان آثار چاسر را می‌فهمند (مانند بخیلانی که سیم و زر به جان بسته خویش را می‌اندوزند تا فقط خود به آن بنگرند و دیگران را از آن بی‌نصیب دارند) قسمت اعظم هموطنان خویش را از چنین مزیتی محروم می‌سازند. خلاصه آن که بر ایرادگیران، بجای اعتراض می‌کنم و می‌گویم که هیچ‌کسی هرگز بیش از من نسبت به چاسر احترام نداشته است و نخواهد داشت. من برخی از آثار او را به زبان امروز برگردانده‌ام، باشد که نام او را در میان هموطنانم جاودان سازم. اگر در جایی بقصد اصلاح، سخن وی را تغییر داده‌ام باید در عین حال اعتراف کنم که بدون استعانت از او هیچ کاری از من ساخته نبود...»

مشاهده می‌شود که درآیدن از ملاحظات انتقادی، آزادانه به نکات تاریخی گرایش پیدا می‌کند و قسمت اعظم بحث او در باره فن شاعری چاسر با نظریه تاریخی مربوط به پیشرفت نظم از صورت ناپخته اولیه به صورت تهذیب یافته جدید ارتباط دارد. درآیدن در نظریه «تلطیف پایه‌ها» بصورت تدریجی با معاصران خود سهم بود. وقتی او شعر چاسر را می‌خواند معیار وی برای داوری در باب نظم چاسر، ابیات روان و زدوده‌ای بود که بتدریج ملاک شعر مقبول قرار می‌گرفت و تا قلب قرن هجدهم میلادی نیز همواره اعتبار خود را حفظ کرد (چنان که قبلاً گفتیم هنگامی

که درآید اشعار چاسر را می‌خواند روانی و سلاست آن به نظر او کمتر از حد واقع می‌آمد). بنابراین ما در این جا با اولویاتی انتقادی روبرو هستیم که به یک نظریهٔ پیشرفت تاریخی منجر می‌شود. این نظریهٔ تاریخی از بسیاری جهات موجه است: اگر درآید در نظر خود راجع به نظم چاسر در اشتباه بود بی‌شک در این اعتقاد که عصر او خود شاهد تهذیب تدریجی شعر (بمعنی مراد او) بوده و ابیات اواخر قرن هفدهم از لحاظ وزن روان‌تر از مثلاً شعر جان‌دان بود، حق داشت. این که آیا روانی وزن نمودار مزیت مطلق است، موضوعی دیگرست اما برای کسانی که چنین اعتقادی داشتند منطقی بود که دنهام و والر (پیشگامان روانی در شعر) را بعنوان تلطیف‌کنندگان پایه‌ها در نظم انگلیسی مورد تحسین قرار دهند و به کسانی که ظاهراً بواسطهٔ حالت نسبهٔ ابتدائی شعر عصر خود تا آن وقت این مزیت را کسب نکرده بودند، به این نظر بنگرند که از این مزیت بی‌بهره‌اند.

این حقیقت را که پیشرفت فن نظم شعر در دوره‌های معینی صورت می‌گیرد — بخصوص تکاملی که در اواخر قرن پانزدهم و اوائل قرن شانزدهم روی داد — با مثالهای زیادی می‌توان اثبات کرد. در خلال تحوّل نسبهٔ سریع از انگلیسی میانه به انگلیسی جدید — که زبان تازه آن را، با همهٔ اختلالهای بعدی در زمینهٔ تکیه‌ها و تلفظ کلمات، پشت سر گذاشته بود — حصول استقراری در وزن شعر دشوار بود و این نکته که استقرار مورد نظر بتدریج حاصل شده است موضوعی است که هر کسی می‌تواند با مقایسهٔ سوناتهای^{۲۶} وایت^{۲۷} و ساری^{۲۸} با یکدیگر درک کند. نقد غالباً گرایش دارد به این که چنین تکاملی را خوب بشناسد تا بتواند نقائص فنی در آثار شاعری را که از جهات دیگر مورد تحسین است، توجیه و حتی از آن دفاع کند. اشتباه درآید در نظریهٔ اش در باب نظم چاسر نباید اهمیت و ارزش کار او را از لحاظ درهم —

۲۶ — sonnet شعری موزون و مقفّی و غزل مانند دارای چهارده مصرع (م).

۲۷ — (۱۵۰۳؟ - ۱۵۴۲) Sir Thomas Wyatt شاعر، رجل سیاسی و درباری انگلیسی

(م).

۲۸ — (۱۵۴۷ - ۱۵۱۷?) Henry Howard Surrey شاعر و درباری انگلیسی که به

جرم خیانت اعدام شد (م).

آمیختن زمینه‌های انتقادی و تاریخی در مقاله مزبور، از نظر ما پوشیده‌بدارد. درآیدن نه فقط بین تاریخ و نقد، آزادانه در حرکت است و هریک از آنها را روشنگر دیگری قرار می‌دهد بلکه شرح احوال^{۲۹} صاحب اثر و حسب حال^{۳۰} خود را نیز بمیان می‌آورد. وی شخصیت چاسر و شیوه شاعری او را، اما نه بتفصیل و یا بصورتی منظم، به یکدیگر پیوند می‌دهد، و در عین حال شخصیت چاسر را از طرز انعکاس آن در آثار او استنباط می‌کند— جز آن که تأثیر متقابل بین شخصیت شاعر و آثار وی، چنان که ممکن است تصور شود، حالت انعکاس کاملی ندارد زیرا استنباطی در باره تلقی چاسر از حیات، براساس یکی از جوانب اثر او، امکان دارد در موزد جنبه‌ای دیگر نیز بصورتی مفید بکار رود که در آن انعکاس شخصیت شاعر بآسانی محسوس نباشد. درآیدن توصیف چاسر را از طبایع از یک سو به حقایق کلی مربوط به طبیعت انسان، و از سوی دیگر با اوضاع تاریخی عصر وی نیز مربوط می‌سازد و نشان می‌دهد که چاسر قادر بود به هر دو جنبه وفادار بماند و موضوعات کلی را از خلال جزئیات معین ارائه نماید. در این جا هم تاریخ و هم روان‌شناسی در خدمت ارزیابی انتقادی قرار گرفته است.

ملاحظات دیگر از قبیل موضع هرزه‌درایی در ادبیات و برگرداندن آثار مصتفی قدیمی به زبان معاصر، طبعاً ناشی از کیفیت محاوره‌ای این رساله است، درآیدن تعدادی از موضوعات مربوط را تعمیم داده هر چند که همیشه از این امر پیروی نکرده است. اشارات او به حسب حال و فعالیت و سیره خویش، به پاره‌ای از این تعمیمها مفهوم و سرزندگی می‌بخشد. درآیدن بعنوان مردی ادیب و شاعری با سبک خاص خود، از بکار گرفتن وضع و حال خویش بمنظور روشن کردن مسائل ادبی، پروایی ندارد. وقتی که وی احترام خود را نسبت به چاسر بوضوح بیان می‌کند و در عین حال از حق خود در برگرداندن شعر او به زبان معاصر دفاع می‌نماید، در حقیقت نمونه‌ای از ارتباط و شباهت شاعری با شاعر دیگر را بقصد اثبات نظر خویش مورد استفاده قرار می‌دهد. در واقع قسمت عمده آسان‌گیری، دگرگونی و فقدان هر نوع

طرح انتقادی خشک در این رساله، ممکن بود در مورد منتقدی بی نصیب از خلاقیت ممتاز، بمنزله نقیصه‌ای در کار بشمار آید. اما درآیدن که مصتقی خلاق است می‌تواند با این شیوه فارغ از قیود و تا حدودی حسب حال‌گونه، در باره چاسرسخن-گوید و در عین حال اظهارنظرهای روشنگرانه‌ای بنماید. منتقدی که فقط منتقدست، اگر بخواهد از نوع پرگوییهای انتقادهای تأثری — که ممکن است صاحب اثر را ارضاء کند اما برای خوانندگان چیزی بدست نمی‌دهد — اجتناب ورزد، به راه و روش بسیار منظم‌تری نیاز دارد.

در وجود بن‌جانسن و درآیدن، مصتقان خلاق را می‌بینیم که در میدان نقد عملی نیز فعالیت دارند. در مورد درآیدن ملاحظه می‌کنیم که چگونه وجود انواع زیادی از ادبیات که در حوزه نقد ممکن است بکار رود، به حصول پختگی و انعطاف در ناقد مدد می‌رساند. در مقایسه‌ها و مغایرت‌های گوناگون بین درام کلاسیک، درام فرانسوی، درام انگلیسی و بین درام انگلیسی دوره‌های مختلف — که در رساله درباره نظم دراماتیک یافته می‌شود — این حقیقت را بوضوح می‌توانیم دید که نقد عملی فقط وقتی ممکن است بطور کامل صورت گیرد که انواع مختلف آثار ادبی بحد کفایت — و هر یک در نوع خود خوب — بوجود آمده باشد. اما فقط یک «جدلی دواصطلاحی»، خواه قدیم و جدید باشد، خواه کلاسیک و رمانتیک، مقید و آزاد، یا هر چیز دیگر، مبنایی برای بحث انتقادی بدست نمی‌دهد، بحثی که بحد کفایت مشخص کننده و انعطاف‌پذیر باشد تا با اطمینان بتوان دید که در انواع مختلف آثار ادبی، واقعاً چه می‌گذرد. اگر قرار باشد مقایسه‌ها بصورتی ثمربخش صورت گیرد تا معیارهایی بدست آید که بر نیروی بینش و تشحیذ قوه داوری بیفزاید، اصطلاحات باید همیشه بیش از دو تا، و موضوع برتر از مسأله ساده «یا این... یا آن...» باشد.

[یادداشت مؤلف]

در پایان هر فصل از باب دوم و سوم کتاب حاضر، خواننده با بخشی روبرو می‌شود که نظیر همین مورد از قسمت اول فصل جدا شده است. در این بخشها در باره مسائل

انتقادی خاص، فنون و نظریات مطرح شده در فصل مربوط، با تفصیل بیشتر بحث می‌شود. خواننده می‌تواند از این بخشها صرف‌نظر کند اما ذهن جستجوگر در آنها انگیزه‌هایی از برای اندیشیدن و پیشنهادهایی در مورد راههای جدیدی از برای جستجو و کشف خواهد یافت.

وحدتها

مذتهاست که منتقدان بحث در باره وحدتهای زمان و مکان را رها کرده‌اند اما دست اندرکاران نمایشنامه‌نویسی هنوز به آنها توجه دارند. انواع معینی از نمایشنامه‌ها وجود دارد که در آنها هر جهش عمده‌ای در زمان ممکن است وحدت لحن را از میان ببرد، مثلاً شخص نمی‌تواند تصور کند که شخصیتهای اصلی در نمایشنامه اسکار وایلد^۱ به نام اهمیت ارنست بودن^۲ و یا در نمایشنامه برنارد شا به نام کاندیدا^۳، ده سال بعد با یکدیگر ملاقات کنند و در همان حال و هوایی که در قسمت اولیه نمایش داشتند، به اجرای نقش خود ادامه دهند. ممکن است استدلال شود که در تراژدی — که به‌تطور نیاز دارد و غالباً برای استخراج طعن و کنایه تراژیک هر وضع بطور کامل، به مرور زمان متگی است — آسان‌تر از کمدی می‌توان از وحدت زمان صرف‌نظر کرد. شاید درخور توجه باشد در نمایشنامه‌هایی که برنارد شا بیشتر می‌کوشد تا عمیق‌تر از آب درآید، آن نمایشنامه‌ها نمودار زمان طولانی‌تری است. مثلاً به عامل زمان در نمایشنامه‌های کاندیدا، سنت جون^۴، بازگشت به سوی متوشال^۵ — که بترتیب از لحاظ جدی بودن اوج می‌گیرند — توجه کنید. اکثر

۱- (۱۸۵۶-۱۹۰۰) Oscar Wilde شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (م).

۲- *The Importance of Being Earnest* — ۳- *Candida*

۴- *Saint Joan*

۵- *Back to Methusaleh* . متوشال — که در کتابهای مقدس متوشال^۶ و در متون

فارسی غالباً متوشلخ ضبط شده — نام پسر اخنوخ، جد نوح است که او را به طول عمر مثل زند،

کمدیهای معاصر، و در حقیقت تعداد زیادتری از نمایشنامه‌هایی که کمدی هم نیست، تاحدودی به وحدت زمان گرایش دارد، اگر چه این گرایش فقط بسبب آن است که نمایش موفقیت‌آمیز در پهنه وسیع‌تری از زمان به نبوغ بیشتری نیازمندست تا محفوظ داشتن حوادث در محدوده زمانی نسبتاً کوتاه.

تراژدیهای نظیر شاه‌لیر و انتونی و کلئوپاترا برای آن که به مقاصد دراماتیک خود برسند، هم به گذشت زمانی نسبتاً طولانی و هم به حرکت در بُعد مکان نیازمندند. اما درآیدن در نمایشنامه خود به نام همه چیز در راه عشق^۶ (همان داستانی که شکسپیر در انتونی و کلئوپاترا پرورانده است) به همه وحدتهای نئوکلاسیک جدآ وفادار می‌ماند. او مانند نمایشنامه‌پردازن نئوکلاسیک فرانسوی یعنی کرنی و راسین داستان خود را طوری تنظیم می‌کند که وحدتها را طبیعی و اجتناب‌ناپذیر سازد؛ وی توجه خویش را بر آخرین لحظات بحران در یک وضع متمرکز می‌نماید تا پیچ و تابها و تحولات ذهن قهرمان نمایش را هنگام برخورد با مسأله‌ای ناگزیر و حل‌نشده نشان دهد. البته این امر باری سنگین‌تر بر «تمهید» آغاز نمایش [در بیان ارتباط حوادث] می‌نهد. پژوهنده ممکن است نحوه کار شکسپیر را در نمایشنامه انتونی و کلئوپاترا در ارائه سابقه ذهنی به تماشاگران با شیوه‌ای که درآیدن در برخورد با مسأله تمهید نمایش در همه چیز در راه عشق داود، مورد مقایسه قرار دهد. و یا آن که مسأله تمهید نمایش را بصورتی که شکسپیر در نمایشنامه طوفان (یگانه نمایشنامه‌ای که وی در آن به رعایت وحدتها وفادار بوده است) با آن روبرو می‌شود با همین جنبه از کار شکسپیر در نمایشنامه شاه‌لیر مقایسه کند. مقایسه بین نمایشنامه اشباح اثر ایسن با نمایشنامه پیر جینت^۷ اثر همو، ممکن است سودمند افتد. ایسن در بافت نمایشنامه‌های خود با موفقیتی قابل ملاحظه توانسته است آگاهی مربوط به سوابق موضوع را در متن درام بگنجانند و از این طریق بر هیجان دراماتیک آن بیفزاید. از این

در لغت بمعنی «مرد فرستاده» آمده که اشاره به طوفان است، رک: قاموس کتاب مقدس، لغت نامه دهخدا (م).

لحاظ، علاوه بر نمایشنامه اشباح، به نمایشنامه‌های خانه عروسک^۸، استاد بتا^۹ و مقر خانواده رُسمر^{۱۰} توجه کنید.

نمایشنامه‌نویس جدید که شاید تحت تأثیر فنون مربوط به فیلمهای سینمایی قرار گرفته است به استفاده مکرر از «رجوع به گذشته»^{۱۱} گرایش دارد و نمایش را در صحنه بعد به وقایعی که مربوط به مدتی پیش است — مثلاً به زمان کودکی قهرمان — برمی گرداند. به شیوه کار آرثور میلر^{۱۲} در نمایشنامه مرگ فروشنده‌ای دوره گرد^{۱۳} توجه کنید: رجوع عمدی به گذشته بیشتر جنبه مصنوعی دارد تا ارائه سوابق بصورتی طبیعی در خلال حوادث نمایش. فیلم سینمایی که قادرست نه فقط در بُعد مکان و زمان بسرعت حرکت کند بلکه می‌تواند تصویر و یا صحنه‌ای را بتدریج زمینه تصویر یا صحنه دیگر قرار دهد و با چنین شیوه‌هایی مردی را که در برابر دید تماشاگران است به صورت کودکی او بازگرداند، طرق جدیدی را برای حلّ و فصل مسأله تمهید آغاز نمایش و بیان ارتباط حوادث بوجود آورده است.

مسأله وحدتها و ارتباط آنها با شیوه‌های تمهیدی مربوط به آغاز نمایش و بیان ارتباط حوادث هم با رمان سر و کار دارد و هم با درام. جیمز جویس^{۱۴} رمان مفصل خود اولیس^{۱۵} را وقف معرفی گروهی از شخصیتها در شهری واحد و فقط در یک روز کرده است، مع هذا در پایان کتاب، سراسر زندگی گذشته اشخاص عمده داستان، از طریق تجدید خاطرات آنها در عالم خیال، بر ما معلوم شده است. و چه

The Master Builder — ۹

A Doll's House — ۸

۱۰ — *Rosmersholm* در نمایشنامه ایسن نام مقر خانواده‌ای قدیمی است که نزدیک

شهری کوچک و ساحلی در نروژ واقع است (م).

۱۱ — flashback شیوه‌ای که سناریو نویس در ضمن پیشرفت حوادث، بمناسبت

قسمتی از وقایع و یا صحنه‌های گذشته را نشان می‌دهد یا به یاد تماشاگران می‌آورد. (م).

۱۲ — (— ۱۹۱۵) Arthur Miller نمایشنامه‌نویس معاصر امریکایی (م).

Death of a Salesman — ۱۳

۱۴ — (۱۸۸۲ — ۱۹۴۱) James Joyce رمان‌نویس و شاعر ایرلندی (م).

Ulysses — ۱۵

تفاوت بزرگی وجود دارد بین این شیوه و شیوه تولستوی^{۱۶} در جنگ و صلح! و یا با شیوه جرج الیوت^{۱۷} در رمان ادم بید^{۱۸} که در آن نویسنده بمنظور حصول تغییرات لازم برای حیات داستان به عنصر زمان تکیه می کند. و یا به تمرکز فوق العاده همینگ وی^{۱۹} بر حال و هوا و لحن در رمان مرد پیر و دریا^{۲۰} توجه کنید. نقطه مقابل این رمان تمرکز یافته — که وحدتها در آن بدقت رعایت می گردد — رمانی است که Bildungsroman^{۲۱} نامیده می شود و تعلیم و تربیت قهرمان داستان را بر اثر تجربیات او از دوران کودکی تا مردی نشان می دهد. هیچ یک از رمانهای آرزوهای بزرگ^{۲۲} اثر چارلز دیکنز^{۲۳} و مسیر بشر^{۲۴} نوشته ساموئل باتلر^{۲۵} را نمی توان از آثاری شمرد که وحدتها در آنها رعایت شده است؛ و در هر یک از آنها تحول و تکامل در دوره ای از زمان، جوهر اصلی رمان است — چنان که در رمان دیدار مجدد از برابردین^{۲۶} اثر اولین و و^{۲۷} همین کیفیت منتهی بصورتی متفاوت دیده می شود. طبعاً پروست^{۲۸} نمی توانسته است تسلسل وقایع رمان بزرگ خود را برحسب وحدت زمان

۱۶- Tolstoy (۱۸۲۸-۱۹۱۰) رمان نویس معروف روس (م).

۱۷- George Eliot نام مستعار (۱۸۸۰-۱۸۱۹) Mary Ann Evans رمان نویس

انگلیسی (م).

۱۸- Adam Bede

۱۹- Ernest Hemingway (۱۸۹۹-۱۹۶۱) داستان نویس معاصر امریکایی (م).

۲۰- *The Old Man and the Sea*

۲۱- اصطلاح آلمانی؛ رمانی که در آن پرورش روحی و درونی قهرمان داستان شرح شده (م).

۲۲- *Great Expectations*

۲۳- Charles Dickens (۱۸۷۰-۱۸۱۲) رمان نویس معروف انگلیسی (م).

۲۴- *The Way of All Flesh*

۲۵- Samuel Butler (۱۸۳۵-۱۹۰۲) رمان نویس انگلیسی (م).

۲۶- *Brideshead Revisited*

۲۷- Evelyn Arthur St. John Waugh (۱۹۰۳-۱۹۶۶) رمان نویس انگلیسی

(م).

۲۸- Marcel Proust (۱۸۷۱-۱۹۲۲) رمان نویس فرانسوی (م).

حتی بتصور درآورد؛ مع‌ذلک از سوی دیگر این نویسنده، در زمان حال همیشه خاطرات گذشته را بیاد می‌آورد؛ وی با اعاده‌اندیشه به گذشته شروع می‌کند و با بازگشت به مبدأ، ختم می‌نماید؛ و آگاهی مداوم خواننده از شخصیت فعلی روایتگر در حالی که داستان خود را از حافظه‌خویش بیرون می‌کشد همان چیزی است که به وحدت بخشیدن به اثر مدد می‌رساند. آن‌طور که نویسندهٔ رمان مربوط به قلاشان^{۲۹} با بُعد مکان سر و کار پیدا می‌کند، پروست با بُعد زمان سر و کار ندارد تا برای پرداختن به چیزی دیگر، چیزی را به حال خود رها کند. وحدت بیاد آورنده یا روایتگر، همهٔ اجزاء داستان را بهم می‌پیوندد.

اینها فقط مثالهای معدودی است از این که چگونه مسألهٔ وحدت زمان و مکان هنوز هم در درام و داستان، کاملاً زنده است.

تقلید و قرارداد

با احیای درام منظوم در قرن حاضر، توجه انتقادی مجدداً بر آن نوع سؤالی که درآیدن در قسمت آخر رساله دربارهٔ نظم دراماتیک طرح می‌کند، متمرکز شده است. بیتس به مسألهٔ متبک‌پردازی در هنر توجه زیادی داشت و برخی از نمایشنامه‌های منظوم او به سبکی درآمده که تقریباً با برخی شعائر شباهت پیدا می‌کند. می‌توان نمایشنامهٔ منظوم او به نام *مُجَلِّجَتَا*^۱ (که در آن اشخاص داستان یا نقاب بر چهره دارند و یا این که صورتشان طوری آرایش شده که به نقاب شبیه است) را با نمایشنامهٔ کلمات

۲۹—picaresque novels رمانهایی که قهرمان آنها اشخاص نابکار و دغلبازند نظیر

سرگذشت حاجی بابا اثر جیمز موریه (۱۸۴۹—۱۷۸۰) James Justinian Morier نویسنده و سیاستمدار انگلیسی و ژیل بلاس اثر لوساژ (۱۷۴۷—۱۶۶۸) Alain—René Lesage نویسندهٔ فرانسوی (م).

۱—Calvary یا گلگثا نام محلی در خارج حصار بیت المقدس که عیسی (ع) را در آن جا مصلوب کردند (م).

روی شیشه پنجره^۲ اثر همو که نثری عامیانه دارد مقایسه نمود و تفاوت تأثیر نمایشی هر یک از آنها را معین کرد. یا تغییر جهت سبک و لحن را در سخنان چهار نبرده سوار در پایان نمایشنامه ت. س. الیوت به نام قتل در کلیسا^۳ در نظر آورد. الیوت در همه نمایشنامه‌های خویش سطح سبک خود را بعد تغییر می‌دهد و از بیانی شعری و رسمی تعمداً به زبان عامه روی می‌آورد تا تأثیری خاص به کلام خود ببخشد. می‌توان ملاحظه کرد که این امر تا حد زیادی با کاربرد «چاشنی خنده» در تراژدی عصر الیزابت قابل مقایسه است.

شکسپیر، مثل همیشه، مجموعه بزرگی از نمونه‌های مفید از برای مطالعه را بدست می‌دهد. ما نه فقط می‌توانیم کارکردهای مختلف نظم و نثر را در آن دسته از نمایشنامه‌های وی که هر دو را بکار برده است بررسی کنیم، و این خود جالب توجه ترین مطالعه هاست، بلکه می‌توانیم نمایشنامه‌ای نظیر ریچارد دوم^۴ را — که نظر مردم عصر الیزابت را درباره یکی از پادشاهان قرون وسطی، از طریق کاربرد شعائر گونه زبان بیش از هر مورد دیگر، نشان می‌دهد — با مثلاً نمایشنامه هانری چهارم — که در آن نظم و نثر برای مقاصد مختلف بکار رفته است اما حتی نظم آن سراسر است و «عملی» تر از هر موردی از نمایشنامه ریچارد دوم است — مقایسه نماییم. (خواننده می‌تواند از این لحاظ به مقدمه داور ویلسن^۵ بر چاپ نیوکمبریج از نمایشنامه ریچارد دوم و نیز به مقاله والتر پیتر^۶ با عنوان «پادشاهان انگلیس در نمایشنامه‌های شکسپیر»^۷ رجوع کند). بین نمایشنامه ریچارد دوم اثر شکسپیر — که دارای سبکی عالی است و به همین سبب محدود به زمان نیست — و نمایشنامه ریچارد بردوئی^۸ اثر گوردون داویوت^۹ — که به سبکی رئالیست و عامیانه و به همین جهت محدود به عصر خویش است — مغایرتی جالب توجه وجود دارد. نمایشنامه اخیر اشخاص را

۲ — *The Words Upon the Window Pane* — ۳ — *Murder in the Cathedral*

۴ — *Richard II* — ۵ — *Dover Wilson* — ۶ — *Walter Pater*

۷ — «Shakespeare's English Kings» — ۸ — *Richard of Bordeaux*

۹ — *Gordon Daviot* نام مستعار (۱۹۵۲ — ۱۸۹۷) *Elizabeth Macintosh*

نمایشنامه نویسنده انگلیسی (م).

برحسب رفتارها و تعبیرات متداول حدود سال ۱۹۳۰ م. نشان می‌دهد، همچنان که مثلاً برنارد شارد نمایشنامه *قیصر و کلئوپاترا*^{۱۰}، مصریان و رومیان را بصورتی واقعی در جامعهٔ احفاد امروزی آنان جلوه‌گر می‌سازد. بموازات تغییر رویهٔ افکار و تعبیرات، این نوع نمایشنامه بسرعت جنبهٔ عصری پیدا می‌کند. از این رو هر اثری برای آن که به زمانی معین محدود نماند تاحدی به سبک پردازی نیازمندست. البته برای نیل به سبک پردازی راههای متعددی وجود دارد. اسکار وایلد در نمایشنامه‌های خود با کاربرد مداوم لطیفه^{۱۱}، بنحوی که همهٔ حوادث بیش از آن که در شیوهٔ رایج کمدی عصر بازگشت بیان شود به قلمرو ظرافت مطلوب راه می‌یابد، در این زمینه توفیق یافته‌است.

حالت تعلیق^۱

حالت تعلیق را می‌توان بعنوان تشدید علاقه نسبت به آنچه بعد روی خواهد داد تعبیر کرد و تاحدودی از برای همهٔ نمایشنامه‌ها و اکثر داستانها ضروری است. اگر به بهترین صورت ممکن عرضه شود، تأثیر آن بسبب آگاهی قبلی خواننده یا تماشاگر از نتیجهٔ نهائی، کاهش نمی‌یابد: تاحدودی بواسطهٔ آن که اگر نمایشنامه یا رمان خوب پروراند شده باشد، ما در آن لحظهٔ معین که پیش می‌آید از خود بی‌خود می‌شویم و به اقتضای سیر اوضاع از خود واکنش نشان می‌دهیم، و تا حدودی بسبب آن که حالت انتظار و تعلیق حقیقی به بی‌خبری ما از نتایج بعدی بستگی ندارد بلکه به انتظار ما نسبت به آنچه وقوع آن اجتناب‌ناپذیرست، وابسته است. حکایت مشهوری دربارهٔ مردی وجود دارد که همیشه در اواخر شب کفشهای خود را از پا درمی‌آورد و آنها را به زمین پرتاب می‌کرد، تا این که پس از اعتراضهای مکرر ساکنان طبقهٔ پایین شبی بخاطر آورد که بایست این کار را بی‌سر و صدا انجام-

دهد— اما فقط موقعی به یاد این موضوع افتاد که یک لنگه کفش خود را از پا درآورده و به زمین پرتاب کرده بود. وی بعد، لنگه دوم کفش را با دقتی تمام از پا درآورد و آن را باهستگی روی زمین گذاشت. ساعتی بعد و یادر همین حدود، مردی که در طبقه زیرین سکونت داشت رنگ پریده و ناراحت به طبقه بالا آمد و با تعجب فریاد زد: «تو را به خدا، پس لنگه دیگر کفش خود را کی به زمین می اندازی؟». در انتظار چیزی حتمی الوقوع بسر بردن بسیار آزاردهنده تر از انتظار پیش آمد احتمالی است که بکلی از آن بی خبریم. از ابتدای نمایش اودیپوس شهریار—چه آن را قبلاً خوانده یا نخوانده—باشیم— می دانیم که اودیپوس سرانجام خود را قاتل خواهد شمرد، و از تماشای او که ناآگاه به سوی سرنوشت محتوم خویش پیش می رود، مسحور می شویم.

البته انواع دیگری از حالت تعلیق وجود دارد و مفید خواهد بود که انواع مختلف تعلیق را در اودیپوس، هملت، اشباح، قتل در کلیسا و داستانهای پلیسی معاصر مورد توجه قرار دهیم. بدیهی است حالت تعلیق دارای درجاتی است: در اتلولاوین حالت بیشتر از هملت وجود دارد، و در نمایشنامه قتل در کلیسا بیش از بهم پیوستگی خانواده^۲ دیده می شود. برخی انواع داستانها هست که در آنها عملاً هیچ حالت تعلیق نیست نظیر رمانی از تامس لاوپیکاک و یا رمانی به شیوه ای کاملاً متفاوت، اثر ویرجینیا وولف^۳. اگر تعلیق، تشدید علاقه به پیشرفت حوادث باشد، ارزش آن را دارد که معلوم شود از چه راه می توان علاقه را — هر نوع علاقه ای باشد — در رمانی که حالت تعلیق را فاقدست، محفوظ داشت. در این زمینه ممکن است پرسیده شود: روش تحلیلی درآیدن در بررسی نمایشنامه زن خاموش، بر چه نوع حوادثی، خواه در درام و خواه در داستان، قابل تطبیق است؟

چاشنی خنده

امروزه به قبول این موضوع گرایش داریم که چاشنی خنده در تراژدی، چیز

۲— The Family Reunion اثر ت.س. الیوت.

۳— Virginia Woolf (۱۸۸۲—۱۹۴۱) رمان نویس و منتقد انگلیسی (م).

خوبی است، مع‌هذا این شیوه در تاریخ ادب نسبتاً بندرت بکاررفته و حتی توفیق در کاربرد آن، باز هم کمتر بوده است. البته این موضوع در درام یونانی هرگز بکار نرفته است؛ درام نویسان عصر الیزابت آن را فراوان بکار برده‌اند و از میان آنها فقط شکسپیر به توفیق پایدار نایل شده است. شرایط لازم از برای موفقیت در چاشنی خنده چیست؟ تعیین آنها دشوارست اما حداقل می‌توان گفت که برای توفیق در چاشنی خنده، صحنه‌های کمدی باید هم موجب رهایی تماشاگران از التهاب و اضطراب شود و هم در باره همان عالم بشری که حوادث تراژیک در آن روی می‌دهد تفسیری جنبی بدست دهد، تفسیری که از راه ایجاد تغییری ناگهانی بین منظور از چاشنی خنده و آنچه در صحنه‌های تراژیک بنمایش در می‌آید، جریان را روشن کند. چاشنی کمدی حقیقی، تصویر عالم تراژیک را کامل می‌کند. منظره نبش کنندگان قبر در نمایشنامه هملت را که در نظر گیریم چنین می‌نماید که آنان قبری را نبش می‌کنند که معلوم می‌شود قبر بی‌گناه‌ترین قربانی سلسله حوادث تراژیک سیر نمایشنامه است و این منظره، دنیای کار و کوشش را — که از خلال آن، تراژدی را بصورت بُرشی خاص، چیزی خاص و خارج از جریان فعالیت‌های عادی روزانه، می‌توان دید — به یادمان می‌آورد، و اگر دنیای کار و کوشش روزانه وجود نداشت، تراژدی نیز دارای جنبه تراژیک نمی‌بود. اگر پولونیوس^۱، لایرتیس^۲ و افیلیا^۳ قبلاً بصورت اعضای پرعطوفت خانواده‌ای خوشبخت نشان داده نشده بودند، سرنوشت بعدی هر یک از آنان نمودار یک سلسله مصائب تلقی می‌شد نه عناصری از یک تراژدی پیچیده. در تراژدیهای شکسپیر قهرمانان یگانه چهره‌های محکوم به مصیبت نیستند که در تنهایی و وحشت بسر برند و عمر خود را در عالمی کاملاً جدا از زندگی عادی سپری کنند. برخی از این حالت در تراژدیهای آیسخیلوس و حتی در تراژدیهای سوفوکلس (مثلاً پرومتئوس و اودیپوس از آغاز نمایش محکوم سرنوشتند و کمتر در عالم

۱ — Polonius صدراعظم در نمایشنامه هملت (م).

۲ — Laertes پسر پولونیوس (م).

۳ — Ophelia دختر پولونیوس و محبوبة هملت (م).

عواطف عادی انسانی بسر می‌برند) وجود دارد اما شکسپیر همیشه دنیای تراژیک خود را طوری تکمیل می‌کند که متضمن زندگی عادی روزانه باشد و با این گونه تکمیل — بسیاری اوقات از طریق چاشنی خنده و در بسیاری موارد با شیوه‌های دیگر — تراژدیهای خود را کمتر بصورت شعائر رمزی (سمبولیک) قهرمانان گرفتار درد و رنج در می‌آورد (و این نکته از لحاظ طبیعت انسانی با موضوع رب النوع در حال نزع در اساطیر بستگی دارد) و این همان چیزی است که در بسیاری از تراژدیهای یونانی القاء می‌شود و معطوف به ارائه بیشتری از پیچیدگیهای حیات انسان و سطوح مختلفی از آن است که در آنها تجربه‌ها، همزمان با یکدیگر بسط می‌یابد. شکسپیر در کمدیهای خود — اگر این تعبیر صحیح باشد — حلقه‌ای سحرآمیز پیرامون تصویر خویش از تجربه‌هایش می‌کشد که این حلقه ما را از نگرستن به ماورای آن یعنی از توجه به درون عالم کشمکشها و رنجهای واقعی باز می‌دارد. وقتی نمایشنامه‌ای نظیر شب دوازدهم را می‌خوانیم و یا تماشا می‌کنیم در آن حال از یاد می‌بریم که دوران جوانی ناگزیر سپری می‌شود، عاشقان ناچار پیر می‌شوند و می‌میرند، و لحظات تابش خورشید زرین بر باغ و بوستان بزودی پایان می‌یابد و در هر حال در پشت حصار باغ، پهنه‌ای وسیع از رنج و مرارت و انواع کشمکشهای نابودکننده وجود دارد. در این نمایشنامه همه غمها فقط لذت عاطفی است و مرگ و خطر صرفاً اشاره‌ای به غمی خوش آیندست. نمی‌توانیم «چاشنی غم»^۴ را در کمدی — لااقل در این نوع کمدی — بگنجانیم زیرا جوهر کمدی محدودیت است، یعنی منع عمدی از تکیه بیش از حد بر زوال عمر و یا مشکلات حل ناشدنی آن. در کمدی همه مشکلات حل — شدنی است؛ اما اگر ما آن حلقه سحرآمیز را بشکنیم و اجازه دهیم که عالم خارج به درون حلقه آید، دیگر نخواهیم توانست آن مشکلات را حل شدنی بشمار آوریم. آلدوس هاکسلی^۵ در مقاله «تراژدی و حقیقت کامل»^۶ (در مجموعه‌ای به نام

۴ — Tragic relief ؛ نیز، رک: ص ۱/۳۰۰، ح: چاشنی خنده.

۵ — (۱۹۶۳ — ۱۹۸۴) Aldous Huxley رمان نویس، منتقد و رساله پرداز انگلیسی

۶ — «Tragedy and the Whole Truth» (م).

موسیقی در شب^۷) می‌گوید: «هنری که کاملاً حقیقی باشد از حدود تراژدی تجاوز- می‌کند»، و به ما نشان می‌دهد که فعالیتهای کم‌اهمیت روزانه و عادی که بیشتر عمر ما صرف آنها می‌شود، مورد توجه تراژدی نیست زیرا توجه تراژدی بر لحظات قهرمانی متمرکزست. به عقیدهٔ ها کسلی هومر در کتاب دوازدهم حماسهٔ اودیسه مرگ هولناک شش تن از افراد اولیس را به دست سیلای^۸ دیو بیان می‌کند، سپس به ذکر این موضوع می‌پردازد که چگونه بازماندگان شام خود را آماده کردند و پس از صرف شام و قبل از خفتن بر مرگ دوستان خود گریستند— در این جا هومر «حقیقت کامل» را بنحوی می‌گوید که تراژدی نویس به آن صورت بیان نمی‌کند. اما اگر استدلال ها کسلی را برعکس کنیم تأثیر بیشتری خواهد داشت: تراژدی حقیقت کامل را بیان- می‌کند زیرا متضمن کمیدی است و از آن فراتر نیز می‌رود زیرا به پایان خوش، وصال عشاق، بر تخت نشستن پادشاه و حل ظاهری مشکل اکتفا نمی‌کند بلکه از این فراتر می‌رود تا انواع کشمکشها و نومیذیه‌های نهفته را کشف کند و آنها را آشکار سازد. اگر قرار بود که ما از حلقهٔ کمیدی فراتر رویم تا ببینیم که آیا در حقیقت باسانیو^۹ شوهری خوب از برای پُرشیا^{۱۰} خواهد شد و یا گردن نهادن شایلاک^{۱۱} به دین مسیحی از سر اضطرار، واقعاً نمودار راه حلی برای مسائل ناشی از ارتباط او با دیگر اشخاص نمایش است، و یا اگر بهرسم چه نوع زندگی زناشویی در انتظار بئاتریس^{۱۲} و

Music at Night —۷

۸— Sevilla نام عفریته‌ای در اساطیر یونان (م).

۹— Bassanio قهرمان جوان نمایشنامهٔ تاجر ونیزی اثر شکسپیر (م).

۱۰— Portia دختر زیبا و اعیان‌زاده‌ای در شهر پلُمَنته که باسانو خواستار ازدواج

با اوست (م).

۱۱— Shylock تاجر یهودی در شهر ونیز که برای مخارج خواستگاری به باسانو

پول قرض می‌دهد (م).

۱۲— Beatrice نام دختری از خویشاوندان نزدیک لئوناتو Leonato حکمران

مسینا در نمایشنامهٔ Much Ado About Nothing: «بیاوری بسیار برای هیچ»، نمایشنامه‌ای از شکسپیر (م).

بندیکت^{۱۳} است، یا اهمیت اخلاقی و اجتماعی پیوندهای بین زن وشوهر را در کمدی عصر بازگشت بجویم، آنگاه به از هم گسستن نمایشنامه دست-زده ایم. اما اگر شاهزاده دانمارکی، هملت، را شادمان بینیم، یا اگر از روی رفتار و گفتار سایر اشخاص نمایش آگاه شویم که وی قبل از مرگ پدر و دومین ازدواج مادر چه جوان جذابی بوده است، نمایشنامه هملت را ضایع نخواهد کرد. «چاشنی غم» در کمدی، دنیای عمدتاً محدودی را که کمدی در آن حرکت می کند نابود می سازد اما چاشنی خنده در تراژدی، مشروط بر آن که بخوبی پرداخته شده باشد، دنیای تراژیک را پرمی کند ولی آن را نابود نمی نماید. مقدر شده است که وسیع ترین و عمیق ترین نظر درباره موضع انسانی، تراژیک باشد زیرا تجربه انسانی اصولاً تراژیک است و نگرستن به موضع انسانی از نظرگاه کمدی — یعنی تصویری که همه مسائل ناشی از آن مواضع، حل شدنی است — متضمن ترسیم آن حلقه سحرآمیزست که نباید به ماورای آن قدم نهاد. تامس دی کویسی در مقاله مشهور خود تحت عنوان «درباره کوفتن بر در قصر در نمایشنامه مکبث»^{۱۴} نحوه ارتباطی را کشف می کند که این صحنه بین حادثه سرنوشت ساز و عالم کار و کوشش [عالم عادی]، با تأکید بر تفاوت آنها از یکدیگر، پدید می آورد. قسمت مربوط از مقاله مذکور در فصل دوازدهم از کتاب حاضر نقل خواهد شد.

تنوع و وحدت

بحث درباره این مسأله در رساله درآیدن، دارای جهات متعدّدست.

۱۳ — Benedict لرد جوان ناحیه پادوا Padua در نمایشنامه هیاوهی بسیار برای

میچ (د).

۱۴ — «On the Knocking at the Gate in *Macbeth*» . رک: ص ۳۰۲/۵، کتاب

حاضر.

صحنه‌های پرجمعیت یکی از داستانهای دیکنز را می‌توان در مقابل بلندبهای بادگیر^۱ اثر امیلی برونته^۲ یا مادام بواری^۳ نوشته گوستاو فلوبر^۴ قرار داد. اما حتی طرز پروراندن مطلب در رمانهای پرمایه دیکنز با یکدیگر متفاوت است و ساختمان یادداشتهای پیکویک^۵ که داستانی قلاشی است با حوادث درهم بافته رمان آرزوهای بزرگ اثر او، خیلی فرق دارد. درآیدن در باره حکایات کنتربوری اثر چاسر می‌گوید: «در این جا خیر و برکت خداوند، وافرست»؛ اما این سخن همیشه و حتماً جنبه تحسین ندارد. برای آن که کسی بتواند موهبت الهی را خوب به‌پروراند، شرایط خاصی لازم است. طرق مختلفی را که حوادث با انبوه اشخاص داستان در رمان جنگ و صلح اثر تولستوی، و نیز در کتاب در جستجوی زمان از دست رفته^۶ نوشته پروست تطبیق یافته است در نظر بگیرید که چگونه با رمانی اثر دیکنز تفاوت دارد. و نیز مسائل فنی مربوط به پرداختن نویسنده از گروهی از اشخاص داستان به گروهی دیگر، شایان توجه است. شیوه‌های مربوط به این کار متفاوت است. ساده‌ترین و مفیدترین آنها شیوه‌ای است که چاسر در «حکایت نبرده سوار»^۷ بکار برده و گفته است:

اکنون پلامون^۸ را کمی به حال خود می‌گذارم،
و وی را در زندان خود رها می‌کنم که همان جا بماند،
و برای شما از آرکیتا^۹ سخن خواهم گفت.

و حد اعلای آن پیوستگی استوار و عمدی است که بین یکی از اشخاص داستان با

Wuthering Heights — ۱

— ۲ (۱۸۴۸-۱۸۱۸) Emily Jane Brontë رمان‌نویس انگلیسی (م).

Madame Bovary — ۳

— ۴ (۱۸۸۰-۱۸۲۱) Gustave Flaubert رمان‌نویس فرانسوی (م).

— ۵ The Pickwick Papers؛ نیز، رک: ص ۲۹/۳۵۶ ح.

— ۶ A la recherche du temps perdu «Knight's Tale» — ۷

— ۸ Palamon — ۹ Arcita

شخصی دیگر و یا گروهی از آنان با گروهی دیگر ایجاد می شود. اسلوب سهل جرج الیوت را در پروراندن اشخاص داستان و پرداختن از گروهی به گروهی دیگر از آنها را در داستان میدل مارچ^{۱۱} می توان با تمهیدات مصنوعی وی در کتاب دانیل دیروند^{۱۱}، بمنظور این که قهرمان اسمی خود را به همان محیطی وارد کند که قهرمان زن داستان در آن قرار دارد، مقایسه کرد. و یا شیوه ای را که داس پاسوس^{۱۲} در کتاب ایالات متحده آمریکا^{۱۳} برای پرداختن از شخصی به دیگری به کار برده، مورد توجه قرار دهید. بحثی درباره برخورد ویرجینیا وولف با این مسأله را در فصل دهم از کتابی از نویسنده این سطور به نام *رمان دنیای امروز*^{۱۴} می توانید یافت.

خصوصیات یک مصنف

این نوع نقد عملی که درآیدن در رساله خود چنان استادانه از عهده آن برآمده است تقریباً از رواج افتاده و جای خود را به تجزیه و تحلیل اثر ادبی واحدی داده است. اما این گونه فعالیت انتقادی، با همه دشواری، دارای ارزش است و هم از برای مورخ ادبی و هم از برای نویسنده ای که در زمینه یاد کرد در گذشتگان قلم می زند، ضروری است. مثلاً خواننده ممکن است قلم خود را درباره هنری جیمز^{۱۵}، جوزف کنراد^{۱۶} و ارنست همینگوی بکاراندازد و از همان روش کلی که درآیدن در بحث از شخصیت شکسپیر، بن جانسن، و بیومانت و فلچر بکار برده استفاده کند. و یا آیا این رمان نویسان سه گانه آن قدر با یکدیگر تفاوت دارند که نمی توان اشاره به هیچ گونه

۱۰- *Middlemarch* — ۱۱- *Daniel Deronda*

۱۲- John Dos Passos (۱۸۹۶-۱۹۷۰) رمان نویسی آمریکایی (م).

۱۳- *U.S.A.* — ۱۴- *The Novel and the Modern World*

۱- Henry James (۱۸۴۳-۱۹۱۶) رمان نویسی آمریکایی و رساله پرداز در انگلستان

(م).

۲- Joseph Conrad (۱۸۵۷-۱۹۲۴) رمان نویسی انگلیسی، متولد در لهستان (م).

مقایسه‌ای در بین آنها را مجاز دانست؟ هاوثرن^۳، جیمز و کنراد را می‌توان از این لحاظ مجموعه سه نفری مناسبی بشمار آورد. یا سه شاعر جدید را که با یکدیگر تفاوت زیاد دارند یعنی فراست^۴، الیوت و دیلان تامس^۵ را در نظر بگیرد. به تعدادی از کتابهای تاریخ ادبیات نظر افکنید و ببینید که چگونه ارزیابی کلی مصنفان در متونی دارای استمرار تاریخی، از طریق مقایسه و تعمیم، صورت گرفته است.

بحث بی‌تکلف درباره یک مصنف و اثر او، نظیر کاری که درآیدن در مقدمه بر حکایات در مورد چاسر انجام داده، دیگر در بین منتقدان جدی، هواخواه ندارد. اما نمودار طریقه‌ای است که اکثر مردم — حتی تواناترین منتقدان حرفه‌ای — بدان وسیله درباره ادبیات، بخصوص ادبیات معاصر، حرف می‌زنند و دلیلی وجود ندارد که نقد کتبی خوب نباید گاهی از محاوره خوب تقلید کند (نظیر کاری که درآیدن غالباً انجام داده است). توجه به شخصیت مصنف و طریقه‌ای که این شخصیت در آثار او انعکاس می‌یابد شاید از لحاظ کسانی که اصرار دارند همه وظیفه نقد، توصیف و ارزیابی آثار ادبی معین است (رک: فصل پانزدهم کتاب حاضری)، نقدی «ناسره» شمرده شود اما این گونه توجه و علاقه شایع است و مجاز — داشتن آن اگر همیشه به ارزیابی آثار مدد نرساند به فهم آثار ادبی می‌افزاید. کسی که می‌خواهد در این نوع نقد طبع آزمایی کند، درآیدن خود موضوعی مناسب از برای او تواند بود. خواننده می‌تواند همین طبع آزمایی را در مورد بعضی مصنفان امریکایی از قبیل: بنیامین فرانکلین^۶، هرمن ملویل^۷ و کارل سندبرگ^۸ انجام دهد. دیکنز نیز

۳- (۱۸۶۴-۱۸۰۴) Nathaniel Hawthorne رمان‌نویس امریکایی و نویسنده داستانهای کوتاه (م).

۴- (۱۹۶۳-۱۸۷۴) Robert Lee Frost شاعر امریکایی (م).

۵- (۱۹۵۳-۱۹۱۴) Dylan Marlais Thomas شاعر انگلیسی (م).

۶- (۱۷۹۰-۱۷۰۶) Benjamin Franklin رجل سیاسی، دانشمند، مخترع و نویسنده امریکایی (م).

۷- (۱۸۹۱-۱۸۱۹) Herman Melville رمان‌نویس و شاعر امریکایی (م).

۸- (۱۹۶۷-۱۸۷۸) Carl Sandburg شاعر و نویسنده امریکایی (م).

ممکن است از این نظر، موضوعی عالی باشد. بعضی از مصنفان بیش از دیگران مستعد چنین نقدی می‌نمایند. خواننده ممکن است به تأمل فرو رود که چرا چنین است و چه خصائصی در یک مصنف سبب می‌شود که وی بیشتر از دیگران مستعد چنین نقدی جلوه کند؟

امکانات و محدودیت هر روش

چنان که در مورد درآیدن دیده‌ایم هدف نقد ادبی هم ارزیابی کیفیت آثار و هم افزایش التذاذ از آنها تواند بود. یعنی منتقد می‌تواند خود را بعنوان داوری که ارزش هر اثر ادبی را تعیین می‌کند، و یا بعنوان واسطه‌ای بین اثر ادبی و خواننده بشمار آورد که وظیفه‌اش ابلاغ حظّ و التذاذ خویش به خواننده و کمک به اوست تا وی نیز به همین اندازه از اثر موردنظر لذّت ببرد.

از نظریه تا عمل

درآیدن توانست همه این کارها را در آن واحد انجام دهد و در یک زمان هم در مقام داور ادبی و هم بعنوان مفسّر — و شاید بتوان گفت بعنوان «دعوتگر» — عمل کند. اگر همچنان که دکتر جانسن معتقد بود، این سخن درست باشد که «درآیدن را شاید بتوان بحق پدر نقد ادبی انگلیسی بشمار آورد و نیز مصطفی که برای نخستین بار به ما آموخت که درباره مزایای اثر ادبی، برطبق اصولی معین داوری کنیم»، باز هم بنا به تعبیر دکتر جانسن این سخن نیز درست است که نقد درآیدن «نقد یک شاعرست نه مجموعه‌ای از فرضیات ابلهانه و کشف گستاخانه اشتباهات و اغلاط

اثر، اشتباهاتی که نکته گیر خود نمی توانسته است از آنها برکنار بماند؛ و بحثی است با روح و قوی که در آن التذاذ با آموزندگی توأم است و منتقد حق داوری خود را، با توانایی خویش در عمل ثابت می کند». وقتی که نقد ادبی انگلیسی با ظهور درآیدن بخود آمده بود و ذوقی تازه نسبت به نظم روان و زدوده در نفوس رسوخ کرده بود (ذوقی که درآیدن به استقرار آن کمک کرد اما خود از آن فراتر نرفت)، مفهوم منتقد در مقام داور ادبی، بیش از منتقد بعنوان مفسر یا مبلغ، و نیز فعالیت مشخص وی در زمینه ارزیابی قاطع آثار ادبی، رواج یافت. این موضوع در هیچ جا بهتر از نقد دکتر جانسن نشان داده نشده است، کسی که افکار روشنش در مورد آنچه در زمره مزایا و محسنات ادبی محسوب می شود و یا نمی شود، در نقد عملی نیرومند او انعکاس یافته است.

نقد دکتر جانسن در باره شعر «لیسیداس» و سرایندگان اشعار متافیزیکی

دکتر جانسن، مانند درآیدن، آزادی از کلیات عمده مربوط به ماهیت ادبیات به کاربرد عملی این کلیات می پرداخت ولی اصول کلی مورد نظر او قاطعیت بیشتری داشت و تصمیم گیری وی در استفاده از آنها با ذوقی باریک بین تر انجام می شد. اما نقد او همیشه نیرومند، روشن و مستدل است. قسمتهای انتقادی کتاب او به نام زندگانی شاعران^۱ (۱۷۷۹-۱۷۸۱) نمونه هایی از نقد عملی مستدل است که بر نظریه ای ثابت در باره ماهیت، کارکرد و ارزش شعراستوارست. اکثر ما امروز در نقد دکتر جانسن چیزهایی را از برای ابراز مخالفت با او پیدا می کنیم اما در مواردی هم که با وی همعقیده نیستیم باز معیار و ذوقی را درک می کنیم که دکتر جانسن را به چنین قضاوتی — که مورد مخالفت ماست — هدایت کرده است، و

آنگاه می‌توانیم نه از طریق ایراد بر کاربرد معیارها بتوسط او، بلکه با ابراز تردید درباره‌ی خود آن معیارها، به مخالفت با وی پردازیم. مثلاً در مورد داوری مشهور و یا رسواگر او درباره‌ی شعر «لیسیداس» اثر میلتن [در رثای ادوارد کینگ شاعر] می‌توانیم کاملاً دریابیم که چه باعث شده وی به محکوم ساختن شعر مزبور دست زند و ما باید با توجه به زمینه‌های مورد نظر خود او، اعتراف کنیم که وی در انتقاد خود محق است. اینک سخن او در این زمینه:

«یکی از شعرهایی که مورد تحسین فراوان واقع شده «لیسیداس» است و حال آن که الفاظش ناهموار، قافیه‌هایش ناستوار و پایه‌های آن نامطبوع است. بنابراین اگر زیبایی در آن وجود داشته باشد باید آن را در احساسات و تصاویر شعر بجویم. نباید این شعر را فیضان عواطف حقیقی بشمار آورد زیرا عواطف به دنبال اشارات دور از ذهن و افکار تیره و مبهم جریان نمی‌یابد. شور و احساس از مورد و پیچک دانه نمی‌چند و از آریثوس^۲ و منسیس^۳ یاد نمی‌کند و از ساتیر^۴های خشن و ف^۵های ش^۶ شکاف دار سخن نمی‌گوید. آن جا که مجال خیال پردازی وجود دارد غم و اندوه اندک است^۷.

در این شعر طبیعت وجود ندارد زیرا فاقد صداقت است؛ در آن هنری دیده نمی‌شود زیرا هیچ چیز تازه‌ای در آن نیست. قالب آن، قالب شعری شبانی^۷، سهل و مبتذل است و بنا بر این

۲- Arethuse نام پری در اساطیر یونانی و الهه رودخانه‌ها و نیز نام نوعی گل ابرکیده که برگهایی دراز و باریک و گلی بنفش مایل به صورتی دارد (م).

۳- Mincius قهرمان اساطیری یونانی (م).

۴- satyr الهه جنگل در اساطیر یونان قدیم (م).

۵- faun رب النوعی مددکار کشاورزان و شبانان در اساطیر رومی که برخی از اندامها از جمله پاها^۵ی ش^۶ دار و اشکال بز تصور می‌شده است (م).

۶- ایراد درآیدن بر مرثیه میلتن این است که شعری بر اثر این گونه خیال پردازیها، سوز و تأثیر خود را از دست داده است. این موضوع یادآور نکته گیریهایی بعضی از منتقدان بر برخی مرثیه‌های خاقانی شروانی در مرگ پسر خویش است مبنی بر این که خیال پردازی و تکلف شاعر در الفاظ، با بیان سوز و گداز چندان سازگار نمی‌نماید (م).

۷- pastoral مربوط به زندگی روستایی و شبانی (د).

نفرت انگیزست. هر تصویری که بدست می دهد از مدتها پیش مطرود شده است و عدم احتمال ذاتی آن و دور از ذهن بودنش، همیشه موجب ناخرسندی فکر می شود. وقتی گاولی در باره هروی^۸ می گوید که با وی همدرس بوده است، باسانی می توان تصوّر کرد که چه قدر بایست جای شریک رنج و زحمت و همگام خویش را خالی دیده باشد؛ اما چه تصویری از رقت و عاطفه را با این ابیات می توان برانگیخت!

گله های خود را در مزرعه ای می رانندیم، و با یکدیگر می شنیدیم
که مگس خاکستری در شاخکهای مرطوب خود می دمد،
گله های خویش را با شبنمهای لطیف شبانگاهی می پروراندیم.

ما می دانیم که آن دو [میلتن و ادوارد کینگ] هرگز به مزرعه ای نرفته اند و گله ای نداشته اند تا آن را پروار کنند؛ و اگر بگویم این تصویر جنبه مجازی دارد، مفهوم واقعی آن بقدری نامطمئن و بعیدست که هیچ گاه کسی در صدد پی بردن به آن بر نمی آید زیرا اگر هم موضوع معلوم شود باز مفهوم نخواهد شد.

الهیهای مشرکان در میان گله ها، بیشه ها و گلها ظاهر می شوند؛ در این جا ژوپتر، فوبوس^۹، نپتون^{۱۰}، ایلوس^{۱۱} را با قافله ای طولانی از تصاویر اساطیری می بینی، نظیر آنچه در مدرسه به شاگردان می آموزند. هیچ چیزی مانند این نمودار نقص معرفت و ضعف ابتکار کسی نتواند بود که بگوید چگونه شبانی مصاحب خود را از دست داده است و حال بایست گله خود را تنها بچراند و کسی نباشد که بتواند در باره مهارت او در نواختن نی داوری کند؛ و این که رب النوعی از رب النوع دیگر بپرسد چه بر سر لیسیداس آمد و هیچ یک از آن دو نتواند به این سؤال پاسخ دهد. کسی که این نوع غمخواری کند هیچ گونه همدردی را برنخواهد انگیزخت؛ کسی که به این صورت ستایشگری کند هیچ افتخاری به ممدوح خود نخواهد بخشید.

در این شعر خطائی بزرگتر نیز هست. این گونه خیال پردازیهای ناچیز با مقدس ترین و اعجاب انگیزترین حقایق — که هرگز نباید با این نوع ترهات باطل آلوده شود — درهم آمیخته شده.

۸ — Hervey

۹ — Phoebus یا آپولون رب النوع آفتاب (م).

۱۰ — Neptune رب النوع دریا در اساطیر رومی (م).

۱۱ — Aeolus رب النوع باد در اساطیر یونانی (م).

است. این شبان لحظه‌ای چراندۀ گوسفندان خویش است، سپس شبان کلیسایی می‌شود و گلهٔ مسیحیان را سرپرستی می‌کند^{۱۲}. چنین اغراقهایی همیشه عاری از مهارت است اما در این مورد ناپسندست و حداقل به ناپرهیزگاری می‌ماند که البته من اعتقاد دارم شاعر از چنین نیتی بدور بوده است.

آوازه و شهرتی که شاعر بحق بدست آورده چنان نیرویی دارد که شعلهٔ خیره‌کنندۀ آن، چشم را از مشاهدهٔ حقایق باز می‌دارد. کسی که سرایندۀ «لیسیداس» برایش ناشناس بوده مسلماً نمی‌توانسته است تصور کند که از خواندن این شعر لذت برده است.»

این نقد بر نظرگاهی خاص در بارۀ ارتباط بین هنر و تجربه مبتنی است. اگر به گفتهٔ ت.س. الیوت معتقد باشیم که «هر قدر هنرمندی کامل‌تر باشد در نظر او جدایی بین شخصی که با تجربه سر و کار دارد و فکری که آفریننده است، بیشتر خواهد بود» و نیز این که «شعر رها ساختن عواطف نیست بلکه گریز از آن است»^{۱۳}، در این صورت اظهار نظر دکتر جانسن مبنی بر این که «آن‌جا که مجال خیال‌پردازی وجود دارد، غم و اندوه اندک است»، سخنی خارج از بحث ماست زیرا ما توقع نداریم که شعر بیانی مستقیم از اندوه شخصی باشد. فی‌المثل اگر شیوۀ شعر شبانی را روشی برای سبک بخشیدن به بیان موضوع بشمار آوریم یعنی تبدیل آن به صورت هنری هر چه کامل‌تر و شامل‌تر، و آن را تجاویز از مفهوم لفظی تجربه محسوب نداریم، در این صورت نظرگاهی کاملاً متفاوت از نظر دکتر جانسن در بارۀ کارکرد و ارزش خیال‌پردازی شبانی در شعر مورد نظر خواهیم داشت. دکتر جانسن به قبول قدرت تخیل تمایلی کامل داشت (شاهد این مدعا دفاع مهم او از شکسپیر در مورد «وحدتها» است)، مع‌هذا اعتقاد او به این که هنر، نقل و تقلیدست وی را از تصدیق امکانات موجود در برخی انواع قراردادها، و در بعضی سطوح سبک‌پردازی بازداشته است. همین محدودیت در اصل نقد، همراه با تیزهوشی در تطبیق را می‌توان

۱۲- در دین مسیح، فرد مسیحی را به گوسفند و کشیش را به چوپان تعبیر می‌کنند

(م).

در ملاحظات دکتر جانسن در باره سرایندگان شعر متافیزیکی — در خلال شرح حال کاولی — دید. دکتر جانسن چنین می گوید:

«سرایندگان شعر متافیزیکی اشخاصی دانشمند بودند و همه کوشش آنان معطوف به فصل فروشی بود؛ اما بدبختانه چون قصد کردند بجای شعر سرودن، با قافیه بندی اظهار فضل کنند فقط «نظم» بوجود آوردند و آن هم غالباً چنان نظمى بود که بیشتر مبنی بر شمارش پایه ها بود نه گوش نوازی؛ زیرا نغمه شعر چنان نقص داشت که فقط از شماره هجاها معلوم می شد که این آثار منظوم است.

اگر پدر نقد، شعر را بحق هنر تقلیدی نامیده است^{۱۴}، در این صورت این نظم پردازان، بدون این که به آنها ظلمی شده باشد، حق خود را به احراز نام شاعری از دست می دهند زیرا نمی توان گفت که ایشان چیزی را تقلید کرده اند؛ آنان نه از طبیعت و نه از زندگی تقلید کرده اند، نه صورتیایی از ماده را ترسیم کرده اند و نه آفریده های اندیشه را نمایش داده اند.

اما کسانی که منکر شاعر بودن ایشان هستند، قبول دارند که آنان صاحب قریحه اند. در این اعتراف می کند که خود او و معاصرانش از لحاظ قریحه از دان پایین ترند ولی معتقدست که در شعر بر او برتری دارند.

اگر تعبیر پوپ از قریحه شعری درست باشد که در توصیف آن گفته است: «چیزی که غالباً به ذهن خطور کرده است اما هرگز به آن خوبی بیان نشده است»، در این صورت مسلم است که آنان هرگز به آن نرسیده و حتی در جستجویش نیز نبوده اند. زیرا آنان کوشیدند در افکار خویش متفرد باشند و در مورد کلمات خود سهل انگاری روا داشتند. اما تعبیر پوپ از قریحه بی گمان خطاست. وی آن را فروتر از شأن طبیعی قرار می دهد و آن را از مقام قدرت تفکر به موفقیت در زبان و الفاظ تنزل می بخشد.

اگر بموجب مفهومی شریف تر و شایسته تر چیزی قریحه بشمار آید که در آن واحد هم طبیعی باشد و هم بدیع، چیزی است که ولو مشهود نباشد، بمحض آفرینش، درستی آن مورد قبول واقع می گردد؛ اما اگر قریحه چیزی باشد که کسی که هرگز به آن نرسیده (خواننده) دچار حیرت گردد که چگونه آن را دریافته است، می توان گفت سرایندگان شعر متافیزیکی بندرت از چنین قریحه ای برخوردار یافته اند. افکار آنان غالباً بدیع است اما بندرت طبیعی است، نه واضح است و نه درست؛ و خواننده، فارغ از اندیشه دریافتن آن افکار، غالباً از خود می پرسد با چه

پشتکار و زحمتی می‌توان به آنها رسید.

اما قریحه، مجرد از تأثیراتی که در شونده دارد، ممکن است با شدتی تمام و از لحاظ فلسفی بعنوان نوعی «توافق متنافر»^{۱۵} بشمار آید یعنی آمیزه‌ای از تصاویر نامتشابه، یا کشف وجوه تشابه مرموز در چیزهایی که بظاهر ناهم‌اندست. سرایندگان شعر متافیزیکی از قریحه به این معنی، بحدّ وافی برخوردارند. آنان متباعدترین افکار را بزور با یکدیگر به یک رشته می‌بندند؛ در طبیعت و هنر بمنظور تجسم، مقایسه و اشارات، سخت کاوش می‌کنند؛ دانش آنان آموزنده است، و هوشمندیشان مایهٔ اعجاب؛ اما خواننده معمولاً احساس می‌کند که برای حصول چنین فایده‌ای بهایی گزاف پرداخته است و هر چند گاهی آن را می‌ستاید، بندرت از آن لذت می‌برد.

از شرحی که در بارهٔ منظومه‌های این سرایندگان گفته شد بلافاصله استنباط می‌شود که آنان در نمایش و یا برانگیختن عواطف موفق نبوده‌اند. چون آنان همهٔ توجه خود را بر چیزهای نامنتظر و اعجاب‌انگیز متمرکز می‌کردند، به آن یکسانی عواطف که ما را به درک دردها و شادیهای دیگران و هیجان آن قادر می‌سازد، توجهی نداشتند. آنان هرگز از خود نپرسیدند که در هر مورد، جز این چه بایست گفته و یا کرده باشند بلکه آثار خود را بیشتر همچون ناظر طبیعت آدمی نه بصورت همدلی با آن، بوجود آوردند؛ گویی موجوداتی بودند که به خوب و بد، بی اعتنا و آسوده - خیال می‌نگریستند و می‌گذشتند، نظیر رب‌النوعهای اپیکوریان^{۱۶} که در بارهٔ اعمال انسان و ناملازمات زندگی بدون علاقه و فارغ از هر احساس سخن می‌گفتند. مهرورزی آنان عاری از دل‌بستگی بود و زاریشان فاقد اندوه. آرزویشان فقط این بود چیزی بگویند که امیدوار بودند قبلاً گفته نشده باشد.

آنان نه به علو شعری دسترسی یافتند و نه به بیان عواطف زیرا هرگز نکوشیدند تا به چنان درک و احاطهٔ فکری - که در آن واحد همهٔ ذهن را در برمی‌گیرد، و نخستین تأثیر آن اعجاب ناگهانی سپس ستایش معقول است - برسند. تعالی از وحدت بخشیدن به اثر ناشی می‌شود و تنزل از پراکندگی آن، اندیشه‌های بزرگ همیشه کلیت دارد و شامل مواضعی است که استثناها آنها را محدود نمی‌کند و دارای اوصافی است که به جزئیات تنزل نمی‌نماید. بسیار بجاست که گفته شود «باریک بینی» - که برحسب مفهوم اصلی خود بمعنی تأمل در اجزاء ظریف است - اگر بمعنی مجازی گرفته شود یعنی دقت در تشخیص. مصطفائی که در کمین تازگی موضوع

۱۵ - discordia concors

۱۶ - اپیکور Epicure فیلسوف یونانی که از سال ۳۴۱ تا ۲۷۰ یا ۲۷۲ ق.م. می‌زیست و لذت را غایت مطلوب بشر می‌دانست (م).

هستند کمتر می‌توانند امید عظمت را در دل بپرورند زیرا چیزهای بزرگ از توجه پیشینیان دور نمانده است. کوششهای آنان همیشه تحلیلی بود، هر تصویری را به اجزاء تجزیه می‌کردند. موفقیت آنان در نمایش چشم‌اندازهای طبیعت و صحنه‌های زندگی بوسیله تخیلات ظریف و موشکافیهای رنج‌آور خود، بیشتر از کسی که اشعه خورشید را با منشور تجزیه می‌کند تا تابش گسترده آفتاب نیمروز تابستان را نشان دهد، نبوده است.

در هر حال آنچه را که از تعالی می‌خواستند کوشیدند تا از طریق مبالغه بدست آورند؛ زیاده‌گوییهای آنان حد و حصر نداشت؛ نه فقط عقل بلکه تخیل را نیز پشت سر نهادند و آمیزه‌هایی از فخامت آشفته را بوجود آوردند که نه تنها از اعتبار و ارزش بی‌بهره می‌ماند بلکه به خیال هم در نمی‌آمد.

مع‌هذا کوشش عظیم در صورتی که استعدادهای بزرگ آن را هدایت کند، بکلی بی‌ثمر نمی‌ماند. اگر چه آنان غالباً قریحه خود را صرف تخیلات واهی کردند، گاهی نیز بر حقایق ناامنظر دست یافتند، و اگر مبالغات آنان به توهم می‌کشید و از حد تصور فراتر می‌رفت، غالباً ارزش طی این مسافت را داشت. کسی که می‌خواست به شیوه آنان شعر بگوید حداقل ناگزیر از مطالعه و تفکر بود. امکان نداشت هیچ کس فطرت سراینده شعر متافیزیکی زاده شده باشد، و یا از طریق نسخه‌برداری از توصیفات دیگران، تقلیدی مقتبس از تقلیدی دیگر، تصویرهای سنتی و تشبیهات موروث، قافیه‌های آماده و روانی هجاها، مقام‌الای مصطفی را احراز کند.

مذاقه در آثار این نسل از مصنفان، فکر را یا بر اثر تذکار و یا بواسطه تجسس و استقصاء ورزیده می‌کند؛ زیرا چیزی که قبلاً معلوم است می‌بایست باز یافته شود و یا آنچه تازه است می‌بایست تجربه گردد. اگر عظمت آنان بندرت سبب اعتلای خواننده می‌شود، در عوض، ذکاوت آنان غالباً موجب اعجاب می‌گردد؛ اگر تخیل غالباً ارضاء نمی‌شود لاقلاً نیروی تفکر و مقایسه خواننده بکار می‌افتد؛ در انبوه مطالبی که ابتدال مهارت آمیز فراهم آورده، ممکن است قریحه اصیل و معرفت سودمند را نهفته یافت؛ شاید آن مطالب با خشونت تعبیر همراه باشد، اما برای کسانی که از ارزش آن آگاهند مفیدست. به این ترتیب وقتی که مطالب مزبور به حد وضوح برسد و تا مرحله زیبایی پیراسته گردد، ممکن است تالولوی به این آثار ببخشد، آثاری که در آنها تناسب بیشتر، و وفور عواطف کمترست...»

قریحه و تقلید

در این جا در مرحله اول تمسک شدید منتقد را به اصل تقلید — چنان که در آغاز بحث خود، با اشاره به اصابت نظر ارسطو، «پدر نقد»، تأکید کرد — می بینیم. سپس دکتر جانسن با اشاره به این کارکرد تقلیدی شعر، به بحث در باره عمل قریحه می پردازد. این موضوع وی را به بحثی که دائماً بین بیانات قیاسی و استقرائی در جریان است، می کشاند — یعنی بین بیاناتی که بصورتی منطقی از اصولی که قبلاً اعلام شده، استنتاج می گردد («مصتفانی که در کمین تازگی موضوع هستند کمتر می توانند امید عظمت را در دل بپرورند زیرا چیزهای بزرگ از توجه پیشینیان دور نمانده است»)، که از نظریه او مبنی بر این که هنر باید اصول کلی و بزرگ طبیعت انسانی را تقلید کند) و تعمیمهای جدیدی که از تعدادی بیانات جزئی قبلی مشتق می شود («اندیشه‌های بزرگ همیشه کلیت دارد»). بعلاوه ما در این استدلال متوجه داوری دقیق و خلق و خوی توأم با انصاف منتقد می شویم. خطاها برشمرده شده و منشأ آنها یادگشته است زیرا حقیقت آن است که این خصائص، خطاهایی است که در عین حال با اشاره به یک اصل کلی در باره این که شعر چه بایست باشد، به ثبوت می رسد؛ اما همان ممارست شعری که موجب خطا شده است ممکن است برخی مزایا را نیز بوجود آورد. «کوشش عظیم در صورتی که استعدادهای بزرگ آن را هدایت کند، بکلی بی ثمر نمی ماند. اگر چه آنان غالباً قریحه خود را صرف تخیلات واهی کردند، گاهی نیز بر حقایقی نامنتظر دست یافتند، و اگر مبالغات آنان به توهم می کشید و از حد تصور فراتر می رفت، غالباً ارزش طی این مسافت را داشت. کسی که می خواست به شیوه آنان شعر بگوید، حداقل ناگزیر از مطالعه و تفکر بود». و در آخرین بند منقول از دکتر جانسن، جمله‌های متوازن او نمودار سنجش دقیق محاسن و معایب است. چنان که می گوید: «اگر عظمت آنان بندرت سبب اعتلای خواننده می شود، در عوض، حدت آنان غالباً موجب اعجاب می گردد...».

دکتر جانسن این بحث کلی در باره سرایندگان شعر متافیزیکی را در شرح

حال کاولی با بررسی دقیق قطعه‌های منتخبی از آثار آنان، ادامه می‌دهد و در آن جا با ارائه مثالهایی ملموس، ملاحظات کلی و قبلی خود را روشن می‌سازد. در مقدمه این قسمت خاطر نشان می‌کند: «اظهارنظرهای انتقادی بدون مثالهای متعدد، باسانی مفهوم نمی‌شود» و اکنون در کنار مطالب مذکور می‌توانیم یکی از ملاحظات را که در شرح حال درآیدن بقلم آورده است، نقل کنیم:

«ارزیابی مزایای آثار بزرگ با مقایسه بیت به بیت آنها نباید صورت گیرد بلکه باید از روی تأثیرات کلی و نتیجه نهائی آنها سنجیده شود. پیدا کردن یک بیت ضعیف و نوشتن بیتی قوی بجای آن، و یافتن تعبیری زیبا در اصل و بزور پیوند زدن آن به متن کاری آسان است. اما امتیازی که به اجزاء داده می‌شود ممکن است از کل اثر بکاهد و امکان دارد خواننده را ملول گرداند ولو آن که منتقد را به تحسین وادارد. آثار زایدۀ تخیل از لحاظ جاذبه و لذت بخشیدن برتری دارند یعنی با نیروی جذب و استمرار در جلب توجه. کتابی که خواننده آن را بدور می‌افکند کاملاً بی ارزش است. فقط کسی مصنف استاد و چیره دست است که بتواند فکر خواننده را در اسارتی خوش آیند نگاه دارد و خواننده صفحات اثر او را با اشتیاق مورد تأمل قرار دهد، و به امید حصول لذتی جدید دوباره در آن تعمق کند و چون کتاب پایان رسد، نظیر نگاه مسافر در روز وداع به ایام سپری شده، با حسرت به آن بنگرد.»

محدودیت‌های نقد حرفه‌ای

دکتر جانسن از محدودیت‌های نقد عملی، تفصیلی، از ان نوع که در بندهایی متعدد از شرح حال کاولی، درآیدن و بسیاری شاعران دیگر بدست داده است، آگاه بود. وی گاه گاه از فعالیت حرفه‌ای تر و فنی تر خود رو برمی‌تابد تا امتیازی بزرگ از برای طبیعت چیزها قائل شود، یعنی برای حقایق مربوط به خوانندگان و مصنفان، پرداختن «از نقد به طبیعت» — همان چیزی که وی خود در موردی دیگر بیان کرده است. به این ترتیب در پایان شرح حال تامس گری که طی آن مرثیه، اثر او، را پس از ایراد بر اکثر اشعار گری می‌ستاید، با تکیه بر زمینه‌هایی نظیر آنچه وی را به نقد

«لیسیداس» برانگیخت، چنین می‌گوید: «من خوشحالم از این که در تقدیر از مرثیه او با خواننده عادی همعقیده باشم زیرا سرانجام، صرف نظر از همه تهذیبهای موشکافانه و معلومات قشری، با شعور فطری خوانندگان که بر اثر تعصبات ادبی تباه نشده است باید درباره همه دعاوی مربوط به افتخارات شعری حکم کرد». این اظهارنظری است که کمتر منتقد بزرگی کرده و یا می‌توانسته است بکند — نمی‌توان تصور کرد که بن‌جانسن، یا کولریج و یا ت. س. الیوت این کار را کرده باشند — و نمودار نوعی اصالت عمل (پراگماتیسم) سالم است که به قاطعیت اصول او در نقد، انعطاف می‌بخشد. دکتر جانسن یک بار گفت: «بجز اشخاص کودن، هیچ کس نبوده که برای پول قلم نزده باشد»؛ در نوشته‌های انتقادی دکتر جانسن، شناخت زیادی درباره حقایق زندگی وجود دارد که وی را از عجب و خودبینی و نیز از ورود به جوی رقیق که جز منتقدان حرفه‌ای کسی در آن تنفس نمی‌تواند کرد، مانع می‌شود. این قدرت پذیرش حقایق زندگی است که دکتر جانسن را از دیگر منتقدانی که، مانند او، اصول و روشی واضح و منطقی را اعلام کرده‌اند، متمایز می‌سازد.

نقد و قرائن تاریخی

دکتر جانسن نیز مانند درایدن از سوابق و گذشته هر مصطفی از قدما آگاه بود و گاهی در موقع داوری درباره وی از تاریخ و زمان بعنوان محملی از برای نرمی و انعطاف در داوری خود استفاده می‌کرد. در مقدمه خود بر نمایشنامه‌های شکسپیر می‌گوید: «ملت انگلیس در عصر شکسپیر هنوز تلاش می‌کرد تا از درون بربریت بدر آید» و این نکته آنچه را که در نمایشنامه‌های شکسپیر به نظر او خام و ناپخته است، معذور می‌دارد:

«ملت‌ها نیز مانند افراد دوران طفولیتی دارند. ملتی که کنجکاوی او نسبت به ادبیات تازه بیدار شده، چون هنوز با حقایق چیزها آشنا نیست نمی‌داند در باره آنچه بصورت تصویری از

حقایق به او عرضه شده، چگونه داوری کند. آنچه از ظواهر معهود بدورست به چشم عاقله، مانند اطفال زودباور، خوش آیندست؛ در جامعه ای که هنوز از نور دانش بهره ندارد، همه مردم در زمره عوامند. از این رو مطالعات کسانی که از دانسته های عوام الهام می گرفتند، بر پایه ماجراها، غولها، اژدهاها و سحر و افسون قرار می گرفت و مرگ آرثر^۱، کتاب موردپسند آنان بود.»

به این ترتیب دکتر جانسن توجه شکسپیر را به خوارق عادات تفسیر و توجیه می نماید. و در نتیجه، آثار شکسپیر در تفسیر طبیعت انسانی برجستگی خاصی پیدا می کند، بخصوص وقتی که در مقایسه با زمینه قصه های شگفت انگیز «غولها، اژدهاها و سحر و افسون»، آنها را مورد ملاحظه قرار دهیم. در شرح حال درآیدن نیز دکتر جانسن، با توجه به قرائن تاریخی مربوط، به عظمت کار شاعر چنین اشاره می کند:

«بمنظور قضاوت صحیح در باره مصنف باید خود را در عصر او قرار دهیم و کاستیهای معاصران وی و آنچه را که او از برای رفع کاستیها در اختیار داشت، بررسی کنیم. آنچه در یک عصر آسان است در عصری دیگر دشوار تواند بود. درآیدن لااقل دانش خود را از جایی دیگر وارد کرد و آنچه را کشورش فاقد بود به آن داد؛ و یا بعبارت بهتر، وی فقط مواد لازم را وارد کرد و سپس آنها را با مهارت خویش، ساخت و پرداخت.»

بحث تاریخی نیز عیوبی خاص خود دارد. اگر گفته شود: «این اثر، برای (الف) — که در عصر بربریت می زیست — موفقیتی بزرگ بود اما برای (ب) کاری فوق العاده بشمار نمی آمد، ممکن است اظهار نظر تاریخی جالب توجهی باشد، اما آیا قضاوت ادبی صحیحی نیز هست؟ اگر نقد ادبی بعنوان ارزیابی تلقی شود و هدف آن سنجش اثر بعنوان قطعه ای ادبی باشد، پس می توان استدلال کرد که رعایت

۱- The Death of Arthur منظور مرگ آرثر و اثر سر توماس مالوری

Sir Thomas Malory (متوفی ۱۴۷۱ م.) است. آرثر، سرکرده یا پادشاه بریتانیایی بوده که سرگذشت او با افسانه های بسیار درآمیخته است (م).

ملاحظات تاریخی با آن ارتباطی ندارد. اثر ادبی یا خوب است و یا بد، و اگر چه اوضاع تاریخی ممکن است خوبی یا بدی آن را تعلیل کند، اما نمی‌تواند حقیقت امر را تغییر دهد. اگر اثر (الف) فقط در عصر خود او برجسته بوده ولی فی نفسه درخششی نداشته باشد، در این صورت آیا منتقد، وقتی بعنوان منتقد سخن می‌گوید، اصلاً حق- دارد آن را برجسته بشمار آورد؟ بیش از یک صد سال بعد از دکتر جانسن، ماثیو آرنولد این مسأله را چنین مورد توجه قرار داد:

«... همیشه به هنگام خواندن شعر، احساسی از برای بهترین شعر و آنچه واقعاً عالی است، باید در ذهن ما وجود داشته باشد و بر ارزیابی ما درباره آنچه می‌خوانیم حکمفرمایی کند. اما این ارزیابی واقعی، یعنی تنها سنجش واقعی، احتمال دارد، در صورتی که مراقب نباشیم، جای خود را به دو نوع ارزیابی دیگر بدهد که عبارت است از: ارزیابی تاریخی و ارزیابی شخصی که هر دو خطاست. شاعری یا شعری ممکن است از لحاظ تاریخی در نظر ما ارزشی داشته- باشد، و یا امکان دارد از لحاظ زمینه‌های شخصی ما اهمیتی کسب کند، و یا شاعر و شعر واقعاً از برای ما ارجمند باشند. وقتی اینها از لحاظ تاریخی مورد توجه ماست از آن جهت است که سیر پیشرفت زبان، فکر و شعر یک ملت، فوق العاده جالب توجه است، و با محسوب داشتن اثر شاعر بعنوان مرحله‌ای از سیر مزبور، با آسانی می‌توانیم به خود بقبولانیم که از برای آن بعنوان یک شعر، اهمیتی بیشتر از آنچه فی نفسه دارد قائل شویم، و حتی ممکن است هنگام نقد با بیانی کاملاً اغراق‌آمیز، آن را بیش از حد استحقاق مورد تحسین قرار دهیم...»^۲

سپس آرنولد به منتقدی فرانسوی که سرود رولان^۳ را «اثری از نبوغ حماسی» شمرده، تاخته است. وی قبول دارد که اثر مزبور از لحاظ تاریخی فوق العاده جالب توجه است اما تأکید می‌کند که فی ذاته از عالی‌ترین نوع خود نیست و مثلاً نمی‌توان آن را با اثر هومر مقایسه کرد.

بدیهی است آرنولد حق دارد زیرا ارزیابی تاریخی و ارزیابی اثری بذاته، لزوماً همیشه با هم مطابق نیست. اما این بدان معنی نیست که بصیرت تاریخی در

۲- Introduction to Ward's English Poets. 1880

۳- Chanson de Roland

مواقع خاصی به دریافت مزیت ذاتی اثری از لحاظ هنری مدد نمی‌رساند — و این مسأله‌ای است که ما در یکی از فصلهای بعد به آن خواهیم پرداخت. استدلال آرنولد این مسأله را بی‌جواب می‌گذارد که آیا ممکن است مصطفی با استعدادتر در اوضاع تاریخی خاصی اثری را پدید آورد که از اثر مصطفی کم استعدادتر در اوضاعی بهتر، یعنی با برخورداری از میراثی دیرنده از صناعت ادبی، فروتر باشد؟ اگر قضاوت ما درباره‌ی اثری نفسه نباشد بلکه در مورد نبوغ آفریننده‌ی اثر داوری کنیم، آیا مثلاً نمی‌توانیم گفت که نمایشنامه‌ی تیمور لنگ اثر مارلو از نمایشنامه‌ی شیطان سفید^۴ اثر وبستر پرتأثیرتر است؟

اینها برخی ملاحظات است که بر اثر استفاده‌ی دکتر جانسن از مواد تاریخی در نقد ادبی، بخاطر می‌رسد. نه او و نه درآیدن هیچ یک تا این حد پیش نمی‌روند که معتقد باشند صرف تقدّم زمانی، دلیل نبوغ است (اگر چه این خود مسأله‌ی جالب توجه‌ی است) اما هر دو آنان گاه بگاه به تاریخ و گذشته اشاره می‌کنند تا خطای شاعران را توجیه نمایند و یا شواهد دیگری در باره‌ی عظمت مصطفی که در زمینه‌های ادبی صرف بزرگی خود را اثبات کرده است، پیدا کنند.

استفاده‌ی دکتر جانسن از شرح احوال

تمسک دکتر جانسن به شرح احوال، درحقیقت با روش او در نقد ادبی کمتر تناسب دارد، گرچه در بسیاری از آثار انتقادی او، بخصوص در کتاب وی به نام زندگانی شاعران، این استفاده بوضوح دیده می‌شود. دکتر جانسن، صرف نظر از اصول نقد ادبی، به زندگانی مردم علاقه‌مند بود، و در کتاب مذکور، پیش از آن که به نقد آثار هر شاعر بپردازد شرح حالی از او نگاشته است. این شیوه کاملاً قابل دفاع

The White Devil — ۴

۵— (۱۶۲۵—۱۵۸۰?) John Webster درام‌پرداز انگلیسی (م).

است — در دنیا هیچ دلیلی وجود ندارد که چرا نباید کسی از سرگذشت شخص آگاه شود، آنگاه تفسیری انتقادی بر اثر او بنویسد؛ زیرا این آمیزه‌ای است که هر-کنجکاوی کاملاً شایسته‌ای را ارضاء می‌کند. اما این روش با طریقه دیگری که در آن شخص می‌کوشد با استناد به زندگانی صاحب اثر و استمداد از شناخت روحیات او، شواهدی برای تفسیر و ارزیابی آثار وی بیابد، تفاوت دارد. در حقیقت کتاب زندگانی شاعران دکتر جانسن، به پیروی از سنت نگارش شرح حال مردان برجسته — که به اوائل قرن هفدهم میلادی و پیش از آن باز می‌گردد — بقلم آمده است و با شیوه متاخر «شرح حال و نقد»^۱ — که مطالعه در احوال شخص و تفسیر آثار او را در هم می‌آمیزد — ارتباط مستقیم ندارد. روش اخیر در قرن نوزدهم میلادی استقرار یافت و از لحاظ تفکیک نکردن شرح حال صاحب اثر و آثار از یکدیگر، و نیز از جهت بکار بردن هر یک از این دو بمنظور تفسیر دیگری، با روش دکتر جانسن تفاوت دارد. این که داوری انتقادی معتبر تا چه اندازه بطور مستقیم یا غیرمستقیم بر معرفت به احوال صاحب اثر متکی است، مسأله‌ای است که باید بیشتر مورد بحث واقع شود اما لااقل در این جا می‌توان گفت که بمنظور تفسیر اثر، نه ارزیابی آن، آگاهی بر احوال صاحب اثر غالباً مفیدست و حتی گاهی بسیار ارجمندست.

روش مقایسه‌ای

مقایسه‌ای را که درآیدن بین شکسپیر، بیومانت و فلچر، و بن جانسن بعمل آورده است دیدیم. نقدی که به ارزیابی اثر توجه دارد روش مقایسه را بعنوان وسیله‌ای از برای تعیین درجه برتری اثر بکار می‌برد، و در حقیقت می‌توان قبول کرد که نقد معیاری صرف، که هدف آن نمره دادن به هر اثر و در ترازو نهادن آن است، بدون آن که اثر مورد نظر را با آثار دیگر مقایسه کند — و نشان دهد که اثری بهتر و یا

بدتر از اثری از نوع خود در جایی دیگر بوجود آمده است و به این ترتیب در فهم سبب این برتری به خواننده کمک نماید — نمی تواند راه به جایی ببرد. دکتر جانسن روش مقایسه را به شیوه‌ای نظیر درآیدن بکار برد. وی در بحث از یک اثر ادبی منفرد، بندرت به مقایسه توسل می جست بلکه ترجیح می داد به مقایسه‌ای بزرگ بین انواع مختلف نبوغ دست زند، نظیر مقایسه مشهور او بین درآیدن و پوپ، در ضمن شرح زندگانی پوپ. در این مقایسه دکتر جانسن حتی اطلاعات مربوط به شرح حال شاعر را بعنوان قسمتی از مقایسه می آورد، منتهی با روشی متفاوت از عادت کلی خود در کتاب زندگانی شاعران — که در آن جا، چنان که ذکر کرده‌ایم، معمولاً نخست شرح احوال مصنف سپس نقد خود را در مورد آثار او بیان کرده است. در کتاب زندگانی شاعران، وی ابتدا توجه خود را به نمایش شخصیت ادبی هر شاعر، کیفیت تفکر و طرز تجلی نبوغ او معطوف می دارد، سپس راجع به کارهای ادبی وی سخن می گوید؛ اما هر یک از این دو قسمت، روشنگر دیگری است. در هر حال نظر اصلی دکتر جانسن متوجه تأثیری است که از مجموع آثار یک شاعر حاصل می شود و می گوید:

«بهره درآیدن از کمال فهم و حسن تشخیص کمتر از آن پوپ نبود. رزانت فکر درآیدن در ترک تعصبات شعری و طرد افکار غیرطبیعی و اوزان شعری ناهموار بتوسط او، بخوبی دیده می شود. اما درآیدن هرگز میل نداشت همه قضاوتی را که در ذهن داشت بقلم آورد. وی می نوشت و اعتراف می کرد که فقط از برای مردم می نویسد و خود را با خرسند ساختن دیگران راضی می کرد. او وقت خویش را به مبارزه برای برانگیختن نیروهای خفته صرف نکرد، و هیچ گاه نکوشید تا آنچه را خوب بود بهتر کند و یا چیزهایی را که به نظر او خطای آمد تصحیح نماید. وی، چنان که خود به ما می گوید، در نوشتن تأمل فراوان بکار نمی برد و هنگامی که موقعیت و یا ضرورت ایجاب می کرد آنچه را که آن لحظه در اختیار او می گذاشت، بی درنگ بقلم می آورد، و وقتی یک بار آن نوشته بچاپ می رسید دیگر آن را از ذهن خود می سترد. زیرا موقعی که نیازی مالی نداشت، نگرانی دیگری هم نداشت.

اما پوپ به این قانع نبود که مردم را راضی نگاه دارد؛ وی خواستار اعتلا بود و بنابراین همیشه حداکثر کوشش خود را در این راه بکار می برد. او در پی آن نبود که بصراحت سخن گوید بلکه

خواننده را به داوری تشجیع می‌کرد، و در حالی که از دیگران انتظار مسامحه نداشت خود نیز مسامحه نمی‌ورزید. ابیات و کلمات را بصورتی دقیق و عمیق بررسی می‌نمود و هر جزء را با کوششی خستگی‌ناپذیر پرداخت می‌کرد تا چیزی محتاج چشم‌پوشی باقی نماند. از این رو وی قطعات آثار خود را مدتی دراز تحت تأمل قرار می‌داد و بارها آنها را بررسی و در هر مورد تجدیدنظر می‌کرد. تنها اشعاری که گمان می‌رود با شتاب انتشار داده باشد، دو هجویه است در کتاب سی و هشت^۱...

اظهار وی مبنی بر این که توجه او به آثار خود بمجرد انتشار آنها پایان می‌پذیرد، کاملاً حقیقت ندارد. عنایت پدراثة او نسبت به آنها هیچ گاه قطع نشده است. آنچه را در چاپ اول آثار خود ناقص و معیوب می‌دید در چاپ بعدی بی‌سر و صدا اصلاح می‌کرد... بندرت دیده می‌شود که وی چیزی را تغییر داده و بر وضوح و انسجام و قوت و جزالت آن نیفزوده باشد. شاید پوپ قدرت درآیدن را در زمینه داوری داشت اما آنچه مسلم است درآیدن پشتکار و کوشش پوپ را فاقد بود.

در کسب معلومات برتری را باید به درآیدن داد زیرا تحصیلات او جنبه آکادمیک بیشتری داشت و قبل از آن که مصتف شود، با استفاده از وسائل و امکانات بهتر، وقت بیشتری را صرف تحصیل معرفت کرده بود. افق فکری او وسیع‌ترست و تصویرها و تمثیلاتی را که بدست می‌دهد از محیط علمی وسیع‌تری می‌گیرد. درآیدن از طبیعت کلی انسان آگاه‌تر بود و پوپ از رفتارهای بومی مردم. استنباطهای درآیدن از تأمل جامع مایه می‌گرفت و برداشتهای پوپ از توجه دقیق. معرفت درآیدن از تعالی بیشتر برخوردار بود و معرفت پوپ از یقین بیشتر.

شعر امتیاز منحصر هیچ یک از آن دو نبود زیرا هر دو آنان در نثر تفوق داشتند، اما پوپ در نثر از پیشینیان اقتباس نمی‌کرد. سبک درآیدن متغیر و متنوع است ولی سبک پوپ سنجیده و یکدست است. درآیدن از سیر اندیشه خود اطاعت می‌کند و پوپ فکر خویش را به پیروی از قواعد انشاء خود وامی‌دارد. درآیدن گاهی بی‌پروا و شتاب کارست اما پوپ همیشه آرام و روان و بر یک منوال است. صفحه کاغذ از برای درآیدن کشتزاری طبیعی است دارای پست و بلندبها که برحسب گیاههای فراوان و متنوعی که در آن کاشته شده، متفاوت است؛ ولی از برای پوپ چمنی مخملی است که با داس، پیراسته و با غلطک هموار شده است.

اما از نظر نبوغ — یعنی موهبتی که شاعر بواسطه آن شاعرست، خصیصه‌ای که بدون آن داوری، سست و معرفت عقیم است، و همان نیرویی که جمع و ترکیب می‌کند، وسعت و روح

می بخشد - باید، با اندکی تردید، از برای درآیدن برتری قائل شد. از این سخن نباید چنین نتیجه گرفت که پوپ از این قدرت شاعرانه کم بهره بود زیرا درآیدن از آن نصیب بیشتری داشت؛ بلکه از زمان میلتن بعد هر مصطفی از این لحاظ مادون پوپ قرار دارد؛ حتی درباره درآیدن نیز باید گفت که هر چند پاراگرافهای وی درخشانتر از پوپ است اما دارای اشعار بهتری نیست. کارهای درآیدن همیشه شتاب آمیز بود؛ یا بر اثر مقتضیات خارجی و یا بواسطه ضرورتهای محلی، وی بدون تأمل شعر می سرود و بدون اصلاح، آنها را منتشر می کرد. آنچه در لمحهای به فکر او خطور می کرد و یا در گشت و گذاری فراچنگ می آورد، همان بود که می جست و همه آن چیزی بود که عرضه می داشت. اما احتیاط و درنگ پوپ به او امکان می داد احساسات خود را تمرکز بخشد و بر صور خیال خویش بیفزاید و آنچه را که از راه تأمل می توان بدست آورد و یا ممکن است برحسب اتفاق بچنگ افتد، جمع آوری کند. پس اگر درآیدن در ارتفاع بیشتری پرواز می کند، پوپ می تواند مدت بیشتری به پرواز ادامه دهد. اگر شعله آتش درآیدن لمعان بیشتری دارد، حرارت آتش پوپ یک نواخت تر و بادوام ترست. درآیدن غالباً از حدود انتظار فراتر می رود و پوپ هیچ گاه فروتر از این حدود قرار نمی گیرد. آثار درآیدن با اعجاب متواتر خوانده می شود و آثار پوپ با لذتی پایدار.»

ببینید دکتر جانسن بمنظور روشن کردن خصائص هر مصنف چگونه از مقایسه استفاده می کند. مثلاً مغایرتهای بین سبک دو شاعر صرفاً بمنظور نشان دادن تفاوت آنها بیان نمی شود بلکه تعبیرات مربوط به مغایرت، توجه را به جنبه های متمایز هر یک جلب می کند. سبک درآیدن «بی پروا و شتاب کار»ست و حال آن - که سبک پوپ «آرام و روان و یکدست» است، و صفحه کاغذ از برای درآیدن «کشتزاری طبیعی» است و از برای پوپ «چمنی مخملی». پرواز درآیدن در ارتفاعی بیشتر صورت می گیرد اما پوپ مدت بیشتری به پرواز ادامه می دهد. این تصویرهای دکتر جانسن صرفاً از برای آرایش کلام نیست بلکه «مشخص کننده» و روشننگرست و توجه ما را به خصائص اساسی هر یک از دو شاعر جلب می کند. و با آن که در نتیجه این مقایسه کفه ترازوی نبوغ شاعرانه درآیدن فقط اندکی از کفه پوپ سنگین تر می نماید، مقایسه ها و مغایرتهای بین آن دو به زیان هیچ یک از آنان بیان نمی شود بلکه بیشتر به آن منظورست که خواننده را در التذاذ از آثار هر دو آنان یاری دهد. در حقیقت این بند، نمونه ای از روش مقایسه ای است که برای مشخص کردن

جنبه‌های کلی دو مصتف مزبور بکار رفته است. در این جا دکتر جانسن را بعنوان نمونه‌ای روشنگر و الهام‌بخش از منتقدی عملی در حین کار، می‌بینیم که در زمینه ارتباط بین اصول کلی و داوری عملی، در ترکیب بین روش قاطع و درک عملی عام، در استفاده از معلومات تاریخی بمنظور توصیف و یا کمک به داوری انتقادی، و یا در اجرای مقایسه قلم می‌زند.

[یادداشت مؤلف]

قریحه

بحث دکتر جانسن را درباره قریحه — که در ضمن شرح احوال کاولی آمده — باید در کنار ملاحظات آدیسن^۱ در زمینه قریحه راستین و قریحه کاذب، مندرج در شماره‌های ۵۸ تا ۶۲ مجله اسپکتیتور^۲ قرار داد. آدیسن با تمایز چندین نوع مختلف از «قریحه کاذب» بحث خود را آغاز می‌کند. نوعی قریحه کاذب وجود دارد که با تنظیم اشعار بصورت اشیاء مادی، نظیر تخم مرغ، یک جفت بال و یا یک میز تعمید در کلیسا عرضه می‌شود^۳ — روشی که در بین یونانیان معمول بود و دیگران از جمله جرج هربرت^۴ از آن تقلید کردند. بعد، بازی با حروف است مانند اسقاط حرفی خاص از حروف الفبا. گفته می‌شود که تریفیودورس^۵ اودیسه را در بیست و چهار

۱- (۱۷۱۹-۱۶۷۲) Joseph Addison. تشرنوبیس معروف انگلیسی (م).

۲- *Spectator*

۳- Easter Wings و Altar عنوان دو شعرست از جرج هربرت که در اولی شکل ظاهری مجموعه مصراعهای آن بصورت دو بال است و در دومی شکل ظاهری مجموعه مصراعها بصورت میز تعمید در کلیسا است. یادآور صنایع تکلف آمیزی از نوع تشجیر و توشیح در بدیع است، رک: شمس قیس رازی، المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، تهران (خاور) ۱۳۱۴، ص ۲۸۸-۲۹۵ (م).

۴- (۱۶۳۳-۱۵۹۳) George Herbert روحانی و شاعر انگلیسی (م).

۵- Tryphiodorus

کتاب سروده و در کتاب اول حرف «الف» را بکلی کنار گذاشته و در کتاب دوم حرف «ب» را، الخ^۶... سپس آدین یادآور می‌شود «انواع مبتکرانه‌ای از خیال‌پردازی وجود دارد که امروزه آن را **Rebus** می‌نامند و آن اسقاط یک حرف نیست بلکه حذف تمامی یک کلمه و آوردن تصویرش بجای آن است»^۷. نوع دیگری از قریحه کاذب بصورت جناس مقلوب^۸ و توشیح^۹ وجود دارد، و از این قبیل است بنظم آوردن ابیات برای قوافی معین^{۱۰} و نوعی شعر ذوقافیتین فکاهی که در «هودبیراس»^{۱۱} اثر باتلر^{۱۲} دیده می‌شود. به نظر آدین، جناس تام^{۱۳} نیز نمونه‌ای دیگر از قریحه کاذب است. وی جناس تام را بعنوان «فریبی حاصل از استعمال دو کلمه با تلفظ یکسان و معانی متفاوت» می‌شمارد (از زمان آدین تا قرن حاضر جناس تام بعنوان تعبیه ادبی مبتدلی بشمار آمده که فقط در اشعار کمدی نظیر اشعار تامس هود^{۱۴} بکار رفته است. منتقدان قرن نوزدهم پیوسته تعجب خود را از کثرت استعمال این نوع جناس بتوسط شکسپیر، بیان می‌کردند، چنان که دکتر جانسن نیز وی را بواسطه این تمایل ملامت کرده است. تجدید اعتبار جناس در شعر جدی در

۶- نظیر شعری نقطه گفتن و تفننهای بی مزه‌ای از این قبیل در شعر فارسی (م).

۷- نظیر ترکیب: block + تصویرسر = blockhead بمعنی آدم خرف؛ تاک + ۳۰ =

تاکسی (م).

۸- anagram مانند استعمال دو کلمه deal, lead؛ «زرد» و «درز» (م).

۹- acrostics توشیح اصطلاحی در علم بدیع است یعنی مثلاً ترکیب حروف اول

مصرعاهای مختلف، کلمه یا عبارتی را بوجود آورد؛ رک: المعجم، همان صفحات مذکور در فوق (م).

۱۰- bouts rimés کلمات یا هجاهایی مقفّی با نظمی معین که به شاعر عرضه-

می‌شود تا مضمونی خاص را در آن قالب بسراید، نظیر برخی التزامها و اقتفاها از این قبیل در شعر فارسی و عربی (م).

۱۱- Hudibras عنوان منظومه‌ای طولانی اثر ساموئل باتلر (م).

۱۲- Samuel Butler (۱۶۸۰-۱۶۱۲) شاعر هجوپرداز انگلیسی (م).

۱۳- punning

۱۴- Thomas Hood (۱۷۹۹-۱۸۴۵) شاعر و طنزپرداز انگلیسی (م).

ایام اخیر مربوط است بر این نظریه که شعر بیانی است پیچیده و یا مبتنی بر تناقض — که این موضوع در فصلهای نهم و دهم مورد بحث قرار گرفت) آدیسن در شماره ۶۲ مجله اسپکتیتر به تعریف قریحه راستین می‌پردازد. وی بحث خود را با نقل قول لاک از رساله در باب فهم انسانی^{۱۵} آغاز می‌کند:

«آقای لاک در فرق نهادن بین «قریحه» و «داوری»، فکری شایان تحسین دارد و می‌کوشد تا نشان دهد چرا این هر دو موهبت همیشه نصیب شخص واحدی نمی‌شود. عین کلمات او از این قرارست: «بنابراین شاید بتوان دلیلی از برای آن ملاحظه کلی بدست داد مبنی بر این که: کسانی که از قریحه و حافظه تیز نصیبی وافر دارند همیشه دارای روشن‌ترین داورها و یا عمیق‌ترین تفکر و استدلال نیستند. چون قریحه بیشتر در قدرت بر جمع افکار نهفته است، و تلفیق آنها با تیزهوشی و تنوع، بصورتی که تشابه و تناسب بین آنها ملحوظ باشد، تا بدین وسیله تصاویری خوش آیند و تصوّراتی دلپذیر در تخیل بوجود آورد. اما برعکس، داورى کاملاً در طرف مقابل قرار دارد، و آن تفکیک دقیق اندیشه‌ای از اندیشه دیگرست، بصورتی که بتوان کوچکترین تفاوت را در بین آنها تمیز داد و بدین وسیله از خطای ناشی از شباهت و قرابت آنها با یکدیگر که سبب می‌گردد یکی بجای دیگری گرفته شود، اجتناب کرد. این طریقه‌ای است که کاملاً در جهت عکس مجاز و اشاره قرار دارد، زیرا در مجاز و اشاره قسمت اعظم آن، همان خوش طبعی و مطبوعیت قریحه است که تخیل را با سرزندگی بسیار برمی‌انگیزد و از این رو مقبول خاطر همه واقع می‌شود.»

تصور می‌کنم که این بهترین و فیلسوفانه‌ترین شرحی است که من در باره قریحه دیده‌ام. قریحه بطور کلی، ولونه همیشه، از چنان تشابه و تناسبی در اندیشه‌ها — که این مؤلف (لاک) بیان می‌کند — مایه می‌گیرد. من فقط بعنوان توضیح این نکته را برگزیده‌ام او می‌افزاید که هر تشابه بین اندیشه‌ها همان چیزی نیست که ما آن را قریحه می‌نامیم، مگر آن که موجب سرخوشی و شگفتی خواننده گردد. این دو خاصیت، بخصوص دومی، از لوازم قریحه بنظر می‌رسد. بنابراین برای آن که شباهت در اندیشه‌ها، قریحه بشمار آید لازم است که اندیشه‌ها در مورد طبیعت اشیاء، زیاد نزدیک یکدیگر واقع نشوند زیرا وقتی شباهت آشکارست، شگفتی بر نمی‌انگیزد. مقایسه آواز خواندن مردی با مرد دیگر، یا سفیدی چیزی با شیر و برف و یا تنوع رنگهای آن چیز با قوس قزح را نمی‌توان قریحه نامید مگر آن که علاوه بر این شباهت آشکار، تناسب دیگری در

آن دو اندیشه کشف شود که بتواند سبب شگفتی خواننده گردد. مثلاً وقتی شاعری به ما می گوید که سینه معشوقه او به سپیدی برف است، در این مقایسه جلوه قریحه دیده نمی شود؛ اما وقتی با تحسّر می افزاید که سینه او به سردی برف نیز هست آنگاه در این سخن او قریحه تجلی می کند. حافظه هر خواننده ای ممکن است نمونه های بی شماری از این نوع را فرایاد آورد، به همین دلیل شبیه سازیها در آثار شاعران حماسه پرداز — که ذهن را بیش از آن که سوی چیزهای طرفه و شگفت انگیز متوجه سازند، از تصورات بزرگ انباشته می کنند — کمتر واجد چیزی است که بتوان آن را قریحه نامید...

چون قریحه راستین معمولاً در این تشابه و تناسب بین اندیشه ها وجود دارد پس قریحه کاذب در تشابه و تناسبی است که گاه بین حروف مفرد دیده می شود (نظیر آنچه در جناس مقلوب، ماده تاریخ^{۱۶}، نیاوردن حرفی معین در کلمات^{۱۷} و توشیح) و گاه بین هجاها (مانند برگردانهای شعری^{۱۸} و قوافی سست^{۱۹}) و گاهی بین کلمات (نظیر تجنیس^{۲۰}، ایهام^{۲۱})، و برخی اوقات بین همه جمله و یا اشعار که به شکل تخم مرغ، تیر، و یا میز تعمید در کلیسا در می آید^{۲۲}. بعضی اشخاص به مفهوم قریحه بحثی وسعت می بخشند که حتی آن را به هر نوع تقلید ظاهری نسبت می دهند و کسی را که بتواند از لحن، یا حالت و یا چهره دیگری تقلید کند صاحب قریحه می شمارند...

سپس اَدیسن به بیان نوع سوم قریحه — که آن را «قریحه مختلط» می نامد —

می پردازد:

«همان طور که، برطبق نمونه های مذکور، قریحه راستین در تشابه بین اندیشه هاست و قریحه کاذب در تشابه بین الفاظ، نوع سومی از قریحه نیز وجود دارد که تا حدی بر تشابه اندیشه ها و تا حدی بر تشابه بین الفاظ مبتنی است. من این نوع قریحه را بمنظور تمایز از دو نوع قبلی، قریحه

۱۶ — chronogram سرودن ماده تاریخ به این صورت که برخی حروف نظیر:

X. و M.C.L که اعداد رومی و معادل ۵، ۱۰، ۵۰، ۱۰۰، ۱۰۰۰ است در شعر با

حروف بزرگ نوشته می شود و تاریخی را بدست می دهد (م).

۱۷ — lipogram — ۱۸ — echo — ۱۹ — doggerel rhymes — ۲۰ — punn

۲۱ — quibble

۲۲ — رک: ص ۳۸۶/ح ۳.

مختلط می‌نامم و این همان نوع قریحه‌ای است که در آثار کاولی بفرآوانی و بیش از آثار هر-مصطف دیگری دیده می‌شود. در آثار آقای والرنیز زیادست اما در آثار درآیدن بسیار کم است. میلتن از نبوغی بسیار برتر از این برخوردار بود. اسپنسر در ردیف میلتن قرار دارد. شاعران ایتالیایی حتی در اشعار حماسی خود از آن سرشارند. آقای بوالو که اشعار خود را به سبک متقدمان می‌سرود، در همه جا آن را با تحقیر رد کرده است. اگر ما در بین مصنفان یونانی به جستجوی نمونه‌هایی از قریحه مختلط برآسیم آن را در هیچ جا بجز در آثار لطیفه‌پردازان نمی‌توانیم یافت. در حقیقت رگه‌هایی از آن در شعر کوتاهی منسوب به موزائیوس^{۲۳} وجود دارد که این نشانه و بسیاری قرائن دیگر حکایت می‌کند که این قطعه، از سروده‌های جدیدست. اگر در ادبیات لاتینی بنگریم هیچ نمونه‌ای از قریحه مختلط در آثار ویرژیل، لوکرتیوس و کاتولوس نمی‌یابیم؛ اندکی از آن در شعر هوراس دیده می‌شود ولی در شعر اُوید بسیارست و در آثار مارشل^{۲۴} بندرت چیزی دیگر جز آن می‌توان یافت.

از میان شاخه‌های بی‌شمار قریحه مختلط من نمونه‌ای را انتخاب می‌کنم که می‌توان آن را در آثار همه مصنفان این طبقه یافت. شور و احساس عشق، از لحاظ طبیعت خود، شبیه آتش انگاشته شده است و به همین دلیل کلمات «آتش» و «شراره» را بمفهوم «عشق» بکار برده‌اند. از این رو شاعران صاحب قریحه از معنی دوگانه کلمه «آتش» استفاده نموده و در موارد بی‌شماری با آن بازی کرده‌اند. کاولی با ملاحظه نگاه سرد معشوقه خویش، و در عین حال نیروی عشق‌آفرینی آن، چشمهای وی را به دو قطعه بلور سوزان که از «یغ» ساخته شده تشبیه می‌کند؛ و چون خود را قادر می‌بیند که با هریک از دو حلقه نهایت عشق سر کند دشت سوزان را نیز قابل سکونت می‌یابد. وقتی معشوقه‌اش نامه‌اش را که با آب لیمو نوشته شده است^{۲۵} روی آتش گرفته آن را می‌خواند، شاعر آرزو می‌کند که کاش بار دیگر آن را روی شعله عشق بگیرد و بخواند. هنگامی که معشوقه می‌گیرد آرزوی شاعر این است که کاش حرارت درونی موجب ریزش این قطرات از انبیب باشد. وقتی معشوقه غایب است حرارت بدن شاعر از مرز هشتاد درجه جغرافیایی فراتر می‌رود یعنی نسبت به زمانی که معشوقه در کنار اوست سی درجه به قطب

۲۳- Musaeus شاعری در اساطیر یونانی (م).

۲۴- Marcus Valerius Marthialis شاعر هجوپرداز رومی در قرن اول پیش از میلاد

(م).

۲۵- از خواص آب لیمو آن است که وقتی چیزی را با آن برکاغذ بنویسند دیده نمی‌شود و چون کاغذ را روی آتش بگیرند کلمات پدیدار می‌گردد (م).

نزدیک ترست^{۲۶}. عشق بلندپرواز او آتشی است که طبعیۀ رو به بالا زبانه می کشد؛ عشق کامیاب وی اشعۀ آسمانی است، و عشق ناکام او شعله های دوزخ. وقتی عشق خواب را از چشمان او می رباید شعله ای است بی دود؛ و هنگامی که رأی و نصیحت با عشق به مخالفت برمی خیزد، عشق آتشی است که با وزش این باد شعله ورتر می شود...

در هر یک از این نمونه ها خواننده می تواند ملاحظه کند که شاعر خصائص آتش را با خصائص عشق درهم می آمیزد و در یک جمله واحد، آن (آتش) را بمعنی یک عاطفه و نیز بمعنی آتش واقعی بکار می برد، و با طرح این تشابه ظاهری یا تناقضی که همه صور قریحه را در این نوع اثر ادبی باهم می آورد، موجب شگفتی خواننده می شود. بنابراین قریحه مختلط ترکیبی از جناس و قریحه راستین است و کمال و نقص آن برحسب این است که تشابه در اندیشه ها و یا در الفاظ باشد. و اساس آن تا حدودی بر صدق و تاحدودی بر کذب قرار دارد، تفکر مدعی ایجاد نیمی از ان است و اغراق و مبالغه مدعی نیمی دیگر. بنابراین تنها قلمرو مناسب از برای این نوع قریحه، لطیفه پردازی است، یا شعرهای کوتاه اتفاقی که فی نفسه چیزی جز باقی از نوع لطیفه ها نیست...

نقد جدید در تجزیه و تحلیل قریحه و نیز در التذاذ از آن، از آدیسن و دکتر جانسن بسیار فراتر می رود (رک: فصلهای نهم و دهم و پانزدهم کتاب حاضر). آن نوع تجزیه و تحلیل معنی شناختی — که نخست بتوسط ا.ا. ریچاردز (رک: فصل هشتم کتاب حاضر) طرح شد — به مطالعه عمیق ماهیت قریحه منجر گردید. مثلاً به کتاب ساختمان کلمات معقد^{۲۷} اثر ویلیام امپسن و بخصوص به چهار فصل اول آن بنگرید^{۲۸}.

۲۶ — مقصود آن که شاعر در کنار معشوقه که هست از خورشید وجود او کسب حرارت می کند و در غیاب وی از ان گرمی بی نصیب و سردست (م).

۲۷ — *The Structure of Complex Words*

۲۸ — نیز به حمله مستدل الدر اولسن Elder Olson بر روش امپسن رجوع کنید که در کتاب منتقدان و نقد قدیم و جدید *Critics and Criticism, Ancient and Modern* زیر نظر کرین R.S.Crain، چاپ دانشگاه شیکاگو ۱۹۵۲، تحت عنوان زیر درج شده است:

«William Empson, Contemporary Criticism and Poetic Diction»

اعتراضات دکتر جانسن بر شعر شبانی

از جمله مسائل شایان اهمیت، بررسی دقیق ماهیت اعتراضات دکتر جانسن بر شعر «لیسیداس» و مطالب ضمنی آن انتقادست. دکتر جانسن می‌گوید: «شور و احساس از مورد و پیچک دانه نمی‌چیند» و در جای دیگر می‌گوید: «می‌دانیم که آن دو (میلتن و ادوارد کینگ) هرگز به مزرعه‌ای نرفته‌اند و گله‌ای نداشته‌اند تا آن را پروار کنند». می‌توان گفت که در این جا دکتر جانسن از فاصله جمال شناختی نادرستی به شعر مزبور می‌نگرد و به این سبب نظرگاهی نادرست نسبت به آن دارد. میلتن با سبک و لحن شعر خود نشان می‌دهد که خواننده هنگام خواندن آن، بایست در چه فاصله‌ای نسبت به شعر بایستد. خواننده ممکن است از خود بپرسد: میلتن چگونه این کار را می‌کند؟ چه نوع صناعی در اختیار شاعریست که به او امکان می‌دهد در درون شعر، «احتمالی» شعری از آن نوع عرف و سنتی که شعر شبانی نامیده می‌شود ایجاد کند؟ اگر این سؤال را با اعتراضات وردزورث بر زبان شعری قرن هجدهم ارتباط دهیم سودمند خواهد بود. (وردزورث و دکتر جانسن بیش از آن که ممکن است تصور شود توافق نظر دارند). وردزورث مانند دکتر جانسن مایل نبود به امکان وجود احتمال با سطوح گوناگون در شعر، اعتراف کند و در نتیجه هرگز توجه خود را به مسأله طرق استقرار سطوح گوناگون احتمال، معطوف نکرد.

جانسن نیز بر میلتن اعتراض دارد که چرا در شعر خویش اساطیر دوره شرک را با افکار مسیحیت درهم می‌آمیزد. اما این اختلاط در شعر انگلیسی بسیار رایج است. در منظومه اسپنسر به نام *ملکه پریان*^۱، بافت شعر ترکیبی از تصاویر دوره شرک و مسیحیت است و حتی در بهشت گمشده میلتن نیز از تصاویر دوره شرک استفاده شده است. اما بین طرز استفاده میلتن و اسپنسر از اشارات مربوط به دوره شرک فرق مهمی است: میلتن آن را بیشتر بعنوان قیاس بکار می‌برد تا بصورت رمزها

(سمبولها) و حال آن که اسپنسر تصویری اساطیری مربوط به دورهٔ شرک را می‌تواند رمزی (سمبولی) انگارد که از لحاظ غنای اخلاقی و حتی مفهوم معنوی با مواد مأخوذ از فرهنگ مسیحی هم‌آهنگی کند. منظومهٔ بهشت گمشده و منظومهٔ ملکهٔ پریان را می‌توانیم از این لحاظ مقایسه کنیم و نیز می‌توان پرسید که: آیا تفاوت بین استعاره و تشبیه، از یک نظرگاه، تفاوت بین سطح احتمال — که تصویر یا مشبه به در آن عمل می‌کند — نیست؟

خوانندهٔ عادی

«صرف نظر از همهٔ تهذیبهای موشکافانه و معلومات قشری، با شعور فطری خوانندگان که بر اثر تعصبات ادبی تباه نشده است باید دربارهٔ همهٔ دعاوی مربوط به افتخارات شعری حکم کرد». این سخن تا چه حد و به چه مفهومی درست است؟ آیا بر برخی از انواع ادبی بیش از انواع دیگر صدق می‌کند؟ در هر حال موضوع شایان بررسی دقیق است و متضمن مسائلی علاوه بر نقد محض است زیرا به طبیعت عموم خوانندگان و حدود اشتراک مصنف و مردم از لحاظ سوابق استنباط و فرهنگ، بسیار بستگی دارد.

عام و خاص

چنان که می‌دانیم دکتر جانسن به عمل شاعر در «شمارش خطوط گلبرگهای لاله» اعتراض داشت؛ به عقیدهٔ وی «کار شاعر آن است که انواع را مورد بررسی قرار دهد نه فرد را، از خصائص کلی و مظاهر بزرگ سخن گوید». با این نظر حتی در قرن هجدهم نیز مخالفت شد (از جمله جوزف وارتن^۱ در مقاله‌ای تحت عنوان

۱- (۱۸۰۰-۱۷۷۲) Joseph Warton منتقد و شاعر انگلیسی (م).

«بحث در نبوغ و آثار پوپ»^۲، ۱۷۵۶) و اکثر منتقدان رمانتیک و بسیاری از منتقدان بعدی این موضوع را بدیهی می‌دانستند که عکس نظر دکتر جانسن صادق است، و تصویرهای شاعر باید دقیق، فردی و تفصیلی باشد. واضح است که این دو نظر انواع مختلف شعر را در بر می‌گیرد. تصویر پردازیهای کلی اکثر اشعار اخلاقی و وصفی قرن هجدهم، گاه تأثیری از نوع نشر ابتذال دارد، و حال آن که فهرست کردن غرائب الهام دهنده‌ای که برخی شاعران قرن نوزدهم به آنها تسلیم می‌شوند ممکن است به آن نوع چیزی منجر گردد که ادوارد لیر^۳ بصورت طعن و طنز از آن تقلید کرده و گفته است:

و آنان جفندی، و گاری قابل استفاده‌ای خریدند،
و یک رطل برنج، و کلوچه‌ای از توت بری،
و کندویی از زنبورهای سیمین؛
و خوکی خریدند و تعدادی زاغچه،
و میمونی ملوس با پنجه‌های ثقیلی...

در مورد زیاده روی شاعران قرن هجدهم در تصویر پردازیهای کلی، می‌توان قطعه‌ای از شعر «فصلها»^۴ اثر تامسن^۵ را مثال آورد:

ای گردش مرموز! چه مهارتی، چه نیروی آسمانی،
چه عمق احساسی، در اینها تجلی می‌کند! کاروانی ساده است،
و در عین حال با ترکیبی دلپذیر، با هنری لطیف،

۲- «Essay on the Genius and Writings of Pope»

۳- Edward Lear (۱۸۱۲-۱۸۸۸) شاعر طنز پرداز و نقاش انگلیسی (م).

۴- Seasons

۵- James Thomson (۱۷۰۰-۱۷۴۸) شاعر اسکاتلندی (م).

در آن، زیبایی و سودبخشی جمع آمده است؛
سایه ها بصورتی نامحسوس و نرم در یکدیگر محو می شوند؛
و همه آنها، مجموعه ای هم آهنگ را بوجود می آورند؛
و همان طور که آرام از پی یکدیگر می آیند، بآرامی نیز دلربایی می کنند.

بمنظور نشان دادن تفاوت، این قطعه شعر تنیس^۶ را نقل می کنیم:

یک بار دیگر بوران برف نرم را بر فراز بیشه ها می بینم،
که در آسمان سایه افکنده، بآهستگی فرو می ریزد!
اما من از خلل ذرات رقصنده، شادمانه می بینم
که آن درخت زردآلوماند برف در برف، سپید می شود.
چشمان توطاقت دیدن این گُلها را در راههای جنگلی ندارد،
نه بر روی سروهای همیشه سبز و نه پیرامون بلوطها؛
آنها در گرمابه های کوچک عبیرآمیز، درهم آمیخته،
بر سرخی شرمگین گونه هلو، آب می شوند...

نوع سومی از تصویر پردازی نیز وجود دارد که دقیق عرضه می شود تا جنبه رمزی (سمبولیک) داشته باشد. نمونه این گونه دقت از یاد نرفتنی در تصویرهای شعر «بیزنطه»^۷ اثر ییتس دیده می شود که از لحاظ معنی شعری از کلی گویی و تعمیمهای تامسن و یا تصویرهای تنیس که با دقت از طبیعت پرداخته، غنی ترست. خواننده می تواند در نظر آورد که مسأله اختصاص و کلیت، تاچه حد و در چه وضعی، ممکن است بصورت ابزاری مفید از برای نقد درآید.^۸

۶- Alfred Lord Tennyson (۱۸۰۹-۱۸۹۲) شاعر انگلیسی (م).

۷- Byzantium

۸- در این باب تفسیر ف. ر. لیویز F.R. Leavis را درباره سبک جانسن در مقاله:

تعریف جانسن از شعر «متافیزیکی»

پوپ «قریحه» را بصورت زیر تعریف کرده است:

آماده کردن طبیعت و تزیین آن از برای هدفی مفید،
آنچه غالباً به ذهن خطور کرده اما هرگز به آن خوبی بیان نشده-
است.

جانسن در مباحثه‌ای با ویلیام پیپس در این باب چنین پاسخ می‌دهد: «آقا، این تعریف هم نادرست و هم ابلهانه است...» «چیزی که غالباً به ذهن خطور کرده- است» بسبب آن که غالباً به ذهن رسیده بدترین چیزهاست، زیرا لازمه قریحه- داشتن نواندیشیدن است». اما اگر در نظر جانسن قریحه راستین صرفاً بیان مطالب پیش پا افتاده در قالبی منظوم و منقح نیست، افراط در ابداع نیز قریحه محسوب- نمی‌گردد. جانسن تعریف پوپ را به این صورت تصحیح می‌کند و می‌گوید که قریحه «در آن واحد، طبیعی و نو» است، چیزی است ناواضح که وقتی بعبارت- درمی‌آید شنونده اعتراف می‌کند که درست است (این سخن یادآور آن است که کیتس وقتی در یکی از نامه‌های خود نوشت که شعر راستین باید بعنوان «تقریباً نوعی تذکار» در خواننده تأثیر کند). چنان که دیده‌ایم وی سرایندگان شعر متافیزیکی را از این نوع قریحه بی‌نصیب می‌دانست و قریحه‌ای را که از برای آنان قائل می‌شد «توافق متنافر» می‌نامید، یعنی بتکلف بهم بستن متباعدترین اندیشه‌ها

→
«The Vanity of Human Wishes» ملاحظه کنید. «انتزاعها و تعمیمهای جانسن فقط وضوح خشک و خالی نیست که جانشین محسوسات شود؛ آنها کانونی وسیع از تجربه‌هایی کاملاً نموداری را بوجود می‌آورند - تجربه‌هایی که خواننده آنها را بصورتی متحرک، حاضر و موجود احساس می‌کند» (The Common Pursuit, p.102)

با یکدیگر. می‌توان پرسید که آیا این بتکلف بهم بستن اضداد با یکدیگر تا چه اندازه در نظریه شعری مفید تواند بود؟ و ارتباط آن با اهتمام منتقد جدید در باره تناقض و اجتماع اضداد چیست؟ در این جا از نظر موسیقی، مقایسه‌هایی (هم‌آهنگی، همصدایی، تنافر) وجود دارد که ممکن است از برای منتقدی که اطلاعاتی از تئوری موسیقی داشته باشد، مفید واقع شود. بعلاوه بررسی دقیق مفهوم کلمات «بتکلف»، «بهم بستن» و «متباعد» در تعریف دکتر جانسن، سودمندست. معنی دقیق «تکلف» در اصطلاح شعر چیست؟ و آیا حتماً چیز بدی است؟ چه طریقه‌هایی برای بهم بستن چیزها به یکدیگر در اختیار شاعریست و آیا این کار درجاتی دارد؟ (شاید شخص بتواند بین بهم بستن فقط از طریق کنار هم نهادن و نوعی دقیق‌تر ازان، تمایز قائل شود). و آیا عناصر نامتجانسی وجود دارد که بظاهر نامتجانس و در اصل با یکدیگر نزدیک باشند و برعکس؟ از این نظر در عبارت: «کلمات بجای نت موسیقی، شاید» در شعر بیتس، تأمل کنید (بخصوص شعرهای مربوط به جین دیوانه^۱).

تاریخ، نسبی گرایی^۱، تأثر گرایی^۲

قبلاً دیده ایم که گاه چگونه درآید و دکتر جانسن به تاریخ روی می آوردند تا توضیح دهند چرا بعضی از مصنفان با نبوغ از رسیدن به حدی که ذوق جدید ایجاب می کند بازمانده اند. در این جا فرض بر آن است که ذوق جدید، ملاک نهائی است و مبتنی بر قوانین اساسی هنرست، و بنابراین مصنفان بزرگ گذشته فقط از این لحاظ تقصیرکارند که عصری که در آن می زیستند چنان پخته و کامل نبود که معیارهای مناسب را در اختیار آنان بگذارد. این نوع تفسیر تاریخی را می توان بکار برد اما نه برای تخفیف خطاهای مصنف بلکه برای نشان دادن این که اصلاً خطائی در کار نبوده است. می دانید که پوپ این سخن مشهور را گفته بود که:

در هر اثری هدف مصنف را در نظر آورید،
زیرا هیچ کس نمی تواند بر بیش از آنچه آنان منظور داشته اند، احاطه
یابد،

و برخی اوقات ما به تاریخ و یا شرح احوال روی می آوریم تا هدف شاعر را تعیین-

کنیم. و اگر آنچه از مصطف انتظار داریم موفقیت در نیل به هدف باشد، در این صورت معیاری که ذوق جدید می‌طلبد با ارزیابی ما از اثر هنری ارتباطی نمی‌تواند داشت؛ ما باید ذوق عصر مصطف و نیز طوقی را که موجب ارضاء آن است، مورد مطالعه قرار دهیم.

نظر هرد^۱ دربارهٔ اسپنسر

اسقف هرد کتابی نوشته است تحت عنوان: ناهه‌هایی در باب شوالیه‌گری و عاشق‌پیشگی^۲ (۱۷۶۲) و همهٔ مفاهیم ضمنی این بحث را مورد توجه قرار داده و کوشیده است ارزش ادبی آثاری را که برحسب سنتی قدیمی تر بقلم آمده، نشان دهد. اما نه بمنظور توجیه خطای مصطف در این زمینه که در آن دوران از تاریخ، برای وی امکان نداشته است معرفتی بیشتر داشته باشد، بلکه با توضیح این که مصطف در آنچه هدف او بوده و عصر وی از او توقع داشته، توفیق کامل یافته است.

این اثر هرد، در درجهٔ اول به منظومهٔ ملکهٔ پریان اثر اسپنسر توجه دارد. استدلال هرد آن است که این شعر نه به سبک کلاسیک است و نه به سبک جدید، بلکه به اسلوب گوتیک^۳ است، و درست همان‌طور که یک کلیسای گوتیک را باید

۱- Richard Hurd (۱۷۲۰-۱۸۰۸) اسقف بزرگ و نویسندهٔ انگلیسی (م).

۲- *Letters on Chivalry and Romance*

۳- *Gothic* گوتیک از سبکهای معماری است که از حدود ۱۱۴۰م. بمدت چهار قرن رایج‌ترین سبک معماری در اروپا بود و مشخصات برجستهٔ آن عبارت است از: «طاقهای ترک ترک یا طاق‌نماهایی نوک‌تیز... آمیزه‌ای از حجمها و فضاهایی که از حالتی نرم و سبک برخوردارند و ترکیب منجم و هم‌آهنگ آنها گویی حرکت به سوی بالا دارد... تعبیهٔ پنجره‌های عظیم در میان دیوارها با شیشه‌های رنگین و راه دادن نور فراوان به داخل بناها... کیفیت روحانی و رمزگونهٔ نور از اجزاء مهم سمبولیسم مذهبی کلیساهای جامع گوتیک بشمار می‌رود». (دائرة المعارف فارسی، م).

براساس اصول معماری گوتیک مورد قضاوت قرار داد نه آن که بعنوان یک معبد یونانی ناموفق یا کلیسای نئوکلاسیک به آن نگریست، منظومه ملکه پریان نیز باید بعنوان شعری گوتیک خوانده شود. وی می‌گوید: «منظومه ملکه پریان باید با این اندیشه... که شعری گوتیک است نه یک شعر کلاسیک، مورد مطالعه و نقد قرار گیرد. وبر مبنای این اصول، کشف محسنات آن به طریقی سوای آنچه تاکنون معمول بوده، دشوار نخواهد بود.»

«هنگامی که معماری یک ساختمان گوتیک را با معیار قواعد هنری یونانی بررسی می‌کند، در آن چیزی بجز ناهنجاری و ناموزونی نمی‌بیند اما معماری گوتیک قواعد خاص خود را دارد که وقتی بررسی براساس آنها صورت گیرد، دیده می‌شود که، مانند قواعد هنر یونانی، دارای امتیازاتی خاص است. مسأله این نیست که کدام یک از این دو هنر، با زلال‌ترین و صادقانه‌ترین ذوقها هدایت شده بلکه این سؤال مطرح است که باید دید وقتی براساس قواعدی که در هر یک مراعات می‌شود در آنها امعان نظر گردد، باز هم در آنها اثری از معنی و طراحی وجود ندارد؟

همین نوع ملاحظه در هر دو نوع شعر نیز صادق تواند بود: اگر در مورد منظومه ملکه پریان بر مبنای معیارهای کلاسیک داوری کنید، از ناموزونی آن شگفت زده خواهید شد؛ اما چنانچه با دیدگانی به آن نظر افکنید که آن را هنری گوتیک می‌شمارد، شعر مزبور را بهنجار و موزون خواهید یافت. وحدت و سادگی در هنر یونانی کامل‌ترست اما هنر گوتیک دارای آن نوع سادگی و وحدتی است که از طبیعت آن ناشی می‌شود.

منظومه ملکه پریان بعنوان شعری گوتیک، روش و خصائص ترکیب خود را از شیوه‌ها و افکار مقرر در شوالیه‌گری کسب می‌کند. در عصر شوالیه‌گری رسم بود که هنگام برگذاری ضیافتی بزرگ، شوالیه‌ها به حضور شاهزاده‌ای که بزرگ ضیافت بود، می‌رسیدند و این امر به آن مجلس، شکوه و اعتبار می‌بخشید. زیرا فرض بر این بود که وقتی، به تعبیر میلتن، چنین «گروهی از شوالیه‌ها و نجیب‌زادگان دلیر» گرد می‌آمدند، ستم‌دیدگان از همه جا در آن مکان جمع می‌شدند و آن را محلی می‌دانستند که می‌توانند شکایات خود را عرضه دارند و از خویشتن رفع ظلم کنند.

این رسمی بود که در روزگار شوالیه‌گری راستین و کهن، و نیز در هر جشن و تشریفات باشکوه و فوق‌العاده‌ای رواج داشت. اگر نمونه‌ای از آن را بخواهید من شما را به وصف جشنی

که به سال ۱۴۵۳ میلادی در لیل^۴ در دربار فیلیپ نیکو^۵ برای جنگ صلیبی بر ضد ترکان عثمانی بر پا شد ارجاع می‌دهم و شما می‌توانید جریان آن را در خاطرات ماثیو دوکنچی^۶، اولیویه دولامارش^۷ و مونسترله^۸ بتفصیل بخوانید.

این جشن بمدت دوازده روز ادامه داشت و هر روز با رسیدگی به ادعائی و قضاوت در باره ماجرای خاص مشخص شده بود.

حال اگر این رسم را بعنوان بنای طرح شاعر در نظر بگیرید خواهید دید که منظومه ملکه پریان چه قدر مناسب و موزون سروده شده است.

— شاعر در نامه خود به سر والترالی^۹ می‌نویسد: «ملکه پریان جشن سالانه خود را بمدت دوازده روز بر پا می‌کرد. در این دوازده روز دوازده ماجرا پیش آمد و دوازده شوالیه به آنها رسیدگی کردند و در این دوازده کتاب، هر دوازده ماجرا بیان می‌شود». می‌بینید که در این جا شاعر شیوه خود و دلیل اختیار آن را بیان می‌کند. شیوه او از موضوع سخن او مایه می‌گیرد. آیا شما دلیلی بهتر از این، برای این انتخاب او می‌خواهید؟

شما خواهید گفت: بلی، شیوه شاعر مربوط به موضوع اثر او نیست. من این حق را، از لحاظ ترتیب زمانی که در خلال آن این گزارش بیان می‌شود، به شما می‌دهم، همچنان که اسپنسر می‌گوید (و طرز عمل او با قاعده تطابق دارد) بین شاعری که از تاریخ مدد می‌جوید با مورخ تفاوتی اساسی وجود دارد؛ دلیل این تفاوت از خود طبیعت تصنیف حماسی سرچشمه می‌گیرد که صرف نظر از نوع موضوع و نظام عادات و رسوم بر همان اساسی که بر آن بنا شده استوار می‌ماند. گوئیک و یا کلاسیک بودن اثر از این لحاظ تأثیری ندارد.

اما این مورد — از لحاظ طرح کلی اثر یا آنچه که ممکن است نظام توزیع^{۱۰} نامیده شود و

۴ — Lille = Lisle شهری در فرانسه (م).

۵ — Philip le Bon (۱۳۹۶ — ۱۴۶۷) دوک بورگونی و کنت فلاندر (م).

۶ — Olivier de La Marche (۱۴۲۵ — ۱۵۰۲) — ۷ Matthieu de Conic

مورخ و شاعر فرانسوی، نویسنده Mémoires (م).

۸ — Enguerrand de Monstrelet (۱۳۹۰ — ۱۴۵۳) صاحب منصبی فرانسوی در

دستگاه کنت لوگزامبورگ، مؤلف وقایعنامه مربوط به سالهای ۱۴۴۰ تا ۱۴۴۴ م. Chronique (م).

۹ — Sir Walter Raleigh (۱۵۵۲ (?) — ۱۶۱۸) کاشف، رجل سیاسی، مورخ و شاعر

انگلیسی (م).

۱۰ — Order of distribution

باید مطلب و موضوع اثر بر آن حکمفرما باشد — فرق می‌کند. لازمه منظومه ملکه پریان این بود که بایست مشتمل بر ماجراهای دوازده شوالیه باشد، همچنان که منظومه اودیسه می‌بایست به ماجراهای فقط یک قهرمان محدود گردد^{۱۱}. در غیر این صورت، شاعر نسبت به موضوع اثر حق مطلب را ادا نکرده بود.

اگر بخواهید در هر حال چیزی بر ضدّ روش شاعر اظهار کنید فقط می‌توانید بگویید که وی نمی‌بایست این موضوع را اختیار می‌کرد. اما این اعتراض شما از اندیشه کلاسیک شما درباره وحدت ناشی می‌شود که در این جا موردی ندارد، زیرا اگر شاعر وسیله‌ای یافته باشد تا به اثر خود (ولو آن که از اجزاء متعدد ترکیب شده باشد) امتیاز وحدت داشتن را نیز ببخشد، اعتراض شما از هر جهت با هدف شعر بیگانه است. زیرا بنا بر برخی مفاهیم معقول، این نکته مورد اتفاق است که هر اثر ادبی باید واحد باشد و اندیشه اثربخشی این وحدت را ایجاب می‌کند.

پس اگر بپرسید این وحدت در منظومه اسپنسر چیست؟ می‌گوییم وحدت آن در پیوستگی ماجراهای متعدد منظومه با مبدای مشترک و واحدست، یعنی با انتصاب ملکه پریان؛ و نیز با هدفی مشترک و واحد که عبارت است از تحقق یافتن اوامر ملکه. بمجرد برهم خوردن این جشن سالانه، شوالیه‌ها به سوی ماجراهای خود گسیل می‌شوند و ما باید چنین تصوّر کنیم که فرارست جشن سالانه بعدی، بار دیگر آنان را پس از انجام دادن مأموریتشان گرد هم آورد.

درست است که این وحدت کلاسیک نیست، یعنی وحدتی که در ارائه یک عمل کامل دیده می‌شود، بلکه وحدتی از نوع دیگرست، یعنی وحدتی از آن گونه که در تعدادی اعمال با هدف مشترک، می‌توان یافت. بعبارت دیگر وحدت در طرح است نه در عمل.

این روش گوتیک طراحى در شعر را ممکن است در آنچه شیوه گوتیک طراحى باغ خوانده- می‌شود، به صورتهایی نمایش داد. بیشه یا جنگلی که با خیابان بندی و معابر چند قسمت می‌شد در نظر پدران ما از جمله محبوب‌ترین کارهای هنری بود و می‌کوشیدند در کشت و کار خویش نیز از این روش پیروی کنند. این معبرها از یکدیگر متمایز بود، هر یک از آنها به چند مقصد منتهی می‌شد و در محلی که منظور شده بود پایان می‌یافت. مع هذا همه آنها به یکدیگر می‌رسید، اما نه به این صورت که به هم راه داشته باشند بلکه مرکزی مشترک و معلوم، محل پیوند آنها بود. شاید من و شما موافق باشیم که این نوع باغبانی با ذوق راستین — بصورتی که کنت و طبیعت^{۱۲} ما را با آن آشنا کرده است و در آن هنرمندی طراح در این است که زمین و هدفهای خود را

۱۱ — یادآور هفت خان رستم و هفت خان اسفندیار در حماسه فردوسی است (م).

Kent and Nature — ۱۲

بصورت ایجاد چشم اندازی یک پارچه درآورد — سازگار نیست. وردیف بندی آن مناظر — ا گر مجاز باشم این اصطلاح را بکار ببرم — شیوه ای چنان آسان است که حتی نظاره گر کم دقت (ولو در برابر نظام و قرینه سازی کلی آن مجذوب گردد) نیز در ترکیب آن هیچ گونه جلوه هنری نمی یابد.

من می گویم ممکن است این صادقانه ترین ذوق در باغبانی باشد زیرا ساده ترین شیوه هاست. مع هذا در آن روش دیگر، توجهی مشهود نسبت به وحدت دیده می شود که ستایشگرانی دارد، و ممکن است باز هم داشته باشد، و مسلماً فاقد طرح و زیبایی نیست.

در این جا هرد از اشاراتی به حقیقت تاریخی («من شما را به وصف جشنی که به سال ۱۴۵۳ میلادی در لیل بر پا شد ارجاع می دهم») و مقایسه هایی در زمینه هنرهای دیگر (هنر معماری و باغبانی) استفاده می کند تا اولاً ثابت کند که روش اسپنسر مبتنی بر شیوه تفکر و طرز عمل در عصر گوتیک بود و ثانیاً این روش وحدتی خاص در طرح خود ایجاد می کند. وی به این نکته توجه دارد که خواننده منظومه ملکه پریان موقعی که به خواندن این اثر می پردازد باید ذهن خود را از مقایسه های نابجا فارغ گرداند تا این منظومه را آن طوری که واقعاً هست ببیند و مزیت های مناسب و خاص آن را درک کند.

تاریخ و توسعه ذوق و سلیقه

این نوع نقد وقتی بیشتر رونق پیدا می کند که منتقد بعمد بکوشد تا به ذوق و سلیقه وسعت بخشد و خوانندگان خود را از ماهیت واقعی و مزایای چیزی که به اسلوبی متفاوت با شیوه مألوف ما نوشته شده آگاه کند. این طرز نقد را غالباً منتقدان دانشمند امروز هنگامی بکار می برند که می خواهند توجه ما را مثلاً به نظریه های بلاغت شاعران قرن هفدهم، یا به نظریات شاعران قرن هجدهم در باره کارکرد طنز و هجو جلب نمایند و از این راه به ما کمک کنند تا روشها و هدفهای آن شاعران را آن طور که واقعاً هست درک کنیم. البته این که آیا آن نظریه ها خوب است و یا بد،

مسأله دیگری است اما لااقل می‌توان گفت که شخص باید — به قول ماثیو آرنولد — «هدف را فی نفسه همان‌طور که واقعاً هست درک کند» تا بتواند ارزش آن را تعیین نماید.

این طرز تلقی با روی آوردن به شرح احوال و یا روان‌شناسی بمنظور کشف «قصد» مصتف تفاوت دارد، زیرا مسأله واقعی، بیشتر سنت هنری است تا قصد شخصی. البته قصد اسپنسر سرودن چیزی بود که هرد آن را شعر گوتیک می‌نامد اما ممکن است که او این قصد را داشته بوده ولی توفیق نیافته باشد و در این صورت توجه منتقد به این که از منابع مربوط به شرح احوال مصتف دریابد که قصد وی چه بوده است، فایده‌ای نخواهد بخشید. روش هرد مبتنی بر این است که به ماهیت سنتی که شاعر بکار بسته استقرار بخشد، و آنگاه با تجزیه و تحلیل شعر نشان دهد که اثر او وقتی کاملاً موفق است که ما مفروضات مربوط به ماهیت هنر را که سنت مورد نظر شاعر در اختیار او گذاشته است، درک کنیم. کمال مطلوب آن است که بتوانیم این مفروضات را از خود شعر استخراج کنیم؛ و نیز کمال مطلوب آن است که هیچ‌گاه، بمنظور کشف نوع اثری که مصتفی می‌آفریند، نیازی به روی آوردن به تاریخ نداشته باشیم. اما حقیقت آن است که ما غالباً محکوم تجارب خود هستیم و فقط نسبت به اثری که برحسب نوع واحدی از سنت نگاشته شده، واکنش مساعد نشان می‌دهیم و در نتیجه، اثری از نوع دیگر را نادرست تعبیر می‌کنیم — یعنی به آن با همان نظر می‌نگریم که به کلیسایی به اسلوب گوتیک، اگر تصور کنیم معبدی یونانی و به سبکی نابهنجارست، خواهیم نگرست.

وقتی تاریخ از برای ما چشم‌اندازی فراهم کرده باشد تا از خلال آن بتوانیم اثر ادبی را بخوبی ببینیم، آنگاه در مقامی خواهیم بود که به آن اثر بنگریم و دریابیم که واقعاً نمودار آن چشم‌انداز هست و یا چون بمدتی دراز با انواع دیگری از آثار مواجه بوده‌ایم، چشمهایمان آن را نمی‌دیده است و تا وقتی که طرز تلقی تاریخی آن را به ما نشان نداده، از دیدن آن محروم مانده‌ایم. اثری که التذاذ ما از آن برآگاهی ما از سوابق تاریخی مبتنی است — یعنی اثری که وقتی بصورتی صحیح به آن می‌نگریم خود بنفسه روشن‌گر نیست — اثر هنری موفق نمی‌تواند بود، و منتقدی

تاریخ‌گرا که بکوشد تا بمنظور التذاذ از اثری که حتی در روشنایی نورافکن تاریخی جان نمی‌گیرد، ما را زیر تازیانهٔ سوابق تاریخ قرار دهد، عیناً مصداق آن چیزی است که ماثیو آرنولد ما را در سخنانی که در فصل پیش از او نقل کردیم^۱، ازان برحذر- داشته است.

طرز تلقی هرد بخصوص تمهیدی مؤثر از برای توسعهٔ ابعاد ذوق در دوره‌ای است که نقد ادبی دچار محدودیت و مجامله بود، و می‌توان آن روش را هم در نقد آثاری که به اسلوبی جدید بقلم آمده بصورتی مفید بکار برد و هم در ارزیابی آثار ادبی قدیم‌تر. منتقدی که می‌خواهد سرزمین بی‌حاصل را برای خوانندگانی که با کتاب گنجینهٔ زرین^۲ اثر پالگریو^۳ مأنوس بوده‌اند تفسیر کند، ناگزیر باید از همان ابزاری استفاده نماید که وسیلهٔ کار منتقدی است که شعر متافیزیکی قرن هفدهم را از برای همان نوع خوانندگان تفسیر می‌کند - یعنی خوانندگانی که با این عقیده بار- آمده‌اند که شعر غنائی به اسلوب تنیسن عالی‌ترین نوع شعرست و تصور نمی‌کنند که در آثار هنری طراز اول ذوق و قریحه چیزی جز لطافت محض باشد. در هریک از این دو صورت، منتقد ناگزیر خواهد بود کار خود را چنان شروع کند که خاطر خواننده را برای یک لحظه از سبک و روش شاعران مورد علاقه‌اش منصرف سازد تا وی آنچه را که الیوت یا جان‌دان می‌کوشند در تصویر پردازی پیچیده و طعن آمیز خود تحقق بخشند، مورد توجه قرار دهد. این موضوع نیز بیش از آن که متضمن توجه به قصد شخصی شاعر باشد، حاوی بررسی محیط فرهنگی عصر شاعر و توضیح و روشن‌گری قصد شعری او، با در نظر داشتن آن محیط است.^۴

۱- رک: ص ۳۸۰ کتاب حاضر.

۲- *Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems in the English Language*, 1861

۳- Francis Turner Palgrave (۱۸۲۴ - ۱۸۹۷) شاعر و منتقد انگلیسی (م).

۴- استنباط صرف قصد مصنف از خلال شرح احوال او یا داوری در بارهٔ اثر ارتباطی ندارد، اما قصد وی آن‌طور که از خود اثر استنباط می‌شود، یعنی بصورت جنبه‌ای ازان، شاید اگر اثر درست خوانده و تفسیر نشود، از نظر پوشیده بماند. آگاهی از سوابق ممکن است خواننده را در

مخاطرات تساهل

بدیهی است در این طرز تلقی، مخاطراتی وجود دارد. تساهل در ذوق و سلیقه از برای منتقد ادبی فضیلتی شمرده می‌شود اما فقط تاحدودی پسندیده است. یک نوع منتقد «آکادمیک» وجود دارد که وظیفه خود می‌داند هر اثری را ولو کم ارزش — مشروط بر آن که در زمانهای گذشته بوجود آمده باشد — تأیید کند. وی با حوصله بسیار تلاش می‌نماید تا آثار یک قافیه‌بند ناتوان قرن هجدهم را تنقیح و تصحیح و از نظر تاریخی توجیه کند و حال آن که از نظائر او در عصر حاضر با تحقیر روی برمی‌گرداند. در این جا فقط خطر دچار شدن به خطای مورد ایراد ماثیو آرنولد — که قبلاً یاد شد — وجود ندارد بلکه خطر دیگری نیز در بین هست یعنی عتیقه‌شناسی را بجای توجیه تاریخی گرفتن، و این‌پندار که هر اثر ادبی بشرط آن که از زیر خاک بیرون کشیده شود و مورد بحث قرار گیرد، با ارزش است. البته ادبیات نازل متعلق به عصری گذشته، در حدّ خود درخور توجه است زیرا اطلاعات فراوانی در باره ذوق و

خواندن و تفسیر درست اثر یاری کند، یعنی اثر را چنان که حقیقه هست ببیند. اما وقتی اثری هنری آفریده شد دارای وجود مستقلی است و در خلال وجود آن، سه جنبه متفاوت ممکن است پدید آید:

اثر آن گونه که مصنف آن را «قصد» کرده است؛ اثر آن گونه که خواننده‌ای معین آن را می‌بیند؛ اثر «عادی»، یعنی به آن صورت که خوانندگان هر معنی را در آن بمفهوم عادی خود تلقی می‌کنند. ارتباط بین این سه جنبه چیست؟ و اطلاعات مکنتسب از شرح احوال مصنف، تا چه حد با استقرار این ارتباط بستگی دارد؟ اینها سؤالاتی است که ذهن بسیاری از منتقدان جدید را به خود مشغول داشته است، رک: (م).

Dictionary of World Literature, by Joseph T. Shipley, New York, 1943, s.v., «intention»;

W. K. Wimsatt, Jr. and Monroe C. Beardsley, «The Intentional Fallacy», *Sewanee Review*, LIV (1940), pp. 468—488.

سلیقه آن زمان به ما می‌دهد و ممکن است از لحاظ اجتماعی و تاریخی روشنگر و مفید باشد. اما این در خور توجه بودن دارای درجاتی است و از همه مهمتر آن که در- خور توجه بودن با ارجمند بودن یکسان نیست. جرج ارول^۱ زمانی حاصل مطالعات خود را در بارهٔ مجلات مورد توجه پسر بچه‌های انگلیسی بصورت دلکشی نوشت و به شرح ماهیت، مشرب، مقررات اجتماعی و دیگر چیزهای آنها پرداخت^۲. اما وی هیچ‌گاه عقیدهٔ خود را مبنی بر آن که داستانهای مندرج در این مجله‌ها مزخرف و مبتذل بود، پنهان نداشت یعنی به توضیح پدیده‌ای از فرهنگ معاصر پرداخت نه به توجیه آن.

مبالغه در تساهل مخاطراتی در بردارد، و از جمله خیالات باطل و عجیب «آکادمیک» این است که بر استادان ادبیات فرض است هر اثر متعلق به گذشته را بستانند (این تساهل در زمینهٔ ادبیات قدیم غالباً با تنگ‌مشربی خارق‌العاده در ارزیابی ادبیات معاصر، همراه است. در دههٔ سوم قرن بیستم منتقدانی بودند که هم از شادابی شعر سوینبرن^۳ لذت می‌بردند و هم از شوخیهای ملیح قافیه‌بندهای کم‌اهمیت عصر ملکه آن، ولی از جیمز جویس و ت.س. الیوت با وحشت و حیرت روی برمی‌تافتند). اما خطرهای تساهل به بزرگی و وضوح خطاهای ناشی از تنگ‌مشربی نیست و بزرگترین منتقدان عملی همیشه تاحدی موفق شده‌اند ذوقها را وسعت ببخشند و در عین حال قوهٔ تشخیص و تمیز بیشتری بوجود آورند. طرز تلقی هرد — علی‌رغم امکان سوءاستفاده از آن — بی‌نهایت سودمند بود و سبب شد بسیاری از آثاری که مدت‌ها، بر مبنای سلیقهٔ رایج در عصر او، بصورتی نادرست خوانده و تفسیر- می‌شد، بطرزی شایسته و کافی تعبیر و تفسیر گردد. اما این که انواع مختلفی از مزایای ادبی وجود دارد و تفاوتها لزوماً نمودار ارزش بالاتر یا پایین‌تر نیست، نظری

۱ — (۱۹۵۰-۱۹۰۳) George Orwell نام مستعار Eric Arthur Blair نویسندهٔ انگلیسی

(م).

۲ — «Boys, Weeklies» (1939), reprinted in *Critical Essays*, London, 1946

۳ — (۱۹۰۹-۱۸۳۷) Algernon Charles Swinburne شاعر و منتقد انگلیسی (م).

بود که در آزادی بخشیدن به نقد ادبی تأثیری فوق‌العاده داشت و موجد بسیاری چیزها شد که در نقد رمانتیک، پایدار بود. مثلاً به این اظهارنظرهای ویلیام هزلیت^۴ در سال ۱۸۲۲ م.^۵ توجه کنید:

«... مجادله بین ستایشگران هومر و ویرژیل هرگز پایان نیافته است و نخواهد یافت زیرا همیشه اذهانی وجود خواهند داشت که در نظر آنها مزایای ویرژیل مطبوع‌تر و بنابراین بیشتر شایسته تحسین است تا مزایای هومر، و برعکس. هر دو گروه در ترجیح آنچه مناسب ذوق آنهاست، حق دارند یعنی در لطافت و حسن انتخاب یکی، و کمال و سلامت پرشکوه دیگری. در سلیقه‌های آنها همان تفاوتی وجود دارد که در نبوغ شاعران محبوبشان وجود داشته است. اختلاف بین مکتب تراژدی فرانسوی و انگلیسی هرگز از میان نمی‌رود مگر آن که فرانسویان انگلیسی شوند و یا انگلیسیان، فرانسوی. هر دو در آنچه می‌ستایند حق دارند. ما نقائصی در کار راسین می‌بینیم و آنان، شاید با اندکی مبالغه، خطاهایی در آثار شکسپیر می‌یابند. اما یقیناً وقتی ما در مصطفی که بُت محبوب یک قوم است چیزی بجز خشونت و بربریت، یا بی‌مزی و یاوه‌سرایی نمی‌جویم این ما هستیم که به ذوق و سلیقه‌ای راستین نیازمندیم نه آنان. مجادله درباره پوپ و مکتب مخالف او، در شعر ما تا حد زیادی از همین مقوله است. دقت و روانی و دیگر خصائص شعر پوپ، محسناتی است که باید مورد تحسین قرار داد. اما نباید توقع یا حتی آرزو داشت که دیگران نیز این خصائص را تا آن درجه مهم و ممتاز بشمارند که هر جنبه دیگر را در شعر او از یاد ببرند. اگر شما خواهان دقت و سلامت در همه چیز جهان هستید، این خصائص را در شعر پوپ می‌توانید یافت. و اگر چیزهای دیگر از قبیل جزالت و تعالی را بیشتر می‌پسندید خود دانید در کجا آن را بجوید. چرا پوپ یا هر مصنف دیگری را برای چیزی که ندارند و مدعی عرضه آن نیستند، بزحمت بیفکنیم؟ کسانی که ظاهراً منظورشان این است که پوپ علاوه بر مزایای عالی و خاص خود واجد همه چیزهایی بود که می‌توان در شکسپیر و میلتن یافت، تصور نمی‌کنم در این اظهارنظر خود خیلی جدی باشند. و بنابراین بسبب آن که تصور آنان واقعیت ندارد، من به این نتیجه نمی‌رسم که پوپ شاعر نبود. ما نمی‌توانیم با کمی سفسطه خصائص ذهنهای متفاوت را با یکدیگر مخلوط کنیم و یا مزایای متباین و متضاد را، با همه تعصبات

۴- (۱۸۳۰-۱۷۷۸) William Hazlitt رساله پرداز و منتقد انگلیسی (م).

۵- «On Criticism,» in *Table-Talk*, vol. II

ممکن، بزور در یک واحد بگنجانیم. ممکن است بواسطه آن که پوپ، شکسپیر و یا میلتن نیست بند از بند او جدا کنیم، همان طور که امکان دارد این دوتن را، بواسطه آن که پوپ نیستند، زیر تازیانه عیب‌جویی قرار دهیم. اما این کارها یک شاعر واحد را با هر سه تایی آنها برابر نمی‌تواند کرد. اگر ما گرایشی به سبک و یا اسلوبی معین داریم می‌توانیم آن را از برای خود حفظ کنیم و دیگران را در ذوق و سلیقه‌شان آزاد بگذاریم. اگر ما در افکار خود تساهل بیشتر بخرج داده، خواهان تنوع جودت و زیبایی باشیم، وفور و فراوانی بصورت تنوع کتابها و نیز بصورت رشد فکر مردم — که قواعد مبنی بر هوی و هوس و یا استبداد نظر آن را محدود نمی‌سازد — در اختیارمان خواهد بود. اما کسانی که آنچه را نسبت به معیاری معین از کمال خیالی آنها ناقص می‌نماید تخطئه می‌کنند، بسبب آن نیست که ذوقی عالی‌تر و یا وسعت فکر بیشتری از دیگران دارند، بلکه این کار را از آن جهت می‌کنند تا همه لذتها و آراء را بجز لذائد و آراء خود نابود سازند یعنی «محبوس و مقید کنند.»»

در عصری که سنتهای انتقادی گوناگون با یکدیگر برخورد و معارضه داشت و گرایش به مکتهای مختلف بر این استوار بود که هیچ کوششی در راه مطالعه و تفسیر درست آثار یکدیگر بکار نبرند، اتخاذ موضع مذکور از برای منتقد سودمند بود. (نقد وردزورث در مورد «سونات» گری مانند نقد لاکارت^۶ در باره کیتس، و نظیر نقد بسیاری از منتقدان معاصر وردزورث در باره خود او عاری از ادراک و بی‌گذشت بود). مع هذا قطعه مذکور در فوق نمودار خطری بجز تساهل نابجاست که ممکن است به طرد همه معیارها بینجامد. جمله «اگر ما گرایشی به سبک و یا اسلوبی معین داریم می‌توانیم آن را از برای خود حفظ کنیم و دیگران را در ذوق و سلیقه‌شان آزاد بگذاریم» چندان از جمله زیر دور نیست که «من چیزی در باره هنر نمی‌دانم اما می‌دانم چه چیزی را دوست دارم». پیروی از مکتب تأثرگرایی (امپرسیونیسم) محض یعنی پناه بردن به لغوگویی مبنی بر برداشتهای شخصی در باره پسندها و ناپسندهای فردی و هیجانی که از این یا آن اثر به شخص دست می‌دهد، از برای هر نظام انتقادی و یا هر روش انتقادی، مهلک است و وقتی این شیوه حکمفرماست

۶- (۱۸۵۴-۱۷۹۴) John Gibson Lockhart سردبیر، رمان‌نویس و شرح حال

نویس اسکاتلندی (م).

ادبیات زیان می‌بیند. اگر ادبیات ارجمندست ارزش آن باید قابل تبیین باشد، و اگر ادبیات خوب یا بد وجود دارد باید روش عینی معقولی برای تشخیص آنها از یکدیگر وجود داشته باشد. یا شاید چنین نیست؟ آیا ارزش معلوم همیشه قابل تبیین است و آیا می‌توان درجات مختلف ارزش را همیشه بصورتی عینی اثبات کرد؟ در تاریخ ادبیات، منتقدان بسیاری را می‌توان یافت که اگر با چنین سؤالاتی مواجه می‌شدند جواب منفی می‌دادند.

مقام تأثرگرایی (امپرسیونیسم)

نقد تأثری محض یعنی اقدام به این که واکنش ساده مبنی بر برداشت شخصی جای ارزیابی انتقادی را بگیرد، مسلماً روش انتقادی باارزشی نیست. اما اگر ادبیات نوعی ارتباط است پس گواهی بر تأثیر این نوع ارتباط را، بشرط آن که از جانب خوانندگان با تجارب وسیع و عمیق در زمینه انواع مختلف ادبیات ابراز شود، می‌توان بمفهومی، بعنوان ارزیابی تلقی کرد. آیا ممکن است حالتی بوجود آید که استفاده از واکنشهای منتقد نسبت به یک اثر ادبی، بعنوان وسیله‌ای از برای کمک به ارزیابی انتقادی آن اثر محسوب شود؟ بسیاری از منتقدان جدید منکر آنند که امکان داشته باشد چنین حالتی بوجود آید و اشاره می‌کنند وظیفه منتقد آن است که نشان دهد اثر ادبی چگونه زندگی می‌کند، صورت، ساختمان و روح اصلی آن واقعاً چیست، و اینها را با اشاره به خصائص عینی موجود در خود اثر، ارائه دهد. آنان معتقدند که منتقد بیشتر به «وسیله» توجه دارد تا به «هدف»، یعنی به کیفیت حصول ارتباط بیش از تأثیر این ارتباط در خواننده توجه می‌کند. و نیز باصرار می‌گویند که برداشتهای شخصی منتقد، نقد ادبی بشمار نمی‌آید.

اگر نقد عملی فقط مسأله ارزیابی بود، یعنی با توجه به هر جنبه‌ای از اثر، به مصطفی آن امتیاز داده می‌شد، در این صورت چنان حالتی برای هر نقد تأثری ضعیف می‌بود. اما از سوی دیگر وظیفه منتقدست که بر فهم و ارج‌شناسی خوانندگان

بیفزاید، و آنان را به جایی برساند که اثر را چنان که واقعاً هست ببینند و ارزش آن را درک کنند — حتی به آنان بیاموزد که آن را چگونه بخوانند — و برای تحقق این نوع هدف آیا نمی توان منتقد را مجاز دانست که شیوه های نقد تأثری را، حتی توأم با اشاراتی به برداشتهای شخصی، بصورتی خردمندانه بکار برد؟ تنها راه جواب دادن به این سؤال، مستلزم طرح سؤالی دیگرست: آیا هرگز اتفاق افتاده است که نقد به شیوه تأثری در روشنگری و ارزیابی اثری ادبی توفیق یافته باشد؟ منتقدانی نظیر کم^۱، هزلیت و دی کوینسی این شیوه را، با حدودی متفاوت، تقریباً همواره بکار برده اند. هزلیت می گوید: «من می توانم آسایش خود را در مسافرخانه خویش، در مصاحبت سنیورارلاندو فریسکو بالدو^۲ بعنوان قدیم ترین آشنایم بجویم. بن جانسن، چپمن^۳ دانشمند، استاد و بستر^۴ و استاد هیوود^۵ نیز در آن جا هستند»، مسلماً این اظهارنظر، نقد بمعنی دقیق کلمه نیست اما نمودار آن نوع جوی است که بعضی آثار ادبی آن را بوجود می آورد و به این ترتیب توجه خواننده را به طرز درست خواندن و تفسیر اثر جلب می کند. سخن کم در باب کمدی عصر بازگشت، شبیه همین است. وی می گوید:

«من در نزد خود اعتراف می کنم (بی آن که خطای بزرگی مرتکب شده باشم که مستلزم پاسخگویی باشد) که اگر بمدت یک فصل بیرون از حریم وجدان قاطع گردش کنم خوشحال می شوم — نه آن که دائماً در محوطه حوزه قضاوت بسر برم — بلکه گاه گاهی، حتی باندازه یک رؤیا، عالمی را بدون قیود مزاحم بتصور درآورم — یعنی به گوشه دنجی پناه برم که صیاد نتواند مرا تعقیب کند —

۱- Charles Lamb (۱۷۷۵-۱۸۳۴) رساله پرداز، شاعر و منتقد انگلیسی (م).

۲- Signor Orlando Friscobaldo

۳- George Chapman (۱۵۵۹?-۱۶۳۴) شاعر و نمایشنامه نویس انگلیسی و

مترجم آثار هومر (م).

۴- John Webster (۱۵۸۰?-۱۶۲۵) درام نویس انگلیسی (م).

۵- Thomas Heywood (۱۵۷۰?-۱۶۵۰?) درام نویس، شاعر و هنر پیشه انگلیسی

— به سوی سایه‌های پنهان،
در قلب بیشه‌های انبوه آیداً،
مادام که هنوز ترسی از زئوس در آن جا وجود نداشت.

سپس با نشاطی بیشتر و تنی سالم تر به قفس و قیود خود باز می‌گردم، و پس از استنشاق در فضای آزاد خیالی، به غل و زنجیر خوش با تحمل بیشتری تن در می‌دهم. نمی‌دانم دیگران چگونه اند اما من همیشه بر اثر مطالعه دقیق یکی از کمدیهای کانگربو^۶ — و چرا نباید حتی یکی از کمدیهای ویچرلی^۸ را بیفزایم — احساسی بهتر دارم و لااقل شادمان‌ترم...»^۹

این بیانات حاوی نکته‌ای جدی در باره ماهیت کمدی عصر بازگشت، به شیوه‌ای مبنی بر برداشتهای شخصی است — این کمدیها در اساس غیراخلاقی و قراردادهای آنها با اصول اخلاقی مربوط به زندگی روزانه بکلی بی ارتباط بود و اگر چه این گونه حیای اعتراف آمیز که لم بکار برده، احتمالاً به ذوق متجددان خوش نمی‌آید، نمی‌توان منکر شد که نکته مورد نظر استادانه بیان شده است. دی کوپنسی در مقاله مشهور خود تحت عنوان «در باره کوفتن بر در قصر در نمایشنامه مکبث»^{۱۰}، نکته‌های مربوط به برداشت شخصی را با مطالب عینی تر تلفیق می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه یک روش ترکیبی را می‌توان در نقد عملی بمنظور استقرار یک سلسله مطالب مؤثر بکار برد؛ وی می‌گوید:

«از ایام نوجوانی خویش همواره در مورد نکته‌ای در نمایشنامه مکبث دچار حیرت بودم و آن این بود: کوفتن در قصر، که پس از قتل دانکن^{۱۱} اتفاق می‌افتد، در احساسات من تأثیری بجا-

۶- Ida در اساطیر نام سلسله جبالی در کرت که کودکی زئوس در آن جا گذشته- است (م).

۷- William Congreve (۱۶۷۰-۱۷۲۹) نمایشنامه‌نویس انگلیسی (م).

۸- William Wycherly (۱۶۴۹?-۱۷۱۶) نمایشنامه‌نویس انگلیسی (م).

۹- «On the Artificial Comedy of the Last Century» (1822)

۱۰- رک: ص ۳۰۲/۵ ح؛ ص ۳۶۳/۱۴ ح.

۱۱- رک: ص ۳۰۲/۵ ح.

می گذاشت که هرگز نمی توانستم آن را تحلیل کنم. تأثیر آن این بود که به حادثه قتل، ربعی خاص و هیتی عمیق می بخشید. مع هذا هر قدر مصرانه می کوشیدم تا با فهم خود این امر را توجیه کنم، سالها هرگز نتوانستم پی برم چرا آن عمل باید چنین تأثیری را بوجود آورد. —

در این جا لحظه ای درنگ می کنم تا خواننده را بیاگاهانم که وقتی دریافت وی مخالف هر یک از قوای ذهنی اوست، به آن هیچ توجهی مبذول ندارد. دریافت صرف، ولو مفید و لازم باشد، ضعیف ترین قوای ذهن بشری است و کمتر از هر چیز در خور اعتماد است. با وجود این، اکثریت عظیمی از مردم به چیزی جز آن، اعتماد نمی کنند؛ این شیوه ممکن است در زندگی عادی بکار آید اما برای مقاصد فلسفی سودمند نیست. در این باب از میان ده هزار مثالی که می توانم بیاورم به یکی از آنها اکتفا می کنم. مثلاً از کسی که هیچ سابقه ای در علم مناظر و مرایا ندارد بخواهید که منظره ای مانوس را براساس قوانین این علم، باخام ترین شیوه ای ترسیم کند — مثلاً در دیوار را که با یکدیگر زاویه ای قائمه تشکیل می دهند، یا منظره خانه هایی را در دو طرف معبری، بصورتی که شخصی از انتهای آن معبر آنها را می بیند، ترسیم نماید. آن شخص در همه موارد — مگر این که وی اتفاقاً در تصاویر مشاهده کرده باشد که نقاش چگونه این آثار را بوجود می آورد — از ایجاد چیزی حتی با کمترین شباهت به مقصود، عاجز خواهد ماند. اما چرا چنین است، و حال آن که او عملاً اینها را در هر روز از زندگی خود دیده است؟ علت آن است که وی به «دریافت» خود اجازه می دهد که بر «دید» او حکومت کند. دریافت او — که از درک مستقیم در مورد قواعد «دید» بی نصیب است — نمی تواند دلیلی در اختیار او بگذارد که چرا خطی که می داند افقی است و می توان ثابت کرد که افقی است، نباید در ترسیم بصورت خطی افقی نمایانده شود. در نظر او خطی که ممکن است با خط عمودی زاویه ای کمتر از زاویه قائمه تشکیل دهد، حاکی از آن است که همه خانه های ترسیمی وی در حال فرو ریختن است. به این جهت او خطوط خانه ها را افقی ترسیم می کند و بدیهی است از عهده ارائه اثر مطلوب بر نمی آید. پس این مثالی است از جمله مثالهای بسیار که طی آن نه فقط به «دریافت» اجازه داده می شود که بر «دید» حکومت کند بلکه «دریافت» دقیقاً مجال می یابد که «دید» را بزدايد. زیرا شخص نه فقط به گواهی «دریافت» خود، علی رغم مشاهده عینی خویش، معتقدست بلکه (هر چند وحشت انگیزست) آن کور ذهن نمی داند که مشاهدات چشمهای او چنین گواهی داده اند. وی نمی داند که دیده است (و بنابراین شعور او به او می گوید که ندیده است) آنچه را که در هر روز از زندگی خود، دیده است. از این مطالب بگذرم و به اصل موضوع بازگردم. دریافت من نمی توانست هیچ دلیلی بیابد که چرا کوفتن بر در قصر در نمایشنامه مکبث بایست تأثیری مستقیم یا انعکاسی بوجود آورد. حقیقت آن که دریافت من بتأکید می گفت که چنین

عملی ممکن نبود تأثیری ایجاد کند. اما من از «دریافت» خود، موضوع را بهتر می‌فهمیدم و احساس می‌کردم که تأثیری دارد. و از این رو صبر نمودم و مسأله را رها نکردم تا شاید آگاهی بیشتر توانایی حل آن را به من بدهد. — سرانجام در سال ۱۸۱۲م. آقای ویلیامز^{۱۲} کار خود را در صحنهٔ تئاتر راتکلیف‌هایوی^{۱۳} آغاز کرد و آن جنایات بی‌نظیر را — که برای او شهرتی چنان درخشان و کاهش‌ناپذیر همراه داشت — بمرحلهٔ اجرا درآورد. در ضمن باید یادآور شوم که اجرای جنایات غالباً از یک جهت اثر نامطلوب داشته و آن این که خبرهٔ جنایت در سلیقهٔ خود بسیار دقیق و وسواسی می‌شده و هر اقدامی را که تا آن زمان در این زمینه صورت گرفته بوده نمی‌پسندیده است. همهٔ صحنه‌های جنایات دیگر در مقابل جنایات پررنگی که وی بر صحنه به اجرا درآورد، کم‌رنگ می‌نمود. وقتی یک متفکن با لحنی گله‌مند به من گفت: «از روزگار ویلیامز بعد مطلقاً هیچ نمایشی صورت نگرفته و چیزی که قابل ذکر باشد عرضه نشده است». اما این خطاست زیرا این توقع نامعقول است که همهٔ افراد هنرمندانی بزرگ بوده و با نبوغی نظیر نبوغ ویلیامز زاده شده باشند. — باید بخاطر داشت که در نخستین نمایش از این سلسله جنایاتها (یعنی قتل مارس^{۱۴})، همان حادثه‌ای (کوفتن بردر، بلافاصله بعد از انجام پذیرفتن قتل) عملاً روی داد که نبوغ شکسپیر آن را ابداع کرده بود، و همهٔ داوران شایسته و بیشتر هواداران برجستهٔ هنر، بمرحلهٔ درک مطلب، به قدرت القاء شکسپیر اعتراف نمودند. در این جا بود که دلیل تازه‌ای به دستم افتاد که من در اتکاء به احساس خود، علی‌رغم دریافت خویش، حق داشتم و از این رو بار دیگر به مطالعهٔ مسألهٔ منظور همت گماشتم و سرانجام توانستم آن را بصورتی رضایت‌بخش از برای خود بدین نحو حل کنم: قتل در موارد عادی، یعنی در جایی که همدردی بتامای متوجه شخص مقتول است، حادثه‌ای است سرشار از خشونت و ترس عوامانه — به این دلیل که توجه را منحصر بر غریزه‌ای طبیعی ولی فرومایه معطوف می‌دارد که بوسیلهٔ آن به زندگی می‌چسبیم، غریزه‌ای که لازمهٔ قانون اولیهٔ «صیانت ذات» است و در بین همهٔ مخلوقات زنده (ولو با درجات مختلف) یکسان است. بنابراین، این غریزه بسبب آن که همهٔ تمایزها را از میان برمی‌دارد و بزرگترین افراد را تا سطح «سوسک بیچاره‌ای که لگدمال می‌کنیم» پایین می‌آورد، طبیعت بشر را در موهن‌ترین و پست‌ترین مواضع خود نشان می‌دهد. چنین موضعی با مقاصد شاعر چندان تناسب ندارد، پس شاعر چه باید بکند؟ وی باید توجه را به قاتل جلب نماید، بطوری که عواطف ما متوجه او گردد (بدیهی است منظور من عاطفهٔ ادراک، و عاطفه‌ای است که بوسیلهٔ آن به احساسات قاتل پی می‌بریم و از آن آگاه می‌شویم — نه عاطفهٔ ترحم یا تأیید). اما در حالت

شخص مقتول همه تلاش فکری، و همه جزر و ملذ عاطفه و مقصود، تحت الشعاع وحشی مقاومت - ناپذیر واقع می شود و آن وحشت از مرگ ناگهانی است که شخص را با «گرز مرگبار» خود می کوبد. لیکن در وجود قاتل، آن چنان قاتلی که شاعر او را قبول دارد، قاعده بایست طوفانی عظیم از احساسات غلیان کرده باشد - احساساتی از قبیل حسد، جاه طلبی، انتقام و نفرت که در درون او جهتمی بر پا می کند؛ و ما باید به درون این جهتم نظر افکنیم. شکسپیر در نمایشنامه مکبث، بمنظور آن که قریحه عظیم و بارور خود را ارضاء کند دو قاتل آفریده است؛ و چنان که خصیصه دست آوردهای اوست آن دو بصورتی برجسته از یکدیگر متمایز شده اند. اما با آن که جدال فکری در وجود مکبث بیش از همه اوست، روح برصفت در مرد چندان بیدار نیست و احساسات وی بیشتر تحت تأثیر تلقین زن اوست، - مع هذا چون سرانجام هر دو آنان در گناه قتل دخالت دارند، آنچه لازمه فکر جنایتکارانه است ناگزیر بایست در هر دو آنان تصور شود. این موضوعی بود که بایست بیان می شد. نیاز به بیان و تعبیر این نکته و نیز برای آن که تضاد آن دو تن با فطرت بی آزار «دانکن بزرگوار» بهتر و متناسب تر نشان داده شود، و «عذاب عمیق ناشی از قتل او» بصورتی شایسته تفسیر گردد، ایجاب می کرد که موضوع با نیروی خاصی تبیین شود. مصطفی می بایست ما را وامی داشت احساس کنیم که فطرت انسانی، یعنی فطرت آسمانی محبت و رحمت - که در قلب همه مخلوقات بودیم نهاده شده و بندرت کسی از آن بکلی بی نصیب می شود - از میان رفته، ناپدید شده و خاموش گشته و فطرت شیطانی جای آن را گرفته است. و چون این تأثیر بصورتی شگفت انگیز در گفتگوها و با خود حرف زدنها، حاصل شده است از این رو سرانجام بنحو مقتضی تحقق می پذیرد، و همین نکته است که من اکنون توجه خواننده را به آن جلب می کنم. اگر خواننده همسر، دختر و یا خواهر خود را در حالت نوبه غش مشاهده کرده باشد، شاید اتفاقاً متوجه شده باشد که مؤثرترین لحظه در چنین منظره ای وقتی است که آهی و یا تکانی در شخص، از حالتی بین مرگ و زندگی حکایت می کند. و یا چنانچه خواننده احیاناً در شهری وسیع، در روزی که جنازه قهرمانی بزرگ و ملی را با شکوه و جلال به آرامگاه او می برده اند حضور داشته و اتفاقاً در مسیر این کاروان بوده، و در سکوت و خلوت معابر، و در رکود کسب و کار معمول، توجه عمیقی را که در آن لحظه بر قلب انسان حکومت می کند، بشدت احساس کرده است - اگر ناگهان بشنود که آن سکون مرگ آسا با صدای گردونه هایی که از صحنه دور می گردند درهم شکسته می شود، و مردم را متوجه می سازد که آن رؤیای گذرنده پایان یافته است، آنگاه ملتفت خواهد شد که در هیچ لحظه ای احساس او درباره تعلیق و درنگ تام در جریان روزمره زندگی انسان، باندازه لحظه ای که این حالت تعلیق قطع می گردد و روال زندگی آدمی ناگهان از سر گرفته می شود، کامل و مؤثر نبوده است. تمام عمل مزبور، در هر جهتی، بوسیله

عکس العمل، بهترین صورت تبیین و سنجیده و قابل درک شده است. حال این را با مورد منظور در نمایشنامه مکبث تطبیق کنید. چنان که گفته‌ام در این جا عقب نشینی قلب انسانی و ورود قلب شیطانی می‌بایست بصورتی معقول بیان می‌شد. دنیای دیگری بمیان آمده است و قاتلان از حوزه اعمال انسانی، مقاصد انسانی و تمایلات انسانی خارج می‌شوند. تغییر صورت می‌دهند: بانو مکبث، دیگر «جاذبه و لطف زنانه» ندارد، مکبث نیز فراموش کرده است که از زنی زاده شده؛ هر دو آنان بصورت شیطان درمی‌آیند؛ و دنیای شیطانی ناگهان نمایان می‌شود. اما مصطف چگونه می‌تواند این را به دیگران القاء کند و بصورتی محسوس درآورد؟ برای آن که دنیای جدید امکان بروز یابد، جهان موجود بایست بمذتی ناپدید گردد. قاتلان و قتل بایست از کانون توجه دور گردند - با بوجود آمدن خلیجی پهناور، از جزر و مد عادی و توالی امور انسانی جدا شوند - و در انزوایی عمیق، محسوس و متروک بمانند. مصطف بایست این احساس را در ما بوجود آورد که عوالم زندگی عادی، ناگهان از حرکت بازمانده است - خفته، به حال اغما فرو رفته، و حالت هراس انگیز متارکه جنگ را پیدا کرده است، زمان بایستی متوقف شود، و ارتباط با امور خارجی از میان برود و همه چیز بایست بخودی خود به اغمائی عمیق و تعلیق شور و احساس خاکی کشانده شود. بنابراین وقتی عمل انجام می‌پذیرد - هنگامی که عمل ظلمت، کامل می‌شود، آنگاه دنیای ظلمت مانند کوبه‌ای در ابر ناپدید می‌گردد. در این موقع بانگ کوفتن بر درِ قصر بگوش می‌رسد و از راه سامعه، معلوم می‌کند که عکس العمل آغاز شده است. عنصر انسانی در مقابل عنصر شیطانی قد علم کرده است و ضربان نبض حیات دوباره آغاز گشته است، و استقرار مجدد جریان امور جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم، در درجه اول ما را، از وقفه هراس انگیزی که آنها را بحالت سکون درآورده بود، بطرزی عمیق آگاه می‌کند.

ای شاعر عظیم الشان! آثار تو نظیر آثار دیگران نیست که فقط آثار بزرگ هنری باشد بلکه مانند مظاهر طبیعت است، مانند خورشید و دریا، ستارگان و گلهاست - نظیر یخ‌بندان و برف، باران و شبنم، طوفان تگرگ و رعده‌ست که مطالعه آنها مستلزم تفویض کامل قوای خودمان است و اعتقاد تام به این که در آنها چیزی بی‌فایده و عقیم وجود ندارد - بلکه هر چه بیشتر در استنباطهای خود غور کنیم شواهد بیشتری خواهیم یافت که از وجود طرح و نظم قائم بذات حکایت می‌کند و حال آن که چشم ظاهربین چیزی جز تصادف و اتفاق در آن ندیده بود.»

در این قطعه از نقد عملی، انتقال از ادبیات به زندگی و برعکس، مستمرست و اشاره به برداشتهای شخصی بعنوان جزئی از این حرکت و انتقال وارد موضوع نقد شده است. دی کوینسی به آن قناعت نمی‌کند که فقط درباره واکنشهای

خود سخن بگوید. وی بلافاصله از آن واکنشها، به تفسیر و توضیح آنها می‌پردازد و از هنر قطعه‌موردبحث، براساس حقیقت روان‌شناختی و ساختمان متناسب آن، دفاع شده است. مقدمه مبنی بر برداشت شخصی و التفات به شاعر در پایان قطعه (ای شاعر عظیم‌الشان!...) ممکن است به نظر ما مبالغه‌ای رمانتیک بنماید — بخصوص مورد دوم؛ اما در حقیقت دی‌کویسی در این جا روش انتقادی فوق‌العاده پیچیده‌ای بکار برده که با توفیق شایان توجهی همراه بوده است. وی لطف و گیرایی، تناقض ظاهری و توفیق صحنه‌موردنظر خود را در نمایشنامه مکبث جلو چشم خواننده قرار داده، آن هم با شیوه‌ای که برداشت شخصی را فقط بعنوان نقطه شروع بکار برده و وقتی که واقعاً بحث آغاز شده است، حقیقت واقعی و حقیقت هنری را با این نظریه ضمنی پیوند می‌دهد که چگونه یکی از این دو حقیقت از دیگری بهره می‌گیرد و نیز ساختمان نمایشنامه را — با نشان دادن این که چگونه قرار دادن این حادثه در این نقطه از نمایشنامه به تأکید حقیقت روان‌شناختی موردنظر در نمایشنامه کمک می‌کند — به این هر دو حقیقت مربوط می‌سازد. و تأثیر دراماتیک را در همین تأکید بر حقیقت روان‌شناختی باید جست.

بنابراین، بحث مزبور قطعه بسیار استادانه‌ای از نقد عملی است — که نه یک نقد تأثری ساده است و نه بصورت پیوند دادن سطحی حوادث موجود در اثر ادبی به واقعیات زندگی. مع‌هذا شیوه امپرسیونیسم (تأثرگرایی)، مانند نظریه تفسیری هنر، در این جا سهمی دارد. چگونگی تأثیر اثر ادبی در خواننده، رابطه موضع ارائه شده در اثر با زندگی واقعی، کارکرد و مفهوم قالب و ساختمان اثر ادبی — همه این مطالب مطرح می‌شود؛ اما ارزیابی انتقادی به هیچ‌یک از آنها بطور انفراد بستگی ندارد، بلکه همه آنها با هم بکار می‌روند تا یکدیگر را تبیین کنند و به توضیح تأثیر اثر ادبی بپردازند.

بین نوشته هرد و بحث دی‌کویسی فاصله بسیارست: هرد از ما می‌خواهد که در مورد اسپنسر براساس معیارهای متناسب با هنر او داوری کنیم و دی‌کویسی به توجیه و توضیح صحنه‌ای از نمایشنامه مکبث، هم براساس روان‌شناسی وهم از لحاظ شکل و قالب، می‌پردازد. مع‌ذلک بین این دو ارتباطی نیز هست. وقتی هرد

یادآور می‌شود که اثر ادبی مربوط به عصری گذشته را باید با قواعد ناشی از خود اثر منظور (نه بر اساس قواعد عینی حاصل از ذوق و سلیقه حاکم بر عصر منتقد) مورد قضاوت قرار داد، در حقیقت راه را به سوی نسبی گرایی و تأثرگرایی (امپرسیونیسم) باز گذاشته است. تاریخ که برای تفسیر و توجیه اثری که به سلیقه‌ای از یادرفته بقلم آمده است بکار می‌رفته، ممکن است مآلاً طوری بکار رود که سلیقه و ذوق یک عصر را بکلی تخطئه کرده درهم شکند. وقتی این کار صورت گیرد تساهل ذوقی بزرگتری پدید می‌آید، و نقد ادبی غالباً به معادل آن یعنی به شیوه‌های مبنی بر برداشتهای شخصی محض (نقد ذوقی) روی می‌آورد، که به خام‌ترین صورت خود، بسادگی می‌گوید: «این قطعه مرا تکان داد». نقائص چنین برداشتی شاید در اواسط قرن بیستم آشکارتر از نیم قرن و یا یک قرن پیش بوده باشد؛ اما اگر ما نقدی را ترجیح دهیم که ادعای عینی‌تر بودن و «علمی» بودن را دارد نباید، فراموش کنیم که چگونه یک عنصر امپرسیونیسم (تأثری) (یعنی عنصری از نقدی تأثری از طریق سلسله واکنشهای شخص نسبت به اثر مورد ارزیابی)، وقتی که بعنوان جزئی از فنی پیچیده، با بصیرت بکار رود ممکن است نتایج درخور توجهی ببار آورد.

طریقه مبنی بر برداشتهای شخصی (ذوقی) یا نقد تأثری اخیراً بی اعتبار شده است زیرا منتقدانی که شایستگی فکری واقعی ندارند یا از آگاهی جمال شناختی بی بهره اند، نیز می‌توانند بآسانی آن را بکار برند. اگر کاربرد «قواعد» نئوکلاسیک بتواند در افراطی‌ترین حد خود، طریقه‌ای خشک و مکانیکی در زمینه اعطای امتیاز به آثار ادبی بدست دهد — بی آن که هیچ گونه درک تخیلی از ماهیت واقعی اثر مورد بحث در میان باشد — اجتناب عمدی از قواعد مزبور در حد افراطی خود نیز ممکن است غلیانی شدید از تأثرات، عاری از هر ارزش انتقادی بوجود آورد. اجتناب هوشیارانه ما از هر یک از این دو حد افراطی، به جو انتقادی عصری بستگی دارد که در آن بسر می‌بریم.

[یادداشت مؤلف]

نظر آرنولد دربارهٔ پوپ

دانستن این موضوع جالب توجه است که چگونه مکتبهای فکری مختلف — که هر یک در حوزه فرضیات خاص خود فعالیت می‌توانند در بارهٔ مصطفی واحد و یا اثری واحد آراء گوناگون ابراز کنند. مثلاً ممکن است آراء هزلت را در بارهٔ پوپ، براساس تسامح نسبت به همهٔ اسلوبهای شعری، با نظریهٔ مشهور و پایدار ماثیو آرنولد در مقدمهٔ او برگزیده‌ای از شعر انگلیسی به انتخاب تامس وارد^۱ مقایسه کنیم. آرنولد نیز ابیات درآیدن و پوپ را در نوع خود خوب می‌شمارد اما این نوع ابیات را غیرشعری محسوب می‌دارد و می‌گوید:

«آیا درآیدن و پوپ در زمرهٔ شاعران کلاسیک ما هستند؟ آیا ارزیابی تاریخی — که آنان را چنین معرفی می‌کند و آن قدر در اذهان رسوخ کرده است که ستردن آن آسان نیست — ارزیابی واقعی است؟ چنان که همه می‌دانند وردزورث و کولریج منکر این داوری بودند؛ اما در نظر نسل جوان، استشهاد به گفتهٔ وردزورث و کولریج وزن چندانی ندارد، و قرائن بسیاری وجود دارد که نشان می‌دهد قرن هجدهم و داوریهایش بار دیگر مورد علاقه و توجه واقع شده است. آیا شاعران محبوب قرن هجدهم جزء سرایندگان کلاسیک هستند؟

با محدودیتی که گفتار فعلی ما دارد، بحث مفصل در این باب غیرممکن است. و کدام اهل ادب است که وقتی چنین شناخته شود که در برابر ادعای استادانی در ادبیات نظیر درآیدن و پوپ با استبداد رأی انکار می‌ورزد، دست و پای خود را جمع نکند؟ دو مرد با چنان استعداد در خور تحسین، هر دو آنان دارای قدرتی فعال و سرزنده بودند و یکی از آن دو یعنی درآیدن، مردی بود جامع‌الاطراف. با همهٔ اینها اگر قرار باشد که ما از شعر بهرهٔ کامل ببریم باید به ارزیابی واقعی آن بپردازیم. من در مورد حاضر، در تکاپوی یافتن طریقه‌ای هستم که بتوانم، بی آن که کسی را برنجانم، به چنین ارزیابی دست یابم. و شاید بهترین طریقهٔ آغاز مطلب — که شروع آن ساده نیز

هست — بیان تحسین قلبی باشد.

چپمن، از ادبای عصر الیزابت، در مقدمه خود بر ترجمه اشعار هومر می‌گوید: «گرچه حقیقت به عریان‌ترین صورت خود، در چاله‌ای چنان عمیق می‌نشیند که از قاشق^۲ تا آورو را^۳ و گنگ^۴ فقط چشمهای معدودی می‌توانند به غور آن برسند، مع‌هذا من امیدوارم که آن چشمهای معدود کشف و تأیید کنند که تاریخ خروج حقیقت از ظلمت در این صبح شاعر ماست که او اکنون حمایل آفتاب را بر معابد خود می‌بندد» — ما اعلام می‌کنیم که چنین نثری قابل تحمّل نیست. و وقتی میلتن می‌نویسد: «وطولی نکشید که من در این نظریقین حاصل کردم که کسی که از این پس از نگارش خوب در باره چیزهای پسندیده ناامید نشود، خود بنفسه بایست شعری حقیقی باشد» — ما اعلام می‌کنیم که چنین نثری شکوه خاص خود را دارد اما سبکش کهنه و مزاحم است. درآید به ما می‌گوید: «ترجمه آنچه را ویرژیل در ریعان شباب بروانی و بوفور بنظم درآورده است در زمانی برعهده گرفته‌ام که آفتاب عمرم رو به افول است، با نیازها در ستیزم، و از بیماری در رنجم، قریحه‌ام کاستی گرفته، و در معرض آثم که در بیان مقصود دچار لغزش شوم». وقتی این سخنان را می‌خوانیم با اعجاب بانگ برمی‌داریم که سرانجام در این جا به نثر حقیقی انگلیسی رسیده‌ایم، نثری که اگر ما نیز از عهده نگارش آن برمی‌آمدیم با کمال مسرت به آن روی می‌آوردیم. مع‌هذا باید دانست که میلتن با درآیدن معاصر بوده است.

اما بعد از رسیدن عصر بازگشت، زمانی فرا رسیده بود که ملت ما نیاز مبرمی به نثری متناسب احساس می‌کرد. و نیز زمانی فرارسیده بود که ملت ما نیاز مبرمی به فراغت از اشتغالات فکری که کلیسا در دوره پیرایشگری آن را تجربه کرده بود، احساس می‌نمود. تحقق بخشیدن به این فراغت بدون افراط در جنبه منفی، و بدون غفلت و آسیب به حیات معنوی روح امکان نداشت؛ و تاریخ معنویت در قرن هجدهم نشان می‌دهد که این حالت بدون آنها تحقق نیافت. مع‌هذا این مقصود حاصل شد؛ مسائل مزبور — که اگر ادامه می‌یافت بی‌شک زیان‌بخش و موجب کندی پیشرفت بود — به کنار نهاده شد. همان حالتی که در آن دوره در کلیسای رومی داد، در ادبیات مانیزپدید آمد. ایجاد نثری متناسب از ضروریات بود اما امکان نداشت که نثری متناسب، بدون برخورد سرد با حیات تخیلی روح، در

۲ — Gades نام شهری در مغرب سوریه و نیز در منتهای شمالی سرزمین فلسطین (دائرة-

المعارف فارسی، م).

۳ — Aurora

۴ — Ganges نام رودی در هند (م).

بین ما استقرار یابد. خصائص موردنیاز یک نثر متناسب عبارت است از: انتظام، یکدست بودن، دقت و توازن. اما آن کسانی از اهل ادب که سرنوشت آنان این است که ملت خود را به دست- یافتن بر نثری متناسب برسانند، چه کارشان در نثر و چه در شعر باشد، ضرورت دارد که توجهی بلیغ و تقریباً انحصاری به این خصائص انتظام، یکدست بودن، دقت و توازن مبذول دارند. اما توجه انحصاری به این خصائص، تا حدی متضمن مقید و خاموش داشتن شعرست. ما باید درآیدن را بعنوان بنیان‌گذار توانا و پر جلال و پوپ را بعنوان کاهن عالی مقام قرن هجدهم بشماریم، قرنی ممتاز که دوره نثر و تفکر ماست و از آن بی نیاز نیستیم. از نظر هدفهای رسالت آن دو و سرنوشت آنان، شعر هر دو، نظیر نثرشان درخور تحسین است. از من می‌پرسی که آیا شعر درآیدن، به هر جای آن که بدخواه بنگری، خوب نیست؟ مثلاً این شعر:

ماده گوزنی به سپیدی شیر، جاوید و تغیر ناپذیر،
در چمن زار می چرد و در جنگل می چمده.^۵

من جواب می‌دهم: از نظر هدفهای مردی آغازگر دوره‌ای از نثر و تفکر درخور تحسین است. از من می‌پرسی که آیا شعر پوپ، به هر جای آن که بدخواه بنگری، خوب نیست؟ مثلاً این شعر:

به هونسلو هیث^۶ اشاره می‌کنم و به بنستد دزن^۷؛
گوشت گوسفند تو، و این جوجه ما کیانهای من از آن جا می‌آید.^۸

پاسخ من این است: از نظر هدفهای کاهن عالی مقام دوره‌ای از نثر و تفکر درخور تحسین است. از من می‌پرسی که آیا چنین شعری از مردانی بظهور می‌رسد که واجد نقد شاعرانه و شایسته‌ای از حیات هستند؟ از مردانی که نقد آنها از حیات، بسیار جدی است یا حتی بدون آن جدیت بسیار نیز نقد آنان دارای وسعت افق شعری، آزادی، بصیرت و شفقت است؟ از من می‌پرسی که آیا کاربرد افکار این دو شاعر در زندگی — که بی شک کاربردی قوی است — کاربرد شاعرانه

Dryden, *The Hind and the Panther*, I, 1—2 — ۵

۶— Hounslo Heath: بوته زار هونسلو.

۷— Banstead Down: تپه‌های بنستد.

۸— Pope, *The Second Satire of the Second Book of Horace*, 143—144

نیرومندی است؟ از من می‌پرسی که آیا شعر این دو مرد حاوی موضوع و یا طریقه‌جدایی - ناپذیری از چنان نقد شاعرانه‌ی شایسته‌ای است؟ آیا در شعر آن دو، تکیه و قوتی نظیر آنچه در اشعار زیر دیده می‌شود، وجود دارد؟:

«Absent thee from felicity awhile...»^۹

«And what is else not to be overcome...»^{۱۰}

«O martyr sould in virginitee!»^{۱۱}

جواب من این است: چنین تکیه و قوتی ندارد و نمی‌تواند داشته باشد؛ زیرا شعر آن دو، شعر بنیان‌گذاران دوره‌ای از نثر و تفکرست. اگر چه می‌توان گفت که درآیدن و پوپ شعر سروده‌اند، و اگر چه می‌توان آنان را بمفهومی خاص استادان هنر نظم بشمار آورد، اما این دو، از شاعران کلاسیک ما نیستند بلکه نثرنویسان کلاسیک ما محسوب می‌شوند.»

در برابر این مقال می‌توان دفاع ف. ر. لیویز^{۱۲} را از پوپ، بعنوان سراینده شعر متافیزیکی، (در فصلی مربوط به پوپ در کتاب ارزیابی مجدد^{۱۳}، ۱۹۳۶) قرارداد و یا به تجزیه و تحلیل ادیث سیتول^{۱۴} در باره بافت‌های گوناگون شعر پوپ (در فصل هجدهم از کتاب او به نام الکساندر پوپ^{۱۵}) رجوع کرد.

نسبی‌گرایی انتقادی

یکی از بهترین دفاعیه‌های جدید از نسبی‌گرایی انتقادی، کتاب فردریک ا. پاتل تحت عنوان زبان شعر^۱ (۱۹۴۶)، بخصوص دو فصل اول آن است. استاد پاتل

۹—358 Shakespeare, *Hamlet*, Act. V, sc. II, 358 ماثیو آرنولد قبلاً مصراعهای ۳۵۷

تا ۳۶۰ را بعنوان نمونه‌ی عالی‌ترین شعر نقل کرده بود.

۱۰—109 Milton, *Paradise Lost*, 1, 109 آرنولد قبلاً مصراعهای ۱۰۸—۱۰۹ را نقل کرده بود.

۱۱—92 Chaucer, *The Prioress's Tale*, line, 92

۱۲—14 Edith Sitwell ۱۳—3 F.R. Leavis ۱۴—14

۱۵—1930 Alexander Pope

۱—1 Frederick A. Pottle, *The Idiom of Poetry*

آراء خود را در پایان فصل اول کتاب بصورت زیر خلاصه کرده است:

«۱- شعر همیشه مبانی احساس (یا حساسیت) عصری را بیان می‌کند که در آن سروده شده است.

۲- منتقدان گذشته نیز باندازه‌ما برای کاربرد تجربه‌های ذهنی، صلاحیت داشتند («این پندار که ما در این کار بر آنان مزیت داریم اساس محکمی ندارد و خودستایی محض است»).

۳- شعر آن چیزی است که هر داور درخور احترامی در هر زمان و در هر مکان آن را شعر نامیده است (ممکن است تصور شود که صفت «درخور احترام» سؤالی را پیش می‌آورد. اما منظور من آن منتقدانی است که احترام عصر خویش را به خود جلب کرده‌اند و نیز منتقدانی که مورد تحسین ما هستند).

۴- شعر یک عصر هرگز بخطا نمی‌رود. فرهنگ، تمدن، نقد ادبی همه امکان دارد بخطا روند اما شعر یک عصر بمعنی مجموع آن، ممکن نیست بخطا رود.»

البته این نظر با نظر جدید و رایج تضاد سخت دارد. نظر جدید این است که حساسیت شعری اواخر قرن هفدهم دچار اختلالی گشت که فقط اخیراً اصلاح و ترمیم شده است (رک: کتاب شعر جدید و سنت^۲ اثر کلینث بروکس). بعلاوه نظر پاتل با آراء و روش انتقادی ف.ر. لیویز سخت مغایرت دارد. لیویز، جدی‌ترین مخالف امروزی نسبی‌گرایی انتقادی، منتقدی است که معتقدست پی‌گیری سنت حقیقی شعر انگلیسی و داستان انگلیسی از طریق چند مصتف بزرگی که بتنهایی معرف آنند، هم امکان دارد و هم مطلوب است (مثلاً به کتاب او در بارهٔ رمان انگلیسی، تحت عنوان با مستمای سنت بزرگ^۳ رجوع شود. در این کتاب سنت و برگزیدگانی را که به آن وابسته بوده و آن را جاودانه کرده‌اند نام برده و مورد بحث قرار داده است). البته می‌توان کسی را مانند دکتر لیویز یافت که در عین مخالفت با نسبی‌گرایی از تحولات سبک و سلیقهٔ ادبی، بصورتی حساس آگاه باشد^۴. مخالفت

۲- Modern Poetry and the Tradition — ۳- The Great Tradition

۴- دکتر لیویز و مجلهٔ او به نام *Scrutiny*، بسبب دقت و حسن تشخیص در داوری

با نسبی‌گرایی، لزوماً بمعنی انکار وجود انواعی مختلف از ادبیات خوب نیست و یا انکار این که برخی از انواع ادب در جوّیک عصر، بسیار سریع‌تر از عصری دیگر شکوفا می‌شود، اما حاکی از انکار ادعای استاد پاتل است که گفت: «شعر آن چیزی است که هر داور درخور احترامی در هر زمان و هر مکان آن را شعر نامیده است» و انکاری شدیدتر در مورد سخن دیگر او که «شعر یک عصر هرگز بخطا نمی‌رود».

موضع استاد پاتل در طرفداری از نسبی‌گرایی به وی امکان می‌دهد بیهودگی کوشش منتقد را در تغییر موج سلیقه‌ای جدید درک کند، وظیفه اصلی منتقد ادبیات معاصر، به نظر استاد پاتل، این است که «زبان بالنده را تشخیص دهد و حد و رسم آن را معین کند یعنی آن را از زمینه زبان در حال نزاع — که در خور احترام فراوان است اما زبان زنده را در محاق فرو می‌برد — تفکیک کند». وی چنین به سخن ادامه می‌دهد:

«او (منتقد) باید این نکته را درک کند که برای دگرگونی خصوصیات اصلی و یا تغییر مسیر آن، یا قدرتش اندک است و یا بکلی ناتوان است. او نیز مانند زبان‌شناس از تغییر در پیشرفت زبان عاجزست. هیچ کاری بیهوده‌تر از آن نیست که کسی اوئیل^۵ را سرزنش کند که چرا مانند آسخیلوس نوشته و یا الیوت را ملامت نماید که چرا مثل تینسن ننگاشته است. نقد جفری^۶ از روززورث نمونه‌ای کلاسیک از سبکسری در روش داوری است...»

این گونه برداشت مبنی بر اصالت عمل در مسأله ارزیابی، منتقدانی را که

ادبی، در نقد جدید تأثیری بلیغ داشته‌اند. در میان کتابهای متعدد او، شاید *The Common Pursuit* روشن‌ترین دلایل را در مورد استعداد و موضع وی بدست می‌دهد.

۵ — Eugene O'Neill (۱۸۸۸ — ۱۹۵۳) درام‌پرداز آمریکایی (م).

۶ — Francis Jeffrey (۱۷۷۳ — ۱۸۵۰) منتقد اسکاتلندی، یکی از بنیان و سردبیر (از

۱۸۰۳ تا ۱۸۲۹ م). مجله *Edinburgh Review* که نقد او بر *The Excursion* اثر وردزورث، معروف است (م).

در جستجوی معیارها و کاربرد مقیاسهایی اصرار می‌ورزند که آنها را همیشه معتبر می‌شناسند، ارضا نمی‌کند. این گونه منتقدان ممکن است با استاد پاتل بمعارضه برخیزند که چرا وسائل و هدفها را با دقت کافی از یکدیگر متمایز نمی‌کند؛ اینان امکان دارد بگویند سبک و زبان شعر — که شاعر قاعده حق دارد آن را بکار گیرد — انواع مختلف دارد و نیز حساسیت مسلماً در درزه‌های مختلف بصورت‌های متفاوت بروز می‌کند، ولی تأکید می‌کنند که این مسأله‌ای است مربوط به وسائل کار، نه هدفها، و ماهیت یک اثر ادبی بزرگ و آنچه به انجام می‌رساند، ممکن است همیشه بصورتی واحد، تعریف و تبیین شود. در این جا مفاهیم ضمنی بسیاری، هم از لحاظ نقد نظری و هم از لحاظ نقد عملی، وجود دارد و خواننده می‌تواند از بررسی برخی از آنها فایده برگیرد.

موضع نسبی گرایی با موضع «آکادمیک» — مبنی بر آن که منتقد می‌تواند و باید همه آثار گذشته را ارزیابی کند — ارتباط نزدیک دارد، منتقدی که وظیفه او این است که خود را در قالب فکری متناسب قرار دهد و با آگاهیهای لازم چنان مجهز شود که بتواند از هر اثر ادبی همان لذتی را ببرد که خوانندگان هم‌عصر صاحب اثر می‌برده‌اند. ف. ر. لیویز در مقاله‌ای که دربارهٔ میلتن در کتاب خود به نام *The Common Pursuit* نشر داده، دربارهٔ این نظر بسیار سختگیرست. وی اظهارنظری از ا. م. و. تیلیارد^۷ را چنین نقل می‌کند: «شیوه شعر سفید قرن هجدهم به سبک میلتن، مرا چندان جذب نکرده است، اما اگر آن را با پشتکار بیشتری می‌خواندم ممکن بود از آن بیشتر خوشم بیاید». لیویز این قسمت را نقل کرده تا آن را مورد استهزاء قرار دهد و دربارهٔ آنچه که به استنباط او، فرض ضمنی دکتر تیلیاردست با لحنی نیشدار سخن می‌گوید و آن فرض را چنین بقلم می‌آورد: «پیدا کردن دلائلی در تأیید مصطفان مورد قبول و مشهور، در خور تحسین است... و انتقاد بر ضد چنین مصطفان سزاوار نکوهش است». سپس لیویز در مقام اظهارنظر دربارهٔ این فرض ضمنی، می‌نویسد: «این یکی از نشانه‌های آکادمیک مهلک از یک طرز

تفکر آکادمیک» است. این موضوع ما را به ارتباط بین نقد و تاریخ متوجه می‌سازد (در باب سوم کتاب حاضر مورد بحث واقع خواهد شد) اما تمام این مسأله که تخیل تاریخی را تا چه پایه می‌توان از برای افزایش قدرت درک و التذاذ حقاً بکار برد — یعنی تا چه حد ممکن است فهم اثر و التذاذ از آنچه را واقعاً در اثر وجود دارد افزایش داد؟ و چگونه می‌توان شخص را به آن جا رسانید که، بشرط بررسی عینی اثر، بفهمد چرا آن اثر خوب نیست — مسأله‌ای است پیچیده و سزاوار تفکر دقیق.

ف. ر. لیویز در مقالات مختلف خود، شعر «بیهودگی آرزوهای بشری»^۸ اثر جانسن و سونات: «خدایا، تو حقیقهٔ دادگری»^۹ اثر ج. م. هاپکینز^{۱۰} را بعنوان اشعار ممتاز ستوده است.^{۱۱} این دو شعر از دو نوع کاملاً متفاوت است و محصول دو نوع نبوغ کاملاً متفاوت نیز هست. بنابراین خواننده ممکن است تأمل کند که آیا می‌توان، با استفاده از وسیله و معیار انتقادی واحد، در مورد این دو شعر داوری کرد و هر دو را به عظمت ستود؟ و یا این که مسألهٔ دو نوع عظمت مختلف مطرح است؟ و یا موضوع مربوط به اتخاذ دو طریقهٔ مختلف است برای رسیدن به هدفی مشترک؟

۸ — «Vanity of Human Wishes» — ۹ — «Thou art indeed just, Lord.»

۱۰ — (۱۸۸۹ — ۱۸۴۴) Gerard Manley Hopkins شاعر انگلیسی (م).

۱۱ — ۱۰۱ — ۱۰۲ — ۵۶ pp. *The Common Pursuit*.

از درک و التذاذ تا تجزیه و تحلیل

تعریف هر استنباط و برداشت انتقادی و بحث در باره مزایا و نقائص آن موضوعی نسبتاً آسان است اما اکثر منتقدان بزرگ در نقد عملی خود روشی واحد را — که بهسولت قابل تعریف باشد — بندرت بکار برده‌اند. بخصوص منتقد «آکادمیک»، با استفاده از انواع مختلف معلومات فاضلانه خود (در زمینه شرح احوال صاحب اثر، تاریخ، متن موردنظر) غالباً در معرض این وسوسه است که اطلاعات، توضیحات، تفسیر، و تقریظ خود را در باره اثری معین و یا مصنفی معین با یکدیگر توأم سازد.

گپ زدنهای انتقادی

این روش — که ممکن است روش التقاطی نامیده شود — حتماً درهم — آشفته نیست. ما قبلاً نمونه‌های موثری از نقد را دیده‌ایم که عناصری از روشهای مختلف را درهم آمیخته داشت و بسیاری دیگر را می‌توان مثال آورد، بخصوص از نقد آکادمیک اواخر قرن نوزدهم و اوائل قرن بیستم که در آن شیوه «شرح حال و نقد» رشد فراوان کرد و در بهترین صورت خود، در زمینه ابلاغ مفهوم آنچه صاحب اثر

درکنار زمینه‌های زندگی و عصر خود بوجود آورده به خواننده، فوق‌العاده موفق بود. بنابر دلائلی آشکار، توفیق این نحوه استنباط و برداشت در برخورد با مصتفان بصورت جمعی، بیشتر از برخورد با آثاری معین بود. بزرگترین توفیق در این بود که دریافتی کلی از نوع اثری که مصتفی آفریده بود به خواننده می‌بخشید، همراه با ارزیابی آثار منفرد که بیشتر بعنوان نمونه‌ای از برای تبیین داوریه‌های کلی بکار می‌رفت نه بمنظور ارزیابی انتقادی بمعنی صحیح آن. مثلاً در اظهار نظر جرج سینتربری^۱ دربارهٔ پرایر^۲ تأمل کنید:

«من نمی‌دانم که آن ذوات خودپسند و نازک‌طبعی که در مخالفت با آقای دابسن^۳ شعر قرن هجدهم را «غیرقابل خواندن» اعلام می‌کنند، آیا استثنائاتی، از جمله برای خود پوپ، قائل می‌شوند؟ با این جهل نسبتاً کامل آنان — که متأسفانه با خودپسندی و نازک‌طبعی همراه است — بسیار بعید بنظر می‌رسد که هیچ استثنائی برای دیگران قائل شوند. مع ذلک اگر آنان پرایر را نمی‌شناختند چه قدر باید بر احوال ایشان تأسف خورد، بخصوص با قطعاتی که اخیراً کشف شده که جذاب‌ترین آنها — نه تنها قطعه جذاب — قطعه‌ای است دربارهٔ «جنی درستکار»^۴ که

خواند و حساب کرد و پرداخت و کم آورد؛
خورد و نوشید، بازی کرد و کار کرد، خندید و گریست، دل باخت و نفرت —
ورزید،
همچنان که به مقصود از آفرینش خود نیز پاسخ گفت.

این قطعات نویافته که ما اشخاص عاقل‌تر بواسطهٔ کشف آنها، از لانگ لیت^۵ و مارکی

۱- (۱۸۴۵-۱۹۳۳) George Edward Bateman Saintsbury نویسنده و منتقد

انگلیسی (م).

۲- (۱۷۲۱-۱۶۶۴) Matthew Prior شاعر و سیاستمدار انگلیسی (م).

۳- (۱۸۴۰-۱۹۲۱) Henry Austin Dobson شاعر و منتقد و شرح حال نویسنده

انگلیسی (م).

۵- Longleat

۴- «Jinny the Just»

باث^۶، کیمبریج^۷ و آقای والر این همه تشکر می‌کنیم، بمنزله «شب‌پره» و جزئی فرعی از ضیافت مفضل قبلی است. این که شاعران بزرگ کمدی پرداز در کمدیهای خود، تقریباً (اگر نه کاملاً) باندازه تراژدی سرایان و یا شاعران جدی در زمینه‌های دیگر، حالت و فطرت خاص خود را دارند، حقیقتی است که در آن احتمال اختلاف نظر نمی‌رود، اگر چه گاه اشخاص آن را تشخیص نمی‌دهند؛ و بندرت می‌توان کسی را یافت که بیشتر از پرایر از چنین حالتی برخوردار باشد. اگر شکسپیر را استثنا کنیم — هر چند چنین استثنائی ضرورت ندارد و مقام استثنائی او جاودانی است — پرایر تقریباً نخستین کسی است که شوخ طبعی حقیقی انگلیسی را مشتمل بر احساس و عواطف عرضه داشته است، که بر اشکهای خود، بلطف خنده می‌زند و بر خنده خویش اشک می‌افشاند. شخص نمی‌تواند تصور کند که عاشق کلو^۸ (مگر این که ناقلان حکایات از کلو بد گفته باشند و این امری غیرممکن نیست) که به دگه‌ها سر می‌کشد احتمالاً دچار «خوش‌خیالی» است و مسلماً شاعر آن خیالات را بر ما تحمیل نمی‌کند. اما این خیالات چه شادمانه به پرواز درمی‌آیند، چه لطیف و رنگارنگند و همراه با مضامین ادبی و غیرادبی — از همان وصف نخستین جشن پرسرور کالسکه کوچک هلندی تا کتیبه‌های روی قبرها که بی‌یقین نه بیمارگونه است و نه بدبینانه! شاید پرایر شعر خود را درباره سلیمان^۹ شادمانه نسوده باشد اما لااقل این حق را داشته است که بسراید؛ زیرا هیچ کس بجز ثکری^{۱۰} هرگز ژرف‌تر از این به روح سیفر جامعه^{۱۱} راه نیافته است. شعر پرایر به مانتگو^{۱۲}، شعری است با موسیقی بی‌نظیر که در وزنی بظاهر کاملاً عادی گنجانده شده است و در آن می‌گوید:

آرزوهای ما، مانند شاهینهای بلندپرواز، به سوی هدف می‌روند و...

چه قدر فرق است بین این شعر حزین — که در عین حال دلازار و اشک‌آور هم نیست — با آن «آثار تقلیدی» که غالباً بر ضد این قرن عنوان می‌شود! شعر مزبور نظیری در خور تحسین، با

Marquis of Bath — ۶ — Cambridge — ۷ — Cloc — ۸

۹ — اشاره است به کتاب *Solomon on the Vanity of the World* سروده پرایر در سال

۱۷۱۸ (م).

۱۰ — William Makepeace Thackeray (۱۸۱۱-۱۸۶۳) رمان‌نویس انگلیسی (م).

۱۱ — کتابی از عهد عتیق منسوب به سلیمان، که در آن این نکتهٔ حکیمانه طرح شده:

باطل اباطیل، همه چیز باطل است (م).

۱۲ — Charles Montagu (۱۶۶۱-۱۷۱۵) رجل سیاسی انگلیسی که با پرایر

دوست بود و داستان موش دهانی و موش شهری را با هم سرودند (۱۶۸۷) (م).

آهنگی مشابه دارد و آن ابیاتی سروده در فلاکت^{۱۳} است و دارای این مقطع فراموش نشدنی:

به بازگشت تمایل نداشتند، گرچه از پا درآمده بودند

و این چاشنی و نکته «باطل الابطیل»^{۱۴} در اعماق شعر، مکنون است — شعر ابیاتی خطاب به طفلی هوشمند^{۱۵} مزه خود را تا حد زیادی مدیون آن است. اما با وجود این قوه و استعداد که می توان اعتراف کرد در اشخاص دیگر باسانی به بیمارگونگی و بدبینی بدل می شود، در طبع پرایر هیچ گونه تیرگی پدید نمی آید. چون ما شاعری با قریحه تر از پرایر نداریم شاعری مشفق تر از او نیز نداریم اگر چه قریحه همیشه مانع آن می شود که شفقت صورت نامطبوع پیدا کند. اما حکایات^{۱۶} — که دکتر جانسن، با آن که بر روی هم در حق پرایر بی انصافی می کند، آنها را بعنوان «کتابی مناسب برای بانوان» تأیید کرده است — اکنون تقریباً باب سلیقه روز نیست. حکایات در نظر اشخاص قدیمی پسند بیش از حد شیطنت آمیزست و برای نوپسندان بحد کفایت عریان و بی پروا نیست — اما از شوخ طبعی کاملاً برخوردارست. بعضی طبایع بلند و متعالی، اشعار عاشقانه پرایر را بعنوان این که بحد کفایت لطیف و آسمانی نیست کنار زده اند — یعنی رفتار تاجری دوره گرد با دختری می فروش را بهتر از رفتار مردی والا مقام با زنی والا مقام بیان می کند. نیمی از این امر ناشی از یاوه سراییهای روایت سازان سابق الذکرست و نیمی دیگر ناشی از کم انصافی. مسلماً اشعار او در مورد «کلو» یادآور قصه آمادیس و اوریانا^{۱۷} نمی تواند بود، اما در معبد عشق، مانند هر جای دیگر، غرفه های متعدد وجود دارد. در هر حال حکایات فوق العاده باروح، فوق العاده زیباست و الفت عشق^{۱۸} را با پاکدلی^{۱۹} بیان می کند، و اشخاصی که به ذوق خود چندان اعتماد دارند که به ذوق دیگران توجهی نمی نمایند آن را بسیار لذت بخش می یابند و آن را از «غنچه بسی پروا و آزارنده گل سرخ»^{۲۰} — که با یافتن چنان مأمن دلخواهی انتقام خود را

۱۳ — Lines Written in Mezeray

۱۴ — Vanitas Vanitatum، رک: ص ۱۱/۴۲۹ ح.

۱۵ — عنوان کامل آن: To A Child of Quality Five Years Old، سروده پرایر (م).

۱۶ — The Tales، سروده پرایر (م).

۱۷ — Amadis and Oriana سرگذشت عاشقانه شوالیه ای سلحشور به نام آمادیس با

شاهزاده خانمی به نام اوریانا (م).

۱۸ — amare — ۱۹ — bene velle — ۲۰ — nasty hard rosebud

گرفت — «بی پروا تر» نمی دانند. ممکن نیست پرایر بدسرشت باشد. شعر او تحت عنوان «قفل انگلیسی»^{۲۱} از یک جنبه، تجسد خلق و خوی شیرین و فارغ از عیب و علت است، و شعر «بگی کوچک، و پاکدامن و زیبای من»^{۲۲}، از جنبه‌ای دیگر چنین است، و شعر «تالار پایینی»^{۲۳} از جنبه ثالث، و شعرهای دیگر از جنبه‌های دیگر (زیرا اگر چه سرشت بد نسبتاً یک نواخت و ملال‌آورست، سرشت نیک، بشرط آن که توأم با بلاهت نباشد — چنان که نیک سرشتی پرایر هرگز بلاهت‌آمیز نیست — همیشه اعجاب انگیزست). اشخاصی هستند — و همیشه هم اشخاص بدبختی نیستند — که در فهم این عبارت کوپر^{۲۴} «طنینهای سهل»^{۲۵} دچار اشتباه می شوند و آن را حاکی از دست کم گرفتن پرایر می بینند. کوپر خود چنین مقصودی نداشت. می توان با تردید گفت که اگر نجیب زاده جوانی ناپخته و ظاهرآرای^{۲۶}، حتی پس از تلقین این فکر به خویشتن (بتقلید از آراء دیگران) بگوید که تنیس وجود ندارد و براونینگ با وجود حسن نیت در پیشگامی قرن بیستم کاملاً موفق نبود، و سونیرن یک تصنیف ساز و استیونس^{۲۷} یک بازیچه بوده — اگر بخواهد بکوشد تا آن «طنینهای سهل» را تقلید کند — خواهیم دید تا چه حد موفق خواهد شد. بلی ما از برای این جوان و امثال او عیوب اشعار طولانی تر پرایر را بیان می کنیم: اگر چه بی منطقی بوالهوسانه در آلهام^{۲۸} گاه مسخره آمیز است، و نیز سلیمان (نسباً بوضوح) بعنوان مردی هوشمند در کاری می کوشد که از برای آن نامناسب است و کم اعتبار می شود، باز هم این نکته مجاز می نماید که آرزوی پوینز^{۲۹} را در مورد خواهرش، در موقعی که اسکاندال^{۳۰} وی را به تزویج شاهزاده هال^{۳۱} درمی آورد، آرزوی الهه شعر^{۳۲} تلقی کنیم که «باشد که این دختر

۲۱ — «The English Padlock» — ۲۲ — «My noble lovely little peggy»

۲۳ — «Down Hall»

۲۴ — William Cowper (۱۷۳۱ — ۱۸۰۰) شاعر انگلیسی (م).

۲۵ — easy jingle

۲۶ — در متن در وصف جوان، عسارت: of the latest block به کار رفته؛ کلمه block هم بمعنی قالب کلاه گیس است و هم بمعنی شخص کودن، و در مقام توضیح بین دو هلال چنین آمده است: از این واژه بمنظور اهانت استفاده نشده بلکه صرفاً اصطلاح رایج عصر الیزابت در مورد مُد کلاه است. در این جا نوعی metonymy: مجاز، با علاقه جزء به کل است. در ترجمه مفهوم مورد نظر نوشته شد (م).

۲۷ — Robert Louis Stevenson (۱۸۵۰ — ۱۸۹۴) رمان نویس، شاعر و رساله پرداز

اسکاتلندی (م).

زندگی بهتری داشته باشد!»

حقیقت آن که در آثار پرایر لطافتی کم نظیر وجود دارد که قسمتی از آن ناشی از نوعی غرابت خاص و کیفیتی مکتوم است. بعضی مردم وقتی که شرح گردشهای بامدادی سویفت^{۳۳} و پرایر را در باغ می‌خوانند که «یکی گردش می‌کرد تا خود را فربه کند و دیگری در صدد بود خویشتن را متناسب اندام نماید»، تصور می‌کنند که از این دو مرد، آن که بی‌گمان بزرگتر بود نمی‌توانست مصاحبی بهتر از برای خود انتخاب کند. اگر پرایر مهارت فوق‌العاده پوپ را نداشته اما همان‌طور که اشاره شد توانایی آن را داشته است که ظرافتهایی «دست نیافتنی» را لمس کند که پوپ هیچ‌گاه از آن سخن نگفته است و حتی اُدیسن هم بر آن دست نیافته است؛ شور و احساس او از استیل^{۳۴} و گگی^{۳۵} نیز بیشترست. آربوت نات^{۳۶} و حتی برکلی^{۳۷} در مقایسه با او، اولی به سطحی پایین‌تر و نابرابر و دومی با وجود عظمتش در گروه موردپسند خواص و اهل معنی قرار می‌گیرد. شاید بموجب نظریه رایج، پرایر بالهای روح را با شیوه زندگی اپیکوری تساحذی فرو بسته باشد، و یا شاید چنان که با شفقت بیشتر عنوان شده، بار مسئولیتهای سیاسی بر دوش او بسیار سنگین بوده است (مسئولیتهایی که پرایر از جهاتی از برای تعهد آنها نامتناسب می‌نمود، وی ظاهراً این وظایف را با کمال صداقت به انجام رسانید اما به آن حد که عملاً مستلزم ابراز شجاعت واقعی بود نرسید زیرا از این خصیصه بهره نداشت). شاید حتی او حداکثر آنچه را در وجود خود داشت بذل کرد و در این راه از یک سواز لذت و شادی و از سوی دیگر از شغل خود بعنوان تأثیری از نوع دیگر سود جست. اما بی‌شک، در هر حال از لحاظ برخی ذوقها، در آثار پرایر نوعی نکبت وجود دارد، جوی ونوسی و کیوپیدی^{۳۸}، همراه با بازیهای لطیف و تفریح، که در اصل، با «جلا و

→ Alma-۲۸ Poins-۲۹ Scandal-۳۰ Hal-۳۱

۳۲- Muse در اساطیر یونانی الهه ادبیات، شعر، موسیقی، رقص و همه

رشته‌های هنری، فکری و علمی؛ نیز، رک: ص ۱۷/۳۶ ح (م).

۳۳- Jonathan Swift (۱۶۶۷-۱۷۴۵) هجو پرداز انگلیسی و متولد ایرلند (م).

۳۴- Sir Richard Steele (۱۶۷۲-۱۷۲۹) رساله پرداز و نمایشنامه نویس انگلیسی

(م).

۳۵- John Gay (۱۶۸۵-۱۷۳۲) شاعر و نمایشنامه نویس انگلیسی (م).

۳۶- John Arbuthnot (۱۶۶۷-۱۷۳۵) طبیب دربار، ادیب و مصنف انگلیسی (م).

۳۷- George Berkeley (۱۶۸۵-۱۷۵۳) فیلسوف، اسقف و نویسنده ایرلندی (م).

۳۸- Cupid در اساطیر رومی رب‌التوقع عشق و پسر ونوس که معمولاً بصورت

پرداخت» آثار کاملاً مختلف، تفاوت دارد. قطعه کوتاه وی تحت عنوان: «دیمقراطیس و هرقلیطوس»^{۳۹} مفتاحی از برای درک موضع فکری او به ما می‌دهد، هر چند که این نکته غالباً از نظر دور مانده است. پرایر می‌تواند «زیر بال هر یک از این دو مرد» را بگونه‌ای بگیرد که هیچ کس جز شکری نتوانسته است، منتهی بطرزی غیر از شیوهٔ شکری.^{۴۰}

شاید این کلمات، به یک مفهوم، بیشتر از نوع گپ زدن ادبی باشد تا نقد دقیق. در این قطعه این جنبه‌ها را می‌بینیم: لحنی بی‌تکلف و غیررسمی، و کاربرد مطمئن و اتفاقی نقل قولها اشاراتی محاوره‌ای به ذوق عصر و نیز به نظر منتقد نسبت به آن، و روی آوردن سریع از یک اثر به اثر دیگر، بی‌هیچ گونه کوششی برای ارزیابی کامل یا منظم هیچ یک از آنها. در این جا منتقد این نکته را مسلم انگاشته که خواننده در بارهٔ موضوع سابقه ذهنی دارد و با نقل قولها و با اشارات ادبی متعدد آشناست. بعلاوه منتقد به روش درست بکلی بی‌اعتناست — در حقیقت می‌توان بنحوی معقول استدلال کرد که این مبحث مربوط به پرایر از هیچ روشی در نقد پیروی نمی‌کند. معیار سینتز بری در بارهٔ شعر خوب، بصورتی که در مورد شعر پرایر ارائه کرده، چیست؟ وی شعر «جنی درستکار» را «جذاب» شمرد و این جذابیت با نقل قولی مختصر نشان داده شده است. نوعی سرگرمی و لذتی که از شعر پرایر حاصل می‌شود، با تعداد زیادی قیاسها — که بر روی هم مشرب اپیکوری شادمانه و کاملاً سالمی را القاء می‌کند — بیان گشته است. خصیصهٔ ویژهٔ شوخ طبعی پرایر، با مستثنی کردن شکسپیر، شاید بعنوان اولین نمونهٔ تنوع حقیقی در ادب انگلیسی مورد تحسین واقع شده، سپس بصورتی بسیار کلی با این عبارت تعریف گشته است: «احساس و عواطفی که بر اشکهای خود بلطف خنده می‌زند و بر خندهٔ خویش اشک

پس‌ریخته‌ای با تیر و کمان تصویر می‌شود، معادل اروس Eros در اساطیر یونانی. در این جا منظور «جوی عاشقانه» است (م).

۳۹ — «Democritus and Heraclitus» نام دو فیلسوف یونانی در قرن پنجم پیش از

میلاد (م).

می‌افشاند» (منتقد این تعریف بسیار کلی را با هیچ نقل‌قولی توضیح نمی‌دهد). بعد به مغایرت بین لطافت تخیل پرایر — که بعنوان خصیصه‌ای خوب یاد شده — و رفتار او در زندگی واقعی، اشاره می‌کند. بعد پرایر را تحسین می‌نماید که به عمق روح سفر جامعه بیش از هر مصطفی، بجز ثکری، راه یافته است، و نمونه‌هایی از حزن و اندوه موجود در آن را عرضه می‌دارد. عبارت «موسیقی بی‌نظیر که در وزنی بظاهر کاملاً عادی گنجانده شده» را بعنوان مزیتی از برای یکی از اشعار پرایر می‌آورد اما کیفیت آن را تجزیه و تحلیل نمی‌کند؛ بلکه با نقل «مقطع فراموش نشدنی» شعر دیگری به آن اشاره می‌نماید. و به همین نحو منتقد به یک نوع نقد شخصی، نامنظم و التقاطی ادامه می‌دهد و بتدریج که پیش می‌رود جوی فوق‌العاده تخصصی، شاید جوی از اطاق مطالعه را بوجود می‌آورد، اطاق مطالعه‌ای با صندلیهای راحت چرمی و قفسه‌های مرتب کتابها.

توفیق این نوع نقد بستگی دارد به قدرت منتقد در بکار گرفتن عناصر متنوعی که تشکیل دهنده نقدست، آن هم بطریقی که آهنگ و جوی بوجود آورد که خصائص مصنف مورد نقد را بترتیبی منعکس سازد. اما این آهنگ هرگز با موضوع کاملاً هم‌آهنگی ندارد زیرا همواره شخصیت منتقد، با تمام پسندها و تعصبات او، و اشارات وی به مصنفان محبوبش (نظیر ثکری در نظر سینتزبری)، و مناقشات مهیج مورد علاقه اش — که چاشنی اظهارنظرهای اوست — در برابر ما قرار دارد. نتیجه آن که وقتی مطالب سینتزبری را درباره پرایر می‌خوانیم جوهر هنر شاعر را در آن نمی‌بینیم بلکه بیشتر با آمیزه‌ای حاصل برخورد جوهر وجودی پرایر و سینتزبری روبرو می‌شویم. از این برخورد چیزی بظهور می‌رسد که در نقد ارجمندست — و این یکی از دلائلی است که چرا این نوع نقد موقعی موفق‌ترست که منتقد خود را آزاد بگذارد تا درباره مصنف محبوب خویش بحث کند، و نه هنگامی که در صدد ارزیابی اثر مصطفی برآید که با او قرابت خلقی ندارد. ذوق سینتزبری مبنی بر تساهل و دامنه شوقهایش وسیع است اما فقط موقعی جرقه می‌زند که شخصیتش به جنبه‌ای از اثری هنری یا مصطفی واکنش نشان دهد، یعنی وقتی که دید علمی او بحداقل و هر چه بیشتر در حالت استراحت و نامنظم باشد.

در نقدی نظیر نقد سینتزبری مسائل جدی انتقادی، مسلم شمرده می‌شود. چنین نقدی، آن گونه که منتقدان جدید مایلند آن را تلقی کنند، رشته‌ای خاص نیست بلکه تبادل نظری خاص محافل و مجالس است. هیچ کوششی توأم با دقت تحلیلی، از برای نشان دادن وجود خصائصی معین در اثر ادبی، بعمل نمی‌آید، و این نکته که آیا خصیصه‌ای معین نمودار خطا یا مزیتی در اثر است مسأله‌ای است که پاسخ آن را باید با توسل به فرض دریافت نه آن که منتقد آن را خود مورد بحث قرار داده باشد. بر روی هم واکنشی است نسبت به اثری موفق، نه توضیحی قتی مبنی بر این که توفیق مزبور چگونه حاصل شده است. چنین نقدی احتمالاً فقط موقعی بظهور می‌رسد که آثار ادبی متنوع قرن‌ها نه تنها ما را به نظریه وسیعی راجع به مجموعه عرصه ادبی رسانده بلکه به استقرار سنتی اجتماعی در زمینه کتاب‌نویسی در باره کتابهای دیگر نیز منجر شده باشد. استاد سینتزبری شراب‌شناسی خبره و در عین حال محقق و منتقد ادبی بزرگی بود، و خوب معلوم است که بین این دو جنبه از فعالیت او ارتباطی وجود دارد. نوشته او طعم محاورات دوستانه را دارد و به لحن گفتگوی ادیبانی است که بعد از شام، جام شراب در دست، حرف می‌زنند، از این رو نقد او نیز چاشنی این گونه گفتگوهاست. فقط نسلی که سنت ادبی غنی و ثابتی را با اطمینان در اختیار دارد می‌تواند در نقد ادبی خود، مانند شراب‌شناس، چنین آسوده خاطر رفتار کند. وقتی این اطمینان خاطر فروکش کرد، خبرگان جای خود را به تحلیل‌گران دادند.

تفّن در نقد ادبی

اکثر خوانندگان جدید تبدیل مذکور در فوق را، بدون تردید، تحوّل به حالتی بهتر بشمار می‌آورند. آنان افزایش دقت و صراحت، باریک‌بینی و حرفه‌ای بودن را — که در نقد جدید می‌بینند — در مقام مقایسه با تنوع طلبی سینتزبری حسن استقبال می‌کنند. مع هذا در مورد «تفّن» آراسته به شیوه سینتزبری، مطالب گفتنی زیادست (زیرا به یک معنی، سینتزبری اگر چه استاد و منتقد حرفه‌ای و محقق بود، متفّن

بزرگی بشمار می‌آمد و شیوه او در نقد شیوهٔ تفتن بود). تفویض بحث انتقادی فقط به منتقد حرفه‌ای، و منتقد را متخصص فنی ماهر انگاشتن که فقط برای همکاران ماهر و متخصص خویش می‌نویسد، زیانهای خاص خود را دارد. هر تمدن، با توجه به متفنان آن، و بسته به این که هوشمندان غیرمتخصص تا چه حد می‌توانند دربارهٔ پدیده‌های فرهنگ خویش با احساس و ادراک بحث کنند، مورد داوری قرار می‌گیرد. اگر منتقد از خوانندهٔ آثار ادبی — نه لزوماً از «مردم کوچه و بازار» که هویتی مبهم است بلکه از خوانندهٔ علاقه‌مند و حساس غیرمتخصص — بسیار دور شود بتدریج از برای خود زبان فنی نامفهومی پدید می‌آورد و خویش را بمنزلهٔ واسطهٔ لازمی بین مصنف خلاق و خوانندهٔ معمولی محسوب می‌دارد. در حقیقت اگر منتقد چندان فاصله گیرد که آراء و سخنان او فقط از برای همکاران متخصص مفهوم باشد، در این صورت وی بین مصنف و مردم حتی واسطه نمی‌تواند بود بلکه مانع و حائلی خواهد شد نمودار آن که التذاذ اشخاص غیرمتخصص از ادبیات خوب، غیرممکن است. اما سینتزبری، علی‌رغم همهٔ سستی و مسامحهٔ اتفاقی در نقد او و فقدان عمدی روش معین، یا شاید هم بواسطهٔ این خصائص، همواره با خوانندگان خویش بعنوان کسی که در التذاذ از آثار با آنان سهیم است سخن می‌گوید نه بصورت مشاورهٔ فنی. اگر نسلی در زمینهٔ سنت ادبی خویش چندان از خود راضی نباشد و کمتر احتمال رود که گفتگوهای بعد از شام را بمنزلهٔ گل زیبای محاورات مردم متمدن بشمار آورد، و جستجوی نقدی جدی‌تر، تحلیلی‌تر و با اسلوب‌تر، و بطور کلی سختگیرتر را آموخته باشد، ما می‌توانیم به این نیاز او ارج نهیم و در عین حال شاید به عصری غبطه‌خوریم که می‌توانست فرهنگ خود را مسلم‌تر انگارد.

این نکته را باید افزود که نقد ادبی بعنوان تحقیقی فلسفی در بارهٔ ماهیت و ارزش ادبیات تخیلی — آن نوعی که در باب اول کتاب حاضر مورد بحث واقع شد — تقریباً همیشه بتوسط منتقدان حرفه‌ای عملی شده است، زیرا این موضوع چیزی جز فعالیت کوشای فلسفی نمی‌تواند بود. در عصری که اهل ادب با سنت فکری و اجتماعی دیر پایي براحتی سازگار شوند — این نقد عملی است، نه نقد فلسفی، که احتمالاً به جانب تفتنی التقاطی گرایش پیدا می‌کند. این گونه منتقدان به این

گرایش دارند که مسائل اساسی جمال‌شناختی را، با یک لطیفه و یا با رفتاری مشعر بر این که این مطالب را «هرچه مدرسه‌ای می‌داند»، کنار نهند. با همه فریندگی که شیوه نقد سینتزبری دارد، و با همه اطمینان خاطر آن، و تأکیدش بر تداوم تمدن، فقط در مورد آثاری که آشکارا از گذشته مایه می‌گیرد، بشایستگی عمل می‌کند و در برابر هرگونه فاصله‌گیری بارز نسبت به معیارهای سنتی، ساکت می‌ماند. وقتی که، در حدود جنگ جهانی اول، در نتیجه فترتی طولانی، ارتباط بین سنت و استعداد فردی می‌بایست بطور اساسی مجدداً مورد بررسی واقع می‌شد و تمامی این مسأله که در یک اثر ادبی چه می‌گذرد بار دیگر مطرح گشت، نقد ادبی مجبور شد از فضای آسوده خود و لحن متفنان دست بکشد و بصورتی سختگیرتر و قوی‌تر درآید.

نظر الیوت درباره سوينبرن: برداشتی تحلیلی

اگر بحث سینتزبری را درباره پرایر در کناریکی از مقالات انتقادی اولیه ت.س. الیوت (مثلاً درباره مارلو، یا بن جانسن و یا اندرو مارول)^۱ قرار دهیم، بی‌درنگ متوجه تفاوت کامل خلق و خوی دو منتقد مزبور می‌شویم. الیوت در بند آن نیست که درباره توفیقات ادبی مورد موافقت عموم خوانندگان آثار خود، از روی ظرافت و ادب سخن گوید. قریحه الیوت (که با قریحه سینتزبری بسیار تفاوت دارد) در طریق جلب توجه خواننده بکار می‌رود نه برای نشان دادن معلومات کلی؛ و نثر وی بعمد بدور از ظرافت و تهذیب است. هدف الیوت بررسی اثر ادبی بمنظور نشان دادن چیزهایی است که در اثر می‌گذرد؛ وی خواهان آن است که خواننده را از طریق جلب توجه او به زندگی حقیقی اثر ادبی، به اعجاب افکند. پرسى لا باک^۲

۱- (۱۶۷۸-۱۶۲۱) Andrew Marvell شاعر انگلیسی (م).

۲- (۱۹۶۵-۱۸۷۹) Percy Lubbock منتقد و رساله‌پرداز انگلیسی (م).

در کتاب خود به نام *صناعت داستان‌پردازی*^۳ که نخستین بار به سال ۱۹۲۱ منتشر شد این نوع نقد را در زمینهٔ رمان چنین تعریف کرده است:

«کار نقد در زمینهٔ داستان، در هر حال، ساده بنظر می‌رسد. در بارهٔ رمان نمی‌توان چیز مفید دیگری گفت مگر آن که بر مسألهٔ آفرینش آن تکیه کرده، از لحاظ هدف و منظوری آن را بررسی - نموده باشیم. در تمام بحثمان راجع به رمانها، ناآشنایی ما با آنچه جنبهٔ فنی آنها نامیده می‌شود از برای ما مانع و حائلی محسوب می‌شود و در نتیجه، این همان جنبه‌ای است که باید با آن روبرو شویم. ما می‌دانیم، تکرار کرده‌ایم و هزاران بار به یکدیگر گفته‌ایم که جین آستن نظاره‌گری تیزبین، و دیکنز بذله‌گویی بزرگ بود و جرج الیوت دربارهٔ شخصیت‌های ولایتی، معرفتی عمیق داشت و داستان‌پردازان معاصر ما بقدری سرزنده‌اند که نه می‌توان مقیدشان داشت و نه ممکن است از برایشان حد و مرزی قائل شد؛ و عجب نیست اگر وقتی این سخن را بار دیگر می‌شنویم، از عمق توجهمان کاسته شود. آنچه ما آرزومند درک و فهم آن هستیم کتابهای آنان و استعدادها و نیز دست‌آوردهای آنان است - کتابهایی که اگر بخواهیم آنها را پیش چشم داشته - باشیم باید بار دیگر آنها را از برای خویش بیافرینیم. و برای بازآفرینی پایدار آنها یک راه آشکار وجود دارد و آن مطالعهٔ صنعت و دنبال‌گیری سیاق کار و خواندن اثر بصورتی سازنده است. من اعتراف می‌کنم که کاربرد این روش، یگانه اهتمامی است که امروز در نقد هنر داستان‌پردازی، به نظرم می‌رسد. توقع این که بحث در بارهٔ رمان‌نویسان حاوی چیز جدیدی از برای ما باشد امری بیهوده می‌نماید مگر آن که کتابهای آنان را، واقعاً، بروشنی و با دقت دیده - باشیم.»

«مطالعهٔ صنعت، دنبال‌گیری سیاق کار، و خواندن اثر بصورتی سازنده» شاید شعار الیوت بوده است. حداقل این جمله آنچه را هدف مشخص‌ترین نقد عملی اوست، بدرستی توصیف می‌کند. مثلاً به مقالهٔ او در بارهٔ سوییبنر که به سال ۱۹۲۰ نوشته است توجه کنید:

«این نکته‌ای نسبتاً دقیق است که شخص حکم کند برای شناختن هر شاعری چه قدر از آثار

۳- *The Craft of Fiction*، کتابی است در زمینهٔ مطالعهٔ فن رمان‌نویسی (م).

او را باید خواند. و این مسأله صرفاً مربوط به کمیت اشعار شاعر نیست. شاعرانی هستند که هر بیت از آثار آنان ارزشی منحصر بفرد دارد. شاعران دیگری هستند که فقط با چند شعرشان که مورد اتفاق نظر عموم است شناخته می شوند. شاعران دیگری نیز وجود دارند که فقط گزیده‌ای از آثار آنان باید خوانده شود، ولی کدام گزیده از اشعار باشد، تفاوتی نمی کند. اما در مورد سوينبرن ميل داریم آتالانتا^۴ را در اختيار داشته باشيم و نيز دفتری از اشعار گزیده او که مسلماً باید حاوی جذامی^۵، لائوس و نریس^۶ و پیروزی زمان^۷ باشد. البته این گزیده باید بسیاری از اشعار دیگر را نیز در بر داشته باشد اما شاید هیچ تک شعر دیگری نتوان یافت که کنار گذاشتن آن خطا شمرده شود. پژوهشگر آثار سوينبرن نيازمند آن است که یکی از نمایشنامه‌های عصر خاندان استوارت^۸ را بخواند و در تریسرام اهل لاینس^۹ غور کند. اما امروزه تقریباً هیچ کس به خواندن تمامی آثار سوينبرن رغبت ندارد. نه از آن جهت که او شاعری مکتور (پُر اثر) است زیرا شاعران هستند که به همان حد پُر اثرند ولی باید تمام آثار آنان را خواند — ضرورت و دشواری فراهم آوردن گزیده‌ای از اشعار سوينبرن معلول ماهیت خاص شعر اوست و گفتن این نکته زائد نیست که با آثار هر شاعر دیگری باشهرتی برابر وی بسیار متفاوت است.

ممکن است هیچ کس نسبت به این نظر اعتراض نکند که سوينبرن در شعر سهمی دارد و کاری کرده که کسی پیش از او از عهده آن بر نیامده است، و آنچه عرضه کرده هرگز قلب و ناسره بشمار نخواهد آمد. و از این جاست که ما می توانیم این سؤال را بپایان آوریم که سهم او در شعر چه بود؟ و چرا ولو هر نوع حلال انتقادی برای تحلیل بردن ساختمان شعر او بکار ببریم، باز هم سهم وی بجای خود محفوظ می ماند؟ آزمایش این است: با قبول این نظر که ما از اشعار سوينبرن زیاد لذت نمی بریم (و گمان می کنم که نسل حاضر نیز لذت نمی برد)، و نیز با قبول این که در دوره‌ای از عمر خویش ما واقعاً از آثار او لذت می بردیم ولی اکنون دیگر از آنها لذت نمی بریم (و این ایراد و ملامت شدیدتری است)، مع ذلک کلماتی را که برای بیان موجبات کراهت یا بی اعتنائی خود نسبت به شعر بد بکار می بریم، در مورد سوينبرن نمی توان بکار برد. کلمات

۴ — *Atalanta in Claydon* مهمترین اثر سوينبرن، ۱۸۶۵ (م).

۵ — *The Leper* ۶ — *Laus Veneris*

۷ — *The Triumph of Time*، ۱۸۸۲، اثر سوينبرن (م).

۸ — *Stuart*. منظور سالهای بین ۱۶۰۳ تا ۱۶۴۰ م. است (م).

۹ — *Trisram of Lyoness*، ۱۸۸۲، حاوی پاره‌ای از شادترین آثار آهنگین سوينبرن

حاکمی از ایراد، کلماتی است که خصائص او را بیان می‌کند. شما ممکن است کلمه «مُطَنَّب» diffuse را در مورد آثار او بکار ببرید، اما «اطناب» diffuseness در آثار او یک خصیصه اساسی است. اگر سونیرن تمرکز بیشتری در شعر خود ملحوظ داشته بود، در نوع خود بهتر نمی‌شد بلکه چیز دیگری از آب درمی‌آمد. «اطناب» یکی از افتخارات اوست. آن مطلب اندکی که می‌بینیم در شعر پیروزی زمان بکار رفته، و مع‌هذا چنان تعداد شگفت‌انگیزی از کلمات بدست داده، مستلزم آن است که جز نبوغ چیزی بر آن اطلاق نشود. شما هم اگر بخواهید نمی‌توانید پیروزی زمان را تلخیص کنید فقط کاری که می‌توانید کرد حذف کردن مقداری از آن است. و این کار شعر را ضایع می‌کند و نو آن که هیچ بندی از آن، اساسی بنظر نیاید. به همین ترتیب مقدار قابل توجهی از اشعار سونیرن - مجلدی از گزیده‌ها - لازم است تا خصائص سونیرن شناخته شود و لو آن که شاید هیچ شعر معینی در این گزیده، اساسی و مهم نباشد. پس اگر ما باید در کاربرد اصطلاحات ایرادآمیز نظیر «مُطَنَّب» دقیق باشیم، به همان اندازه باید در ستایش و تحسین نیز دقت بخرج دهیم. مردم می‌گویند: «زیبایی شعر سونیرن در اصوات آن است» و توضیح می‌دهند که «تخیل بصری در او کم بود». اما من بیشتر به این تمایل دارم که بگویم بکار بردن کلمه «زیبایی» در مورد شعر سونیرن اصلاً درست نیست. اما در هر حال، زیبایی یا تأثیر صوت نه مربوط به موسیقی است و نه مربوط به شعری که با موسیقی تلفیق شده باشد. شعری که بقصد تلفیق با موسیقی سروده شده، دلیلی ندارد فاقد تصاویر بصری بسازر باشد و یا پیامی هوشمندانه و مهم را ابلاغ نکند، زیرا چنین شعری از وسیله دیگری نیز برای تأثیر در احساسات، سود می‌جوید. آنچه ما در آثار سونیرن می‌یابیم بیانی است از طریق صوت، که احتمال نمی‌رود این بیان بتواند خود را با موسیقی پیوند دهد. زیرا آنچه او بدست می‌دهد تصاویر و اندیشه‌ها و موسیقی نیست، آمیزه‌ای است عجیب از القاء این هر سه. کمپیون^{۱۰} می‌گوید:

Shall I come, if i swim? wide are the waves, You see;
Shall I come, if i fly, my dear love, to thee?

شنا کنان بیایم؟ می‌بینی که امواج خروشان است؛
به سوی تو پرواز درآیم، ای محبوب دل‌بند من؟

این شعر کمپیون نمونه‌ای از آن نوع موسیقی است که در شعر سونیرن نمی‌توان یافت. این شعر،

۱۰- Thomas Campion (۱۵۶۷-۱۶۲۰) شاعر و ترانه‌سرای انگلیسی (م).

ترتیب و انتخابی است از کلماتی که دارای ارزش صوتی است و در عین حال، معنایی مفهوم و بهم پیوسته دارد و این دو یعنی ارزش موسیقایی و معنی، دو چیزست نه یک چیز. اما در شعر سونیرن، زیبایی «خالص» وجود ندارد — نه زیبایی خالص در اصوات، نه در تصویر و نه در اندیشه. شلی می گوید:

Music, when soft, voices die,
Vibrates in the memory;
Odours, when sweet violets sicken,
Live within the sense they quicken.

Rose leaves, when the rose is dead,
Are heaped for the beloved's bed;
And so thy thoughts, when thou art gone,
Love itself shall slumber on.

موسیقی، وقتی زمزمه های لطیف خاموش می شوند،
در خاطره به ارتعاش درمی آید؛
رایحه ها، وقتی بنفشه های دلپذیر می میرند،
در احساسی که خود برمی انگیزند، زنده می مانند.

گلبرگهای گل سرخ، وقتی سرخ گل می پژمرد،
بر بستر محبوب انبوه می شود؛
و چنین است در فکر تو بودن، که وقتی تورفتی،
عشق، بتنهایی همواره آن جا خواهد غنود.

از شلی به آن سبب نقل قول می کنیم که او را استاد سونیرن می پندارند، و نیز به آن جهت که ترانه شلی، نظیر ترانه کمپیون، واجد چیزی است که سونیرن فاقد آن است یعنی زیبایی موسیقی و زیبایی محتوی؛ و از این رو که فقط با دو صفت مذکور، بروشنی و سادگی بیان آمده است. اما در شعر سونیرن معنی و صوت، چیزی واحدست. وی به وجه خاصی به معنی کلمات توجه دارد: معنی کلمه را بخدمت درمی آورد و یا بهترست بگوییم آن را «می آفریند». و این امر، به حقیقت جالب توجهی در مورد غنای واژگان او ارتباط دارد. وی رایج ترین کلمات را

بکار می برد زیرا عواطف او هیچ گاه جنبه‌ای خاص ندارد، هیچ گاه در مسیر مستقیم دید نیست و هیچ گاه در کانونی متمرکز نمی شود؛ عواطفی است که نه با تراکم بلکه از طریق گسترش تقویت می شود. از اشعار اوست:

There lived a singer in France of old
By the tideless dolorous midland sea.
In a land of sand and ruin and gold
There shone one woman, and none but she.

ترانه خوانی در فرانسه قدیم می زیست
در کنار دریاچه‌ای راكد و حزن آلود.
در سرزمینی از شن و ویرانی و طلا
که در آن فقط یک زن می درخشید و نه هیچ کس جز او.

می بینید که وصف او از منطقه پروانس^{۱۱} خالص ترین مصداق «اطناب» است. سونبرن این مکان را با رایج ترین واژه‌ها که در نظر او ارزش خاص خود را دارد، مشخص می کند. کلمات dolorous, ruin, gold فقط اصواتی که او طالب آن است نمی باشد بلکه نمودار تداعی معانی مبهمی است که کلمات به وی القاء می کنند. سونبرن مانند دانته نیست که نگاه خود را بر جایی خاص متمرکز سازد؛ دانته می گوید:

Li ruscelletti che dei verdi colli
Del Casentin discendon giuso in Arno...
(In'erno, XXX)

جویبارهای کوچکی که از تپه‌های سبز
کاستینو در رود آرنو فرو می ریزد...^{۱۲}
(دوزخ، ۳۰)

۱۱ — Provence نام ایالتی قدیمی در جنوب شرقی فرانسه (م).

۱۲ — مؤلف ترجمه انگلیسی ابیات منظور را در کتاب آورده و ترجمه فارسی براساس آن است (م).

در حقیقت، کلمه است که به سوبیرن هیجان می بخشد نه موضوع مورد توصیف. وقتی هر شعر سوبیرن را تجزیه کنید همیشه متوجه می شوید که موضوع موصوف در آن نیست بلکه فقط کلمه وجود دارد. این شعر را مقایسه کنید:

ذرات برفی که طلب بخشایش می کنند،
و از وحشت، آب می شوند.

با وصف شکسپیر از گل‌های نرگس کوهی که قبل از بازگشت پرستوهای پیش آهنگ، آمدن بهار را مژده می دهند. «ذرات برف» سوبیرن نابود می شود اما نرگسهای شکسپیر پایدار می ماند، پرستوی شکسپیر در منظومه مکبث باقی می ماند و پرندۀ وردزورث

که سکوت دریاها را می شکند،

نیز پایدار می ماند؛ ولی پرستو در شعر «ایتایلس»^{۱۳} [اثر سوبیرن] از میان می رود. و نیز همسرایی^{۱۴} در آتالانتا را با همسرایی در یک تراژدی یونانی مقایسه کنید. همسرایی سوبیرن تقریباً تقلیدی طنزآمیز از همسرایی یونانی است. موجزست اما حتی معنی کلمات رایج را فاقدست:

At least we witness of thee ere we die
That these things are not otherwise, but thus...

Before the beginning of years
There came to the making of man
Time with a gift of tears:
Grief with a glass that ran

لا اقل پیش از آن که بمیریم تو به ما می نمایانی
که اینها جز به این صورت نبوده است...

پیش از آن که سالها (تاریخ) آغاز شود
 زمان به کمک آفرینش انسان آمد،
 با هدیه‌ای از اشکها؛
 و اندوه آمد، با ساعت شمارشنی...

این تنها «موسیقی» نیست؛ مؤثرست زیرا بنظر می‌رسد که بیانی مهیب است نظیر بیاناتی که در رؤیاهایمان می‌کنیم ولی وقتی بیدار می‌شویم درمی‌یابیم که «ساعت شمارشنی» بیشتر با زمان تناسب دارد تا با غم و اندوه، و اعطای «هدیه‌ای از اشکها» همان قدر با «اندوه» متناسب است که با «سیر زمان».

از آنچه تا کنون گفته شده ممکن است چنین استنباط شود که می‌توان گفت: شعر سوينبرن نوعی خدعه و فریب است، چنان که هر شعر بدی چنین است. اما فقط در صورتی چنین بود که شما می‌توانستید شاهدهی ارائه دهید و بگویید شعر او تظاهر به چیزی می‌کند که در حقیقت چنان نیست. دنیای سوينبرن به دنیای دیگری آفریده در شعر خود او، متکی نیست، دنیای او کمال لازم و خودبستگی ضروری را از برای توجیه و بقای خویش واجدست. شعر او به شخصیات نمی‌پردازد و هیچ کس دیگری جز سوينبرن نمی‌توانسته است آفریننده آن باشد. استنتاجها با مقدمات صدق می‌کند و نقض آن امکان ندارد. هیچ یک از ایرادهای ظاهری که بر نخستین مجموعه شعرها و ترانه‌ها^{۱۵} گرفته‌اند و یا ممکن است گرفته باشند، پایه و اساس درستی ندارد. شعرا و بیمار و سستی‌آور نیست، شهوی نیست، مخرب نیست. اینها صفاتی است که می‌توان برای مطلب شعر، احساسات بشری، بکار برد و انتساب آنها به شعر سوينبرن مورد ندارد. بیماری و سستی بالاخص مربوط به احساسات بشری نیست بلکه مربوط به زبان است و زبان در حال سلامت، موضوع وصف را ارائه می‌کند و بقدری با آن ارتباط نزدیک دارد که هر دورا یکی باید بپایانست.

این دو فقط از آن جهت در شعر سوينبرن چیز واحدی است که موضوع شعر وجود خود را از دست داده است، و معنی جز توهمی از معنی نیست، و نیز از آن جهت که زبان از ریشه جدا شده آن، خود را با زندگی مستقلى در فضای جدیدی از رشد و نمو، تطبیق داده است. مثلاً در شعر سوينبرن می‌بینیم کلمه weary (خسته و ملول) به همین ترتیب، مستقل از مفهوم خاص و «خستگی» واقعی جسم یا روح، زندگی می‌کند. شاعر بد تا حدودی در دنیای اشیاء و تاحدودی در دنیای کلمات بسر می‌برد و هرگز نمی‌تواند آنها را با یکدیگر سازگار کند. اما فقط

مردی به نبوغ سوینرن می‌توانست بصورتی بی‌نظیر و پایدار در میان کلمات بسر برد. زبان او، مانند زبان شعر بد، بی‌جان نیست؛ بلکه بسیار زنده و باروح است و حیاتی خاص خود دارد. اما زبانی که از نظر مامهمترست زبانی است که می‌کوشد تا موضوعات جدید، احساسات جدید، و جنبه‌های جدید را جذب و هضم و بیان کند چنان که مثلاً در نثر جیمز جویس و یا سلف او کنراد می‌بینیم.^{۱۶}

می‌بینیم که در این جا الیوت به «آنچه در شعر می‌گذرد» بیشتر از تأثیر شعر توجه مبذول می‌دارد. وی همان وسعت معلومات ادبی سینتزبری را واجدست و بیش از او اعتماد بنفس دارد اما فاقد آن اعتمادی است که سینتزبری به خوانندگان اثر خود ابراز می‌دارد. خواننده را باید با تکانی شدید از محدوده آراء قراردادی نسبت به سوینرن بیرون آورد و او را وادار کرد تا دوباره به شعر وی بنگرد و بدقت توجه کند که در آن چه می‌گذرد. مثلاً الیوت پیوسته بین «اطناب» بعنوان یک نقص و «اطناب» بعنوان یک جوهر شعر، و نیز بین انواع مختلف ارتباط بین معنی و صوت کلمات، و بین تراکم و گسترش و غیره تمایز قائل می‌شود. و وقتی که از شاعران دیگر نقل قول می‌کند معمولاً به این منظورست که توجه را به تمایز یا تفاوتی معطوف دارد نه آن که شباهتها یا انعکاسها را نشان دهد. همه این طرز برخورد، اساساً تحلیلی است.

نظر الیور التن درباره سوینرن: تعمیم آکادمیک

این که الیوت به نوع زندگی موجود در شعر، بیش از تأثیر شعر در خواننده توجه دارد موقعی بر ما روشن می‌شود که مقاله وی را درباره سوینرن در کنار نوشته منتقدی قرار دهیم که در نقد، شیوه آکادمیک التقاطی اواخر قرن نوزدهم را بکار-

می‌بست. این منتقد استاد *ألیور التن مؤلف کتاب الهة شعر انگلیسی*^۱ است که اگر-
چه به سال ۱۹۳۳ میلادی انتشار یافته اما پیرو سنت قدیم‌تری است. ملاحظات او
در باره سوبنیرن از این قرار است:

«... زبان سوبنیرن از زلال‌ترین چشمه‌ها جاری می‌شود. وی از آثار کلاسیک قدیم، از
آثار کلاسیک انگلیسی و بالاتر از همه از روایت معتبر^۲ (تورات) مایه گرفت. او سامعه‌ای کامل
داشت و مبتکر بزرگ اوزان غنائی بود؛ در زبان انگلیسی نغمه‌پردازی مطمئن‌تر و درخشان‌تر از
او وجود ندارد. مع هذا بازیافت از شعر او، گرچه بذاته اندک نیست، نسبت به مجموع آن، کم
است. دو نمایشنامه یونانی از آثار او، با وجود مهارتی که در آنها بکار رفته، بعنوان تراژدی،
تأثیری ناچیز دارد. حتی در همسرایهای^۳ مشهور او، اسراف در کلمات مشهودست. اما ما از این
نقص، بواسطه جلال موسیقی و تحرک آن و نیز بسبب کیفیت برق‌مانندی که با گذشت زمان
تغییر پذیر نیست، چشم‌پوشی می‌کنیم. بلی، این کیفیت در رفت و آمدست اما مثلاً در آتالانتا در
سراسر مبادله عالی همسرای با *مله ایجر*^۴ محفوظ می‌ماند:

ای کاش می‌توانستید مرا ببرید

پیشاپیش همه اینها؛

ماسه‌ها را توده کنید و مرا بخاک سپارید

در کنار خرسونیزه^۵،

جایی که امواج خروشان بسفر به خروش امواج پونتیک^۶ پامخ می‌دهند.

در بند ذکر شده^۷، عبارات «پیش از آن که سالها (تاریخ) آغاز شود» و «هنگامی
که سگهای تازی در بهار» نیز وجود دارد. بلی، بعد از پنجاه سال ممکن است بر عبارت «بلبل

۱— Oliver Elton. *The English Muse*؛ نیز، رک: ص ۳۶/۱۷-ح (م).

۲— Authorized Version — ۳ chorus — ۴ Meleager

۵— Chersonese منظور شبه جزیره کریمه است (م)؛ لا تینی: خرسونسوس تاوریکا؛

در منابع اسلامی: قِرم (دائرة المعارف فارسی)، م.

۶— Pontic seas، منسوب به پونتوس، ناحیه‌ای در کنار دریای سیاه (م).

۷— رک: ص ۴۴۴.

عاشق به رنگ قهوه‌ای روشن» و یا به میند^۸ و بسارید^۹ تبسم کنیم، و ما هیچ گاه آنها را خیلی جدی نگرفته‌ایم. اما عبارت «ای آواز، ای سرور، ای شور و احساس!» - این و نیز موسیقی ترجیعات طولانی و موج در شعر ارکئوس^{۱۰}، از میان نرفته است. موسیقی دیگر چکامه‌های دسته‌جمعی سونیرن خطاب به آتن و یا ویکتورهوگو، به نسبت این شعر، جنبه مکانیکی دارد. اشعار سافوئی^{۱۱} او و یا آنچه به وزن چهارهجائی (کورامبیک^{۱۲}) سروده، در قیاس با «تجربه‌های» تنیس، از لحاظ اوزان کلاسیک، مطلب و معنی کمتری دارد؛ اما از جهت عظمت موسیقی عاطفی، در میان اشعار برجسته این نوع، بی نظیرست. نغمه‌های ناب و ساده، نظیر شعر نذر و نیاز^{۱۳} (چیز دیگری از من نخواه، عزیزم)، و شانزده بیت او با این مطلع: «عشق، سرخسته خود را فرود آورد»، ممکن است بعد از آن که بسیاری از مجلدات آثار بعدی سونیرن فراموش شود، تا زمانی دراز باقی بماند. مسلماً برخی از این منظومه‌های غنائی سبک‌تر و کوتاه‌تر، باید اترست. بسیاری از آنها با ابیاتی کوتاه است نظیر: Ex—Voto. A Match. Anima An—eps در نخستین مجموعه شعرها و ترانه‌ها مطالب فراوانی درباره فتای عشق و نیاز به خواب مدهوشانه وجود دارد. در شعر باغ پروسراین^{۱۴} آرزوی یک جوان برای مردن و خاموش شدن، بعد کمال بیان شده؛ و در شعر *Illicet* با لحنی بلاغی تر و در حد کمال قدرت بگوش می‌رسد.

مدایح سونیرن درباره زندگان و مرثی او درباره مردگان بصورتی اسراف‌آمیز از طبع او می‌تراوید. آثار غنائی او خطاب به لندور^{۱۵} و ماتزینی^{۱۶} و شعر خداحافظ، ماری استوارت^{۱۷}، ساده و صریح و جدی است. و سونات مربوط به مدح کاردینال نیومن^{۱۸} که درودی از گروه مشرکان است نیز چنین است. در بین سوناتهایی که به درام‌پردازان قدیم اهدا شده، برجسته‌ترین و شادترین آنها سوناتهایی است خطاب به بیومانت و فلچر، و جان‌دی^{۱۹}. از نخستین چکامه او

8—Maenad 9—Bassarid ۱۰—Erechteus

۱۱—Sapphic منسوب به سافو، شاعره یونانی (م).

۱۲—choriambic ۱۳—Oblation ۱۴—Garden of Proserpine

۱۵—(۱۸۶۴—۱۷۷۵) Walter Savage Landor نویسنده انگلیسی (م).

۱۶—(۱۸۷۲—۱۸۰۵) Giuseppe Mazzini وطن‌دوست و انقلابی ایتالیایی (م).

۱۷—*Adieux à Mary Stuart*

۱۸—(۱۸۹۰—۱۸۰۱) Cardinal John Henry Newman عالم الهیات و نویسنده

انگلیسی (م).

۱۹—(۱۶۴۰—۱۵۷۴) John Day درام‌پرداز انگلیسی (م).

خطاب به ویکتور هوگو و یا از مرثیه بودلر^{۲۰} می‌توان چند بیت را که دارای سبکی عالی و خوش‌آیند و فصیح است، از میان طوفان اصوات، برگزید.

بسیاری از شور و احساسات سوينبرن را می‌توان ادبی خواند اما عشق او نسبت به طبیعت وحشی انگلستان و دریا، عشقی شخصی و مادی است. شعرهای باغ متروک^{۲۱}، زمستان در نورثمبرلند^{۲۲}، گرچه ابداً بصورتی مشخص تصویر نشده، عین جو محل منظور و هوای آن جارا بیان می‌کند. در شعر دریاچه گوبه^{۲۳} وی حالت وجد و سرخوشی خود را در شناگری بقلم می‌آورد. در پایان شعر ترسترام اهل لاینس در دریا اصوات سرودی مذهبی را می‌شنود همچنان که در آغاز مؤثرتر این شعر، در عشق، ندای الهی را می‌شنود. این بیم وجود دارد که مبادا این داستان بزرگ در سیلاب کلمات، تقریباً غرق شود. اما در حکایت بیلن^{۲۴}، «بهنه خلنگ زار طلایی» و «امواج شتابان و سرکش تاین»^{۲۵} زمینه داستانی زیبایی را فراهم می‌کند که با شکوه پیش می‌رود؛ شاعر درباره خود می‌گوید:

بر مرکب شعر سوار بودم، به قوافی نظام بخشیدم
فرسنگها از خطه دلپذیر شمال را پیمودم.

شعر او، در حالی که سایه پیشاپیش حرکت می‌کند، به سوی برادرکشی متقابل و بی‌گناها نه بیلن و بیلان^{۲۶} پیش می‌راند.

من در باره عناصر عاشقانه موجود در نخستین مجموعه شعرها و ترانه‌ها — که موردپسند مردم عصر واقع شد — تاکنون چیزی نگفته‌ام؛ یعنی از «فاوستین، فراگولتا، دولورس»^{۲۷}، و از فلیز^{۲۸} با چشمهایی نظیر چشم مار، و سبز رنگ مانند دریا و مثل چشم گربه. این اشعار، صمیمی و مستقیم و البته از لحاظ آهنگ، اعجاب‌انگیزست و سرانجام قدری سخیف است و هدف قسمتی از آن، بخشم درآوردن بورژواهاست. در حال سوينبرن، چنان که خود در مقدمه آوازهایی پیش از طلوع آفتاب^{۲۹} به ما می‌گوید، همه اینها را پشت سر گذاشت. شعر در این مقدمه، بسیار برجسته است

۲۰. Pierre Charles Baudelaire (۱۸۶۷-۱۸۲۱) شاعر فرانسوی (م).

۲۱. The Forsaken Garden — ۲۲. Winter in Northumberland

۲۳. Lake of Gaube — ۲۴. The Tale of Balen

۲۵. Tyne رودخانه‌ای در شمال انگلستان (م).

۲۶. Balen. Balan دوبرادرشوالیه که یکدیگر را می‌کشند (م). — ۲۷. Faustine

۲۸. Félice — ۲۹. Fragoletta, Dolores Songs Before Sunrise

و نیز مسلماً در شعر زاتران^{۳۰} چنین است که در آن «ربة التوع عشق» خود بشریت است و از طریق فدا کردن داوطلبانه خویشتن، به سوی کمال مطلوب خویش پیش می‌رود. اشعار این مجلد از رؤیاهای سیاسی ماترینی و آزادی اخیر ایتالیا الهام گرفته است؛ و در بین شعرهای ایتالیایی، شعر *Siena. A Marching Song* متمایزست. شعر *Hertha*، اگرچه از لحاظ فکر سست است اما دارای نغمه‌های غنائی رفیعی در تمجید نیروی زندگی کاینات است: نوعی تصویر ساده وحدت وجودست. مناجات انسان^{۳۱} و در برابر صلیب^{۳۲}، اشعار هجائی نیرومندی است. ابیات به والت ویتمن در امریکا^{۳۳} تا حدودی دارای موسیقی امواج آتلانتیک است. سوینبرن هیچ عقیده مشخصی ندارد. «نیهیلیسم»^{۳۴} اولیه او جای خود را به خلق و خوئی آرزومندتر و امیدوارتر می‌دهد، و نغمه‌عالی آوازهایی بیش از طلوع آفتاب، هیچ‌گاه او را بکلی ترک نمی‌گوید.

مقایسه‌دوروش

حتی اگر ما این حقیقت را بپذیریم که بحث استاد التن جزئی از تاریخ شعر انگلیسی است و حال آن که بحث الیوت مقاله‌ای منفرد درباره سوینبرن می‌باشد، بطوری که منتقد نخستین در بررسی خود از اثر شاعر موردنظر ناچار بود که بیش از منتقد دوم نظری شامل و کلی داشته باشد، مع‌هذا از بافت سست ملاحظات انتقادی استاد التن ناگزیر دچار حیرت می‌شویم. وی بسیاری از همان نکته‌هایی را اظهار کرده است که الیوت بیان نموده است اما به این قانع شده که آنها را بصورتی کلی و بیشتر از لحاظ تأثیرشان در خواننده بیان کند نه از لحاظ آنچه واقعاً در شعر می‌گذرد و هدف آن ایجاد تأثیرست. التن «اسراف کلمات» را در شعر سوینبرن متذکر می‌شود و حال آن که الیوت با دقتی تحلیلی توضیح می‌دهد که چگونه سوینبرن در دنیای خود بسنده کلمات، نه اشیاء، می‌زیست، و ماهیت خاص موضع سوینبرن را، با مقایسه‌ها و تباینهای مناسب نشان می‌دهد. التن از «کیفیت برق ماندی که با

Before a Crucifix—۳۲

The Hymn of Man—۳۱

Pilgrims—۳۰

Walt Whitman in America—۳۳

۳۴— nihilism هیچ‌انگاری.

گذشت زمان تغییر پذیر نیست» سخن می‌گوید، اما الیوت از چنین توصیفات کلی و انتزاعی پرهیز می‌کند و بعد از اعتراف به قوت تأثیر ابیاتی معین، خاطرنشان می‌سازد که اگر تصویرهای موجود در آنها را جابجا کنیم چه روی خواهد داد. التن عباراتی از این گونه بکار می‌برد: «عظمت موسیقی عاطفی»، «ابیاتی با سبکی عالی»، «آرزوی یک جوان برای مردن... بحدّ کمال بیان شده»، «در آن مقدمه، شعر بسیار برجسته‌است»، و گاهی از این گونه ارزشیابی بکلی دوری می‌جوید و چنین می‌گوید: «در شعر دریاچه‌گوبه وی حالت وجد و سرخوشی خود را در شناگری بقلم می‌آورد»، یا «در پایان شعر ترسترام اهل لاینس در دریا اصوات سرودی مذهبی را می‌شنود»، اما الیوت در سراسر بحث خویش از هدف واحد خود دور نمی‌شود و آن هدف یعنی توضیح دقیق این که در شعر سوينبرن چه می‌گذرد، و شعر او نمودار چه نوع توفیقی است، الیوت این کار را بوسیلهٔ تحلیلی دقیق انجام می‌دهد که بیان تفاوت‌های روشن مربوط به انواع اشعاری است بظاهر شبیه ولی در واقع متفاوت. التن فاقد روح انتقادی نیست. مثلاً وقتی می‌گوید: «این بیم وجود دارد که مبدا این داستان بزرگ در سیلاب کلمات، تقریباً غرق شود»، اظهار نظر انتقادی معتبری بر علیه سوينبرن است. اما الیوت این مسأله را بدقت بررسی می‌کند که آیا «اطساب» در آثار سوينبرن، موضوعی است در خور تحسین و یا سزاوار ملامت. وی هر دو جنبه را بطور متوازن بررسی می‌کند و نشان می‌دهد: در حالی که «اطساب، یکی از افتخارات سوينبرن» و جوهر اصلی این نوع شعرست، مع‌هذا «کلمه است که به شاعر هیجان می‌بخشد، نه موضوع مورد توصیف»، و اگر چه این یک نقص است ولی با آن نوع عیب موجود در شاعرانی که «تاحدودی در دنیای اشیاء و تاحدودی در دنیای کلمات بسر می‌برند»، ارتباطی ندارد. خلاصه آن که الیوت جوانب موضوع را با طرح تمایزهای متعدد روشن می‌کند و التن با گفتگو از تأثیر کلی اشعار سوينبرن در خواننده.

روش الیوت، با توجه زیاد او به عمل کرد ادبی و صناعی که در تحقق تأثیر ادبی دخیل است، مظهري است از پیشرفت روزافزون نقد ادبی جدید از دههٔ سوم قرن حاضر بعد. طغیان بر علیه نقد تأثیری (امپرسیونیسم)، و برداشتهای شخصی و

مباحثات کلی مربوط به تأثیر اثر ادبی در منتقد و نیز بر علیه اختلاط التقاطی بین تحقیق و تنبیح و «ارزشیابی»، یکی از مشخصات ربع دوم قرن فعلی بود که فتنی تحلیلی و بیش از پیش قاطع تر، در نقد بوجود آورد.

[یادداشت مؤلف]

نظر الیوت و التن درباره سوینبرن

مقایسه دوروش مورد بحث در فصل پیشین، اگر آنها را در مورد شعری معین بکار بریم آسان تر خواهد بود. مثلاً شعر باغ پروسرپاین را که در زیر درج می شود در- نظر بگیرید. استاد التن درباره آن می گوید که در این شعر «آرزوی یک جوان برای مردن و خاموش شدن، بعد کمال بیان شده است». آیا واقعاً درونمایه این شعر، همین است؟ به نظر شما وقتی استاد التن عبارت «بعد کمال بیان شده است» را بکار می برده چه عناصری را در شعر در نظر داشته است؟ به صفاتی که سوینبرن در این شعر بکار برده است توجه کنید: («بادهای ساکن، امواج بی رمق، غنچه های پر پر شده، گل های نازا، مزارع بی حاصل، برگ های بی حرکت، سال های سپری شده، چیزهای مصیبت بار، عشق های کهن، بال های خسته، شب جاودانی»). آیا این صفات در «کمال بیان» مورد نظر التن در این شعر، تأثیری دارد؟ یا این که مبین این نظر الیوت است که می گوید: در این شعر «معنی جز توهمی از معنی نیست و نیز از آن جهت که زبان از ریشه جدا شده آن، خود را با زندگی مستقلی در فضای جدیدی از رشد و نمو، تطبیق داده است. مثلاً در شعر سوینبرن می بینیم کلمه Weary (خسته و ملول) به همین ترتیب، مستقل از مفهوم خاص و «خستگی» واقعی جسم یا روح، زندگی می کند؟ آیا وزن و قافیه چگونه معنی کلمات را تکمیل می کنند؟ آیا این درست است که سوینبرن «رایج ترین کلمات را بکار می برد زیرا عواطف او هیچ گاه جنبه ای خاص ندارد، هیچ گاه در مسیر مستقیم دید نیست و هیچ گاه در کانونی متمرکز نمی شود...»؟

یک شاعر جدید، که در حقیقت با سوينبرن تفاوت فراوان دارد اما با نظری سطحی شاید دارای همان احساس سوينبرن نسبت به کلمات است، دیلان تامس است. هرگاه نقدی هم از نوع نقد الیوت و هم از نوع نقد التن درباره تامس، بخصوص با توجه خاص به شعر او تحت عنوان «رؤیا و نیایش»^۱ نوشته شود، تجربه ای جالب توجه خواهد بود.

باغ پروسرپاین^۲

این جا، جایی که جهان آرام است؛
این جا، جایی که گویی همه مصائب
از طفیان بادهای ساکن و امواج بی رمق
در رؤیاهای باورنکردنی احلام است؛
من کشتار سبز فام را می نگرَم، که می روید
از برای دروگران و کشتکاران،
از برای وقت درو و خرمن،
گویی عالم خواب آلوده جویباران است.

من از اشکها و خنده‌ها خسته شده‌ام،

۱ — Vision and Prayer

۲ — پروسرپاین، پرسفونه، لاتینی: پروسرپنا، در اساطیر رومی نام دختر زئوس (ژوپیتز) و دیمتر (سرین) ربه النوع کشاورزی است که هادِس (پلوتو) رب النوع حاکم بردنیای زیرزمین، او را می رباید و با خود به زیرزمین می برد و همسر خود می کند. اما دیمتر دختر را بازمی گرداند و سرانجام توافق می کنند که فصل بهار و تابستان وی بر روی زمین و پاییز و زمستان را در زیرزمین بسر برد که کنایه ای است از هنگام شکوفایی و باروری زمین و دوره ای حاصلی آن. در این شعر اشاراتی به این اسطوره وجود دارد که نموداری از اوضاع عصر شاعر و ناخرسندی او از پژمردن شور و شادیاها بر اثر نیرو گرفتن پیرایشگران (پیوریتن ها) تواند بود (م).

و از مردمی که می خندند و می گریند؛
 و از آنچه که ممکن است از این پس پیش آید
 از برای مردمی که می کارند و می دروند.
 من از روزها و ساعتها ملولم،
 از غنچه های پر پر شده گل های نازا،
 از آرزوها و احلام و قدرتمندیها
 و از هر چیز بجز خواب.

در این جا، زندگی با مرگ همسایه است،
 و دور از چشم و گوش،
 امواج بی توان و بادهای مرطوب در تلاشند،
 کشتیهای شکسته و ارواح ناتوان در حرکتند؛
 بی اختیار رانده می شوند،
 و نمی دانند چه کسی آنها را به کجا می راند؛
 اما نه چنین بادهایی در این ناحیه می وزد،
 و نه چنین چیزهایی در این جا می روید.

این جا نه خلنگ زاری می روید و نه بیشه ای،
 نه گل خار بینی، و نه تاکی،
 جز غنچه های بی شکوفه خشخاشها،
 و انگوره های نارس پروسر پاین،
 و بستری رنگ باخته از نیزارهای متموج
 جایی که هیچ برگگی نمی شکفد و نه از شرم رنگ برنگ می شود
 جز این که در این جا «او»^۳ شراب می اندازد،

۳- ضمیر مؤنث است اشاره به پروسر پاین (م).

شرابی مرگ‌آور از برای مردگان.

رنگ پریدگانی بی‌اسم و رسم،
در مزارع بی‌حاصل غله،
خم و راست می‌شوند و بخواب می‌روند
در سراسر شب تا وقتی سپیده بدمد؛
مانند روحی دیررسیده،
که در دوزخ و یا در بهشت بی‌یار مانده،
با ابر و مه فرود آمده است،
و از تاریکی شبگیر بیرون می‌آید.

هر چند یکی باندازه هفت تن نیرو داشته باشد،
او نیز ناگزیر با مرگ خواهد غنود،
و در بهشت با بال نیز بیدار نخواهد شد،
و در دوزخ از دردها و رنجها نخواهد گریست؛
و هر چند یکی مانند گل سرخ، زیبا باشد،
زیبایش می‌پژمرد و از میان می‌رود؛
و اگر چه عشق آرامش می‌بخشد
سرانجام، خوش نیست.

زنی رنگ پریده^۴، پشت دالان و در
با تاجی از برگهای بی‌حرکت، ایستاده است،
او همه چیزهای فناپذیر را گرد می‌آورد
با دستهای سرد و فناپذیر؛

۴- منظور مرگ است (م).

لبهای بی روحش شیرین ترست
از لبهای عشق که می ترسد او را آشنا کند
با مردانی که جمع می آیند و با وی دیدار می کنند،
از اعصار و سرزمینهای بسیار.

او در انتظار هر کس و همه کس است،
در انتظار همه مردانی که دنیا می آیند؛
و زمین را که مادر اوست نیز از یاد می برد،
و زندگی میوه ها و غلات را، هم؛
و بهار و دانه و پرستو
به سوی او پیرواز درمی آیند و از پی او می روند
به جایی که سرود تابستان، طنینی تو خالی دارد
و گلها شرمساری می برند.

به آن جا می روند عشقهایی که می پژمرند،
عشقه های کهن با بالهایی خسته؛
و همه سالهای سپری شده به آن جا نزدیک می شوند،
و همه چیزهای مصیبت بار؛
احلام مرده ایام از یاد رفته،
غنچه های ناشکفته سرمازده از برف،
برگهای وحشی که باد از شاخه جدا کرده،
و بقایای سرخ رنگ بهار ویران شده.

ما را به غم و اندوه اعتماد و اعتباری نیست،
و به شادی نیز هیچ گاه اطمینانی نبود؛
امروز، فردا خواهد مرد؛

زمان به خواست هیچ کسی سرفروود نمی آورد؛
 اما عشق که فتور یافته و بی قرار شده،
 با لبهایی پشیمان گونه،
 آه می کشد، و با چشمهایی فراموشکار
 می‌گرید که هیچ عشقی پایدار نیست.

از کثرت عشق به زندگی،
 ورها از امید و بیم،
 ما باختصار شکرگزاری می‌کنیم،
 هر ربه النوعی را که باشد،
 که هیچ موجود زنده‌ای، حیات ابدی ندارد؛
 و آنان که مرده‌اند هرگز باز نمی‌گردند؛
 و حتی خسته‌ترین رود
 پیچ و خمها را پیموده، خود را سالم به دریا می‌سپارد.

آنگاه نه ستاره و نه خورشید بیدار خواهد شد،
 و نه هیچ تغییر نوری خواهد بود،
 نه زمزمه آبهای روان،
 و نه هیچ صدا یا منظره‌ای،
 نه برگهای زمستانی و نه برگهای بهاران،
 نه روزها و نه چیزهای روزانه؛
 فقط خوابی جاودانه است
 در شبی جاودانی.

منتقد دقیق

بهترین و مشخص‌ترین نقد جدید ترجیح می‌دهد که با یک اثر ادبی واحد سرو کار داشته باشد نه با مجموعه آثار یک مصنف، و این امر تفاوت لحن و روش التّن و الیوت را درباره سوییبنر روشن می‌کند. الیوت، حتی موقعی که حکم کلی می‌دهد، تقریباً همیشه شعری خاص را در مد نظر دارد. استاد ف. ر. لیویز، روش منتقد دقیق امروزی را خوب توصیف کرده است و چنین می‌گوید: «هدف منتقد نخست آن است که هر مطلبی را که توجه وی را به خود جلب کرده هر چه حساس‌تر و کامل‌تر درک کند؛ و این درک و فهم متضمن نوعی ارزیابی است. هر چه او در تجربه با چیزی جدید، پخته‌تر و بصیرتر می‌شود، از خود بصراحت و یا بتلویح می‌پرسد: (این از کجا می‌آید؟ نسبت به... در چه وضعی قرار دارد؟ اهمیت نسبی آن تا چه حدست؟)... کار منتقد ادبی این است که در واکنش خود به کمال خاصی دست یابد و در پروراندن واکنش خویش بصورت تفسیر اثر، تناسب دقیق و خاصی را مراعات کند؛ او باید توجه داشته باشد که از بحث انتزاعی نامتناسب درباره اثری که پیش روی دارد اجتناب کند و نیز از هر گونه تعمیم ناپخته و یا بی‌ارتباط درباره آن اثر و یا مقتبس از آن اثر، بپرهیزد. نخستین توجه او معطوف به آن است که در حیطه تملک شعر مورد نقد (یعنی در وجود ملموس آن) وارد شود، و توجه دائمی او به این است که هرگز تمامیت این تملک را از دست ندهد بلکه بر آن بیفزاید. وقتی درباره ارزش اثر داوری می‌کند (و در داوری‌هایی درباره اهمیت آن)، بتلویح و یا بصراحت، این کار را بر اثر همان تمامیت تملک و کمال واکنش، انجام می‌دهد. وی نمی‌پرسد: (این اثر با این مشخصاتی که برای شعر خوب برمی‌شمرند، تا چه حد مطابقت دارد؟)؛ هدف او متوجه آن است که احساس مستقیم مربوط به ارزش اثر را — و آن چیزی است که مقام شعر را تعیین می‌کند — کاملاً مفهوم و روشن کند» («نقد ادبی و فلسفه: یک پاسخ»^۱، مجله *Scrutiny*، جلد ششم، شماره

اول، سال ۱۹۳۷. این جوابی است که دکتر لیویز به مقاله رنه‌ولک^۲ که در شماره پیشین مجله مذکور نشر یافته بود داده است. این بحث و تبادل آراء، واجد اهمیت بسیارست. هر دو مقاله در کتاب اهمیت اسکروتینی، نوشته اریک بنتلی^۳، ۱۹۴۸، دوباره به چاپ رسیده است).

نمونه ای چند

خواننده مقایسه روشها و بررسیهای منتقدان جدید و مختلف را در برخورد با موضوعات مشابه سودمند خواهد یافت. اینک چند نمونه از آنها یاد می شود:

سه بحث کلی درباره یک شاعر

R.P. Blackmur, «The Method of Marianne Moore, »Chapter 13 of *Language as Gesture*, 1953.

Morton D. Zabel, «A Literalist of the Imagination, »an essay on Marianne Moore reprinted from *The New Republic* and *Poetry* in Professor's Zabel's useful anthology, *Literary Opinion in America*, second edition, 1951.

Kenneth Burke, «Motives and Motifs in the Poetry of Marianne Moore,» Appendix C of *A Grammar of Motives*, 1945.

چهار بحث درباره ویژگیهای یک مصنف

T.S. Eliot, «Rudyard Kipling, »introduction to *A Choice Of Kipling's*

۲- René Wellek متولد وین، کشور اتریش، استاد ادبیات تطبیقی و نقد ادبی در دانشگاههای مختلف امریکا و اروپا و مؤلف کتابهای مهم در نقد ادبی (م).

۳- Eric Bentley, *The Importance of Scrutiny*

Verse made by T.S.Eliot, 1943.

Boris Ford, «A Case for Kipling?» reprinted from *Scrutiny* in *The Importance of Scrutiny*, Eric Bentley ed. 1948.

Lionel Trilling, «Kipling, »reprinted from *The Nation* in *The Liberal Imagination*, 1950.

Edmund Wilson, «The Kipling that Nobody Reads, »in *The Wound and the Bow*, 1941.

سه بحث دربارهٔ یک شعر

C.M.Bowra, «Ode on a Grecian Urn, »chapter VI of *The Romantic Imagination*, 1949.

Kenneth Burke, «Symbolic Action in a Poem of Keats, »Appendix A of *A Grammar of Motives*.

F.W.Bateson, «The Quickest Way out of Manchester: Four Romantic Odes, »ChapterXI, Section IV of *English Poetry, A Critical Introduction*.

دو بحث دربارهٔ یک شعر

Cleanth Brooks on Yeats' «Byzantium, »pages 193—200 of *Modern Poetry and the Tradition*, 1939.

David Daiches on «Byzantium, » pages 733—735 of *Poems in English*, editors Daiches and Charvat, 1950.

See also: Brooks on Eliot's «The Waste Land, »(*op. cit.* pages 138—172) and Bowra's discussion of the same poem in his book, *The Creative Experiment*. 1949, pages 159—188.

مجموعه‌هایی از مقالات متعدد به قلم منتقدان مختلف دربارهٔ شاعری واحد وجود دارد که بخصوص برای پژوهشگران علاقه‌مند به مقایسهٔ روشهای گوناگون انتقادی سودمندست، از آن جمله است دو مجموعهٔ زیرین که از این لحاظ بسیار مفید تواند بود:

T.S.Eliot: A Selected Critique, edited by Leonard Unger, 1948.
The Permanence of Yeats, edited by James Hall and Martin Steinmann, 1950.

و نیز کوشش در راه استقرار رابطه‌ای بین شیوه عمل یک شاعر یا رمان‌نویس در اثر خلاقه او و روش انتقادی و طرز برخورد وی با آثار دیگر نیز سودمند خواهد بود. یک نمونه بارز ت.س. الیوت است که شعر و نقد او هر دو تأثیر همانند داشته است. نمونه دیگر د.ه. لارنس^۱ است که مقالاتش در باره ادبیات امریکایی (مطالعاتی درباره ادبیات کلاسیک امریکایی)^۲، طبع مجدد بتوسط دابلدی، ۱۹۵۳، با چاپ و قیمت مناسب) نمودار همان قدرت عظیم تخیل و همان رفتار نسبت به روابط شخصی است که در رمانهایش دیده می‌شود. لارنس بخصوص نمونه جالب توجهی است از هنرمندی منتقد، زیرا نقد او، برخلاف نقد الیوت، از همان عواملی سرچشمه می‌گیرد که رمانهای وی را بوجود آورده است.

۱- David Herbert Lawrence (۱۸۸۵-۱۹۳۰) رمان‌نویس و شاعر انگلیسی (م).
 ۲- *Studies in Classic American Literature*, reprinted Doubleday, 1953.

تجزیه و تحلیل در عمل

در فصل دهم کتاب حاضر دیدیم که چگونه بسیاری از منتقدان جدید علاقه-داشتند به تنها طریقه شعری کاربرد زبان، توجهی خاص مبذول دارند و در نتیجه به آن جا رسیدند که خصائص ویژه بیان شعری را در پیچیدگی، طعن و کنایه و تناقض ببینند.

نتایج عملی حاصل از تأکید بر منحصر بفرد بودن کاربرد شعری زبان

نتایج این نظریه در باره شعر را می توان در نقد عملی، بوضوح مشاهده کرد (مثلاً در بحث کلینث بروکس در باره سونات وردزورث که قبلاً آن را در صفحه ۲۵۱ نقل کرده ایم). منتقد توجه خود را به نشان دادن وجود صفاتی که از نظر او، صفات ممیزه شعر، و تا حدی مربوط به ادبیات تخیلی بطور کلی است، متمرکز می سازد. این امر موجب تقویت این گرایش می شود که وصف تحلیلی دقیق یک اثر هنری معین - نظیر آنچه در قسمت اخیر فصل پیشین مورد بحث قرار گرفت - جای نقد ذوقی کلی را بگیرد. اگر بخواهیم انواع مختلف دقت تحلیلی را در زمینه تفسیر متون

مختلف نشان دهیم باید گزیده مفصلی از این گونه نقدها را فراهم آوریم. ناگزیر چنین نقدی مفصل و بنابراین طولانی خواهد بود. چنین نقدی ممکن است به دقیق‌ترین روابط متقابل بین معانی، و نیز به ظریف‌ترین عناصر ساختمان آن، به القات غیرمستقیم، و به سایه‌هایی که حتی خواننده کاملاً آشنا با اثر مورد نقد، هرگز به آن توجهی نکرده — و گاه فقط ممکن است تأویلگری چیره‌دست آن را دریابد — بپردازد. اگر چه گاهی این منتقدان به غلو در اظهار فضل و ابراز استادی متهم شده‌اند، اما حداقل این را درباره‌ی روش آنها می‌توان گفت که مستلزم هوش، صبر و استقامت و جامعیت است و همان گونه که دکتر جانسن در باره‌ی سرایندگان شعر متافیزیکی گفت: «شعر گفتن به شیوه‌ی آنان حداقل مستلزم مطالعه و تفکر بود.»

آیا نقد تحلیلی، هم معیاری و هم توصیفی است؟

ممکن است پرسیده شود که آیا نقد تحلیلی دقیق تا چه حد، هم معیاری و هم توصیفی تواند بود؟ یعنی آیا نشان می‌دهد که یک اثر تاچه اندازه خوب است، یا این که فقط به ما می‌گوید که در آن اثر چه چیزی وجود دارد؟ اگر بپذیریم که این روش انتقادی، فن توصیف قاطع‌تری را در اختیار ما گذاشته است، به آن معنی نیست که نیاز جدید به سنجش علمی‌تر ارزش اثر را نیز برآورده می‌کند. این سؤال پاسخی دوگانه دارد:

۱- اگر پیچیدگی، طعن و کنایه، تناقض و دیگر خصائصی که منتقدی مانند بروکس آنها را خصائص ممیزه شعر می‌شمارد معیارهای شعر باشد، آنگاه نمایش این که طعن و کنایه، تناقض و غیره در شعری وجود دارد، نمودار آن است که آن شعر، شعری حقیقی است. اما آیا این بدان معنی است که هر چه طعن و کنایه و تناقض بیشتر باشد، شعر عالی‌ترست؟ یا اگر صرفاً نشان داده شود که این خصائص بنحوی مؤثر در شعر دخالت دارد، در این صورت شعر، شعری حقیقی است و مسأله «عالی‌تر یا پست‌تر»، خارج از موضوع است؟ نظر اخیر، نظری است شایع‌تر و شاید

ثابت‌تر نیز هست. بنابراین تعجب‌آور نیست اگر منتقدانی که این روش را بکار می‌برند در عین حال که غالباً می‌توانند نشان دهند که آیا اثری شعر حقیقی است یا نه — مثلاً چکامه کیتس شعری حقیقی است اما شعر «درختان»^۱، اثر جویس کیلمر^۲، شعر حقیقی نیست — به ردّ مقایسه بین اشعار خوب، گرایش دارند و مایل نیستند اشعار را برحسب درجات: خوب، بهتر و بهترین طبقه‌بندی کنند. یک شعر (و همین نکته در باره دیگر انواع ادبیات نیز صادق است) یا در معیار شعری می‌گنجد و شعر تلقی می‌شود و یا نه. اشعاری که در این معیار می‌گنجد، همه دارای وضعی برابرند و نباید برحسب درجات، منظم شوند. درست نیست که بگوییم همه منتقدان تحلیلی جدید همین موضع را اتخاذ می‌کنند بلکه چنین بنظر می‌رسد که طرزعمل اکثر آنان با این روش مطابقت دارد^۳.

۲ — پاسخ دوم به این سؤال که «آیا این نوع نقد ممکن است هم معیاری و هم توصیفی باشد؟» این است که: هر اثر ادبی که مستعد پذیرش این نوع بررسی است، باید یک اثر ادبی حقیقی باشد. تعمق کافی در معانی، استخراج اشارات و نظرهای مغایر آنها که در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند تا تار و پود مجموعه‌ای غنی از معانی را بوجود آورند، فقط در مورد اثری نافذ ممکن است بکار رود. ارزش اثر ادبی موقعی معلوم می‌شود که ببینیم آن اثر تا چه حد در معرض چنین بررسی قرار می‌گیرد. آیا معنی این سخن این است که منتقد قبل از شروع به نمایاندن کیفیت اثری، قاعده بایستی تصمیم خود را در مورد کیفیت آن گرفته باشد؟ یا حتی وی بایست، پیش از آن که برای پی بردن به خوبی یا بدی اثر بکوشد، این احساس را داشته باشد که اثر مورد نظر خوب است؟ باید گفت که این هر دو، محل تأمل و

۱ — Trees

۲ — Alfred Joyce Kilmer (۱۸۸۶ — ۱۹۰۴) شاعر و منتقد امریکایی (م).

۳ — شاید عامل دیگری نیز در اکراه این منتقدان از داوری برحسب مقایسه، دخیل است، یعنی آگاهی آنان مبنی بر این که صورت (فرم) است که به اثری کیفیت شعری می‌بخشد و آنچه سبب می‌شود شعری عالی‌تر یا پست‌تر خوانده شود، چیزی است ورای صورت (فرم). ابزار کار این منتقدان از برای داوری در مورد اول متناسب است نه از برای موضوع دوم.

تردیدست. ممکن است کسی مدعی شود که با برخورداری از هوشمندی کافی، می‌توان در هر چیزی، پیچیدگی و تناقض را یافت (و.ه. اودن در شعر شکار اسنارک^۴ [اثر لوئیس کارول^۵] عمق فراوان، و در نظریه کیرکگور^۶ در مورد شعر لیمریک^۷ اثر لیر تفسیری کنایه آمیز یافته است، شعر اخیر چنین شروع می‌شود: «پیرمردی بود، اهل وایتیهون^۸») و بنابراین کشف این خصائص بذاته نمی‌تواند مفهومی زیادی داشته باشد؛ بلکه منتقد نخست باید بداند که کشف آن خصائص بصورتی عینی امکان پذیرست. شاید چنین ادعائی بیش از حد مبالغه آمیز باشد. منتقد تحلیلی جدید معمولاً به این قانع می‌شود که اثر مورد بررسی را با دقت و باریک بینی هر چه بیشتر توصیف کند و با موشکافی و نفوذی افزون‌تر از منتقدانی که ترجیح می‌دهند در باب اثر از روی تأثیر کلی آن در خودشان، و با بیانات و تعبیراتی کلی بحث کنند؛ اینان تصمیم‌گیری در مورد میزان ارزش اثر را به خواننده واگذار می‌کنند و توجه آنها به این معطوف است که اطمینان حاصل نمایند در درجه اول خواننده آن را درست بخواند.

امپسن و تعدّد معانی

یکی از پیشروان نقد تحلیلی دقیق، از لحاظ توجه به امکانات موجود در معانی کلمات، ویلیام امپسن، از شاگردان آی.ا. ریچاردزست که نظر استاد خود را

۴ — *the Hunting of the Snark* اسنارک حیوانی خیالی است که شاعر در این قطعه

آفریده است (م).

۵ — Lewis Carroll نام مستعار (۱۸۹۸ — ۱۸۳۲) Charles Lutwidge Dodgson

نویسنده ریاضی دان انگلیسی (م).

۶ — Soren Aabye Kirkegaard (۱۸۵۵ — ۱۸۱۳) فیلسوف دانمارکی و نویسنده

در الهیات (م).

۷ — limerick بی معنی و کودکانه، نظیر «اتل مثل توتوله...» (م).

۸ — Whitehaven

در باره معنی بصورت نوعی خاص از فن توصیف بسط داده و این شیوه در انگلستان و امریکا نفوذی فراوان داشته است. وی در کتاب خود به نام *هفت نوع از ابهام*^۱ (۱۹۳۰) انواع مختلفی از تعدد معانی را کشف کرد، و در کتاب دیگر خویش به نام *روایاتی از شعر شبانی*^۲ (۱۹۳۵)، چاپ مجدد در امریکا تحت عنوان *شعر شبانی انگلیسی*^۳ (۱۹۳۸) مسأله تعدد وجوه معنی را در بحثی راجع به تعدادی از آثار مختلف ادبی، بررسی نمود. شرح زیر را که از بحث او در باره شعر «باغ»^۴ اثر اندرو مارول نقل می شود، ملاحظه نمایید:

«هدف عمده شعر، ارائه تفاوتها و تلفیق حالات آگاه و ناخودآگاه، و طرز ادراک حسی و عقلی است؛ مع هذا این تمیز هرگز صورت نگرفته و شاید امکان نداشته است که انجام پذیرد؛ اندیشه های شاعر بطور ضمنی در استعاره های او مندرج است... یادداشتهای چاپ آکسفورد، معانی مضاعف قابل توجهی (بطوری که این حداقل تصور خود من نیست) در تحلیلی ترین عبارات شعر بدست می دهد؛ یعنی در جایی که شاعر راجع به ذهن خود چنین می گوید:

Annihilating all that's made
To a green thought in a green shade.

درهم شکستن همه آنچه آفریده شده است
و تبدیل آنها به اندیشه ای سبز و خرم در زیر سایه سبز یک درخت.

آن معانی مضاعف یا «تبدیل همه عالم مادی به چیزی غیرمادی، یعنی به اندیشه ای سبز و خرم» است و یا «عالم مادی را در مقایسه با اندیشه ای سبز و خرم، بی ارزش انگاشتن»؛ یعنی تأمل در هر چیز و یا نفی هر چیز. این امر، اندیشه ذهن آگاه (یعنی شمول بر همه چیز زیرا ذهن آن را درک می کند) را با اندیشه طبیعت بهیمی ناآگاه (یعنی شمول بر همه چیز بسبب هم آهنگی با آن) توأم می سازد. بدیهی است هدف چنین تعارض اساسی (چنان که در اشتقاق لغوی دیده می شود: تبدیل all به nihil به nothing و بعد به thought)، انکار واقعیت آن است؛ نکته آن نیست که گفته شود این دو اساساً با یکدیگر متفاوتند بلکه این است که مادام که یکی از آن دو باید شناسایی شود، لازم است که تفاوت آنها نادیده گرفته شود. تا جایی که

شاعر در حالت جذب و بی‌خودی فرو رفته، آن دورا با یکدیگر تلفیق کرده، او «نه هشیارست و نه مدهوش»، نظیر هفتمین حالت از حالات تجلی که به بوداییها دست می‌دهد. گمان می‌کنم این امر بر ابهامی دیگر پرتو می‌افکند و آن ابهامی است که از قرینه روشن می‌شود که آیا all «همه» مورد نظر همان made «صنع» ملحوظ در ذهن صاحب اثر بوده و یا در مشیت آفریدگار؛ در نظر عارفی تا این حد آفریننده، بین این دو چندان تفاوتی نیست. در این جا، چنان که در ملاحظات «عمیق» معمول است، قوت موضوع، در تلفیق بین افکار عقلانی نامألوف و افکار ابتدائی نامألوف است یعنی بین افکار راجع به احوال معرفت و افکار سحرآمیزی که شخص عارف از این طریق، بر دنیای خارجی سیطره می‌یابد...

طبیعت وقتی مهیب و سرکش است، مضمون شعر مارول قرار نمی‌گیرد، وی این امتیاز پیروزی را بیشتر از آن جابدهست می‌آورد که طبیعت آرام را برای سیطره بر عالم انسان، بکار می‌گیرد:

فکر می‌کنم چه قدر ایمن و نیرومندم،
 که در پناه این درختان، فکر خود را جای داده‌ام؛
 جایی که زیبایی، قلب را نشانه گرفته،
 و از کمان بعضی از درختها، تیر بی حاصلش را رها می‌کند؛
 جایی که دنیا هیچ هدف مشخصی را
 نمی‌تواند نشانه بگیرد، و اگر هدف هم قرارداد به من اصابت نمی‌کند.
 اما من در برابر او، با آرامش خاطر به بازی سرگرمم،
 و سوارکاران او را در طول روز به تیر می‌زنم.

نیروی خشونت‌آمیز نهفته در بسیت اخیر، با قبول طبیعتی که بیشتر جنبه خودآزاری دارد نه سلبی، بلافاصله متعادل می‌شود، طبیعتی که شاعر در آن به مسیح شباهت می‌یابد، می‌خکوب و با تاجی از خار (Upon Appleton House, LXXVI):

ای پیچک جنگلی، مرا با رشته‌های خود ببند،
 با رشته‌های رونده خود، دور من ببیج،
 و مرا با حلقه‌های خویش چنان محکم ببند،
 که هرگز نتوانم این مکان را ترک گویم.
 اما مباد ازنجیرهای توسست باشد،

پیش از آن که من بندهای ابریشمین تورا بگسlem،
شما نیز ای خار بُنهای جنگلی مرا ببند کشید
و سراپای مرا با خارهایتان میخکوب کنید.

شاعر در تشبیه خود به مسیح از این فراتر نمی رود، و در هر حال درونمایۀ شعر «باغ»، «آسایش و آرامش» است:

مردم خود را چه بیهوده در رنج می افکنند
تا به نخلی، یا بلوطی، یا برگ غاری^۵ دست یابند؛
و حاصل کوششهای دائمی خود را
در تاجهایی از گیاه، و برگهای درخت بجویند.
که سایه های کوتاه و باریک و مورب آنها رندانه
رنج و زحمت آنان را، مورد ملامت قرار می دهند؛
و حال آن که همه گلها و همه درختها فراهم می آیند
تا تاجهای آسایش و آرامش را برای انسان بیافند.

بیت اول به تقریر این معنی نزدیک تر می شود که تفاوت اصلی بین قوای فطری و قوه مکتسب کدام است، تفاوت بین قوه کلی و قوه احساس. در این حالت آرمانی طبیعت شیء حاکی از آن است که قوه ای که کلی بوده عملاً در باغ ارضا شده است. «رخوت و عزلت»، حتی در کامل ترین صورت حیات، چندان عادی و الم انگیزست که نمی توان سهولت از آن گذشت. ولی مادام که انگیزه های سرکش زندگی را بتوان هموار و منظم و شفاف کرد (بی آن که آدمی در آن حال به سرکشی این گونه انگیزه ها وقوف داشته باشد) خودشناسی از این راه امکان پذیرست. آگاهی در این حالت، دیگر تمایز مهمی بشمار نمی آید. انگیزه ها — که بایست قبلاً متعادل شده باشند — برای آن که اعتدال پذیرند به آن آگاهی نیاز ندارند و نیز بر اثر تجاوز آن به حریمشان، بخطا نمی روند. انگیزه ها خود را می شناسانند زیرا با شناخته شدن دگرگون نمی شوند، و اصل تردید و عدم قطعیت در آنها دیگر تأثیر ندارد. این اندیشه در همه روایات شبانی اهمیت دارد،

۵ — اشاره است به تاجی از برگ غار که در یونان و روم قدیم بعنوان نشانه افتخار بر سرفاتحان و قهرمانان می نهاده اند (م).

زیرا شخصیت شبانی دائم آماده است که منتقد باشد؛ وی نه تنها همه چیز را شامل می‌شود بلکه بصورتی نامنتظر ممکن است آن را نیز بداند.

رشته دیگری از معرفت شاعر را می‌توان در این جا ذکر کرد. من مطمئن نیستم که چه ترتیبی برای بستر گلها، در بیت آخر توصیف شده است، اما آشکارست که خورشید در «یک روز»، «فلک گلها» را می‌پیماید و زنبورهای عسل نیز در رفتن از یک بستر گل به بستی دیگر (زادآور رنجهای مذکور در بیت اول)، تمام تابستان را در «یک روز» خلاصه می‌کنند. آنها وقت خود را، مانند ما، محاسبه می‌کنند، به این صورت که علی‌رغم عمر کوتاه‌ترشان، آنها نیز نظیر ما، همه تجربیات خود را در این عمر کوتاه می‌گنجانند، و همین موجب می‌گردد تا شاعر به همان صورت که به ابعاد گسترده فضا می‌نگرد به دورانه‌های طولانی زمان نیز دست یابد. تا این جا وی طبیعت می‌شود، و جاودان می‌گردد. این مقطعی شکوهمند از برای موضوعاتی است که همه در مایه‌ای واحد متمثل شده است اما به نظر من چندان اهمیت ندارد زیرا نقطه بحران شعر در وسط آن است.

وقتی که یادداشت چاپ آکسفورد را بپذیرید ممکن است آن را بر همه شعر اطلاق کنید.

در همان حال، ذهن، از لذائذی ناچیزتر
به عالم جذبه خویش نایل می‌شود؛
ذهن، اقیانوسی که هر نوعی
شبیه خود را بی‌درنگ در آن می‌یابد؛
در عین حال او از این چیزها فراترست و می‌آفریند
دنیهایی دیگر، و دریاهایی دیگر را؛
و درهم می‌شکند...

این که شاعر گفته است: «از لذائذی ناچیزتر» یا «از کاهش یافتن لذت» یعنی «ما در روستا از آرامش برخورداریم اما رخوتان سعادتی آرام و خودآگاه به ما می‌بخشد که از لذتهای افراط‌آمیز شهری عاقلانه‌ترست». یا منظور شاعر آن است که «بسبب این لذت، ما کاهش یافته‌ایم» یعنی «لذتهای زندگی روستایی چنان آسایش و آرامشی فکری به من داده که از نیروی اندیشه و از اهتمام فکری و درون‌نگری ذهنم کاسته است». این همان معمای آگاهی اندیشه است؛ این ابهام به کلمه «لذت» دو معنی می‌بخشد: یکی از آنها مربوط است به نظریه ذووجهین و

پیرایشگرانه^۶ شاعر در باب لذت، و دیگری مربوط است به تضاد بین لذت و سعادت. پس «سعادت» (happiness) نامی است از برای حالتی از آگاهی و درعین حال متضمن این اندیشه است که همه چیز راست و درست از آب درمی آید، و چون این کیفیت امری «اتفاقی» است [با توجه به تشابه لفظی بین happiness و happening]، پس حتماً حاصل پیروی موجودات از عقل آگاه نیست (چنان که، بحکم قاعده، لفظ happiness کلمه‌ای ضعیف است. چنین بنظر می رسد که با عمیق نگرستن و استخراج معانی ضمنی آن است که شعر موردنظر، موجب می شود لفظ مزبور بصورت کلمه‌ای پرمعنی و قوی تأثیر بجا گذارد).

همین تردید سبب می شود که همه عظمت نصیب ایات بعد شود. دریا اگر آرام باشد همه چیزهای نزدیک به خود را منعکس می کند؛ ذهن نیز، بعنوان یک وجود آگاه، آئینه عقل است. در بعضی جاهای دریا، شیرهای دریایی، و اسبهای دریایی و هر چیز دیگر هست، ولی آنها با نظایر خود در زمین متفاوتند؛ ناآگاهی معبر و مجرائی ندارد، و در میان جانوران وحشی هیچ پدیده عجیبی نیست که تصویری از خود در ذهن ما نداشته باشد. در صورت اول، افکار، اشباحی است، و در صورت دوم (نظیر «اندیشه سبز و خرم») آنها خود مانند تصاویری که ایجاد می کنند، ملموسند؛ مع هذا آنها به چیزی در دنیای خارج اشاره دارند، بطوری که کشف و دریافت شاعر، با معرفت محض درخور مقایسه است. این استعاره ممکن است بر آنچه قبلاً گذشته منعکس شود بطوری که عبارت «به عالم جذبه خویش نایل می شود» یعنی «مذ فرو می نشیند»؛ فکر اکنون «کاهش» می یابد ولی به حال خود بازخواهد گشت و در این موقع است که شخص می تواند [پس از فرو نشستن مذ] صخره ها را ببیند. بموجب نظرگاه فرویدی در باره «اقیانوس»، «نایل-شدن» یعنی آسایش و آرامش در پناه طبیعت، به بازگشتی به رحم مادر تعبیر می شود؛ در هر حال ممکن است یا بمعنی «نایل شدن به تأمل درونی شخصی» باشد و یا «بر روی هم به درون جریان اسرارآمیز درک و دریافت نایل شدن». اما کلمه straight [که «بی درنگ» ترجمه-شد] ممکن است بمعنی «یک جا» و یا «دفعه واحده» در عالم صغیر باشد؛ جانوران وحشی صور خود را (شاید، این منظور اصلی استعاره باشد) بمجرد این که به جستجوی آن برمی آیند می بینند؛ آرامش طبیعت، خودآگاهی «بی درنگ» به شاعر می بخشد. اما قبلاً دوییت لطیف شورانگیز درباره ترکیه^۷ رغبت جنسی بصورت شوق و ذوق نسبت به طبیعت داشتیم (من نمی گویم که این مضمون، محرک عاطفی عمده شعر بوده است، اما قسمت مهمی از افکار مشهود و آشکار شعر را به خود اختصاص داده است) و کلمه «هر نوعی» در جستجوی «شبهه» خود عملاً از رغبت به

۶- پیوریتن مآبانه. اشاره است به زندگانی اجتماعی محافظه کارانه مارول (م).

«آفرینش» حکایت می‌کند؛ در ذهن، در این زمان پربار از برای شاعر، «انواع» مزبور می‌توانند آن شبیه را «دفعهٔ واحده» بصورت «یک جا بیابند». انتقال از جانور و تصویر آن به جانور جفت‌جوی، متضمن انتقال از رابطهٔ بین فکر باحقیقت به رابطهٔ فکر با فکرست، تا معلوم شود که کدام یک باید خلّاق باشد؛ در این صورت بضرورت، صعود از یک «سطح» فکری به «سطحی» دیگر، مطرح می‌شود. و در بیت بعد ذهن نه فقط از جهانی که تصویر می‌کند بلکه از دریا نیز که همتای اوست فراتر می‌رود یعنی ذهن از آب و خاک هر دو فراتر سیر می‌کند، و این خود متضمن خودآگاهی و همهٔ تناقضات فلسفه است. و اگر به کلمهٔ transcendent [که به فراتر-رفتن ترجمه شد] مفهوم فنی «منسوب به همهٔ مقولات» را بدهید، چندان فرقی نمی‌کند؛ وقتی می‌گوییم ذهن بر همه چیز مشتمل است یعنی ذهن خود را، بعنوان یک جزء، با همهٔ مشمولاتش در بر می‌گیرد. و این درست است که دریا تصویر «دنیهایی دیگر» از ستارگان را منعکس-می‌کند؛ استعارهٔ جان‌دان از کرهٔ زمین نیز در زمینهٔ تصویر مزبور دیده می‌شود. مع هذا حتی در این جا هم معنی مضاعف از بین نمی‌رود؛ جانوران زمینی نظایری دریایی دارند اما دریا نیز دارای جانوری افسانه‌ای به نام اژدهای آبی^۷ است؛ در اعماق دریا، همان‌طور که در اوج ذهن، چیزهایی وجود دارد که شگفت‌تر از همهٔ انواع موجود در عالم است.

بانوم. س. برادبروک^۸ به من خاطر نشان کرده است که بند بعدی، در حالی که چندان موفق هم نیست، به جریان امر، تفسیر مذهبی استوارتری می‌دهد:

این جا، در پای لغزندهٔ چشمه سارها،
یا در کنار ریشه‌های خزه گرفته درختان میوه،
در حالی که تن پوش را به کناری می‌افکند،
روح من به درون شاخه‌ها می‌لغزد؛
مانند پرنده‌ای در آن جا می‌نشیند و نغمه سر می‌کند،
سپس بالهای سیمین خود را صیقل می‌دهد و شانه می‌زند؛
و تا وقتی که آمادهٔ پروازهای طولانی تر شود،
اشعهٔ گوناگون در پره‌های او موج می‌زند.

پرنده، کبوتر روح القدس است و الوان گوناگون میثاقهای ازلی را فریاد می‌آورد. وبا فطری-

kraken —۷

۸- M.C. Bradbrook منتقد معاصر بخصوص در مورد آثار مارول (م).

شدن در هر چیز، روحی می شود که نه تنها حاکی از وحدت وجودست بلکه بروشنی برتر و مستقل از عالمی است که خود هنوز در آن زندگی می کند. مع هذا هنوز تناقضات، در این جا به استحکام خود باقی است، و روح نظیر «اندیشه سبز و خرم» ملموس و عینی است. بند بعدی بطور طبیعی و با حالتی شفاف آمیز به شوخیا و کنایه هایی منتهی می شود مشعر بر ترجیح انزوا بر مصاحبت با زنان.

کلمه «سبز»، چنان که بانو سکویل وست^۹ یادآور شده است، در این جا وزن خاصی دارد زیرا قبلاً نیز یکی از کلمات محبوب مارول بوده است... در حقیقت «سبز» طبعاً بعنوان مظهر فرودستی و ناچیزی شبانی تلقی شده است:

ای پرندگان تیره روز! چه سودی دارد
آشیان ساختن در زیر ریشه سبزه ها؛
هنگامی که پستیها نیز نظیر بلندجایها، ناایمن است،
وقضا و قدر هر چه را که از چنگ بداندیشها می گریزد، گرفتار می سازد؟

این خضوع در طبیعت است — که حتی در آن موضع نیز طبیعت بالاتر از انسان است، بطوری که ملخها هم از کنگره لانه های خود برای او موعظه می کنند:

واکنون به گودال ژرف گذارم می افتد،
آن سبزه زار ژرف،
جایی که مردم مانند ملخهای سبزه زار بنظر می رسند،
اما ملخها در آن جا غولانند؛
آنها در خنده های جیغ گونه خود تحقیر می کنند
ما را که در جایی پایین تر از جای آنها راه می رویم.
و از فراز پرتگاههای مرتفع
و ساقه های سبز، به ما نهیب می زنند.

و نیز چنین بنظر می رسد که یکی از مزایای مبهم سبزه آن است که «علوفه» (hay) تولید می کند و این کلمه نام «رقصی روستایی» نیز هست و با این تعبیر، فرودستی معادل سرخوشی

است.

من با این، پشهای زرین^{۱۰} را می‌چینم،
از همه این پرچینها، هر سال،
و اگر چه از لحاظ پشم فقیرتر از آنان هستم،
اما از حیث علوفه^{۱۱} از آنان بسیار غنی‌ترم.

بنابر سلیقه قرن نوزدهم یگانه ابیات واقعاً شاعرانه این شعر [«باغ»]، پنجمین بند از بین نه بندست؛ من تاکنون در باره بند ششم که موضع دراماتیک آن نمودار نظریه بسیار نافذ آن است، بحث می‌کردم. اما چهار بند اول، نشانه اوج گرفتن قریحه است درباره این که «توفیق یا شکست مهم نیست، مهم آن آسایش و آرامشی است که بر اثر کوشش و بذل نیروهای شخص حاصل می‌شود»، و موضوع دوم خلاصه‌اش این است که «خوشوقتم بگویم زنان، دیگر مورد علاقه من نیستند زیرا طبیعت از آنها زیباترست». یکی از آثار قریحه اعتراف به ناروایی موضوع دوم است که به این ترتیب آن را دل‌فریب می‌سازد و در واقع، موضوع اول، جای خود را در آن استوار می‌کند. فقط برای مدتی، آن هم پس از تلاش در بین موجودات بشری است که شاعر می‌تواند از انزوا لذت ببرد. ارزش این لحظات، این ادعا را که لحظاتی جاودان است، متناسب جلوه‌گر ساخته است؛ در عین حال سهولت تعبیر او در مورد مفهوم قدرت آنها، هوشمندانه‌تر و بنابراین قانع‌کننده‌تر از متانت وردزورث در همین مایه است، زیرا نیروهای مخالف را از یاد نمی‌برد:

وقتی حرارت شور و احساس ما به اوج می‌رسد،
عشق بهترین جایگاه خود را در همین جامی یابد.
رب النوعها زیارویان خاکی را دنبال کردند،
مع هذا تلاششان به درختی پایان می‌پذیرفت.

۱۰- اشاره است به اساطیر و سرگذشت قهرمان یونانی Jason که عمویش شرط واگذاری تخت فرمانروایی را به او، بدست آوردن پشهای زرین قرار داد بگمان آن‌که او موفق نخواهد شد اما جیسن به این مقصود رسید (م).

۱۱- علوفه: hay، کنایه از پای کوبی و سرخوشی (م).

آپولون، به همین ترتیب به صید دافنه^{۱۲} پرداخت،
تا او بصورت درخت غار درآمد،
و پَن^{۱۳} نیز به جستجوی سیرینگس^{۱۴} شتافت،
نه برای آن که به پری دریایی برسد بلکه تا به نی لیکی دست یابد.

قدرت ولذت موجود در این استعاره متافیزیکی بارز شده چندان که بنظرمی رسد منجمی شود و تغییر شکل می دهد؛ در بند بعد به سبک کیتس^{۱۵} تبدیل می یابد. به این ترتیب تأمل شاعر در باغ ممکن است به جذبه و نشأه ای منجر شود که باغ از آن غافل بود؛ گویی وی در بند بعد همان جریان را که وصف کرده است تقلید می کند، یعنی با حالت تسلیم و رضا، از وجد و سروری که تلاش قریحه آن را متحقق ساخته لذت می برد. اما چون تغییر سبک، چشم گیرست منصفانه نیست که شعر را از فکر تهی سازیم و آن را توصیفی اتفاقی تلقی کنیم؛ آنچه پیش می آید این است که وی از استعارات اغراق آمیز و آشکار کلاسیک به سوی استفاده از تصویرهای مسیحی غنی و شهودی روی می آورد. وقتی که مردم آن را یک «قطعه» شعر خوب تلقی می کنند، انسان نمی داند که آیا آنان این موضوع را درک کرده اند که الف و یاء شعر، «سیب» و «سقوط» است:

چه روزهای خوشی در این باغ می گذرانم!
سیبهای رسیده از اطراف سرم فرو می افتد؛
خوشه های پرحلاوت تاک
شراب خود را در دهانم می افشزند؛

۱۲ — Daphne در اساطیر یونانی پری دریایی است که با تبدیل شدن به درخت غار از تعقیب آپولون رهایی یافت (م).

۱۳ — Pan در اساطیر یونانی رب النوع کشتزارها، جنگلها، گله ها، شبانان و حیوانات وحشی است که معمولاً با نی لیکی تصویر می شود (م).

۱۴ — Syrinx نام پری است که پَن در تعقیب او بود و خواهرانش برای نجات وی، به نی لیکی تبدیلش کردند اما پَن گفت باز هم تو را دوست می دارم (م).

۱۵ — اشاره است به شعر Ode to A Nightingale «ترانه ای برای یک بلبل»، اثر جان کیتس شاعر دوره رمانتیک (م).

شلیل و هلوی کم‌نظیر،
تا دسترس من بر شاخ آویزان شده‌اند؛
در حین عبور پایم بر روی میبها می‌لغزد،
گرفتار در دام گلها، بر سبزه‌ها فرو می‌افتم.

melon که در انگلیسی بمعنی هندوانه است، در یونانی بمعنی سیب است. سبزه‌ها و گل‌های این جا، مارهایی است که یوریدیچی^{۱۶} را از حرکت بازداشتند. انگور بذاته: در آن واحد هم نمودار شراب اولیه است و هم شراب طهور. nectar شلیل و کلمه nectar بمعنی شربتی است بهشتی و در عین حال خون قربانی. curious: کم‌نظیر، ممکن است بمعنی «غنی و عجیب» (یعنی طبیعت) باشد که «با توجه و دقت» (هنر) پیرامته شده است و یا بمعنی «جستجوگر و کنجکاو» است (یعنی او احساسی نسبت به من دارد همان گونه که من نسبت به او دارم زیرا طبیعت یک آینه است). همه این زیباییهای خوردنی، خویش را تسلیم می‌کنند تا خود را در بازند و فنا کنند، مانند عاشقی که کمال از خودگذشتگی را دارد؛ نظیر عاشقی که زیباییها او را به دام می‌افکنند. این در حقیقت اوج پیروزی شاعریست که کششی جنسی را در نهاد طبیعت گنجانده است. چون قبلاً در تمجید از انزوا، از پیورتانیسم (پیرایشگری) بصورت بیان افکار فداکارانه استفاده شده، در این جا دیگر به آن نیازی نیست. و این بواسطه آن است که آسایش و آرامش خاطر شاعر در «باغ میوه» به چنان عواطف متنوعی اشاره دارد که وی در «همه مظاهر صنع» تأمل می‌کند. در این جا، احساس آنچه را که قریحه در بند پیش گفته است، تکرار می‌کند؛ شاعر همه‌گیری و شکوهی را که میلتن در باغ [بهشت] خود احساس می‌کرد در گنجینه دلکش افکار شعری می‌افکند؛ و در جریان همینهاست که در بند بعدی به ما گفته می‌شود که ذهن «به عالم جذبه نایل می‌شود»^{۱۷} که مبهم و فراموش نشدنی است. در هریک از سه بند میانی، شاعر دوربین خود را می‌چرخاند و در عوالم سه‌گانه مختلفی بسر می‌برد...

این بحث، تعمق فراوان در استخراج و کشف معنی شعرست، و خواننده تا متن شعر اصلی را پیش رو نداشته باشد و دائماً به آئین رجوع نکند، نمی‌تواند امیدوار

۱۶ - Eurydice در اساطیر یونانی مشهورترین بانوی قهرمان و همسر اورفیوس

Orpheus که وقتی در مراتع به گردش مشغول بود ماری او را گزید (م).

۱۷ - رک: ص ۴۶۸.

باشد که از چنین نقدی بهره گیرد. مفهوم آنچه سینتز بری یا استاد التّن عرضه داشته‌اند، بدون احتیاج به رجوع به متن اثر، بصورت رضایت بخشی از برای خواننده حاصل می‌گردد. اما نقد تحلیلی جدید، خواننده را در مورد هر نکته به متن اثر رهنمون می‌شود و خواه خواننده با تفسیر منتقد موافق باشد یا نباشد، حداقل مجبورست متن اثر را با دقت تمام بخواند تا بتواند بحث منتقد را درک کند، و تا وقتی که در ذهن او نظری کاملاً مستدل تکوین نیابد، نمی‌تواند با نظر منتقد مخالفت ورزد.

منتقد تحلیل‌گر و زمینه تاریخی

بعلاوه ملاحظه می‌شود که امپسن برای توضیح این شعر مربوط به قرن هفدهم، به قرائن تاریخی تکیه نمی‌کند، اگرچه معنی دقیق، و بسیاری از انعکاسهای آن، ممکن است در بسیاری موارد از برخی نظریات قرن هفدهم در باره انسان یا طبیعت یا خدا، و یا ارتباط بین اینها — که از آن زمان تا کنون بکلی از رواج افتاده است — سرچشمه گرفته باشد. منتقدانی نظیر رُزا موندتیووا^۱ در این نکته با امپسن اختلاف نظر دارند و نشان داده‌اند که شاعران قرن هفدهم چگونه از سنتی غنی از افکار لاهوتی و دیگر اندیشه‌ها و شیوه‌های بلاغی، سود جسته‌اند، و تا وقتی که خود را با این نکات آشنا نکنیم هرگونه تجزیه و تحلیل هوشمندانه‌ای قادر نخواهد بود آنچه را که واقعاً در شعر وجود دارد کشف و استخراج کند. البته — بصورت آرمانی — درست است که هر شعری، بعنوان یک اثر هنری قائم بذات باید چنان تلقی شود که گویی شعری معاصر از شاعری ناشناس است؛ اما زبان از برای ما تغییر پذیرتر از آن است که بتوان این کار را در عمل انجام داد. زبان — یعنی ابزار کار شعر — بذاته دستخوش جریانهای تاریخی است، و مانند دیگر مسائل عرفی، خود عرفی است مبتنی بر توافق، و هرگاه این عرف تغییر کند، در معانی نیز تحول راه می‌یابد که

گاهی این تحولات، بزرگ و مشهودست و گاهی ظریف و کوچک (و تحولات ظریف غالباً در بیان شعری مهم‌ترست). در فصلهای پیشین دیدیم که آگاهی از این قراردادها که اثر هنری براساس آنها بقلم آمده است، از برای ارزیابی صحیح آن لازم است — در حقیقت، پیش از آن که ما حتی بدانیم چگونه آن اثر را باید خواند، این آگاهی لازم است — و گاهی ماناگریریم پیش از آن که آن قراردادها را بشناسیم به مطالعات تاریخی روی آوریم. وقتی متوجه می‌شویم که زبان خود یکی از قراردادهاست، بسیار دورتر از آن که یک وسیله مطلق و کاملاً عینی باشد که سایه‌های دقیق معانی و اشارات آن را بتوان از راه تعمق کافی در اثر کشف کرد، پس وسیله‌ای خواهد بود که برخی از جنبه‌های آن را گاه ممکن است فقط با نگرستن به ماوراء اثر ادبی یعنی به زمینه‌ای تاریخی که در پناه آن پدید آمده، بطور کامل کشف نمود، و در این جاست که ما یک جنبه از ارتباط بین مطالعات ادبی و نقد را درک می‌کنیم (موضوعی که در یکی از فصلهای بعد بطور کامل مورد بررسی واقع خواهد شد). منظور آن نیست که شیوه آمپسن در نقد، زیاد ثمربخش نمی‌باشد و یا این که تجزیه و تحلیل حساس انگاره معنی در اثری ادبی، بدون توجه به تحولات تاریخی در معنی، یک کار انتقادی ارزشمند نیست؛ بلکه مقصود آن است که این کار را غالباً می‌توان با تفحص تاریخی در نظامهای فکری که به کلمات شاعر، مفاهیم ضمنی غنی‌تر و یا دقیق‌تر می‌بخشد، بصورتی مفید تکمیل کرد، و یا ممکن است همگام با چنین تفحصی، بصورتی مؤثر انجام پذیرد. البته در مورد آثار ادبی معاصر، این مسأله بروز نمی‌کند، و یا لاقلاً درست به آن شکل بروز نمی‌کند. بدیهی است که مطالعات تاریخی به منتقد تحلیل‌گر در بحث از اثری مربوط به عصر خود وی، کمکی نمی‌کند. اما ممکن است حتی بین معاصران، در قراردادها و سنتها تفاوت‌هایی وجود داشته باشد، و منتقدی که می‌خواهد معنی کامل انعکاسهای دینی را مثلاً در شعر چهارشنبه خاکستر^۲ اثر ت.س. الیوت، دریابد به معلوماتی

۲ — *Ish Wednesday* ، اشاره به هفتمین چهارشنبه پیش از عید پاک که برپیشانی

توبه کاران گرد خاکستر می‌پاشند (م).

نیازمندست که با آنچه برای ارزیابی صحیح مصطلحات دینی در آثار دیلان تامس ضرورت دارد، بسیار متفاوت است.

حوزه روش تحلیلی

شاید اشتباه باشد که از روش تحلیلی چنان سخن گفته شود که گویی یک روش انتقادی مستقل است؛ و حال آن که بیشتر یک نوع تلقی است تا یک روش خاص. و اگر چه این نوع تلقی بخصوص در بین منتقدان معاصر — که هنوز در برابر نقد التقاطی رخوت‌آمیز نسل گذشته واکنش نشان می‌دهند — شایع است، در دوره‌های دیگر هم موجود بوده است. ارسطو نیز وقتی که در کتاب فن شعر خود درباره نمونه‌های خاصی از نمایشنامه‌های یونانی سخن می‌گوید، بحث خویش را با دقت تحلیلی انجام می‌دهد؛ نقد درآیدن درباره نمایشنامه زن خاموش نیز در نوع خود، تحلیلی است؛ دکتر جانسن هم در آنچه در کتاب زندگانی شاعران درباره شرح احوال کاولی نوشته است، قطعاتی از عبارات دان و دیگران را با تفصیل تمام تجزیه و تحلیل می‌کند؛ کولریج نیز در بسیاری از نقدهای عملی خود، بخصوص در سخنرانیها و ملاحظاتش درباره شکسپیر، منتقدی کاملاً تحلیل‌گراست. بسیاری مثالهای دیگر هم می‌توان ذکر کرد. شاید دور از انصاف نیز باشد که از امپسن بعنوان تنها منتقد تحلیل‌گر یاد شود^۱ اما امپسن شایستگی آن را دارد که بواسطه پیشگامی خود در اشاعه این گونه مواجهه با اثر ادبی، و نیز بسبب احاطه در کاربرد آن، متمایز گردد. دیگر منتقدان جدید، انواع دیگری از نقد تحلیلی را بوجود آورده و گاه برای کشف سایه‌های معنی، از کمکهای تاریخ بهره برده و گاه آن را نادیده گرفته‌اند. در نظر همه این منتقدان، اصل کار نفس اثر ادبی است نه حقایق مربوط

۱- در این جا باید افزود: انصاف نیست یکی از آثار انتقادی آسیب‌پذیرتری در این جا نقل شود. منتهی هیچ یک از دیگر انتقادهای او تا این حد مستقل و شایسته نقل نیست.

به زندگانی صاحب اثر، و یا واکنشهای خود آنان نسبت به اثر مورد نقد، و هدف آنان کشف پیچیدگیها و غنای معنوی اثر و کمال جمال شناختی در انگاره آن است. اینان ارتباط ادبیات با زندگی را امری بدیهی و مسلّم تلقی می‌کنند؛ البته یک اثر و هنر ادبی نوعی تجلی تجربه است، اما بعنوان اثر هنری، جنبه‌های خاص آن، «ساختمان و بافت» اثرست، یعنی طرز تنظیم معنی در وحدتی پیچیده و مورد پسند طبیعی است که این منتقدان با چنین هدفی باید توجه خود را بر آن آثار ادیبی که تلقی متناقض افکار، وحدت بخشیدن به متضادها، بازی عمدی با طعن و کنایه و معنی مضاعف در آنها بوضوح وجود دارد، نظیر آثار سرایندگان شعر متافیزیکی قرن هفدهم و شاعران جدیدی که از آنها متأثرند، متمرکز سازند. تغییر ذوق و سلیقه‌ای که درست پیش از جنگ جهانی اول صورت گرفت، یعنی تغییری که شعر رمانتیک «کم‌عمق» قرن نوزدهم را طرد کرد و اشعار پراندیشه‌تر و پیچیده‌ای نظیر شعر دان و جرارد منلی هاپکینز را بر آن ترجیح داد، تغییری که در تفاوت‌های بین نخستین اشعار و.ب. بیتس و شعرهای بعدی او بصورتی بارز دیده می‌شود، و همه شعر جدید را تاحدی تحت تأثیر قرار داده است — این تغییر هم در نقد ادبی و هم در آفرینش آثار، بطور مساوی دیده می‌شد. چون شاعران به آوردن پیچیدگی و طعن و کنایه و تناقض در شعر پرداختند، منتقدان به جستجوی این خصائص در تمام اشعاری که داعیه چنین خصائصی را داشتند، روی آوردند. نقد جدید با شیوه‌های شعر جدید، ارتباط نزدیک دارد.

[یادداشت مؤلف]

بعضی منتقدان تحلیل‌گر

مقاله امپسن که در این فصل نقل شد، نسبتاً نمونه‌ای پیشگام و «خالص» از نقد تحلیلی است که به جهات زیر در معرض اعتراضهایی واقع شده است، از قبیل: نادیده گرفتن کمکهای تاریخی برای تعیین معانی عصری کلمات و عبارات، و عدم

توجه به سنتهای شعری که شاعر با آنها سرو کار داشته است. این مقاله بهترین اثر امپسن در زمینه نقد عملی نیست اما قطعه‌ای است که بیش از هر قطعه دیگر روش مزبور را نشان می‌دهد. نقدهای متوازن‌تر و مشهورتر در ایالات متحده آمریکا، تجزیه و تحلیل‌های انتقادی کلینث بروکس و رابرت پن وارن درباره شعر، در کتاب آنهاست که فهم شعر^۱ (۱۹۳۸، ۱۹۵۰) نام دارد، کتابی درسی که در دانشکده‌ها و دانشگاه‌های آمریکا، در طرز تدریس شعر، تأثیری عظیم کرده و در افکار نسلی کامل از دانشجویان نفوذ فراوان داشته است. چون این کتاب مشهورست و بآسانی در دسترس همگان قرار دارد، تصمیم گرفته‌ایم که نمونه‌ای از نقد تحلیلی، از آن نقل نکنیم. بروکس و وارن، کتاب درسی و مشابه دیگری درباره داستان، به نام فهم داستان^۲ (۱۹۴۳) نوشته‌اند، و بروکس و هیلمن^۳ نیز کتابی به نام فهم درام^۴ (۱۹۴۵) تألیف کرده‌اند. کتاب گلدان مزتن: مطالعاتی در ساختمان شعر (۱۹۴۷)، اثر بروکس، نیز حاوی انتقادهای تحلیلی هوشمندانه‌ای است (شاید بتوان تجزیه و تحلیل مؤلف را در مورد شعر پوپ به نام «تجاوز به طرّه مو»، برگزید) و بعنوان یک اثر کلاسیک در این روش نقد، جای خود را باز کرده است. این کتاب نیز در آمریکا، اثری مشهور و بآسانی در دسترس است.

یک نوع نقد تحلیلی دیگر را می‌توان در اثر کنث برک — که به بحث او درباره شعر کیتس تحت عنوان «چکامه‌ای درباره گلدان یونانی»^۵ قبلاً اشاره کرده‌ایم — یافت. بند آغازین تجزیه و تحلیل او ممکن است نشانه‌هایی از این روش را بدست دهد:

«قصد ما در این جا این است که شعر «چکامه‌ای درباره گلدان یونانی» را بعنوان زاد و توشه‌ای مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم که با یک سلسله تحولات به این سخن حکیمانه منتهی می‌شود: «زیبایی، حقیقت است، و حقیقت، زیبایی». ما این چکامه را به شیوه «درامی»، به اعتبار عملی رمزی (سمبولیک) تجزیه و تحلیل خواهیم کرد.

Heilman — ۳ Understanding Fiction — ۲ Understanding Poetry — ۱

«Ode on a Grecian Urn» — ۵ Understanding Drama — ۴

در نظر گرفتن زبان بعنوان وسیله آگاهی یا دانش، یعنی در نظر گرفتن آن از لحاظ نظریه مربوط به معرفت یا از نظر معنی‌شناسی (سمانتیک) و بررسی آن از زاویه «علم». در نظر گرفتن زبان، بصورت یک وجه از عمل، در نظر گرفتن آن از زاویه «شعر» است. زیرا یک شعر یک عمل است، عمل رمزی (سمبولیک) شاعری که آن را آفریده است — عملی با چنان ماهیتی که — بر اثر دوام یافتن مانند یک بنا و یا یک شیء — ما خوانندگان را قادر می‌سازد تا بار دیگر آن را به صحنه ذهن درآوریم.^۶

کتاب برک به نام مبادی انگیزه‌ها^۶ که محتوی تجزیه و تحلیل او دربارهٔ چکامه کیتس است کتاب مشکلی است و ناظرست به یافتن طریقه‌ای برای توصیف زبان و حتی فکر، بعنوان دو وجه از عمل. به عقیده برک هر نوع کلامی دربارهٔ رفتار انسان که هدفش رسیدن به کمال در خلال قرائن آن باشد، ناگزیر باید با پنج عنصر (بطور آشکار یا ضمنی) سروکار پیدا کند که عبارت است از: آنچه صورت گرفته (عمل)؛ زمان و جایی که صورت گرفته (صحنه)؛ کسی که آن را انجام داده (عامل)؛ چگونگی انجام دادن آن (وسیله)؛ و منظور از آن (هدف). وی می‌گوید: «ما می‌خواهیم دربارهٔ پیوندهای درونی صرف — که این پنج عنصر با یکدیگر دارد — تحقیق کنیم، و امکانات تحول آنها، و حدود تقدیم و تأخیر و ترکیب آنها را مورد بررسی قرار دهیم — سپس ببینیم که این منابع متنوع در گفتگوهای حقیقی دربارهٔ انگیزه‌های بشری چگونه از آب درمی‌آیند». (عملاً فقط آخرین عنصر از عناصر پنجگانه‌ای که برک برشمرده، عنصری است که بمعنی دقیق کلمه به «انگیزه» مربوط می‌شود، یعنی «به چه منظور»؛ اما وی این اصطلاح را به شیوه‌ای بکار می‌برد که حاکی از تمام پیچیدگی معنوی مرکوز در فعالیت بشری باشد). نتیجه چیزی است که ممکن است آن را روان‌شناسی بلاغت، از لحاظ تطبیق بر تجزیه و تحلیل «صورت ادبی» نامید.

ر.پ. بلاکمر در این نظر کنث برک دربارهٔ زبان مبنی بر این که عملی رمزی (سمبولیک) است، تا حدودی سهیم است. نخستین رسالهٔ بلاکمر، به نام زبان

در قالب ایماء و اشاره^۷، موضع او را آشکار می سازد:

«اگر عنوان رساله من معما مانندست به آن سبب است که مانند سوینی^۸ و بانوان مذکور در شعر الیوت تحت عنوان: باره ای از یک مبارزه^۹، «من ناگزیر باید، وقتی با شما سخن می گویم، کلمات را بکار ببرم». معما لفظی است، چیزی که ما خود آن را ساخته ایم و حل آن امکان پذیرست. زبان از کلمات بوجود می آید، و ایماء از حرکات. پس در حقیقت نیمی از معما، معماست زیرا نیمه دیگر آن، بسبب آن که از مجموعه معهودات ذهنی ماست، بذاته واضح و آشکارست. این همان سخن است که اینک بطریق معکوس ادا شده است: کلمات از حرکت (motion)، یا از عمل یا از واکنش، در هر مرحله ساخته شده؛ و ایماء از زبان ساخته شده — از زبان، یا در زیر، یا در وراء و یا در امتداد زبان کلمات. وقتی زبان کلمات در بیان مقصود درمی ماند به زبان ایماء متصل می شویم، اگر در این جا توقف کنیم، معما به حال خود باقی می ماند. اگر جلو برویم و بگوییم که وقتی زبان کلمات به حدّ اعلی توفیق می یابد، در کلمات خود بصورت ایماء درمی آید، معمای لفظی را حل کرده ایم، معمای که با آن شروع کردیم و آن کشف طریقی است به کانون و یا راز بن بست بیان پر معنی در زبان هنرها.»

سپس بلاکمر به بیان تفاوت بین موضع خود و موضع کنث برک می پردازد. هر دو بر این نظرند که زبان شعر را می توان یک عمل رمزی (سمبولیک) محسوب داشت، اما برک «قبل از هر چیز به ایجاد روشهایی برای تجزیه و تحلیل اعمال برحسب آنچه به رمز تعبیر می شود توجه دارد»، و حال آن که بلاکمر بر این عقیده است که «بر رمز آفریده یا رمز بن بست تأکید ورزد». برک راههایی را که بدان وسیله زبان، رمزی (سمبولیک) می شود کشف می کند و بلاکمر می کوشد «در یک رشته از مثالهای متنوع و فزاینده نشان دهد چگونه رمز، اعمال را با واقعیت شعری در زبان قرار می دهد». وی تفاوت منظور را چنین خلاصه می کند و می گوید: «آقای برک قانون گذاری می کند و من داوری می کنم اما مجری بین ما دو تن قرار دارد».

روش بلاکمر بخصوص در مورد شاعری مانند ییتس — که اساساً شاعر

ایماء است — و در زمینه تجزیه و تحلیل سخنان درامی، بسیار درست است. تجزیه و تحلیلهای انتقادی موجود در کتاب زبان در قالب ایماء و اشاره درخور توجه دقیق است، و خواننده ممکن است از خود بپرسد که آیا مزایا و محدودیتهای روش بلاکمر کدام است، و وی در استفاده از این روش تا چه حد ثبات می‌ورزد، و آنها با چه نوع آثاری بیشتر تناسب دارد؟ امکان دارد خواننده بخصوص به مقالاتی تحت عنوان: «شعرهای کوتاه تامس هاردی»^{۱۰} و «اشعار اخیر و.ب. بیتس»^{۱۱} توجه کند. مقاله اخیر را می‌توان، از لحاظ روش و واژگان، با مقاله تئودور اسپنسر^{۱۲} تحت همین عنوان — که نخستین بار در کتاب سگ تازی و بوق شکارچی^{۱۳} منتشر شد و بعد در مجموعه نقد ادبی در امریکا تألیف زیل^{۱۴} به چاپ رسید — مقایسه کرد.

حوزه روش تحلیلی

آیا برخی آثار ادبی، بیش از آثار دیگر، مستعد قبول نقد تحلیلی است؟ مثلاً آیا نوعی شعر سبک روح و فارغ از قید و بند وجود دارد که قاطعیت تحلیلی متناسب با شعر «متافیزیکی»، از برای آن نامتناسب است؟ یا این که شعر سبک روح و فارغ از قید و بند، حتماً یک شعر کم مایه ترست؟ مثلاً در مورد شعر «فصلها»، اثر جیمز تامسن، و شعر تکلیف^۱ اثر کوپر چه می‌شود گفت؟ یا در باره یکی از اشعار غنائی برنز؟ (خواننده می‌تواند به آنچه مؤلف کتاب حاضر در زمینه تجزیه و تحلیل سرودهای برنز در فصل هفتم کتاب خود به نام رابرت برنز^۲، ۱۹۵۲ نوشته است، رجوع-

۱۰ — «The Shorter Poems of Thomas Hardy.»

۱۱ — «The Later Poetry of W.B. Yeats.»

۱۲ — Theodore Spencer — *The Hound and Horn* — ۱۳

۱۴ — Morton D. Zabel, *Literary Criticism in America* — ۱۴

۱ — *The Task*

۲ — Robert Burns رابرت برنز (۱۷۵۹ — ۱۷۹۶) شاعر اسکاتلندی (م).

کند)، و این شیوه تا چه حد در مورد هنر داستان‌نویسی قابل تطبیق است؟ آیا ممکن است بین حجم «واحد»‌هایی که داستان نویسان در ساختمان داستان بکار می‌برند تفاوتی نباشد؟ بعضی از آنان (مثلاً تامس هاردی^۳) روایت خود را از قطعه سنگ‌های صیقل نیافته‌ای از معنی بنا می‌کنند که فایده‌ای ندارد منتقد آنها را زیر ذره‌بین تجزیه و تحلیل قرار دهد، و دسته‌ای دیگر (مانند هنری جیمز) در بنای اثر خود «خشتهای» کوچکی را بکار می‌برند که از معاینه و بررسی دقیق آنها می‌توان بهره برد. چنین تمایزی را می‌توان هم درباره شعر و هم درباره داستان بیان کرد. آیا می‌توانیم (از این نظرگاه) چاسر، اسپنسر و دکتر جانسن را در مقابل مصطف کتاب سرگاوین و شوالیه سبزپوش^۴، مارول و هاپکینز قرار دهیم؟ یا اسکات، دیکنز و هاردی را در مقابل جیمز، کنراد و جویس بگذاریم؟ خواننده ممکن است در این باب بیندیشد که این تمایز برحسب حجم واحد ساختمان، از لحاظ انتقادی، سودمندست یا خیر.

۳- Thomas Hardy (۱۸۴۰-۱۹۲۸) رمان‌نویس انگلیسی (م).

Sir Gawin and the Green Knight — ۴

باب سوم
نقد ادبی و دیگر رشته‌های دانش

مقدمه

این باب نیز مانند باب دوم با نقد عملی سروکار دارد، اما بسجای بحث درباره روشهای ارزیابی آثار ادبی، به ارتباط بین ارزیابی انتقادی و برخی از انواع دانش که تأثیر مستقیم در داوری انتقادی ندارد اما در نقد عملی ناگزیر غالباً از آنها استفاده می‌شود، می‌پردازد. برای نقد یک اثر ادبی ما باید آن اثر را بشناسیم: آیا پیش از «شناخت» کامل یک اثر ادبی، تا چه حد و در چه اوضاعی، آگاهیهای غیرادبی از برای ما ضرورت دارد؟ البته ما باید زبانی را که اثر به آن زبان بقلم آمده- است بدانیم - و این موضوع خود، چنان که خواهیم دید، متضمن معلوماتی بیش از آگاهی لغوی صرف است؛ ما باید ماهیت اثر ادبی منظور را بشناسیم بدین معنی که باید متنی درست از آن را پیش رو داشته باشیم نه متنی که بر اثر اشتباهات چاپی یا تحریف عمدی، معیوب باشد^۱. اگر اثری در عصری قدیم تر بقلم آمده باشد آیا لازم است که ما چیزی درباره قرائن تاریخی آن بدانیم؟ آیا باید درباره زندگانی صاحب اثر اطلاعاتی داشته باشیم؟ آیا نیاز داریم از کتابهایی که او مطالعه کرده، و از نوع

۱- اشاره مؤلف در این جا، لزوم در دست داشتن متون مصحح و معتبر، و نیز ضرورت نقد و تصحیح متون ادبی لازم را، پیش از انتقاد و ارزیابی، فرایاد می‌آورد؛ نیز، رک: ص ۵۰۲-۵۰۳ (م).

جامعه‌ای که در آن می‌زیسته، و از مفروضات فلسفی که وی آنها را مسلم می‌شمرد، آگاه باشیم؟ آیا منتقد عملی همیشه می‌تواند فقط با ابزار انتقادی، از قبیل وقوف بر ساختمان اثر، تصویر پردازی، قوالب شعری و امثال اینها، کار خود را به انجام رساند؟ و اگر وی به ابزارهای دیگری نیاز دارد، آن ابزارها کدام است و او چه موقع به آنها نیاز دارد و چگونه باید آنها را در جریان داوری ادبی صرف، بکاربرد؟ جواب دادن به این سؤالات آسان نیست و در مورد این که پاسخهای صحیح چه باید باشد، بین منتقدان جدید اختلاف نظر فراوان است. با ارائه نمونه‌ای از این مسائل و بیان چگونگی اختلاف نظر منتقدان در برخورد با آنها و در عین حال کوشش آنان برای رسیدن به نتایج کلی، امیدواریم بتوانیم فضا را درباره کلّ این مسأله — یعنی مسأله پیوند بین نقد و آگاهیها و سوابق مربوط — روشن سازیم.

نقد ادبی و تحقیق و تتبع

چنان که دیدیم مطالعات تاریخی بمنظور کشف سنتی که یک اثر ادبی بر مبنای آن نوشته شده است و نیز برای شناخت معیار داوری درباره آن اثر، بکار می رود. اسقف هرد، منظومه ملکه پریان اثر اسپنسر را به این شیوه مورد بررسی قرار داده است و بسیاری از منتقدان متأخر نیز با آثار دوره های پیشین به همین نحو معامله کرده اند. و نیز یادآور شدیم که چگونه می توان تاریخ را از برای دفاع از مصطفی از دوران قدیم، بکار برد یعنی خطاهای او را با توجه به اوضاع و احوال زمان تصنیف اثر و حالت ابتدائی صناعت ادبی در عصر وی، و چیزهایی از این قبیل، توجیه کرد. و ما مفاهیم ضمنی این نظریه را که: ادبیات، لااقل در برخی از جنبه هایش، به شیوه ای نظیر علوم، رشد و پیشرفت می کند قبلاً مورد بحث قرار داده ایم. اما واقعاً ارتباط بین تحقیق و تتبع، با ارزیابی انتقادی چیست؟

دوره ها و نهضتها

پاسخ به این سؤال در عصر ما، بواسطه واکنشهای امروزی در مقابل برخی سردرگمیا و سوء تعبیرها، مغشوش و مبهم بوده است. تقسیم تدریجی ادبیات

انگلیسی به نهضتها، و پیشروان و جانشینان آنها، تفکیک دوره‌های مختلف و مشخصات هر یک از آنها، و اعتلا و تنزل نهضتها و تسمیه آنها به نهضت دوره الیزابت و نهضت دوره جیمز اول، واکنش بر ضد سرایندگان شعر متافیزیکی و گرایش به سوی درآیدن و پوپ، ذکر مصنفان پیش از رمانتیسیم که مبشر ظهور رمانتیکها بودند و مصنفان عصر ویکتوریا که بنوبه خود پس از رمانتیکها پیدا شدند — همه این مباحث در آثار جمعی از محققان و منتقدان و مورخان، بصورتی جدی ادامه داشته است تا این که در پایان قرن نوزدهم میلادی، «تاریخ ادبیات انگلیسی» (و یا ادبیات ملی هر قوم دیگر) بصورت امری نسبتاً کلیشه‌ای از نهضتها و دوره‌ها درآمد که هر یک از اینها، با گروه مصنفان «خاص» خود، مشخص و متمایز بود. مراحل که این تقسیم‌بندی براساس آن برقرار شد حداقل تا زمان درآیدن سابقه دارد، و نظر درآیدن در باره چاسر این بود که وی قلّه ادبیات انگلیسی قرون وسطی است، بعد از او سراشیمی دیده می‌شود، سپس بتوسط شاعران عصر تیودور^۱ سیری صعودی روی می‌دهد تا زمان افتخارات عصر الیزابت فرا می‌رسد. بعد از آن درّه‌ای دیگر، و سپس صعودی دیگر قرار دارد که عصر خود درآیدن است و دوره «تلطیف پایه‌ها در شعر ما». این نظریه «قلّه‌ها و درّه‌ها» در تاریخ ادبیات — که بآسانی می‌توان آن را مورد تمسخر قرار داد اما پیدا کردن تعبیری دیگر بجای آن بسیار دشوارست — در خلال قرون هجده و نوزده، تعدیل و بسط یافته است. عقیده کلی در دوره ویکتوریا این بود که پس از شکسپیر، عالی‌ترین قلّه را — که پروازی بلند از درّه تصنعات قرن هجدهم است — نهضت رمانتیسیم عرضه داشته است. حتی تغییر شگفت ذوق و سلیقه — که از دهه دوم قرن حاضر آغاز شد و رمانتیکهایی مانند شلی و شاعرانی از دوره ویکتوریا نظیر تنیسن را مورد طعن قرار داد، و بار دیگر موجب گرایش به شاعرانی نظیر دان و هاپکینز، که عملاً تا کنون ناشناس مانده است، شد — این تقسیم‌بندی تاریخی را یک باره از بین نبرد بلکه آن را وارونه کرد بطوری که، به تعبیر انجیل، درّه‌ها جای قلّه‌ها را گرفت و قلّه‌ها جای درّه‌ها را. سرانجام، منتقدان

۱ — Tudor نام خانواده‌ای که از ۱۴۸۵ تا ۱۶۰۳ در انگلستان حکومت کردند (م).

به اعتراض برضد این تقسیم‌بندی ادبیات برحسب دوره‌ها و نهضتها — که آن را به زیان آثار منفرد ادبی می‌دانستند — پرداختند، و با این اعتراض طبعاً به کاستن اهمیت تاریخ در نقد «محض»، گرایش پیدا کردند.

مقوله «بررسی» ادبیات

آنچه این منتقدان نمی‌پسندیدند فقط تقسیم‌بندی تاریخی برحسب نهضتها و مؤثرات دیگر نبود؛ بلکه استفاده حکایت‌گونه از انبوه اطلاعات مربوط به شرح احوال مصطفائی بود که نسلهایی از منتقدان تا این زمان فراهم آورده بودند. ادبیات، آن طور که در مدرسه‌ها و دانشکده‌ها تدریس می‌شد، غالباً آمیزه‌ای درهم آشفته از تاریخ نهضتها و روایات بود، در حالی که خصائص واقعی و انفرادی آثار ادبی، که بی‌شک مهمترین چیزهاست، هرگز بطور جدی مورد توجه قرار نمی‌گرفت. در دانشکده‌ها، مبحث «بررسی» در ادبیات، متضمن کلیاتی درباره خصائص هر عصر همراه با اندک چاشنی از اطلاعات مربوط به زندگانی مصطفائی بود و همه اینها با فهرستی از صفات مقتضی شواهد معین، آمیخته می‌شد. مسأله «تدریس» ادبیات — مسأله‌ای که با استقبال روزافزون از درسهای ادبی بیش از پیش اهمیت پیدا می‌کرد — به تقطیر مخلوطی منجر شد که هر معلم شایسته‌ای می‌توانست از عهده آن برآید. این مخلوط متعارف به حصول نظری صحیح درباره ادبیات، راهبر نبود و عبارت بود از: ترکیبی از معلومات مربوط به نهضتها و دوره‌ها، انتساب خصالی به مصطفائی تا نمودار نهضتها و دوره‌هایی باشند که خود جزء آنها بشمار می‌آمدند، و برخی روایات مربوط به شرح حال ایشان؛ و شاید خلاصه‌هایی از آثار نیز جای جای آورده می‌شد تا شاگردان بتوانند در باره اثری، چنان که گویی آن را خوانده‌اند، چیزی بقلم آورند. عده زیادی از منتقدان جدید بر ضد این روش قیام کردند و به محتوای درس «بررسی» ادبیات حمله آوردند و جداً خواستار آن شدند که توجه بر مصطفائی معین و آثار مشخص تمرکز یابد.

طغیان برضد مقوله «بررسی» ادبیات

طغیان مزبور بحد کفایت قابل فهم بود. شاید ما موافق نباشیم که درس «بررسی» ادبیات بذاته چیز بدی است؛ شاید به ارزش معلومات کلی دربارهٔ جو فکری در عصری معین و ارتباط مصتفان با عصرشان معتقد باشیم؛ اما اکثر ما اتفاق نظر داریم که این «بررسی» کلی که محصول گردشی مستمر و آسیاگونه بود، آش درهم جوش بی‌خاصیتی می‌نمود که برای هیچ کس ارزشی نداشت. ادبیات یکی از دشوارترین موضوعات تدریس است و کوچکترین مخرج مشترک بین موضوعات درسی (که این مقوله «بررسی» ادبیات یکی از آنهاست) شاید چندان نتیجه‌بخش نباشد. از این رو طغیان برضد درس «بررسی» ادبیات با استفاده نامشخص از تاریخ و شرح احوال مصتفان، بنحوی منجر به طغیان برضد تاریخ و شرح احوال نویسی شد، یا لااقل موجب رواج این عقیده شد که این دو موضوع جزء ابزار لازم از برای منتقد — که وظیفهٔ اصلی او توصیف دقیق آثار معین ادبی و ارزیابی آنها براساس این توصیف است — نمی‌باشد.

تأثیر این طغیان در نظریهٔ انتقادی و نقد عملی

نتیجهٔ طغیان مزبور از لحاظ تعلیم متضمن این بود که «مباحث مربوط به مصتفان» جای «مباحث مربوط به دوره‌ها» را در بسیاری از دانشکده‌ها و دانشگاه‌ها گرفت و، بجای بررسی تاریخی یک عصر، همهٔ توجه، صرف نظر از قرائن، به تحلیل یک اثر ادبی معین متمرکز شد. اما این جنبهٔ تعلیمی در این جا موردنظر ما نیست بلکه بیشتر به تأثیر این طغیان در نظریهٔ انتقادی و نقد عملی توجه داریم. آیا نقد توصیفی^۱ و نقد ارزشیاب^۲ از نادیده گرفتن تاریخ و شرح احوال

مصطفیان زیان می‌بیند؟ شاید جواب این سؤال این باشد که: ما برای ارزیابی اثر ادبی مکتوب، بصورت موجود، یعنی یک اثر مستقل و قائم بذات، به معلومات مربوط به شرح احوال و اطلاعات تاریخی احتیاج نداریم، اما ممکن است برای درک صحیح اثر مورد نظر، پیش از ارزیابی آن، به چنین معلوماتی نیاز داشته باشیم. این استدلال در مورد شرح احوال از قوت کمتری برخوردارست. اگر چه شرح احوال یک مصنف از لحاظ فهم این که وی چگونه به صرافت نوشتن افتاده، و نیز در مطالعه آفرینش ادبی از نظر روان‌شناسی (که ممکن است احیاناً در عنوان نقد نیز مندرج باشد اما مسلماً نقدی توصیفی یا نقد ارزشیاب نیست) واجد بزرگترین فایده و اهمیت است، ولی بندرت به ما کمک می‌کند که اثر را بصورتی عینی مورد ملاحظه قرار دهیم. در این مورد از کتاب نظریه ادبی نقل قول می‌کنیم:

«حتی موقعی که یک اثر هنری حاوی عناصری باشد که بتوان آنها را مسلماً مربوط به احوال مصنف دانست، ترتیب این عناصر در اثر ادبی طوری دگرگون می‌شود و تغییر شکل می‌یابد که همه معنی ذاتی و اختصاصی خود را از دست می‌دهد و صرفاً بصورت عنصر نامحسوس بشری و جزء عناصر لایتنفک اثر ادبی درمی‌آید...»

مراسر این نظریه که هنر، بیان شخصی خالص و ساده، یعنی بیان احساسات و تجربه‌های شخصی است، خطائی آشکارست. حتی درجایی که بین اثر هنری و زندگانی مصنف آن، ارتباط نزدیک وجود دارد این موضوع را نباید به این معنی تعبیر کرد که اثر هنری مزبور، رونوشتی محض از زندگی است. این برداشت یعنی پیوند بین اثر و زندگانی صاحب اثر، از این معنی غافل است که یک اثر هنری فقط تجسم تجربه نیست بلکه همیشه اثری است از سلسله آثار هنر؛ مثلاً یک درام است، رمان است و یا شعرست که براساس سنت و قراردادهای ادبی «تعیین» شده، البته تا جایی که بتوان حدود آن را تعیین کرد. برداشت مبنی بر شرح احوال عملاً درک صحیح جریان ادبی را مبهم می‌سازد زیرا نظام سنت ادبی را می‌گسلد تا دوره زندگانی یک فرد را جانشین آن قرار دهد. نظریه مزبور حقایق روان‌شناختی را نیز بسادگی نادیده می‌گیرد. یک اثر هنری ممکن است «رؤیای» صاحب اثر را بیشتر از زندگانی واقعی او تجسم بخشد، و یا ممکن است «نقابی» یا «تصویری متضاد»^۴ از صاحب اثر باشد که شخصیت

حقیقی او در پشت آن پنهان شده است، و یا امکان دارد تصویری از آن زندگانی باشد که مصتف می‌خواهد از آن بگریزد. بعلاوه ما نباید از یاد ببریم که هنرمند ممکن است زندگی را از لحاظ هنر خود بصورتی متفاوت با واقعیت، تجربه کند. تجربه‌های واقعی از لحاظ کاربرد آنها در ادبیات مورد ملاحظه واقع می‌شوند، و در حالی که بر اثر سنتهای هنری و ادراکات قبلی تا حدی شکل گرفته‌اند به ذهن هنرمند می‌رسند.

ما باید نتیجه‌گیری کنیم که تفسیر اثر مبنی بر شرح احوال مصتف، و استفاده از هر اثر ادبی محتاج بررسی و ملاحظه دقیق در هر موردست زیرا اثر هنری سند از برای شرح حال صاحب اثر نیست. ما باید در مورد کتاب زندگانی تریهرن^۴ نوشته دوشیزه ویده^۵ — که هر عبارت شعری او را بعنوان حقیقتی صرف مربوط به شرح احوال شاعر دانسته است — جداً تردید کنیم، و یا در باب کتابهای بسیار دیگری راجع به زندگانی خواهران برونته^۶ که فقط قطعات کاملی از جین ایر^۷ یا ویلت^۸ را برگزیده و نقل کرده‌اند. مثلاً کتابی به نام زندگانی امیلی برونته و مرگ زودرس او وجود دارد که نویسنده آن ویرجینیا مور^۹ تصور می‌کند امیلی برونته بایستی شور و احساس هیشکلیف^{۱۰} را خود تجربه کرده باشد؛ کسانی دیگر نیز هستند که استدلال می‌کنند یک زن نمی‌توانسته است بلندبهای بادگیر را بنویسد و برادر امیلی به نام پاتریک^{۱۱} بایست نویسنده واقعی این رمان بوده باشد. همین نوع استدلال است که اشخاص را وادار کرده است بگویند شکسپیر بایستی ایتالیا را دیده یا بایستی حقوقدان، سرباز، معلم و کشاورز بوده باشد. این تری^{۱۲} با این استدلال که بموجب همین معیارها شکسپیر بایستی یک زن بوده باشد، به همه این اشخاص جوابی

۴ — *Life of Traherne* تامس تریهرن (۱۶۷۴ — ۱۶۳۷) Thomas Traherne نویسنده

و شاعر انگلیسی (م).

۵ — Wade

۶ — علاوه بر امیلی برونته (زک: ص ۳۶۴): (۱۸۵۵ — ۱۸۱۶) Charlotte Brontë،

۱۸۴۹ — ۱۸۲۰) Anne Brontë رمان‌نویسان و شاعران انگلیسی (م).

۷ — *Jane Eyre* اثر شارلوت برونته (م).

۸ — *Villette* اثر شارلوت برونته (م).

۹ — Virginia Moore, *The Life and Eager Death of Emily Brontë*

۱۰ — Heathcliff، قهرمان اصلی کتاب بلندبهای بادگیر، اثر امیلی برونته (م).

۱۱ — Patrick (۱۸۴۸ — ۱۸۱۷)

۱۲ — Ellen Terry

دندان شکن داد.

اما خواهند گفت که این نمونه‌های حماقت سراسر ادعا، به مسأله تأثیر شخصیت در ادبیات پایان نمی‌دهد. ما آثار دانته، گوته، یا تولستوی را می‌خوانیم و می‌دانیم که شخصی پشت اثر وجود دارد. و در بین آثار هر مصطفی، شباهت سیمایی دیده می‌شود که تردید ناپذیرست. مع هذا ممکن است این سؤال را طرح کرد: آیا بهتر نیست که بین شخص صاحب تجربه و اثری که فقط بمعنی مجازی، بتوان آن را «شخصی» نامید، تمایزی قاطع قائل شد؟ این کیفیتی است که ممکن است در آثار میلتن آن را «میلتنی» و در آثار کیثس آن را «کیثس گونه» بنامیم. ولی این کیفیت را می‌توان براساس خود آثار تشخیص داد، و حال آن که ممکن است صرفاً بر پایه شواهد مربوط به شرح احوال صاحب اثر، نتوان در مورد آن یقین حاصل کرد. ما بدون آن که از شرح احوال دو شاعر بزرگ: ویرژیل یا شکسپیر اطلاعاتی واقعاً دقیق داشته باشیم، می‌دانیم شیوه ویرژیلی یا شکسپیری چیست.

مع هذا رشته‌های پیوند، توازی، شباهتهای مورّب و آینه‌های وارونه نما وجود دارد. اثر شاعر ممکن است «نقاب» یا قراردادی درامی باشد اما غالباً قراردادی است نمودار تجربه‌ها و زندگانی خود او. اگر مطالعات مربوط به شرح احوال با درک این تمایزها بکار رود سودمند خواهد بود. اول آن که بی شک دارای ارزش تفسیری است و ممکن است بسیاری اشارات و حتی کلمات موجود در اثر مصطفی را روشن سازد. مواد مستخرج از شرح احوال، در مطالعه واضح‌ترین مسائل تکاملی دقیق در تاریخ ادبیات نیز ما را یاری خواهد کرده، مسائلی از قبیل: رشد، پختگی و تنزل احتمالی هنر مصطفی. بعلاوه شرح احوال مواد لازم را برای دیگر مسائل مربوط به تاریخ ادبی، نظیر: مطالعات شاعر، روابط شخصی او با اهل ادب، سفرها، مناظری که دیده و شهرهایی که در آن جا بسر برده، گردآوری می‌کند. همه اینها مسائلی است که امکان دارد بر تاریخ ادبی، یعنی سنتی که شاعر با آن می‌زیسته و عواملی که تحت تأثیر آنها شکل گرفته و موادی که از آنها بهره جسته است، روشنی افکند.

مع هذا اهمیت شرح احوال از این جهات هر چه باشد، هرگونه اعتبار انتقادی واقعی لزوماً برای آن قائل شدن، مخاطره‌آمیز می‌نماید. ارائه هیچ گونه شواهدی از شرح احوال صاحب اثر، نمی‌تواند ارزیابی انتقادی را تغییر دهد و یا در آن تأثیر کند. «معیار صمیمیت» که غالباً ارائه شده است، اگر در مورد ادبیات به اعتبار صداقت مبتنی بر شرح احوال، و انطباق بر تجربه و احساسات مصطفی بصورتی که از شواهد خارجی برمی‌آید داور می‌کند، معیاری بکلی گاذب است. شعر بایرون تحت عنوان «با تو بدرود...»^{۱۳} بسبب این که پیوندهای واقعی شاعر را با

همسر او تصویر می‌کند، نه خوبترست و نه بدتر، و نه چنان که پل المزمور^{۱۴} می‌اندیشد «مایه تأسف است» که نسخه خطی شعر، هیچ نشانی از اشکهایی که بر طبق یادداشتهای^{۱۵} تامس مور بر روی آن چکیده، ندارد. این شعر وجود دارد، ریختن یا نریختن اشکها، عواطف شخصی شاعر همه سپری شده و نمی‌توان آنها را باز وجود آورد و نیازی به چنین کاری نیز نیست.»^{۱۶}

مقام شرح احوال و تاریخ

این یک اظهارنظر معتدل در باره موضعی است که شاید اکثر منتقدان جدید با آن موافقت دارند. شرح احوال مصنف در ارزیابی یک اثر ادبی، فایده اندکی دارد. اما باید تأکید کرد که این بدان معنی نیست که شرح احوال مصنفان بزرگ، بذاته کم ارزش است. شرح احوال ممکن است در ارزیابی یک اثر به ماکمک- نکند اما در جای خود، مطالعه‌ای جالب توجه و روشنگرست. کنجکاوی فکری همیشه ثمربخش است و کنجکاوی در باره «زندگانی مردان بزرگ» بخصوص چنین است. در نظر پژوهشگر جدی ادبیات، هیچ معلوماتی نیست که بی فایده باشد - اما معنی این سخن آن نیست که هیچ معلوماتی وجود ندارد که با ارزیابی انتقادی نامربوط باشد. فقط انواع بخصوصی از معلومات هست که با ارزیابی انتقادی یک اثر هنری ارتباط دارد.

پس در باره تاریخ چه باید گفت؟ قبلاً دیدیم که زبان بذاته پدیده‌ای است که در طی تاریخ تجلی می‌کند، و چیزی نیست که یکسره ثابت و عینی باشد، بطوری که اگر بخواهیم اثر مصنفی را چنان که واقعاً هست بجا آوریم غالباً لازم می‌آید افکار و سنتهای عصر او را مورد مطالعه قرار دهیم. این عمل، بمعنی دست زدن به

۱۴- Paul Elmer More (۱۸۶۴-۱۹۳۷) رساله پرداز و منتقد امریکایی (م).

۱۵- Memoranda

۱۶- *Theory of Literature*, by René Wellek and Austin Warren, 1942, 1947, 1949.

آنچه بعضی منتقدان جدید، آن را «مغالطه عمدی» می نامند (یعنی اثر ادبی را مطابق آنچه صاحب اثر تعمد و قصد کرده است مورد ارزیابی قرار دادن) نیست؛ بلکه فقط درک این حقیقت تردیدناپذیرست که زبان، یک قرارداد و عرف است و فهم درست آن بستگی دارد به میزان آگاهی ما از این قرارداد. اگر کلمه *homely* در انگلستان بمعنی «راحت و مألوف» است و در امریکا بمعنی «زشت»، خوانندگان هر یک از این دو کشور که کلمه مزبور را در شعری از شاعر کشور دیگر می بینند، در فهم شعر منظور، بدون داشتن این سابقه ذهنی، بکلی دچار اشتباه می شوند. این نمونه ساده و روشنی است از نوع مطالعات لازمی که شخص پیش از فهم یک اثر ادبی بایست داشته باشد، و بایست مفهوم اثر را — پیش از آن که به ارزیابی آن امید ورزد — درست بفهمد. در نظر کسی که هیچ اطلاعی از زبان یونانی ندارد یک شعر یونانی فقط یک سلسله علامات بر روی کاغذست که یگانه «معنای» آن، از شکل ظاهری که علامات بخود گرفته است، به ذهن او خطور می کند.

اما ممکن است استدلال شود که معلومات زبان شناختی از مقوله آگاهی تاریخی نیست. هر کسی قبول دارد که پیش از فهم یک اثر، شما بایست زبانی را که اثر منظور به آن نوشته شده است بدانید. البته مسأله حد و درجه نیز مطرح است. تفاوت بین انگلیسی شکسپیر و زبان امروز ما باندازه تفاوت بین زبان چاسر و زبان امروز نیست، و بین این دو درجه، مراحل بینابین دیگری نیز وجود دارد. بعلاوه زبان فقط معانی لغت نامه ای کلمات نیست بلکه مجموعه روابط و نغمه هایی است که از انواع تصورات قلبی، نظامهای فکری، سنتهای بلاغی و چیزهای دیگری — که با گذشت زمان تغییر می یابد و این تغییر گاهی سریع تر از آن است که ما تصور می کنیم — مایه می گیرد. اما اثر هنری چنان که ولک و وارن در قطعه مذکور در فوق گفته اند: «یک درام است، رمان است و یا شعرست که براساس سنت و قراردادهای ادبی «تعیین» شده، البته تا جایی که بتوان حدود آن را تعیین کرد» و سنت ادبی و قرارداد ادبی را غالباً فقط با مطالعه تاریخی می توان بازشناخت. اگر تصویری را ببینیم که قرار بوده در ردیف یک سلسله تصویرها، دیوارهای یک کلیسا را زینت بخشد و باشتباه تصور کنیم که بنا بوده تک و تنها در قابی بر روی دیوار

اطاق پذیرایی نصب گردد، ارزیابی ما از چنین تصویری کاملاً نادرست خواهد بود و آنچه بواقع از محاسن آن است، ممکن است به نظر ما عیب بشمار آید و برعکس. اگر هیچ‌گونه اطلاعی از عرف و قراردادهای تراژدی یونانی نداشته باشیم و در برخورد با نمایشنامه اودیپوس شهریار اثر سوفوکلس چنان تصور کنیم که نمایشنامه‌ای خنده‌انگیز پیرامون مسائل جنسی است، صلاحیت آن را نخواهیم داشت که اثر مزبور را درست ارزیابی کنیم. امروزه اشخاص تحصیل کرده بسیاری از معلومات تاریخی مربوط به عرف و قراردادهایی را که آثار ادبی گذشته براساس آنها بوجود آمده، مسلم و بدیهی می‌شمارند، بطوری که این معلومات را، بی‌آن که خود توجه داشته باشند، مورد استفاده قرار می‌دهند و غالباً تصور می‌کنند که، بدون تکیه بر سوابق تاریخی، به ارزیابی «صرف» یک اثر موجود عینی اشتغال دارند، و حال آن که در حقیقت بصورتی ناخودآگاه، در داوری خود، تا حد زیادی بر این گونه معلومات تکیه می‌کنند.

یک مناقشه غیرواقعی

آنچه گاهی «نقد جدید» نامیده می‌شود نقدی است که بر اثر ادبی، بعنوان یک اثر هنری مستقل و قائم بذات تأکید می‌ورزد که باید، بدون توجه به قصد مصنف یا هرگونه ملاحظات خارجی دیگر، مورد توصیف و تجزیه و تحلیل و ارزیابی قرار گیرد. به این ترتیب، مناقشه امروزی بین این نوع نقد و نقد تاریخی بر مسأله تأکید و تناسب، متمرکزست. مباحثاتی نظیر آنچه بین استاد ا.س.پ. و وودهوس^۱ و استاد کلینث بروکس روی داده^۲، هیچ‌گاه به نقطه توافق نمی‌رسد زیرا یکی از آنان اصرار می‌ورزد که برای شناخت واقعی یک اثر، به سستی که اثر مزبور براساس آن بوجود آمده توجه می‌کنیم، و دیگری می‌گوید که: ارزیابی ماهیت واقعی اثر بنحو

صحیح، جز با روشهای متناسب با اثر ادبی بنفسه، امکان ندارد. شخص مسلماً باید با هر دو نظر موافق باشد، اما نمی‌تواند این مباحثه را به نتیجه‌ای قطعی برساند و بگوید که همه نقد تاریخی به بازشناختن شکل صحیح و معنی درست اثر ادبی، با توجه به عناصر موجود در قرائن تاریخی (بعنوان تنها وسیله بازشناختن شکل و معنی مزبور)، اهتمام دارد، و حال آن که نقد «محض» — که از نقد تاریخی برای شناخت اثر چنان که واقعاً هست کمک گرفته است — جانشین آن می‌شود و به تجزیه و تحلیل و ارزیابی اثر می‌پردازد. از معایب افراط در ساده کردن نظریه انتقادی و تعبیر نادرست عمل نقد این است که منتقد تاریخ‌گرا بعنوان کسی بشمار آید که دربند مسائل لازم پیش از نقدست و بعد از آن، کار را به عهده منتقد «محض» واگذار می‌کند تا از نظر جمال‌شناختی اظهاررای نماید. زیرا دریافته‌ای منتقد تاریخی غالباً چنان با طبیعت و مفهوم اثر بعنوان یک هنر ادبی، پیوند نزدیک دارد که منتقد نمی‌تواند آنها را جز در قرینه‌ای معیاری ارائه و بسط دهد. نقد عملی قابل انعطاف‌تر و از لحاظ روش پیچیده‌تر از هر مقوله نظری و محتمل مربوط به آن است. ثمربخش‌ترین و روشنگرترین نوع نقد آثار ادبی قدیم غالباً بین دریافته‌ای تاریخی و جمال‌شناختی صرف نوسان دارد، همان‌طور که بین اظهارنظرهای توصیفی و معیاری این نوسان دیده می‌شود، و اگر چه می‌توان این دریافته‌ها را تقسیم و در صورت ضرورت طبقه‌بندی کرد، این تقسیم‌بندی برای پژوهنده روش‌شناسی مهمترین است تا از برای پژوهنده ادبیات. اگر ما بهره‌ای از ادبیات داشته باشیم، وقتی که با آثار عصری متقدم برخورد می‌کنیم احساس گذشته همیشه در ما وجود دارد، و نمی‌توانیم از توسل به آن و استفاده از آن خودداری کنیم. مفاهیم ضمنی انتقادی این موضوع را، لاینل تریلینگ^۳ به این صورت بیان کرده است:

«ما فرزندان زمانیم، ما فرزندان احساس تاریخی هستیم. نه فقط چون بشریم همیشه چنین بوده‌ایم بلکه از زمان والتر اسکات بصورتی تازه این خاصیت را پیدا کرده‌ایم. شاید این به زبان ما بوده است، شاید اگر اعتقاد داشته باشیم که «زمان حال» حاوی همه چیزست، و ما در لحظه

وحشیگری همان بودیم که همیشه بوده‌ایم، قوی‌تر می‌بودیم. بدون احساس نسبت به گذشته، شاید ما مطمئن‌تر و سبک‌بارتر بودیم و نگرانی کمتری داشتیم. شاید کمتر سخاوت می‌ورزیدیم و مطمئناً آگاهیمان کمتر بود. در هر حال ما احساسی از گذشته داریم و باید با آن و بوسیله آن زندگی کنیم.

و ادبیات خود را نیز باید در پرتو آن مطالعه کنیم. هر قدر بکوشیم نخواهیم توانست مانند پارتریدج^۴ در برابر نمایشنامه باشیم که کاملاً عاری از احساس تاریخی است. پرش تخیل که تماشاگران در موقع واکنش نسبت به نمایشنامه هملت از خود نشان می‌دهند، عظیم است و مستلزم احساسی جامع از گذشته است، ولو آن که بضرورت کاملاً تعلیم نیافته باشد... شخص متوجه می‌شود که امتناع منتقدان جدید از معتبر شمردن نقد تاریخی اثر ادبی بمنظور آن است که به اثر متعلق به گذشته، قرابت و واقعیت بیشتری بدهند و منکر آن شوند که بین «حال» و «گذشته» تفاوتی ذاتی وجود دارد به این دلیل که روح انسان، چیزی است واحد و مستمر. اما فقط در صورت آگاهی از واقعیت گذشته است که می‌توانیم احساس کنیم که «گذشته» زنده و حاضرست. مثلاً اگر سعی کنیم شکسپیر را بمعنی لفظی کلمه «معاصر» بحساب آوریم، از او هیولایی بوجود می‌آوریم، او «معاصر»ست فقط در صورتی که بدانیم وی تا چه حد فرزند عصر خود بوده است؛ پیوند او با عصر ما فقط تا آن جاست که ما فاصله او را با خود درک کنیم. یا اگر شاعری را نزدیک‌تر به عصر خود در نظر بگیریم، مثلاً «چکامه جاودانگی»^۵ اثر وردزورث فقط موقعی برای ما قابل قبول است که دانسته شود آن را در زمان معینی از ایام گذشته سروده است؛ اگر این چکامه خیلی دیرتر از زمانی که بوجود آمد پدید آمده بود، و اگر اکنون بعنوان یک اثر معاصر به ما عرضه می‌شد، مورد تحسین ما قرار نمی‌گرفت؛ و همین نکته درباره پیش‌درآمد وردزورث بر دیوان او — که در میان همه آثار نهضت رمانتیک به ذوق امروزی ما نزدیک‌ترست — صادق است. اعتماد بر اعتبار این آثار، بر اثر پیوندی است که با گذشته دارند.^۶

۴ — Erick Honeywood Partridge (۱۸۹۴ — ۱۹۷۹) منتقد ادبی و لغوی انگلیسی

(م).

۵ — Immortality Ode — ۶ The Prelude

۷ — «The Sevre of the Past», in *The Liberal Imagination*, The Viking Press, Inc., 1950.

احساس درباره گذشته

همه منتقدان جدید با این نظر توافق ندارند. بعضی از آنان بر این عقیده اند: اثری که «اگر اکنون بعنوان یک اثر معاصر به ما عرضه می‌شد» مورد تحسینمان قرار نمی‌گرفت، امکان ندارد بمفهوم واقعی کلمه، یک اثر خوب باشد. برخی دیگر تا آن جاپیش می‌روند که انکار می‌کنند «روح انسان چیزی واحد و مستمر» باشد و آن را از مقوله قیاس مع الفارق می‌شمارند و به نظر آنان نکته مهم درباره یک اثر ادبی، ساختمان افکار و تصاویر آن یعنی وحدت پیچیده‌ای است که مصنف خلّاق در تعبیر از آنها، متحقق می‌سازد و پیوند این افکار و تصاویر با واقعیات تجارب بشری، پیوندی اتفاقی است. اما این موضع اخیر، موضعی افراطی است که با واقعیات درک ادبی در هیچ عصری سازگار نیست زیرا کمتر خواننده و منتقدی است که موافق باشد صناعی که آفریننده اثر ادبی بکار می‌برد به طریقی و یا در جایی در تجربه‌های زندگی انسان انعکاس می‌یابد. اما این سخن تریلینگ که اگر شکسپیر را «بمعنی لفظی کلمه»، «معاصر» بحساب آوریم، از او «هیولایی» بوجود می‌آوریم، بستگی دارد به آنچه از کلمه «معاصر» اراده می‌کنیم. چگونه می‌توانیم یک مصنف عصر گذشته را «بمعنی لفظی کلمه، معاصر» بحساب آوریم؟ در آن صورت احتمال دارد که وی بیشتر مبهم و یا مبالغه‌کار و یا بنوعی ناموفق (و یا واجد همه این صفات در آن واحد) جلوه کند تا بصورت یک «هیولا». وقتی که هارلی گرنویل — بارکر در کتاب خود به نام مقدمه‌هایی بر آثار شکسپیر توجه ما را به قراردادهای تئاتری زمان شکسپیر جلب کرد — که در پرتو آن شیوه‌های دراماتیک ظاهراً ناموفق را می‌توان موفق و درخشان دید — در حقیقت وی تاریخ را بیشتر برای زدودن ابهام و روشن کردن فضای نمایشنامه بکار برد نه برای اصلاح تصویری «هیولایی»، و همین را می‌توان درباره پژوهشگرانی گفت که برای قرار دادن انگاره‌های دراماتیک شکسپیر در مقابل انگاره‌های فکری عصر او بذل جهد کرده‌اند. و نیز می‌توان پذیرفت که وظیفه هنرمند آن است که به مضمون خود، بر حسب وسیله کار خویش جنبه عینی ببخشد،

بطوری که همه چیز در اثری که او آفریده، وجود داشته باشد و ما بتوانیم همه آن چیزها را با بررسی اثر بیابیم؛ اما بار دیگر باید تأکید کرد که زبان خود یک وسیله کاملاً عینی و ثابت نیست و پیوندهای ظریف و پیچیده‌ای که بین زبان و فکر ممکن است وجود داشته باشد، تا اندازه‌ای بوسیله قراردادهای و مستثنای تغییر پذیر مشخص می‌شود.

معذلک نکته‌ای که تریلینگ طرح کرده است که قدمت اثر غالباً قسمتی از معنی و ارزش آن است، نکته جالب توجهی است. انواع حیات که یک اثر ادبی در طی زمان احراز می‌کند، خود قسمتی از معنای آن است، و مفسر آگاه، صرف نظر از هر شیوه انتقادی که داشته باشد، هرگز نمی‌تواند این معانی متراکم را ندیده بگیرد. این معانی غالباً واکنش وی را نسبت به یک اثر ادبی خیلی بیشتر از حد تصور او، و مسلماً بیش از آن حد که محتمل است در نقد وی تصریح شود، مقید می‌سازد.

کتاب‌شناسی و نقد

همه پژوهشهای ادبی، جنبه تاریخی و شرح احوال ندارد و مسأله ارتباط بین نقد و پژوهش به مطالبی از قبیل: کتاب‌شناسی و نقد و تصحیح متون، مطالعه منابع صاحب اثر، تشخیص توالی زمانی آثار او بستگی دارد و این موضوعات فقط برخی از مطالب است. در این جا می‌توان با اطمینان بیشتر گفت که این امور بیشتر مقدم بر نقد است نه آن که خود نقد باشد؛ این امور احتمالاً به اطمینان از اصالت متن اثر مصنف بستگی دارد که مقدمه‌ای لازم از برای هرگونه ارزیابی انتقادی درباره آن است. اگر مثلاً متن نمایشنامه هملت — که مورد استفاده ماست — حاوی تغییرات، اضافات، حذفها، اشتباهات چاپی و جنبه‌های دیگری باشد که شکسپیر مسؤول آنها نبوده است، فایده تجزیه و تحلیل انتقادی دقیق از جانب ما درباره این اثر چیست؟ بر منتقدان پوشیده نیست که گاه کوشش فراوانی صرف شده است تا ثابت شود که فلان عبارت واجد تناسب و درخشندگی است و حال آن که بعداً محقق دیگر نشان-

داده که آن عبارت، اشتباه چاپی بوده است. بدیهی است که حصول یقین دربارهٔ اصالت متن، شرط مقدماتی تجزیه و تحلیل انتقادی و ارزیابی است، و مطالعات کتاب‌شناسی و نوشته‌های کهن و نقد و تصحیح متون — که در عصر حاضر پیشرفتی عظیم داشته است — از وسائل اساسی در خدمت نقد است. منتقدان ممکن است در این باره اختلاف نظر داشته باشند که آیا پرداختن به نیت صاحب اثر، مجازست یا نه، اما همه در این موضوع هم‌عقیده‌اند که کشف آنچه مصنف بقلم آورده، بمراتب بیشتر از حفظ متون نادرست یا کاملاً آشفته، واجد اهمیت است.

در این جا مجال آن نیست به همهٔ تحقیقات جدیدی بپردازیم که به بازسازی متن حقیقی اثری که مصنف بقلم آورده، مربوط می‌شود. اما منتقد و پژوهشگر نقد باید از ماهیت و اهمیت آنها تا حدی آگاه باشند. نقد و تصحیح متون آثار شکسپیر ارزش تحقیق و مطالعه دارد، نه فقط بسبب آن که نمایشنامه‌های شکسپیر دارای ارزش ادبی درونی است بلکه به آن سبب که شکسپیر خود در نشر آثارش نظارت نداشته است و متون چاپی که ما در دست داریم غالباً با دست نوشته‌های او تفاوت قابل ملاحظه‌ای دارد. از قرن هجدهم بعد، محققان کوشیده‌اند تا ضبط صحیح برخی قسمت‌ها را که به نظر نادرست می‌نموده، بازسازی کنند؛ و بتدریج به این نکته پی بردند که قبل از هرگونه تصحیح مطمئنی، آگاهی از رسم خط دوره الیزابت، اطلاع کامل از شیوه‌های موردعمل چاپخانه‌های دوره الیزابت و جیمز اول، و درک موضوعات فنی مربوط به نشر کتاب ضرورت دارد. شخص باید بتواند با توجه به طرز تحریر، حالت نسخه خطی را که مورد استفاده ناشر بوده است و نیز روشهای ناشر، یا برخی دیگر از جنبه‌های نقل کلمات دست نوشت را به صفحه چاپی، و چگونگی وقوع اشتباهات چاپی محتمل را و این که چرا تصحیح پیشنهادی موثر است، تبیین کند. ناقدان اولیهٔ متون (نظیر پوپ در تصحیح نمایشنامه‌های شکسپیر) فقط ضبط متن را، به صورتی که به گوششان خوش آیندتر بود، تبدیل می‌کردند، بی‌آن که سعی کنند نشان دهند اغلاط منظور از کجا ناشی شده و موجبات عملی اشتباه چاپی موردنظر چه بوده است. این طرز کار سبب شد برخی تصحیحات قیاسی در متون بوجود آمد که اکنون مورد قبول دانشمندان نیست، و آن دسته از تصحیحاتی هم که

اکنون پذیرفته شده بعداً در بسیاری از موارد، با رجوع به منابع مربوط، توجیه شده است.

اگر ما مثالی از یکی از مشهورترین تصحیحات مربوط به آثار شکسپیر را ذکر کنیم، ارتباط مستقیم بین همه این نکات را با نقد و تصحیح متون می‌توان بروشنی دریافت. در صحنه سوم از پرده اول نمایشنامه هانری پنجم بانوی میزبان، مرگ فالستاف را توصیف می‌کند و توصیف او شامل عبارت زیرست که غالباً آن را چنین نقل می‌کنند: «a babbled of green fields.»^۱ «و منتقدان، یکی پس از دیگری، نسبت به آن علاقه نشان داده‌اند. اما در متن نسخه مورخ ۱۶۲۳ (اولین چاپ مجموعه نمایشنامه‌های شکسپیر و یگانه منبع موثق متن نمایشنامه مزبور) عبارت منظور به این صورت است: «a Table of greene fields»، که ابداً معنی ندارد. لوئیس ثیوبالد^۱ در چاپ خود از آثار شکسپیر به سال ۱۷۳۳، این عبارت را به این صورت تصحیح کرد:

«a babbled of green fields» و همه چاپهای بعدی عیناً همین ضبط را اختیار کردند. مع ذلک این فقط یک حدس موفقیت‌آمیز بود، و اگر چه براساس تحقیقات جدید می‌توان نشان داد که چگونه کلمات «a babbled of greene fields» در خط شکسپیر ممکن است در چاپخانه «a Table of greene fields» خوانده شده باشد، مسلماً این تصحیح را نمی‌توان از بسیاری تصحیحات کم‌شهرت‌تر دیگر، درست‌تر شمرد.

کتاب‌شناسی^۲ (یعنی مطالعه شیوه‌های مربوط به تبدیل صفحات دست - نوشت به کتاب چاپی و آنچه مربوط می‌شود به کار طبع و نشر) و نقد و تصحیح متون

۱- Lewis Theobald

۲- bibliography. از آن جا که نقد و تصحیح متون در آثار ادبی فرنگی در دو قرن اخیر بیشتر ناظر به چاپهای مختلف اثرست، معنی بایلوگرافی (کتاب‌شناسی) با آنچه امروز در عرف فارسی زبانان اهل کتاب پیدا کرده است، اندکی تفاوت دارد به این معنی که شامل مباحث مربوط به طبع و نشر کتاب نیز می‌شود. خوانندگان نکته‌سنج خود به این معنی توجه خواهند داشت (م).

— که غالباً بر معلومات کتاب‌شناسی متکی است — امروزه از پژوهشهای فوق‌العاده فنی است که برای حل بسیاری از مشکلات مربوط به متن آثار ادبی، بصورتی قاطع و علمی مجهز شده است. چنان که غالباً اتفاق می‌افتد در جایی که ما متن چاپی را در دست داریم اما دست نوشته صاحب اثر یا حتی رونوشتی از دست‌نوشته مصنف که اساس متن چاپی بوده در اختیارمان نیست (و در مورد آثار شکسپیر هیچ یک از این دو در دسترس نیست)، کتاب‌شناس باید بکوشد از متن چاپی فراتر رود تا به نسخه دست‌نویسی که حروف چین هنگام کار پیش روی داشته دسترسی یابد. سپس باید سعی کند ارتباط بین این دست‌نویس و دست‌نوشته مصنف را تعیین نماید. اگر حروف چینها همیشه صددرصد دقت داشتند، اولین مشکل از این دو مشکل بوجود نمی‌آمد؛ اما اینان هیچ‌گاه تا این اندازه دقیق نبوده‌اند، و بخصوص در عصر الیزابت و جیمز اول چاپ‌کنندگان نمایشنامه‌ها از مهارت زیاد و دقت بهره‌مند داشتند.

در آثار جدید نیز ما با این مشکل روبرو می‌شویم. در نخستین چاپ یک جلدی مجموعه اشعار و.ب. ییتس که در امریکا چاپ شده لااقل شش اشتباه چاپی وجود دارد که معنی قطعات مربوط را کاملاً دگرگون می‌کند، و در برخی موارد منتقدان، بی اطلاع از این اغلاط، عملاً به تجزیه و تحلیل اشعاری که حاوی این اشتباهات است پرداخته و حتی کلمات نادرست مزبور را توجیه کرده و مورد ستایش قرار داده‌اند. چاپ ضمیر she بجای he، در پایان دومین بند از شعر «جین دیوانه در روز شمار»^۳، معنی همه شعر را تغییر می‌دهد، زیرا شعر بصورت محاوره است و این اشتباه چاپی جان کلام را به گوینده‌ای دیگر نسبت می‌دهد. سطر دوم از شعر «نبرد کوخولین با دریا»^۴ سهواً از قلم افتاده و سطر ششم جای آن را گرفته است: این شعر نیز بصورت محاوره است و نتیجه این اشتباه چاپی (صرف نظر از این که بند اول را بی معنی کرده است) این شده است که هریک از سخنان از جای خود

۳ — «Crazy Jane on the Day of Judgment»

۴ — «Cuchulain's Fight with the Sea» کوخولین قهرمان اساطیری ایرلندی است

خارج شده و به گوینده‌ای دیگر منسوب گشته است. خوشبختانه این اشتباهات را می‌توان با مقایسه این چاپ با چاپهای دیگر، بآسانی کشف کرد اما مواردی دیگر وجود دارد که در آن جا ضبطها متفاوت است و تشخیص این که کدام یک درست و کدام غلط است، دشوارست (و اگر چنین باشد، شاید هر دو ضبط موجه است) و یا این که آیا صاحب اثر خود شعر را در چاپ بعدی تصحیح کرده است یا نه؟

به این ترتیب حتی در آثار جدید نیز کافی نیست که منتقد متن اثر را در برابر خود بگذارد و به تجزیه و تحلیل و ارزیابی آن اقدام کند. حداقل وی باید متون چاپهای مختلف اثر را با یکدیگر مقایسه نماید و در برخی موارد بر تحقیقات دقیق کتاب‌شناس متخصص کاملاً متکی خواهد بود تا او به وی بگوید که کدام یک از چاپها متن حقیقی اثر مصنف است. گاه دانستن این که کدام یک از چند چاپ، نخستین چاپ اثرست واجد اهمیت فراوان است. از نمایشنامه‌های شکسپیر و دیگر نمایشنامه‌نویسان قرون شانزدهم و هفدهم، بعضی اوقات در یک سال بیش از یک چاپ منتشر شده است. اگر یکی از این چاپها از روی دیگری طبع شده باشد پس هر تفاوتی در چاپ ثانوی بایست از جانب مصنف تلقی نشود بلکه از طرف مصحح نمونه‌های چاپی و یا از ناحیه شخص حروف‌چین محسوب گردد. اما غالباً تشخیص این موضوع فوق‌العاده دشوارست که کدام یک از این چاپها نخستین طبع است. در این جااست که مصحح و کتاب‌شناس می‌تواند به کمک آید. مثلاً و. گرگ^۵ نشان داد که کدام یک از دو چاپ نمایشنامه برادر ارشد^۶ اثر بیومانت و فلچر قدیمی‌ترست، اگر چه هر دو چاپ به تاریخ ۱۶۳۷ بود. گرگ متوجه شد که در یک چاپ، قبل از کلمه young علامتی است که بر اثر تنظیم نامناسب یک خط فاصله (—) بوجود آمده بود، و حال آن که در چاپ دیگر، جلو کلمه مزبور یک آپوستروف (') بی معنی به این صورت قرار داشت: young'. این یگانه دلیل، کافی بود تقدّم نسخه‌ای را که خط فاصله نابجا داشت اثبات کند: در چاپ بعدی حروف چین این علامت را بجای آپوستروف تلقی کرده بود. هیچ دلیل دیگری در این مورد وجود-

ندارد. یک آپوستروف بی معنی امکان نداشته است بصورتی خوانده شود که علامت یک خط فاصله نابجا تلقی گردد! به این ترتیب یک برگه کوچک، شاهی را که برای مشخص کردن چاپ قدیمی تر لازم بود بدست داد (و بنابراین نسخه نزدیک تر به دست نویس صاحب اثر، شناخته شد)، اما فقط یک کتاب شناس آزموده می‌توانسته است این برگه کوچک را بدست آورد. منتقد (بر اثر استمداد از کتاب شناس) با علم به این که کدام یک از دو چاپ مقدم است، می‌تواند با اطمینان خاطر هرگونه تغییرات دیگری را که فقط در متن چاپ دوم وجود دارد، نادیده بگیرد.

مثال روشن‌تر در نمایشنامه دکتر فاولستوس اثر مارلو دیده می‌شود. آیا صحنه‌های خنده‌انگیز ضعیف، قسمتی از نمایشنامه مارلوس است که باید بعنوان کوشش مارلو در طریق ایجاد «چاشنی خنده» ارزیابی شود؟ یا آن که اضافاتی است که بعداً قلمی دیگر بر نمایشنامه افزوده است؟ اگر قرار باشد منتقدی ارزیابی کاملی از اثر مارلو بعمل آورد بایست جواب این سؤال را بداند. نباید انتظار داشت که جواب این مشکل خاص را بطور کامل بتوان در تحقیقات کتاب‌شناسی یافت. حتی قبل از این که بتوان یک راه حل موقت را پیشنهاد کرد باید به منابع متنوع تحقیقاتی رجوع نمود. مشکلات مشابهی - مبنی بر این که آیا قسمتهایی از یک نمایشنامه واقعاً جزئی از اثر اصلی است یا اضافات و ملحقاتی به قلمی دیگرست - در مورد چند نمایشنامه شکسپیر، مثلاً مکبث، پیش آمده است. و در این جا نیز منتقد باید منتظر اظهار نظر محقق باشد.^۷

۷- خوانندگان سخن شناس توجه دارند که در نقد و تصحیح متون فارسی از شعر و نثر و داستان و جز آن، انواع این گونه مسائل مطرح است و به همین دلیل کوشش در این زمینه و بدست دادن متون معتبر و اصیل از آثار ادب، بعنوان مقدمه ضروری از برای نقد ادبی از اهمیتی خاص برخوردارست (م).

اهمیت انتقادی ترتیب زمانی آثار

این مسأله که نخستین چاپ یک اثر کدام است واجد اهمیت کافی است اما این مسأله نیز که کدام یک از آثار مصتف زودتر پدید آمده حتی اهمیتی بیش از این دارد، منتهی از جهتی دیگر. مثلاً اگر ما درباره تقدّم و تأخّر پدید آمدن نمایشنامه‌های شکسپیر هیچ اطلاعی نمی‌داشتیم و تصور می‌کردیم که نمایشنامه‌های طوفان و کمدی خطاها^۱ تقریباً در یک زمان بقلم آمده است، نظر ما درباره نبوغ شکسپیر یا آنچه اکنون می‌اندیشیم بسیار تفاوت می‌کرد. شاید قضاوت ما درباره این دو نمایشنامه فرق نمی‌کرد اما داوریمان نسبت به مصتف متفاوت می‌شد. اگر مانند منتقدان سابق، نمایشنامه طوفان را با نمایشنامه رؤیایی شبانگاهی در نیمه تابستان^۲ (دو نمایشنامه از شکسپیر از نوع داستانهای پریان) مقایسه کنیم و این حقیقت را در نظر نداشته باشیم که طوفان آخرین اثر مصتف است و رؤیایی شبانگاهی در نیمه تابستان اثری قدیمی‌تر، آنگاه در نحوه پیشرفت نبوغ شکسپیر کاملاً دچار اشتباه خواهیم شد. در این صورت، شکسپیری که می‌تواند رؤیا را بوجود آورد — و از این بالا تر شکسپیری که می‌تواند کمدی خطاها را بنویسد — بایستی در دوره کمال پختگی خود دستخوش بی‌ثباتی نبوغ و نوعی تردید ذوق بوده باشد و حال آن که در میان نویسندگان بزرگ این حالت بکلی بی‌سابقه است. بعلاوه، اگر ما این آثار را هم‌عصر یکدیگر تصور می‌کردیم — و یا فقط احتمال هم‌عصر بودن آنها را می‌دادیم — آنها را بصورتی دیگر تفسیر می‌کردیم، همان‌گونه که در حقیقت منتقدان قبل از تعیین قطعی تقدّم و تأخّر زمانی آثار شکسپیر، چنین می‌کردند. تحقیقات لازم از برای پی بردن به ترتیب زمانی نگارش نمایشنامه‌های شکسپیر (ولو بتقریب) واقعاً موضوعی بغرنج است. چنین تحقیقی مستلزم استفاده استادانه از شواهد درونی و بیرونی است، یعنی توجه به نمایشنامه‌ها در آثاری با تاریخ معین، و نیز

توجه به نمایشنامه‌ها نسبت به حوادثی با تاریخ معین، و پی‌گیری نتایج تجربی حاصل از تغییر سبک مشهود در آثار موردنظر که امروز می‌توان از روی آنها تقدّم و تأخّر آثار را اثبات کرد، تا محقق بتواند یک منحنی آزمایشی رسم نماید و جای دیگر نمایشنامه‌ها را بر روی آن معین کند. شواهد مربوط به تاریخ، کتاب‌شناسی، شرح احوال، سبک‌شناسی و فلسفه — همه اینها، بعضی از شواهدی است که باید در تعیین تقدّم و تأخّر زمانی آثار مصتفی مانند شکسپیر بکار گرفته شود، در این جا هم، نظیر بسیاری تجربیات تحقیقی دیگر، قریحه انتقادی، گوش حسّاس، و تشخیص تغییرات ظریف در اسلوب و موضع صاحب اثر ضروری است تا بتوان دریافت‌های عینی‌تر را تکمیل و تأیید کرد.

شرایط لازم از برای یک مصحح^۱

کلیه تحقیقات موردنیاز منتقد ادبی، برای بدست دادن چاپی واقعاً منقّح از یک اثر قدیمی‌تر نیز ضرورت دارد. چنان که استاد ف. پ. ویلسن^۲ در باره تصحیح یک نمایشنامه عصر الیزابت گفته است: «بدیهی است کتاب‌شناسی کافی نیست. یک مصحح نمی‌تواند نسبت به هیچ یک از جنبه‌های ادبیات، زبان و یا زندگانی عصر الیزابت بی‌توجه باشد، مصحح شایسته و مطلوب کسی است که در آن واحد، کتاب‌شناس و منتقد، مورخ و نسخه‌شناس، خط‌شناس، لغوی و فلسفه‌دان باشد»^۳. ارتباط حقیقی بین نقد ادبی و تحقیق، در بدست دادن یک چاپ قطعی از اثر،

۱ — در فارسی در برابر کلمه editor بمعنی موردنظر در این بحث، کلمات «طابع»، «مصحح»، «ویراستار» پیشنهاد شده و بکار رفته است. در این ترجمه کلمه «مصحح» — که در نقد و تصحیح متون رایج است — بواسطه تداول بیشتر اختیار شد (م).

F.P. Wilson — ۲

«Shakespeare and the new Bibliography,» *The Bibliographical Society* — ۳
1892-1942, *Studies in Retrospect*, London 1945, p. 135.

مشهود می‌شود. البته منتقد ادبی به یک چاپ خوب و یک متن منقح و مسلّم از اثر نیاز دارد تا بتواند اطمینان حاصل کند که بواقع به بررسی همان اثری پرداخته است که مورد نظر اوست. اما این نیز کافی نیست: در مرحله عملی بدست دادن یک چاپ منقح از اثر استفاده از منتقد، مورد نیازست زیرا کمتر مسأله تحقیقی، اعم از علمی یا فنی است، که در حل آن، آگاهی جمال‌شناختی سهمی نداشته باشد. تصحیح ثیوبالد در مورد عبارت «a Table of green fields» از ان‌رومورد قبول‌عام واقع شد که پیش از آن که این نظر بمدد دلایل مربوط به نوع اغلاط چاپی حروف چینان در طبع دست‌نوشته‌های آن دوره، توجیه شود، رأی کاملاً صائب می‌نمود. اگر چه ذوق خود بسیار متغیّرست و در تصحیح متن نمی‌توان مطمئناً بر آن تکیه کرد، باید گفت ذوق — و یا بعبارتی عینی‌تر: قضاوت ادبی سلیم — باید تصحیح مبتنی بر پایه کتاب‌شناسی صرف را، تأیید کند. اگر ضبط عبارتی پس از تصحیح، بی‌معنی بنظر آید، و چیزی از کار درآید که با قریحه و نبوغ صاحب اثر بکلی ناسازگار باشد، آنگاه مصحح باید دوباره در این زمینه بیندیشد. مصحح خود باید منتقد ادبی نیز باشد تا داوری وی، اطمینان خاطر لازم را بدست دهد. علی‌رغم تخصصی شدن کار که در قرن حاضر در تحقیقات ادبی متداول شده است، و علی‌رغم این حقیقت که برخی مصححان برجسته امروز، خود را فقط مصحح متخصص بشمار می‌آورند نه چیزی دیگر، این حقیقت به جای خود باقی است که مصحح (نظیر دیگر پژوهشگران ادبی) غالباً بیش از حد تصوّر خود بر قضاوت انتقادی صرف خویش تکیه می‌کند. پیشروان نامدار فن تصحیح متون در عصر حاضر نظیر ا.و. پالرد^۱، ر.و. مک‌کروه^۲، و.و. گرگ^۳ علاوه بر تبخّر در تحقیق، منتقدان ادبی صاحب ذوق و حسّاسی بودند، که جمع اینها بر اهمیت آنان هم از لحاظ نقد و هم از لحاظ تحقیق می‌افزاید.

[یادداشت مؤلف]

نقد و تحقیق درباره آثار شکسپیر

نقد جدید درباره آثار شکسپیر، زمینه‌ای غنی برای مقایسه شیوه‌های مختلف نقد بدست می‌دهد. کسانی هستند که علاقه دارند نشان دهند شکسپیر چگونه در محدوده قراردادهای ادبی زمان خود کار کرده است، یعنی برای فهم این که شکسپیر در نمایشنامه‌های خود چه کرده است ما نیازمندیم که درباره آن قراردادها اطلاعاتی داشته باشیم. از جمله آن منتقدان این اشخاص را می‌توان نام برد:

۱-۱. استول (هنر و صنعت ادبی در آثار شکسپیر^۱، ۱۹۳۳).

۲- لوین ل. شوکینگ (مسائل شخص داستان در نمایشنامه‌های شکسپیر^۲، ۱۹۱۹. این کتاب در سال ۱۹۲۲ به انگلیسی ترجمه شده است).

۳- موریل برادبروک (در نمایشنامه‌ها و قراردادهای تراژدی عصر الیزابت^۳، ۱۹۳۵).

از طرف دیگر منتقدی نظیر ج. ویلسن نایت^۴ وجود دارد که در چهار کتاب پی در پی خود تفسیری از نمایشنامه‌های شکسپیر بدست می‌دهد مبنی بر این که فرضیات هر نمایشنامه‌ای را باید «بعنوان واحدی تخیلی که فقط تابع قوانین خاصی است که خود وضع کرده» بشمار آورد، و این که هر واقعه‌ای یا گفتاری را که در نمایشنامه‌ای هست می‌توان «یا به ترتیب زمانی پیشرفت داستان، یا به جو خاص فکری یا تخیلی آن که نمایشنامه را بهم می‌پیوندند» نسبت داد؛ و نیز به رمزگرایی

۱- E.E.Stoll, *Art and Artifice in Shakespeare* — ۱

Levin L.Shūking, *Character Problems in Shakespeare's Plays* — ۲

Muriel C.Bradbrook, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy* — ۳

G.Wilson Knight — ۴

(سمبولیسم) شعری باید توجه داشت، و هر نمایشنامه‌ای باید برحسب ترتیب زمانی نمایشنامه‌هایی که بین سالهای ۱۵۹۹ و ۱۶۱۱ نوشته شده در جای خود قرار گیرد. (بنابراین یگانه معلومات خارجی که نایت بر آن تکیه می‌کند، مربوط به ترتیب زمانی نمایشنامه‌هاست). کتابهای چهارگانه نایت از این قرار است:

- ۱- گردونه آتش: *The Wheel of Fire*، ۱۹۳۰.
- ۲- مضمون شاهانه: *The Imperial Theme*، ۱۹۳۱.
- ۳- طوفان به شیوه شکسپیر: *The Shakespearean Tempeste*، ۱۹۳۲.
- ۴- افسر حیات: *The Crown of Life*، ۱۹۴۷.

توجه عمده نایت به انگاره معنی رمزی (سمبولیک) است که باتاروپود شعر بافته شده است. نقد دیگری که از بعضی جهات شبیه نقد ویلسن نایت است، نقدی است از ل. نایتس^۵ که در مقاله‌ای تحت عنوان «لیدی مکبث چندفرزند داشت؟»^۶، به شیوه بحث برادلی^۷ حمله می‌کند که وی در باره اشخاص نمایشنامه‌ها طوری بحث می‌نماید که گویی اشخاص حقیقی او مجرد از نقش خود در نمایشنامه‌اند. اما نایتس در اثر دیگر خود، تحت عنوان *درام و جامعه در عصر جانشین*^۸، ۱۹۳۷، راه نسبت متفاوت دیگری را برمی‌گزیند؛ عنوان فرعی آن: «بررسی زمینه‌های اقتصادی و اجتماعی اوائل قرن هفدهم و تأثیر آن در آثار درام‌نویسان آن عصر»، نمودار مطالب کتاب است. در حقیقت بررسی زمینه‌های اقتصادی و اجتماعی در قسمت مقدماتی و جداگانه‌ای از کتاب قرار گرفته است و آن طوری که عنوان مزبور حکایت می‌کند با نقد ادبی، پیوند چندان نزدیکی ندارد. اما فصلهایی که درباره بن جانشین نوشته، تصویر پردازی شعر دراماتیک او را با اشاراتی به افکار اقتصادی مکنون در آنها تجزیه و تحلیل می‌کند. این فصلها نمونه‌های بسیار خوبی از این گونه نقد است. تفاوت بین این منتقدان گاه فقط نمودار تفاوت موضوعات موردتوجه آنان

۵- L.C. Knights

۶- «How many Children had Lady Macbeth?», *Exploration*, 1946

۷- Andrew Cecil Bradley (۱۸۵۱-۱۹۳۵) منتقد ادبی انگلیسی (م).

۸- *Drama and Society in the Age of Jonson*, 1937

است و گاه از تفاوتی اساسی در طرز تلقی و روش آنان حکایت می‌کند. بعضی اوقات سوابق مطالب بمنظور تأدیب شیفتگان مجذوبی بکار می‌رود که در تفسیر نمایشنامه‌های شکسپیر دچار اشتباه می‌شوند، گاه برای تأکید بر این که شکسپیر تا چه حد فرزند عصر خویش بوده، و گاه برای افزایش فهم آثار او. خواننده ممکن است طرح این گونه سؤالات را از خود مفید بشمارد: «قراردادهایی که شکسپیر بکار برده- است تا چه اندازه از خود نمایشنامه‌ها کشف می‌شود؟ و شخص تا چه حد باید در خارج از نمایشنامه‌ها به کشف آنها پردازد؟»، «آزادی در تفسیر و تأویل آثار، اگر حدی وجود داشته باشد، تا چه اندازه است؟»، «آیا هیچ مواردی از نمایشنامه‌ای وجود دارد که به نظر خواننده یا تماشاگر فاقد معلومات خاتمی، پست‌تر بنماید، و در نظر کسانی که دارای آن معلومات هستند ممتاز باشد؟» (تاریخ نقد مربوط به «نمایشنامه‌های باصلاح غامض» یا «کمدیهای تلخ»، بخصوص نمایشنامه از هر- دست بدهی...^۹ در این جا مصداق دارد). بعضی اوقات ممکن است پژوهش، تفسیر جدید و غیرمنتظره‌ای از معنی یک اثر بدست دهد، مثلاً اظهارنظرهای ف.و. بیتسن در اثر او به نام: شعر انگلیسی: مقدمه انتقادی^{۱۰} (۱۹۵۰) از این گونه است و آن این که شعر مشهور بلیک: «و آیا آن قدمها در زمان قدیم»،^{۱۱} - که در سراسر انگلستان بصورت یک سرود روحانی خوانده شده - بعنوان بیانیه‌ای مغایر کلیسا در ستایش عشق مجازی سروده شده، و «آسیاهای سیاه اهریمنی»^{۱۲} اشاره‌ای به انقلاب صنعتی ندارد بلکه مربوط به میزتعمید کلیساهای انگلستان است. پس بر سر شعری که همه آن را در مدتی چنین طولانی، چنان سرودی انگاشته‌اند چه می‌آید؟ آیا نمی‌شود این تصور نیز نوعی واقعیت داشته باشد؟ در هر- حال، اظهارنظر درباره نیت مصنف تا چه اندازه مناسب و معتبرست؟ آیا می‌توانیم بگوئیم که منظور از تصویر پردازی همان چیزی است که ظاهراً در شعر گفته-

۹- *Measure for Measure* ، معادل فارسی پیشنهادی برای عنوان این نمایشنامه با

توجه به مفهوم اصلی آن اختیار شده (م).

۱۰- F.W.Bateson *English Poetry: A Critical Introduction*, 1950

۱۱- «And did those feet in ancient time»
 ۱۲- dark satanic mills

می‌شود، نه آنچه برخی مناسبات خصوصی شاعر حکم می‌کند؟

عنصر شخصی

شعر غنائی، که از لحاظ حالت و موضوع، ممکن است از دیگر انواع ادب، جنبه شخصی بیشتری داشته باشد، غالباً در معرض تفسیرهای مبتنی بر شرح احوال شاعر قرار می‌گیرد. چرا تامل‌گری در گورستان روستا احساس حزن و اندوه می‌کند؟ کدام یک از اشعار عاشقانه جان‌دان خطاب به همسرش سروده شده؟ (گریسن^۱ در شعرهای عاشقانه دان سه لایه از معنی می‌بیند: عیب‌جویانه، تند و احساسی، و به پیروی از قرارداد پترارکی^۲، و نظر او این است که نوع اول خطاب به معشوقه‌ها، نوع دوم خطاب به همسر و نوع سوم بعنوان اشعاری خوش‌آمدگونه، خطاب به بانوانی سروده شده است که از لحاظ اجتماعی در طبقه بالاتری از شاعر بوده‌اند. آیا این تقسیم‌بندی از لحاظ انتقادی مفیدست؟) چنین معلوماتی در زمینه شرح احوال شاعر، برای خواننده‌ای که شعر را بعنوان یک شعر می‌خواند، تا چه حد مفید تواند بود؟ آیا این گونه معلومات با شعری بیش از شعری دیگر تناسب و ارتباط دارد؟ رابرت گکی‌تینگز در کتاب خود به نام: جان کیتس: سال باروری^۳ برخی اطلاعات بسیار جالب توجه و تازه‌ای در باره اوضاع زمانی که کیتس اشعار خود را بین سپتامبر ۱۸۱۸ و سپتامبر ۱۸۱۹ سروده است بدست می‌دهد و آنچه را که تا آن وقت منابع مسلم الهام بوده کشف و اظهار نظر می‌کند که سونات «ستاره درخشان»^۴ در اصل

۱- (۱۹۶۰-۱۸۶۶) Sir Herbert John Clifford Grierson منتقد صاحب‌نظر در

ادبیات انگلیسی قرن هفدهم (م).

۲- Francesco Petrarca شاعر مشهور ایتالیایی دوره رنسانس که از ۱۳۰۴ تا

۱۳۷۴م. زیسته است. شعر پترارکی شعری است عاشقانه و ناکام در شرح هجران عاشق و زاری و خاکساری او و بی‌وفائی معشوق (م).

۳- Robert Gittings, John Keats: The Living Year (1954)

۴- Bright Star

برای فنی براون^۵ سروده نشده بلکه خطاب به بانویی به نام ایزابلا جونز^۶ است. این موضوع، نظر ما را دربارهٔ زندگانی کیتس و حتی تا اندازه‌ای دربارهٔ فکر او دگرگون می‌کند. نظر ما دربارهٔ شعر کیتس چگونه دگرگون می‌شود؟ تجربه‌ای مفید خواهد بود که کتاب گئی تینگز را مرور کنیم و آنگاه ببینیم که چه نوع اطلاعاتی در آن ارائه می‌شود و اطلاعات مزبور با نقد ادبی چه ارتباطی تواند داشت؛ و آیا این معلومات با برخی از اشعار کیتس، بیش از دیگر اشعار او تناسب و ارتباط دارد، و اگر چنین است چگونه است و چرا؟

اما فقط شعر غنائی نیست که از لحاظ شرح احوال مصنف مورد تفسیر قرار گرفته است. تیلارد در کتاب خود به نام میلتن^۷ (۱۹۳۱)، بهشت گمشده را بعنوان نشانه‌ای از حالت فکری شاعر در دوره‌ای که آن را سروده تلقی می‌کند. س.س. لوئیس^۸ به این نظر اعتراض کرد و مجادلهٔ بین این دو منتقد در کتابی تحت عنوان: بدعت شخصی: یک مناقشه^۹ در سال ۱۹۳۴ منتشر شد. لوئیس استدلال کرد که بهشت گمشده نمودار حالت فکری میلتن نیست بلکه با شیطان، آدم و حوّا یعنی به هبوط بشر و موضوعاتی از این قبیل ارتباط دارد. این که این استدلال تا چه حد واقعیت دارد و تا کجا با این امر ارتباط پیدا می‌کند که منتقد چه راهی را برای بیان نظریات خود انتخاب نماید، مطلبی است که ممکن است موضوع بحثهای نامحدود قرار گیرد. هنرمند ادبی، از مضمون کار خود تصوّر و دریافتی دارد که در پرتوش، آن را طرح‌ریزی می‌کند و از معنی بارور می‌سازد. شخص ممکن است اثر هنری را از زاویهٔ این تصوّر، (و این تصوّر نمودار گرایش مصنف نسبت به مضمون اثر خود تواند بود) یا از لحاظ مضمون اثر مورد بحث قرار دهد (زیرا گزینش این مطلب و ترجیح آن بر مطلب دیگر، یگانه مدرک حقیقی از تصوّر و دریافت مصنف است که ما در اختیار داریم — و یا به آن نیازمندیم). جهات ممکن برخورد با اشعاری از قبیل: «تجاوز به طرهٔ مو» اثر پوپ، و پیش درآمد اثر وردزورث، یا سرزمین بی حاصل اثر الیوت را از این نظرگاه مورد بررسی قرار دهید.

نقد ادبی و روان‌شناسی

وقتی که منتقد به تفسیر ماهیت یک اثر ادبی می‌پردازد غالباً به قلمرو روان‌شناسی کشانده می‌شود، یعنی به بحث در باره آن حالت ذهنی که آفرینش ادبی از آن ناشی می‌گردد.

روان‌شناسی چگونه وارد نقد ادبی می‌شود؟

روان‌شناسی از دو طریق وارد نقد ادبی می‌شود: یکی در بحث از عمل آفرینش و ابداع، دوم در مطالعه روان‌شناختی راجع به مصنفانی معین برای نشان دادن ارتباط بین مواضع و حالات ذهنی آنان و ویژگیهای آثارشان. طریقه نخستین، رایج‌ترین طریق کاربرد روان‌شناسی در نقد ادبی، و قدیمی‌تر و دامنه‌دارتر است. تعداد کمی از منتقدان در بررسی ادبیات تخیلی تا این حد پیش رفته‌اند که این گونه آثار ثمره فعالیت است که با عوامل روان‌شناختی سروکاری ندارد. البته منتقدی که ادبیات را بیش از آن که فعالیت از ناحیه مصنفان بشمار آورد آن را یک سلسله آثار محسوب می‌دارد، بسهولت وارد قلمرو روان‌شناسی نخواهد شد. مثلاً ارسطو به این که تراژدی چیست بیشتر توجه دارد تا این که چه باعث می‌شود که اشخاص به

نوشتن تراژدی می‌پردازند. اما افلاطون در رساله ایون، به تعبیری، شرحی روان-شناختی در زمینه آفرینش ادبی بدست می‌دهد. منتقدان رمانتیک بخصوص به این جنبه از نقد ادبی توجه داشتند.

این صورت از نقد با جنبه توصیفی نقد ادبی بستگی دارد نه با جنبه معیاری آن. تحقیق روان‌شناختی، به هر وسعت، خواه مربوط به شیوه آفرینش بطور کلی و خواه درباره مشکلات مصتفانی معین باشد، امکان ندارد به ما بگوید که آیا اثری خوب است و یا بد، اگر چه تحقیق روان‌شناختی درباره مصتفانی معین گاه ممکن است ما را یاری دهد تا دریابیم چرا آن مصتفان خصائص معینی را در آثار خود ارائه کرده‌اند (داوری درباره این که آن خصائص خوب یا بدست، فقط براساس نظریه‌ای صحیح در زمینه ارزش ادبی — که بطور دقیق بر آثار موردنظر منطبق باشد — امکان پذیرست).

وردزورث در مقام منتقدی روان‌شناس

استفاده از روان‌شناسی در نقد، مانند استفاده از جامعه‌شناسی، مربوط به نحوه تکوین ادبیات است و به ما مدد می‌کند تا تبیین کنیم که ادبیات چگونه بوجود می‌آید. طبعاً اوضاع و احوال مبدأ و منشأ هر هنر، تأثیری مستقیم در ماهیت آن هنر دارد، و در نظر بسیاری از منتقدان تعریف صحیح ادبیات را فقط موقعی می‌توان بدست داد که درباره مبانی روان‌شناختی آن شرحی داده شده باشد. به این ترتیب می‌بینیم که وردزورث در مقدمه خود بر چاپ سال ۱۸۰۰م. از ترانه‌های غنائی، تحقیق خویش را درباره ماهیت شعر، با این سؤال آغاز می‌کند که شاعر چگونه به آفرینش شعر می‌پردازد؟:

«با تلقی این موضوع بر مبانی کلی، اجازه دهید این سؤال را طرح کنیم: منظور از کلمه «شاعر» چیست؟ شاعر کیست؟ مخاطب او چه کسی است؟ و از وی چه زبانی را باید انتظار-

داشت؟ — شاعر فردی است که خطاب به اشخاص سخن می‌گوید. فردی که برآستی از حساسیتی زنده‌تر و شوق و رقت خاطری بیش از دیگران، بهره‌ورست. وی کسی است که دربارهٔ طبیعت بشری آگاهی بیشتری دارد و روح او وسیع‌تر از آن حدی است که در سایر ابناء بشر دیده می‌شود؛ شاعر فردی است که از شور و احساس و خواسته‌های خود خرسندست و بیش از دیگر مردم از روح زندگی که در وجود اوست، به نشاط می‌آید؛ و از این اندیشه که همین شور و احساس و خواسته‌ها در گردش کاینات جلوه‌گرست احساس مسرت می‌کند و عادت دارد که هر جا آنها را نمی‌یابد خود به آفرینش آنها پردازد. و علاوه بر این صفات، این خصیصه را دارد که بیش از سایر مردم تحت تأثیر چیزهای غایبی قرار می‌گیرد که گویی حاضر و مشهودست؛ و نیز قدرت آن را دارد که شور و احساساتی را در خویش برانگیزد که در حقیقت با آنچه از حوادث واقعی دست می‌دهد متفاوت است، مع‌هذا (بخصوص در آن جنبه‌هایی از شفقت کلی که خوش آیند و مسرت‌انگیزست) با شور و احساسات ناشی از حوادث واقعی، شباهت نزدیک‌تری از هر چیزی دارد که مردم دیگر فقط بر اثر حرکات ذهن خویش عاده در خود احساس می‌کنند. با توجه به این مطالب، و تجربه، شاعر به حصول آمادگی و توانایی بیشتری در بیان آنچه فکر و احساس می‌کند — و بخصوص آن افکار و احساساتی که به انتخاب او، و یا بر اثر ساختمان ذهنیش، بدون هیجان خارجی آتی در وی پدید می‌آید — موفق شده است.»

در نظر وردزورث شاعر از لحاظ درجهٔ خصائص، نه از لحاظ نوع آنها، با سایر مردم تفاوت دارد؛ وی «از حساسیتی زنده‌تر و شوق و رقت خاطری بیشتر» و «آگاهی بیشتری در بارهٔ طبیعت بشری و روحی وسیع‌تر» از همگان، بهره‌ورست و یادآوری تجربیات گذشته ممکن است وی را طوری متأثر سازد که گویی آن تجربیات هنوز عملاً وجود دارد. سپس وردزورث، از توصیف حالت ذهنی و کیفیات نفسانی خاص او، به استنتاج نظریهٔ خود در بارهٔ زبان شعر می‌پردازد. از آن جا که شاعر فردی است که خطاب به اشخاص سخن می‌گوید، و در برابر تجارب مشترک بشری، هر چند با حساسیتی بیشتر، واکنش نشان می‌دهد، زبان او نباید با زبان مردم واقعی که با تجارب واقعی سر و کار دارند تفاوت اساسی داشته باشد. «شاعر با روحیهٔ شور و احساس بشری فکر و احساس می‌کند. پس چگونه ممکن است زبان وی، تا حد ملموسی، با زبان همهٔ مردم دیگری که احساسی زنده دارند و روشنی می‌بینند، تفاوت داشته باشد؟» شخص اجبار ندارد که این استدلال را بپذیرد — در

حقیقت این نظری است ساده و این حقیقت را نادیده می‌گیرد که شاعر، بخلاف افراد عادی، زبان را، بعنوان وسیله‌ای از برای بیان هنری، بکار می‌برد و مضمون هنر، وسیله و ابزار بیان آن را به این طریقه ساده و لفظی، مقید و محدود نمی‌سازد — اما می‌توان دریافت که وردزورث می‌کوشد تا مفهومی معیاری از توصیف روان‌شناختی طرز کار شاعر، بدست آورد. و اگر چه توصیف روان‌شناختی بنفسه، چنان که قبلاً ذکر کرده‌ایم، امکان ندارد معیاری باشد اما ممکن است بعنوان مبنایی از برای روساختی معیاری بکار رود، چنان که آئی. ا. ریچاردز از آن استفاده کرده، هر چند که وی نوع دیگری از روان‌شناسی را بکار گرفته است.

بعدها وردزورث در مقاله خود، وقتی می‌کوشد تا بین نظریه خویش مبنی بر این که شعر باید به زبان واقعی مردم سروده شود و این نظر که زبان شعر باید موزون و مقفی باشد توافق ایجاد کند، بار دیگر به توصیف آفرینش شعری بعنوان تمهیدی از برای توجیه وزن و قافیه کشانده می‌شود و می‌گوید:

«گفته‌ام که شعر فیضان بی‌اختیار احساساتی نیرومندست که از عاطفه‌ای فریاد آمده در حالت آرامش، نشأت می‌گیرد: شاعر در این عاطفه تأمل می‌کند تا وقتی که با نوعی واکنش، آرامش بتدریج از میان می‌رود، و عاطفه‌ای همانند با آنچه قبلاً مورد تأمل بوده بتدریج بدید-می‌آید، و این عاطفه ثانوی خود عملاً در ذهن زنده است. در این حالت است که انشاء موفقیت‌آمیز اثر، معمولاً آغاز می‌شود و در حالتی مشابه آن، ادامه می‌یابد؛ اما عاطفه، از هر نوع و در هر درجه، و ناشی از علل گوناگون، از مسرتهای متنوع بهره‌ور می‌شود؛ بطوری که در توصیف هرگونه شور و احساسی — که بصورت ارادی وصف شود — ذهن بر روی هم در حالتی از التذاذ و سرور خواهد بود.»

وردزورث به سخن خود ادامه می‌دهد تا کاربرد قافیه و وزن را در شعر، بعنوان کمکی از برای حصول «سروری سرشار» — که خصیصه مشخص تجربه شعری واقعی است — توجیه کند. بنابراین ما در این جا درمی‌یابیم که روان‌شناسی بمنظور بدست دادن تفسیری از تکوین شعر بکار رفته است — یعنی تفسیری از این که چگونه شعر در ذهن شاعر نشأت گرفته است — و این تفسیر تکوینی بنویه خود از

برای توجیه نوع خاصی از شعر مورد استفاده واقع شده است. در این جا گرایشی — که بین رمانتیکها شایع بوده — دیده می‌شود به این که شعر را به اعتبار روش آفرینش شعری تعریف کنند؛ برای سرودن شعری خوب شاعر باید در چنین و چنان حالت ذهنی باشد؛ و چنین و چنان گونه شعری مناسب‌ترین و بهترین انعکاس آن حالت ذهنی است؛ بنابراین آن نوع شعر، شاعرانه‌ترین و بهترین شعرست. استدلال مزبور ممکن است در برخورد اول نوعی «دور» بنظر آید، و بمفهوم‌ی چنین نیز هست؛ اما نکته جالب توجه درباره آن این است که کوششی است برای استنتاج قضاوت معیاری از توصیف روان‌شناختی، و چنین کوششهایی از همان زمان تا کنون در نقد ادبی رواج داشته است (خواننده باید استدلال وردزورث را با دلائل ریچاردز، بصورتی که در پایان فصل هشتم ذکر شد، مقایسه کند).

هنر و شوریدگی^۱

هر یک از مکتبهای متنوع روان‌شناسی جدید در باره حالات روان‌شناختی که هنر از آنها ناشی می‌شود، نظری اظهار کرده‌اند. پیروان فروید^۲ نظری خاص خود دارند مبنی بر ارتباط بین هنر و شوریدگی، پیروان یونگ در آثار ادبی تصاویری از نمونه‌های اولیه و انعکاساتی از اساطیر بنیادی و مکرر یافته‌اند. بر این هر دو نظریه، تعدیله‌ها و حاشیه‌هایی افزوده شده است. در طول یکصد و پنجاه سال اخیر این فکر که هنرمند شوریده، بیمار و ناسازگارست و هنر تاحدی محصول جنبی این بیماری و ناسازگاری است، بفرآوانی رواج و مقبولیت یافته است، و بنظر می‌رسد که

۱ — neurosis این کلمه را به نژندی و روان نژندی هم ترجمه می‌کنند. اما چون از «نژندی» بیشتر غمگینی و افسردگی به ذهن می‌رسد کلمه «شوریدگی» انتخاب شد که با احوال هنرمند نیز مناسب‌ترست (م).

۲ — Sigmund Freud (۱۸۵۶ — ۱۹۳۹) روان‌پزشک معروف اتریشی و بنیان‌گذار روانکاوی (م).

روان‌شناسی جدید نیز آن را توجیه کرده است. ادموند ویلسن در مقاله خود تحت عنوان «جراحت و کمان»^۳، نمایشنامه فیلوکتس^۴ اثر سوفوکلس را بعنوان رمزی از هنرمند تلقی می‌کند: فیلوکتس بواسطه ابتلاء به جراحتی متعفن به جزیره‌ای طرد شده بود مع هذا هموطنان یونانی او به جستجوی وی برآمده بودند زیرا برای جنگ تروا به کمان جادویی او نیازمند بودند. کماندار هنرمند، تاوان بیماری مزبور را با دید خلاق خود می‌پردازد، و اگر چه جامعه او را طرد می‌کند مع هذا بسبب نیروی شفابخش هنرش به وی نیازمندست. این نظر ناگزیر از روان‌شناسی جدید ناشی نمی‌شود و عوامل اجتماعی لاقلاً باندازه عوامل روان‌شناختی در نشأت و شیوع آن مؤثرست. بهترین ردیه در مقابل آن، مقاله لاینل تریلینگ تحت عنوان «هنر و شوریدگی»^۵ است. تریلینگ خاطرنشان می‌سازد که مصطفان بیش از دیگران در معرض تفسیرهای روانکاوی هستند زیرا آنان در مورد خود صریح‌تر سخن می‌گویند. اما اگر قرار باشد مطالب فراوانی را که آنان در باره خود از برای ما فراهم آورده‌اند بکار گیریم تا ثابت کنیم هنر آنان ناشی از نوعی بیماری ذهنی آنهاست، باید همین تصور را به همه انواع دیگر فعالیتهای فکری نیز تعمیم دهیم:

«اساس فرضیه روان‌کاوی این است که اعمال هر انسانی تحت تأثیر نیروهای ناآگاه است. کارهای دانشمندان، بانکداران، یا جراحان، بواسطه سنن مشاغل خود، با کتمان و سازگاری توأم است. اما مشکل بتوان باور کرد که بررسی براساس اصول روانکاوی نشان ندهد که فشارهای عصبی و عدم تعادل روان آنان به همان فراوانی و از همان نوعی نیست که در بین مصطفان دیده می‌شود. منظور من آن نیست که همه دچار همین گونه اختلالات و حالات روانی یکسان هستند بلکه مقصود آن است که هیچ مقوله خاصی از برای مصطفان وجود ندارد.

اگر چنین باشد، و اگر ما هنوز هم بخواهیم که قدرت مصطف را به شوریدگی او مربوط کنیم، باید رضایت دهیم که همه نیروی فکری را به شوریدگی نسبت دهیم. پس باید ریشه‌های

۳- Edmund Wilson, «The Wound and the Bow»

۴- *Philoctetes*

۵- «Art and Neurosis»

نیروی نیوتن^۶ را در افراطهای عاطفی او، و ریشه‌های نیروی داروین^۷ را در خلق و خوی عصبی شدید او، و ریشه‌های نبوغ ریاضی پاسکال^۸ را در انگیزه‌هایی که وی را به ریاضت بیش از حد کشاند بیابیم — من این چند نمونه بارز را برگزیدم. اگر ما اصلاً نیرو و شوریدگی را هم‌طراز یکدیگر بحساب آوریم، باید این را به هر زمینه‌ای از فعالیتهای بشری تعمیم دهیم. منطقی، اقتصاددان، گیاه‌شناس، فیزیک دان، — هیچ شغلی — ممکن نیست آن قدر محترم یا چندان دور از دسترس یا عقلانی باشد که از تفسیر روان‌شناختی معاف شناخته شود.^۹

تریلینگ به استدلال خود ادامه می‌دهد که نه تنها موفقیت فکری بلکه شکست و محدودیت آن نیز باید منطقاً به شوریدگی نسبت داده شود، و چون این هیجان عصبی به ما موفقیت، شکست و حالتی بینابین می‌دهد، «اکثر جامعه مشمول آن واقع می‌شوند» و ممکن است جامعه از این لحاظ مشمول آن قرار گیرد. «اما اگر شوریدگی عامل همه این چیزها باشد نمی‌توان آن را فقط در نیروی ادبی یک فرد، عامل مؤثر دانست».

نقد ادبی بصورت تحلیل حالات مصتف

تطبیق قواعد روان‌شناختی معین بر مواردی معین، شاید مفیدتر باشد از نظریه‌های کلی روان‌شناسی و روانکاوی درباره منشأ و مبدأ هنر. درست است که شیوه قدیمی تریه‌نی شیوه «شرح حال و نقد»^۱ از حالات روانی مصتف مورد نظر بحث-

۶- Isaac Newton (۱۶۴۲-۱۷۲۷) ریاضی‌دان و فیلسوف انگلیسی (م).

۷- Charles Robert Darwin (۱۸۰۹-۱۸۸۲) طبیعی‌دان انگلیسی (م).

۸- Blaise Pascal (۱۶۲۳-۱۶۶۲) ریاضی‌دان و فیلسوف فرانسوی (م).

۹- لاینل تریلینگ، همان اثر.

۱- bio-critical

می‌کرد و آن را به ویژگیهای اثر او ارتباط می‌داد (شخص می‌تواند این کیفیت را در هر یک از مجلدات سلسله کتابهای «بزرگان ادب انگلیس»^۲ - که اکثر آنها در نیمه دوم قرن نوزدهم بقلم آمد - بیابد)، اما این کار با مفهومی کلی و بطریقه‌ای نامنظم و غیرعلمی صورت گرفت. روان‌شناسی جدید بررسیهای مبتنی بر روش منظم را ممکن ساخت. شخص می‌تواند اثری معین را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد و از این تجزیه و تحلیل، استنتاجهایی در باره حالات روانی صاحب اثر ارائه کند؛ و نیز می‌تواند مجموعه آثار یک مصنف را برگیرد و نتایجی کلی در زمینه حالت ذهنی او بدست آورد سپس آنها را برای تفسیر آثار معینی از او بکار برد. می‌توان شرح احوال یک مصنف را بصورتی که از وقایع خارجی زندگانی وی مشهودست، و نیز با استفاده از چیزهایی از قبیل: نامه‌ها و دیگر مدارک اعتراف گونه، مورد بررسی قرار داد و از مجموع اینها نظریه‌ای در باب شخصیت وی - کشمکشهای او، محرومیتها، تجارب تلخ، شوریدگیها و هر چیز محتمل دیگر - بنا کرد و این نظریه را بمنظور روشننگری در مورد هر یک از آثار او بکار برد. و یا ممکن است توجه شخص بین وقایع حیات و آثار مصنف در حرکت باشد و هر یک از آنها را بوسیله دیگری تبیین کند، به این معنی که از شرح احوال، به برخی بحرانها که در آثار مصنف منعکس شده توجه یابد و از نحوه انعکاس آنها در پاره‌ای آثار او، پی برد که مفهوم واقعی آنها در شرح احوال او چیست. این گونه نظریه پردازی، اگر در آن افراط شود، زیان بخش خواهد بود و حداکثر، فایده آن از لحاظ ارزیابی انتقادی، ضعیف است. اما اگر این نوع تحقیق روان‌شناختی در ارزیابی یک اثر ادبی به ما کمک نکند لااقل غالباً به ما مدد می‌رساند تا بهتر دریابیم ماهیت آثار ادبی چیست، آثاری که محصول تخیل بشری است که به شیوه‌هایی معین، در اوضاع و احوالی خاص، به فعالیت می‌پردازد.

ادموند ویلسن در مقام یک منتقد روان‌شناس

شخص می‌تواند رأی افلاطون را در باره ادبیات با نقل چند صفحه از او بیان کند، اما بیان این نوع از نقد جدید — که با مطالعه عوامل مؤثر در شرح احوال مصنف شروع می‌شود و به تشخیص و تعیین نوع تخیل او کمک می‌کند، و تا تطبیق آن بر هر یک از آثار وی پیش می‌رود — در صفحات محدود مسلماً انجام پذیر نیست. یکی از مؤثرترین نوشته‌های انتقادی از این نوع، رساله ادموند ویلسن تحت عنوان: «دیکنز: دو اسکروج»^۱ است که بیش از یکصد صفحه است و با وجود همه اینها، از جامعیت بی‌نصیب است. هیچ گزیده مختصری از این رساله امکان ندارد روش‌منظور را بیان کند زیرا جوهر و مایه کار در درجه نخست مرکب است از: حقایق مربوط به شرح احوال صاحب اثر، سپس استنتاج مطالبی از آنها درباره حالات روانی وی، و بعد تطبیق این نتایج بر هر یک از آثار او. نقل هر یک از این سه قسمت بدون دو قسمت دیگر، نتیجه‌ای جز تصویر نادرستی از این روش بدست نخواهد داد. از این رو خواننده باید خود به این رسالات، به مقاله‌های ویلسن در باره هوسمن^۲ (در کتاب وی به نام: متفکران سه گانه^۳، ۱۹۳۸)، دیکنز و بخصوص کیپلینگ رجوع کند.

ویلسن شیوه‌ای را بکار می‌برد که می‌توان آن را ترکیبی طبیعی از روان‌شناسی و جامعه‌شناسی، در کوششهای او برای بیان اوضاع و احوالی که نمودار ماهیت خاص اثر مصنف است، نامید. برخلاف مارکسیستها، آگاهی وی از عوامل اجتماعی ناشی از هیچ نظام اجتماعی انعطاف‌ناپذیر نیست، بلکه با عناصر

۱- «Dickens: The Two Scrooges» در کتاب: *The Wound and the Bow*

نیویورک ۱۹۴۱. مقاله‌ای در باره کیپلینگ نیز در همین مجلد است.

توضیح آن که Scrooge نام پیرمردی خسیس در یکی از آثار چارلز دیکنز به نام

A Christmas Carol است (م).

۲- (۱۸۵۹-۱۹۳۶) Alfred Edward Housman شاعر انگلیسی (م).

The Triple Thinkers — ۳

روان‌شناختی در مطالعات مربوط به احساس مصنف نسبت به طبقه خود و تأثیرات تلاشهای اقتصادی اوایل زندگی در او، و انواع برخوردهایی که عرف و قراردادهای اجتماعی برای وی بوجود آورده و امثال آن، آزادانه بستگی دارد. زندانی شدن پدر دیکنز بر اثر مقروض بودن، و اجبار دیکنز به کار کردن در یک کارخانه واکس سازی را ویلسن بعنوان عوامل مؤثر در چگونگی پرورش تخیل او عرضه کرده، و به پی گیری تأثیر آنها در کتابهای وی پرداخته است. ویلسن به خفّتهایی که دیکنز تحمل کرده و کثر خلّقی او با مادرش که می‌خواست وی به کار خود در کارگاه واکس سازی ادامه دهد، و شک و تردیدهای جامعه در مورد تبار او اشاره می‌کند و می‌گوید: «همه این اوضاع شایسته آن است که دانسته و در نظر گرفته شود زیرا به ما کمک می‌کند تا پی بریم دیکنز چه می‌خواسته است بگوید». یک منتقد تحلیلی محض ممکن است به این موضوع اعتراض کند و استدلال نماید که آنچه مورد اهتمام مصنف است که بگوید، محل توجه منتقد نیست، زیرا منتقد به آنچه مصنف در بیان آن توفیق یافته توجه دارد، یعنی آنچه وی بصورتی عینی در اثر هنری خود آورده، و اگر ما نیازمند آن باشیم که برای دریافتن آنچه واقعاً بوسیله یک اثر ادبی بیان می‌شود به شرح احوال مصنف روی آوریم، چنین اثری موفق نمی‌تواند بود.^۴ اما ویلسن مصنف را (به تعبیر وردزورث) «فردی می‌بیند که خطاب به اشخاص سخن می‌گوید» و ویلسن بیشتر به مفاهیم بشری اثر ادبی و سرچشمه‌های آن در امیدها، بیمها، آرزوها و ناامیدیاها توجه دارد. در نظر او وظیفه منتقد ادبی این است که اثر مورد ملاحظه خواننده را تا آن جا وسعت بخشد که نه فقط متن اثر، یا حتی دسته‌ای از این گونه متون را در بر گیرد بلکه تمام رشته‌های نفوذ و موجبات، و عمل و عکس‌العمل، و قوای نفسانی و اجتماعی را — که اثر مورد نظر کانون آن است — شامل گردد. اما این وسعت — بخشیدن صرفاً کمکی به تاریخ ادب بشمار نمی‌آید بلکه منظور از آن، سهیم شدن در فهم و دریافت جمال شناختی اثر نیز هست. اگر ما به کنسرتی دیر برسیم که اولین آهنگ آن متشکل از تعدادی «واریاسیون»^۵ بر اساس یک درونمایه و مضمون (تم)

باشد، و موقعی روی صندلی خود بنشینیم که سومین واریاسیون نواخته می‌شود با این تصور که آنچه می‌شنویم همان درونمایه است، دریافت ما از تمامی آن قطعه موسیقی نادرست خواهد بود، و هر قدر سامعه ما حساس هم باشد باز آنچه می‌شنویم نمودار درونمایه صحیح آن قطعه نخواهد بود. اما اگر با موسیقی آن قدر آشنایی داشته باشیم که بتوانیم درونمایه اصلی را، هنگام شنیدن واریاسیونهای بعدی، در مغز خودمان ایجاد کنیم، و یا اگر کسی نت درونمایه اصلی را در اختیار ما بگذارد، این دریافت نادرست تصحیح خواهد شد و خواهیم توانست مفهوم درست را از این قطعه موسیقی احساس کنیم.

شاید بتوان گفت در نظر ادموند ویلسن و منتقدان جدیدی که شیوه انتقادی او را بکار می‌برند، آثار ادبی را، از هر مصتفی که باشد، ممکن است بمنزله واریاسیونهایی از یک درونمایه به بهترین وجهی درک کرد. درونمایه، زندگانی مصتف و اوضاع و احوال او، بمعنی کامل کلمه است، و ما فقط موقعی می‌توانیم با اطمینان خاطر، انگاره صحیح آثاری معین را دریابیم که بتوانیم ارتباط آنها را با درونمایه عامی که این آثار معین، واریاسیونهای ناآگاه آن است درک کنیم. اما مسأله همیشه (چنان که ویلسن خود اعتراف می‌کند) به این سادگی نیست. ما همیشه نمی‌توانیم با اطمینان حالت و لحن موسیقی و واریاسیونها را از یکدیگر تمیز دهیم: برخی اوقات ارتباط بین زندگانی مصتف و اثر او بقدری پیچیده و ظریف است که تلقی آثار فقط بعنوان واریاسیونهایی از زندگانی وی، نادرست خواهد بود؛ هر یک روشنگر دیگری است، شخص اثر را در چشم انداز درست خود قرار می‌دهد اما شاید، بصورت علامت غرضی قطعه باشد که به ما کمک می‌کند یک قطعه موسیقی را درست بخوانیم، آن گونه که قاب تصویر، ارتباط صحیح بین اجزاء و کل

۵ — variation عبارت است از تغییر و تحوّل تیم اصلی بتعداد مختلف در یک قطعه موسیقی (م).

۶ — Key signature علامت غرضی قطعه موسیقی که نمودار یکی از دو توانالیه است: ماژور یا مینور (م).

تصویر را جلوه گر می‌سازد. در این نظریه انتقادی، در همه احوال، منتقد وظیفه دارد تفسیرهای آثار هنری را بر مبنای فهم طبیعت و هدفهای هنرمند کشف و عرضه کند. چنین نقدی ممکن است معیارهایی در اختیار ما نگذارد تا بر مبنای آنها حکم کنیم که کدام آثار ادبی خوب و یا بدست، اما شاید به ما مدد کند تا پی ببریم ادبیات چگونه بصورتی که هست در می‌آید. «لازم است دیکنز را بعنوان یک فرد بشر بشناسیم تا بتوانیم ارج او را در مقام یک هنرمند بجا آریم». اینها نمونه‌هایی منقول از رساله ویلسن درباره دیکنزست. در ضمن، به سؤالی که وی در آغاز رساله اش درباره کیپلینگ می‌کند توجه کنید که می‌گوید: «اما کیپلینگ که بود؟»

بر روی هم ویلسن از زندگی مصطف آغاز می‌کند سپس به اثر او می‌پردازد و اثر را با اشاره به شرح حال مصطف تفسیر می‌نماید. نقد روان‌شناختی فنی تر غالباً از اثر به صاحب اثر می‌رسد و اثر را بمنزله اعترافات شخصی بر روی کاناپه مطب روان‌کاو تلقی می‌کند و تا نتیجه‌گیری درباره زندگانی و حالت فکری مصطف پیش می‌رود. این کار مخاطره‌آمیز ترست زیرا مجال کافی برای عوامل ظاهری در هنر قائل نمی‌شود، و غالباً بصورتی ساده فرض می‌نماید که هنرمند با حالت عاطفی کاملاً بی‌اختیاری، عمل می‌کند. اگر از روی نمایشنامه هملت درباره زندگانی و شخصیت شکسپیر استدلال شود، شیوه‌ای بسیار تردیدآمیز خواهد بود: شکسپیر در هملت با طرحی سنتی سرو کار داشت و آگاهانه به آن صورتی از هنر دراماتیک داده است تا با قراردادهای تئاتری عصر خودش متناسب و سازگار باشد. اگر ما حقایق مسلم مربوط به زندگانی شکسپیر را می‌دانستیم و نامه‌ها یا خاطراتی از او برای استناد به آنها در دست داشتیم، آنگاه شاید می‌توانستیم انعکاس مشکلات شخصی او را، ولو بصورت غیرمستقیم، در نمایشنامه‌هایش بجویم، و چیزهایی در آنها می‌دیدیم که اکنون نمی‌بینیم. اما بکار بردن اثر ادبی بعنوان وسیله‌ای از برای روان‌شناسی تحلیلی مصطف، بدون شواهدی دیگر، فقط در موارد بسیار خاصی امکان‌پذیرست. ولی در هر حال چنین طرز عملی را، به هر معنی کلمه که باشد، مشکل بتوان نقد ادبی دانست.

مطالعهٔ روان‌کاوی اشخاص داستان در یک اثر ادبی

روان‌شناس حرفه‌ای نیاز به آن ندارد که توجه خود را به روان‌کاوی مصتف از طریق آثار او محدود سازد، او می‌تواند از معلومات خود دربارهٔ مسائل و احوال نفسانی برای تفسیر یک اثر ادبی، بدون رجوع به شرح احوال مصتف، استفاده کند. ما می‌توانیم در یک رمان و یا نمایشنامه، در پرتو معلومات روان‌شناسی جدید، دربارهٔ رفتار اشخاص داستان تأمل کنیم، و اگر رفتار آنها مؤید چیزهایی باشد که در باب دقائق فکر و ذهن بشر می‌دانیم، می‌توان نظریات جدید را بعنوان وسیله‌ای از برای توضیح و تفسیر اثر ادبی بکار برد. اگر رفتار هملت با شیوه‌ای منطبق است که بنا بر نظریات فروید مربوط به اشخاص معینی در اوضاع و احوالی خاص است، به آن معنی نیست که شکسپیر از نظریه‌های فروید آگاه بوده اما مؤید روشن‌بینی شایان توجه شکسپیر در ژرفای طبیعت آدمی است. بنابراین این گونه کاربرد روان‌شناسی مناسب منتقدانی است که مانند درایدن معتقدند کسب ادبیات بدست دادن «تصویری درست و سرزنده از طبیعت بشری است» و یا لااقل با این فرض کلی موافقت که هدف ادبیات نوعی روشنگری دربارهٔ وضع انسان است (البته حتی محافظه‌کارترین منتقدان ممکن است دربارهٔ این هدف موافق باشند، در حالی که توجه خود را بعنوان منتقد بر وسائل فنی متمرکز می‌کنند که هدف مزبور بوسیلهٔ آنها متحقق می‌شود).

بعضی اوقات آثاری را که دشوار و بظاهر آشفته می‌نماید می‌توان در پرتو توضیحات روان‌شناس مبنی بر این که عملاً در میان اشخاص داستان چه می‌گذرد بصورتی روشن‌تر ملاحظه کرد. مثلاً نمایشنامه‌های باصطلاح «غامض» یا «کمدیهای تلخ» شکسپیر (از جمله: از هر دست بدهی...؛ هر آنچه پایانش خوب است نیکوست^۱ و ترویلوس و کرسیدا)، مدتهاست بواسطهٔ غرابت ظاهری لحن خود،

منتقدان را حیرت زده کرده است، و کوششهای بسیاری بمنظور توضیح آنها صورت گرفته است. یکی از جالب توجه‌ترین کوششها در توضیح این امر، مطالعه روان‌کاوی دربارهٔ نمایشنامه از هر دست بدهی... بتوسط دکتر هانس ساخس^۲ است. وی پس از بحثی طولانی دربارهٔ دشواریهای نمایشنامه، به شخصیت انجلو^۳ می‌رسد و می‌گوید^۴:

«صفت برجسته او (انجلو)، که رفتار وی را در همهٔ موارد، کوچک و بزرگ، مشخص می‌کند، قساوت است. نسبت به زیردستان تندخو و نامهربان است و همیشه آماده است که با آنان با عنف و تهدید رفتار کند. وی به درجه دار ساده («اسم تو، البوه است؟ مگر زبان نداری، البوه؟») و نیز نسبت به افسری مهربان («یا کارت را انجام بده و یا بگذار برو، خواهی دید آسمان به زمین نخواهد آمد») به یک نحو با تیختر سخن می‌گوید. جولیت تیره روز در نظر او فقط یک «زانیه» است. وقتی بعنوان قاضی در محکمه می‌نشیند، با الهام از همان تظاهرات خیرخواهانه، رفتار او نسبت به شاهدهی بلید اما مسلماً بی‌آزار، و نسبت به فردی مجرم، همانندست: «امیدوارم شما دلیل خوبی برای تازیانه زدن به هر دو آنها بیابید». بارزترین جلوهٔ قساوت او با توجه به این حقیقت آشکار می‌شود که وی کلودیو^۵ را بعنوان قربانی احیای قوانین ضد فسق و هرزگی، انتخاب می‌کند. در این شهر (وین) قوادان و روسپی‌خانه‌ها بسیار آسان‌تر بود مقصری را بیابند که در خلافکاری، سیاه‌نامه‌تر از کلودیو باشد. ظاهراً انجلو، کلودیو را از آن لحاظ انتخاب کرده که وی کم گناه‌ترین مجرمی بوده است که در حوزهٔ اجرای قانون قرار گرفته؛ بموجب عرف، نامزدی کلودیو حقوق یک شوهر مشروع را به وی ارزانی داشت، بخصوص از آن رو که این وقایع مدتها قبل از احیای قانون سختگیر روی داده بود. در حقیقت این طرز تشدید مقررات قدیم به تجدید قدرت اجرایی آن قانون کمکی نمی‌کند، بلکه با نشان دادن این که مقررات، خیالی و

۲ — Dr. Hanns Sachs

۳ — Angelo، قائم مقام حاکم شهر در غیاب او (م).

۴ — From «The Measure in Measure for Measure,» in *The Creative Unconscious*, (2nd ed., revised and enlarged by A.A. Roback, 1951), copyright, 1942 by Sci—Art Publishers.

۵ — Elbow

۶ — Claudio نجیب‌زاده‌ای جوان، عاشق جولیت (م).

غیرعملی است، آن را بی اعتبار می سازد. عدالت و اخلاق آن چیزی نیست که انجلو در پی استقرار آن است (گرچه ممکن است وی خود را متقاعد سازد که هدفهای او اینهاست) بلکه او جوایای ایجاد وحشت، خشم و قساوت است.

این گرایش به قساوت، به زندگانی انجلو به دو طریق شکل می دهد: نخست بصورتی سلبی از راه بی جلوه کردن و حتی منفور گردانیدن مظاهر عادی لذائذ جسمانی درنظر او. این موضوع ممکن است یکی از موجباتی باشد که وی این لذائذ را با این گونه نفرت شدید دنبال گیری می کند. همچنان که دوک^۷ در توصیفش می گوید: او

«بندرت اعتراف می کند
که خون در رگهایش جریان دارد یا این که اشتهايش
نسبت به نان بیش از سنگ است.»

بعبارت دیگر، از لحاظ ناظری آزاد و بی طرف، درباره قساوت او مبالغه شده است و بنابراین قدری مشکوک بنظر می رسد.

طریق دوم، حالت ایجابی دارد: نفوذ وی بصورت جانب داری از تعمیم مجازات بمنظوررنج دادن دیگران جلوه گر می شود، او دوست دارد که شمشیر عدالت را بدست گیرد و خود را در دفاع از یک هدف عالی تر ذیحق احساس کند، و تا زمانی که زندگی شخصی خود او از سرزنش مبرا بماند، سختگیر و بی گذشت باشد؛ به این طریق وی امیال خود را بصورتی شبه قانونی ارضاء می کند. بوسیله مقام خود راهی به تمایلات سیاه خویش می جوید که بصورت وظیفه ای اجتماعی مورد تأیید خود او و جامعه است. خلاصه آن که آنچه را در علم روان کاوی «والایش، تصعید»^۸ می نامند، وی به منصفه ظهور می آورد، اگر چه هیچ گاه والایشی کاملاً موفق نیست زیرا طبیعت اصلی او از خلال چاک طیلسانش دیده می شود. این والایش، هنگام دیدار او با ایزابلا، [خواهر کلودیو]، ناگهان درهم می شکند. شکوه پاکی ایزابلا. چیزی را که انجلو با آن انس دارد تحت الشعاع قرار می دهد، و همراه با وضعی که ایزابلا را در اختیار او می گذارد، چیزی است که از حد تحمل انجلو بیرون است.

«آیا ممکن است

حجب بتواند احساسات ما را تحت تأثیر قرار دهد
 بیش از سبکی زنان؟ وقتی زمین بایر بحد کفایت داریم،
 آیا شایسته است هوس کنیم معبدی آباد را ویران نماییم،
 و تباهاکاریهای خود را در آن جابر پاک کنیم؟»

وقتی به این ترتیب انجلو در معرض طوفانی از امیال قرار می‌گیرد، قساوت او همه جنبه‌های
 والایش را از دست می‌دهد و با سیری قهقرایی به منشأ اصلی آن برگشته، شکل ابتدائی شهوانی
 خود را باز می‌یابد. این دو خصلت چگونه در ذهن انجلو چنین نزدیک به یکدیگر جان گرفته-
 است؟ این نکته رامی‌توان با شباهتی که وی بین جنایت و گناه جنسی می‌بیند، تبیین کرد:
 [در نظرو] «سلب حیات واقعی از مخلوقی، همان قدر ساده است که بتوان فلزی را ذوب کرد
 و به قالب ریخت تا از آن یک زندگی غیر واقعی [بصورت مجسمه‌ای] بوجود آورد». وسوسه
 جدیدی که انجلو بیهوده بر ضد آن تلاش می‌کند، مربوط است به سادیسم. این تصویر
 روان‌شناختی یعنی برخورد ناشی از بازگشت به مرحله سادیستی شهوت، در نظر ما مردم این عصر
 — که به فعل و انفعالات روانی بصورت مظاهر مستقیم و درونی آنها توجه داریم — یک شوریده
 مجذوب را مجسم می‌کند. اما شکسپیر که فرزند واقعی دورهٔ رنسانس است و بیش
 روان‌شناختی خود را بر وقایع و حقایق عالم خارج پرتوافکن می‌کرد، انجلو را بصورت یک قاضی
 تصویر کرده است.»

تشخیص سختگیری شدید انجلو در زمینهٔ عدالت، بعنوان والایش قساوت او،
 والایشی که در مقابل ترکیب زیبایی و پاکدامنی ایزابلا به سادیسم تبدیل می‌شود (و
 به این ترتیب ارتباط بین احساس شهوانی و سادیسم را نیز نمایان می‌سازد)، فقط
 بدیهیات را تحت عنوان مصطلحات فنی روان‌کاوی در نمی‌آورد؛ بلکه نمونه‌ای از
 رفتار انجلو را — که در غیر این صورت آشکار نمی‌بود — بدست می‌دهد، نمونه‌ای که
 وقتی خاطرنشان شد احساس می‌کنیم حق داریم یک بار دیگر نمایشنامه را بخوانیم.
 اما دکتر ساخس به تشخیص شخصیت انجلو اکتفا نمی‌کند بلکه تشخیص خود را به
 تفسیر خویش از نمایشنامه بطور کلی مربوط می‌سازد:

«قاضی — این مفهوم در یک کلمه، مسألهٔ نمایشنامه از هر دست بدهی... است که همهٔ

مسائل دیگر از ان ناشی می‌شود. همان‌طور که غالباً در آثار شکسپیر پیش می‌آید در وهله اول چنین بنظر می‌رسد که گویی وی فقط جنبه زودگذر و اتفاقی مسأله را عرضه می‌دارد: قاضی شریری که از قدرت خود برای وصول به مقاصد خویش سوءاستفاده می‌کند، قاضی بی‌رحمی که عدالتش چیزی جز قساوت نیست. معنی عمیق‌تر موضوع، مورد تأکید یا تبلیغ قرار نمی‌گیرد تا بیننده را با ثرفای خود تحت تأثیر قرار دهد، بلکه آن معنی بیشتر در بطن موضوع مکتوم داشته می‌شود و (بخصوص در کمیدیا) بصورت شوخیا و سخنان ناهنجار تغییر شکل می‌یابد، مانند صخره‌ای که با علفها و بوته‌ها پوشیده باشد...

درونمایه (تم) — درونمایه‌ای که دائماً در نمایشنامه از هر دست بدهی... تا سرحد ملال تکرار می‌شود و در هر واریاسیون ممکنى اجرا می‌گردد، و برخی از ان واریاسیونها تا حدّ سبعت آشکار می‌رسد و بعضی از آنها انتزاعی و دور می‌نماید، این است: چه بر سر عدالت می‌آید اگر قاضی سختگیر همان جرمی را که بسبب آن مجرم را محکوم می‌سازد، خود احیاناً مرتکب شود، یا مستعد ارتکاب آن باشد و یا عملاً مرتکب شده باشد؟ چه می‌شود اگر انجلو خود با کلودیو فرقی نداشته و مستحق آن باشد که در جای او قرار گیرد؟ — و «انجلو بجای کلودیو؟»، این سؤال نخست در یک استدلال صرفاً قضائی در آغاز پرده دوم بتوسط خود انجلو مورد بحث قرار می‌گیرد...

سپس دکتر ساخس این مایه را در سراسر نمایشنامه دنبال می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه یاوه‌گویی لوچیو و مکالمه اشخاص درجه دوم نمایشنامه نمودار «همان ملودی در مایه مخالف» است. وی چنین به بحث خود ادامه می‌دهد:

«در نخستین نظر، نمایشنامه ما نشان می‌دهد که در تفکر قضائی چگونه کف نفس بمنظور جلب احترام دیگران و شرافت نفس، وقتی درهم می‌شکند که وسوسه بصورت آرزوهای سادیستی سرکوفته در می‌آید. قاضی بر اثر انگیزش احساس شهوانی ابتدائی و والایش نیافته، به سوی تکرار عملی سوق داده می‌شود که خود آن را محکوم ساخته است و به این ترتیب جانشین مجرم می‌گردد. اما دامنه مسأله به دست آفرینشگر شاعر (شکسپیر) وسعت می‌یابد و از خود داستان بسیار وسیع‌تر می‌شود. اگر این امکانات عموماً وجود دارد، اگر آرزوها و محرکهای ناخودآگاه نه فقط وجود دارد بلکه در ذهن هر کسی نیز در فعالیت است، و اگر فقط بر اثر عنایت

خاص سرنوشت، از بروز آنها در زندگی جلوگیری می‌شود، در این صورت نتیجه آن می‌شود که هر-کسی شهادت قاضی بودن را داشته باشد بالقوه یک انجلوست. اگر ما این نکته را بمفهوم کامل و حقیقی آن در نظر بگیریم و وسوسه‌های واقعی و صور خارجی اعمال و افکار آگاهانه خودمان را بعنوان عوارض صرف به کناری بگذاریم آنگاه معنی این سخن آن خواهد بود که هیچ قاضی نمی‌تواند نزد مجرمی که برابر اوست، همانندی خود را از لحاظ ارتکاب گناه انکار کند. نمایشنامه از هر دست بدهی... در لباس کم‌دی، یکی از برخورد‌های تراژیک را نشان می‌دهد که آرامش ذهن و وجدان بیدار بشر را از آن روزی که نخستین بنیان حیات اجتماعی نهاده شده- است مشوب می‌سازد. همانندی بین مردی که قضاوت می‌کند و مردی که مورد قضاوت قرار- می‌گیرد، یعنی موضوع این کم‌دی شکسپیر، از دو هزار سال پیش از آن نیز بعنوان اساس یک تراژدی (که نمودار ابدی گناه بشر شده) مورد استفاده قرار گرفته است.»

سپس دکتر ساخس به سخن ادامه می‌دهد تا شباهت‌های بین نمایشنامه از هر دست بدهی پس می‌گیری اثر شکسپیر و نمایشنامه اودیپوس شهریار اثر سوفوکلس را خاطرنشان سازد. وی نمایشنامه صراحی شکسته^{۱۰} اثر هاینریش فن کلايست را مورد بحث قرار می‌دهد که در آن مصطف مضمونی مشابه را در یک کم‌دی ظریف طرح- می‌کند. سپس دکتر ساخس به بیان شیوه‌هایی می‌پردازد که در آنها همین مضمون را می‌توان موضوع تراژدی یا کم‌دی قرار داد: «در تراژدی جرائم ترس‌آور واقعاً صورت- می‌گیرد و لو آن که بطور غیرعمدی باشد؛ و در کم‌دیها هر قدر دلتان بخواهد نیات بد وجود دارد ولیکن چیزی از آنها به مرحله عمل نمی‌رسد».

«وقتی که شکسپیر به نگارش نمایشنامه از هر دست بدهی... بصورت یک کم‌دی تصمیم- گرفت، اگر چه ذهنش از ظرافت و سرزندگی نمایشنامه قبلی خود بسیار دور بود، مع هذا این قاعده اساسی را از روی بصیرت محض، محترم شمرد. وتستون^{۱۱} (منبع مورد استفاده

۱۰- Heinrich von Kleist, *Der zerbrochene Krug* کلايست درام پرداز، شاعر و

رمان‌نویس آلمانی از ۱۷۷۷ تا ۱۸۱۱ میلادی زیسته است (م).

۱۱- George Whetstone (۱۵۴۴ - ۱۵۸۷) نمایشنامه‌نویس و مصنف انگلیسی

که اثر او به نام *Promos and Cassandra* مورد استفاده شکسپیر در نگارش نمایشنامه از هر دست بدهی... شده است (م).

شکسپیر)... قبلاً اجرای حکم ظالمانه را حذف کرده بود، به این ترتیب جرم دیگر را تا حد قصد ارتکاب پایین آورده بود. حيله‌ای را که بدان وسیله یک همسر قانونی جانشین یک رفیق می‌شود تا مسئله تجاوز صورت یک زفاف را بخود بگیرد، قبلاً شکسپیر در نمایشنامه هر آنچه پایانش خوب است نیکوست بکار برده بود. در نمایشنامه از هر دست بدهی... بکار بردن این تمهید بآسانی صورت گرفت و برای این منظور، زنی که سابقاً به نامزدی انجلو درآمده و انجلو او را ترک گفته - بود، در نمایشنامه وارد شده است. به این طریق، داستان خونین و مشؤوم اصلی، دگرگون شد. شخصیت انجلو در این تغییرات دخالت بسیار داشت... برای نمایشنامه پرداز بسیار آسان بود که در تمام طول نمایش با انجلو گام بردارد تا او را فردی ساده لوح، مضحک و احمق جلوه دهد که در هر قدم فریب می‌خورد و می‌لغزد. طریق معمولی از برای مضحکه ساختن او این طریق می‌توانست بود که وی و حاکم شهر را در لباس مبدل چنان در کنار هم بیاورد که مخدوم ناشناس [حاکم شهر] از طرف فریبکار فریب خورده [انجلو] مورد توهین قرار گیرد. اما در نمایشنامه، لوچیو - که سایه‌ای است از انجلو ولی خیانت او را فاقدست - بعوض انجلو در این وضع قرار می‌گیرد. دیدار حاکم شهر و انجلو از نظر نمایشنامه نویسنده دور نمی‌ماند، با توجه به این احتمال که انجلو متوجه تبدیل لباس حاکم شهر بشود زیرا اسکالوس^{۱۲} عملاً با وی صحبت - می‌کند (پرده سوم، صحنه دوم). بعلاوه هیچ کم‌دی باارزشی هرگز این نوع عدم احتمال را موجه نشمرده است. چیزی که چنین دیدار خنده‌آوری را غیرممکن می‌سازد شخصیت انجلوست. شکسپیر تمامی وحشت حاصل از مشاهده جنایات را با عدم طرح وقوع آنها، از نمایشنامه حذف - کرده است، اما تا جایی که به حالات ذهنی انجلو مربوط می‌شود شکسپیر تأثیر هراس انگیز آنها را حفظ کرده و حتی تشدید نموده است. شکسپیر مایل نبود که مسئله شخصیت را فدای کم‌دی سازد.

انجلو سرانجام بخشودگی خود را بدست می‌آورد و این پایانی است معلوم. آنچه برای او اتفاق می‌افتد بایستی کشف و ارائه شود؛ غرور وی به حقارت تبدیل می‌گردد، او نه تنها از ترس رسوایی بلکه بر اثر رنجهای آزار دهنده وجدان گناهکار خویش، در عذاب است:

«کاش او باز هم به زندگی ادامه می‌داد!

افسوس، وقتی گذشت را از یاد می‌بریم

هیچ چیز بر وجه صحیح نیست، چه ما بخواهیم و چه نخواهیم.»

این آرزو که ای کاش کلودیو باز هم به زندگی ادامه دهد، تحقق می‌یابد. در حقیقت وقتی انجلو مطلع می‌شود که وی با همه شرارت و خبیث باطن، مرتکب هیچ ظلمی نشده است، رنجهای وجدانی او بایست فوق‌العاده تخفیف یافته باشد. ایزابلا با عقل روشن و بی‌اشتباه خویش، فضیلت حقیقی این موقعیت را، به شیوه همیشگی خود، درک می‌کند و با صراحت لهجه معمول خویش آن را عرضه می‌دارد... بنابراین انجلو شیطان مقتدر، در واقع، موجودی کاملاً بی‌آزار بوده است. وی خود را در گناه خویش شیطانی می‌دید و غرور شیطان را نیز احساس می‌کرد، تا حدی که خلاصی او از این احساس گناه، در عین حال، عمیق‌ترین تحقیر او بود. این ننگ برای مرد مغرور مجازاتی بدتر از «حکم اعدام فوری و مرگ متعاقب آن» بود که وی خود بعنوان بذل مرحمتی آن را خواستار بود. معلوم می‌شود که گناهان او از همان نوع خفیف خطاهای لوچیوست یعنی کلمات یاوه و نیت بد، و او درست به همان‌طور که لوچیو تنبیه می‌شود مورد تنبیه قرار می‌گیرد و مجبور می‌گردد با زنی ازدواج کند که نه آن زن را دوست دارد و نه محترم می‌شمارد.»

دکتر ساخس به این بحث ادامه می‌دهد و می‌گوید که بین موضوع مورد نظر او و این پند انجیل: «در باره کسی حکم نکنید تا در باره شما حکم نکنند» ارتباطی وجود دارد و بین عدالت بشری و گناهکاری تناقضی دیده می‌شود. وی طرز پروراندن این مضمون را در رمان برادران کارامازوف اثر داستایوسکی^{۱۳} با اثر مورد نظر مقایسه می‌کند. در رمان مزبور جواب نهائی سؤالی که ایوان^{۱۴} از آلیوشا^{۱۵} می‌کند بتوسط پیر صومعه زوسیما^{۱۶} داده می‌شود. سؤال این است: «آیا تو می‌توانی در دل خود برای همه جرائم بخشایش بیابی؟ آیا می‌توانی ظلم بی‌جهت و کشتار اطفال بی‌گناه را ببخشی؟».

«ما می‌توانیم بدترین گناه، سخت‌ترین جرم را ببخشاییم، حتی می‌توانیم از گناهکار تقاضای بخشایش کنیم (چنان که زوسیما در برابر دیمیتری^{۱۷} زانو می‌زند) و آن در موقعی است

۱۳- (۱۸۸۱-۱۸۲۱) Fëdor Mikhailovich Dostoyevski رمان‌نویس مشهور

روسی (م).

۱۴- Ivan ۱۵- Alyosha ۱۶- Sossima ۱۷- Dmitri

که می‌دانیم ما خود به ارتکاب ننشیر جرم او مأخوذ و مسؤول آن هستیم^{۱۸}. همانندی بین قاضی و مجرم با مفهومی جدید، مورد تأکید قرار می‌گیرد. این مفهوم جدید از نظر داستایوسکی پایه اصلی تدبیر عرفانی او گردید. مع‌هذا می‌توان آن را به طریقی صرفاً بشری زمینی تصور کرد. آنگاه با کشفیاتی که فروید سالها بعد کرد تا حد زیادی تطابق پیدا می‌کند. از نظر او موضوع بر این تجربه استوارست که شخصیت کامل ما نه فقط آنچه را که می‌خواهیم درباره خود بدانیم در برمی‌گیرد بلکه ضمیرنا آگاه ما را نیز شامل می‌شود. چون امیال و آرزوهای ناآگاهانه و سرکوفته ما اساساً در همه جا یکی است، ما همه با رشته‌های گناه مشترک به یکدیگر پیوسته‌ایم و چندان تفاوتی ندارد که ما آن را به اصطلاح مسیحیش «گناه نخستین»^{۱۹} و یا به اصطلاح روان‌کاوی، «عقده اودیپوس»^{۲۰} بنامیم...

این یکی از موارد معدودی است که مسیرهای دو نویسنده‌ای که بیش از دیگر مردم درباره ذهن بشر آگاهی داشته‌اند به یکدیگر نزدیک شده است. هر دو به مسأله گناه عام که قاضی و مجرم مرتکب می‌شوند، یکسان می‌نگرند اما نویسنده روسی قرن نوزدهم بیشتر به سوی عرفان سوق داده می‌شود و حال آن که نویسنده دوره الیزابت، با آن که به پرتگاه نزدیک می‌شود هیچ‌گاه تماس خود را با واقعیات زندگی از دست نمی‌دهد. او این امر را مسلم می‌شمارد که سیر جامعه بشری باید ادامه یابد و حتی اگر معلوم شود که عدالت بالضروره محکوم به شکست است، ادامه خواهد یافت...

نتیجه اخلاقی این امر این است که افراد بشر همه گناهکارند. حتی والاترین و پاک‌ترین قاضی نیز بهتر از شریری که خود درباره او قضاوت می‌کند، نیست. خوب، در این صورت چه می‌توان گفت؟ اگر این دنیا تا این اندازه پر از چیزهای وحشت‌انگیزست، اگر زندگی چیزی واقعاً بی‌ارزش است، چه اهمیتی دارد که شخص بکوشد جان برادر خود را تباه کند؟ حتی اگر وی در این کار موفق شود نمی‌تواند در ربودن چیزی با ارزش از وی، توفیق یابد. ما همه

۱۸- در کتاب برادران کارامازوف (ترجمه مشفق همدانی، تهران، انتشارات جاویدان، علمی، ۱۳۴۴، ۳۸۹/۱) از جمله سخنان پیر زوسیما آمده است: «در این جهان هیچ داوری نمی‌تواند درباره جنایتکاری داوری کند مگر آن که قبلاً اعتراف نماید خودش به همان اندازه متهمی که در مقابل او قرار دارد تبهکارست و شاید هم بیش از هر کس مسؤول جنایت آن متهم باشد.» (م).

۱۹- اشاره است به گناه آدم و حوا و رانده شدنشان از بهشت (م).

۲۰- Oedipus-Complex

گناهکاریه، منتهی گناهکارانی عاجز، فریب دهندگانی هستیم که خود فریب شهواتمان را می‌خوریم. و چون یکدیگر را محکوم می‌کنیم «نظیر بوزینه‌ای خشمگین» هستیم. نه عدالت بلکه فقط رحمت ممکن است پرتوهایی از نور در درون ظلمت عمیق منعکس- سازد. ظلمتی که «از خلل لبهای تو می‌تراود». اگر این مقیاس بکار رود بخشودگی انجלו - که یک بی‌عدالتی آشکارست - کنایه نیست بلکه در واقع و برآستی «از هر دست بدهی پس می‌گیری» می‌باشد.»

در این جا استدلال مبتنی بر روان‌کاوی به ما مدد می‌کند که نمایشنامه را به وجهی درست تفسیر کنیم. این کمک بر اثر مشابهت تفسیر حاصل از آن با تفسیر ناشی از استفاده دقیق از تحقیق تاریخی، مورد تأیید قرار می‌گیرد. الیزابت پوپ در مقاله خود تحت عنوان «زمینهٔ رنسانسی نمایشنامه از هر دست بدهی...»^{۲۱}، در مورد مبادی مساوات و بخشایش که عملاً به مردم عادی عصر الیزابت تعلیم می‌شد مطالعه- کرد و نیز (اگر چه با نظری کاملاً متفاوت با دید دکتر ساخس) متوجه شد که نمایشنامه منظور تفسیری است بر عبارت انجیل که آمده: «دربارهٔ کسی حکم- نکنید تا دربارهٔ شما حکم نکنند» (لوقا ۳۷/۶، طبع ژنو). دوشیزه پوپ فقط به توضیح جنبه‌های معینی از مفهوم نمایشنامه برحسب قراردادهای دورهٔ الیزابت که شکسپیر بر مبنای آنها کار می‌کرد و آنها را مسلم می‌شمرد، توجه داشته است. اما توجه دکتر ساخس به کاربرد معلومات حاصل از روان‌کاوی دربارهٔ ماهیت ذهن بشری است تا شیوهٔ رفتار اشخاص نمایشنامه را تبیین کند. هر چند که نتایج کار این دو تن کاملاً بر یکدیگر منطبق نیست اما هر دو به جهتی مشابه اشاره می‌کنند و مکمل یکدیگرند.

بنابراین روان‌شناسی به چندین طریق وارد نقد ادبی می‌شود. روان‌شناسی می‌تواند به تبیین جریان آفرینش ادبی بطور کلی کمک کند، و قادرست وسیله‌ای فراهم آورد تا بتوان اثر مصطف را با توجه به زندگی او و برعکس روشن ساخت، و

Elizabeth Pope, «The Renaissance Background of *Measure for Measure*», in *Shakespeare Survey*, 2 Cambridge, 1949

نیز می‌تواند به روشنگری مفهوم واقعی متنی معین مدد رساند. روان‌شناسی در هیچ یک از این زمینه‌ها، بطور مستقیم، حالتی معیاری ندارد، اگر چه در مورد سوم بصورتی غیرمستقیم امکان دارد معیاری باشد زیرا، چنان که از مثال نقل شده معلوم می‌شود، ممکن است نشان دهد که اثری بظاهر حیرت‌انگیز و حتی آشفته، در حقیقت پژوهشی عمیق در باره جنبه‌های معینی از سجایای انسان است.

[یادداشت مؤلف]

روان‌شناسی و حسب حال در شعر غنائی

شعرهای غنائی که در آنها شاعر ظاهراً می‌کوشد تا حالت ذهنی خود را بطور مستقیم نمایان سازد بیشتر از اشعاری که جنبه شخصی در آنها ضعیف است احتمال دارد منتقد را به تفسیری روان‌شناختی از حالت شاعر سوق دهد. به این ترتیب «چکامه جاودانگی» اثر وردزورث بیش از همه اشعار غنائی بن جانسن توجه منتقدان روان‌شناس را به خود جلب کرده است. البته وسوسه بحث در باره شاعر بیش از بحث در باره شعر مطرح بوده است. اما بروشنی معلوم است اشعاری که حالت روحی شاعر را بصورتی اعتراف گونه در بردارد ممکن است از لحاظ روان‌شناسی بنحوی سودمند مورد بحث قرار گیرد. اگر ما دو قطعه از این اشعار را — مثلاً «چکامه جاودانگی» وردزورث و «چکامه دل‌تنگی»^۱ اثر کولریج که حداقل بظاهر مایه‌های مشابه دارند — در نظر بگیریم، ممکن است از خود بپرسیم که آیا تفاوت بین آنها از لحاظ قالب و صورت (فُرم) و آهنگ، ممکن است در تفسیر روان‌شناختی هریک از این دو شاعر مفید واقع شود؟

شاید یکی از تفاوت‌های بین شعر «کلاسیک» و «رمانتیک» این است که دومی به این گرایش دارد که نمودار حالت ذهنی شاعرست و حال آن که اولی

احتمالاً بیشتر درباره موضوعی معین است. اما درباره آن اشعاری که اعتراف گونه‌ای در باره حالت ذهنی شاعرست ولی در واقع تمرینهایی تقلیدآمیز در زمینه یک قرارداد شعری است، چه باید گفت؟ مثلاً سونات عاشقانه عصر الیزابت، مانند بسیاری شعرهای رمانتیک قرن نوزدهم، بمعنی لفظی کلمه نمودار شرح حال شاعر نیست: سبک بر این سونات‌ها چیرگی دارد و عواطف را محدود می‌سازد. آن دسته از منتقدان قرن نوزدهم که وقت خود را صرف شناخت شخصیت واقعی زنانی می‌کنند که شاعران عصر الیزابت از برای آنان شعر سروده‌اند، غالباً وقت خود را هم بعنوان منتقد و هم بعنوان محقق تلف کرده‌اند. سونات‌های شکسپیر را تا چه حد می‌توان، از طریق کوشش در شناخت حالت روانی مردی که معمولاً سونات‌های شکسپیر عرضه می‌دارند، بعنوان شعر روشن ساخت؟ تصور می‌شود که در مورد شکسپیر بسیار کمتر از اشعار غنائی شلی بتوان با چنین روشی عمل کرد. شاعر رمانتیک گرایشی دارد به این که خود را قهرمان شعر خویش قرار دهد (این جنبه از رمانتیسم است که عده زیادی از منتقدان جدید را ناخوش می‌آید. زیرا اینان خواستار آنند که شعر بعد کفایت پیچیدگی و دوگونگی کنایه‌آمیز داشته باشد تا شاعر را از این که در بند عاطفه‌ای ساده باشد بازدارد).

امکانات تفسیر روان‌شناختی هر یک از دو شعر زیر را بایکدیگر مقایسه-

کنید:

۱- غزل «بر نابینایی خویش»^۲ اثر میلتن و غزل کیتس با عنوان «هنگامی

که وحشت مرگ به من دست می‌دهد»^۳.

۲- شعر بن جانسن تحت عنوان «با چشمانت فقط به شادی من بنوش»^۴ با

شعر شلی به نام «آهنگ بامدادی هندی»^۵.

۳- شعر «بیشه سپیدار»^۶ اثر ویلیام کوپر و شعر «سپیدارهای بینسی»^۷ اثر

۲- «On his Blindness»

۳- «When I have fears that I may cease to be»

۴- «Drink to me only with thine eyes»

۵- «Indian Serenade»

۶- «The Poplar-Field»

۷- «Binsey Poplars»

ج.م.هاپکینز.

- ۴- شعر «ناقوسها در مرگ دختر جان وایت‌ساید»^۸ اثر جان کرو رنسام، و شعر «امتناع از زاری بر مرگ طفلی بر اثر حریق در لندن»^۹ اثر دیلان تامس.
- ۵- شعر مارول به نام «به معشوقه نازنین خویش»^{۱۰} و شعر تینسن تحت عنوان «ماد، به باغ درآی»^{۱۱}

انگاره‌های نوعی در شعر

علاوه بر ملحوظ داشتن روان‌شناسی مصنف بصورتی که در اثرش منعکس است و روان‌شناسی اشخاص یک نمایشنامه و یا یک رمان، منتقد روان‌شناس می‌تواند مطالعه کند که تصویرها و رمزها (سمبولها) در یک اثر ادبی معنی کامل خود را تا چه حد از یک منبع روان‌شناختی عمیق، یعنی برخی جنبه‌های دائم ذهن بشری، کسب می‌کند. عقیده بر این بوده است که شاعر - چنان که الیوت می‌گوید: «از معاصران خود ابتدائی‌تر و در عین حال متمدن‌تر» است - با این منابع عمیق معنی تماس هر چه نزدیک‌تری دارد. کارل یونگ، دانشمند روان‌شناس، به «ناخودآگاهی دسته‌جمعی» - که در ورای ذهن آگاه و ناخودآگاه فرد قرار دارد و در دسترس فوری فرد بالغ عادی نیست - اعتقاد داشت. مودبادکین در کتاب خود به نام انگاره‌های نوعی در شعر (۱۹۳۴) این نظریه را در مورد شعر بکار برد و در برخی تصاویر شاعرانه مکرر و در رمزها و مواضع شاعر، انعکاساتی از این احساس ابتدائی را در مورد معنی عمیق و مرکوز در ذهن کشف کرد. بعضی شاعران، بخصوص و.ب.یتس با اعتقاد خود به «لوح محفوظ»، نظریاتی مشابه داشتند. تفسیرهای ج.ویلسن نایت در باره شکسپیر - که در آخرین قسمت فصل پیشین به آن اشاره-

۸- «Bells for John Whiteside's Daughter»

۹- «Refusal to Mourn the Death, by Fire, of a Child in London»

۱۰- «Come into the garden, Maud» ۱۱- «To his Coy Mistress»

شد — تا حدی مدیون این نظریه است.

شاید چنین نظریه‌ای به ما کمک کند تا جاذبه اشعاری نظیر «قوبیلای خان»^۱ اثر کولریچ و «بیزنطه» اثر ییتس را — که حتی قبل از آن که برای تصاویر فردی، مفهوم خاصی در نظر گرفته شود اکثر خوانندگان را تحت تأثیر قرار می‌دهد — بهتر تفسیر کنیم. در این جا ممکن است شخص بخواهد بگوید که جستجوی «نمونه‌های نوعی» امکان دارد در مورد بعضی از شاعران (مانند اسپنسر، بلیک، کولریچ و ییتس) بیش از دیگران مفید باشد. از طرف دیگر می‌توان استدلال کرد که نمونه نوعی موقعی بیشتر مؤثر می‌افتد که خواننده آن را به این عنوان شناخته باشد، و بصورت غیرمستقیم تأثیر کند و به این جهت است که نمونه نوعی یکی از جلوه‌های همه اشعار موفق است.

دانشمند مردم‌شناس ممکن است در این مرحله به کمک روان‌شناس بیاید: توجه به نمونه‌های نوعی در شعر غالباً دوش بدوش توجه به اسطوره‌ها و ذهن بشر ابتدائی پیش می‌رود. شعری نظیر سرزمین بی حاصل اثر الیوت بصورتی وافر و آشکار بر انسان‌شناسی تکیه دارد و معنی را بوسیله اسطوره قوی می‌سازد. آیا ماهیت «نوعی» تصویر پردازی الیوت، حتی پیش از آن که ما اسطوره‌ها را شناخته و آموخته باشیم که چگونه آنها را بعنوان تعیین کننده معنی و پیشرفت شعر تلقی کنیم، تأثیر خود را می‌بخشد؟

شاید این موضوع جالب توجه و مفید باشد که امکان استفاده از «انگاره نوعی» را در آثار ادبی کاملاً متفاوت زیرین مقایسه کنیم: اشعار «تجاوز به طره مو» اثر پوپ، «پرومتئوس از بند رسته»^۲ اثر شلی، «باغ» اثر مارول و «مارینا»^۳ اثر الیوت و تقریباً هر یک از اشعار جرج هربرت و «بامداد یکشنبه» اثر والاس استیونس^۴. این روش را می‌توان بصورتی سودمند در مورد بحث از تصویر پردازی در

۱ — «Kubla Khan» — ۲ — «Prometheus Unbound»

۳ — «Marina»

۴ — «Sunday Morning» Wallace Stevens. این شاعر از ۱۸۷۹ تا ۱۹۵۵ زیسته

هر یک از تراژدیهای شکسپیر بکار برد. اما آیا این روش در تفسیر کوکتل پارتی^۵ اثر الیوت مفید تواند بود؟

نقد ادبی و جامعه‌شناسی

در نقد ادبی جدید بررسی خاستگاه اجتماعی مصنف و تأثیراتی که عوامل اجتماعی در آثار او داشته است، حداقل باندازه مطالعات روان‌شناختی در بارهٔ حالت ذهنی او رواج یافته و این دو غالباً با یکدیگر همراه بوده است.

برداشتی تگونی

چنان که دیده‌ایم منتقدانی نظیر ادموند ویلسن در مورد عوامل اجتماعی مؤثر در رفتار مثلاً دیکنز یا کیپلینگ به تحقیق پرداخته و به این طریق به جستجوی علل اجتماعی پدیده‌های روان‌شناختی دست زده‌اند، و پدیده‌های روان‌شناختی مزبور خود برای توضیح و یا تعلیل منشأ خصائص آثار مصنفان بکار رفته است. مسائلی که هنگام بحث از ارتباط بین جامعه‌شناسی و نقد ادبی پیش می‌آید با مسائل مربوط به پیوستگی نقد و روان‌شناسی شبیه است و از بعضی جنبه‌ها عین آنهاست. هریک از دو مورد مزبور متضمن بحثی از منشأست یعنی بررسی اثر از لحاظ اصل و منشأ آن، خواه فردی، خواه اجتماعی و یا از هر دو جنبه. در این جا سه سؤال اولیه پیش می‌آید: (۱) آیا علوم (یا شبه‌علوم) — که به اعتبار آنها این منشأها تبیین می‌شود —

خود اصولی معیاری است یا صرفاً توصیفی می‌باشد؟ — آیا آنها ما را قادر می‌سازند که قضاوتی نسبی در باره استحقاق و ارزش آثار بیابیم یا آن که فقط به ما می‌گویند که چه می‌گذرد؟ (۲) اگر این علوم معیاری باشد — یعنی ما معیارهایی داشته باشیم که بتوانیم براساس آنها درباره حالات ذهنی و انواع اجتماعات داوری و ارزیابی کنیم — آیا قضاوتهایی که درباره اوضاع و احوال منشأ یک اثر ادبی می‌نماییم امکان دارد به خود اثر نیز معطوف شود؟ (۳) چنانچه این علوم معیاری نباشد آیا معلومات مربوط به منشأ روان‌شناختی و اجتماعی یک اثر واجد چه نوع ارزشی برای منتقد ادبی — در صورتی که متمایز از موزخ ادبی بشمار آید — تواند بود؟ اجازه دهید این سؤالات را از لحاظ پیوستگی با جامعه‌شناسی بررسی کنیم.

جامعه‌شناسی چیست؟

آیا جامعه‌شناسی، علمی معیاری است؟ اگر سؤال را به این صورت مطرح — کنیم یعنی فرض کرده‌ایم که لااقل علم است، و اگر چه این خود محل تأمل و بحث تواند بود و اصطلاح «علم» خود در این مورد خالی از ابهام نیست، می‌توانیم این موضوع را به جامعه‌شناسان واگذاریم تا با آن دست و پنجه نرم کنند. لااقل می‌توانیم بپذیریم که تحقیق درباره ساختمان جامعه در هر دوره معینی از تاریخ، و نیز تحقیق درباره طرز رفتاری که از آن ساخت اجتماعی ناشی می‌شود مسلماً انجام می‌پذیرد و معرفتی اصیل بدست می‌دهد. آیا آگاهی که به این طریق بدست می‌آید معیارهایی ذاتی درباره بیماری و سلامت اجتماعی فراهم می‌آورد؟ آیا جامعه‌شناس در حدود قدرت خود می‌تواند به ما بگوید که کدام صورت از نظامهای اجتماعی بهتر از دیگران است و چه نوع خاصی از رفتار اجتماعی کم و بیش پسندیده‌ترست؟ جامعه‌شناسان خود شاید بیشتر تمایل داشته باشند که به این سؤال پاسخ منفی بدهند. آنان ترجیح می‌دهند که کارهای خود را صرفاً توصیفی بدانند و بهیچ صورتی آنها را معیاری نشانند. اما با آن که ممکن است جامعه‌شناسی بذاته یک علم معیاری

نباشد می‌تواند معلوماتی در اختیار ما بگذارد که ما، بعنوان اشخاصی عاقل و هوشمند، نسبت به آن، موضعی معیاری اتخاذ کنیم. تا آن جا که به فرد غیرمتخصص باهوش مربوط می‌شود جامعه‌شناسی جنبه معیاری دارد، زیرا این فرد غیرمتخصص باهوش بیش از انسان بعنوان حیوانی اجتماعی به مسائل توجه می‌نماید — وی همه جنبه‌های انسان را تحت نظر می‌آورد و افکار سیاسی و اخلاقی و غیره را در معلوماتی که جامعه‌شناس در اختیار وی می‌گذارد، مؤثر قرار می‌دهد. او انسان‌شناسی است غیرمتخصص و در این مقام به پیوند دادن مطالعات تخصصی جامعه‌شناس با وضع اجتماعی انسان و نیازهای وی بعنوان یک فرد، توجه دارد. مثلاً ممکن است وی معلومات جامعه‌شناسی را بصورت اخلاقی تفسیر کند و آن بنیادهای اجتماعی را که غرائز پرخاشگرانه را به مسیرهای دیگری برمی‌گرداند و یا به افزایش حس مسؤولیت اعضای جامعه نسبت به یکدیگر کمک می‌کند مورد تأیید قرار دهد، و در همان حال بنیانهایی را که متوجه مقاصد مخالف اینهاست طرد نماید. معیارهای او از جامعه‌شناسی ناشی نخواهد شد — وی بصورت مستقل و از برای خود معیارهایی تصویری بوجود خواهد آورد که در رفتار انسانی چه چیزی خوب و یا بدست — اما جامعه‌شناسی معلوماتی را در اختیار او قرار خواهد داد که بلافاصله بتواند از عهده این اظهارنظر برآید. ممکن است از این حد فراتر رفته بگوئیم معلوماتی که جامعه‌شناس عرضه می‌دارد خود انگیزه آن است که مورد استفاده قرار گیرد. آنگاه جامعه‌شناسی اگر چه خود علمی معیاری نیست بمرجّد آن که از جانب متخصص عرضه شود مقتضی تلقی معیاری و فوری است. وقتی که در باره انواع مختلف ساخت اجتماعی و قراردادهای اجتماعی مطالبی می‌شنویم بلافاصله میل داریم پرسیم کدام یک از آنها بهترست و کدام یک در هدایت انسان به زندگی خوب، برحسب مفهومی که ما از آن داریم، مؤثرترست؟

آگاهی جامعه‌شناختی و منتقد ادبی

فرض کنید که متخصصان درباره ساخت جامعه انگلستان در اوائل قرن

هجدهم مطالبی به ما بگویند، و ما (تا جایی که به جامعه‌شناسی مربوط است نمونه افراد غیرمتخصص باهوش باشیم) ارزش و اهمیت آن ساخت اجتماعی را قبول کنیم. چگونه این را بر نقدی از مقالات مجله اسپکیتور تطبیق خواهیم کرد؟ البته می‌توانیم این معلومات را به مسائلی نظیر هدف اجتماعی مقاله این مجله، و موجب این که چرا این قالب (فُرم) ادبی در این زمان نه موقعی دیگر پدید آمده بهسولت‌پيوند-دهیم؛ می‌توانیم لحن این مقالات و موجب انتخاب موضوع آنها را با اشاره به این که نمودار برخی از اولین آثار ادبی خطاب به طبقه متوسط است تا حد زیادی روشن سازیم، طبقه‌ای که اعتلاء منزلت اجتماعی او و نفوذش با انقلاب سال ۱۶۸۹ میلادی جلوه‌گر و مشخص شد و اکنون با مسأله تعهد وظایفی که خاص اشراف بود روبروست، بی‌آن که سنت و سابقه‌ای اشرافی در پشت سر داشته باشد. می‌توانیم معلوماتی را که مورخ اجتماعی بدست داده در بررسی موجبات رواج مطالعه آن مقالات در بین طبقه‌ای که با اشتیاق خریدار مجله اسپکیتور بودند مورد استفاده قرار دهیم؛ این موضوع پیوند جالب توجهی را بین آنچه آنان می‌خوانند و چرا آن را می‌خوانند نشان خواهد داد. این نکته‌ها و نظایر آنها برای مورخ ادبی مفید خواهد بود تا بتواند شرحی در باره منشأ و ماهیت مقالات مجله‌های قرن هجدهم بقلم آورد. اما به منتقد چه کمکی می‌کند؟ آیا وی می‌تواند بگوید که چون این مقالات یک وظیفه خوب اجتماعی را بنحوی مؤثر به انجام رسانیده بنابراین مقالات خوبی است؟ واضح است که این افراط در ساده گردانیدن مطلب، کاری ممتنع خواهد بود و به این نتیجه منجر می‌شود که همه ادبیات را از نوع خطابه یا فن اقناع تلقی کنیم و در باره فن خطابه حداقل تا اندازه‌ای برحسب ارزش اجتماعی هدف آن قضاوت نماییم. با چنین نظری مسلماً ارزش کلبه عمو تام^۱ برتر از هملت خواهد بود (لااقل در نظر منتقدان شمال امریکا).

اجازه دهید مثالی دیگر بیاوریم: فرض کنید که ما به منشأ اجتماعی

۱ - Uncle Tom's Cabin داستانی معروف بر ضد برده‌داری، نوشته ه.ب. استو،

بیچر (۱۸۹۶-۱۸۱۱) H.B.Stowe, née Beecher بانوی نویسنده امریکایی (م).

نظریات «هنر برای هنر» که در اواخر قرن گذشته حاکم بود توجه داشته باشیم. مشکل نخواهد بود که این نظریات را به احساس هنرمند از نابسامانی اجتماعی مربوط کنیم (و در حقیقت این کار بارها صورت گرفته است)، احساسی که بنوبه خود بر اثر توسعه جامعه صنعتی در قرن نوزدهم و رفتار اجتماعی حاصل از سلطه طبقه متوسط بوجود آمد. اینها همه حقایق روشنگرست و هیچ کس از اهل ادب نمی خواهد از آن بی بهره باشد. این حقایق موجب پیشرفت فهم و ادراک است — اما واقعاً چگونه باید مورد استفاده منتقد قرار گیرد؟ اگر ما فقط برای هنر ارزش قائل — باشیم ناگزیر نسبت به سازمانی اجتماعی که هنرمند را از هموعان خود هر چه دورتر می کند و او را در موضع یک دلقک مجاز یا موجودی استثنائی و مورد تحقیر قرار — می دهد نظری نامساعد خواهیم داشت. پس آیا لازم است منتقد فرض کند که هر — صورت و یا شیوه جدید ادبی که در این موقع در نتیجه تأثیر آن گونه عوامل بتوسط مصنفان عرضه می شود باید محکوم گردد؟

بعنوان آخرین مثال: فرو ریختن اعتقادات اجتماعی، و توسعه عوامل خصوصی ناشی از آن را در جامعه جدید امروزی در نظر بگیرید؛ حداقل قسمتی از فرو ریختگی ناشی از علل اجتماعی و اقتصادی است و مسلماً تأثیری بی حساب در فنون (تکنیکها) ادبی داشته است. این موضوع، علاوه بر چیزهای دیگر، بمعنی توسعه ای قابل ملاحظه در قلمرو رمان — بر اثر اضطراب مصنف در تکیه بر احساس شخصی درون نگری بیش از احساس اجتماعی مربوط به ارزشها — بوده است. این پدیده در سبک، طرح ریزی، واژگان و موضوع — یعنی در همه جنبه های هنر داستان نویسی — تأثیر کرده است. و یا مشکل شاعر امروز را در نظر آورید که می کوشد زبانی از رمزها (سمبولها) بیابد تا جانشین آن اساطیر همگانی شود که اکنون برای نخستین بار در طی قرون دیگر حتی بدون اعتقاد واقعی، قابل بقا نیست. جامعه شناسی می تواند به ما مدد کند تا بفهمیم چرا جویش آثار خود را بصورت موجود بقلم آورده است و چرا بسیاری از حساس ترین اشعار جدید، مبهم و پیچیده است — اما درباره ارزش سبک نویسنده گی جویش و یا ابهام شعر جدید چه می تواند به ما بگوید؟ آیا ما باید توسعه قلمرو رمان را انکار کنیم زیرا دارای منشای اجتماعی

است که، برحسب هر معیار معقول سلامت جامعه، موجب تأسف اکثر ما می‌شود؟ اکنون از طب نیز تمثیلی بیاوریم: اگر بتوانیم نشان دهیم (و در این راه کوششهایی نیز صورت گرفته است) که نبوغ کیتس موقعی شکوفا شد که به مرض سل مبتلی شده - بود، آیا باید چنین نتیجه گرفت که به همین سبب شعر کیتس بدست؟ یا این که به همین سبب، سل خوب است؟

ارزش جامعه‌شناختی و ارزش ادبی

پاسخ به دومین سؤالی که در بالا مطرح شد که آیا می‌توانیم ارزیابی انواع جوامع را به آثار ادبی حاصل از همان جوامع نیز تعمیم دهیم؟ - به این ترتیب باید پاسخی منفی و مشروط باشد. مسلم است که ما نمی‌توانیم چنین کاری را بطریقی مستقیم و ساده انجام دهیم. البته چنانچه معتقد باشیم که اگر علت، نامطلوب باشد معلول نیز باید ناگزیر چنین باشد، در این صورت ما به این سؤال پاسخی کاملاً مثبت خواهیم داد. چنانچه اعتقاد داشته باشیم که چون بلای سیل چیز بدی است هر- نمونه‌ای از شجاعت بشری که این حادثه برانگیزد نیز باید بد باشد؛ یا اگر بر این اعتقاد باشیم که ارزش علت امور را می‌توان بدون تغییر، به معلول نیز تعمیم داد، و این که هر رشد ادبی ناشی از اوضاع اجتماعی مورد ایراد ما، خود نیز باید در خور ایراد باشد، در این صورت نسبت به حیات و همه مشکلات آن، تلقی ساده‌ویک - جانبه خواهیم داشت، و ابدلاً لازم نیست که خود را با ارزش ادبی، متمایز از دیگر ارزشها، مشغول داریم. منتقد مارکسیست که غالباً موقع اشاره به علل، بسیار روشنگرست (مثلاً در توضیح موضع دانیل دیفوا در رمانهای خود که ناشی از وابستگیهای اقتصادی و طبقاتی اوست)، بعنوان یک منتقد یا کسی که آثار ادبی را

براساس مبانی ادبی ارزیابی می‌کند، چیزی برای گفتن ندارد زیرا وی فقط نظر خود را درباره علل اجتماعی به ارزیابی خود از معلول و نتیجه تعمیم می‌دهد. به این ترتیب منتقد مارکسیست که معتقدست اوضاع اجتماعی مؤثر در ایجاد رفتار مثلاً جیمز جویس اوضاعی نامطلوب بود، باید بپذیرد که به همین سبب اولیس، [رمان او]، نیز یک اثر ادبی نامطلوب است. به همین ترتیب اثری که ناشی از اوضاع اجتماعی خوب یا رفتارهای اجتماعی خوب باشد خود اثری خوب و مطلوب خواهد بود. شاید بسیاری از منتقدان غیرمارکسیست قبول داشته باشند که عوامل اجتماعی مؤثر در تکوین افکار جویس عواملی بوده است که ما بیشتر میل داریم آنها را محذوف شماریم، اما آنان در عین حال ممکن است اهمیت و ارزش ادبی آنچه را که این عوامل اجتماعی در جویس برانگیخته، بحساب آورند. جدی‌ترین و مسئول‌ترین منتقدان مارکسیست به این قانع بودند که نظریات خاص خود را درباره تاریخ اجتماعی و اقتصادی بکار اندازند و بیش از آن که به ارزیابی آثار بعضی مصنفان توجه کنند، به توضیح موضع آنان پردازند، و تصدی قضاوت اجتماعی را در قلمرو ادبی به پیروان بی‌مبالات خود واگذار کردند.

اگر اصولاً به نقد ادبی — بعنوان چیزی متمایز از تاریخ ادبی و توضیح و توصیف محض آثار ادب — اعتقاد داریم باید قبول داشته باشیم که معیارهایی از برای مزیت ادبی وجود دارد که از ماهیت خود ادبیات ناشی می‌شود. ما می‌دانیم یک میز خوب، یک رادیو خوب و یک گرده نان خوب چیست پس ممکن است این عقیده را داشته باشیم که درودگری منفرد که به مهارت خود متکی است و به آن مباحثات می‌کند می‌تواند از کارگری که در یک کارخانه با تولید فراوان سرگرم کارست، میز بهتری بسازد. از آن رو می‌توانیم چنین قضاوت کنیم که می‌دانیم از میز چه انتظار داریم و بمحض معاینه میز می‌فهمیم میزی که در وضع نخستین ساخته شده بهتر از میز دومی است و این قضاوت مبتنی بر نظریات ماست در باره این که یک میز چگونه باید باشد. می‌توانیم قدم فراتر گذاریم و نشان دهیم چرا تولید فراوان یکی از مشخصات تمدن امروزی است و این که چرا از لحاظ اقتصادی و اجتماعی برای ما امروز غیرممکن است قادر باشیم میزهای مورد نیاز خود را به درودگران منفرد

سفارش دهیم. شاید اوضاعی را که میزهای خوب و بد در آن احوال ساخته می‌شود بتوان توضیح داد، اما این توضیح فقط به فهم و درک ما کمک می‌کند زیرا ما سخن خود را با معیاری فارغ از این که میز خوب چیست، آغاز کردیم. ما نمی‌توانیم بگوییم که بدی میز ناشی از این است که به تعداد فراوان تولید شده است. می‌توانیم گفت (اگر به آن اعتقاد داشته باشیم) که میز بدست زیرا طرح، شکل، اندازه، تزیینات و یا برخی خصائص دیگر آن بیشتر چنین است نه چنان، و آنگاه این توضیح را بر آن بیفزاییم که احتمالاً این نوع بدی ناشی از آن است که در وضع امروزی تولید، ساخته می‌شود. ما برای کشف این که میز بد چیست از نظریه خود درباره میز خارج نشده‌ایم اما بمنظور توضیح (لااقل جزئی) این که چه طور شد این میز به این صورت، بد از کار درآمد، از نظریه خود خارج شده‌ایم.

منتقدی که تا می‌شود میزی در اوضاعی ساخته شده که در نظر او نامطلوب است، بلافاصله آن را میز بدی تشخیص می‌دهد، یا مقصودش آن است که نه بعنوان یک میز بلکه بعنوان محصولی اجتماعی، چیز بدی است زیرا ساختن آن در اوضاعی صورت گرفته است که از لحاظ اجتماعی نامطلوب است، چنین قضاوتی ابداً قضاوت درباره میز بذاته نیست؛ و یا اگر وی واقعاً تصور می‌کند که درباره میز بعنوان یک میز، داوری می‌نماید باید گفت دچار اشتباه و سردرگم شده است. تنها منتقدان مارکسیست نیستند که در یکی از این مقولات به راه خطا رفته‌اند: نقد هنری جان راسکین پیوسته دچار سردرگمی شخصی می‌شود که نسبت به ارزشهای جمال‌شناختی حساس است و با این حال اصرار می‌ورزد که هنر خوب فقط آن است که زاییده اوضاع اجتماعی و اخلاقی خوب است. شاید این نکته را با تمثیلی دیگر بتوان توضیح داد: در سالهایی پس از روی کار آمدن هیتلر در مقام رهبر سیاسی آلمان، بسیاری از مردم امریکا و کشورهای دیگر از خرید مثلاً شراب راین خودداری می‌کردند زیرا نمی‌خواستند از نظامی که دشمن می‌داشتند، حمایت اقتصادی کنند. آنان از خرید شراب از آلمان امتناع می‌ورزیدند زیرا با اوضاع اجتماعی و سیاسی حاکم بر آلمان آن زمان مخالف بودند. اما باز هم از علاقه خود به شراب راین دست برنداشتند و کمتر کسی بود که تصور کند شراب Liebfraumilch

که در زمان هیتلر تهیه می‌شد از شرابی که در جمهوری وایمار^۲ فراهم می‌آمد، بدتر باشد.

درست است که تمثیل مزبور بسیار دقیق نیست زیرا اثر ادبی غالباً در بافت خود نشانه‌ای از منشأ اجتماعی دارد بنوعی که میز یا شراب فاقد آن است. چنان که قبلاً در بحث راجع به ارتباط بین نقد ادبی و تحقیق تاریخی گفته شد، در حقیقت ما غالباً به کمک مورخ اجتماعی برای بیان این که یک اثر ادبی واقعاً چیست نیازمندیم، و پیش از آن که بتوان چیزی را ارزیابی کرد باید دانست آن چیز بواقع چیست و این یکی از پیوندهای بین تاریخ (و جامعه‌شناسی) با نقد ادبی، و بین نگرش از لحاظ تکوین اثر و از لحاظ ارزشیابی است. بعضی اوقات (اما مسلماً نه همیشه) اگر پی ببریم که چگونه چیزی بصورتی که هست درآمده، آنگاه در موضعی خواهیم بود که ماهیت واقعی آن را درک کنیم و به این ترتیب آن را چنان که هست مورد ارزیابی قرار دهیم. آیا منظور از ترسیم یک تابلو نقاشی این است که در یک گالری نصب شود یا آن که دیوارهای کلیسای معینی را زینت بخشد؟ آیا یک شعر غنائی برای آن سروده شده است که با نوای عود همراه گردد، یا بلند خوانده شود و یا در کتابخانه مورد تأمل و مطالعه قرار گیرد؟ آیا سفرهای گالیور^۳ داستانی پرماجر از برای کودکان است و یا هجوی در باره نوع بشر است؟ اگر نخستین هدف منتقد این است که پی ببرد اثر ادبی بذاته واقعاً چیست در این صورت جامعه‌شناس، مانند مورخ، غالباً می‌تواند به وی مدد رساند. اما وقتی که پی برده شد که آن اثر چیست، باید معیاری را بکار بندد که با طبیعت آنچه درک کرده است سازگار باشد.

۲- اشاره است به نظام جمهوری حکومت آلمان از ۱۹۱۹م. تا روی کار آمدن هیتلر

(م).

۳- Gulliver's Travels اثر معروف سوئیت؛ رک: ص ۴۳۲/۳۳۳ (م).

عملِ توصیفی نقدِ جامعه‌شناختی

نقد جامعه‌شناختی می‌تواند به ما کمک کند تا از ارتکاب اشتباه در زمینهٔ ماهیت اثر ادیبی که پیش روی داریم مصون بمانیم و این کمک از طریق روشن-ساختن کار آن اثر و یا قراردادهایی که با توجه به آنها، برخی جنبه‌های اثر باید فهمیده شود تحقق می‌پذیرد. بنابراین جامعه‌شناسی عملِ توصیفی مهمی دارد، و چون توصیف صحیح اثر باید مقدم بر ارزیابی آن باشد، می‌توان جامعه‌شناسی را «خدمتگزار» نقد نامید و غالباً نیز خدمتگزاری مهم است. اگر ترویلوس و کریسیدی اثر چاسر را با آگاهی از سنت عشق درباری — که قسمت عمدهٔ این اثر ادبی در پرتو آن صورت می‌گیرد — بخوانیم اثر منظور را روشن‌تر درخواهیم یافت و بهتر پی-خواهیم برد که با چه گونه اثری سر و کار داریم و در نتیجه می‌توانیم با اطمینان بیشتر به ارزیابی آن پردازیم.

تفسیر جامعه‌شناختی مشخصات یک دوره

اما شاید نقد جامعه‌شناختی کاری مهم‌تر از این داشته باشد. چنین نقدی قادرست از طریق کمک به خواننده و آگاهاندن او که چرا پاره‌ای خطاها از مشخصات آثار ادبی عصر معینی است، بر معلومات وی بیفزاید — حتی می‌تواند ماهیت چنین خطاها را تبیین کند، اگر چه پی بردن به خطا بودن آنها فقط با تکیه بر معیارهای ادبی محض صورت می‌گیرد. کسی به مورخ اجتماعی رجوع نمی‌کند تا کشف نماید که انواع خاصی از احساساتی بودن — نظیر آنچه خاتمهٔ رمان وزیر کوچک^۱ اثر بری را ضایع می‌سازد — نمودار خطثائی ادبی است؛ مع ذلک مورخ

۱- *Barrie, The Little Minister* . جیمز ماثیو بری رمان‌نویس و درام‌پرداز اسکاتلندی که از ۱۸۶۰ تا ۱۹۳۷ زیسته است (م).

اجتماعی، با جلب توجه ما به موجبات اجتماعی احساساتی بودن، می‌تواند به ما مدد- کند تا درک عمیق‌تری از ماهیت واقعی احساساتی بودن داشته باشیم. وقتی ما بر اثر اختلاف لحن بین قسمت اول از منظومه داستان گل سرخ^۲ به قلم گیوم دولوریس و تتمه آن به قلم ژان دومون^۳ گپیچ و سرگردان می‌شویم، مورخ اجتماعی با معرفی لحن قسمت اول بعنوان صفت مشخصه یک طبقه خاص در یک دوره معین، و لحن قسمت دوم بعنوان قالبی ناشی از مصطفی که طرز تفکر او تا حدودی منسوب به طبقه جدید و رو به رشدست قادرست در این زمینه ما را کمک نماید. این نکته برای توضیح آنچه در اثر می‌گذرد مفیدست و نیز بنوبه خود به ما مدد می‌رساند که اثر را واضح‌تر و روشن‌تر ببینیم. منتقد یکی از صفات (خطا یا فضیلت و یا حالتی مجرد از این دو) را مورد توجه قرار می‌دهد و مورخ اجتماعی مانند روان‌شناس می‌تواند به توضیح این که چرا این صفت خاص را می‌توان در آن مصنف یافت، کمک می‌کند.

منتقد جامعه‌شناس در عمل

مطالعه سوابق اجتماعی اثر یک مصنف و بررسی تأثیر آن سوابق در این اثر، تاحدودی ضرورت دارد زیرا اولاً متضمن توصیف آن سوابق است، سپس شامل بررسی آثاری منفرد با در نظر گرفتن همان اوصاف می‌باشد. بنابراین رعایت انصاف در اجرای این طریقه انتقادی با یک نقل قول نسبتاً مختصر، آسان نیست. همفری هاوس در کتاب خود به نام دنیای دیکنزا^۱ — که نمونه شایان تحسینی از نقد

۲ — Guillaume de Lorris, *Le Roman de la rose* گیوم دولوریس، شاعر فرانسوی متوفی حدود ۱۲۳۵ م.، سراینده قسمت اول داستان گل سرخ (م).

۳ — Jean de Meung، شاعر فرانسوی در قرن سیزدهم میلادی، سراینده قسمت دوم منظومه مزبور (م).

۱ — Humphrey House, *The Dickens World*. Oxford University Press, 1941

جامعه‌شناختی است — نظر خود را بتناوب بین بخشهایی که گزارش صحنه متغیر تاریخی روزگار دیکنزنست، و ارائه انعکاس این دگرگونی در رمانهای دیکنز، بیان می‌کند. مقدمه مؤلف در باره هدف او، بروشنی نشان می‌دهد که وی امیدوارست در این نوع مطالعه چه توفیقی حاصل کند:

«در این کتاب اهتمام خواهد شد که ارتباط بین آنچه دیکنز نوشته و روزگاری که این آثار را در آن هنگام بقلم آورده، بین اصلاح‌طلبی او و برخی چیزهایی که خواستار اصلاح آنها بود، بین برخورد او با زندگی آن چنان که در آثار وی جلوه‌گرست با جامعه‌ای که در آن می‌زیست، با شیوه‌ای وسیع و ساده نشان داده شود. توجه زیادی به حقایق خواهد شد و مطالب با نقل قولهایی از منابع متنوع، تبیین خواهد گشت؛ فقط با بیان این گونه تفصیلات است که محیط یک نویسنده را می‌توان شناخت و مقاصد او را ادراک کرد؛ تنها آوردن شواهدی از عین زبان معاصران می‌تواند لحن معتبر و بیان لازم از برای اقتناع را در برداشته باشد. در مورد نویسنده‌ای که ارتباط او با تاریخ روزگارش چنین متنوع و درهم آمیخته است، حاصل تخیل او را می‌توان غالباً از خلال نظریات دیگران در باره وقایعی که وی با آنها شروع بکار کرده است، بهتر دریافت...»

برخی آراء مربوط به منتقد جامعه‌شناس در عمل را می‌توان از مطالب زیر — که از فصل ششم («صحنه متغیر») کتاب استاد هاوس نقل می‌شود — استنباط کرد:

«دیکنز در سالهایی زندگی می‌کرد که شاهد تکوین انگلستان جدید بود و تسلط طبقه متوسط — که امروز حکومت کشور را در دست دارد — تحقق می‌پذیرفت. پایان نوجوانی او مصادف بود با مبارزاتی در راه لغو قانون ممنوعیت انتخاب کاتولیکها به نمایندگی مجلس در انگلستان و تصویب لایحه اصلاحات. دوران نویسندگی او درست با مقررات Ten—Pound Householders همزمان شد. در آن زمان حکومت طبقه متوسط بمعنی اصلاح وضع طبقه متوسط بود — یعنی حمله به امتیازات و روشهای کهنه و منسوخ [استاد هاوس در فصلی دیگر این نکته را مورد بحث قرار می‌دهد که چگونه این حمله‌ها در بافت رمانهای دیکنز

۲ — اشاره است به مقرراتی که بموجب آن کسانی حق نامزد شدن در انتخابات مجلس انگلستان را داشتند که در سال لااقل ده پوند عایدی مستقلاتی بدست می‌آوردند (م).

وارد می‌شود]، و الغاء قیود تجارتی و صنعتی، و مال‌اندوزی، و ساخت توان‌فرسای یک نظام قانونی و اداری، متناسب با اوضاعی که موجب قدرت گرفتن طبقه متوسط شد.

تأثیر موفقیت‌های صنعتی بین سالهای ۱۸۱۲-۱۸۷۰ در کسانی که شاهد آنها بودند خیلی عمیق‌تر از تأثیر موفقیت‌های مشابه از آن زمان تا امروز بوده است: مثلاً احداث راه‌های آهن خیلی بیشتر از اتومبیلها و هواپیماها شیوه زندگی سراسر مملکت را تغییر داد. در نظر ما که با تغییرات بسیار سریع خوگر شده‌ایم دشوارست که بتوانیم حالت استقبال مردم از راه آهن و تلگراف و کابل کشی زیردریا را که رضایت خاطری مخلوط از اصالت فایده و هیجان عاطفی بود بازسازی کنیم. اجداد ما مفتون کتاب‌هایی نظیر کتاب لاردنر^۳ در باره ماشین بخار و کتاب موزه علم و هنر^۴ او - که «با حکاکی روی چوب، تجسم یافته بود» - بودند، دندانه‌های چرخ‌ها و سوپاپ‌ها، نظیر شوق جمال‌شناختی، آنان را بهیجان می‌آورد، جاذبه علم نجوم و زمین‌شناسی آنان را به تفکر جدی، و غالباً با نتایجی مصیبت‌بار در باره خلقت جهان، برمی‌انگیخت؛ فصل‌های مربوط به کابلها و تلگراف، آنان را بصورتی مقاومت ناپذیر به نقل گزافه‌گوییهای پاک^۵ وامی‌داشت. اشخاص اندیشه‌ورتر شاید در نگرانی کارلایل^۶ - که نخستین بار در سال ۱۸۲۹ مطرح شد - تا حدودی با او سهیم بودند، نگرانی او این بود که مکانیکی کردن زندگانی عملی ممکن است به مصیبت مکانیکی شدن فکر بشمارد. اما همه آنان بطور یکسان پس از تردید یا مقاومت اولیه مجبور شدند دنیای جدید و دگرگونیهای اجتماعی همگام آن را بپذیرند: همه آنان جزئی از این دنیا بودند و برای دیکتر نیز راه‌گرای، بیش از دیگران، میسر نبود.

اگر یادداشت‌های پیکویک را با دوست مشترک ما^۷ مقایسه کنیم می‌توانیم مقیاسی از تغییرات بدست دهیم. این دو کتاب از یک نویسنده است اما وقتی که همه تفاوت‌های آشکار در صورت (فرم)، درونمایه، حالت، صحنه‌پردازی و نیز تأثیر زندگانی شخصی را در هنر او، و تکامل هنر او را بذاته در نظر بگیریم، باز هم روشن است که این دو اثر محصول محیط‌های متفاوتی است. گاهی در بحث از تکنیک دیکتر در مقام یک رمان‌نویس گفته می‌شود که هر یک از قهرمانان

۳- Dionysius Lardner (۱۷۹۳-۱۸۹۵) نویسنده ایرلندی در زمینه علوم (م).

۴- *Museum of Science and Art*

۵- Puck ظاهراً اشاره است به پاک که در اساطیر قرون وسطای اروپا نام پری بود آزار دهنده و در نمایشنامه رویایی شبانگاهی در نیمه تابستان از شکسپیر نیز مذکور است (م).

۶- (۱۸۸۱-۱۷۹۵) Thomas Carlyle مورخ، فیلسوف، رساله پرداز اسکاتلندی (م).
۷- *Our Mutual Friend*

بزرگ او می‌تواند از کتابی پا بیرون نهد و در کتابی دیگر قدم گذارد، بی آن که عملاً خللی در هیچ یک از آنها روی دهد. اما اگر سعی کنیم سام‌ولر^۸ را در کتاب دوست مشترک مابصورت- درآوریم، نارساییهای این نقد ظاهری فوراً بر ما روشن خواهد شد. ساختمان جسمانی، اطوار و قیافه اشخاص داستان در دو کتاب مزبور تقریباً باندازه تفاوت لباسهاشان با یکدیگر متفاوت است: شکلکهای اراذل به شیوه‌ای جدید از کار درآمده، رفتارها چنان تغییر کرده است که شخص کمتر انتظار دارد بافین^۹ مست شود و جان هارمن^{۱۰} به دوئل تن در دهد. احساس- می‌کنیم که مردم کارد و چنگال را بطرزی متفاوت بکار می‌برند. همه افراد مقتدرترند. اشخاص غیرعادی و غول مانند در کتابهای قدیمی تر دیکنز در بین مردم راه می‌روند بی آن که توجهی خاص برانگیزند. اما در کتابهای اخیر او احتمالاً در معابر، مردم آنان را به یکدیگر نشان می‌دهند و اینان مجبورند به عزلت تلخ تن در دهند؛ توافق اجتماعی مفهوم تازه‌ای پیدا کرده است. سایلز وگ^{۱۱} و آقای ونوس^{۱۲} با دنیای خود در جنگ و جدالند اما دانیل کویلپ^{۱۳} چنین نیست. طبقات متوسط از برای خود احساس اهمیت می‌کنند و طبقات پایین‌تر اعتماد به نفس کمتری دارند. لندن اگر چه از لحاظ وسعت بزرگتر شده است، از جهت اسرار کوچکتر شده پلیس به درون اسرار او راه یافته است. صحنه بطور کلی تنگ‌تر، شلوغ‌تر و بطرزی خاص متراکم‌تر شده است. بنظر می‌رسد که هوا نیز از لحاظ کیفیت تغییر کرده و در برابر قدرت اصلاحات بهداشتی، تا حد اعلی موجب زحمت شده است. در یادداشت‌های پیکویک بوی بد فقط یک رایحه ناخوش بود اما در دوست مشترک ما یک «مسأله» است.

این دگرگونیها را نمی‌توان فقط به ماشین آلات و یا به یک علت واحد نسبت داد، اما تأثیر مجموع این تفاوتها چنان چشم‌گیرست که فهم مقاصد دیکنز بدون تتبع نسبت مفصل در باره تأثیر تغییرات در آثار او، غیرممکن است... [سپس آقای هاوس مطالبی از قول معاصران دیکنز در باره این تغییرات خارجی نقل می‌کند.]

ترتیب زمانی کلی کتاب دهمی ویر^{۱۴} وقتی درست در می‌آید که فرض کنیم طرح کتاب با نگارش آن در سال ۱۸۴۸ پایان یافته است. فلورانس^{۱۵} در آن زمان مادر پسری بود که بعد کفایت رشد کرده بود و می‌توانست در باره «عموی بیچاره و حقیر» خود هوشمندانه صحبت کند: فرض کنیم که فلورانس در آن موقع بیست و یک یا بیست و دو ساله بود، در این صورت پُل^{۱۶} می‌بایست حدود سال ۱۸۳۳ تولد یافته و در ۱۸۴۰ یا ۱۸۴۱ مرده باشد. این فرض با برخی از مقاطع عمده‌ای که می‌توان زمان آنها را از روی وقایع تاریخی تعیین کرد، جور در می‌آید.

John Harmon — ۱۰ Boffin — ۹ Sam Weller — ۸
 Daniel Quilp — ۱۳ Mr. Venus — ۱۲ Silas Wegg — ۱۱
 Paul — ۱۶ Florence — ۱۵ Dombey and Son — ۱۴

مسافرت دامبی و سرگرد به لیمینگتن^{۱۷} کمی پس از مرگ پُل صورت گرفت. افتتاح راه آهن لندن به بیرمنگام — که وسیله مسافرت آنان بود — در سپتامبر سال ۱۸۳۸ بود، و هتل رویال را در لیمینگتن — که آنان در آن جا سکونت کردند — در حدود سالهای ۱۸۴۱ — ۱۸۴۲ خراب کردند. روشن است که دیکنز در توصیف صحنه های لیمینگتن، از خاطرات تعطیلاتی که با هابلوت براون^{۱۸} در پاییز سال ۱۸۳۸ در آن جا گذرانده و براون تصویرگر آن مناظر بود، استفاده می کند. مرگ آقای کارکر^{۱۹} در ایستگاه پداک وود^{۲۰} فقط پس از سال ۱۸۴۴ امکان داشت، سالی که این خط فرعی از آن جا تا میدستون^{۲۱} ساخته شد. به این ترتیب کتاب و زمان بدون هیچ مشکل جدی از لحاظ اشتباه تاریخی، با هم جور در می آید. مع هذا در این کتاب مطالب زیادی از دهه سوم قرن نوزدهم (۱۸۲۰ تا ۱۸۲۹) وجود دارد. سال گیلز^{۲۲} با کاسبی از مد افتاده و رو به فئای خود و حتی خود تجارتخانه دامبی که براساس مبادی کهنه و از یاد رفته یک بازرگان فعال قرن هجدهم به حیات خویش ادامه می دهد به این منظور عرضه شده تا بعنوان بازمانده ای از دوره ای دیگر، نموده شود. بر روی هم کتاب نمودار «آگاهی» عاطفی و عملی «از زیستن در جهانی آکنده از دگرگونی» است، و مبتنی نگرانی از این است که مفهوم جزءبجزء تغییرات روزمره چیست، و زندگانی جدیدی که بر اثر آنها می آید چه کیفیت تازه ای دارد. دامبی، بیش از دیگر رمانهای بزرگ دیکنز نشان می دهد چگونه نویسنده می تواند سرعت و با اطمینان، حالت عصر خود را احساس کند و این احساسات جدید را در ادبیات تخیلی بگنجاند.

این حالت و جو جدید بطور عمده ناشی از وجود خطوط راه آهن است: چاپ کتابها با شیفتگی جنون آمیز به راه آهن در اواسط دهه پنجم این قرن، مقارن شد. در باره تأثیر این سالها در زندگانی اجتماعی مردم انگلستان هر چه گفته شود، مبالغه نیست. عملاً همه کشور را جنون پول — دوستی فرا گرفته بود: رفتار عمومی در مورد سرمایه گذاری، کاملاً تغییر کرد و آنگاه برای اولین بار روشن شد که شرکتهای سهامی — هر چند در اداره آن نقص وجود داشت — مطمئناً یکی از ارکان پایدار و متفقد مالی خواهد شد. بکار افتادن راه آهن در بکار گماشتن بی کاران مؤثر افتاد و به این ترتیب بیم از وقوع انقلاب کاهش یافت، رشد مصرف داخلی بر اثر بهبود وسائل حمل و

۱۷ — Leamington ناحیه ای برکنار رودخانه لیم Leam، در نود و هشت میلی شمال

غربی لندن، دارای چشمه های آب معدنی (م).

۱۸ — Habiut Browne (۱۸۸۲ — ۱۸۱۵) معروف به Phiz، نقاش انگلیسی

که برخی از رمانهای دیکنز از جمله یادداشتهای پیکویک را تصویر کرده است (م).

۱۹ — Carker
۲۰ — Paddock Wood
۲۱ — Maidstone

۲۲ — Sol Gills

نقل، بسیار سرعت گرفت. طرز تغذیه، اثاثه خانه، بخاریها و همه مظاهر مادی زندگانی با سرعتی بیشتر تغییر ماهیت داد، حتی چشم اندازهای طبیعی بر اثر خاک ریزها و بُرشها و پلها، کیفیتی زیبا بخود گرفت و شاید معیارهایی جدید نیز پیدا کرد. اما بالاتر از همه اینها در قلمرو و نحوه زندگانی فردی، حتی در زندگانی یک کارگر و خانواده‌اش بر اثر ایجاد برنامه راه‌آهن با کرایه ارزان، انقلابی پدید آمد.»

سپس آقای هاوس به ادامه بحث خود می‌پردازد تا تأثیر این دگرگونیها را در رمانهای دیکنز مورد ملاحظه قرار دهد و بخصوص در باب تأثیراتی تأکید می‌کند که در مقایسه بین دنیای جدید راه‌آهن با دنیای رو به نابودی دلیجانها استنباط کرده- است. و نیز با توصیف مناطق روستایی در حال تغییر در نظر مسافری که در ترن نشسته و از پنجره به بیرون می‌نگرد، نشان می‌دهد چگونه می‌تواند دورنمایی از تصویر انگلستان صنعتی عرضه دارد و تفاوت بین وضع زندگانی در مناطق پرجمعیت اطراف کارخانه‌ها و مسکن وسیع زمین‌داران نواحی روستایی را خاطر نشان کند.

بعد، آقای هاوس، در قبال این سوابق مشروح اجتماعی، تعدادی از رمانهای دیکنز را مورد بحث قرار می‌دهد که بر اثر برخی جلوه‌های خود، در نظر خواننده‌ای که توجه او به عوامل اجتماعی و اقتصادی مؤثر در موضع نویسنده جلب نشده بود، واضح‌تر از آنچه قبلاً بود، می‌نماید، مثلاً:

«آرزوهای بزرگ بیان کاملی از یک جنبه از جامعه انگلیسی است. اگر این رمان را چنان که هست در نظر آوریم، بیانی است از آنچه پول می‌تواند، از خیر و شر، انجام دهد، و این که چگونه قادرست طبقات مردم را تغییر داده از یکدیگر متمایز سازد، چه طور می‌تواند فضیلت را منحرف کند، رفتارها را خوش‌آیندتر نماید و فضاهای تازه‌ای از حظ و شادی یا سوءظن پیش چشم بگشاید. حالت کتاب به زمان فرضی طرح آن تعلق ندارد بلکه مربوط به زمانی است که در آن نوشته شده است؛ این فرض بلا تردید که با برخورداری از پول و مزایایی که پول می‌تواند تحصیل کند، می‌توان پیپ^{۲۲} را تغییر داد و نیز این که از دست رفتن ثروتی را می‌شود به مدد فواید اتفاقی نفوذ کلام و دوستان جبران کرد، فقط در کشوری امکان‌پذیر تواند بود که از لحاظ اقتصاد داخلی، ایمن و دارای بازارهای روز افزونی در خارج باشد: چنین سخنی را در باره انگلستان دهه

سوم و چهارم آن قرن [تاریخی که فرض می‌شود حوادث رمان در آن زمان اتفاق افتاده] مشکل می‌توان گفت.

«فرهنگی» که پیپ کسب کرد فرهنگی بکلی بورژوازی بود و از حسن بیان، رفتار شایسته بر سر میز و آراستگی لباس تجاوز نمی‌کرد. از این جهات، یک بزرگ‌زاده روستانشین که در ناحیه‌ای دورافتاده از انگلستان دارای ضیاع و عقار بود، حتی در زمان جلوس ملکه ویکتوریا، شاید بیشتر از آقای دامبی به کشاورزان مجاور خود شباهت داشت. روش اشاعه طرز سخن گفتن اشخاص «تحصیل کرده» - یعنی لهجه افراد تحصیل کرده لندن و اطراف آن - بعنوان معیاری که از یک فرد مهذب انتظار می‌رفت، بهیچ وجه کامل نبود. استمرار سریع این موضوع در سراسر دوره زندگی دیکنز یکی از قسمتهای اساسی همسانی اجتماعی روزافزون بین طبقه متوسط و طبقه بالا بود که توسعه «مدارس عمومی» به آن کمک می‌کرد.

به ما گفته می‌شود که پیپ مطالب بسیاری «می‌خوانده» و از آن لذت می‌برده است؛ اما ما نمی‌دانیم که او چه می‌خوانده یا آنچه می‌خوانده چه تأثیری در ذهن او داشته و یا چه نوع لذتی از آنها کسب می‌کرده است. وی در باره شکسپیر و فن اجرای نمایش آن قدر اطلاع داشت که بتواند تحول مضحک شخصیت آقای واپسل^{۲۱} را به والدن گارور^{۲۵} تبیین کند؛ اما داوری در باره این که از تماشاخانه رفتنهای خود در ایام زندگی خویش چه حظی می‌برده است بر عهده ما واگذار شده است و مسلم است که نقاشی و موسیقی سهم عمده‌ای در زندگانی او نداشته است. اشخاصی نظیر پیپ، هربرت پاکت^{۲۶} و ترادلز^{۲۷} از قرهنگ بهره‌ای ندارند اما از رفاه خانوادگی و پاک سیرتی برخوردارند. اینان حساس، دوست داشتنی و هوشیارند، ولی فعالیتهای معمول آنها بکلی محدود به یک شغل و وقت گذراندن در کنار آتش بخاری است. وقتی که یکی از امثال آنان فعالیتهای خود را از این حدود درمی‌گذرانند در جهت «کار اجتماعی» است، و احتمالاً حتی این کار اجتماعی نیز تحت تأثیر شغل اوست چنان که آلن وودکورت^{۲۸} طبیب خوبی است و آقای میلیو^{۲۹} شخص نیکی است. فعالیت دیگر دیوید کاپرفیلد^{۳۰} نوشتن رمانهایی نظیر آرزوهای بزرگ و دیوید کاپرفیلد است. به این ترتیب دایره کامل می‌شود...

در این جا منتقد جامعه‌شناس از طریق جلب توجه ما به کیفیت انعکاس تغییرات اجتماعی و دیگر عوامل اجتماعی در آثار نویسنده، برخی جنبه‌های خاص

Herbert Pocket — ۲۶ Waldengarver — ۲۵ Wopsle — ۲۴

Milvey — ۲۹ Allan Woodcourt — ۲۸ Traddles — ۲۷

۳۰ — David Copperfield نام قهرمان رمانی معروف به همین نام از آثار دیکنز (م).

آثار ادبی را روشن ساخته است. وی به ارزیابی اثر نپرداخته بلکه، نظیر محقق تاریخ و منتقد روان‌شناس، از زوایای جدید به روشنگری اثر دست زده و از طریق توضیح این که چگونه جریانها بصورتی که هست درآمده، جنبه‌های مختلف اثر را روشن می‌سازد. انگاره‌ای که بر اثر این روشنگری پدیدار می‌شود انگاره «حقیقی» یا «کامل» نیست — هیچ انگاره منفردی نیز واجد این صفات نیست. اما انگاره‌ای است که اگر ما هنگام بررسی اثر از دیدگاههای دیگر، آن را در خاطر داشته باشیم ممکن است در ادراک و التذاذ بیشتر از اثر موردنظر، تأثیر داشته باشد. زیرا آثار هنر ادبی، آثاری مرکب است دارای معانی متعدد که از یکدیگر ناشی می‌شوند و هیچ منتقد یا هیچ مکتب نقد ادبی نمی‌تواند اهمیت و معنی آنها را بطور کامل مورد بحث قرار دهد.

[یادداشت مؤلف]

نقد جامعه‌شناختی برای کدام نوع از آثار ادبی سودمند‌ترست؟

ممکن است استدلال شود که نقد جامعه‌شناختی بیشتر برای انواع معینی از آثار نثر مفیدست و برای شعر غنائی چندان سودمند نیست. رمان منشور در زبان انگلیسی تا همین دوره‌های اخیر بطور کلی یک وسیله عمومی بوده که از لحاظ انگاره معنوی، به توافق بین نویسنده و جامعه‌اش در زمینه اهمیت عمل بشر و ماهیت رفتار اخلاقی متکی بوده است (رک: دیوید دیچز، رمان و دنیای امروز، ۱۹۳۹، فصل اول)، و حال آن که سراینده شعر غنائی به آن گرایش دارد که تصویری شخصی‌تر از واقعیت را ابلاغ کند. رابنسن کروژونه^۱ وقتی که خود را در جزیره‌اش تنها یافت، به این فکر نیفتاد که از تنهایی خود برای تفکر در باره ارتباط بین فرد و کاینات استفاده کند. کار او در این انزوای دور این بود که لااقل اسکلتی از تمدنی را که پشت سر نهاده بود، دوباره بسازد — بازسازی کاملی که حتی چتر نیز در آن فراموش نشود.

زیرا رمان انگلیسی به جامعه متکی بود و نیز به توافق عمومی در باره آنچه از شئون متنوع زندگی روزمره که ارزش آن را داشت مهم تلقی شود، بستگی داشت. آنچه دارای اهمیت و معنی و مفهوم بود چیزی بود که یکی از روابط اجتماعی را تغییر می‌توانست داد — عشق و ازدواج، قهر و آشتی، کسب و از دست دادن سود مالی و یا منزلت اجتماعی. البته شما می‌توانستید جامعه را مورد انتقاد قرار دهید اما این عمل را در واقع با نشان دادن این که چگونه قرارداد اجتماعی به حصول اخلاق عملی موردپسند عموم منتهی نمی‌شود، انجام می‌دادید — اخلاقی که قرارداد اجتماعی مدعی ترویج آن بود. شما می‌توانستید رابطه بین احساس بی اختیار و عرف اجتماعی را، نظیر جین آستن، یا ارتباط بین نزاکت و اخلاق را، مانند ثاکری، یا تأثیر جامعه صنعتی را در شخصیت فردی، نظیر دیکنز، مورد بررسی قرار دهید، یا آن که در باره امکانات خودشناسی و حرفه در متن جامعه‌ای فقال، به شیوه جرج الیوت، تحقیق کنید، اما در همه این موارد، طرح داستان بوسیله رمزهای (سمبولهای) عمومی پیش می‌رود. و در هر مورد، جامعه حی و حاضرست و باید بعنوان واقعیتی اساسی در باره زندگی انسان — حتی در موقعی که نویسنده می‌خواهد به آن حمله کند و یا دگرگونش سازد — بحساب آورده و پذیرفته شود. از این رو رمان قرنهای هجدهم و بیستم شکارگاه مطبوعی از برای منتقد جامعه‌شناس است و پژوهشگر ممکن است از خود بپرسد که کدام مسائل اجتماعی را می‌توان بنحوی سودمند در باره مثلاً رمانهای ریچاردسن، جین آستن، دیکنز، ثاکری و جرج الیوت طرح کرد. اما در مورد رمان نویسی نظیر امیلی برونته که با نوعی تخیل شاعرانه داستان می‌نوشت، برداشت جامعه‌شناختی شاید کم فایده‌تر باشد. در مورد رمان قرن بیستم نیز چنین است و شاید طرح سؤالات جامعه‌شناختی در باره رمانهای ولز^۲، گالزورثی^۳، داس پاسوس، حتی فالکنر^۴ (هر چند وی در سبک خاص خود مانند شاعری عمل می‌کند) مفید

۲- (۱۸۶۶-۱۹۱۶) Herbert George Wells رمان‌نویس، مورخ و جامعه‌شناس انگلیسی (م).

۳- (۱۸۶۷-۱۹۳۳) John Galsworthy رمان‌نویس و درام‌پرداز انگلیسی و برنده جایزه ادبی نوبل در سال ۱۹۳۲ (م).

باشد، اما دربارهٔ ویرجینیا وولف، د.ه. لارنس و همینگ‌وی چه می‌توان گفت؟ (همینگ‌وی هر چند که بظاهر با انسان در اجتماع سر و کار دارد؛ در بهترین رمانهایش اسطوره‌هایی قهرمانی می‌سازد که در اصل، از احساس شاعرانهٔ او مایه می‌گیرد. کسانی که به روان‌شناسی علاقه‌مندند می‌توانند مبادی اجتماعی لارنس را بصورتی سودمند مورد تحقیق قرار دهند اما ارتباط این گونه تحقیق با فهم طرز عمل تخیل او در رمانهایش، مسلماً محل تردید خواهد بود). اینها تفاوت‌هایی است که اگر خواننده مورد ملاحظه قرار دهد، صرف نظر از نتایج حاصله، از برای او مفید خواهد بود.

از طرف دیگر برداشت جامعه‌شناختی نه فقط بتوسط منتقدان مارکسیست (که می‌کوشند آثار ادبی را با پیوند دادن آنها با منشأ آن آثار در واکنش فرد نسبت به وضع طبقاتی خود، تفسیر کنند) بلکه بتوسط منتقدانی نظیر ف. و. بیتسن در کتاب شعر انگلیسی: مقدمه انتقادی (۱۹۵۰) نیز با شعر انگلیسی ارتباط یافته است. در فصل دهم کتاب مزبور بحثی است دربارهٔ شعر مرثیه اثر گیری که با شیوه تجزیه و تحلیل کلینث بروکس از این شعر، در کتاب گلدان مزقین، سخت مغایرت دارد. بیتسن بحث خود را با این حقیقت آغاز می‌کند که شعر مرثیه در دو وهله بنظم آمده است، آنچه در وهلهٔ دوم بنظم آمده (و حاوی ۵۶ بیت آخری است) از آنچه در وهلهٔ اول سروده شده، کم‌ارج‌ترست. بیتسن استدلال می‌کند که قسمت دوم مرثیه کوشش ناموفقی است برای غیرشخصی کردن اثر مزبور پس از قسمت درخشان اول — که در آن، مغایرتی بارز بین «زندگی طبیعی و تقریباً فطری دهکده» و «زندگانی عبث و مصنوعی متکبران» وجود دارد و گری سال ۱۷۴۲ (بی‌یار و نیازمند) را نشان می‌دهد که گری سال ۱۷۴۱ (پیش از مرگ تنها دوست صمیمیش ریچارد وست^۴) را به محاکمه فرا می‌خواند. بیتسن، بعد از یک تجزیه و تحلیل جالب توجه دربارهٔ طرز عمل تصویرهای رمزی (سمبولیک) در شعر، چنین نتیجه‌گیری می‌کند: «مرثیه علاوه بر

→ ۴ — William Faulkner (۱۸۹۷ — ۱۹۶۲) داستان‌نویس امریکایی که در سال

۱۹۴۹ جایزهٔ ادبی نوبل به او اهدا شد (م).

Richard West — ۵

همه چیزهای دیگری که هست، اعلامیه‌ای از برای اعصار بود. اعتذاری بود از برای عدم تمرکز، که ریشه‌های روستایی طبقه حاکمه شهرزده در یک جامعه روستایی مبتنی بر استبداد خیرخواهانه و اربابی را فریاد می‌آورد.»

بیتسن تاریخ شعر انگلیسی را به شش مکتب پیاپی تقسیم می‌کند: مکتبهای انگلیسی فرانسوی، چاسری، رنسانس، اگوستی^۶، رمانتیک و جدید، و شش نظام اجتماعی متوالی را که این مکتبها با آنها تطبیق می‌کند مشخص می‌نماید، از این قرار: دوره زمین‌داری کلیسا، دموکراسی محلی خرده‌مالکان، استبداد متمرکز دولتمردان، حکومت طبقه زمین‌داران، زمامداری بازرگانان توانگر، و دولت‌داری. سپس به پیوند دادن برخی از اشعار با سازمانهای اجتماعی عصر آنها می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه رفتار، تصویر و حالت ذهنی در هر مورد مربوط می‌شود به واکنش شاعر نسبت به عالم اجتماعی که وی خود جزئی از آن است. عناوین فصلهای کتاب او آموزنده است، از قبیل: «دموکراسی خرده‌مالکان و حکایت آسیابان اثر چاسر»، «پسر مرد رباخوار: لالگرو^۷ و ایلپنروزو^۸»، «کوتاه‌ترین راه خروج از منچستر: چهار چکامه رمانتیک»، و غیره. نقل قول کوتاه از بیتسن، نسبت به قوه اقناع و دقت استدلال او، جداً بی‌انصافی است، اما شاید این نتیجه‌گیری مقاله او درباره‌ی والر، به نشان دادن روش وی کمک کند:

«این تناقض مرکزی، تفسیر غائی ادعا و بی‌مایگی بسیاری از اشعار مکتب اگوستی است. این مکتب از طرفی نه دارای سلطه‌ای معنوی و سنتی است و نه واجد مبنائی عقلانی، از طرف دیگر، بجز در زمینه اصلاح کشاورزی [بیتسن قبلاً در باره توسعه کشاورزی در آن دوره تا حدی بتفصیل بحث کرده است]، طبقه حاکمه امتیازات خود را در نظر ملت فقط با اشراف منشی،

۶- Augustan دارای خصائص دوره سزار اگوستوس که دوره رفاه و غنای اقتصادی و فراوانی بود و انگلستان نیز از سال ۱۷۰۰ تا ۱۷۴۵ م. چنین احوالی داشت و از نظر تشابه این دوره به این صورت نامیده می‌شود. ادبیات آن هم حالت متانت و ارشادی و سادگی سبک قدیم رم را پیدا کرد و به همین سبب «نئوکلاسیک» خوانده شده است (م).

زیستن در بهترین خانه‌ها و خوردن بهترین غذاها و خواندن بهترین کتابها و حمایت از بهترین شاعران می‌توانست توجیه کند. یعنی «آیین اسراف آشکار» — کاخهای عظیم که از فرط وسعت مناسب سکونت نبود، چکامه‌هایی پینداری^۹ که چندان ملال‌آور بود که شایسته خواندن نمی‌نمود. هیچ یک از شاعران اگوستی ضد و نقیض گوییها را بطور کامل حل نمی‌کند و بنابراین هیچ شاعر اگوستی نیست که بتوان وی را کاملاً بزرگ خواند، اما شاعران بهتر در تخفیف این ضد و نقیض گویی توفیق یافتند. «مدیحه‌ای از برای ولی نعمتم [کرامول]»^{۱۰} اثر والر، و «نمایشنامه دنیوی»^{۱۱} اثر درایدن، «هجائی علیه نوع بشر» از راجستر^{۱۲}، تصویر لرد تایمن^{۱۳} اثر پوپ (در چهارمین «مقاله اخلاقی»^{۱۴} او) و شعر درخشان گری تحت عنوان «بر مقر لرد هلند در نزدیکی مارگیت»^{۱۵} تا حدی در طریق رهایی بخشیدن وجدان اجتماعی آن دوره است.

اثر مهم و اخیر دیگری که می‌کوشد لحن آثار ادبی را با اشاره به قرائن اجتماعی تفسیر کند و با نشان دادن چگونگی انعکاس نظر مصنف به جهان در آنها مارا قادر سازد که خصوصیات ادبی آنها را واضح‌تر ببینیم، کتابی است به نام شاعران بر فراز تپه بخت، نوشته جان ف. دنی^{۱۶} (۱۹۵۲). نقل قول زیر از فصل مقدماتی کتاب دنی، نظرگاه او را روشن خواهد ساخت:

«تصویر تپه بخت و تصویر ادبیاتی که به حمایت خاندانی بزرگ یا تماشاخانه‌ای عمومی متکی است از انسجام صحنه عصر الیزابت — جیمز اول بیشتر از آن می‌کاهد که گاهی تصور می‌شود. هر چه نقل این تصویر به حدودی دورتر گسترش یابد، پیچیدگیهای افزون‌تری پدیدار می‌گردد. تپه دارای سطوح و جوانب مختلف است. حرکت به بالا و پایین، حرکت به دور و اطراف آن، و یا حرکاتی شامل همه اینها امکان پذیرست. از موضعهای مختلف بر روی این تپه، می‌توان بروز نظرگاههای مختلف را انتظار داشت. جامعه عصر الیزابت نیز مانند هر جامعه دیگر

۹- منسوب به Pindar شاعر مشهور یونانی که سبکی مغلق داشت (م).

۱۰- Panegyric to my Lord Protector — ۱۱- Secular Masque

۱۲- Rochester, Satyr against Mankind — ۱۳- Lord Timon

۱۴- Moral Essay — ۱۵- On Lord Holland's Seat near Margate

۱۶- John F. Danby, Poets on Fortune's Hill

دارای تنوع و دگرگونیهای فراوان است. مسلماً ادبیات چیزی است که «در درون» انسان پدید می‌آید اما آنچه «در درون» او پدید آید تاحدی بستگی دارد به آنچه به اعتبار موضع و رفتار او بر فراز تپه، «از برای» وی روی می‌دهد. سرانجام، ادبیات خطابی است از سوی یک فرد از موضع او به معاصرانش که (بر روی همان تپه قرار دارند) در موضعی هستند که می‌توانند به سخنان او گوش فرا دهند... ادبیات دارای سه بُعد است. بسیاری اوقات در موقع مطالعه، به چیزی دو بُعدی، نظیر ورقه کاغذی که اثر ادبی بر روی آن کتابت شده است، تبدیل می‌گردد.

برخی تفاوت‌های بین بعضی آثار ادبی ممکن است از لحاظ وضع اجتماعی بهتر توجیه و تعلیل شود. مثلاً کتاب آرزوهای^{۱۷} از نوع ادبیات وابسته به خاندان بزرگ است و سیدنی ترجمان آداب و رسوم چنین دستگاهی است. نمایشنامه‌های شکسپیر به پهنه شهر، به عرصه گشاده روستاهای عصر الیزابت و نیز به تماشاخانه‌های روباز تجارتي متعلق است. نمایشنامه‌های بیومانت و فلچر آثاری دورگه و عجیب است: نهالهای نسل دوم طبقه نخبه عصر الیزابت و نسل دوم کسانی که از تماشاخانه، منتهی بیشتر بصورت تماشاخانه‌ای سر پوشیده، استفاده می‌کنند....

به نظر من شناخت موضع اجتماعی مصنفان مورد نظر به حصول درکی روشن از این که امور مربوط به این مسائل (یعنی مسائل تأثیر و تأثر و دگرگونیهای سبک) در بین آنها چگونه بوده است کمک می‌کند. این امر به همین حد محدود نمی‌ماند. مسأله «تأثیرات» جنبه آکادمیک خود را از دست می‌دهد و بصورتی عجیب از متن دور می‌شود. وقتی که به «تأثیرات» از لحاظ ارتباط با وضع اجتماعی نظر شود، و موقعی که وضع اجتماعی متضمن مجموع آداب و رسوم، فکری، خلق و خوی، و روحی است، مسأله «تأثیر» مفهوم و اهمیتی تازه پیدا می‌کند و با خصیصه اساسی اثر هنری، بصورتی که مصنف از موضع خاص خود آن را بقلم آورده، ارتباط می‌یابد. عبارت دیگر با درک صحیح این که اثر مورد نظر چیست، مربوط می‌گردد و فقط به این منحصر نمی‌شود که از کجا «مایه گرفته است».

منتقد فرمالیست محض ممکن است بگوید بررسیهای آقای ادنی شاید به ما نشان دهد که «اثر ادبی منظور چیست» ولی ماهیت آن را بعنوان اثر ادبی تبیین نمی‌کند. اما شک نیست که این روش، در صورتی که درست بکار رود، به ما کمک می‌کند تا دریابیم چرا بعضی شاعران و نمایشنامه‌نویسان آثار خود را بصورتی که می‌بینیم نوشته‌اند، و سرمشق اخلاقی در آثار آنان، بواقع چیست، و نیز تفاوت‌های

بین شاعران هم‌عصر را روشن می‌سازد؛ مثلاً به این سخنان توجه کنید:

«سیدنی بر فراز تپه بخت قرار دارد و حال آن که اسپنسر چنین نیست. شعر اسپنسر نباید از برای اورفت مقام کسب کند، سپس وی را در موضعی استوار در جهان، محفوظ بدارد. در نظر سیدنی شعر، ایمان و اخلاص شخصی نسبت به حقیقت است. از برای اسپنسر شعر باید حمایت عمومی از داعیه شاعری او را در برداشته باشد، یعنی دال بر این باشد که شاعر به کاری سرگرم است که از لحاظ ملی واجد اهمیت است. بنابراین در آثار اسپنسر غیرت و حمیتی حرفه‌ای وجود دارد، حمیت نه فقط نسبت به «حقیقت»، بلکه ابراز حمیتی در زمینه عرضه مهارت خود در همه صناعت شعر. شعر او نیازمند مناسبات خارجی است، محتاج القات نظریه و قالب (فُرم)، و موضوع موردنظر است؛ و شعر او، در مقام دقیق‌ترین ارزیابی از مهارت شعری وی، مشتمل بر داستان همراه با مجاز، و مجاز همراه با اخلاق، و اخلاق توأم با فلسفه افلاطونی خواهد بود تا مجموعه بزرگی از همه دستاوردهای فرعی علم و هنر عصر رنسانس را تشکیل دهد...»

کاربرد این روش در بحث از آرکیدیا اثر سیدنی، بعنوان «داستانی عاشقانه»^{۱۸} وابسته به خاندان بزرگ»، و بحث از ارتباط بین این اثر با نمایشنامه‌های اخیر به سبک شکسپیر، و دیگر جنبه‌های آثار شکسپیر و بیومانت و فلچر، نه فقط برخی جنبه‌های آثار آنها را که ما قبلاً نمی‌شناخته‌ایم نشان می‌دهد بلکه توجه ما را به کیفیاتی ادبی که قبلاً در آثار آنها بوضوح ندیده بودیم، جلب می‌کند. به این ترتیب نقد جامعه‌شناختی قادرست بر ادراک ادبی ما بیفزاید و در عین حال منشأ آثار را از برای ما تبیین نماید.

بر روی هم درک و حساسیت نقد مارکسیستی [در برابر ظرائف ادبی]، بسیار کمتر از این بوده است. این گونه نقد یا به تفسیر ادبیات از لحاظ منشأ اجتماعی آن اکتفا کرده است و یا به تحلیل رفتار مصنف با توجه به موقعیت طبقاتی او پرداخته، و یا این که نسبت به اثری و یا مصنفی خاص بر اساس گرایش او به طرف هدفی

۱۸ — romance، رُمنس داستانی بوده است در اصل منظوم و به زبان فرانسوی که معمولاً عشق یکی از موضوعات عمده آن بوده و به همین سبب کلمه «رُمنس» امروز بمعنی عشق بکار می‌رود (م).

سیاسی یا اقتصادی که مورد علاقه منتقد بوده، قضاوت کرده است. مع ذلک برخی ژرف‌نگریهای مفید در بارهٔ تکوین آثار، بتوسط منتقدان مارکسیست و یا هواداران آنها صورت گرفته است. از آن جمله است کتاب: پندار و حقیقت (با عنوان فرعی «مطالعه‌ای در منابع شعر») ۱۹۳۷، اثر کریستوفر کادول^{۱۱}، و کتاب مطالعاتی دربارهٔ فرهنگ در حال زوال^{۲۰} (۱۹۳۹) از همو که هر دو در زمرهٔ قابل ملاحظه‌ترین نقدهای آنان است، و کتاب سنت بزرگ (۱۹۳۳) اثر گرنویل هیک^{۲۱}، و نیز کتاب چهره‌های عصر تحول^{۲۲} (۱۹۳۹) وی که علی‌رغم گرایش آنها به افراط تکان دهنده در ساده‌انگاری، و تعمیم بی ملاحظهٔ داوریهای سیاسی و اقتصادی به قلمرو ادبیات، در غالب موارد کتابهای روشنگری است. مارکسیسم — که نظریه‌ای در بارهٔ تاریخ است — در نقد، بعنوان تفسیری تکوینی از منشأ اجتماعی آثار ادبی (بصورتی که در کتاب کادول دیده می‌شود) مناسب‌تر تواند بود تا این که وسیلهٔ ارزیابی آثار قرار گیرد.

کاربرد این روش

شاید در نظر گرفتن این نکته از برای خواننده مفید باشد که آیا روش دنبی — که در سطور بالا بیان شد — ممکن است در مورد هر دورهٔ ادبی دیگری بکار رود. مثلاً آیا امکان دارد منظومهٔ *In Memoriam*^۱ اثر تینسن را با در نظر گرفتن موضع شاعر بر تپهٔ بخت تفسیر کرد؟ و در بارهٔ ارتباط رمان‌نویس عصر ویکتوریا با مردم جامعه‌اش چه می‌توان گفت؟ وضع انتشار اثر تا چه اندازه به بحث انتقادی از یک رمان بستگی

Christopher Caudwell, *Illusion and Reality* (A Study of the Sources—۱۹ of Poetry).

Granville Hick, *Great Tradition* —۲۱ *Studies in a Dying Culture*—۲۰

Figures of Transition—۲۲

۱— مرثیهٔ معروف تینسن به یادبود آرتور هنری هلم Arthur Henry Hallam دوست او

دارد؟ (کتاب رمانهای دهه پنجم قرن هجدهم (۱۹۵۴) اثر کشلین تیلانتسن^۲ حاوی بحث جالب توجهی در باره موضع رمان نویس از لحاظ خوانندگان و ناشرست، سپس به بررسی رمانهایی معین می پردازد. شاید خواننده از خود بپرسد که آیا مبحث نخستین تا چه اندازه و به چه طریق در روشنگری مبحث دوم مؤثرست؟).

نقد وزمینه فرهنگی

نوعی از نقد که هم با نقد تاریخی و هم با نقد جامعه‌شناختی ارتباط دارد نقدی است که به تمامی مجموعه فعالیت‌های فرهنگی که ادبیات فقط یک جزء آن است، توجه دارد.

صحنه فرهنگی

منتقد به تمامی صحنه فرهنگی می‌نگرد و می‌کوشد سلامت آن را از برای هنرمند ادبی ارزیابی کند. وی همه مسائل زیر را در نظر می‌گیرد: مسائل مربوط به سلیقه عمومی، کارنشریه‌ها و مجله‌ها، ارتباط بین اشخاص «با فرهنگ عالی یا با فرهنگ پایین»، تأثیر افکار دینی، اخلاقی و سیاسی در قضاوت ادبی، ارتباط بین مصنفان و ناشران و اهمیت پدیده‌هایی از نوع کتابهای «پرفروش»^۱، نوع و درجه واکنش نسبت به فعالیت‌های هنری که در میان بخش‌های مختلف جامعه می‌توان یافت. در این جا نیز منتقد در وهله نخست درباره ارزش آثار معینی قضاوت نمی‌کند

بلکه اهتمام او در درجهٔ اول معطوف به توصیف این است که چگونه جو فرهنگی یک دوره در پدید آوردن و ارج‌شناسی ادبیات تأثیر می‌کند.

نظر آرنولد در بارهٔ فرهنگ طبقهٔ متوسط

یکی از نخستین منتقدان مهم انگلیسی که از این نظرگاه در بارهٔ ادبیات بحث کرده ماثیو آرنولدست. وی احساس می‌کرد که طبقات متوسط و استوار انگلستان در عصر ویکتوریا، طبقاتی که پیشرفت مادی را ستایش می‌کردند، پاسداران مناسبی از برای حفظ میراث ادبی و نیز مناسب‌ترین پذیرندهٔ ادبیات تخیلی نبودند، درحالی که کیش سختگیر انجیلی — که بسیاری از آنان به آن اعتقاد می‌ورزیدند — نوعی بی‌اعتنائی نسبت به ارزشهای جمال‌شناختی در آنها بوجود می‌آورد. آرنولد می‌پرسد: در چنین محیطی سرنوشت فرهنگ چه خواهد بود و پیامی که فرهنگ حقیقی باید به چنین مردمی ابلاغ کند، چیست؟

«... هر کس بایستی متوجه شده باشد که در خلال مباحثات اخیر دربارهٔ امکان ناتوانی ما در تهیهٔ زغال‌سنگ چه زبان عجیبی بکار رفته است. هزاران تن از مردم می‌گفتند زغال‌سنگ ما اساس واقعی عظمت ملی ماست؛ اگر زغال‌سنگ ما کاستی گیرد پایان عظمت انگلستان فرا می‌رسد. اما عظمت چیست؟ — و این سؤالی است که فرهنگ، ما را به طرح آن برمی‌انگیزد. عظمت، حالتی معنوی است که قادرست عشق، علاقه و تحسین را تهییج کند. اگر فردا انگلستان در کام دریا فرو می‌رفت، یکصد سال بعد، کدام یک از این دو، انگلستان بیست سال اخیر، یا انگلستان عصر الیزابت، بیشتر سبب انگیزش عشق، علاقه و تحسین نوع بشر می‌شد؟ بنابراین آیا اکثریت مردم نشانه‌هایی از احساس عظمت در گذشته از خود بروز می‌دادند؟ یعنی عظمت دوره‌ای درخشان از فعالیت معنوی که زغال‌سنگ ما و فعالیتهای صنعتی متکی بر آن، هنوز چندان توسعه نیافته بود...»

و نیز ثروت، هدفی است که فعالیتهای عظیم ما در راه کسب مزایای مادی، متوجه آن است — ساده‌ترین بدیهیات به ما می‌گوید که چگونه مردم همیشه مستعد آنند که ثروت را بذاته هدفی ارجمند بشمار آورند، و یقیناً آنان هرگز، آن طور که در انگلستان امروز دیده می‌شود، چنین

استعدادی از خود نشان نداده‌اند. هرگز مردم به چیزی محکم‌تر از این معتقد نبوده‌اند که امروز می‌بینیم نود درصد از مردم انگلستان اعتقاد دارند به این که عظمت و رفاه معلول ثروت فراوان ماست. اما استفاده از فرهنگ است که با معیارهای معنوی خود در باره کمال به‌ما کمک می‌کند تا ثروت را بمنزله وسیله‌ای بشمار آوریم، و نه این که فقط به لفظ بگوییم: ثروت را فقط وسیله‌ای محسوب می‌داریم بلکه باید واقعاً آن را به همین نظر بنگریم و همین‌طور نیز احساس کنیم. اگر فرهنگ این تأثیر تهذیبی را در افکار ما نداشت، همه دنیا، و حال آینده آن، ناگزیر بایستی به مردم کم‌فرهنگ تعلق می‌داشت. اشخاصی که سخت معتقدند که عظمت و رفاه ما را ثروت فراوان ما تأمین کرده است، و کسانی که زندگی و فکر خود را صرف ثروت انداختن می‌کنند، درست همان مردمی هستند که ما آنان را کم‌فرهنگ می‌نامیم. فرهنگ می‌گوید: «این مردم، طرز زندگانی آنان، عادات، آداب و سلوک، و آهنگ صدایشان را در نظر آورید؛ به آنان با دقت بنگرید؛ آنچه را که می‌خواهند و چیزهایی را که از آنها لذت می‌برند و کلماتی را که از دهانشان بیرون می‌آید و افکاری را که ذهنشان را اشغال می‌کند مورد ملاحظه و تأمل قرار دهید. آیا هیچ ثروتی هست که داشتن آن، ارزش این را داشته باشد که انسان بصورت یکی از این گونه افراد درآید؟» و به این ترتیب فرهنگ، ناخشنودی ایجاد می‌کند که دارای عالی‌ترین ارزشهاست و از انحراف افکار مردم به طرف چنین طرز تفکری در جامعه‌ای ثروتمند و صنعتی جلوگیری می‌کند، و چنان که امید می‌رود آینده را از ابتذال‌رهایی می‌بخشد و لو آن که از نجات زمان حال عاجز باشد...

هر کسی که نظری در باره کمال انسان داشته باشد تبعیت قوای جسمانی و فعالیت بدنی را از هدفهای عالی‌تر و معنوی‌تر بوضوح ملاحظه کرده است. بولس^۱ حواری در نامه اول خود به تیموثیوس^۲ می‌گوید: «ریاضت بدنی کم‌فایده است اما دینداری در همه موارد مفیدست» (۸/۴). و فرانکلین از طرفداران مشرب اصالت فایده به همین صراحت می‌گوید: «بخورید و بیاشامید، درست باندازه‌ای که ساختمان بدنی شما اقتضا می‌کند، با توجه به تلاشهای ذهنی خود». اما در عین توجه ساده و جامع به کمال انسانی، و فارغ از حدود خاصی که مسیحیت و مشرب اصالت فایده برای این کمال قائل است، نظرگاه فرهنگ با بهترین عبارت بتوسط

۱- Saint Paul از نخستین موجدان نظم کلیسایی و معتقدات مسیحی که

نامه‌های متعدد او در کتاب عهد جدید موجودست و در سال ۶۷ میلادی کشته شده است (م).

۲- Timotheus, Timothy یکی از مریدان بولس حواری که نامش در انجیل

مذکورست (م).

اپیکتتوس^۳ بیان شده است: «وقتی شما خود را تسلیم چیزهایی می‌کنید که به بدن مربوط می‌شود، نشانهٔ ἀφῳία (یعنی عدم اعتدال مزاج) است؛ مثل وسواس زیاد بخرج دادن در مورد ورزش یا خوردن و نوشیدن و گردش و سواری. همهٔ این امور باید فقط بصورت طبیعی و عادی صورت گیرد و در عوض، ساختن و پرداختن روح و شخصیت باید مورد توجه واقعی ما باشد». این سخن در خور تحسین است و در حقیقت کلمهٔ یونانی Evφῳία (مزاج معتدل)، درست همان مفهومی از کمال را در بردارد که فرهنگ ما را به درک آن رهنمون می‌شود: یعنی کمالی متعادل و هم‌آهنگ، کمالی که در آن صفات «زیبایی و هوشمندی» هر دو وجود دارد و این دورا که «شریف‌ترین چیزها» است با هم یکی می‌سازد، چنان که سوئیت در اثر خویش به نام نبرد کتابها^۴ می‌گوید: «شریف‌ترین چیزها: حلاوت و نورست»، اگر چه خود در هر حال از یکی از این دو چیز کم نصیب بود. کلمهٔ E vφῳῖa^۵ بمعنی مردی است که به سوی حلاوت و نور گرایش دارد؛ اما از طرف دیگر کلمهٔ ἀφῳῖa^۶ همان شخص کم‌فرهنگ منظور ماست. اهمیت معنوی فراوان یونانیان ناشی از همین است که آنان از این اندیشهٔ اصلی و موفق در بارهٔ طبیعت اصیل کمال انسانی الهام گرفته بودند...

اگر به این ترتیب «حلاوت و نور» خصائص کمال انسانی باشد، فرهنگ دارای همان روح شعریست و هر دو از یک قانون پیروی می‌کنند. بسیاری از ما برای رستگاری خود خیلی بیشتر از آن که بر آزادی و ملت و صنعتمان متکی باشند بر سازمانهای مسیحی اتکاء دارند. من دین را در تجلی فطرت انسانی مهمتر از شعر دانسته‌ام زیرا در حصول کمال با میزانی وسیع‌تر از شعر عمل می‌کند و در جماعات بزرگتری تأثیر دارد. اندیشهٔ زیبایی و طبیعت انسانی — که از جمیع جهات خود کامل باشد — یعنی فکر حاکم بر شعر، نیز اندیشه‌ای حقیقی و بسیار پرارزش است، هر چند که توفیق آن هنوز به پایهٔ اندیشهٔ غلبه بر خطاهای بدیهی طبیعت حیوانی ما و اندیشهٔ طبیعت انسانی که از جنبهٔ اخلاقی کامل باشد — و آن اندیشهٔ حاکم بر دین است — نرسیده است و مقدر آن است که اندیشهٔ شعر با اندیشهٔ دینی اخلاصی نیرومند توأم شود تا اندیشهٔ شعر را دگرگون سازد و بر آن فرمان راند...

۳- Epictetus فیلسوف رواقی یونانی در قرن اول میلادی (م).

۴- Battle of the Books، منظور نزاع بین کهنه و نو در ادبیات است (م).

۵- یعنی شخصی دارای خوی استوار که تناسب طبع او ممتازست (م).

۶- یعنی کسی که از نقص لیاقت طبیعی خود و یا نقص تناسب در طبع انسانی

شکایت دارد (م).

انگیزه نژاد انگلیسی نسبت به پیشرفت اخلاقی و غلبه بر نفس هیچ گاه به آن قوت که در نهضت پیرایشگری (پیوریتانسم) تجلی کرده بروز ننموده است. در هیچ جا پیرایشگری، تعبیری کامل تر و بهتر از آنچه در سازمانهای مذهبی استقلالیان^۷ وجود دارد پیدا نکرده است. استقلالیان جدید روزنامه‌ای به نام *Nonconformist* دارند که با اخلاص و قابلیت بسیار نوشته می‌شود. شعار، معیار و اعتقادی که این ارگان آنها بر سر دست حمل می‌کند این است: «ناگرویدن معترضان و اعتراض فرقه مذهبی پرستان». در این جا حلاوت و نور و آرمان هم آهنگ تا آن کمال انسانی وجود دارد! شخص نیازی ندارد که به فرهنگ و شعر روی آورد تا زبانی برای داوری درباره آن بیابد... مردم عادت کرده‌اند که کاربرد خاصی از برای زبان دین مسیحی قائل شوند و آن را بصورت سخنانی چنان مبهم در می‌آورند که ملامت خود دین را در مورد نقائص برخی سازمانهای کلیسایی نمی‌شنوند؛ مسلم است که آنان خود را می‌فریبند و این ملامت را ناشنیده می‌گیرند. فقط نقدی ممکن است در آنان موثر واقع شود که فرهنگ، مانند شعر، به زبانی عاری از تعقید، این سازمانها را از لحاظ انطباق با آرمان کمال انسانی از همه جهات بسنجد و آنان را مخاطب قرار دهد.

اما ممکن است گفته شود که ارباب فرهنگ و شعر پیوسته با عدم موفقیت روبرو می‌گردند و در رسیدن به نخستین مرحله لازم از کمال هم آهنگ، عاجز می‌شوند و در مورد غلبه بر خطاهای مشهود و بزرگ طبیعت حیوانیمان — که افتخار این سازمانهای کلیسایی در این است که ما را در غلبه بر آنها یاری می‌کنند — چندان توفیق نمی‌یابند. درست است. آنان غالباً در این زمینه ناموفقند. آنان غالباً فاقد فضائل و نیز خطاهای پیرایشگران بوده‌اند. یکی از خطرهای آنان این بوده است که خطاهای پیرایشگران را چنان بزرگ دیده‌اند که از توجه و عمل به فضائل آنان غفلت ورزیده‌اند. اما من آنان را به زیان پیرایشگران تیرئه نمی‌کنم؛ آنان غالباً از جهات اخلاقی با شکست روبرو شده‌اند و اخلاق چیزی است که نمی‌توان از آن صرف نظر کرد. آنان بواسطه این عدم توفیق، مجازات شده‌اند، چنان که پیرایشگر بواسطه طاعت خودپاداش یافته است. آنان در هر جا که اشتباه کرده‌اند تنبیه شده‌اند؛ اما آرمانشان درباره زیبایی، حلاوت و نور، و درباره طبیعتی انسانی که از همه جهات کامل باشد، هنوز هم مثل اعلی و حقیقی کمال

v — independents «استقلالیان عنوان فرقه‌هایی از مسیحیان که خود را از اطاعت از مقامات کلیسایی و کشوری آزاد می‌دانند. در انگلستان تا قرن هفده میلادی براونیان (منسوب به رابرت براون، روحانی انگلیسی) و انفصالیون خوانده می‌شدند» (دائرة المعارف فارسی، م). noneonformist یعنی کسی که به کلیسای انگلستان نگریده است (م).

است؛ همان‌گونه که تصوّر پیرایشگران از مَثَلِ اعلای کمال، محدود و نارساست، اگر چه برای کارهای خوبی که کرده‌اند به پاداشی شایسته نایل شده باشند. با وجود نتایج بزرگ سفر آباء زائر^۸، آنان و مقیاس‌هایشان از کمال موقعی بدرستی مورد داوری قرار می‌گیرند که ما پیش‌خود تصوّر-کنیم شکسپیر و ویرژیل - یعنی دو شخصیتی که حلاوت و نور و تمام آنچه در طبیعت بشر، انسانی‌ترین چیزهاست در آنان متجلی است - در این سفر با آنان همراهند، و در نظر آوریم که شکسپیر و ویرژیل می‌بایست آنان را چه همسفران گران‌جانی یافته باشند. بیایید به همین طریق دربارهٔ برخی سازمانهای کلیسایی که در اطراف خود می‌بینیم قضاوت کنیم. منکر خوبیها و سعادت‌هایی که این سازمانها ایجاد کرده‌اند نشویم، اما این نکته واضح را از یاد نبریم که تلقی آنها از کمال انسانی محدود و نارساست، و فراموش نکنیم که ناگرویدن معترضان و اعتراض فرقه مذهبی پرستان هرگز انسانیت را به هدف حقیقی آن نخواهد رسانید. همچنان که دربارهٔ ثروت گفتیم، بیایید به حیات کسانی که در ثروت و برای ثروت زندگی می‌کنند بنگریم - همین را در مورد برخی سازمانهای کلیسا نیز می‌توانم گفت. به حیاتی که در روزنامه‌ای نظیر *Nonconformist* تصویر شده است بنگرید - حیاتی مشحون از حقد و حسد کلیسای انگلستان، مناقشات، ضیافت‌های چای و تشریفات افتتاح معابد و خطابه‌ها. سپس به آن بعنوان آرمان حیات انسانی بیندیشید که خود را از جمیع جهات تکمیل می‌کند و با تمام عوامل خویش در پی حلاوت و نور و کمال است!

روزنامه دیگری که مانند *Nonconformist* به نمایندگی از جانب یکی از سازمانهای کلیسایی انگلستان سخن می‌گوید، چندی قبل شرحی دربارهٔ جمعیتی از مردم در اپسام در روز مسابقات اسب‌دوانی دربی^۹ منتشر کرد، و از همهٔ معایب و بی‌بند و باریهایی که در آن جمعیت دیده می‌شد یاد کرد؛ و آنگاه نویسنده ناگهان به آقای هاگسلی خطاب کرده از او می‌پرسد: چگونه می‌تواند این معایب و بی‌بند و باریها را دور از کلیسا علاج کند؟ من اعتراف می‌کنم که خیلی میل داشتم از سؤال‌کننده بهرسم: آیا پیشنهاد تو برای علاج آنها با چنین آرمانی که توداری چیست؟ آرمان حیاتی چنین نامطبوع و نادلپذیر، ناقص، محدود، و تا این اندازه دور از آرمان حقیقی و رضایت‌بخش کمال انسانی.... چگونه می‌تواند بر همهٔ این

۸ - منظور از زائران اعضای گروهی از پیرایشگران (پیوریتن) انگلیسی است که به سال ۱۶۲۰ میلادی، مستعمره پلیموث Plymouth را بنیان نهادند (م).

۹ - Derby اشاره است به مسابقهٔ سالانه بین اسبهای سه‌ساله که از سال ۱۷۸۰ م. در اپسام Epsom در ایالت ساری نزدیک لندن انجام می‌شود (م).

معایب و بی بند و باریها فائق آید و آنها را تغییر دهد؟...»

سپس آرنولد به نقل نمونه‌هایی از خودستایی طبقه متوسط در زمینه موفقیت‌های مادی خود می‌پردازد و چنین به سخن ادامه می‌دهد:

«اما تعلیم دموکراسی به این صورت که اتکاء خود را بر موفقیت‌هایی از این نوع قرار دهند صرفاً سوق دادن افراد به سوی کم‌فرهنگی است تا جای کم‌فرهنگانی را که خود کنار زده‌اند بگیرند؛ و آنان نیز، نظیر طبقه متوسط، تشویق خواهند شد، بی آن که جامعه شایسته مجلس عروسی بر تن کنند^۱، بر سر خوان ضیافت آینده بنشینند، و به این ترتیب هیچ چیز خوبی از آنان به منصه ظهور نخواهد رسید. کسانی که از خطاهای دلازار آنان آگاهند، کسانی که به آنان نگرسته و به سخنانشان گوش فرا داده‌اند، یا کسانی که شرح آموزنده‌ای را که اخیراً یکی از آنان در باره خودشان نوشته است، یعنی *Journeyman Engineer*: مهندس دوره‌گرد را، بخوانند قبول خواهند کرد: اندیشه‌ای که فرهنگ در باره کمال به ما عرضه می‌دارد — یعنی فعالیت معنوی روزافزون که واجد حلاوت و نور و حیات و همدلی روزافزون است — اندیشه‌ای است که دموکراسی جدید بیش از اندیشه فواید امتیازات سیاسی و یا شگفتیهای توفیقات صنعتی به آن نیازمندست...

پس کمال‌جویی جستجوی حلاوت و نورست. کسی که در راه حصول حلاوت و نور می‌کوشد راه حکومت خرد و اراده الهی را می‌پوید. کسی که برای توسعه ماشین‌آلات سعی می‌کند، و کسی که در خدمت نفرت گام برمی‌دارد فقط در راه ایجاد تششت و پریشانی کار می‌کند. هدف فرهنگ چیزی ماورای ماشینسم است. فرهنگ از نفرت بیزارست؛ فرهنگ شوقی بزرگ دارد که شوق حلاوت و نورست. حتی یک شوق بزرگتر از این هم دارد — یعنی شوق حکمفرمایی این دو بر جهان. فرهنگ فقط وقتی خرسند می‌شود که همه ما به مرحله کمال برسیم و می‌داند که حلاوت و نور در بین عده‌ای قلیل، ناقص خواهد بود مگر زمانی فرارسد که توده‌های ناپخته و گرفتار ظلمت جهل در جامعه بشری، تحت تأثیر این دو واقع شوند. اگر من از تأکید در این مورد که باید در راه حصول حلاوت و نور کوشش کرد دست برنداشته‌ام، از اظهار این نکته نیز عدول نمی‌کنم که مبنای کار ما باید بسیار وسیع باشد و موجبات برخورداری از حلاوت و نور را برای تعداد هر چه بیشتری از افراد فراهم آوریم. من بارها در این مورد تأکید کرده‌ام که وقتی درخشش ملی در حیات و اندیشه وجود دارد، وقتی که تمام جامعه به مقیاس کامل خود از فکر

بارورست و در برابر زیبایی حساس است و کوشا و زنده است، سعادت‌مندترین لحظات حیات بشری است و یکی از دوره‌های برجسته زندگی یک ملت بشمار می‌آید و عصر شکوفایی ادب و هنر و همه نیروهای خلاقه نبوغ است. فقط نکته این است که باید اندیشه و زیبایی، حلاوت و نور همه حقیقی باشد. بسیاری از مردم ما می‌کوشند تا به توده‌ها، به تعبیر خودشان، خوراکی ذهنی بدهند - که به نظر آنها متناسب با احوال واقعی توده‌ها تهیه و آماده شده است. ادبیات رایج معمول نمونه‌ای از این طرز تأثیر در توده‌هاست. بسیاری از اشخاص می‌کوشند تا توده‌ها را به مجموعه‌ای از افکار و داوری‌هایی که متضمن عقیده خودشان و یا دسته آنهاست، معتقد سازند. سازمان‌های کلیسایی و سیاسی ما نمونه‌ای از این گونه اعمال نفوذ در توده‌ها را مجسم می‌کند. من هیچ یک از این دو را مردود نمی‌دانم اما می‌گویم فرهنگ بنوعی دیگر عمل می‌کند. فرهنگ در صدد نیست که سطح تعلیم را تاحد طبقات پایین تنزل دهد، و سعی نمی‌کند آنان را با داوری‌های ساخته و پرداخته و شعارهای فرقه‌ای به سوی این دسته و یا دسته دیگری جلب نماید، بلکه سعی می‌کند تفاوت طبقاتی را از میان بردارد و آنچه را که در عالم فکر و معرفت در همه جای دنیا، بهتر از هر چیز شناخته شده، بوجود آورد؛ و موجباتی فراهم سازد که همه مردم در محیطی سرشار از حلاوت و نور زندگی کنند، محیطی که در آن بتوانند افکار را، با آزادی و فارغ از تقلید به آنها، همچنان که فرهنگ خود عمل می‌کند، بکار اندازند.

این اندیشه‌ای اجتماعی است و مردم با فرهنگ خود می‌بشّان حقیقی مساواتند. بزرگان فرهنگ کسانی هستند که آرزویشان نشر و حکمفرما کردن بهترین معارف و افکار عصرشان است و انتقال آنها از این سوی جامعه به سوی دیگر، کسانی که رنجها برده‌اند تا معرفت را از همه چیزهایی که خشن، ناهنجار، دشوار، انتزاعی، حرفه‌ای و انحصاری بود پیراسته گردانند. جهد کرده‌اند به آن جنبه انسانی دهند، و آن را خارج از گروه درس خوانده و دانا نیز فعال و مؤثر سازند، منتهی در عین حال بصورت بهترین معرفت و فکر عصر و در نتیجه منبع حقیقی حلاوت و نور باقی بماند. آبلارد^{۱۱}، با وجود کاستی‌های خود، چنین مردی در قرون وسطی بود؛ و از آن زمان بعد عاطفه بی حد و مرز و شوقی که این مرد برانگیخت، رونق گرفت. لسینگ^{۱۲} و هردر^{۱۳} در پایان قرن گذشته، در آلمان از همین گونه مردان بودند و خدماتشان به آلمان از این لحاظ بی اندازه

۱۱- (۱۷۴۲-۱۷۷۹) Pierre Abelard - حکیم فرانسوی (م).

۱۲- (۱۷۸۱-۱۷۲۹) Gotthold-Ephraim Lessing درام‌پرداز و منتقد آلمانی (م).

۱۳- (۱۸۰۳-۱۷۴۴) Johann Gottfried von Herder فیلسوف و ادیب آلمانی

گرانها بود. نسلها خواهند گذشت و آثار ادبی بر روی هم انبوه خواهد شد و آثاری بسیار کامل‌تر از آثار آسینگ و هر در در آلمان بوجود خواهد آمد؛ مع‌هذا نام این دو مرد قلب هر آلمانی را از چنان احترام و شوقی سرشار خواهد کرد که نام با قریحه‌ترین افراد برجسته آن تأثیر را نتواند داشت. چرا چنین است؟ زیرا آنان کسانی بودند که به معرفت جنبه انسانی بخشیدند و مبنای حیات و هوشمندی را وسعت دادند، و برای نشر حلاوت و نور بجد کوشیدند تا خرد و اراده الهی را حکمفرما سازند.^{۱۴}

در نظر اول ممکن است این نوع موعظه عام بسیار دور از نقد ادبی تصور شود. آرنولد خود، کتاب فرهنگ و هرج و مرج را، «رساله‌ای در نقد سیاسی و اجتماعی» نامیده است. اما توجهی که آرنولد در این جا به طبیعت و کیفیت فرهنگ نشان می‌دهد ارتباط زیادی با نقد ادبی دارد، گرچه فی نفسه نقد ادبی نیست. ادبیات نه تنها به اصلاح اوضاعی که آرنولد از آن متأسف است کمک می‌کند بلکه آن اوضاع در نوع ادبیاتی که پدید می‌آید و مورد پسند واقع می‌شود، تأثیر خود را دارد. آرنولد در مقاله خویش تحت عنوان «کارکرد نقد در زمان حاضر»^{۱۵} که به سال ۱۸۴۴ نوشت این نکته را روشن ساخت که نگرانی او در باره وضع تمدن، یعنی نظام فرهنگ مردم، بود. وی گفت که هنگام بحث در باره نقد ادبی شخص باید اوضاع فرهنگی محیطی را که نقد مزبور ناظر به آن است، در نظر بگیرد. آرنولد در این مقاله معتقدست که عیب نقد ادبی در زمان او این است که از بی‌غرضی بحد کفایت برخوردار نیست، و در بیان فقدان این بی‌غرضی وی این گرایش را پیدا می‌کند که طرز تفکر طبقه متوسط را مورد حمله و انتقاد قرار دهد:

«... و چگونه ممکن است نقد از غرض و جانب داری عاری باشد؟ با احتراز از جهات عملی، با پیروی عامدانه از قانون طبیعی خود آن که باید از آزادی فکر در باره همه موضوعات مورد بحث برخوردار باشد؛ با امتناع جدی از تسلیم به هر یک از ملاحظات خارجی، سیاسی و عملی در

۱۴ — «Sweetness and Light, » in *Culture and Anarchy*, 1869

۱۵ — «The Function of Criticism at the Present Time» این مقاله در کتاب

Essays in Criticism, 1865. نشر یافت.

زمینهٔ اندیشه‌ها که افکار بسیاری از مردم حتماً با آنها پیوند دارد و شاید غالباً باید که با آنها پیوند داشته باشد، افکاری که به هر حال بسیاری از مردم این کشور بحد کفایت با آنها پیوستگی دارند ولی نقد ادبی بواقع با آن اندیشه‌ها سر و کاری ندارد. وظیفهٔ نقد، چنان که قبلاً گفته‌ام، فقط آن است که بهترین چیزی را که در دنیا شناخته و اندیشیده شده است بشناسد و بنویسند خود آن را بشناساند تا جریانی از اندیشه‌های اصیل و تازه بوجود آورد. وظیفهٔ نقد آن است که این کار را با بی نظری انعطاف‌ناپذیر و با شایستگی لازم به انجام رساند؛ اما وظیفهٔ او از این فراتر نمی‌رود و باید همهٔ مسائل مربوط به نتایج و کاربردهای عملی را به حال خود بگذارد، یعنی مسائلی که هرگز از اهمیت و توجه لازم بی‌نصیب نخواهند ماند. در غیر این صورت، نقد ادبی علاوه بر این که نسبت به طبیعت واقعی خویش کاذب است، به طی راه قدیمی خود که تاکنون در این کشور پیروی شده‌است ادامه خواهد داد و مسلماً فرصتی را که اکنون در اختیار دارد از دست خواهد داد. در حال حاضر، آفت نقد ادبی در این کشور چیست؟ همان ملاحظات عملی است که به نقد می‌پیچد و آن را خفه می‌کند، و در این حالت، نقد ادبی در خدمت هدفهایی خارج از نقد قرار می‌گیرد. ارگانها و نشریات انتقادی نشریاتی وابسته به اشخاص و گروههایی است که هدفهایی عملی دارند، و از لحاظ آنها آن مقاصد عملی در درجهٔ اول اهمیت قرار دارد و آزادی اندیشه در مقام دوم؛ و آزادی اندیشه را فقط تا آن حد طالبند که با دنبال‌گیری مقاصد عملی مزبور سازگار باشد. مثلاً نشریه‌ای نظیر *مجلهٔ دوجهان*^{۱۶}، که وظیفهٔ عمده‌اش فهم و شناساندن بهترین دانسته‌ها و اندیشه‌های جهان است و نمودار آزاداندیشی است در بین ما وجود ندارد. اما ما نشریه‌ای به نام *مجلهٔ ادینبرا*^{۱۷} داریم که ارگان آزادیخواهان قدیمی است و آزادی اندیشه را تا حدی که با موضع او سازگار باشد مجاز می‌دارد. نشریهٔ دیگری نیز به نام *فصل‌نامه*^{۱۸} داریم که زبان محافظه‌کاران است و آزادی اندیشه در آن فقط تا حدی است که با چنین موضعی متناسب باشد. *فصل‌نامهٔ بریتانیایی*^{۱۹} نیز هست که ارگان انشعابیون سیاسی است و با آزادی اندیشه در حدود مقاصد خود موافق است. نشریهٔ *تایمز*^{۲۰} نیز وجود دارد که نشریهٔ طبقهٔ ثروتمند و مرقهٔ انگلیس است و آزادی اندیشه را در حد موضع خود قبول دارد. و در همهٔ دسته‌های متنوع جامعهٔ ما، خواه سیاسی و یا مذهبی، وضع به همین گونه است؛ هریک از این دسته‌ها ارگان انتقادی خاص خود را دارد اما این اندیشه که همهٔ این دسته‌ها به سود آزادی اندیشه با یکدیگر تلفیق و هم‌آهنگ شوند هیچ طرفداری ندارد. آزادی اندیشه به مجالی وسیع‌تر نیازمندست و نیز

Edinburg Review—۱۷ *Revue des Deux Mondes*—۱۶

Times—۲۰ *British Quarterly Review*—۱۹ *Quarterly Review*—۱۸

باید از فشار ملاحظات عملی بر آن، اندکی کاسته شود. اما اندیشه گرفتار محدودیت است بطوری که قیود را بر خویش احساس می‌کند...

علت این امر آن است که نقد کمتر در قلمرو فکری خالص خود تحقق پذیرفته است، از ملاحظات عملی بندرت خلاصی داشته است، و بقدری جنبه مشاجره و جدل بخود گرفته که از تحقق بخشیدن به بهترین کار معنوی خود در این کشور عاجز مانده است؛ کاری که باید انسان را از ارضای نفس — که خود مایه عقب افتادگی و ابتذال است — باز دارد، و او را، با سوق دادن اندیشه اش به جانب آنچه بذاته عالی است و جمال مطلق و تناسب در همه چیزست، به سوی کمال رهنمون گردد. اما نقد عملی جدلی آدمیان را حتی از مشاهده کاستیهای اعمال خودشان باز می‌دارد و آنان را وادار می‌کند که با میل تمام، اعمال خود را در حله کمال بپندارند تا آن را از هر حمله‌ای مصون بدارند؛ و بدیهی است که این کار هم سبب محدودیت اندیشه آنهاست و هم زیان بخش است. اگر آنان از جنبه عملی اطمینان می‌یافتند می‌توانستند در مورد ملاحظات نظری مربوط به کمال مطلوب ممارست کنند، و به این ترتیب افق معنوی آنها بتدریج وسعت می‌یافت. سر چارلز ادولی^{۲۱} خطاب به کشاورزان و ریکشر^{۲۲} می‌گوید: «سخن از اصلاح نژادست! نژادی که ما خود، از زن و مرد، نماینده آنیم یعنی نژاد قدیمی انگلوساکسن، گزیده‌ترین نژاد تمام دنیا... نبودن آب و هوایی که سستی بسیار آورد، یا نداشتن آسمانهای خالی از ابر و طبیعتی سخاوتمند، نژادی چنین نیرومند بوجود آورده و ما را برتر از همه مردم جهان قرار داده است.»

آقای روباک^{۲۳} به فولاد کاران شفیلد^{۲۴} می‌گوید: «من به اطراف خود می‌نگرم و می‌پرسم که وضع انگلستان چگونه است؟ آیا املاک در امان نیست؟ آیا هر فردی نمی‌تواند آنچه را که می‌خواهد بگوید؟ آیا شما نمی‌توانید از یک سر انگلستان به کرانه دیگر آن، در امن کامل پیاده سفر کنید؟ من از شما می‌پرسم که آیا در تمام عالم و یا در تاریخ گذشته چیزی نظیر این وجود داشته است؟ نه، هرگز چنین چیزی نبوده. دعا می‌کنم سعادت بی نظیر ما دوام پیدا کند.» اکنون در این کلمات و افکاری که موجب ارضاء نفس فراوان است، برای طبیعت ناتوان انسانی بطور وضوح خطری وجود دارد مگر آن که ما خود را در کوچه‌های سرزمین قدس رستگار بیابیم...

۲۱- (۱۹۰۵-۱۸۱۴) Sir Charles Adderley مرد سیاسی انگلیسی (م).

۲۲- Warwickshire، ناحیه‌ای در انگلستان مرکزی (م).

۲۳- (۱۸۷۹-۱۸۰۱) John Arthur Roebuck نماینده پارلمان انگلستان (م).

۲۴- Sheffield شهری در انگلستان مرکزی (م).

اما نه سر چارلز ادرلی و نه آقای روباک از لحاظ طبیعت خود در معرض این گونه ملاحظات قرار دارند. آنان فقط بسبب زندگی مجادله‌آمیزی که ما می‌گذرانیم و شکل عملی که همه تأملات ما به آن منتهی می‌شود، این ملاحظات را در نمی‌یابند. آنان رقیبانی را پیش روی دارند که هدفشان جنبه کمال مطلوب ندارد بلکه هدفهایی عملی است؛ و با اشتیاق فراوانی که به تأیید و تأکید روش خود در مقابل این بدعت‌گذاران دارند تا جایی پیش می‌روند که حتی به روش خود رنگی از کمالی آرمانی نیز می‌دهند. کسی در این صدد بوده است که حق رأی شش‌پوندی را [برای شرکت در انتخابات] برقرار سازد یا عشریه کلیسایی را لغو کند یا آن که آمار کشاورزی را بزور جمع‌آوری کند و یا از قدرت حکومت محلی بکاهد. در پاسخ به چنین پیشنهادهایی که احتمالاً نامتناسب و نابهنگام است، چه قدر طبیعی خواهد بود که شخص از حدود معین پا فراتر نهد و با جرأت بگوید: «نژادی که ما خود نماینده آن هستیم برتر از همه مردم جهان است، نژاد قدیمی انگلوساکسن، گزیده‌ترین نژاد تمام دنیا! دعای کم سعادت بی نظیر ما دوام پیدا کند. از شما می‌پرسم که آیا در تمام عالم و یا در تاریخ گذشته، چیزی نظیر این وجود داشته است؟» و مادام که نقد به این سرود حماسی، با تأکید بر این که نژاد قدیمی انگلوساکسن بر دیگر نژادها برتری بیشتری می‌داشت اگر عشریه کلیسا را نمی‌پرداخت و یا این که سعادت بی نظیر ما با حق رأی شش‌پوندی بیشتر دوام می‌یافت، جواب می‌دهد عبارت «گزیده‌ترین نژاد تمام دنیا» هر چه بلندتر به گوش خواهد رسید و هر چیز آرمانی و تهذیب‌کننده از نظر دور خواهد ماند و کسانی که در معرض حمله قرار گرفته‌اند و منتقدان آنها — در حقیقت — در جوی کاملاً عاری از حیات باقی خواهند ماند، جوی که پیشرفت معنوی در آن غیرممکن است. اما بگذارید نقد، عشریه‌های کلیسا و حق رأی مذکور را به حال خود رها کند و با روحی در کمال صراحت بدون هر گونه اندیشه مکنون مربوط به بدعت عملی، با این سرود حماسی روبرو شویم و به این بند که من، بلافاصله بعد از خواندن نظر آقای روباک، در روزنامه‌ای با آن برخورد کرده‌ام توجه کنیم:

«حادثه قتل هراس‌انگیز کودکی که اخیراً در نتیگم^{۲۵} روی داده است. دختری به نام رگ^{۲۶} کارگاه خود را در آن محله بامداد روز شنبه به‌همراه کودک نامشروع خویش ترک گفت. کمی بعد جسد مرده کودک در حالی که خفه شده بود در مپرلی هیلز^{۲۷} پیدا شد. رگ در توقیف است.»

چیز دیگری جز این نوشته نشده بود. اما در مقایسه با مدایح مطلق سر چارلز ادرلی و آقای

روباک، همین چند سطر چه گویا و چه پرمعنی است! «نژاد قدیمی انگلوساکسن ما، گزیده‌ترین نژاد تمام دنیا» — در بین این گزیده‌ترین نژاد چه قدر خشونت و چه همه‌نگون‌بخت هست! رگ! اگر قرار باشد که ما از کمال آرمانی، و از «گزیده‌ترین نژاد تمام دنیا» سخن — بگوییم آیا کسی به این فکر افتاده است که چه مایه خشونت در نژاد ما وجود دارد! و با توجه به علفهای هرزه‌ای در میان ما، نظیر اسامی وحشت‌انگیز: هیگین باتم^{۲۸}، استیگینز^{۲۹}، باگ^{۳۰} چه نقص اساسی در ادراکات ظریف معنوی ما دیده می‌شود! در آیونیا^{۳۱} و آتیکه^{۳۲} مردم از این لحاظ خوشبخت‌تر از «گزیده‌ترین نژاد تمام دنیا» بودند؛ در میان آنان موجود بیچاره‌ای نظیر رگ نبود! و اما «سعادت بی نظیر ما» — چه قدر خشونت، بی‌شرمی و انزجار با آن آمیخته است و چهره آن را تیره می‌کند! کارگاه، و منظره شوم میرلی هیلز — کسانی که آن را دیده‌اند بخاطر — می‌آورند که چه شوم و ملال‌انگیزست — تاریکی، دود، سرما و طفل نامشروع خفه شده! «از شما می‌پرسم که آیا در تمام عالم و یا در تاریخ گذشته چیزی نظیر این بوده است؟» شاید کسی بخواهد جواب دهد که: «نه؛ اما در هر حال از این لحاظ بر حال دنیا باید تأسف خورد. و این عبارت آخری — که کوتاه و سرد و غیرانسانی است —: «رگ در توقیف است». مشخص ساختن اسم زن و مرد در غوغای «سعادت بی نظیر ما» گم شده است. یا (این که بگوییم؟) اسم کوچک رگ بر اثر قدرت بی‌چون و چرای «نژاد قدیمی انگلوساکسن ما» حذف شده است! مقایسه‌هایی از این نوع، متضمن فوایدی از برای روح است؛ نقد با دست زدن به این گونه مقایسه‌ها، به هدف کمال، خدمت می‌کند. بر اثر خودداری از مجادله بی‌حاصل، و بر اثر امتناع از باقی ماندن در قلمروی که فقط افکار و مفهومهای محدود و نسبی در آن ارجمند و معتبرست، ممکن است از اهمیت آنی نقد کاسته شود اما فقط به این طریق است که فرصتی بدست می‌آید تا افکار و مفهومهای وسیع‌تر و کامل‌تر به آن راه یابد و نقد این وظیفه را به مفاهیم مزبور مدیون است. آقای روباک با زمزمه کردن این جمله که «رگ در توقیف است» نسبت به مخالفی که به سرودهای پیروزمندان او پاسخ بگوید نظری تحقیرآمیز ابراز خواهد کرد. اما به هیچ طریقه دیگری این سرودهای پیروزمندان بتدریج تعدیل نخواهد شد تا از شر آنچه افراط‌آمیز و خشونت‌بارست رهایی — یابد و به نغمه‌ای لطیف تر و صادقانه تر تبدیل شود.»

Higginbottom — ۲۸ Stiggins — ۲۹ Bugg — ۳۰

۳۱ — Ionia، ناحیه‌ای قدیمی در ساحل غربی آسیای صغیر که در قرن یازدهم پیش از میلاد مستعمره یونانیان شد (م).

۳۲ — Attica، ناحیه‌ای در قسمت شرقی یونان مرکزی قدیم، در اطراف آتن (م).

در این جا آرنولد با نظری جمال‌شناختی به سلوک اجتماعی می‌نگرد و آن را زشت می‌یابد. مادام که زشتی در نظام تمدن رسوخ می‌یابد نمی‌توان نقد ادبی حقیقی را به مرحله اجرا درآورد، نه ایجاد عالی‌ترین ادبیات امکان پذیرست و نه ارزیابی آن. آرنولد از ناپیوستگی ظاهری ملاحظات خود با تحقیق ادبی کاملاً آگاه است و در دنباله قطعه‌ای که هم اکنون نقل شد، به دفاع از پیوستگی بین آنها می‌پردازد:

«گفته خواهد شد که عملی که من به این طریق برای نقد تجویز می‌کنم بسیار ظریف و غیرمستقیم است و نیز نقد، با رو آوردن به عزلتی از نوع ریاضت هندوان و ترک گفتن قلمرو زندگی عملی، خود را تا حد کاری‌کنند و مبهم‌تنزل می‌دهد. ممکن است نقد‌کنند و مبهم باشد ولی یگانه وظیفه مناسب نقد همین است...»

شاید نوعی تناقض بنظر رسد که آرنولد ادبیات را به زمینه تمدن — که خود جزئی از آن است — پیوند می‌دهد تا بی‌غرضی و کناره‌گیری را تبلیغ کند. اما او با نشان دادن این که چگونه آلودگی و ملال زندگی عملی در مجادلات ادبی تأثیر می‌کند، می‌تواند به بهترین وجهی نیاز به بی‌غرضی را بیان کند. و اگر نقد ادبی با بی‌غرضی اعمال شود می‌تواند باز گردد و به جو تمدن بهبود بخشد و «حلاوت و نور» را به محیط ظلمانی انگلستان صنعتی — که از نظر بعضی رضایت‌بخش است — ارزانی دارد، و به این ترتیب صحنه را برای شکوفایی تازه‌ای از ادبیات خلاق آماده سازد.

ادبیات در تمدن صنعتی

تأثیرات انقلاب صنعتی در تخیل ادبی و افکار انتقادی علاوه بر آرنولد، منتقدان دیگری نظیر راسکین و ویلیام موریس^۱ را نیز ناراحت و آشفته ساخته است.

۱- (۱۸۹۶-۱۸۳۴) William Morris شاعر و نقاش انگلیسی (م).

مسائلی که از زمان آرنولد تاکنون بسیار مورد بحث واقع شده غالباً از این نوع بوده است: طبقات شهرنشین جدید، تعلیمات عمومی رایگان که نتیجه آن سوادآموزی عامه مردم بوده، توسعه ادبیات همگانی و مطبوعات عمومی که باب ذوق عامه باسوادست، و تقسیم شدن خوانندگان اهل ادب به دو گروه: «با فرهنگ عالی»، «با فرهنگ پایین». نویسندگانی نظیر لوئیس مامفرد^۲ توجه خود را به آنچه می توان جمال شناسی تمدن ما نامید معطوف داشته اند و نیز به کیفیت زندگانی ما، آباد کردن، کارکردن، خواندن، و سرگرمیهای ما پرداخته اند. در کتابی نظیر فرهنگ و محیط^۳ نوشته ف. ر. لیویز و دنیس تامسن (لندن ۱۹۳۳) تأثیر اوضاع صنعتی جدید، تبلیغات، تولید فراوان و یکدست ساختن مصنوعات در طرز زندگانی و تفکر مردم و ماهیت واکنش آنان نسبت به ادبیات و هنرها مورد مطالعه واقع می شود. و در عصر ما منتقدان بسیاری هستند که از همان سنت آرنولد پیروی می کنند و ادبیات را در حوزه وسیع فرهنگ معاصر قرار می دهند و در صددند اصلاح یکی را در اصلاح دیگری بجویند. اصولاً منتقدانی که این نوع فعالیت را برگزیده اند مدعی بی طرفی نیستند — آنان منتقدان تاریخ گرا یا جامعه شناس نیستند که صرفاً به بررسی ارتباط بین محیط و هنر بسنده کنند، هر چند که گاه فعالیت آنان با این نوع منتقدان منطبق می شود. گرایش آنان به این است که بصورت مبالغانی فعال عمل کنند و به معیارها و بهبود آگاهی انتقادی و آفات هنر در تمدن صنعتی توجه داشته باشند. آرنولد در ابراز این توجه، پیشرو بود و جانشینان او در برخی موارد قادر نیستند از آراء او عدول کنند. در دنیای رواج مجلاتی با کاغذ کاهی و نشریات کوچک، در عصر «کتابهای پرفروش» و شعر پیچیده متافیزیکی، و در دوره «آثار کلاسیک و تجارتنی»، عصر ادگار گست^۴ و ت. س. الیوت، منتقد ادبی نمی تواند از خود نپرسد که چه چیز موجب این همه اختلاف و تفاوت بین آنها می شود و آیا این تفاوتها، از جنبه سلامت برخوردارست؟ و اگر کسی چنین سؤالی را با خود طرح کند نه تنها منتقد ادبی

۲- () Lewis Mumford (۱۸۹۵- نویسنده امریکایی (م).

۳- F.R. Leavis, Denys Thompson, *Culture and Environment*

۴- Edgar Albert Guest، مصنف امریکایی، متولد ۱۸۸۱ م. (م).

بلکه منتقد تمدن نیز خواهد شد.

مصطفی و زمینه فرهنگی او

منتقدی که به زمینه فرهنگی مربوط به یک مصطفی توجه دارد نیاز ندارد علاقه خود را به مسائلی که طبقه متوسط کم‌فرهنگ پدید می‌آورد و به پدیده‌هایی مشابه محدود گرداند. فقط کافی است وی توجه کند که کیفیت و لحن ادبیات با نوع فرهنگی که مصطفی خود جزئی از آن بوده است چه ارتباطی دارد. این نوع توجه با نظریه منتقد اجتماعی — که در فصل قبل مورد بحث قرار گرفت — تطبیق می‌یابد. ممکن است کسی بین انواع ادبیات زیر تمایز قائل شود: ادبیات درباری، ادبیات وابسته به «خاندانهای بزرگ»، ادبیاتی که در سایه حمایت مخدومان پدید می‌آید، ادبیات محله گراب^۱، ادبیات حاصل کار مصطفانی که به مفهوم امروزی در خدمت ناشران تجارت پیشه قرار دارند، ادبیات و آثار دنباله دار در مجلات، ادبیات باب وقت‌گذرانی در ترن و از این قبیل؛ وی در هر مورد خصائص آثار موردنظر را با جوامع مربوط پیوند می‌دهد. شخص می‌تواند تفاوت لحن آن دسته از نمایشنامه‌های شکسپیر را که برای تماشاخانه‌های عمومی بقلم آمده با نمایشنامه‌هایی که برای تئاترهای اختصاصی نوشته شده تشخیص دهد: زمینه فرهنگی در هر مورد متفاوت بوده است. تفاوت بین شکسپیر، بن جانسن، و بیومانت و فلچر را می‌توان بعنوان تفاوت بین حوزه اجتماعی مربوط به هر یک محسوب داشت. (این شیوه‌ای است که ج.ف.دنبی در کتاب خود به نام شاعران بر فراز تپه بخت — که در قسمت آخر فصل پیشین به آن اشاره کردیم — بکار برده است). تفاوت بین مصطفی که برای دل خود و دوستانش می‌نویسد با مصطفی حرفه‌ای نمودار تفاوتی عمیق بین انواع فرهنگی

۱- Grub Street ، خیابانی قدیمی در لندن که امروزه خیابان میلتن Milton St. نامیده می‌شود. زمانی بسیاری از نویسندگان حرفه‌ای در این محله می‌زیسته‌اند

است که قریحه هر یک از آن دو در آن شکفته است. این نوع نقد، نقد ارزشیاب نیست؛ هدف آن کمک به تعلیل تفاوت‌هایی است که در لحن، سبک، و روش مصنفان وجود دارد و نشان دادن این که این تفاوت‌ها تا چه حد با دگرگونی‌های زمینه‌های فرهنگی پیوسته است. اگر چه مائو آرنولد و جانشینان او مسأله ایجاد ادبیات خوب را به مسأله سلامت جامعه مربوط ساختند و به این ترتیب در باب ارزش جامعه و ادبیات، هر دو، داوری کردند، امکان دارد و مفیدست که منتقدی با گرایش ذهنی تاریخی، به ادبیات از لحاظ حوزه فرهنگی آن، فارغ از هر هدف معیاری، بنگرد تا فقط به افزایش فهم آثار ادب مدد رساند.

[یادداشت مؤلف]

منتقد معتقد به «زمینه فرهنگی» در عمل

اخیراً کارهای قابل توجه فراوانی در باره زمینه‌های فرهنگی مربوط به انواع مختلف ادبیات، صورت گرفته است. قبلاً به کتاب شاعران بر فراز تپهٔ بخت اثر دنیی اشاره کرده‌ایم. کتابی کاملاً متفاوت وجود دارد که مع هذا به نظیر همان مسائل متوجه است و آن رمانهای دههٔ پنجم قرن هجدهم اثر کشلین تیلانسن است که در آن رمانهای اوائل عصر ویکتوریا از لحاظ ارتباط با وضع انتشار، سلیقه‌ها و خواسته‌های متنوع گروه‌های مختلف خوانندگان، دگرگونی در عاقل خوانندگان و دیگر جنبه‌های زمینه اجتماعی و فرهنگی مورد بحث واقع می‌شود. کتاب پیشرو دیگری که از لحاظ افق تاریخی، وسیع‌تر اما از لحاظ موضوعات مورد نظر محدودتر از کتاب بانو تیلانسن می‌باشد، کتابی است به نام قصه و اجتماع کتاب‌خوان، اثر ک. د. لیویز^۱.

برای آن که این نوع برداشت هر چه سودمندتر واقع شود، منتقد باید از زمینه مربوط به اثر ادبی مورد نظر و برعکس، از اثر ادبی به زمینه مزبور بذل توجه کند. به

این ترتیب آگاهی از این که نوع جدیدی از عامه خوانندگان به منصه ظهور رسیده‌اند به توضیح برخی پیشرفت‌ها در رمان مدد خواهد کرد، و در عین حال، توجه به ماهیت دقیق آن پیشرفت‌ها، به شناساندن ذوق‌ها و طرز برخورد خوانندگان مزبور کمک خواهد نمود. نه فقط اشعار، رمان‌ها و نمایشنامه‌ها، بلکه دیگر انواع نوشته‌ها، و از جمله نقد ادبی، ممکن است از خلال سطور خود، صحنه فرهنگی معینی را جلوه‌گر سازند. مثلاً ببینیم در آثار زیر کدام صحنه فرهنگی جلوه‌گرست؟: دفاع از شعر اثر سیدنی، مقالات انتقادی درآیدن، مقدمه بر شکسپیر^۲ و زندگانی شاعران اثر دکتر جانسن، مقدمه مشهور وردزورث و یا مقالات الیوت. و معلومات ما درباره صحنه فرهنگی مربوط در هر مورد در تحلیل نظریات هر یک از این منتقدان چه کمکی به ما تواند کرد؟ در اموری که منتقد آنها را بدیهی می‌شمارد، در اندیشه‌هایی که وی کار خود را به تکیه بر آنها آغاز می‌کند، در شیوه تنظیم و ترتیب آنها، در چیزهایی که به نظر او برای ذکر آنها وی ناگزیر باید از مسیر خود خارج شود، و سرانجام در شیوه‌ای که او خواننده را مخاطب قرار می‌دهد، ما می‌توانیم به مفتاح‌هایی از زمینه فرهنگی مورد نظر او دست یابیم. رساله سیدنی مثال نسبتاً صریحی است که از این لحاظ می‌توان مورد بررسی قرار داد، اما بررسی آثار همه منتقدانی که نامشان در کتاب حاضر آمده است نیز برای خواننده سودمند تواند بود.

شخص می‌تواند مفهوم‌های مختلفی را نیز در نظر بگیرد، مانند مفهوم عشق، طبیعت، دوستی، وفاداری و امثال آن، و ببیند که طرز تلقی مصنفان اعصار مختلف از آنها، تا چه حد بازتاب زمینه فرهنگی زمان است. یا این که شخص می‌تواند این سؤال را مطرح کند که تشکل سبک‌های ادبی تا چه حد به اسلوب زندگی مربوط می‌شود؟ این نظریه از لحاظ بررسی ارتباط بین هنرهای مختلف در عصری معین نیز مفیدست: مثلاً شعر، نقاشی، موسیقی و معماری اوائل قرن هجدهم تا چه حد و به چه صورتی نمودار صحنه فرهنگی آن دوره است؟ آیا کسی می‌تواند بر سر گذاشتن کلاه - گیسهای پودر زده را با بکار بردن ابیات حماسی، و یا منسوخ شدن جناس را در شعر

با سادگی کلاسیک فن معماری عصر جُرج‌ها^۳ پیوند دهد؟ خواننده ممکن است به این نکته توجه کند که چه پیوندهای دیگری از این نوع را می‌توان مورد بررسی قرار داد.

آداب غذا خوردن جزء مهمی از فرهنگ جامعه است، بخصوص موقعی که با ضیافتها ارتباط پیدا می‌کند. توصیف ضیافت‌های شام را در آثار فیلدینگ^۴ با آنچه در آثار جین آستن آمده است مقایسه کنید. دربارهٔ مجلس رقص که محور رمانهای متعدد جین آستن است چه می‌توان گفت، و شیوه‌های رقص با طرز زندگانی چه ارتباطی دارد؟ رقص کائنات که سرجان دیویس^۵ در شعر ارکستر^۶ خود توصیف می‌کند، با رقص‌های اجتماعی قرن هجدهم تفاوت بسیار دارد. اما آیا این رقص دومی عصارهٔ اولی است و نمودار مختصری از تفاوت دامنۀ تمدنی است که بین لندن عصر الیزابت و لندن دورهٔ اگوستی^۷ وجود دارد؟ سهمی که هریک از دو جنس مرد و زن در انواع مختلف ادبیات دارند چیست؟ — مثلاً قهرمانان زن جسور و متکی بنفس در آثار شکسپیر و در *Moll Flanders* اثر دیفو، و دنیای مردانۀ فیلدینگ، و تقابل مرد و زن در آثار جین آستن، مکالمات مردان باده‌گسار در آثار تامس لاو پیکاک، قهرمان زن قرن نوزدهم که سست و بی‌حال است، و با نورمزی^۸ در رمان به سوی فانوس دریایی^۹ اثر ویرجینیا وولف. شیوه‌های مختلف توصیف مناظر، تب احساسات، منظرة رقت‌انگیز مرگ در آثار دیکنز، جبری‌گری طعن‌آمیز در نوشته‌های هاردی، چگونه با صحنه‌های فرهنگی در اعصار مختلف ارتباط پیدا می‌کند؟ برای این نوع تتبع و

۳ — منظور دورهٔ سلطنت چهار پادشاه به نام جرج در انگلستان است که از سال ۱۷۱۴ تا ۱۸۳۰ م. طول کشیده است (م).

۴ — (۱۷۵۴ — ۱۷۰۷) Henry Fielding رمان‌نویس و نمایشنامه‌پرداز انگلیسی (م).

۵ — (۱۶۲۶ — ۱۵۶۹) Sir John Davies قاضی و شاعر انگلیسی (م).

۶ — *Orchestra*

۷ — رک: ص ۵۶۳/ج. منظور دورهٔ الکساندر پوپ است (م).

۸ — Ramsay — *To the Light - house*

بررسی، دامنه‌ای وسیع وجود دارد. البته در این نوع نقد تفسیری این وسوسه بسیار قوی است که منتقد ناگهان به استنتاج بپردازد و باسانی به تعمیم احکام کلی برسد، اما اگر منتقد در اجرای روش خود، بحد کفایت دقت بخرج دهد و به دنبال روابط علت و معلول ساده و آسان نرود، می‌تواند به برخی نتایج روشنگر و مفید نایل آید.

ممکن است شخص سبکهای مختلف محاوره و تأثیر آنها را در ادبیات مورد توجه قرار دهد — نه فقط در گفت و شنود مندرج در رمانها، بلکه در باره راههای گوناگونی که بدان وسیله صدای متکلم در آثار ادبی منعکس می‌گردد. مطالعه سهمی که محاوره در اولیس اثر جیمز جویس دارد و نیز مطالعه در باب وظایف مختلفی که به انواع گوناگون سخن در این کتاب واگذار شده، تمدن اوائل قرن بیستم را در شهر دابلن [ایرلند] تا حد زیادی روشن خواهد کرد. و آیا منظور در ایدن موقعی که از شاعران تقاضا کرد «زبان اشراف» را بکار گیرند چه بود؟ در برخی اعصار، نویسندگان خود را در زمره اشراف می‌شمردند و در اعصاری دیگر خویشان را از قبیل مردم بی‌قید و لایابالی و خارج از آداب و رسوم اشراف، محسوب می‌داشته‌اند. مطالعه مثل اعلای بی‌قید و بندی در ادبیات، انسان را بطور کامل به صحنه فرهنگی اواخر قرن نوزدهم رهنمون می‌شود. هجائیات انتقادی پوپ او را بصورت مردی از اشراف تصویر می‌کند که با اشراف در باره فرومایگان سخن می‌گوید؛ و شاعران دهه آخر قرن نوزدهم مردمی بی‌قید و لایابالی می‌نمودند که با مردم اصیل در باره افراد بی‌قید و لایابالی سخن می‌گفتند. در این زمینه ما راجع به مصطفان زیر چه می‌توانیم گفت؟ هریک^{۱۰}، ماثیو پریر، کوپر، بلیک، وردزورث، تنیسن، روستی^{۱۱}، والت ویتمن^{۱۲}، هاردی، ت.س. الیوت، آلن تیت، و.و.ه. اودن.

اینها تعدادی از سوالات بسیاری است که منتقد متوجه به «زمینه فرهنگی»

۱۰- Robert Herrick (۱۶۳۳-۱۶۳۳) شاعر غنائی انگلیسی (م).

۱۱- Christina Georgina Rossetti (۱۸۳۰-۱۸۹۴) شاعره انگلیسی و خواهر

Dante Gabriel Rossetti (۱۸۲۸-۱۸۸۲) شاعر و نقاش انگلیسی در دوره قبل از رافائل

(م).

۱۲- Walt Whitman (۱۸۱۹-۱۸۹۲) شاعر امریکایی (م).

می تواند معمولاً بنحو مفیدی طرح کند. برای خواننده نیز، علاوه بر کوشش در پاسخ-
دادن به سؤالات مذکور، تمرینی مفید خواهد بود که سعی کند سؤالاتی از این گونه
از جانب خود طرح نماید.

فرجام سخن

در برخورد با مسائل ادبی، هیچ روش «صحیح» منحصری وجود ندارد و نیز طرز تلقی واحدی در مورد آثار ادبی نمی‌توان یافت که همه حقایق را درباره آنها بدست دهد. آثار ادبی در دوره طولانی تاریخ بشر، به انواع بسیار متنوعی بوجود آمده است؛ و اگر چه منتقد فلسفی می‌تواند خصائص متمایز ادبیات را تفکیک کند و مورد بحث قرار دهد، تعمیمهای قابل تطبیق بر همه نمونه‌های ادبیات، بیش از آن که توجه اهل ادب را به خود جلب کند مورد علاقه فیلسوف ماوراء طبیعی واقع می‌شود. در حالی که مذاقه درباره نظریه‌های ادبی فعالیت فلسفی سودمندی است که هم روشنگر ماهیت ادبیات است و هم به ما مدد می‌کند که آثار معین ادبی را با فهم و التذاذ بیشتری بخوانیم اما عملاً درک و التذاذ از ادبیات، همیشه متکی بر این گونه بحثهای نظری نیست.

این عقیده بی‌معنی خواهد بود که گفته شود: تا زمانی که ارسطو کتاب فن شعر خود را ننوشته بود هیچ فرد یونانی از آثار سوفوکلس لذت نمی‌برد، و یا مشتریان تئاتر انگلیسی برای لذت بردن از نمایشنامه شاه‌لیر ناگزیر بایست منتظر ظهور برادلی یا استاد هیلمن می‌شدند. لذت بردن از اثری ممکن است از نظریه انتقادی، مستقل باشد، اگر چه توسعه و کاربرد نظریه انتقادی ممکن است به روشنگری و تمرکز توجه و افزایش فهم و التذاذ مدد رساند.

هنر، بزرگتر از مفتران آن است و از صفحات پیشین کتاب حاضر این نکته بایست روشن شده باشد که حتی بزرگترین منتقدان نتوانسته‌اند همه انواع معانی و ارزش آثار را مشخص کنند. همه نقدها غیرقطعی، نسبی و مؤرب است. این هرگز بدان معنی نیست که تصور شود هیچ معیاری برای ارزشهای ادبی وجود ندارد و یا این که باید به ذوق شخصی یا تأثر مبهم و یا انفعال محض روی آوریم. اما البته منظور آن است که هیچ اظهارنظر انتقادی درباره یک اثر ادبی ممکن نیست بیانی کامل در مورد ماهیت آن اثر باشد و مشخص کند که آیا آن اثر خوب است و یا بد. این امکان وجود دارد که بر مبنای نظریه انتقادی یک سلسله از اصول کلی معتبر را بنیان نهاد. اما نقد عملی — یعنی نقدی که به نشان دادن ماهیت و کیفیت یک اثر و در نتیجه به افزایش فهم و التذاذ از آن توجه دارد — باید همواره جزء جزء، غیرمستقیم و تقریبی باشد. این نقد هرگز امکان ندارد کامل و شرح کاملاً رضایت بخشی از آنچه در اثر هنری می گذرد، باشد.

درک این نکته که چرا باید چنین باشد دشوار نیست. یک اثر ادبی (مثلاً یک شعر) مجموعه عظیمی از معانی است که در عین حال غالباً دارای تأثیری ساده و فوری است، و غیرممکن است (حداقل دشوار است) که این مجموعه پیچیده را بتوان توصیف کرد و همزمان با این کار، موجبات تأثیر آن را بیان نمود. رسیدن به این نتیجه، از طریق بحث تحلیلی، که شعر صرفاً مجموعه پیچیده‌ای است، غالباً کاری سودمندست، اما چنین روشی الزاماً موجبات تأثیر شعر را در خواننده بیان نمی کند، و نیز بر درک و التذاذ خواننده بی تجربه و ناآگاه چیزی نمی افزاید. در این جا نکته‌ای می ماند که منتقد باید بکوشد از طریق کاربرد استادانه مقایسه ها و القاءات، آن را به خواننده خود نشان دهد. نقد ادبی بصورت یک هنر، نه یک علم، مقام خود را حفظ می کند، و منتقدی که می کوشد روش عملی خود را تا حد پیروی از یک روش علمی خشک فرود آورد، دچار این خطر می شود که ممکن است سرزندگی واقعی اثر ادبی از چشم او و خوانندگانش پوشیده بماند. اما حقیقتی که منتقد ادبی می تواند درباره یک اثر بداند و بصورتی دقیق آن را به دیگران القاء کند، جزئی از حقیقت بزرگتری است که وی می تواند فقط به آن اشاره کند. و منتقد ادبی که از فن کاملاً

پیشرفته‌ی القاء برخوردار نباشد نظیر منتقد موسیقی است که فقط در موضوع صوت تعلیم دیده باشد.

علاوه بر این نقد، چنان که وقتی ت.س. الیوت خاطرنشان ساخت، خود بذاته هدف و مقصود نیست بلکه وسیله‌ای است برای فهم بیشتر اثر ادبی و التذاذ عمیق تر از آن. نقد همیشه باید برحسب توفیق در حصول این هدف، مورد آزمایش قرار گیرد. گرایش منتقدان حرفه‌ای به این است که روشی را بوجود آورند که بتوان آن را به شاگردان و پیروان تعلیم داد، و بیشتر توجه خود را به کار بُرد صحیح آن روش معطوف می‌دارند تا به درک بیشتر و فیه‌والتذاذ افزون‌تری که چنین روشی بدست-تواند داد. مطالعه نقد ادبی بحق مطالعه شیوه‌های روشنگری است؛ اما اگر صرفاً بصورت مطالعه انواع مختلف واژگان اختصاصی یا انواع گوناگون حیل‌های حرفه‌ای درآید پژوهشگر وقت خود را تلف می‌کند. فنون روشنگری بسیار متعددتر از آن است که در بررسی شیوه‌های مختلف و صوری طرز تلقی، بتوان آنها را بایکدیگر تلفیق-کرد. هر چیزی که بتواند خواننده را قادر سازد تا به جنبه‌های گوناگون حیات اثر ادبی پی ببرد، نقدی مؤثرست. کسانی هستند که با بلند و شمرده خواندن اثر ادبی و با ادای درست جمله‌ها و تکیه‌های مناسب، می‌توان آنان را به غنای سرزندگی اثر بیشتر واقف ساخت تا از طریق دقیق‌ترین تجزیه و تحلیل ساختمان اثر. هنر برای آن بوجود آمده که مورد تجربه قرار گیرد و در تجزیه و تحلیل نهائی، وظیفه نقد کمک به حصول این تجربه است.

همه این مطالب ممکن است بدیهی بنظر آید اما شاید گفتن آنها بعد از آن‌همه بحث درباره نظریه‌ها و طرز تالیف‌های انتقادی لازم باشد. نقد جاذبه‌ای خاص خود دارد، از جاذبه فلسفی بررسی نظری در زمینه ماهیت هنر ادبی گرفته تا هیجانات پژوهشگر تاریخ‌گرا بر اثر مشاهده معانی جدید در یک عبارت و یا یک تصویر، وقتی که آن را در قالب حوزه فرهنگی عصر خود قرار می‌دهد. در نظر فرد متمدن هر معرفتی سودمندست و آگاهی درباره آثار ادبی — آگاهی در زمینه نظام، معانی آنها و موجبات روان‌شناختی و جامعه‌شناختی و پیوستگی آنها با تمدنی که موجد آنها بوده است — ولو آن که به افزایش فهم و درک نیز مدد نرساند، بعنوان یک نوع معرفت

با حسن استقبال روبرو می‌شود. اما چنین معرفتی — که صرفاً بعنوان یک نوع معلومات مورد ملاحظه قرار می‌گیرد — هر قدر هم برای پژوهشگر، انگیزاننده باشد، از دنبال‌گیری نوع دیگری از معارف، بهتر یا بدتر نیست، و فقط موقعی ممکن است در تعلیم و تربیت آزاد مقامی داشته باشد که بتوان آن را در حصول فهم و تشخیص و التذاذ بکاربرد.

روشی که مردم متمدن در برخورد با هنرها بکار می‌برند عبارت است از: التذاذ همراه با تشخیص، درک ارزش اثر، شناخت ورد ناسره‌ها، واکنش پخته در برابر آنچه اصیل است، و هرگز فریب آثار بی ارزش و متحل را نخوردن. ما به نند روی می‌آوریم تا این روش را توسعه دهیم و تقویت کنیم؛ و چنان که دیده‌ایم نقد می‌تواند از طریق حمله رویاروی به آثار ادبی معین و با بررسی نظری درباره ماهیت ارزش ادبی، و نیز از راه تحقیق در منشأ، نمو و انگیزه‌های اثر، بطور مستقیم یا غیرمستقیم، از عهده این وظیفه برآید. هر منتقد ادبی توانا برخی جنبه‌های هنر ادبی را می‌بیند و بر آگاهی ما درباره آنها می‌افزاید، اما دید کلی، یا چیزی نزدیک به آن، فقط برای کسانی دست می‌دهد که یاد می‌گیرند بینشهای حاصل از روشهای انتقادی متعدد را چگونه با یکدیگر تلفیق کنند.

فهرست‌ها

فهرست اصطلاحات و برخی کلمات

A

abstract	انتزاعی	antiself	متضاد
acrostics	توشیح	archetypal patterns	
aesthetic distance	فاصلهٔ جمال‌شناختی		انگاره‌های (الگوهای) نوعی
affective quality	خصیصهٔ تأثیرگذاری	argumentum ad hominem	
allegory	مجاز، تمثیل		مصادره بر مطلوب
amateurism	تفتن	autobiography	حسب حال
ambiguity	ابهام		
ambivalence	دوگانگی	B	
anagram	جناس مقلوب	behaviorist psychology	
analyst	تحلیل‌گر		روان‌شناسی رفتاری
analytic	تحلیلی	bio— critical approach	
analytic critic	منتقد تحلیلی		شیوهٔ نقد و شرح حال
analytic criticism	نقد تحلیلی	biography	شرح حال
analytic method	روش تحلیلی	blank verse	شعر سفید، شعر بی قافیه
anthropinion		bouts rimés	نظم ابیات بر قوافی معین
	مربوط به طبیعت بشری، بشری	bucolic poetry	شعر شبانی

Bildungsroman	رمان پرورش روحی و	D	
	درونی قهرمان داستان (آلمانی)	deductive	قیاسی
		denotative	مصداتی
C		dénouement	گره‌گشایی
carmen	نظم	descriptive	توصیفی
catharsis	تزکیه	descriptive criticism	نقد توصیفی
catholicity	تساهل	dianoia	فکر
characters		diction	گفتار
	خصلت و سیرت، خُلقیات، اشخاص،	didactic	تعلیمی
	شخصیتها	diffuse	مُطَلَب
choral strains	آواز و اشعار برای همسرایی	diffuseness	اطناب
choriambic	وزن با پایه‌های چهارهجائی	Dinge	شیء (آلمانی)
chorus	همسرایی	dinglich	
chronogram	ماده تاریخ		شیشی، حقیقی، غیرمجازی (آلمانی)
closet drama	نمایشنامه خواندنی	Dinglichkeit	شیئیت (آلمانی)
comic relief	چاشنی خنده	discord	تنافر
communication	ارتباط	discordia concors	توافق متنافر
comparative method	روش مقایسه‌ای	discovery	بازشناخت
composition	ترکیب، انشاء	dith y ramb	نوعی ترانه در ستایش دیونیزوس
conceit	استعاره	doggerel rhymes	قوافی سست
concrete	ملموس	double rhyme	ذوقافیتین
connotative	تضمنی	dramatic illusion	پندار دراماتیک
context	محتوی	dramatic unities	وحدتهای دراماتیک
convention	قرارداد		
counterpoint	همصدایی	E	
criteria	معیار	eccho	برگردان شعری
		eclectic	التقاطی
		Einfühlung	همجوشی با طبیعت (آلمانی)

elegiac	مرثیه‌ای، رثائی، شعری با	form	صورت
	اوزان شش پایه‌ای و پنج پایه‌ای	free verse	شعر آزاد
emotive	هیجان انگیز	G	
empathy	همدلی		
epic	حماسه، حماسی	general nature	طبیعت عام
epigram	لطیفه، قطعه طعن آمیز	genuine poetry	شعر اصیل
esemplastic power	خاصیت همسان‌گری	good taste	ذوق سلیم
episodic	عَرَضی، معترضه، تبّعی	H	
epistemological	معرفت شناختی		
epistemology	معرفت شناسی	harmony	هم‌آهنگی
esthetic	جمال شناختی	heroic	قهرمانی، پهلوانی
esthetics	جمال شناسی	highbrow	با فرهنگ عالی
evaluation	ارزیابی	humanist	هومانیست، انسان‌گرا،
evaluative criticism	نقد ارزشیاب		پیرو مشرب انسانیت
exposition	تمهید	human nature	طبیعت بشری
expression	شیوه بیان	humanum	بشریت، طبیعت بشری
		humour	خلق و خوی
F			
fable	افسانه، حکایت	I	
faculty	ملکه، قوه، استعداد، قریحه	iambic	نوعی شعر یونانی با وزنی از
false wit	قریحه کاذب		یک هجای کوتاه و یک هجای بلند
fancy	توهم	idea	مثال
farce	مقلدگری، خرسک بازی	ideas	مُثُل
fiction	داستان	ideal	مثالی، آرمانی، کمال مطلوب
figures of speech and thought	صنایع لفظی و معنوی	idiosyncratic	خاص، شاذ
		image	تصویر
finis	غایت	imagery	تصویرگری
flashback	رجوع به گذشته	imagination	تخیل

imaginative literature	ادبیات تخیلی	literary value	ارزش ادبی
imitation	تقلید، محاکات	lowbrow	با فرهنگ پایین
imitative poetry	شعر تقلیدی	lyric, lyrical	غنائی
impressionism	تأثرگرایی	M	
impressionist	تأثرگرا		
impressionistic	تأثری	masochism	خودآزاری
Independents	استقلالیان	melody	آواز، نغمه
inductive method	روش استقرائی	methaphor	استعاره، مجاز
inner conflict	کشمکش درونی	methaphorical	استعاره‌ای، مجازی
intercourse	تخاطب	methodology	روش‌شناسی
intrigue	انتریک، گره	mime, mimos	اداهای مقلدانه
invention	ابداع	mimesis	تقلید
inventive imagination	تخیل ابداعی	mist wit	قریحه مختلط
irony	طعن و کنایه	monologue	با خود حرف زدن هنر پیشه در صحنه
K		motive	انگیزه
		moving	برانگیختن
		Muse	الهه شعر، موسیقی و هنر، تابعه
katharsis	تزکیه	myth	اسطوره
kathekaston	حقیقت خاص، امور جزئی و فردی	N	
katholon	حقیقت عام، امور کلی		
key signature	علامت غرضی		
L		narration	روایت
		narrative	بصورت نقل، روایت
		naturalistic	طبیعت‌گرا
		neurosis	شوریدگی
		neurotic	شوریده
		nihilism	هیچ‌انگاری
		normative	معیاری
la liaison des scènes	پیوند صحنه‌ها		
legitimate poem	شعر حائز شرایط		
limerick	نوعی شعر بی‌معنی		
lipogram	نیارودن حرفی معین در کلمات		
literary genres	انواع ادبی		

normative criticism	نقد معیاری	poetic Justice	عدالت شاعرانه
numbers	مقاطع (ارکان) نظم، پایه ها	poetic probability	احتمال شعری
O		poetic truth	حقیقت شعری
		poetry	شعر، سرود
objective correlative	رابطه عینی	point of view	نظرگاه
Oedipus — Complex	عقدۀ اودیپوس	practical criticism	نقد عملی
ontological	هستی شناختی	practical moral	اخلاق عملی
ontology	هستی شناسی	predication	محمول
order of distribution	نظام توزیع	premise	مقدمه
organic	عضوی، زنده	peripety	دگرگونی
organic unity	وحدت عضوی (ارگانیسم)	primum mobile	محرك اولی
P		probable	محتمل
		probability	احتمال
paradox	تناقض	professional critic	منتقد حرفه ای
passion	شور و احساس	professional criticism	نقد حرفه ای
pastoral	شبانی	protatick persons	اشخاص با نقش مقدماتی
pathos	فاجعه	psychoanalytic study	مطالعه روان کاوی
pattern	انگاره، الگو	psychological	روان شناختی
philosophic criticism	نقد فلسفی	psychological critic	منتقد روان شناس
philosophic systems	نظامهای فلسفی	punn	جناس
philosophical inquiry	تحقیق فلسفی	Puritans	پیرایشگران
physical poetry	شعر طبیعی	Q	
picaresque novels	رُمانهای مربوط به قلاّشان		
Platonism	مشرّب افلاطونی	quibble	ایهام
plot	طرح داستان	R	
poem	شعر		
poesy	نظم	realism	واقع گرایی

rebus	حذف کلمه و تصویر آن را آوردن	suffering	فاجعه
recognition	شناخت	suspence	تعلیق
referential	ارجاعی	symbol	رمز
relationship	پیوستگی	symbolic	رمزی
relativism	نسبی‌گری، نسبی‌گرایی	symbolism	رمزگرایی
representational	نمودگاری، نموداری		
representative	نمودگار، نمودار	T	
rhapsodist	راوی، خواننده حرفه‌ای	taste	ذوق
rhetoric	بلاغت	theory of inspiration	نظریه الهام
rhythm	ایقاع، وزن	thingishness	شیئیت
rime, rhyme	قافیه	thought	فکر
romance	عاشقانه	traditional norms	معیارهای سنتی
		tragic relief	تراجدی
S		trope	مجاز
Sapphic	سافونی	true wit	قریحه راستین (حقیقی)
satire	هجو، هجا، طعن		
satirical	هجوآمیز	U-V-W	
satirist	هجاپرداز	under-plots	طرحهای فرعی
self-Conscious	خودآگاه	unity	وحدت
self-revelation	افشای مافی الضمیر	unity of action	وحدت عمل
semantics	علم دلالت، معنی‌شناسی	unity of a plot	وحدت طرح داستان
sociological value	ارزش جامعه‌شناختی	unity of place	وحدت مکان
sociological critic	منتقد جامعه‌شناس	unity of time	وحدت زمان
species	انواع	utilitarian	طرفدار اصالت فایده
spectacle	صحنه آرایی	verse	نظم، بنظم درآوردن
style	سبک	well made play	نمایشنامه خوش ساخت
sublimation	والایش، تصعید	wholeness	تمامیت
sublime, the -	اصلوب عالی	wit	قریحه

فهرست راهنما

آرام، احمد ۲۰	آ
آربوت نات ۴۳۲	آباء زائر ۵۷۴
آربتر، پترونیوس ۱۷۰	آباس ۲۷۶
آرتمیس (دیانا) ۷۲	آبلارد، پیر ۵۷۶
آرنور ۳۷۹	آپولون ۳۴، ۸۶، ۱۰۲، ۳۷۱، ۴۷۳
آرکیتا ۳۶۴	آتالانتا ۴۳۹، ۴۴۳، ۴۴۶
آرزوهای بزرگ ۳۵۵، ۳۶۴، ۵۵۸-۵۵۹	آترئوس ۷۳
آرکیدیا ۵۶۵، ۵۶۶	آتلانتیک ۱۰۰، ۴۴۹
آرگوس ۷۰، ۷۱	آتن ۶۸، ۶۹، ۸۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۹۷
آرنو ۴۴۲	۲۸۹، ۴۴۷، ۵۸۱
آرنولد، ماثیو ۲۰۷-۲۱۰، نظر او در باره	آتنا ۱۱۸
شعر و علم ۲۰۷، اهمیت و ارزش	آتنیا ۱۱۵
شعر ۲۰۹؛ ۲۲۲، ۲۲۳، نقد	آتیکه ۵۸۱
تاریخی ۳۸۰-۳۸۱، درباره	آدم ۵۳۶
الکساندر پوپ ۴۱۹-۴۲۲؛ ۴۰۴،	آدیمانتوس ۳۸-۳۹
۴۰۵؛ در باب فرهنگ طبقه متوسط	آرابلا ۱۴۱
۵۷۰-۵۸۲؛ ۵۸۳	آراگون ۱۱۶

آرون هلند ۳۰۲	آرورا ۴۲۰
آریشوس ۳۷۰	«آهنگ بامدادی هندی» ۵۳۹
آریستو، لودوویچو ۱۰۹	آیدا ۴۱۲
آریل ۳۰۹	آیسیلوس ۶۴، ۸۷، ۱۳۱، ۱۸۷، ۳۶۰
آژین کور ۱۱۵، ۲۸۴	۴۲۴
آستن، جین ۶۵، ۴۳۸، ۵۶۱، ۵۸۷	آیونیا ۵۸۱
آستی داماس ۷۵	۱
آسیای صغیر ۲۵، ۸۷، ۲۸۹، ۲۹۰، ۵۸۱	اب شالوم و اخیتوفل ۳۶
آفرودیت، آفرودیت ۱۹۸، ۲۷۶	ابیاتی خطاب به طفلی هوشمند ۴۳۰
آکتیوم ۲۸۹	ابیاتی سروده در فلاکت ۴۳۰
آکسفورد ۵۸، ۶۶، ۲۵۸، ۴۶۵، ۴۶۸	ابیوری ۲۲۹
آگانون ۶۹، ۷۷	اپسام ۵۷۴
آگریا ۲۸۹	اپروس ۳۰۸
آگامنون ۷۲، ۷۴، ۸۶، ۹۰، ۱۱۸، ۱۱۹	اپیکتوس ۵۷۲
آگدن، چارلز، ک. ۲۱۲، ۲۱۳	اتریش ۴۵۸
آپ ۲۰۰	اتریوس ۱۱۹، ۱۲۲
آفونسوس ۱۱۶	اتللو ۳۰۹، ۳۵۹
آلما ۴۳۱، ۴۳۲	اتیوکیس ۱۱۹
آلمان ۱۰۴، ۱۵۲، ۲۲۱، ۵۵۰، ۵۵۱	اثاماس ۷۶
۵۷۶، ۵۷۷	اپیکور ۳۷۴
آیوشا ۵۳۵	اپیکوریان ۳۷۴
آمادیس و اورپانا ۴۳۰	اجاکس ۱۱۸
آن، ملکه ۴۰۷	احساس در باره گذشته ۵۰۱-۵۰۲
آنتیگون، آنتیگون ۷۶	اختوخ ۳۵۲
آنتیوس ۶۹	اخیلوس ۷۷، ۸۶، ۱۱۸، ۱۳۱، ۱۹۴
آندروماک ۳۰۸	۳۰۸، ۲۵۹
آنکیسس ۲۷۶	آدام بید ۳۵۵
آوازهایی پیش از طلوع آفتاب ۴۴۸، ۴۴۹	

- ادبیات، سؤالهای انتقادی عمده ۲۷،
ماهیت ادبیات ۲۸، تعریف و
اصطلاح آن ۲۹، ادبیات در تمدن
صنعتی ۵۸۲ - ۵۸۴
ادرلی، سر چارلز ۵۷۹، ۵۸۰
ادونه نیس ۱۹۸
ادونه نیس ۱۹۸
ادینس، جوزف ۳۸۶، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۱
ادینبرا ۱۵
ارخومن ۷۶
ارزش جامعه‌شناختی و ارزش ادبی
۵۴۸-۵۵۱
ارزیابی مجدد ۴۲۲
ارسطو ۲۲، ۵۵، ۵۶-۹۲، ۹۷-۱۰۰، فن
شعر ۲۸، ۵۵، ۵۸؛ طبقه‌بندی آثار
ادب ۵۶-۵۹؛ وزن و سیله
تشخیص شعر نیست ۵۷-۵۸؛
انواع تقلید از کردار اشخاص در
تراژدی ۵۸-۵۹، ۶۰، ۶۷؛
طبیعت تراژدی ۶۰-۶۳؛ تعریف
تراژدی و اجزاء آن ۶۰-۶۱؛
صحنه‌آرایی ۶۰، ۶۲، ۷۴؛ آواز
۶۰، ۶۲؛ گفتار ۶۰، ۶۲؛ افسانه
۶۰، طرح داستان ۶۰؛ اهمیت طرح
داستان ۶۳-۷۸؛ وحدت طرح
داستان ۶۸، ۷۳؛ آنچه باید در طرح
داستان از آن اجتناب کرد ۷۲-
۷۳؛ طرحهای ساده و مرکب ۷۰،
- ۷۲؛ خصلت و سیرت اشخاص
داستان ۶۰، ۷۶-۷۷؛ فکر ۶۱،
۶۲، ۶۵-۶۸؛ دگرگونی ۶۲،
۷۰-۷۱؛ بازشناخت ۶۲، ۷۰-
۷۱؛ طول تراژدی ۶۷؛ احتمال و
ضرورت ۶۸، ۶۹، ۷۷، ۷۹؛ شعر و
تاریخ ۶۹، ۷۹، ۸۲؛ داستانهای
غرضی ۷۰؛ تراژدی و برانگیختن
ترس و شفقت ۷۰-۷۵، ۸۲؛
فاجعه در تراژدی ۷۲؛ گره‌گشایی
۷۷؛ تقلید و احتمال ۷۸-۸۱؛
تأثیر صورت (فرم) ۸۰؛ ترکیه ۸۲-
۸۳؛ پاسخ به ایراد افلاطون بر شعر
۸۲؛ حماسه ۸۳-۹۲؛ وجه
اشتراک آن با تراژدی ۸۴-۸۵؛
تفاوت آن با تراژدی ۸۵-۸۶؛
شگفتی در حماسه ۸۶؛ آرایش
گفتار ۸۷؛ زبان شعر ۸۷؛ امکان دو
نوع خطا در شعر ۸۸؛ توصیف شاعر
و عدم مطابقت آن با حقیقت ۸۸-
۸۹؛ تقلید در حماسه و تراژدی ۸۷،
۹۰؛ مقایسه تراژدی و حماسه ۹۱؛
۱۰۱، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۲۰، ۱۲۲،
۱۲۸، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۴۵،
۱۵۷، ۱۵۹، ۱۶۲، ۱۹۲، ۲۰۶،
۲۲۴، ۲۶۳، ۲۸۱، ۲۸۳، ۲۹۹،
۳۰۲، ۳۳۴، ۳۷۲، ۳۷۶، ۴۷۷،
۵۹۰

- ارسطو و فن شعر ۵۸، ۶۰، ۶۸، ۷۳
 ارکشیوس ۴۴۷
 ارکستر ۵۸۷
 ازلاندو ۱۰۹
 ازلاندو و خشمگین ۱۰۹، ۲۰۳
 ازلاندو و شیفته ۱۰۹
 اروپا ۹۹، ۱۱۶، ۳۰۱، ۳۹۹، ۴۵۸، ۵۵۵
 اروس ۴۳۳
 ارول، جرج ۴۰۷
 اریستوفانس ۳۳۱، ۳۳۷
 اری قیل ۷۳، ۷۵
 ازوپ ۱۲۰، ۱۲۱
 از هر دست بدهی پس می گیری ۵۱۳، مطالعه
 روان کاوی درباره آن ۵۲۸-۵۳۷
 اسپارت ۹۰
 اسپانیا ۱۱۵
 اسپرینج، کارولین ۲۵۸
 اسپکتیر ۳۸۶، ۳۸۸، ۵۴۶
 اسپنسر، ادmond ۱۳۰، ۱۹۵، ۱۹۷، ۲۳۲،
 ۲۶۶، ۳۴۳، ۳۹۲، ۳۹۹-۴۰۴
 ۴۸۳، ۴۸۹، ۵۴۱، ۵۶۶
 اسپنسر، تئودور ۴۸۲
 استاد بنا ۳۵۴
 استریچی، لیتن ۳۰۷، ۳۰۸
 استعاره، رمز، اسطوره ۲۵۸-۲۶۰
 استقلالیان ۵۷۳
 استو، ه.ب. ۵۴۶
 استوارت ۴۳۹
 استول، ا.ا. ۵۱۱
 استیگینز ۵۸۱
 استیل، ریچاردز ۴۳۲
 استیونس، والاس ۵۴۱
 استیونس، رابرت لوئی ۴۳۱
 اسفندیار ۴۰۲
 اسکات، والتر ۲۹۳، ۴۸۳
 اسکاتلند ۳۰۳
 اسکار وایلد ۳۵۲
 اسکالوس ۵۳۴
 اسکاندال ۴۳۱، ۴۳۲
 اسکروج ۵۲۲
 اسکندر ۱۲۳، ۱۳۸، ۲۸۹، ۲۹۰
 اسکندریه ۲۸۸
 اشباح ۳۰۹، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۹
 «اشعار اخیر و.ب. بیتس» ۴۸۲
 اصول نقد ادبی ۲۱۰
 افسر حیات ۵۱۲
 افلاطون ۲۷-۵۵؛ معضل افلاطونی ۲۷؛
 نظر او درباره شاعر ۳۱-۳۸؛ مثل
 افلاطونی ۳۷؛ شاعر در مدینه فاضله
 و تأثیر افسانه ها در تربیت کودکان
 ۳۸-۴۰؛ محتمل و واقعی ۴۱؛
 تقلید در شعر ۴۰، ۴۲-۴۶، ۵۲-
 ۵۴؛ تأثیر شعر، تراژدی و کمدی
 ۴۷-۵۱، ۵۴؛ حمله به شعر و دفاع
 شعر ۵۰-۵۱؛ اهمیت اعتراضات
 افلاطون به شعر ۵۱-۵۵؛ ۸۲،

- الیوت، ت. س. ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۴۵، ۲۵۵،
 ۳۰۳، ۳۱۲، ۳۵۷، ۳۵۹، ۳۶۶،
 ۳۷۲، ۳۷۸، ۴۰۵، ۴۰۷، ۴۲۴،
 نظر او درباره شعر سوينبرن ۴۳۷-
 ۴۴۵: مقایسه روش او با آلور الت
 در نقد آثار سوينبرن ۴۴۹-۴۵۷:
 ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۸۱، ۵۱۵،
 ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۸۳، ۵۸۶،
 ۵۸۸، ۵۹۲
- الیوت، جرج ۳۵۵، ۳۶۵، ۴۳۸، ۵۶۱
 اما ۶۵۵
 امپراطور هندی ۳۳۹
 امپسن، ویلیام ۳۹۱، در باره تعدد معانی و
 نظر او در باب شعر «باغ» اثر مارول
 ۴۶۴-۴۷۵: ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۷۸
 «امتناع از زاری بر مرگ طفلی بر اثر حریق
 در لندن» ۵۴۰
 امریکا ۴۵۸، ۴۶۵، ۴۷۹، ۴۸۲، ۴۹۷،
 ۵۵۰
 انباده قلس ۵۸، ۱۰۰
 انتشارات امیرکبیر ۵۸
 انتشارات بین المللی روان شناسی، فلسفه و
 روش علمی ۲۱۰
 انتشارات جاویدان علمی ۵۳۶
 انتشارات خاور ۳۸۶
 انتشارات خوارزمی ۳۲
 انتشارات دانشگاه آکسفورد ۴۳۳، ۵۵۳
 انتشارات دانشگاه پرینستون ۲۵۹
- ۸۸، ۸۳، ۹۰، ۹۲، ۹۷، ۹۸، ۹۹،
 ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۱۰، ۱۱۱،
 ۱۱۴، ۱۲۲، ۱۲۹، ۱۳۱، ۱۳۳،
 ۱۷۴، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۸، ۱۹۰،
 ۲۰۶، ۲۱۰، ۲۲۴، ۲۲۶، ۲۳۲،
 ۳۴۶، ۵۱۷، ۵۲۴
 افلاطونیان ۱۲۹، ۲۳۲
 افلیا ۳۶۰
 اقبال نامه ۱۰۲
 اقیانوس اطلس ۱۰۰
 اکتشافات ۲۸۳، ۳۲۷
 اگوستوس ۲۶۹، ۵۶۳
 البو ۵۲۹
 الت، آلور، نظر او درباره سوينبرن ۴۴۵-
 ۴۴۹: مقایسه روش او با ت. س.
 الیوت در نقد ۴۴۹-۴۷۵، ۴۷۵
 الکرا ۸۶
 الکساندریوب ۴۲۲
 الکتون ۷۳، ۷۵
 الکیبیادس ۶۹، ۱۲۰
 الهه شعر و تأثیر او در شاعر ۳۲،
 ۳۳، ۴۳۱، ۴۳۲
 الهه شعر انگلیسی ۴۴۶
 الیزابت ۱۳۴، ۱۳۹، ۲۶۵، ۲۶۶، ۳۰۳،
 ۳۰۷، ۳۱۰، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۲۸،
 ۳۳۷، ۳۵۷، ۳۶۰، ۴۲۰، ۴۹۰،
 ۵۰۳، ۵۰۵، ۵۰۹، ۵۳۹، ۵۶۴،
 ۵۶۵، ۵۷۰

- انتشارات دانشگاه لوئیزیانا ۲۶۰
انتشارات طوس ۹۶
انتشارات علمی ۲۰
انتونی ۶۶، ۱۳۹، ۲۸۸، ۲۸۹، ۳۱۰
انتزنی و کلتوریاترا ۲۹۷، ۳۱۰، ۳۱۳، ۳۵۳
انجلو ۵۲۹-۵۳۷
انجیل ۳۴۳، ۳۴۶، ۴۹۰، ۵۳۵، ۵۳۷، ۵۷۱
انستیتی مطالعات عالی در علوم انسانی ۱۵
انفصالیون ۵۷۳
انکایسیز ۱۱۸
انگاره‌های نوعی در شعر ۵۴۰-۵۴۲
انگاره‌های نوعی در شعر ۲۵۹، ۵۴۰
انگلستان ۹۶، ۹۸، ۱۰۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۲۴۶، ۲۶۶، ۳۱۱، ۳۲۵، ۳۲۷، ۳۴۴، ۳۶۵، ۳۷۸، ۴۴۸، ۴۹۰، ۴۹۷، ۵۱۳، ۵۴۵، ۵۵۴، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۶۳، ۵۷۰، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۹، ۵۸۲، ۵۸۷
انگولوسا کسون ۵۷۹-۵۸۱
انگلیسیها ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۶، ۳۰۸، ۳۲۱، ۳۴۳، ۴۰۸
انهئید ۱۰۹
انیوس ۳۴۲
اوپوس ۹۰
اوتر ۳۳۴
اودن، و.ه. ۲۴۶، ۲۴۷، نظر او در باره شعر، زبان ۲۴۶-۲۴۷: ۴۶۴
۵۸۸
اودیپوس ۷، ۷۳، ۷۴، ۱۱۹، ۱۳۹، ۲۹۴، ۲۹۵، ۳۵۹، ۳۶۰
اودیپوس شهریار ۶۵، ۷۱، ۷۷، ۸۲، ۸۶، ۹۱، ۱۹۸، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۹، ۴۹۸، ۵۳۳
اودیسه ۶۸، ۷۴، ۸۵، ۸۷، ۳۶۲، ۳۸۶، ۴۰۲
اورستس ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۵
اورستس ۹۰
اوریا لوس ۱۱۸، ۱۱۹
اورپیدس ۷۲، ۷۳، ۷۵، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۱۴۳، ۱۹۵، ۱۹۷، ۳۳۸
اورفیوس ۴۷۴
اوریداماس ۲۷۶
اوژه ۷۳
اوکتاویانوس ۲۸۹
اولسن، البر ۳۹۱
اولیس ۶۶، ۷۵، ۸۷، ۱۱۸، ۱۲۳، ۱۹۴، ۳۶۲
اولیس ۳۵۴، ۵۴۹، ۵۸۸
اولیس مجروح ۷۵
اونیل، یوجین ۴۲۴
اوید ۳۴۰، ۳۴۷، ۳۹۰
اهمیت ارنست بودن ۳۵۲
اهمیت اسکروتینی ۴۵۸، ۴۵۹
ایالات متحده امریکا ۳۶۵
ایسن ۳۰۹، ۳۵۳، ۳۵۴

- ایتالیا ۲۰۰، ۴۴۹
 «ایتالیس» ۴۴۳
 ایتن ۳۲۵
 ایشاکا ۳۵، ۷۵، ۱۱۶
 ایجیستس ۷۴
 ایجیوس ۸۹، ۹۰
 ایران ۸۴، ۳۳۲
 ایرانیان ۱۱۵
 ایرلند ۱۰۴، ۵۸۸
 ایزابلا ۵۳۰، ۵۳۵
 ایفی زنی ۷۲
 ایفی زنی ۷۶
 ایلینسروزو ۵۶۳
 ایلوس ۳۷۱
 ایلیاد ۳۵، ۶۸، ۷۷، ۸۵، ۸۶، ۹۱، ۲۷۶
 ایلیریا ۸۹
 ایملاک ۱۴۶، ۱۴۹
 اینیاس ۱۰۹، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۳، ۱۳۱، ۲۷۶
 ایوان ۵۳۵
 ایون ۳۲، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۵۱۷
 ایهام ۳۸۹
- ب**
 باتلر، ساموئل ۳۵۵
 باتلر، ساموئل ۳۸۷
 «باتو بدروود...» ۴۹۵
 باث ۳۴۴، ۳۴۵
 بادکین، مود ۲۵۹، ۵۴۰
 بازار بارثلمیو ۳۳۴
 بازرگان، عبدالحسین ۲۰
 بازگشت به سوی متوالح ۳۵۲
 باسانیو ۸۱، ۳۶۲
 باطل الاباطیل ۴۲۹، ۴۳۰
 «باغ»: تحلیل ویلیام امپسن در مورد آن
 ۴۶۵-۴۷۵: ۵۴۱
 باغ پروسرپاین ۴۴۷-۴۵۶
 باغ متروک ۴۴۸
 بافین ۵۵۶
 باگ ۵۸۱
 «بامداد یکشنبه» ۵۴۱
 بانوی پُرافاده ۳۲۴
 باویر ۱۵۲
 بایرون ۴۹۵
 بای واتر - اینگرام ۵۸، ۶۵، ۶۶
 «بحث در نیوگ و آثار پوپ» ۳۹۴
 بحر احمر ۲۸۹
 بدعت شخصی: یک مناقشه ۵۱۵
 برادر بروک، م.س. ۴۷۰، ۵۱۱
 برادر ارشد ۵۰۶
 برادران کارامازوف ۵۳۵، ۵۳۶
 برادلی، آ.س. ۵۱۲، ۵۹۰
 براون، رابرت ۵۷۳
 براون، فنی ۵۱۵
 براون، هابلوت ۵۵۷
 براونیان ۵۷۳

- براونینگ، رابرت ۶۴، ۴۳۱
 «بررسی» ادبیات و طغیان برضد آن
 ۴۹۱-۴۹۶
 برقه (طلحه) ۲۸۹
 برک، کنث ۲۶۰، ۴۵۸، ۴۵۹؛ نقد او
 درباره شعر کیتس ۴۷۹-۴۸۱
 برکلی، جرج ۴۳۲
 برگردانهای شعری ۳۸۹
 برگهایی درآغوش باد ۹۶
 «بر مقرر لرد هلند در نزدیکی مارگیت» ۵۶۴
 «بر نایبانی خویشت» ۵۳۹
 برنت، تامس ۱۷۴
 برنز، رابرت ۴۸۲
 بروئوس ۱۱۶، ۳۲۰
 بروکس، کلینث؛ شعر و تناقض ۲۵۱-
 ۲۵۸؛ ۴۲۳، ۴۵۹، ۴۶۱، ۴۷۹،
 ۴۹۸، ۵۶۲
 برونته، امیلی ۳۶۴، ۴۹۴
 برونته، آن ۴۹۴، ۵۶۱
 برونته، پاتریک ۴۹۴
 برونته، شارلوت ۴۹۴
 بری، جیمز ماثیو ۵۵۲
 بزرگان ادب انگلیس ۵۲۳
 بسارید ۴۴۷
 بطالسه ۲۸۹
 بطلمیوس دوازدهم ۱۲۳
 بگت، تامس ۳۴۴
 بلاط الشهداء ۱۱۵
 بلاکمر، ر. پ. ۴۵۸، ۴۸۰-۴۸۲
 بلک، ماکس ۲۱۴
 بلُمته ۳۶۲
 بلندبهای بادگیر ۳۶۴، ۴۹۴
 بلنهایم ۱۵۲
 بلیک، ویلیام ۵۱۳، ۵۴۱، ۵۸۸
 بنتلی، اریک ۴۵۸، ۴۵۹
 بن جانسن ۲۶۶، ۲۶۸؛ اظهار نظر در باره
 شکسپیر ۲۶۸-۲۶۹؛ بحث در این
 باب ۲۶۹-۲۷۰؛ شرایط
 نویسندگی خوب در نظری ۲۷۱-
 ۲۷۲؛ لزوم استعداد و قریحه ۲۷۳؛
 طبقات مختلف مصنفان ۲۷۳-
 ۲۷۴؛ اصول نویسندگی ۲۷۴-
 ۲۷۵؛ درباره شعر ۲۷۶-۲۷۷؛
 ۲۷۸، ۲۸۳، ۲۹۴، ۲۹۸، ۳۲۳-
 ۳۲۹، ۳۳۲، ۳۳۴-۳۳۶، ۳۵۱،
 ۳۶۵، ۳۷۸، ۳۸۲، ۴۱۱، ۴۳۷،
 ۵۱۲، ۵۳۹، ۵۸۴؛ نیز، رک:
 درآیدن.
 بندیکت ۳۶۳
 بنسند، بنسنددون ۴۲۱
 بنگاه ترجمه و نشر کتاب ۳۲، ۳۶
 بوا آردو، ماتیو ماریا ۱۰۹
 بوالو ۲۲، ۳۹۰
 بودلر، پیر شارل ۴۴۸
 بورگونی ۴۰۱
 بوکاچو ۳۴۰

- بولس ۵۷۱
به سوی فانوس دریایی ۵۸۷
بهشت ۱۸۷
بهشت گمشده ۲۰۳، ۲۸۶، ۳۹۲، ۳۹۳
۵۱۵، ۴۲۲
بهم پیوستگی خانواده ۳۵۹
«به معشوقه نازنین خویش» ۵۴۰
بئاتریس ۳۶۲
بیت المقدس ۳۵۶
بیسن، ف.و. ۵۱۳، ۵۶۲، ۵۶۳
بیرمنگام ۵۵۷
بیروت ۱۸۰
«بیزنطه» ۳۹۵، ۴۵۹، ۵۴۱
«بیشه سپیدار» ۵۳۹
بیکن، فرنسیس ۱۸۶، ۱۹۱، ۲۱۱
بیلان ۴۴۸
بیلن ۴۴۸
بیومانت ۳۰۱، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۸
۳۶۵، ۳۸۲، ۴۴۷، ۵۰۶، ۵۶۵
۵۶۶، ۵۸۴؛ نیز، رک: درآیدن.
«بیهودگی آرزوهای بشری» ۴۲۶
- پ**
پاتل، فردریک ا. ۴۲۲-۴۲۵
«پادشاهان انگلیس در نمایشنامه‌های
شکسپیر» ۳۵۷
پادوا ۳۶۳
پارتریج، اریک هانی وود ۵۰۰
پارناسوس ۶۸
پاره‌ای از یک مبارزه ۴۸۱
پاریس ۹۰
پاریس، شهر ۲۲۱
پاسکال ۵۲۲
پاک ۵۵۵
پاکت، هربرت ۵۵۹
پالگریو، فرنسیس ترنر ۴۰۵
پالرد، ا. و. ۵۱۰
پاندار ۱۱۹
پانزده گفتار ۳۴۴
پایان، سرود ۳۴
پترارکا، فرانسکو ۵۱۴
پیس، ویلیام ۱۳۷، ۳۹۶
پتولمائیس ۲۸۹
پراسپرو ۳۰۹
پراگ ۱۵۲
پرایر، ماثیو ۴۲۸-۴۳۵، ۴۳۷، ۵۸۸؛ نیز،
رک: جانسن، دکتر؛ سینتزبری.
پرسپولیس (تخت جمشید) ۲۸۸
پرسفونه ۴۵۲
پرسی ۱۲۸
پُرشیا ۸۱، ۳۶۲
پروانس ۴۴۲
پرورش کروش ۱۰۹
پروست، مارسل ۳۵۵، ۳۶۴
پروسر پابین ۴۵۲، ۴۵۳
پروسر پینا ۴۵۲

- پروسیها ۱۵۲
 پرومتئوس ۳۶۰
 «پرومتئوس از بند رسته» ۵۴۱
 پریام ۸۶، ۲۵۹
 «پگی کوچک و پاکدامن و زیبای من»
 ۴۳۱
 پُل ۵۵۶
 پلاک وود ۵۵۷
 پلامون ۳۶۳
 «پل وست مینستر» ۲۱۵، ۲۱۷، ۲۵۳
 پلیموث ۵۷۴
 پلی نیس ۱۱۹
 پمپئوس، پمپه ۱۱۵، ۱۲۳، ۲۸۹
 پنج رساله (اثر افلاطون) ۳۲
 پن ۴۷۳
 پندار دراماتیک ۲۸۱-۲۸۳، ۲۸۵، ۲۸۷
 ۲۸۹
 پندار و حقیقت ۵۶۷
 پنوس ۳۴۷
 پو، ادگار آلن ۲۴۹
 پواتو ۱۱۵
 پواتیه ۱۱۵
 بوپ، الکساندر ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۴۲
 ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۶۴، ۲۴۶، ۲۵۴
 ۲۷۸، ۲۹۴، ۳۳۷، ۳۷۳، مقایسه
 بوپ و درایدن ۳۸۳-۳۸۶، ۳۹۶
 ۳۹۸، ۴۰۸، ۴۰۹، نظر آرنسولد
 درباره‌ی او ۴۱۹-۴۲۲، ۴۳۲، ۴۷۹
 ۴۹۰؛ در تصحیح نمایشنامه‌های
 شکسپیر ۵۰۳؛ ۵۱۵، ۵۴۱، ۵۶۴
 ۵۸۸، ۵۸۹
 پولونیوس ۳۶۰
 پولیگنوتوس ۶۱
 پونتوس، پونتیک ۲۹۰، ۴۴۶
 پوئینز ۴۳۱، ۴۳۲
 پیپ ۵۵۸، ۵۵۹
 پیتز، لرد ۱۴۱
 پیتز، والتر ۳۵۷
 پی تیک، بازیها ۸۶
 پیرایشگران (پوریتن‌ها) ۹۸، ۹۹، ۱۱۱
 ۱۱۲، ۱۱۴، ۱۲۸-۱۳۱، ۲۱۹
 ۴۵۲، ۵۷۴
 پیرجنت ۳۵۳
 پیروزی زمان ۴۳۹، ۴۴۰
 پیروس ۳۰۸
 پیش درآمد ۵۰۰، ۵۱۵
 پیکاک، تامس لاو ۱۸۴، ۲۰۷، ۳۵۹
 ۵۸۷
 پیلادس ۱۰۹
 پیندار ۵۶۴
 ت
 تابعه ۳۶
 تأثرگرایی (امپرسیونیسم) ۴۱۰-۴۱۸
 تاجروئیزی ۸۱، ۳۶۲
 تاریخ انتقادی ادبیات انگلیسی ۱۵

- تاریخ و توسعه ذوق و سلیقه ۴۰۳-۴۰۵
تاریخ و شعر ۳۹۸-۴۰۳
تاریخ و نقد ۴۹۶-۵۰۲
تاسو ۱۹۵، ۱۹۷
«تالار پایینی» ۴۳۱
تامس، دیلان ۳۶۶، ۴۵۲، ۴۷۷، ۴۸۰
تامس، جیمز ۳۹۴، ۴۸۲
تامسن، دنیس ۵۸۳
تانتالوس ۱۲۲
تایمز ۵۷۸
تایمن، لرد ۵۶۴
تیس ۷۱، ۷۶، ۱۱۹، ۱۳۱، ۲۸۸
«تجاوز به طرّه مو» ۱۴۱، ۴۷۹، ۵۱۵، ۵۴۱
تجنیس = جناس ۳۸۹
تحقیق آزاد در اصل و ماهیت فساد ۱۵۱
تدمر ۹۲
ترادلز ۵۵۹
تراژدی - کمدی؛ رک: دکترجانسن، درایدن
«تراژدی و حقیقت کامل» ۲۶۱
تراژدیهای دوره گذشته ۳۳۷
«ترانه ای برای یک بلبل» ۴۷۳
ترانه های غنائی ۱۵۶، ۲۵۳، ۵۱۷
ترتیب زمانی آثار و اهمیت انتقادی آن
۵۰۸-۵۰۹
ترکان عثمانی ۴۰۱
تیرنس ۱۱۹
تروا ۳۵، ۷۴، ۸۶، ۹۰، ۱۱۸، ۱۲۱،
۲۵۹، ۲۷۶، ۵۲۱
تروویت ۳۳۳
ترویلوس ۱۱۹، ۲۵۹
ترویلوس و کرسیدا ۶۶، ۱۱۹، ۲۵۸، ۵۲۸
ترویلوس و کربسیدی (اثر چاس) ۵۵۲
تری، الن ۴۹۴
تريسترام اهل لاینس ۴۳۹، ۴۴۸، ۴۵۰
تریفودورس ۳۸۶
تریلینگ، لاینل ۴۵۹، ۴۹۹-۵۰۲، ۵۲۱، ۵۲۲
تزه ۶۸
تزه نامه ۶۸
تسالی ۲۸۹
تساهل و مخاطرات آن ۴۰۶-۴۱۰
تعلیق ۲۹۸-۳۵۸، ۳۵۹
تکلف در شعر ۳۹۷
تکلیف ۴۸۲
تلفوس ۷۳
تلگونوس ۷۵
تینسن، آلفرد لرد ۳۹۵، ۴۰۵، ۴۲۴، ۴۳۱، ۴۴۷، ۴۹۰، ۵۴۰، ۵۶۷، ۵۸۸
تواریخ ۶۹
توافق متنافر ۳۷۴، ۳۹۷
تور ۱۱۵
تورات ۱۰۱، ۱۷۴، ۱۸۷، ۱۹۰
۴۴۶، ۴۴۷
تورنوس ۱۳۱
توریس ۷۲، ۷۶

- توشیح ۳۸۷، ۳۸۹
تولستوی ۳۵۵، ۳۶۴، ۴۹۵
تونلی خوس ۳۴
تهران ۵۸، ۹۶، ۳۸۶، ۵۳۶
تیت. الن ۲۳۱، ۲۵۹، ۵۸۸
تیجنا ۸۶، ۸۷
تیلاتسن، کلین ۵۶۸، ۵۸۵
تیلر، اسقف ۱۷۴
تیموثیوس ۵۷۱
تئودوکنه ۷۱
تیدیوس ۱۳۱
تیلیارد، م.ا. ۴۲۵، ۵۱۵
تیمائوس ۱۰۰
تیمورخان، تیمورلنگ ۲۷۴، ۳۸۱
تیو، رزاموند ۴۷۵
تئودور ۴۹۰
- ث**
ثکری ۴۲۹، ۴۳۳، ۴۳۴، ۵۶۱
ثیاجینس ۱۰۹
ثیستس ۷۳، ۷۴
ثیوبالد، لوئیس ۵۰۴، ۵۱۰
- ج**
جاک ۱۳۸
جانسن، دکتر ساموئل ۱۰۵، ۱۲۷،
۱۳۰، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۴۲-۱۵۵
طبیعت عام در نظر او ۱۴۲-۱۵۰
- اظهارنظر درباره آثار شکسپیر
۱۴۲-۱۴۴؛ درباره شعر و شاعر
۱۴۶-۱۴۷؛ ادبیات و هدف آن
۱۴۹-۱۵۰؛ تعلیم اخلاقی و
چگونگی آن ۱۵۰-۱۵۳؛ اظهار
نظر در باب مرثیه اثر گری ۱۵۴-
۱۵۵؛ ۱۵۷، ۱۵۹، ۱۶۲، ۱۶۴،
۱۶۵؛ نظر او درباره وحدتها ۲۸۷-
۲۹۱؛ ۲۹۹، ۳۰۱، ۳۱۴؛ در باب
تراژدی - کمدی ۳۱۵-۳۱۹؛
۳۲۳، ۳۶۸؛ نقد او درباره شعر
«لیسیداس» و سراینندگان شعر
متافیزیکی ۳۶۹-۳۷۵؛ ۳۷۶،
۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰؛ استفاده
از شرح احوال در نقد ۳۸۱-۳۸۲؛
روش مقایسه‌ای ۳۸۲-۳۸۶،
۳۸۷، ۳۹۱؛ اعتراضات او بر شعر
شبانی ۳۹۲-۳۹۳، ۳۹۴؛ تعریف
او از شعر متافیزیکی ۳۹۶-۳۹۷،
۳۹۸؛ درباره پرایر ۴۳۰؛ ۴۷۷،
۴۸۳، ۵۸۶
- جان کیتس: سال باروری ۵۱۴
جبل طارق ۱۰۰
جذامی ۴۳۹
«جراحت و کمان» ۵۲۱
جرج‌ها ۵۸۷
جفری، فرنسیس ۴۲۴
جُلجُتا ۳۵۶

چ

چاسر ۱۱۹، ۳۴۰-۳۵۲، ۳۶۴، ۳۶۶،
 ۴۲۲، ۴۸۳، ۴۹۰، ۴۹۷، ۵۵۲؛
 نیز، رک: درآیدن.
 چاشنی خنده؛ رک: درآیدن.
 چپمن، جُرج ۴۱۱، ۴۲۰
 چسترتن، ج. ک. ۲۵۱
 «چکامه‌ای در بارهٔ گلدان یونانی»
 ۴۷۹، ۴۵۹
 «چکامهٔ جاودانگی» ۵۰۰
 «چکامهٔ دل‌تنگی» ۵۳۸
 چهار رساله (اثر افلاطون) ۳۲
 چهارشنبهٔ خاکستر ۴۷۶
 چهار عصر شعر ۱۸۴
 چهره‌های عصر تحول ۵۶۷

ح

حکایات (اثر پرایر) ۴۳۰
 حکایات (اثر درآیدن) ۳۴۰
 حکایات کتربوری ۳۴۳، ۳۴۵، ۳۶۴، ۳۶۶
 حکایت بیلن ۴۴۸
 «حکایت نبرده سوار» ۳۶۴
 حلاوت و نور در نظر آرنولد ۵۷۲-۵۸۲
 حوا ۵۳۱

خ

خاقانی شروانی ۳۷۰
 خالکیدیه ۳۴

جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی ۳۶

جمهور، جمهوری ۳۲، ۳۷، ۳۸، ۴۱، ۵۳،
 ۸۸، ۹۷، ۱۰۲
 جمهوری جدید ۲۳۱
 جناس = تجنیس ۳۸۹
 جناس تام ۳۸۷
 جناس مقلوب ۳۸۷
 جنگ و صلح ۳۵۴، ۳۶۴
 جنی ۱۳۸
 «جنی درستکار» ۴۲۸، ۴۳۳
 جنیتز، سوام ۱۵۱، ۱۵۲
 جولیت ۵۲۹
 جولوس سزار ۱۱۶، ۲۶۹
 جولوس قیصر ۶۶، ۱۳۹، ۳۲۰
 جونز، ایزابلا ۵۱۵
 جونو ۲۹۵
 جووت، بنجامین ۳۲
 جویس، جیمز ۳۵۴، ۴۰۷، ۴۴۵، ۴۸۳،
 ۵۴۹، ۵۸۸
 جیسن ۷۵، ۴۷۲
 جیمز اول ۲۶۶، ۳۲۸، ۳۳۷، ۴۹۰، ۵۰۳،
 ۵۰۵، ۵۶۴
 جیمز دوم ۲۶۶
 جیمز، هنری ۳۶۵، ۳۶۶، ۴۸۳
 جین ایر ۴۹۴
 «جین دیوانه در روز شمار» ۵۰۵

- خانه عروسک ۳۵۴
 خدا حافظ، ماری استوارت ۴۴۷
 «خدایا، تو حقیقه داد گری» ۴۲۶
 خرسونیز (کریمه) ۴۴۶
 خرسونسوس تاوریکا ۴۴۶
- د
 دا ۳۳۴
 دابسن، هنری آستن ۴۲۸
 دابلدی ۴۶۰
 دابن ۵۸۸
 دارس فریگیایی ۱۲۱
 دارصادر ۱۸
 داروین ۵۲۲
 داریوش اول ۱۱۵، ۲۹۰
 داریوش سوم ۲۸۹
 داس پاسوس ۳۶۵، ۵۶۱
 داستان گل سرخ ۵۵۳
 داستانهای پلیسی ۲۹۶-۲۹۸
 داستایوسکی ۵۳۵
 دافنه ۳۴۷، ۴۷۳
 داگلس ۱۲۸
 دامبی ۵۵۷، ۵۵۹
 دامبی و پسر ۵۵۶
 دان، جان ۲۳۴، ۳۴۹، ۴۰۵، ۴۷۰، ۴۷۷
 ۴۹۰، ۴۷۸
 دانائوس ۷۱
 دانت ۱۸۷، ۱۹۱، ۴۴۲، ۴۹۵
- دانشگاه آکسفورد ۱۵
 دانشگاه ادینبرا ۱۵
 دانشگاه استرلینگ ۱۵
 دانشگاه براون ۱۵
 دانشگاه پرینستون ۲۴۸
 دانشگاه تهران ۹۶، ۳۴۴
 دانشگاه ساسکس ۱۵
 دانشگاه سوربن ۱۵
 دانشگاه شیکاگو ۳۹۱
 دانشگاه کرنل ۱۵
 دانشگاه کیمبریج ۱۵
 دانکن ۳۰۳، ۴۱۲، ۴۱۵
 دانمارکیها ۱۰۴
 دانیل دیروندا ۳۶۵
 داود ۱۰۶
 داویوت، گوردون ۳۵۷
 دائرة المعارف فارسی ۳۳، ۹۸، ۹۹، ۲۵۳
 ۳۹۹، ۴۲۰، ۴۴۶، ۵۷۳
 درام و جامعه در عصر جانسن ۵۱۲
 درایدن ۳۶، ۱۳۳-۱۴۱، تقلید از طبیعت
 بشری ۱۳۳-۱۳۵؛ تعریف نمایش
 ۱۳۴-۱۳۵؛ تعلیم و شناخت
 ۱۳۶-۱۳۸؛ کدام جنبه‌های
 طبیعت بشری؟ ۱۳۸-۱۴۰؛ شیوه
 بیان ۱۴۰-۱۴۱؛ ۱۴۹، ۱۵۴
 ۱۵۷، ۱۵۹، ۱۶۲، ۱۶۵، ۲۴۵
 ۲۶۶؛ درایدن و درام نویسی ۲۷۸-
 ۲۷۹؛ وحدت‌های درام ۲۸۰-۲۸۴

- تقلید و قرارداد ۲۸۵ - ۲۸۷؛
 پشرفت در ادبیات ۲۹۱ - ۲۹۴؛
 ادبیات و نوآوری ۲۹۴ - ۲۹۶؛
 مسأله چاشنی خنده ۳۰۰ - ۳۰۸؛
 ۳۵۹ - ۳۶۲؛ فنون تمهید ۳۰۹ -
 ۳۱۳؛ درباره تراژدی - کمدی
 ۳۱۵ - ۳۱۹؛ تنوع و رعایت نظم
 ۳۱۹ - ۳۲۱؛ حد اعتدال در تعدد
 حوادث ۳۲۱ - ۳۲۴؛ تنوع و وحدت
 ۳۶۳ - ۳۶۵؛ درباره شکسپیر،
 بیومات و فلچر، بن جانسن ۳۲۴ -
 ۳۲۹؛ درباره زن خاموش اثر بن-
 جانسن ۳۲۹ - ۳۳۸؛ تناسب قافیه
 با درام ۳۳۸ - ۳۳۹؛ درباره چاسر
 ۳۴۰ - ۳۵۲؛ در باب سبک -
 پردازی ۳۵۶ - ۳۵۸؛ ۳۵۹، ۳۶۳،
 ۳۶۵، ۳۶۶؛ خصوصیت یک
 مصنف ۳۶۵ - ۳۶۷؛ ۳۶۸، ۳۶۹،
 ۳۷۰، ۳۷۳، ۳۷۸، ۳۸۱، ۳۸۲؛
 مقایسه درآیدن و پوپ ۳۸۳ - ۳۸۶؛
 ۳۹۰، ۳۹۸، ۴۱۹، ۴۲۱، ۴۲۲،
 ۴۷۷، ۴۹۰، ۵۲۸، ۵۶۴، ۵۸۶
 «در باره کوفتن بر در قصر در نمایشنامه
 مکبث» ۳۶۳، ۴۱۲
 در برابر صلیب ۴۴۹
 در بی ۵۷۴
 در جستجوی زمان از دست رفته ۳۶۴
 «درختان» ۴۶۳
 دروموند، ویلیام ۲۷۰، ۲۷۴
 درونمایه ها و قراردادهای تراژدی عصر الیزابت
 ۵۱۱
 درباره گریه ۴۴۸، ۴۵۰
 «دریا نورد سالخورده» ۲۵۴
 دریای آدریاتیک ۱۹
 دریای اثر ۳۴
 دریای سیاه ۲۹۰، ۴۴۶
 دفاع از شعر (اثر سیدنی) ۲۹، ۹۸، ۹۹،
 ۱۴۲، ۱۸۴، ۲۶۶، ۵۸۶
 دفاع از شعر (اثر شلی) ۳۰، ۱۸۴
 دکامرون ۳۴۰
 دکتر فاوستوس ۳۰۴، ۵۰۷
 دلیف ۸۶
 دیمتر (سرین) ۴۵۲
 دنی، جان ف. ۵۶۴ - ۵۶۶، ۵۸۴
 دنهام ۳۴۳، ۳۴۹
 دنیای دیکنز ۵۵۳
 دوره آثار افلاطون ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۱۰۲
 دوره بازگشت ۱۳۴، ۲۶۶
 دوره ها و نهضتها ۴۸۹ - ۴۹۱
 دوریان ۶۸
 دوست مشترک ما ۵۵۵، ۵۵۶
 دوفین ۳۳۰، ۳۳۳
 دولورس ۴۴۸
 دیانا ۳۴۷
 دیتیرامب ۳۳
 دی، جان ۴۴۷

- دیجز، دیوید ۴۵۹، ۴۶۰
 دیجز، لاینل هنری ۱۶
 دیدار مجدد از برابرد ۳۵۵
 دیفو، دانیل ۵۴۸، ۵۸۷
 دیکنز، چارلز ۳۵۵، ۳۶۴، ۳۶۵، ۴۳۸.
 ۴۸۳، ۵۲۲: انعکاس احوال او در
 آثارش ۵۲۵-۵۲۷؛ ۵۴۳: دنیای
 دیکنز ۵۵۳-۵۶۰؛ ۵۶۱، ۵۸۷
 «دیکنز: دو اسکروج» ۵۲۴
 دی کونینسی، تامس ۲۱۸، ۳۶۳، ۴۱۱،
 ۴۱۲، ۴۱۷
 دیگو ۳۲۳
 دیمتری ۵۳۵
 دیوان عثمان مختاری ۳۶
 دیوید، دیویدس ۱۱۸، ۲۷۶
 دیونیزوس ۳۳
 دیوید کاپرفیلد ۵۵۹
 دیویس، سرجان ۱۷۶
- ذ**
 «ذیمقراطیس و هرقلیطوس» ۴۳۳
- ر**
 رابرت برنز ۴۸۲
 راپسودوس ۳۴، حالت بی‌خودی او ۳۵،
 داوری او درباره شعر ۳۶
 راپسودی ۳۴
 راتکلیف هایوی ۴۱۴
- راچستر، لرد ۳۴۲، ۵۶۴
 راسکین، جان ۲۱۸، ۵۸۲
 راسلاس ۱۴۶
 راسین ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۵۳، ۴۰۸
 رالی، سروالتر ۴۰۱
 رایمر، تامس ۳۳۷
 رساله دریاب فهم انسانی ۳۸۸
 رساله درباره نظم دراماتیک ۱۳۳، ۲۷۸،
 ۲۸۷، ۳۱۹، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۵۶
 رساله درباره نقد ۱۴۲، ۳۳۷
 رستم ۴۰۲
 رگ ۵۸۰، ۵۸۱
 رمانتیکها ۲۵۳، ۴۹۰
 رمان و دنیای امروز ۳۶۵، ۵۶۰
 رمانهای دهه پنجم قرن هجدهم ۵۶۸، ۵۸۵
 رمزی ۵۸۷
 رنسام، جان کرو ۲۲۷-۲۴۴: نظر
 رنسام در باره شعر طبیعی ۲۲۷-
 ۲۳۰: شعر افلاطونی ۲۳۰-۲۳۳:
 شعر متافیزیکی ۲۲۷، ۲۳۳-
 ۲۳۹: صفای لحظه جمال شناختی
 ۲۳۴: وزن شعر ۲۳۵: تخیل ۲۳۵-
 ۲۳۶: مجازها ۲۳۶: خوارق عادات
 ۲۳۷-۲۳۸: هدف شعر
 متافیزیکی ۲۳۹-۲۴۱: جالت
 وجودی یک اثر ادبی ۲۴۱-۲۴۴:
 ۲۴۷، ۵۴۰
 روان‌شناسی و حسب حال در شعر غنائی

- ۲۱۲-۲۱۳؛ شعر و دستگاه عصبی
 ۲۱۳-۲۱۹؛ شعر و استخدام
 کلمات ۲۱۷-۲۱۸؛ نقد و
 روان‌شناسی ۲۱۸-۲۱۹؛ هومانسم
 روان‌شناختی ۲۱۹-۲۲۲؛ فایده و
 ارزش شعر ۲۲۰؛ شعر و تأثیر آن در
 تمدن ۲۲۲-۲۲۳؛ بیان شعری و
 بیان علمی ۲۲۲؛ ۲۲۴، ۲۲۶،
 ۲۴۱، ۲۵۶، ۲۵۷، ۴۶۴، ۵۲۰
 ریچاردسن ۱۳۰
 ریشیو ۳۰۱
 ریگولوس ۲۰۰
 رینالدو ۱۳۱
 ز
 زائران ۴۴۹
 زبان در قالب ایماء و اشاره ۴۸۰-۴۸۱،
 ۴۸۲
 زبان، استعدادهای بالقوه آن ۲۴۵
 زبان شعر ۴۲۲
 زرین کوب، دکتر عبدالحسین ۵۸
 زمستان در نورنمبرلند ۴۴۸
 زن خاموش ۲۹۸، ۳۲۴؛ نقد آن بتوسط
 درایدن ۳۲۹-۳۳۸؛ ۳۴۱، ۳۵۹،
 ۴۷۷
 زندگانی امیلی برونته و مرگ زودرس او ۴۹۴
 زندگانی تبرهن ۴۹۴
 زندگانی شاعران ۳۶۹، ۳۸۱، ۴۷۷، ۵۸۶،
 ۵۳۸-۵۴۰
 روان‌کاوی اشخاص داستان در یک اثر
 ادبی ۵۲۸-۵۳۸
 روایاتی از شعر شبانی ۴۶۵
 روباک ۵۷۹، ۵۸۰، ۵۸۱
 روباه ۳۳۰
 روستی، دانه گابریل ۵۸۸
 روستی، کریستینا ۵۸۸
 روش مقایسه‌ای در نقد ۳۸۲-۳۸۶
 روم، رُم ۲۲، ۹۸، ۱۲۳، ۱۴۱، ۱۸۶،
 ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۶۹، ۲۷۸، ۲۷۹،
 ۲۸۸، ۲۹۰، ۳۱۰، ۳۲۷، ۴۶۷،
 ۵۶۳
 رومیان ۱۰۴، ۱۰۶، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۹۰،
 ۲۹۵، ۳۰۸، ۳۵۸
 «رؤیا و نمایش» ۴۵۲
 رؤیایی شبانگاهی در نیمه تابستان ۵۰۸، ۵۵۵
 ریچارد بردیشی ۳۵۷
 ریچارد دوم ۳۵۷
 ریچاردز، آی.ا. ۲۰۷-۲۲۳؛ علم و شعر
 ۲۰۶-۲۰۷؛ تکوین شعر و کیفیت
 تأثیر آن در خواننده ۲۰۹-۲۱۰؛
 نظریه‌ای روان‌شناختی درباره
 ارزش ۲۱۰-۲۱۱؛ کاربرد آن در
 ادبیات ۲۱۲-۲۱۳؛ معنی و
 ارتباط؛ ادبیات تخیلی، نمودار
 کیفیتی روان‌شناختی در صاحب
 اثر؛ انتقال این کیفیت به خواننده

- زوسیم ۵۲۵، ۵۳۶
 زیباشناسی در هنر و طبیعت ۹۶
 زبیل، م. د. ۴۵۸، ۴۸۲
 زئوس ۴۰، ۴۱۲، ۴۵۲
 زیوکسیس ۶۱
 ژ
 ژیل بلاس ۳۵۶
 س
 ساتیر ۳۷۰
 ساحت کلیسا ۱۵۴؛ نیز، رک: مرثیه
 ساختمان کلمات معقد ۳۹۱
 ساخس، هانس؛ مطالعه روان کاوی درباره
 یک نمایشنامه ۵۲۹-۵۳۷
 ساری (شاعر) ۳۴۹
 ساری (ایالت) ۵۷۴
 سافو ۴۴۷
 ساکسوها ۱۰۴
 ساکینگ، سر جان ۳۲۵
 سالامین ۸۴
 سال گیلز ۵۵۷
 «سپیدارهای بینسی» ۵۳۹
 «ستاره درخشان» ۵۱۴
 سجنیس ۳۲۶
 «سخن درباره انسان» ۲۵۴
 سرزمین بی حاصل ۲۶۰، ۴۰۵، ۴۵۹، ۵۱۵
 ۵۴۱
 سرگاوین و شوالیه سبز پوش ۴۸۳
 سرگذشت حاجی بابا ۳۵۶
 سرود رولان ۳۸۰
 سفرهای گالیور ۵۵۱
 سقراط ۳۱، ۳۲، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۸-۳۹،
 ۴۲-۴۶، ۴۷-۵۱، ۶۱، ۱۲۳،
 ۱۸۸، ۳۳۱، ۳۳۲
 سگ تازی و بوق شکارچی ۴۸۲
 سلطانی گرد فرامرزی، دکتر علی ۲۰
 سلیمان ۴۲۹
 سلیمان ۴۳۱، ۴۳۲
 سنت بزرگ (اثر لیویز) ۴۲۳؛ (اثر هیک)
 ۵۶۷
 سنت جان ۳۰۲
 سنت جون ۳۵۲
 «سنت و استعداد فردی» ۲۲۵
 سند برگ، کارل ۳۶۵
 سوروس ۱۲۳
 سوریته ۹۲، ۲۸۹، ۴۲۰
 سوسیستراتوس ۹۰
 سوفرون ۵۸
 سوفوکلس ۴۴، ۶۵، ۷۱، ۷۵، ۷۷، ۸۸،
 ۹۱، ۱۱۸، ۲۸۷، ۲۹۴، ۲۹۷،
 ۳۰۹، ۳۳۸، ۳۶۰، ۴۹۸، ۵۲۱،
 ۵۳۳، ۵۹۰
 سولون ۱۰۱، ۱۰۰
 سوفیت ۴۳۲، ۵۵۱، ۵۷۲
 سونبرن ۴۰۷، ۴۳۱؛ نظر الیوت درباره شعر

- او ۴۳۷-۴۴۵؛ نظر أليور التن
 ۴۴۵-۴۴۹؛ مقایسه روش الیوت و
 التن در نقد آثار سوينبرن ۴۴۹-
 ۴۵۷
 سوينی ۴۸۱
 سی پو ۱۲۳
 سیتول، ادیث ۴۲۲
 سیدنی ۲۹، ۹۸-۱۳۲؛ نظم و افسانه
 ۱۰۰-۱۰۲؛ رنگ شعری آثار
 افلاطون ۱۰۱؛ خصائص شعر در نظر
 سیدنی ۱۰۳؛ هرودوت شاعر
 ۱۰۳-۱۰۴؛ اشتغال و کلیت شعر و
 دیرپایی آن ۱۰۴-۱۰۵؛ شعر:
 فعالیتی مختص بشر ۱۰۵-۱۰۶؛
 لقب شاعر در میان رومیها ۱۰۶؛
 شاعر در مقام آفریننده ۱۰۷-۱۱۱؛
 جهانی که شاعر می آفریند ۱۰۷-
 ۱۰۸؛ جهان شاعر، زیباتر از طبیعت
 ۱۰۸-۱۰۹، ۱۱۰؛ آفرینش
 قهرمانانی برتر از واقعیت ۱۰۹-
 ۱۱۰؛ موضوع تقلید شاعر ۱۱۰؛
 تقلید خوانندگان از جهان آرمانی
 شاعر ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۱۳؛ مفهومی
 جدید از تقلید ۱۱۱-۱۱۳؛ برتری
 شاعر بر فیلسوف اخلاقی و موزن
 ۱۱۴-۱۲۴؛ سیدنی و ارسطو
 ۱۲۲؛ وجوب احتمالی ارسطو و
 وجوب اخلاقی سیدنی ۱۲۲-
 تفاوت اشخاص در شعر و تاریخ
 ۱۲۲-۱۲۳؛ صورت و محتوی
 ۱۲۴-۱۲۷؛ جهان آفریده شاعر و
 تأثیر آن در خواننده ۱۲۶-۱۲۷؛
 قدرت شاعر در آموختن و برانگیختن
 ۱۲۷-۱۳۱؛ ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵،
 ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۵، ۱۵۱، ۱۵۳،
 ۱۵۷، ۱۶۲، ۱۶۴، ۱۶۶، ۱۶۷،
 ۱۷۳، ۱۸۴، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴،
 ۱۹۶، ۱۹۷، ۲۰۶، ۲۱۴، ۲۲۰،
 ۲۲۶، ۲۴۵، ۲۶۶، ۳۰۳، ۳۰۵،
 ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۸۶
 سیدوسینا ۳۳۰
 سیراکوز ۵۸
 سیره ادبی ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۵، ۱۷۷
 سیرینگس ۴۷۳
 سیرون ۱۲۳، ۱۹۱
 سیسیل (صقلیه) ۸۴، ۱۱۶، ۲۸۹
 سیکلوپها ۱۰۸
 سیلا ۱۲۳، ۳۶۳
 سینتزیری، جرج، نقد او درباره پرایر
 ۴۲۸-۴۳۵؛ ۴۳۷، ۴۴۵، ۴۷۵
 سی و هشت ۳۸۴
 ش
 شا، برنارد ۳۳۶، ۳۵۲، ۳۵۸
 شارل دوم ۲۶۶
 شاعر، الهام آسمانی او و نظر افلاطون ۳۱-

- ۳۹۲-۳۹۳
 شعر شبانی انگلیسی (چاپ مجدد روایاتی از
 شعر شبانی) ۴۶۵
 شعر طبیعی ۲۲۸-۳۳۰
 شعر متافیزیکی ۲۳۳-۲۳۹؛ در نظر دکتر
 جانسن ۳۶۹-۳۷۵؛ تعریف دکتر
 جانسن از شعر متافیزیکی ۳۹۶-
 ۳۹۷
 شعر محض ۲۲۹
 «شعر محض و غیرمحض» ۲۴۸
 «شعر و نظم» ۲۷۶-۲۷۸
 شعر و نیای امروز ۱۶
 شعرها و ترانه‌ها ۴۴۴، ۴۴۷، ۴۴۸
 «شعرهای کوتاه تامس هاردی» ۴۸۲
 شفیعی کدکنی، دکتر محمدرضا ۲۰
 شفیله ۵۷۹
 شکار اسنارک ۴۶۴
 شکسپیر ۳۶، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۸۱، ۱۰۵،
 ۱۲۷؛ عقیده دکتر جانسن در باره
 آثار شکسپیر ۱۴۱-۱۴۴؛ ۱۴۶،
 ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱،
 ۱۶۱، ۱۹۱، ۲۳۱، ۲۵۶، ۲۵۸،
 ۲۵۹؛ اظهار نظر بن جانسن در مورد
 شکسپیر ۲۶۸-۲۶۹؛ ۲۷۰،
 ۲۷۲، ۲۷۴، ۲۷۹، ۲۸۴، ۲۸۷،
 ۲۸۸، ۲۹۳، ۲۹۵، ۲۹۶، ۳۰۲،
 ۳۰۳، ۳۰۷، ۳۰۹، ۳۱۲، ۳۱۳،
 ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۲۰، ۳۲۳؛
 ۳۸؛ حالت جذبه شاعر ۳۱-۳۴؛
 شاعر و فیلسوف ۳۷-۳۸؛ شاعر در
 مقام معلم اخلاق ۹۸؛ شاعر در مقام
 آفریننده ۱۰۷-۱۱۱؛ آنچه شاعر
 نمی‌کند ۲۲۵-۲۲۶؛ شاعر و ابزار
 بیان او ۲۴۵
 شاعران بر فراز تپه بخت ۵۶۴-۵۶۶، ۵۸۴،
 ۵۸۵
 شاكراس ۱۷۷
 شاه لیر ۱۳۹، ۵۹۰
 شاه لیر ۶۳، ۳۵۳
 شایلاک ۸۱، ۳۶۲
 شب دوازدهم ۳۳۶، ۳۶۱
 شرایط لازم از برای یک مصحح ۵۰۹-
 ۵۱۰
 شرح حال و نقد ۳۸۲، ۴۲۷، ۴۹۶-۵۰۲،
 ۵۲۳
 شریدن ۳۳۶
 شعر؛ شعر و اخلاقیون ۳۰-۳۱؛ در نظر
 ارسطو وزن وسیله تشخیص شعر
 نیست؛ در جستجوی جوهر شعر
 ۲۲۴-۲۲۵؛ شعر و تناقض ۲۵۰-
 ۲۵۸
 شعر افلاطونی ۲۳۰-۲۳۳
 شعر انگلیسی: مقدمه انتقادی ۵۱۳، ۵۶۲
 شعر انگلیسی، مکتبهای ششگانه ۵۶۳
 شعر جدید و سنت ۴۲۳
 شعر شبانی ۳۷۰؛ اعتراضات دکتر جانسن

- نظر درآیدن ۳۲۴؛ ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۵۳، ۳۵۷، ۳۶۰، ۳۶۲، ۳۶۵، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۲، ۳۸۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۴-۴۱۸، ۴۲۲، ۴۲۹، ۴۳۳، ۴۴۳، ۴۷۷، ۴۹۰، ۴۹۴، ۴۹۷، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۶، ۵۰۸، ۵۰۹؛ نقد و تحقیق درباره آثار او ۵۱۱-۵۱۴؛ ۵۲۸، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۵، ۵۵۵، ۵۵۹، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۷۴، ۵۸۴، ۵۸۶، ۵۸۷؛ نیز، رک: دی‌کویسی؛ عنوان آثار شکسپیر.
- ۱۹۶-۱۹۸؛ شعرواخلاق اجتماعی ۱۹۹-۲۰۱؛ مقام شاعر ۲۰۱-۲۰۵؛ شعر همه چیز را به زیبایی تبدیل می‌کند ۲۰۴؛ شاعران قانون‌گذاران... جهانند ۲۰۵؛ ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۱۰، ۲۲۱، ۲۲۳، ۲۲۶، ۲۳۱، ۲۴۶، ۲۵۹، ۴۴۱، ۴۹۰، ۵۳۹، ۵۴۱
- شمس قیس رازی ۳۸۶
شونهور، آرتور ۲۳۴
شوکنیگ، لوین ل. ۵۱۱
شیطان سفید ۳۸۱
شیکاگو ۱۵

ص

- شلی ۳۰، ۱۸۴-۲۰۵؛ نظریه افلاطونی بر ضد افلاطون ۱۸۴؛ شعر و مثل افلاطونی ۱۸۵-۱۸۷؛ شعر: بیان تخیل ۱۸۵؛ زبان و تخیل ۱۸۷-۱۹۰؛ تطابق خوبی و زیبایی ۱۸۸؛ زبان، خدمتگزار تخیل ۱۸۹؛ زبان موزون و ناموزون ۱۸۹؛ ترجمه شعر ۱۸۹-۱۹۰؛ شعر و هم آهنگی ۱۹۰؛ شعر: تصویر محض حیات ۱۹۱-۱۹۲؛ شعر ولادت ۱۹۲-۱۹۳؛ تقلید از کمال آرمانی شخصیت‌های شری ۱۹۳-۱۹۴؛ بحث درباره نظر شلی ۱۹۴-۱۹۵؛ تخیل، همدلی و اخلاق
- صدقیانی، محمدتقی (امیر) ۱۹، ۲۰
صراحی شکسته ۵۳۳
صناعت داستان پردازی ۴۳۸
صناعی، دکتر محمود ۳۲

ط

- طبیعت عام ۱۴۲-۱۵۰
طعن و کنایه ۲۴۸-۲۵۰
طلحه (برقه) ۲۸۹
طوفان ۳۰۹، ۳۵۳، ۵۰۸
طوفان به شیوه شکسپیر ۵۱۲
طولیوس ۱۱۸

ع

فرانکلین، بنیامین ۳۶۵

فرانکها ۱۱۵

فردوسی ۴۰۲

فروید، زیگموند ۵۲۰، ۵۲۸

فرهنگستان فرانسه ۳۰۱

فرهنگ فارسی ۲۸۹

فرهنگ و محیط ۵۸۳

فرهنگ مرج و مرج ۵۷۷

فریسکوبالدو، سنیور ارلاندو ۴۱۱

فریسیان ۲۵۳

فصل نامه ۵۷۸

فصل نامه بریتانیایی ۵۷۸

«فصلها» ۳۹۴، ۴۸۲

«فقط با چشمانت به شادی من بنوش» ۵۳۹

فلاندر ۴۰۱

فلچر ۳۰۱، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۷، ۳۲۸

۳۶۵، ۳۸۲، ۴۴۷، ۵۰۶، ۵۶۵

۵۶۶، ۵۸۴؛ نیز، رک: درایدن.

فلسطین ۴۲۰

فلور، گوستاو ۳۶۴

فلورانس ۵۵۶

فلیز ۴۴۸

فُن ۳۷۰

فَن شعر (اثر ارسطو) ۷۸، ۹۱، ۹۹، ۱۳۲

۲۶۳، ۲۸۱، ۵۹۰

فوبوس (آپولون) ۳۷۱

فوسیون ۱۲۳

فهم داستان ۴۷۹

عام و خاص در شعر ۳۹۳-۳۹۵

عباس، دکتر احسان ۱۸

عبدالرحمن غافقی ۱۱۵

عبرانها ۲۷۷

عدالت شاعرانه ۱۱۳، ۱۲۴، ۱۲۶، ۱۲۷

عقدۀ اودیپوس ۵۳۶

عکا ۲۸۹

علم و شعر ۲۱۴، ۲۱۹، ۲۲۲

علمی، علی اصغر ۲۰

عنصر شخصی در شعر ۵۱۴-۵۱۵

عیسی مسیح (ع) ۳۴۵، ۳۵۶، ۴۶۷

ف

فارسالیا ۲۸۹

فاصلۀ جمال شناختی ۲۳۵، ۳۹۲

فاکتر، ویلیام ۵۶۱، ۵۶۲

فالتاف ۳۰۴، ۳۳۱، ۵۰۴

فاوستین ۴۴۸

فایدروس ۳۱، ۳۷

فراست، رابرت ۳۶۶

فراگولتا ۴۴۸

فرانسویان ۱۰۴، ۱۱۵، ۱۵۲، ۲۸۰، ۲۸۲

۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۵، ۳۰۶

۳۰۸، ۳۱۰، ۳۱۵، ۳۱۹، ۳۲۲

۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۷، ۴۰۸

فرانسه ۱۱۵، ۲۷۹، ۲۸۴، ۳۰۱، ۴۰۱

۴۴۲

ک

- فهم درام ۴۷۹
فهم شعر ۴۷۹
فیرفکس ۳۴۳
فیلاستر ۳۲۵
فیلدینگ، هنری ۵۸۷
فیلو ۳۱۰
فیلوکتس ۵۲۱
فیلون ۱۰۱
فیلیپ نیکو ۴۰۱
فیلیپین ۳۲۳
- ق
قادش ۴۲۰
قاموس کتاب مقدس ۳۵۳
قتل در کلیسا ۳۵۹، ۳۵۷
قراردادهای دراماتیک ۳۱۴
قرطاجنه ۸۴، ۱۱۹، ۲۰۰
قرم ۴۴۶
قریحه ۳۸۶-۳۹۱
قریحه راستین و کاذب ۱۳۷، ۳۸۶-۳۹۱
قریحه مختلط ۳۸۹-۳۹۱
قریحه و تقلید ۳۷۶-۳۷۷
قصه و اجتماع کتاب خوان ۵۸۵
«قفل انگلیسی» ۴۳۱
«قوبیلای خان» ۵۴۱
قیصر و کلوترا ۳۵۸
- ک
کاپرفیلد، دیوید ۵۵۹
کاتولوس ۳۴۲، ۳۹۰
کاتولیکها ۵۵۴
کاتوی ۱۲۳
کادول، کریستوفر ۵۶۷
کارکر ۵۵۷
«کارگرد نقد در زمان حاضر» ۵۵۷
کارلایل، تامس ۵۵۵
کارول، لویس ۴۶۴
کاستینو ۴۴۲
کالدرون ۳۰۵
کاله ۱۱۵
کالیسو ۱۱۸
کالیپیدس ۹۰
کامیلوس ۲۰۰
کانانه ۲۰۰
کانت ۲۲۷
کاندید ۳۵۲
کانگریو، ویلیام ۴۱۲
کانیدیا ۱۲۱، ۱۲۶
کاورد، نوئل ۲۸۷
کاولی ۲۳۶، ۳۷۱، ۳۷۷، ۳۸۶، ۳۹۰
کاوایانی، دکتر رضا ۳۲
کایمراها ۱۰۸
کتاب اشعای نبی ۱۷۴
کتاب ایوب ۱۸۷
کتاب شناسی و نقد ۵۰۲-۵۰۷

کنتریوری ۳۴۴	کیلین ۳۲۶
کنچی، مانیودو ۴۰۱	کراسوس ۱۲۳
کنراد، جوزف ۳۶۵، ۳۶۶، ۴۴۳، ۴۸۳	کرت ۴۱۲
کوپر، ویلیام ۴۳۱، ۴۸۲، ۵۳۹، ۵۸۸	گرنی، پیوند صحنه‌ها ۲۸۲: ۳۰۱، ۳۰۶
کونولین ۵۰۵	۳۰۷؛ انتخاب حوادث نمایشنامه
کوروش ۱۰۹، ۱۱۹، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۳۱	۳۱۲: ۳۳۰، ۳۳۳، ۳۵۳
کورامبیک ۴۴۷	کری بانسی ۳۳
کوکتل پازنی ۵۴۲	کریس ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۷
کوکس ۳۳۴	۲۹۱، ۲۹۲، ۳۰۱
کولریج ۱۶۷-۱۸۳؛ شعر، سرود ۱۶۷-	کریتاس ۱۰۰
۱۷۳، ۱۷۳-۱۷۸: تختل، تختل، تختل	کرین، ر.س. ۳۹۱
اولیه، تختل ثانوی، توهم ۱۷۵-	کرتون ۷۶
۱۸۰؛ وحدت و صورت ۱۸۱-	کرسفونتس ۷۶
۱۸۳؛ ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۹۰، ۱۹۲	کرسیدا ۱۱۹
۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۶، ۲۵۷	کروچه، بندتو ۲۴۴
۲۷۷، ۲۸۲، ۲۸۳، ۳۷۸، ۴۱۹	کروزوئه، رابنسن ۵۶۰
۴۷۷، ۵۳۸، ۵۴۱	کریمه ۴۴۶
کونتیلیانوس ۲۲، ۲۷۰	کسنارخوس ۵۸
کویلپ، دانیل ۵۵۶	کسی یوس ۳۲۰
کیپلینگ ۵۲۲، ۵۲۷، ۵۴۳	کلايست، هاینریش فن ۵۳۳
کیتس ۱۳۷، ۱۵۸، ۱۹۹، ۴۰۹	کلبه عموتام ۵۴۶
۴۶۳، ۴۷۳، نقد کنت برک درباره	کلو ۴۲۹، ۴۳۰
شعر او ۴۷۹-۴۸۰: ۵۱۴، ۵۱۵	کلودیو ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۱
۵۳۹، ۵۴۸	کلی تمنسترا ۷۵، ۷۴
کیرگگور ۶۶۴	کلئوپاترا ۱۳۸، ۱۳۹، ۲۸۸، ۲۸۹
کیلرس، جویس ۶۳	کمپيون، تامس ۴۴۰
کیمبرج ۲۵۸، ۴۲۹	کمدی خطاها ۵۰۸
کیمیاگر ۳۳۰	کمدیهای تلخ ۵۱۳، ۵۲۸

- کینگ، ادوارد ۲۳۴، ۲۴۲، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۹۲
 گنجینه زرین ۴۰۵
 گنگ ۴۲۰
 گونه ۲۹؛ شعر و حقیقت ۲۹-۳۰؛ ۳۶، ۴۹۵
 گوته، اسلوب - ۳۹۹-۴۰۰، ۴۰۲، ۴۰۴، ۴۰۳
 گمی، جان ۴۳۲
 گمین ۹۳
 گی تینگر، رابرت ۱۵
 گیگس ۱۰۱، ۱۰۲
- ل
 لابات، پرسی ۴۳۷؛ نقد رمان ۴۳۸
 لاردنر، دیونیسیوس ۵۵۵
 لارنس، د. ه. ۴۶۰، ۵۶۲
 لالگرو ۵۶۳
 لاک، جان ۱۳۸، ۳۸۸
 لاکارت، جان گیسن ۴۰۹
 لامارش، اولیویه دو ۴۰۱
 لانگ لیت ۴۲۸
 لایرتیس ۳۱۰
 لایوس ۷۱، ۸۶، ۲۹۴
 لایوس ونریس ۴۳۹
 لسینگ ۵۷۶، ۵۷۷
 لطفی، دکتر محمدحسن ۳۲، ۳۴، ۱۰۲
 لغت نامه دهخدا ۳۵۳
 لم، چارلز ۴۱۱
- گالزورثی، جان ۵۶۱
 گانت ۳۴۳
 گاور ۳۴۲
 گاو سرخ فام، تماشاخانه ۳۰۲
 گپ زندهای انتقادی ۴۲۷-۴۳۵
 گراب ۵۸۴
 گرانیکوس ۲۸۹
 گردونه آتش ۲۵۸، ۵۱۲
 گرگ، و. و. ۵۰۶
 گرنویل - بارکر ۶۳، ۳۱۳
 گری، تامس ۱۵۴، ۱۵۷، ۱۶۵، ۲۵۴
 ۳۷۷، ۴۰۹، ۵۱۴، ۵۶۲، ۵۶۴؛ نیز
 رک: دکتر جانسن.
 گریرسن ۵۱۴
 گزنوفانس ۸۸
 گزنفون ۱۰۹، ۱۱۹، ۱۲۱
 گست، ادگار آلبرت ۵۸۳
 گلاوکن ۴۲-۵۱
 گلدان مزین ۲۵۱، ۴۷۹، ۵۶۲
 گلگنا ۳۵۶
 گلوب، تماشاخانه ۲۸۴
 گل ها ۲۰۰
 گناتو ۱۱۹

- لنا کس ۳۰۳
لندن ۹۶، ۲۸۴، ۳۰۳، ۴۰۷، ۵۰۹، ۵۵۷، ۵۵۹، ۵۷۴، ۵۸۳
لندونر ۴۴۷
لوچو ۵۳۲، ۵۳۴، ۵۳۵
لوریس، گیوم دو ۵۵۳
لوساژ ۳۵۶
لوس انجلس ۲۸۲
لوسیویوس ۳۴۲، ۳۴۳
لوقا ۵۳۷
لوکان ۱۹۵، ۱۹۷
لوکریتیوس ۳۴۲، ۳۹۰
لوکزامبورگ ۴۰۱
لوکولوس ۲۹۰
لونگینوس ۲۲، ۹۲-۹۷؛ در بارهٔ اسلوب
عالی ۲۲، ۹۲-۹۷؛ تأثیرگذاری در
ادبیات و معیار خوبی اثر ۹۲-۹۳؛
اثر «عالی» ۹۳؛ مصنف، اثر ادبی
و خواننده ۹۳-۹۷؛ تأثیر تجربه در
داوری و نقد ۹۴؛ ارتباط رسالهٔ وی
با نقد عملی ۹۴؛ اثر ادبی بزرگ
۹۵؛ خصائل مصنف آن ۹۵-۹۶؛
همدلی و همجوشی ۹۶
لوئیس، س.س. ۵۱۵
لوئی سیزدهم ۳۰۱
لیدگیت ۳۴۲
لیدی ۱۰۲
«لیدی مکبث چند فرزند داشت؟» ۵۱۲
- لیدی (فریجیه) ۱۲۲
لیر، ادوارد ۳۹۴
«لیسیداس» ۲۳۴، ۲۴۲، ۳۶۹-۳۷۵،
۳۹۲-۳۹۳؛ نیز، رک: دکتر
جانسن.
لیسیدیوس ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳،
۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸،
۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴،
۳۱۵، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱
لیل ۴۰۱، ۴۰۳
لیم ۵۵۷
لیمریک، شعر- ۴۶۴
لیمینگتن ۵۵۷
لیندسی، لرد ۵۳
لینکئوس ۷۱
لئوناتو ۳۶۲
لیویز، ف.ر. ۴۲۲، ۴۲۳-۴۲۶، ۴۵۷،
۴۵۸، ۴۸۳
لیویز، ک.د. ۵۸۵
- م
ماتزینی ۴۴۷، ۴۴۹
مادام بواری ۳۶۴
«ماد، به باغ درآی» ۵۴۰
ماراتن ۱۱۵
مارتل، شارل ۱۱۵
مارس ۴۱۴
مارشل ۳۹۰

- مارکی باث ۴۲۸-۴۲۹
مارلو ۲۷۴، ۳۰۴، ۳۸۱، ۴۳۷، ۵۰۷
مارول، اندرو ۴۳۷؛ نظر امپسن درباره شعر
«باغ» مارول ۴۶۴-۴۷۵؛ ۴۸۳، ۵۴۰، ۵۴۱
«مارینا» ۵۴۱
ماریوس ۱۲۳
مامفرد، لوئیس ۵۸۳
مانگیو، چارلز ۴۲۹
مبادی انگیزه‌ها ۲۶۰، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۸۰
مپرلی هیلز ۵۸۰، ۵۸۱
مترو گلدوین مایر ۲۴۷
متفکران سه گانه ۵۲۴
متوشالغ، متوشلغ، متوشلغ ۳۵۲
مته لوس سیمبر ۲۶۹
مجتبائی، دکتر فتح الله ۵۸
مجله ادینبرا ۵۷۸
مجله دو جهان ۵۷۸
مدرس رضوی، محمدتقی ۳۸۶
مدیا ۷۵، ۸۹، ۲۸۸، ۲۹۵
مدیا ۷۷، ۸۹
«مدیحه ای از برای ولی نعمتم» ۵۶۴
مدینه فاضله ۱۱۹
مرثیه ۱۵۴، ۱۵۷، ۱۶۵، ۲۵۴، ۳۷۷-
۳۷۸، ۵۶۳؛ نیز، رک: دکتر
جانسن.
مرد احساس ۵۴
مرد پیرودریا ۳۵۵
مرگ فروشنده ای دوره گرد ۳۵۴
مروبه ۷۶
مسائل شخص داستان در نمایشنامه های شکسپیر
۵۱۱
مسلمانان ۱۱۵
مسیحیان ۳۷۲، ۵۷۳
مسیر بشر ۳۵۵
مسیحا ۷۳، ۳۶۲
مشفق همدانی ۵۳۶
مصاحب، دکتر غلامحسین ۳۳، ۹۸
مصر ۷۱، ۱۲۳، ۱۳۹، ۲۸۸، ۲۸۹، ۳۱۰
مصریان ۳۵۸
مضمون شاهانه ۵۱۲
مطالعاتی درباره ادبیات کلاسیک امریکایی
۴۶۰
مطالعاتی درباره فرهنگ در حال زوال ۵۶۷
المعجم فی معایر اشعار المعجم ۳۸۶، ۳۸۷
معنای معنی ۲۱۲، ۲۱۳
«مقاله اخلاقی» ۵۶۴
مقدمه ۵۸۶
مقدمه بر شکسپیر ۵۸۶
مقدمه هایی بر آثار شکسپیر ۶۳، ۳۱۳
مقدونیه ۳۴
مقر خانواده رؤسر ۳۵۴
مکبث ۶۳، ۳۰۳، ۴۱۳-۴۱۸
مکبث ۳۰۲، ۳۰۳، ۴۱۲، ۴۱۳-۴۱۸
مکتب الیثابی ۸۸
مکتب شیکاگو ۲۳

مکتب کنیون ۲۳	موزه علم و هنر ۵۵۵
مکداف ۳۰۳	موسیقی در شب ۳۶۲
مک کرو، ر.و. ۵۱۰	موش دهانی و موش شهری ۴۲۹
مکنزی ۵۴	مون، ژان دو ۵۵۳
مکینتاش، الیزابت ۳۵۷	مونسترله ۴۰۱
مگار ۱۱۹	مونولوگ ۶۴
ملری، سر تامس ۳۷۹	مهدوی اردبیلی، مهندس حبیب ۲۰
ملکه پریان ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۹-۴۰۳، ۴۸۹	مهرداد ششم ۲۹۰
ملویل، هرمن ۳۶۵	مهمانی ۱۰۲
مله ایجر ۴۴۶	مهندس دوره گرد ۵۷۵
ملثاگر ۷۳	می تیس ۷۰
مناجات انسان ۴۴۹	میدستون ۵۵۷
مناسی ثوس ۹۰	میدل مارچ ۳۶۵
مناهج النقد الادبی ۱۸	میراندا ۳۰۹
منتقدان نقد قدیم و جدید ۳۹۱	می شیا ۸۶
منتقد تحلیل گر و زمینه تاریخی ۴۷۵-	می شیائها ۸۶
۴۷۷؛ بعضی منتقدان تحلیل گر	میلبورن ۳۴۶
۴۷۸-۴۸۲	میلتن، جان ۹۵، ۹۶، ۱۹۱، ۲۰۳، ۲۳۴
منسیس ۳۷۰	۲۴۲، ۲۸۷؛ شعر «لییداس»
متلاثوس ۸۹، ۹۰، ۱۱۸	۳۶۹-۳۷۵، ۳۹۲-۳۹۳، ۳۸۵
مور، پل المر ۴۹۶	۴۰۸، ۴۰۹، ۴۲۰، ۴۲۲، ۴۲۵
مور، سر تامس ۱۱۹	۴۷۴؛ نیز، رک: دکتر جانسن.
مور، جرج ۲۲۹	میلتن ۵۱۵، ۵۳۹
مور، ویرجینیا ۴۹۴	میلیتادس ۱۱۵، ۱۲۳
موروس ۳۳۰، ۳۳۲، ۳۳۴	میلر، آرنور ۳۵۴
موریس، ویلیام ۵۸۲	میلوی ۵۵۹
موریه، جیمز ۳۵۶	میم ۵۸
موزانیوس ۳۹۰	میند ۴۴۷

- مینوی، مجتبی ۳۴۴
نقد ادبی و دیگر رشته‌های دانش ۴۸۵-
۵۸۹
نقد ارزشیاب ۴۹۲
نقد تحلیلی در عمل ۴۶۱-۴۶۲؛ آیا نقد
تحلیلی هم معیاری و هم توصیفی
است؟ ۴۶۲-۴۶۴؛ امپسن و تعدد
معانی ۴۶۴-۴۷۵؛ حوزه روش
تحلیلی ۴۷۷-۴۷۸، ۴۸۲-
۴۸۳؛ نیز، رک: منتقد تحلیل‌گر.
نقد توصیفی ۴۹۲
نقد حرفه‌ای و محدودیت‌های آن ۳۷۷-۳۸۸
نقد و روش التقاطی ۴۲۷-۴۳۵
نقد و زمینه فرهنگی ۵۶۹-۵۸۹
نقد و قرائن تاریخی ۴۳۵-۴۳۷
«نمایشنامه دنیوی» ۵۶۴
نمایشنامه‌های باصطلاح غامض ۵۱۳، ۵۲۸
نمایشنامه‌های خواندنی ۶۴
نوح (ع) ۱۸۹، ۳۵۲
نورمانها ۱۰۴
نورماندی ۱۰۴
نژاندر ۲۷۹، ۲۸۵، ۳۱۵، ۳۱۸، ۳۱۹،
۳۲۳، ۳۲۴
نیسوس ۱۱۸، ۱۱۹
نیل ۲۸۹
نیوآرک ۲۸۲
نیوتن ۲۹۳، ۵۲۲
نیوجرسی ۲۸۲
نیوکمبریج ۳۵۷
«ناقوسها در مرگ دختر جان وایت‌ساید»
۵۴۰
نامپس ۳۳۴
نامه‌هایی در باب شوالیه گری و عاشق‌پیشگی ۳۹۹
نایت، ویلسن ۲۵۸، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۴۰
نایتس، ل. ۵۱۲
نبرد کتابها ۵۷۲
«نبرد کونولین با دریا» ۵۰۵
نپتون ۳۷۱
نتینگم ۵۸۰
نجم، دکتر محمد یوسف ۱۸
نقد و نیاز ۴۴۷
نروژ ۳۵۴
نسبی‌گرایی ۴۰۶-۴۱۰
نسبی‌گرایی انتقادی ۴۲۲-۴۲۶
نظام توزیع ۴۰۱
نظامی گنجوی ۱۰۲
نظریه ادبی ۲۴۱، ۴۹۳، ۴۹۶
نقد ادبی بصورت تحلیل حالات مصنف
۵۲۲-۵۲۳
نقد ادبی و تحقیق و تتبع ۴۸۹-۵۱۵
نقد ادبی و تفنن ۴۳۵-۴۳۷
نقد ادبی و جامعه‌شناسی ۵۴۳-۵۶۸
نقد ادبی و روان‌شناسی ۵۱۶-۵۴۲
«نقد ادبی و فلسفه: یک پاسخ» ۴۵۷

- نیومن، کاردینال ۴۴۷
 نیویورک ۲۶۰، ۲۸۲، ۲۸۳، ۴۰۶
- و
 «و آیا آن قدمها در زمان قدیم» ۵۱۳
 واپسل ۵۵۹
 وارتن، جوزف ۳۹۳
 وارد، تامس ۴۱۹
 وارن، آستن ۴۹۶، ۴۹۷
 وارن، رابرت پن ۲۴۸، ۴۷۹
 واشینگتن ۱۵
 والت ویتمن در امریکا ۴۴۹
 والدن گارور ۵۵۹
 والر ۳۴۳، ۳۴۹، ۳۹۰، ۴۲۹، ۵۶۳
 وایت ۳۴۹
 وایتیهون ۴۶۴
 وایمار ۵۵۱
 وبستر ۳۸۱، ۴۱۱
 وتستون، جرج ۵۳۳
 وحدتها ۳۵۲ - ۳۵۶
 وردزورث ۵۴، ۱۲۵، ۱۵۶ - ۱۶۵؛
 در باره ماهیت شعر ۱۵۷ - ۱۵۸؛
 حقیقت: کلی و فقال ۱۵۷ - ۱۵۸؛
 ذهن انسان و تأثیرات طبیعت
 ۱۵۹ - ۱۶۱؛ کار شاعر ۱۶۰ -
 ۱۶۱؛ پیوستگی و عشق، بحث در
 باب آراء وردزورث ۱۶۲ - ۱۶۵؛
 جواب به افلاطون ۱۶۵؛ عنصر وزن
- در شعر؛ محتوی و صورت ۱۶۶؛
 ۱۶۷، ۱۷۱، ۱۷۷، ۱۹۲، ۱۹۳،
 ۲۰۸، ۲۱۵، ۲۱۹، ۲۵۱، ۲۵۲،
 ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۳۹۲، ۴۰۹،
 ۴۱۹، ۴۲۴، ۴۶۱، ۵۱۵؛ وردزورث
 در مقام منتقدی روان شناس ۵۱۷ -
 ۵۲۰؛ ۵۸۶، ۵۸۸
 ورسای ۲۲۱
 وریکشر ۵۷۹
 وزیر کوچک ۵۵۲
 وزیر، علینقی ۹۶
 وِسپازین ۱۲۰
 وست، ریچارد ۵۶۲
 وست، سکویل ۴۷۱
 وقایع نامه هالینشد ۶۳
 وگ ۵۵۶
 ولر، سام ۵۵۶
 ولز، هربرت جرج ۵۶۱
 ولک، رنه ۲۴۱، ۴۵۸، ۴۹۶، ۴۹۷
 ونوس ۳۴۷
 ونوس، آقای - ۵۵۶
 ونیز ۳۱۲
 وو، اولین ۳۵۵
 وودکورت، آلن ۵۵۹
 وودقهوس، ا.س. ۴۹۸
 وولف، ویرجینیا ۳۶۵، ۵۶۲، ۵۸۷
 ویتمن، والت ۵۸۸
 ویچرلی، ویلیام ۴۱۲

- وید ۴۹۴
ویدا ۲۲
ویرژیل ۱۰۹، ۱۱۹، ۱۳۱، ۳۲۷، ۳۴۰
۳۹۰، ۴۰۸، ۴۲۰، ۵۷۴
وینشویو ۵۳۰
ویکتوریا ۳۰۹، ۴۹۰، ۵۵۹، ۵۶۷، ۵۸۵
ویکلیف ۳۴۳
ویلز ۱۰۴
ویلسن، ادموند ۴۵۹، ۵۲۱، در مقام یک
منتقد روان‌شناس ۵۲۴ — ۵۲۷
۵۴۳
ویلسن، داور ۳۵۷
ویلسن، ف. پ. ۵۰۹
ویل هاوکن ۲۸۳
ویلت ۴۹۴
ویلیامز ۴۶۴
وین ۵۲۹، ۵۳۰
ه
هاپکینز، ج. م. ۴۲۶، ۴۷۸، ۴۸۳، ۴۹۰
هاتریوس ۲۶۹
هادر (پلوتو) ۴۵۲
هاردی، تامس ۴۸۳، ۵۸۷، ۵۸۸
هارمن، جان ۵۵۶
هاکسلی، آلدوس ۳۶۱، ۳۶۲، ۵۷۴
هال ۴۳۱، ۴۳۲
هالینشد، رافائل ۶۳
هالیوود ۲۴۷
هانری پنجم ۱۱۵، ۲۸۴، ۵۰۴
هانری چهارم ۳۰۳، ۳۵۷
هانسیال (آنیبال) ۲۰۱، ۲۰۰
هانسیوس، دانیل ۲۷۰
هاوئرن ۳۶۶
هاوئرنردن ۲۷۰، ۲۷۴
هاوس، همفری ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۶
«هجائی علیه نوع بشر» ۵۶۴
هر آنچه پایانش خوب است نیکوست ۵۲۸،
۵۳۴
هرا ۴۰
هراکلس ۷۳
هربرت، جرج ۳۸۶، ۵۴۱
هرد، ریچارد؛ نظر او درباره اسپنسر ۳۹۹ —
۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۰۷، ۴۱۷،
۴۸۹
هردر ۵۷۶، ۵۷۷
هرقل نامه ۶۸
هرکول ۲۹۵
هرودوت ۶۹، ۱۰۳، ۱۰۴
هروی ۳۷۱
هرینگتن ۳۴۳
هریک، رابرت ۵۸۸
هزلیت، ویلیام ۴۰۸، ۴۱۱، ۴۱۹
هفائستوس ۴۰
هکتور ۸۶، ۸۸، ۱۹۴، ۲۷۶
هفت نوع از ابهام ۴۶۵
هلم، آرنور هنری ۵۶۷

- هله ۷۶
همایی، جلال‌الدین ۳۶
همذلی و همجوشی Einführung, empathy
۱۹۶، ۹۶
همسران شاد ویندسور ۳۲۴
هملت ۱۳۵، ۱۳۸، ۱۳۹، ۳۵۹، ۳۶۳
هملت ۶۵، ۸۰، ۲۵۹، ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۰۳
۳۰۹، ۳۱۰، ۳۶۰، ۳۶۳، ۴۲۲،
۵۰۰، ۵۰۲، ۵۲۸
همون ۷۶
همه چیز در راه عشق ۳۵۳
هنینگ‌وی، ارتست ۳۵۵، ۳۶۵، ۵۶۲
هند ۴۲۰
هنر شاعری، بوطیقا ۵۸، ۶۰، ۷۲
هنر شعر ۲۲، ۲۸۰
هنرور، دکتر هوشنگ ۱۹
هنرور، نیل پر ۲۰
هنر و شوریدگی ۵۲۰-۵۲۲
هنر و صناعت ادبی در آثار شکسپیر ۵۱۱
«هنگامی که وحشت مرگ به من دست-
می‌دهد» ۵۳۹
هود، تامس ۳۸۷
هودیراس ۳۸۷
هوراس ۲۲، ۱۱۲، ۱۲۱، ۱۲۶، ۲۸۰،
۳۹۰
هوسمن، آلفرد ادوارد ۵۲۴
هوگو، ویکتور ۴۴۷، ۴۴۸
هومانیسم ۹۹
هومانیستها ۹۹
هونسلو ۴۲۱، هونسلو هیث ۴۲۱
هومر ۳۳، ۳۸، ۴۰، ۵۰، ۵۸، ۵۹؛ وحدت
طرح داستان در ایلیاد و اوودیسه ۶۸؛
۷۷، ۸۵، ۸۶، ۸۸، ۱۰۰، ۱۹۳،
۱۹۴، ۱۹۵، ۲۷۶، ۳۲۷، ۳۴۰،
۳۶۲، ۴۰۸، ۴۱۲
هیاهوی بسیار برای میچ ۳۶۲، ۳۶۳
هیشکلیف ۹۴
هیتلر ۵۵۰، ۵۵۱
هیک، گرنویل ۵۶۷
هیروکلس ۱۴۳
هیگین باتم ۵۸۱
هیلز ۳۲۵
هیلمن ۴۷۹، ۵۹۰
هیندنبرگ ۲۲۲
هیوود، تامس ۴۱۱
ی
یادداشتها ۴۹۶
یادداشت‌های پیکویک ۳۶۴، ۵۵۵، ۵۵۶،
۵۵۷
یامبیک ۳۴
یانوس ۱۸۶
یوجینیوس ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶،
۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۱۹
یورک ۴۶۶
یوریدیچی ۴۷۴

۲۸۸ ، ۲۸۷ ، ۲۷۸ ، ۱۴۱ ، ۱۳۱	یوستین ۱۲۱
۵۸۱ ، ۴۶۷ ، ۳۷۰ ، ۳۶۲ ، ۲۸۹	یوسفی ، غلامحسین ۹۶
یونانیان ۸۶ ، ۱۰۵ ، ۱۰۶ ، ۲۴۷ ، ۲۷۶	یوکاسته ۷۱
۵۸۱ ، ۲۷۹ ، ۲۷۷	«یولالوم» ۲۴۹
یونان ۳۴ ، ۳۹ ، ۵۰ ، ۶۱ ، ۶۴ ، ۶۷ ، ۶۹	
یونگ ، کارل ۲۵۹ ، ۵۴۰	۷۳ ، ۷۷ ، ۸۴ ، ۸۷ ، ۱۰۰ ، ۱۰۱
یهود ۲۵۳	۱۰۸ ، ۱۱۵ ، ۱۱۸ ، ۱۱۹ ، ۱۲۱
ییتس ۸۱ ، ۳۹۵ ، ۴۷۸ ، ۴۸۱ ، ۵۴۰ ، ۵۴۱	



A

- "A Case for Kipling?," 459
A Choice of Kipling's Verse 458
A Christmas Carol 522
 "A Literalist of the Imagination," 458
A Marching Song 449
Aristotle on the Art of Poetry 66
A Selected Critique 460
A Study of Literature 16
 "A Symposium on Emotive Meaning..."
 214
A Third World 16

B

- Bildungsroman* 355
Books and Characters 308
 Bowra, C. M. 459
 "Boys' Weeklies" 407

C

- Chase, Richard 259
 Chatto and Windus Ltd. 308
 Charvat 459
 Chronique 401
Critical Essays 407

D

- Dictionary of World Lit. Terms* 966,
 276, 406

E

- Edinburgh* 16
Edinburgh Review 424
English Poetry... 459
Essays in Criticism 577

F

- Filum Labyrinthi* 191
Fletcher of Saltoun: Selected... 16
 Ford, Boris 459

G

- George Allen and Unwin 96
 Glasgow 16
 God and the Poets 16

H

- Hall, James 460
 Harcourt Brace and Co... 246, 251, 308
Hertha 449

- I**
Ilicet 447
In Memoriam 567
- J**
James Boswell and His World 16
- K**
Kenyon Review 248
 "Kipling,, 459
- L**
Language as Gesture 458
Leading Motives in the Imagery of... 258
Literature and Gentility in... 16
Literary Essays 16
Literary Opinion in America 458
- M**
Memoires 401
Milton 16
Modern Poetry and The Tradition 459
Moll Flanders 587
More Literary Essays 16
Moses 16
Motives and Motifs 458
- N**
Nonconformist 573-574
 "Notes on the Studsy of Myth,, 259
- O**
 "On Criticism,, 408
 "On the Artificial Comedy of the Last Century,, 412
- P**
Partisan Review 259
- Penguin Books 96
Piers Plowman 363
Poems in English 459
Poetry 458
 "Poetry, Myth, and Reality,, 259
Poets at Work 246
Prince Charles and His World 16
 Prentice-Hall 260
- R**
 Read, Herbert 96
 Roback, R. R. 529
Robert Burns 16
Robert Louis Stevenson and His World 16
 "Rudyard Kipling,, 458
- S**
 Sci-Art Publishers 529
Serutimy 423, 457, 459
Selected Essays 445
 "Shakespeare and the new Bibliography,, 509
 Shipley, Joseph T. 406
 Siena 449
Sir Walter Scott and His World 16
Southern Review 241
 "Squares and Oblongs,, 246
 Steinmann, Martin 460
 "Sweetness and Light,, 577
 "Symbolic Action in a Poem of Keats,, 459
- T**
Table-Talk 408
The Bibliographical Society... 509
The Burning Oracle 258
 "The Canonization,, 234
The Common Pursiut 396,424,425,426

- The Creative Exprimment* 459
The Creative Unconscious 529
The Exeursion 424
The Hind and the Panther 421
 "The Kipling that Nobody Reads.,, 459
The Language of Poetry 259
The Meaning of Art 96
 "The Mode of Existance of a Literary Work.,, 241
The Nation in The Liberal Imagination 459
The New Republic 458
 "The Method of Marianne Moore.,, 458
The Peace of the Augustany 433
The Philosophical Review 214
The Philosophy of Literary Form 260
The Prioress,s Tale 422
 "The Quickest Way out of Manchester..., 459
The Second Satire of... 421
The Starlit Dome 258
The World's Body 227
The Wound and the Bow 459, 524
Timber = Discoveries 266, 268, 270
 "Tradition and the Individual Talent.,, 372
 Two Worlds 16
 U
 Unger, Leonard 460
Upon Appleton House 466
 W
Was 16
 Wheelwright, Philip 259
 "William Empson, Contenporary Criticism and..., 391

تصحیح و استدراک*

صفحه	سطر	درست
۱۲	۱۶	امپن
۴۰	۱۶	«دروغ مصلحتی» هم مناسب می نماید.
۵۴	۱۶	که «فیضان
۶۳	۱۷	در متلی، هم مناسب می نماید.
۶۴	۱۲	مونولوگ درامی ^۵
۶۴	۲۱	۵ — dramatic monologue تک گویی درامی نظیر <i>Pippa Passes</i> و <i>My Last Duches</i> ، اثر رابرت براونینگ، که در آن گوینده سخن یک تن است و از خلال سخنان او شخصیت افراد غایب یا احیاناً حاضر و خاموش بتدریج شناخته می شود.
۸۳	۱۷	در باره واقعیتی
۸۴	۶	قصه منثور
۸۹	۱۸	اما تعارضاتی
۹۱	۱۰	این واقعیت ^۱
۹۶	۲۱	Read
۱۰۳	۶	(قصه)
۱۱۲	۲	ساده لوحانه

* پس از انتشار چاپ اول شیوه های نقد ادبی علاوه بر برخی اصلاحات چاپی، نکاتی بنظر رسید یا بعضی دوستان، بخصوص آقای دکتر صالح حسینی، پیشنهاد کردند که ذکر آنها سودمند می نمود و در این جا درج شد. غلامحسین یوسفی.

بصورتی «ناتورالیستی» (طبیعت گرا و مطابق با واقع)	۲۲	۱۳۹
تاریخ واقعیتهای خاص	۱۲	۱۴۵
دینی آسمانی	۳	۱۵۳
منتقدان جدید متعلق	۲	۱۵۷
رمانها و عشقنامه های سلحشورانه.	۱۲	۱۶۹
نیز از چاشنی خنده (رک: ص ۱/۳۰۰، ح) در	۱۸	۱۹۴
«فیضان بی اختیار احساسی	۱۹	۲۲۵
: غالباً از زبان محاوره استفاده	۱۸	۲۲۷
جانب نشانه توضیح (:)، حاکی از یک مضمون قوی و	۲۳-۲۲	۲۳۰
پرمعنی، پیش می روند:		
شعروپارادوکس (خلاف عرف)	۱۴	۲۵۰
بیقین تعارض	۲۰	۲۵۵
توجه و بازنگری سخن	۱۹	۲۷۷
پایانی دور از انتظار از	۱۶	۲۹۷
از مواضع خنده انگیز کلیشه ای	۳	۳۰۰
را بتکلف با	۵	۳۷۴
می سازد	۱۲	۳۷۴
ذکاوت آنان	۲۳	۳۸۱
۲- (۱۹۱۸-)		۴۶۳
است و رنگین کمان میثاق	۲۵	۴۷۰
«هبوط»	۱۳	۴۷۳
افکار ایثارگرانه	۱۵	
«عشقنامه ای سلحشورانه» ^{۱۸}	۱۳-۱۲	۵۶۶
عشق و سلحشوری یکی	۲۴	۵۶۶
نیز بکار می رود (م).	۲۵	۵۶۶
تناقض، خلاف عرف	ستون ۱۲/۱	۶۰۱
کرسفونتس ۷۶، کرسیدا ۱۱۹، بعد از کرت ۴۱۲ قرار	۱۴.۱۳	۶۲۶
گیرد.		
کروچه...، کروزونه...، بعد از کرنی... قرار گیرد.	۱۶.۱۵	۶۳۶



