

تری ایگلتون
چگونه شعر بخوانیم

ترجمه‌ی پیمان چهارازی



تری ایگلتون

چگونه شعر بخوانیم

ترجمه‌ی

پیمان چهارازی



This is a Persian translation of
How to Read a Poem
By Terry Eagleton
Oxford, Blackwell, 2007
Translated by Peyman Chehrizi
Âgah Publishing House, Tehran, Iran, 2018

سروش‌نامه: ایگلتون، تری، ۱۹۹۳-م. Eagleton, Terry
عنوان و نام پدیدآور: چگونه شعر بخوانیم/تری ایگلتون: ترجمه‌ی پیمان چهرازی.
مشخصات نشر: تهران: آگه، ۱۳۹۶.
مشخصات ظاهری: ۲۸۱ ص: ۱۴/۵×۲۱/۵ س.م.
شابک: 978-964-329-336-9
وضعیت فهرست نویسی: فیبا
یادداشت: عنوان اصلی: c2007, How to read a poem
موضوع: شعر انگلیسی -- تاریخ و نقد
English poetry -- History and criticism
موضوع: شعر آمریکایی -- تاریخ و نقد
American poetry -- History and criticism
موضوع: شعر -- شرح و تفسیر
Poetry -- Explication
موضوع: فن شعر
Poetics
موضوع: شئانه افزوده: چهرازی، پیمان، مترجم
رده بندی کنگره: ۷۱۳۹۶ش۹الف / PR۵۰۲
رده بندی دیویی: ۸۰۸/۱
شماره کتابشناسی ملی: ۴۸۸۳۲۶۱



تری ایگلتون
چگونه شعر بخوانیم
ترجمه‌ی پیمان چهرازی
چاپ یکم: ۱۳۹۶؛ آماده‌سازی در دفتر نشر آگه
(ویراستار: محمد نبوی؛ صفحه‌آرا: فرشته آذرباد)
چاپ و صحافی: فرهنگ‌بان
شمارگان: ۵۵۰ نسخه

نشر آگه
خیابان فلسطین، بین بزرگمهر و انقلاب، پلاک ۳۴۰/۱، واحد ۳
تلفن دفتر نشر: ۶۶۴۶۳۱۵۵ و ۶۶۹۷۴۸۸۴
ایمیل: info@agahpub.ir
اینستاگرام: @agahpub
فروش اینترنتی: agahbookshop.com

قیمت: ۲۴۰۰۰ تومان

برای پتر گرانٲ، که شعر و خیلی چیزهای دیگر را به من آموخت

برای آزاده بهکیش
(مترجم)

فهرست

۱۱	یادداشت مترجم
۱۵	مقدمه

۱ کارکرد نقد ۱۷

۱۷	۱. آیا نقد به پایان رسیده است؟
۲۷	۲. سیاست و بلاغت
۳۸	۳. مرگ تجربه
۴۵	۴. تخیل

۲ شعر چیست؟ ۵۱

۵۱	۱. شعر و نثر
۵۵	۲. شعر و اخلاق
۵۹	۳. شعر و داستان
۷۰	۴. شعر و عمل گرایی
۷۵	۵. زبان شعری

۳ فرمالیست‌ها ۸۵

۸۵	۱. ادبیت
----	----------

۸ چگونه شعر بخوانیم

- ۸۷ ۲. بیگانه‌سازی
۹۱ ۳. نشانه‌شناسی یوری لوتمان
۱۰۰ ۴. مغالطه‌ی تجسّدی

۴ در جست‌وجوی فرم ۱۱۱

- ۱۱۱ ۱. معنای فرم
۱۱۷ ۲. تقابل فرم و محتوا
۱۳۲ ۳. فرم به مثابه محتوای متعالی
۱۴۵ ۴. شعر و اجرا
۱۵۶ ۵. دو نمونه‌ی آمریکایی

۵ چگونه شعر بخوانیم ۱۶۵

- ۱۶۵ ۱. آیا نقد صرفاً مقوله‌ای ذهنی‌ست؟
۱۷۴ ۲. معنا و ذهنیت
۱۸۳ ۳. لحن، فضای حسی و زیربوم
۱۸۹ ۴. شدت و گام
۱۹۲ ۵. بافت
۱۹۵ ۶. نحو، دستور زبان و علائم سجاوندی
۱۹۹ ۷. ایهام
۲۰۸ ۸. علائم سجاوندی
۲۰۹ ۹. قافیه
۲۱۵ ۱۰. ضرب‌آهنگ و وزن
۲۲۱ ۱۱. تصویرپردازی

۶ چهار شعر طبیعت ۲۲۷

- ۲۲۷ ۱. ویلیام کالینز: «قصیده‌ای برای عصرگاه»
۲۳۶ ۲. ویلیام وردزورث: «دُرُوگر گوشه‌گیر»
۲۴۲ ۳. جرارد منلی هاپکینز: «زیبایی خداوند»
۲۴۸ ۴. ادوارد تامس: «پنجاه دسته هیزم»
۲۵۴ ۵. فرم و تاریخ

فهرست ۹

۲۵۹

۲۶۵

۲۷۷

واژه‌نامه‌ی توصیفی

فهرست توصیفی نام‌ها

نمایه

یادداشت مترجم

این کتاب را، که در دل بحثی خواندنی به ارائه‌ی آموزه‌هایی در جهت فهم و خوانش دقیق و درست متون شعری می‌پردازد، می‌توان در عین حال تاریخچه‌ی فشرده‌ای از شعر انگلیسی‌زبان دانست. ایگلتون خوانش دقیق متن را در درجه‌ی اول مستلزم تجزیه و تحلیل فرم ادبی یا ادبیّت متن می‌داند. او مشکل غالب رویکردهای نادقیق به شعر را ناشی از تحلیل‌های صرفاً محتوایی می‌داند و در سراسر تحقیق خود، و از خلال بررسی نمونه‌های متعدّد، در تلاش برای تدقیق وجوه گوناگون فرم ادبی برمی‌آید و این که شعرهای ماندگار و تأثیرگذار در جهت بیان ایده‌های خود چه نسبتی را میان این وجوه فرمی برقرار می‌کنند و چگونه به این تناسبات شکل می‌بخشند. خواننده از طریق مجهز شدن به سلاح نقد می‌آموزد که چگونه از خلال کلمات، سطرها و بندهایی که تحت عنوان شعر بر روی صفحه شکل گرفته‌اند، ارتباط و تأثیرات متقابل وجوه فرمی شعر را شناسایی کند و دریابد که هر شعر، با توجه به آن چه بر روی صفحه عرضه می‌کند، می‌خواهد چه مفاهیمی را مطرح کند، و در این راه، با استفاده از رسانه‌ی شعر، در چه زمینه‌هایی توفیق می‌یابد و در کجا ناکام می‌ماند. برای راه بردن به فهم این رابطه‌ها آشنایی با آن زمینه‌ی فرهنگی و اجتماعی که شعر در آن عرضه شده ضروری است.

ایگلتون یادآور می‌شود که در شعرهای ماندگار فرم در جهت اجرای محتوا عمل می‌کند و شعرهایی با رویکردها و ایده‌های سیاسی، در کنار طرح محتوای

سیاسی، فرمی سیاسی را به کار می‌گیرند. درحقیقت فرم، آن‌گونه که برخی گمان می‌کنند، بی‌اعتنایی به تاریخ نیست، بلکه راهی برای ورود به آن است و چگونگی به‌کارگیری فرم از طرف شاعران هم‌راستا با نگرش آن‌ها به دنیای پیرامون است. فرم ادبی بازتاب وضعیت تاریخی است و در شعر رویکردهای ادبی دلالت‌های اجتماعی می‌یابند. بررسی فرم‌های شعری، به‌گفته‌ی ایگلتن، گونه‌ای بررسی فرهنگ‌های سیاسی‌ست، ولی برای انجام چنین کاری ابتدا باید شعرها را در دل بافت کلامی‌شان تشریح کرد.

ناقدان برجسته‌ی ادبی از یک‌سو به جزئیات فرمی آثار ادبی حساس‌اند و از سویی به زمینه‌ی فرهنگی-اجتماعی شکل‌گیری آن‌ها. ناقدان ادبی غالباً این دو مقوله را در ارتباطی تنگاتنگ با هم می‌بینند؛ درنتیجه، رسانه‌ی زبان، به‌عنوان نقطه‌ی تلاقی این دو مقوله، در مرکز مباحث نقد ادبی قرار می‌گیرد.

ایگلتن معتقد است که همه‌ی تغییرات ایجاد شده در فرم ادبی در طول تاریخ همراه و مرتبط با دگرگونی‌های سیاسی-اجتماعی بوده است. او ریشه‌های نقد را تا بلاغت یونان باستان دنبال می‌کند؛ صنعتی که اساساً از فعالیت‌های اجتماعی جدانشدنی بوده است. ایگلتن در دل بحثی خواندنی به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه نقد از عملکرد اجتماعی خود در دوران باستان به وضعیت فعلی‌اش رسید؛ وضعیتی که نقد را بدل به امری خصوصی و غیرسیاسی کرده است.

به‌گفته‌ی ایگلتن، شعر، و به‌ویژه شعر مدرن، زبانی‌ست که معنای آن در دل خود فرایند معنارسانی شکل می‌گیرد. درنتیجه شعر غالباً به‌نوعی درباره‌ی خود زبان است؛ به‌این‌معنا شعر پدیده‌ای‌ست که بر ما حادث می‌شود و معنای کلمات آن مبتنی بر تجربه‌ی آن‌هاست. شعرها در قالب واکنشی به هم‌نشینی کلمات و مفاهیم شکل می‌گیرند و دغدغه‌ی درک التزام درونی میان این دو را دارند. به‌این‌ترتیب، کلمات در شعر درعین‌این‌که کارکرد ارجاعی خود به دنیای واقعی را حفظ می‌کنند، این کارکرد را تابع طرح کلی رابطه‌های کلامی درون شعر می‌کنند. بااین‌حال، در طول تاریخ نقد ادبی، نظریه‌پردازان برجسته‌ای نظیر فرمالیست‌ها شعر را اساساً زبانی دانسته‌اند که منحصرأ از کلمات، و نه مفاهیم، ساخته می‌شود و به رابطه‌ی خودآگاه زبان با خود اختصاص دارد.

ایگلتن برای تدقیق مفهوم شعر با این تعریف ساده آغاز می‌کند که شعر

گزاره‌ای اخلاقی و داستانی است که بر خلاقیت کلامی بنا می‌شود و در آن مؤلف تعیین‌کننده‌ی مکان پایان گرفتن سطرهاست، و در ادامه به تعیین گستره و دامنه‌ی مفهوم مقولات اخلاقی، داستانی و خلاقیت کلامی می‌پردازد.

به‌باور او فرم و محتوا لزوماً نباید بر هم منطبق باشند، ولی محتوای شعر باید از طریق درک فرم آن (یعنی چگونگی بیان آن محتوا) فهمیده شود. درک فرم و محتوا در چارچوب یکدیگر لزوماً به معنی درک آن‌ها در قالب مقوله‌ای واحد نیست. درواقع بخش عظیمی از تأثیر مسحورکننده‌ی شعرهای ماندگار به دلیل تنش‌ها و ناهم‌خوانی‌هایی است که میان فرم و محتوای شعر درمی‌گیرد.

این ایده که در مورد بعضی از وجوه فرمی شعر (نظیر لحن، فضای حسی، گام، شدت، زیر و بم و ...) اختلاف نظر جدی وجود دارد به این معنی نیست که آن‌ها مقولاتی صرفاً ذهنی و سلیقه‌ای هستند. درواقع ما در رابطه با این موارد فرضیات و برداشت‌هایی را مطرح می‌کنیم و در ادامه، به کمک شواهدی که به دست می‌آوریم، در مورد آن فرضیات به یقین و قطعیت می‌رسیم. می‌توان برای اختلاف‌نظرهای ناقدانه در این عرصه‌ها از طریق مقولاتی زیربنایی از قبیل فرم‌های احساسی و رفتاری و شیوه‌های تفکر در دل یک زبان و فرهنگ مشترک، که اموری همگانی هستند، حد و مرزهایی تعیین کرد. بافت‌های کلامی عرضه شده در شعرها در دل زمینه‌های فرهنگی شکل گرفته‌اند، و این زمینه‌های فرهنگی واسطه‌ی درک دنیای مادی هستند. در نتیجه خصایص فرمی مذکور هیچ‌یک به دلخواه و سلیقه‌ی خواننده شکل نمی‌گیرند و موجودیت آن‌ها حاصل فرآیندهای قاعده‌مند اجتماعی است. به تعبیری، معنادهی شعر چیزی متفاوت با تداعی ذهنی خواننده است. در نتیجه اگر یک معنای ضمنی، که به ذهن یک خواننده رسیده، نتواند برای خوانندگان دیگری هم به طرز معقولی پذیرفتنی باشد عملاً شعر فاقد چنان معنایی خواهد بود. این موضوع در مورد قضاوت در باب ارزش شعر هم صادق است.

ایگلتون بر این موضوع تأکید دارد که در شعرهای تأثیرگذار و ماندگار شاعر، به نوعی، هریک از عناصر و جنبه‌های مختلف محتوایی و فرمی شعر را مدّ نظر دارد و آن‌ها را، با اِشْراف بر رسانه‌ی بیانی خود، برمی‌گزیند و در مکان مناسب می‌گنجانند و به نحو مقتضی از هریک بهره می‌گیرد. طرح این موضوع به معنی برخورد مکانیکی و خط‌کشی شده با شعر نیست، بلکه به معنی درک اهمیت وجوه

برسازنده‌ی شعر و به‌کارگیری آن‌ها در جهت خلق تأثیرِ شاعرانه‌ی ماندگارتر است. بررسی این موضوع از خلال مباحث این کتاب چه‌بسا برای مؤلفان و خوانندگان شعر فارسی، که حقیقتاً در موارد بسیاری شعر را از دریچه‌ی احساس و شورِ صرف دنبال می‌کنند، نکات زیادی برای آموختن در بر داشته باشد.

یکی از نکات قابل ذکر در باب ترجمه‌ی این کتاب این است که در مواردی از مثال‌های شعری این کتاب وزن و قافیه‌بندیِ شعرها به بحث گذاشته شده است، لذا لازم بوده که برای کارآمد شدن شرح و توضیحات در زبان فارسی، و درک بهتر آن‌ها، وزن و قافیه‌ها در ترجمه‌ی فارسی به‌شکلی حفظ شود، از این‌رو در این موارد حفظ یکدستی معنایی شعر تحت الشعاع تدقیق قافیه‌ها در زبان فارسی قرار گرفته است. چه‌بسا نگارنده، در وجه نظری، خود به همان ترجمه‌ی ساده‌ی مفهومی پایبندی بیش‌تری داشته، ولی شیوه‌ی طرح مباحث در این کتاب به‌ناگزیر چنین ترجمه‌ای را برای این دسته از شعرها الزامی کرده است. با این حال، درگیری با این اثر نگارنده را به این دیدگاه رساند که شاید بهتر باشد در ترجمه‌ی شعرهای موزون، تا حد امکان، وزن، قافیه‌بندی و ضرب‌آهنگ آن‌ها در ترجمه لحاظ شود، البته با رعایت این نکته‌ی مهم که رویکرد عمده‌ی مترجم تلاش برای سیطره‌ی مهارت‌های زبانی خود و تصاحب متن نباشد، که مسلماً در تجربه‌ی یگانه‌ی هر ترجمه - به تبعیت از تجربه‌ی یگانه‌ی سروده شدن هر شعر - متفاوت خواهد بود و شرایط خاص خود را طلب خواهد کرد.

مقدمه

این کتاب به منظور معرفی شعر به دانشجویان و مخاطبان عام طراحی شده است. سعی کرده‌ام آن چه را که به نظر بعضی مقوله‌ای مرعوب‌کننده می‌رسد تا حد امکان قابل فهم و دست‌یافتنی کنم؛ ولی بخش‌هایی از این کتاب به ناگزیر از بخش‌های دیگر سخت‌ترند. در نتیجه شاید خوانندگان کم‌تجربه ترجیح بدهند قبل از آن که سراغ فصل‌های نظری‌تر کتاب بروند، با فصل ۴ («در جست‌وجوی فرم»)، فصل ۵ («چگونه شعر بخوانیم») و فصل ۶ («چهار شعر طبیعت») شروع کنند. با این حال، فکر می‌کنم اگر کتاب از سر تا ته خوانده شود قابل فهم‌تر خواهد بود.

از جان برل در دانشگاه یورک، استن اسمیت در دانشگاه ناتینگهام ترنت، اما بنت، فیلیپ کارپنتر و آسترید واینر در انتشارات بلک‌ول، و ویلیام فیلش در دانشگاه برن‌دائیس به خاطر پیشنهادات مفیدشان عمیقاً سپاس‌گزارم.

ت. ا.

دوبلین، ۲۰۰۵

کارکرد نقد

۱. آیا نقد به پایان رسیده است؟

اولین باری که به فکر نوشتن این کتاب افتادم وقتی بود که فهمیدم هیچ یک از دانشجویان ادبیاتی که امروزه با آن‌ها مواجه می‌شوم آن‌چه را که شخصاً تحت عنوان نقد ادبی آموزش داده بودم به کار نمی‌گیرند. ظاهراً نقد ادبی مثل ساختن سقف‌های حصیری یا رقص با کفش‌های چوبی صنعتی رو به زوال است. از آن‌جاکه اکثر این دانشجویان به قدر کافی باهوش و مستعد هستند، به نظر می‌رسد ایراد از استادان‌شان باشد. حقیقت این است که امروزه تعداد زیادی از استادان ادبیات هم نقد ادبی را به کار نمی‌گیرند، چراکه آن‌ها هم به‌کارگیری آن را نیاموخته‌اند.

شاید این اتهام، به‌خصوص وقتی از طرف یک نظریه‌پرداز صادر می‌شود، زیادی سنگین به نظر برسد. آیا نظریه‌ی ادبی نبود که در اولین قدم با انتزاعات بی‌روح و کلیت‌های توخالی خود عادت به مطالعه‌ی دقیق را بر باد داد؟ من در جایی دیگر خاطرنشان کرده‌ام که این یکی از بزرگ‌ترین اسطوره‌ها یا کلیشه‌های وارس‌نشده‌ی مباحث انتقادی معاصر است؛^۱ از آن زُهدفروشی‌هایی‌ست که «همه با آن آشنايند»، چیزی شبیه این فرض که قاتلان زنجیره‌ای هم درست مثل من و شما هستند، آدم‌های گوشه‌گیری هستند، ولی همیشه با همسایه‌هاشان مؤدبانه

حرف می‌زنند. این درست به اندازه‌ی این ادعا که کریسمس خیلی بازاری شده، پیش‌پاافتاده و مبتذل است. این هم، مثل همه‌ی اسطوره‌های سفت‌وسختی که به نابودی تن نمی‌دهند، در خدمت منافع خاصی ست. این تصور که نظریه‌پردازان ادبی، چون قادر نیستند با قلب‌های چروکیده و مغزهای متورم‌شان استعاره‌ها را شناسایی کنند، شعر را به خاموشی و مرگ کشانند، گذشته از نازک‌دلی نهفته در آن، یکی از احمقانه‌ترین کلیشه‌های انتقادی دوران ماست. حقیقت این است که تقریباً همه‌ی نظریه‌پردازان بزرگ ادبی به‌طور جدی درگیر مطالعه‌ی متمرکز می‌شوند. فرمالیست‌های روسی بر گوگول یا پوشکین متمرکز می‌شوند، باختین بر رابله، آدورنو بر برشت، بنیامین بر بودلر، دریدا بر روسو، ژنت یا دو مان بر پروست، هارتمان بر ژردزورث، کریستوا بر مالارمه، جیمسون بر کنراد، بارت بر بالزاک، آیزر بر هنری فیلدینگ، سیکسو بر جویس، و هیلیس میلر بر هنری جیمز؛ و این‌ها فقط معدودی از نمونه‌هایند.

برخی از این چهره‌ها نه تنها منتقدان برجسته‌ای بوده‌اند، بلکه شخصاً آثاری ادبی تألیف کرده‌اند. آن‌ها ادبیات را در قالب عمل تفسیر آن می‌آفرینند. میشل فوکو یکی دیگر از این قبیل نظریه‌پردازان برجسته‌ی صاحب سبک است. درست است که متفکرانی از این قبیل گاهی توسط مریدان خود نادرست به کار گرفته شده‌اند، ولی این در مورد منتقدان غیرنظریه‌پرداز هم صادق است. هرچند این نکته، در تمام موارد، نامربوط است. چون مسئله این نیست که گویی بسیاری از دانشجویان امروزی ادبیات شعر و رمان را کاملاً متمرکز و دقیق نمی‌خوانند؛ مسئله متمرکز و دقیق خواندن نیست. سؤال این نیست که با چه شدت و حدّتی به متن بچسبیم، بلکه این است که وقتی چنین می‌کنیم به دنبال چه هستیم. نظریه‌پردازانی که نام بردم نه تنها خوانندگان دقیقی بوده‌اند، بلکه نسبت به مسئله‌ی فرم ادبی حساس بوده‌اند. و همین نکته آن‌ها را از خیل دانشجویان این روزگار متمایز می‌کند.

درواقع، نکته‌ی مهم این است که اگر موضوع فرم را با دانشجویان ادبیات در میان بگذارید، بعضی از آن‌ها فکر می‌کنند شما صرفاً از وزن حرف می‌زنید. در نگاه ایشان، «توجه به فرم» به این معنی ست که آیا شعر در پنج‌زُکنی ایامی سروده شده، یا آیا قافیه‌بندی دارد یا نه. بدیهی ست که فرم ادبی چنین مقولاتی را دربر می‌گیرد؛ اما صحبت از معنی یک شعر، و سپس افزودن دو سه جمله درباره‌ی وزن و آرایش قافیه‌های آن، به معنای درگیری با مسئله‌ی فرم نیست. آن‌چه بیش‌تر دانشجویان در برخورد با یک رمان یا شعر، بی‌مقدمه پیش می‌کشند چیزی ست که

عموماً تحت عنوان «تحلیل محتوایی»^۱ شناخته می‌شود. آن‌ها گزارشی در وصف آن‌چه در این آثار ادبی می‌گذرد ارائه می‌دهند، و شاید من‌باب ارزیابی، نظرات جزئی و گذرایی هم بپرانند. آن‌ها برای حفظ تمایزی فنی با زبان‌شناسی، شعر را پاره‌ای از زبان تلقی می‌کنند ولی آن را گفتمان نمی‌دانند.

چنان‌که خواهیم دید، «گفتمان» به معنای پرداختن به زبان در کلیت مادی متراکم آن است، در حالی که غالب رویکردها به زبان شعری به تجزیه‌ی گفتار گرایش دارند. هیچ‌کس تا به حال چیزی به زبان خالص و ناب نشنیده است. در عوض، اظهاراتی تندوتیز یا کنایه‌آمیز، اندوه‌ناک یا بی‌احساس، پرسوزوگداز یا پرخاش‌گرانه، و خشمگین یا متظاهرانه می‌شنویم. و این، چنان‌که خواهیم دید، بخشی از چیزی است که تحت عنوان فرم می‌شناسیم. مردم گاهی از بیرون کشیدن ایده‌های نهفته در «پس» زبان شعر حرف می‌زنند، ولی این استعاره‌ی مکانی گمراه‌کننده است. چون زبان روکش یک بار مصرفی نیست که ایده‌ها را کادوپیچ کند. برعکس، زبان یک شعر پایه‌گذار ایده‌های آن است.

عمدتاً به‌سختی می‌توان فقط با خواندن این تحلیل‌های محتوایی، تشخیص داد که قرار است تحلیل‌هایی درباره‌ی شعرها و رمان‌ها باشند و نه درباره‌ی وقایع زندگی روزمره. چیزی که از دایره‌ی بحث بیرون می‌ماند ادبیت اثر است. اغلب دانشجویان می‌توانند چیزی از این قبیل بگویند که «تصویر ماه، در کنار حس تنهایی، در بند سوم شعر تکرار می‌شود»، ولی خیلی از آن‌ها نمی‌توانند چنین چیزی بگویند که «آهنگ تندوتیز شعر با نحو‌کندپوی آن تضاد دارد». خیلی از آن‌ها صرفاً فکر می‌کنند که شعری بامزه بوده. آن‌ها به زبان منتقدی حرف نمی‌زنند که درباره‌ی سطرهایی از شعر ت. س. الیوت گفته: «چیز به‌شدت غم‌انگیزی در علائم سجاوندی اثر حضور دارد.» برعکس، آن‌ها طوری با شعر برخورد می‌کنند که گویی مؤلف به‌دلیلی نامتعارف تصمیم گرفته نظرات‌اش در مورد جنگ یا جنسیت را در قالب سطروری بنویسد که به آخر صفحه نمی‌رسند. انگار که کامپوتری گیر کرده باشد.

بگذارید بند اول شعر «موزه‌ی هنرهای زیبا»ی و. ه. آودن را از نظر بگذرانیم:

در باب رنج آن‌ها هرگز بر خطا نبودند،

استادان کهن: چه خوب شناختند
حالات انسانی اش را؛ که چگونه روی می دهد
وقتی دیگری چیزی می خورد یا پنجره ای را می گشاید یا تنها به رخوت گامی
به پیش برمی دارد؛
چگونه، وقتی سال خوردگان با احترام و اشتیاق در انتظار
میلادی معجزه آسایند، همواره باید باشند
کودکانی که علاقه ی خاصی به وقوع اش نداشتند، و سر می خوردند
بر برکه ای در حاشیه ی بیشه ای:
آن ها هرگز از یاد نبردند
که شهادت مخوف هم باید روال خود را طی کند
به طریقی در گوشه ای، بیغوله ای
جایی که سگ ها زندگی سگی شان را می گذرانند و اسب مأمور شکنجه
کفل معصوم اش را با درختی می خارانند.^۱

می توان خلاصه ی کاملاً قابل فهمی از این بند ارائه کرد. استادان کهن یا نقاشان
بزرگ، چنان که شعر ادعا می کند، ماهیت ناهم گون رنج بشری را شناختند — تضاد
میان فشردگی مطلق آن، که به نظر می رسد به مفهومی حساس و حیاتی اشاره دارد،
و محیط هر روزه ای که به نحوی بس بی تکلف و بی اعتنا در قبال آن ظاهر می شود.
می توان حدس زد که کلّ این بند تمثیلی از ماهیت تصادفی زندگی مدرن است.
پدیده ها دیگر الگویی نمی سازند که بر مفهوم مرکزی قهرمان یا شهید متمرکز
باشد، بلکه به شکلی کاملاً تصادفی با امور پیش پا افتاده و حیاتی، با گناه و
بی گناهی، که بی تفاوت در کنار هم حاضر می شوند، برخورد می کنند.
به هر حال، مهم این است که کلّ این بند به لحاظ کلامی چگونه شکل می گیرد.
شعر به شکلی غیر منتظره آغاز می شود؛ انگار تازه به مکالمه ی بعد از شام کسی

1. About suffering they were never wrong, / The Old Masters: how well they understood
/ Its human position; how it takes place / While someone else is eating or opening a
window or just walking dully along; / How, when the aged are reverently,
passionately waiting / For the miraculous birth, there always must be / Children who
did not specially want it to happen, skating / On a pond at the edge of the wood: /
They never forgot / That even the dreadful martyrdom must run its course / Anyhow
in a corner, some untidy spot / Where the dogs go on with their doggy life and the
torturer's horse / Scratches its innocent behind on a tree.

وارد شده‌ایم؛ و هنوز هم ماجرای سربسته‌ای پیرامون آغاز این بند در کار است. این بند شروعی پرسروصدا ندارد، بلکه غیرمستقیم به درونِ درون‌مایه‌ی خود می‌خزد: در یک سطر و نیم ابتدایی جای اسم، فعل و مُسند عوض شده، طوری که «استادان کهن در باب رنج هرگز بر خطا نبودند»، که گزاره‌ی به‌مراتب سراسر تری خواهد بود، به صورت دستکاری شده و به‌لحاظ نحوی جذاب «در باب رنج هرگز بر خطا نبودند، / استادان کهن» درمی‌آید.

شکل پیچیده‌تر این خزیدنِ نحوی، که در آن قواعد متعارفِ دستوری وارونه می‌شود، در جمله‌ی پرنخوت و مُسرفانه‌ی شروعِ رمان ا. م. فورستر به نام گذری به هند دیده می‌شود: «به‌استثنای غارهای مارابال — که سی چهل کیلومتری تا آن‌ها فاصله است — شهر چاندرائپور چیز خاصی در چنته ندارد». این عبارات آغازین در واقع یک قطعه‌ی کنایی حساب شده است، چراکه بعداً معلوم می‌شود غارها نقش مرکزی را در کلّ وقایع دارند. رمان طوری شروع می‌شود که شبیه تقلید تمسخرآمیزی از یک کتابچه‌ی راهنمای بسیار پُر افاده به نظر می‌رسد. حال و هوای ملایم دل‌مردگی اشرافی بر کلّ این جمله‌ی فوق‌العاده متوازن سایه می‌افکند.

شعر آوردن به‌هیچ‌وجه پُر افاده یا ملایم نیست؛ ولی حال و هوای دنیادیدگی پرورش‌یافته‌ای در خود دارد. حسّ خفیفی از انتظار دراماتیک در سطور آغازین خلق می‌شود، طوری که باید سطر را تا پایان دنبال کنیم تا بفهمیم دقیقاً چه کسی در باب رنج هرگز بر خطا نبود. «استادان کهن» نقش بَدَل را برای «آن‌ها» دارد، و «آن‌ها» حال و هوای محاوره‌ای خودمانی به این سطرها می‌دهد — شبیه چیزی که در چنین جمله‌ای وجود دارد: «پرسروصدا بودند آن قطارهای باربری». این طرز بیان محاوره‌ای کمی بعد در کلماتی نظیر «سگی» و «کفل» هم نمایان می‌شود، هر چند چنین گفتاری بیش‌تر به آدم‌های باحال طبقات بالاتر تعلق دارد تا به آدم‌های زمخت طبقات پایین.

کلمه‌ی سنگین و سه‌هجایی «رنج»^۱ به‌جای این‌که، به‌اقتضای معنای شعر، در آخر بند بیاید، در همان ابتدا پرنطین به صدا درمی‌آید. لحن این قطعه مؤدبانه است، ولی سرد و خشک نیست؛ بازاکت است، ولی مثل بعضی از شعرهای بعدی آوردن، متظاهرا نه یا تصنعی نیست. در زبان انگلیسی، واژه‌ی «مخوف» یکی

۱. suffering: در زبان انگلیسی، این واژه سه‌هجایی است، اما در ترجمه‌ی فارسی چنین نیست — م.

از صفت‌هایی است که آدم‌های طبقات بالاتر به کار می‌برند، مثل «عزیزم، اون یارو خیلی مخوف بودا»، ولی تصنعی به نظر نمی‌رسد، هرچند می‌تواند توصیف ناکارآمدی برای شهادت باشد. این شعر قدرت و نفوذی در خود دارد که به نظر می‌رسد از تجربه‌ای کمال‌یافته سرچشمه می‌گیرد، و به همین خاطر است که توجه ما را برمی‌انگیزد. اگر شاعر می‌تواند دریابد استادان کهن چه خوب حقیقت رنج بشری را شناختند، پس او حتماً باید، دست‌کم در خصوص شناخت حقیقت رنج، هم‌ردیف آن‌ها باشد. ظاهراً این شعر به نمایندگی از احساس و هنجار مشترکی که کاملاً انگلیسی‌ست سخن می‌گوید؛ ولی شعر تلویحاً این را هم می‌پرسد که چگونه می‌توان برخی موقعیت‌های حاد را در این قالب آشنای ارزیابی گنجاند. آیا این هنجار مطرح می‌شود تا به خاطر کوتاه‌بینی بیش‌ازحد مورد تردید قرار گیرد، یا این که این فقط بخشی از طبیعتِ امور است که متعارف و نامتعارف، بدون رابطه‌ی خاصی، در کنار هم حضور داشته باشند؟

این بند در معنای حقیقی کلمه از رنج بشری به کفل اسب می‌رسد، و به این ترتیب، پای نوعی صناعت «فرو»^۱ را به میان می‌کشد. ما در پاره‌ی پُرابهتِ «چگونه، وقتی سال‌خوردگان با احترام و اشتیاق در انتظارِ میلادی معجزه‌آسایند» با یک یا دو چرخشِ لحن مواجه می‌شویم تا به یکنواختی عامدانه‌ی «همواره باید باشند/ کودکانی که علاقه‌ی خاصی به وقوع‌اش نداشتند» برسیم، سطری که آن‌قدر کلماتی با شکل‌ها و اندازه‌های متفاوت دارد که نمی‌تواند جریان همواری داشته باشد. نحو شعر با این تأثیر انقباضی همراه می‌شود؛ ویرگول بعد از «چگونه» جمله را در تعلیق نگه می‌دارد، و لحظه‌ای پُرشور را به ما عرضه می‌کند («وقتی سال‌خوردگان با احترام و اشتیاق در انتظارِ ...»)، فقط برای این که ما را دوباره با ملال بر زمین بکوبد.

شعر در این جا هم کماکان نزاکت‌اش را حفظ می‌کند: «علاقه‌ی خاصی به وقوع‌اش نداشتند» می‌تواند دقیقاً همان معنایی را داشته باشد که می‌گوید: کودکان مخالف میلاد نیستند، ولی از این منظره ذوق‌زده هم نمی‌شوند؛ ولی می‌تواند شکل مؤدبانه‌ی بیانِ این نکته هم باشد که آن‌ها هیچ اهمیتی به میلاد معجزه‌آسا نمی‌دادند؛ تاحدودی شبیه به جمله‌ی «کم ملال آور نبود»، که شکل مؤدبانه و

ملایم «عجیب ملال آور بود» است. این شعر با استفاده از گونه‌ای کلام غیرمستقیم حالت مؤدبانه‌ی خود را حفظ می‌کند. هرچند، کاملاً روشن نمی‌شود شعر چه‌طور از ایده‌ی رنج به ایده‌ی سال خوردگانی می‌رسد که با احترام در انتظار میلادی معجزه‌آسایند. انتظار محترمانه دقیقاً چگونه می‌تواند موضوع رنج باشد؟ به این خاطر که دلهره‌ی انتظار دردناک است؟ یا این که رنج مذکور خود تولد است؟

یکی از مشکلاتی که این قطعه با آن روبه‌روست این است که چه‌طور، بدون آن که تمسخرآمیز باشد، به نحوی مقتضی کنایی باشد. شعر ناگزیر است شیوه‌ای محتاطانه در پیش بگیرد و در مرز باریک میان فرزاندگی اندکی کنایه‌آمیز از یک سو و ملال صرف از سوی دیگر گام بردارد. شعر می‌خواهد بدون آن که رنج بشری را کوچک بشمارد از آن اسطوره‌زدایی کند. در نتیجه، لحن شعر باید — با سبکی ساختگی، ولی نه بی‌احساس و بی‌قید — به‌دقت کنترل شود. این لحن از جنسی نیست که بشود احتمال داد خود گوینده به میلاد معجزه‌آسا باور دارد، در تقدیس آن افراط می‌کند، یا خود را در راه آن قربانی می‌کند. این لحن مادی‌تر و همه‌فهم‌تر از آن است که چنین مقصودی داشته باشد، در عین این که نسبت به نیات والا بیش از اندازه ناباور است. این لحن می‌خواهد با «مرکززدایی» از رنج، و تأکید بر این که رنج عموماً چه‌قدر حاشیه‌ای و اتفاقی‌ست، قهرمان‌پردازی دروغین آن را نابود کند. هرچند لحن رنوف گوینده حاکی از گونه‌ای هم‌دلی مهارشده است.

پس این بند دل‌زده است، ولی رنج را تخطئه نمی‌کند. گویی شعر می‌خواهد، به‌عوض تأیید یک اسطوره‌ی احساسی که در قالب چنین رنجی کل دنیا را به وقفه‌ای شگرف فرومی‌کاهد، رنج بشری را با حفظ خونسردی واقع‌گرایانه محترم بدارد. چه‌بسا خود کسی که رنج می‌کشد حسی اسطوره‌ای داشته باشد، ولی واقع‌گرایی سفت‌وسخت این شعر از یکی گرفتن رنج با هر عذاب غیرقابل‌باور دیگری سر باز می‌زند. (شعر دیگری از آودن، که درباره‌ی سربازهای زخمی‌ست، می‌پرسد: «برای او دیگر کی این پا می‌شود؟»، که بی‌شک به این معنی‌ست که بدن شرط بدیهی سلامت به حساب می‌آید). وقتی ثوبت به رنج می‌رسد، نه زاویه‌ی دید بیماران و نه زاویه‌ی دید ناظر بیرونی، هیچ‌یک، کاملاً موثق نیست. ظاهراً عمیق‌ترین حرمتی که می‌توان برای دردمندان قائل شد اقرار به شکافی برناگذشتنی‌ست که میان اندوه آن‌ها و هنجارهای ما وجود دارد. این را می‌توان گسستی کاملاً معرفت‌شناختی میان بیماری و سلامتی دانست. شعر «موزه‌ی هنرهای زیبا» را، نظیر خیلی از آثار ادبی دهه‌ی ۱۹۳۰، باید اثری بی‌احساس به

شمار آورد، نه اثری احساسی. قهرمان‌ستیزی این شعر هم یکی از دیدگاه‌های بارز دهه‌ی ۱۹۳۰ است. نکته فقط این است که این سرسختی ذهنی می‌تواند فرم پیچیده‌ای از همان احساساتی‌گری باشد که انکار می‌شود.

پاره‌ی دیگری از تعلیق نمایشی در عبارت «حالات انسانی‌اش» نهفته است، که معنی‌اش کاملاً روشن نمی‌شود تا وقتی که به بعد از نقطه‌ویرگول گام بگذاریم و آن را دریابیم. بعد از آن، به سطری کمابیش کند و آشفته می‌رسیم — «وقتی دیگری چیزی می‌خورد یا پنجره‌ای را می‌گشاید یا تنها به‌رخوت گامی به پیش برمی‌دارد» — که تنها چیزی که در عبارت به هم زنجیرشده‌ی بی‌ظرافت آن به چشم می‌آید کندپویی ملال‌آور آن است. «جایی که سگ‌ها زندگی سگی‌شان را دنبال می‌کنند و اسب‌ها مأمور شکنجه ...» نمونه‌ی دیگری از چنین سطرهای شلوغی‌ست که لنگ‌لنگان پیش می‌رود، و آشفته‌گی آن حاکی از آشفته‌گی خود تجربه‌ی بشری‌ست. کودکان، سگ‌ها و اسب‌ها، در میانه‌ی کشتار و شهادت، انجام کارهای کودکانه، سگی و اسبی خود را دنبال می‌کنند، و این، همان‌طور که لحن شعر تلویحاً می‌گوید، تنها شیوه‌ی موجودیت امور است. سگ‌ها به همان اندازه که می‌توانند با کودکان متفاوت باشند، می‌توانند مثل کودکان رفتار کنند. (حیات بشری یکی از موضوعات اجتناب‌ناپذیر آبرونی‌ست، چراکه در آن امر بی‌اهمیت و امر هولناک رابطه‌ای تنگاتنگ با هم دارند). امور از بیرون آن‌گونه که از درون احساس می‌شوند به نظر نمی‌رسند، و چیزی که برای تو مهم است برای من مسئله‌ای حاشیه‌ای‌ست. این‌جا آبرونی، نه تنها در لحن، بلکه در تضاد دیدگاه‌ها هم حضور دارد. گویی آبرونی بیش از آن که صرفاً دیدگاهی نسبت به دنیا باشد، چیزی‌ست که در درون دنیا شکل می‌گیرد. و این نکته به حس ناگزیری شعر می‌افزاید. شما همان‌قدر قادر به تغییر این وضعیت هستید که قادرید یک‌شبه یک دست یا پای اضافه در بیاورید.

به هر صورت، بهتر است به پرسش در باب این منظره خاتمه بدهیم. این منظره می‌تواند به‌خوبی در باب نوعی از رنج صادق باشد، ولی آیا شاعر با لحنی کمابیش نامطمئن در حال کلیت بخشیدن به ادعاهای خود نیست؟ آیا این به‌راستی، و به صورتی خالص و ناب، «حالاتی انسانی» است؟ آودن، در بند دوم شعر، با بی‌تفاوتی و به‌شکلی تلویحی، فجایع انسانی را با تاییدن اقتاب مقایسه می‌کند، گویی که گذشته درست به‌اندازه‌ی آینده طبیعی‌ست. ولی این شعر در سال ۱۹۴۰ منتشر شده، دوره‌ای که اروپا جنگ داخلی اسپانیا را پشت سر گذاشته بود (که آودن مدت کوتاهی در آن شرکت داشت) و تازه درگیر جنگ جهانی علیه فاشیسم

شده بود. رنجی از این دست مسلماً همیشه یک مسئله‌ی شخصی زیر جُلکی نبود. برعکس، می‌توانست تجربه‌ای جمعی باشد. اگر چه مرگ و اندوه نشان‌دهنده‌ی شکاف برناگذشتی میان آدمیان بودند، اما واقعیاتی بودند که ممکن بود همه در آن‌ها سهیم شوند. فاجعه و زندگی جمعی در بمباران شهرهای انگلستان در کنار هم ظاهر شدند. رنج چیزی شبیه سرگرمی نبود که آدمیان را فقط به‌طور شخصی درگیر خود کند؛ رنجبران و تماشاگران، سربازان و غیرنظامیان، تاحدی به زبان مشترکی رسیده بودند.

پس مهارت تکنیکی و لحن دنیادیده‌ی شعر می‌تواند ما را متقاعد کند که خیلی ساده نگاه شدیداً بحث‌برانگیز آن را بپذیریم: این نگاه را که زندگی شخصی امری یگانه است، و سپهر عمومی به‌تمامی دیگری ست. رنج رخدادی شخصی ست که هیچ شکلی از زبان همگانی قادر به بیان آن نیست. پشت این اثر این نگاه نهفته است که هر یک از ما مالک تجربه‌ی شخصی خود هستیم، تجربه‌ای که دیواری ابدی آن را از احساسات دیگران جدا می‌کند. بخش قابل توجهی از فلسفه‌ی مدرن صرف بر ملاکردن سفسطه‌ی موجود در این نگاه به‌ظاهر مبتنی بر عقل سلیم شده است؛ و هیچ دلیلی وجود ندارد که نقد درباره‌ی چنین مباحثی قضاوت نکند. ما نباید باورهای شاعر را چشم‌پسته بپذیریم.

اگر این شعر «مدرن» است، تاحدی به‌خاطر ناباوری‌اش نسبت به کلان‌روایت‌هاست. رنج بخشی از یک طرح کلی نیست، حتی اگر شدت آن موجب شود گمان کنیم باید چنین باشد. رنج اتفاقی و تصادفی ست، و تضاد میان جایگاه عینی و هول‌ناکی ذهنی آن است که به‌شدت تکان‌دهنده است. در مقابل، خود شعر با ظرافت طراحی شده، هرچند به‌شیوه‌ای که باعث شود حس کنیم چنین نیست. لحن محاوره‌ای شعر مهارت هوش‌مندانه‌اش را مخدوش می‌کند. شاید کسانی آن را، مثلاً بدون پی بردن به این که مقفی‌ست، بخوانند. به هر حال، قافیه‌بندی این شعر کاملاً بی‌قاعده است و بیش‌تر به ضرب‌آهنگ شباهت دارد، و به همین دلیل می‌توانیم نادیده‌اش بگیریم. این قافیه‌بندی حداقلی از اسکلت‌بندی فرم شعر را فراهم می‌کند تا شاعر اندیشه‌های به‌ظاهر سیال‌اش را بر آن بیاویزد. قافیه‌ها تا آن حد فکرشده و ظریف شکل گرفته‌اند که تقریباً به چشم نمی‌آیند؛ و یکی از دلایلی که باعث شده به چشم نیایند توقیف معانی^۱ بی‌وقفه‌ی

مصراع هاست، چراکه جریان اندیشه زیر بار پایان سطر نمی رود.

برای نحو شعر هم همین اتفاق می افتد. این بند آغازین در واقع جمله‌ی منفردی است که به شکل تأثیرگذاری امتداد یافته، و پُر از نیم جمله‌ها و ترکیب‌های دستوری پیچیده است، ولی ما هنگام خواندن‌اش به این نکته توجهی نمی‌کنیم (به هر حال، آوردن در این جا کمی تقلب می‌کند: چندین علامت دوقطه (: و نقطه ویرگول ؛) وجود دارند که می‌توانند همان کار نقطه‌ی کامل را بکنند). این شعر به شدت شکل یافته است، ولی به گونه‌ای پنهان چنین است، تا به تأثیر خودانگیختگی محاوره‌ای میدان بدهد. شعر به طرز استادانه‌ای ساده است. و این حس شنیداری موجود در لحن ملایم شعر تأملات آن در باب زندگی را به نحوی در قالبی محاوره‌ای بسط می‌دهد که مؤید ناباوری ما نسبت به طرح‌های والا است. قهرمان‌ستیزی مورد بحث این شعر در سبک ضدبلاغی آن بازتاب می‌یابد. آوردن در همان سالی که «موزه‌ی هنرهای زیبا» را نوشت، شعری دیگری با عنوان «به یاد و. ب. ییتس» هم نوشت که بند اول آن به نحو جالبی روشن‌گر شعر قبلی است:

او در چله‌ی زمستان ناپدید شد:
جوی‌ها یخ زده بودند، فرودگاه‌ها تقریباً خالی،
و برف مجسمه‌های شهری را از شکل می‌انداخت؛
سیمایی فرومی‌نشست در کام روزِ رو به احتضار.
تمامی اسناد موجود همداستان‌اند که
روز مرگِ او روز سردِ سیاهی بود.^۱

به نظر می‌رسد دنیا به جای آن که با بی‌اعتنایی از مصیبت مرگِ ییتس رو برگرداند، در غم آن شریک می‌شود. البته این موضوع جداً شوخی است. انگار که شاعر ادعا کند به خاطر مرگ همتای شاعرش جوی‌ها یخ زدند، مجسمه‌ها از شکل افتادند و فرودگاه‌ها تقریباً خالی بودند، در حالی که می‌داند در این جا هم رابطه‌ی میان رنج

1. He disappeared in the dead of winter: / The brooks were frozen, the airports almost deserted, / And snow disfigured the public statues; / The mercury sank in the mouth of the dying day. / What instruments we have agree / The day of his death was a dark cold day.

و محیط پیرامون آن درست به اندازهی شعر «موزهی هنرهای زیبا» تصادفی است. در این جا نوعی آزادی عمل شاعرانه وجود دارد، که مانند به اصطلاح سفسطه‌ی عاطفی — یعنی این باور که طبیعت در حال وهوا و احساسات ما شریک می‌شود — به نحوی کنایی، در قالب گونه‌ای شوخ طبعی موقرانه فراخوانده می‌شود. شعر به نحو سنجیده‌ای از این ادعا دوری می‌کند که آن روز به خاطر مرگ ییتس روز تیره و تاری بود؛ ولی به ما امکان می‌دهد که این احتمال را استنتاج کنیم. دقیقاً بند بعدی شعر این وحدت ظاهری بین انسان و کلّ دنیا را متزلزل می‌کند: «دور از بیماری او / گرگ‌ها در میان جنگل‌های همیشه سبز می‌دوند...». واقعیت چیزی است که به ما پشت می‌کند، و با این مطالبه‌ی کودکانه‌ی ما مخالفت می‌کند که دنیا باید هم خوان با آینه‌ی ما عمل کند.

۲. سیاست و بلاغت

قبلاً گفته‌ام که نظریه‌پردازان ادبی می‌توانند با اطمینان در برابر این اتهام اعلام برائت کنند که نقد ادبی را تخریب کرده‌اند. با این همه، شاید عجیب به نظر برسد که یک نظریه‌پرداز ادبی دارای گرایش‌ات سیاسی مثل من چنین مطلبی را به ما یادآوری می‌کند. آیا مطمئن‌ایم که علائم سجاوندی^۱ و سیاست دو چیز متمایزند؟ واقعاً بعید است که این تمایز منطقی باشد. مثلاً، به‌سادگی می‌توانیم نشان بدهیم که چگونه علائم سجاوندی آثار د. ه. لاورنس، که به گونه‌ی خاص خود تأثیری از پیچ‌وتاب و خودانگیختگی می‌آفرینند، با نگرش نظام‌مند او به دنیا رابطه دارند، و این نگرش هم‌راستا با نقد او به سرمایه‌داری صنعتی است. به همان اندازه که محتوای سیاسی وجود دارد، فرم سیاسی هم وجود دارد. فرم بی‌توجهی به تاریخ نیست، بلکه شیوه‌ای برای ورود به آن است. هر بحرانی در فرم هنری — مثلاً، دگرگونی از رئالیسم به مدرنیسم در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم — تقریباً همواره مبتنی بر یک آشوب تاریخی است. در مورد مذکور، آشوب مورد نظر مربوط به دوره‌ی پراگشتاش سیاسی و اقتصادی‌ای بود که به جنگ جهانی اول انجامید. نمی‌شود ادعا کرد که مدرنیسم صرفاً نشانه‌ی چیزی دیگر است. ولی بحران‌های خیلی عمیق فرم‌های فرهنگی غالباً بحران‌هایی تاریخی هم هستند. نگاهی به نقاط اوج تاریخ نقد ادبی مؤید گونه‌ای رویکرد دوگانه به آثار

ادبی‌ست: به رگه‌ها و بافتار آثار ادبی، و به زمینه‌ی فرهنگی این آثار. این موضوع در مورد نقد ادبی رُمانتیک و نقد ادبی کسانی چون ف. ر. لیویس، ا. ا. ریچاردز و ویلیام امپسون از مکتب معروف به کمبریج به یک اندازه صادق است. این نکته از ویژگی‌های بارز محققان ادبی برجسته‌ی قرن بیستم است: میخائیل باختین، اریش آوئرباخ، والتر بنیامین، ارنست روبرت کورتسیوس، کنت برک، ادموند ویلسون، لایونل تریلینگ و ادوارد سعید. در تحقیقات موشکافانه‌ی تقریباً همه‌ی این ناقدان در مورد متون ادبی، به‌طور ضمنی، تفکری سیاسی هم وجود دارد. اتفاقی نیست که ویلیام امپسون، که شعرها را پروسواس‌تر از همه‌ی ناقدان پیش از خود تحلیل می‌کرد، هم‌زمان، یک فعال سیاسی لیبرال با گرایشات سوسیالیستی هم بود که به‌خاطر رفتار نامتعارف جنسی از دانشگاه کمبریج اخراج شد و متعاقباً در وضعیت به‌شدت مشقت‌بار چین و ژاپن به تدریس پرداخت. هوشیاری امپسون نسبت به ایهام‌های شعری، در عین حال، گونه‌ای گشودگی به مضامین متعارض فرهنگی نیز بود، ازجمله آن مضامینی که می‌شود احتمال داد برای اغلب هم‌تایان انگلیسی‌زبان او بیگانه‌اند. امپسون، که فرزند یکی از ملاکان یورک‌شر بود، علیه پیشینه‌ی طبقاتی خود شورید تا فردی نامتعارف، ناراضی و بازنده باشد؛ و شیفته‌گی او به تعارضات درون متن و معانی چندگانه به‌شدت تحت تأثیر این روحیه‌ی نامتعارف است.

به طریقی مشابه، تمرکز ف. ر. لیویس بر جزئیات شورانگیز شعرها بازتاب موضوعات متعددی ازجمله مخالفت او با نظم صنعتی بود که، به زعم او، براساس انتزاع و فایده‌مندی اداره می‌شد. به‌این‌ترتیب، شعر، هرچند به‌شکلی غیرمستقیم، فرمی از انتقاد سیاسی بود. برای ا. ا. ریچاردز، توازن سنجیده‌ی یک شعر اصلاحاتی را به جامعه‌ای شهری عرضه می‌کرد که در آن امیال انسانی دیگر یکپارچه و سازگار نیستند. همه‌ی این ناقدان، به همراه کسان دیگری که نام بردم، هرچند به‌نحوی نوستالژیک یا ایدئالیستی، عمیقاً به تاریخ اجتماعی حساس بوده‌اند. با این حال، همه‌ی آن‌ها، به تعبیر جیمسون، هم‌زمان احساس می‌کردند که «ناگزیرند خودشان را با شکل تک تک جمله‌ها» سازگار کنند.^۱ ولی از نظر آن‌ها، انجام این وظیفه مستلزم گردن‌نهادن به نیروهایی بود که به شکل‌گیری جمله‌ها کمک می‌کردند، نیروهایی که چیزی بیش از مؤلف را شامل می‌شوند.

1. Fredric Jameson, *Marxism and Form* (Princeton, NJ, 1971), p. xii.

برای این ناقدان، انتخابی صاف و ساده میان «تاریخ» و «کلمات روی صفحه» در کار نبود. شور و شوقی که آن‌ها در مقام فیلولوگ یا «عُشاق زبان» به ادبیات دارند، مبتنی بر تعهد به کلیت فرهنگ است. آیا زبان چیزی جز پلی است که این دورا به هم وصل می‌کند؟ زبان رسانه‌ای است که در آن فرهنگ و مقولات فرهنگی — صنعت ادبی و جامعه‌ی بشری — به خودآگاهی می‌رسند؛ در نتیجه، نقد ادبی گونه‌ای حساسیت نسبت به غلظت و پیچیدگی رسانه‌ای است که موجودیت ما را رقم می‌زند. نقد ادبی فقط با پرداختن به موضوع خاص خود می‌تواند به نحوی ریشه‌ای در سرنوشت فرهنگ به مثابه یک کلیت دخیل شود.

فریدریش نیچه، یکی دیگر از فیلولوگ‌های برجسته، همواره بر اهمیت این نکته تأکید می‌کرد که باید چگونگی درست‌خواندن متن را بلد بود. او خود را آموزگار «آهسته» خواندن معرفی می‌کرد، و این کار را ایجاد وقفه علیه جریان زمانه‌ای می‌دانست که دل‌مشغول سرعت شده است.^۱ دقیق خواندن برای نیچه به مثابه نقد مدرنیته است. توجه به حس و فرم کلمات به معنی امتناع از برخورد صرفاً ابزاری با آن‌ها، و در نتیجه، انکار دنیایی است که در آن، زبان با لایه‌ی نازکی از تجارت و بوروکراسی پوشیده شده است. ابرانسان نیچه‌ای کاربر ای‌میل نیست. این رابطه‌ی میان سیاست و متنیّت به خیلی پیش‌تر از این‌ها برمی‌گردد — در واقع، به آغاز کار، به قدیمی‌ترین فرم نقد ادبی که می‌شناسیم، یعنی بلاغت دنیای باستان.

آن‌چه ما امروزه تحت عنوان نقد می‌شناسیم، در واقع، همان چیزی است که در اواخر دوران باستان و سراسر قرون وسطا به فنّ بلاغت^۲ معروف بود، و در جهان باستان، در هر دو معنای بلاغتِ متنی و بلاغتِ سیاسی به کار می‌رفت.^۳ این کلمه هم به معنی مطالعه‌ی صنایع بدیعی و مجازها بود و هم به معنی فنّ گفتار عمومی اقناعی. این دو پیوندی تنگاتنگ با هم داشتند: استادان بلاغت در دسترس بودند تا به دیگران بیاموزند کدامین ابزارهای زبانی می‌توانند تأثیر موردنظر آن‌ها را به

Keith Ansell Pearson, *Nietzsche* (London, 2005), p. 2.

۱. نگاه کنید به:

2. rhetoric

۳. برای مطالعه‌ی بلاغت، نگاه کنید به:

George Kennedy, *The Art of Persuasion in Ancient Greece* (Princeton, NJ, 1963); Brian Vickers, *In Defence of Rhetoric* (Oxford, 1988); Terry Eagleton, «A Small History of Rhetoric», in *Walter Benjamin, Or Towards a Revolutionary Criticism* (London, 1981).

بهترین نحو ایجاد کنند. در مدارس روم باستان، گهگاه خود آموزش عملاً معادل چنین چیزی بود. مردمان دوران باستان نوع متفاوتی از گفتمان را تحت عنوان شعر به رسمیت می‌شناختند؛ ولی تمایز سفت‌وسختی میان این گونه از زبان و دیگر گونه‌های آن وجود نداشت. بلاغت دانشی بود که همه‌ی آن‌ها را دربرمی‌گرفت، و شعر، به‌مانند تاریخ، زیرشاخه‌ای از آن بود. بلاغت نوعی فراگفتمان بود، که روال ایجاد ارتباط موفق را برای همه‌ی گونه‌های زبانی تعیین می‌کرد. هدف آموزش تدابیر سبکی هدفی سیاسی بود: این آموزش برای این بود که بدانند چگونه این تدابیر سبکی را در جهت ایجاد بیش‌ترین تأثیر ممکن در تجربه‌ی بلاغی خود به کار بگیرند. مردمان دوران باستان ظریف سخن گفتن و خردمندانه اندیشیدن را در وحدتی تنگاتنگ می‌دیدند. یک خطای زیباشناختی می‌توانست به یک محاسبه‌ی غلط سیاسی بینجامد.

پس بلاغت یک نظریه‌ی گفتمان بود، نظریه‌ای که از نهادهای سیاسی، قانونی و دینی دولت باستان جدانشدنی بود. بلاغت در نقطه‌ی تلاقی گفتمان و قدرت زاده شد. تاسیتوس، مورخ رومی، به ما می‌گوید که جولیس سزار، و نیز فرمانروایانی چون آگوستوس، تیریسوس، کالیکولا و کلاودیوس، همگی سخن‌وران زبردستی بودند.^۱ ولی فن بلاغت صرفاً سلاحی در دست فرمانروایان نبود. این باور نهفته در بلاغت که تمامی شهروندان باید برای درست حرف‌زدن آموزش ببینند، شدیداً مبتنی بر دموکراسی یونان باستان بود. برای یونانیان، شهروند آزاد کسی بود که به جای آن که، مثل برده‌ها و خارجی‌ها، به‌زور به کاری وادار شود، با گفتار متقاعد می‌شد. به این ترتیب، زبان قابلیت‌ی والا بود که شهروندان آزاد و برابر را از فرودستان انسان و غیرانسان‌شان متمایز می‌کرد.

با افول این اوضاع سیاسی، افولی که در اواخر امپراتوری روم پیشاپیش قابل مشاهده بود، بلاغت از زندگی اجتماعی واقعی دور افتاد، و در قرون وسطا به سیاهه‌ی عقیمی از ترفندهای ادبی تقلیل یافت. در آن زمان بلاغت به جای آن که فعالیتی مدنی باشد پیشه‌ای آموزشی شد، پیشه‌ای که بیش از آن که به سپهر عمومی تعلق داشته باشد به کتاب‌خانه مربوط بود. در آن زمان، بلاغت کلامی عموماً تابعی از علم منطق بود. این صناعت را اومانيسم رنسانس پیروزمندانه احیا

1. Keith Ansell Pearson, *Nietzsche* (London, 2005), p. 2.

کرد، اومانيسمی که بلاغت را به عنوان اصلی ترین سلاح خود بر علیه مدرسیان قرون وسطا به کار گرفته بود. یک بار دیگر، در دوره ی جنگ ها، گسترش امپراتوری ها و تغییرات عمیق اجتماعی، موضوع گفتارِ اقتاعی سیاسی جایگاهی محوری یافت. به هر ترتیب، به تدریج بلاغت به مسئله ی سبک تقلیل یافت یا در رده ی بوطیقا قرار گرفت، و در نتیجه، کارکردهای عامّ سیاسی خود را از دست داد. بعدتر هم، وقتی در دوران عقل باوری علمی، فصاحت و استعاره زیر سؤال رفتند، کلمه ی «بلاغت» به تدریج آن معانی ضمنی منفی را به خود گرفت که امروزه برای ما دارد: اغراق، حرف مفت، و دستکاری ظاهر فریب. این معانی ضمنی تقریباً تمام چیزی بود که افلاتون در مشاجرات خود با سوفسطاییان از بلاغت در نظر داشت، و در واقع، از آن زمان تا به این نقطه، این چرخه یک دور کامل زده بود.

بلاغت در جهان باستان همان زبان به مثابه رویدادی عمومی و رابطه ای اجتماعی بود. با این که بلاغت در قالب یک گفتارِ اجرایی رُخ می نمود، ولی شکل مکالمه ای هم داشت، و فرمی از گفتار بود که دائماً خود را به گوش دیگران می رساند. بلاغت نگرشی نبود که مدتی طولانی از گزند اختراع صنعت چاپ یا رواج عقل باوری در امان بماند. در طول قرن هفدهم، گروهی پیچ و تاب های مجازی و فصاحت پرشور بلاغت را نه ابزاری برای دستیابی به حقیقت، بلکه مانعی در راه رسیدن به آن می دانستند. بلاغت مستلزم هیجانات و استعاره ها بود، و هیجانات و استعاره ها نگرش عینی به دنیا را مخدوش می کردند. جان لاک، پدر فلسفه ی مدرن، در رساله ای در باب فهم بشری بلاغت را «ابزار قدرت مند فریب و گمراهی» خواند و آن را مردود دانست. در قرن هجدهم، به ویژه در میان نویسندگان اسکاتلندی عصر روشن گری، بلاغت هنوز جذابیت داشت. به هر صورت، در عصر روشن گری حقیقت در کل بدل به مقوله ای غیرشفاهی، غیر مکالمه ای، غیر شعری، غیر بافتاری و غیر عاطفی شد. حقیقت، در حالت آرمانی، کاملاً مستقل از زبان بود، چراکه زبان — یعنی همان رسانه ی حقیقت — هم زمان مانع بالقوه ای بر سر راه آن بود. ابهام کلمات مانع از وضوح معانی می شد. در عین حال، حقیقت بیش از پیش تخصصی می شد و رده بندی های بیش تری می یافت؛ و از آن جاکه بلاغت مدعی جایگاه یک گفتمان عام بود، به طور فزاینده ای از دایره ی کار بیرون رانده شد.

برای عقل باوران و تجربه باوران، آرایه های کلامی ذهن آدمیان را از واقعیت امور منحرف می کرد. پیچ و تاب های صوری جای خود را به تحقیق عینی می دادند.