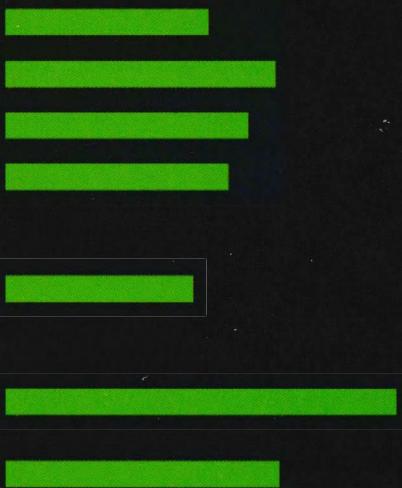


ادگار آلن یو
استفان مالارمه
ساموئل بکت
والتر بنیامین

زبان وشاعری

ترجمه‌ی پیمان چهرازی



زبان و شاعری

ادگار آلن پو، استفان مالارمه
ساموئل بکت، والتر بنیامین

زبان و شاعری

(چند مقاله)

گردآوری و ترجمه‌ی
پیمان چهرازی



عنوان و نام پدیدآور: زبان و شاعری / ادگار آن پو ... [و دیگران] : گردآوری و ترجمه‌ی پیمان چهرازی.
مشخصات نشر: تهران: آگه، ۱۳۹۸.
مشخصات ظاهری: ۱۲۸ ص: ۱۴/۵ × ۲۱/۵ س.م.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۳۲۹-۳۹۶-۳
وضعیت فهرست نویسی: فیبا
بادداشت: ادگار آن پو، استفان مالارمه، ساموئل بکت، والتر بنیامین.
موضوع: شعر -- مقاله‌ها و خطابه‌ها
Poetry -- Addresses, essays, lectures
شناسه افزوده: پو، ادگار آن، ۱۸۰۶ - ۱۸۴۹ .
شناسه افزوده: Poe, Edgar Allan
شناسه افزوده: چهرازی، پیمان، مترجم
رده بندی کنگره: PN۱۰۳۱ / ۲۱۳۹۸
رده بندی دیوبی: ۸۰۸/۱
شماره کتابشناسی ملی: ۵۶۳۴۸۲۸



ادگار آن پو، استفان مالارمه، ساموئل بکت، والتر بنیامین
زبان و شاعری
ترجمه‌ی پیمان چهرازی
چاپ یکم: ۱۳۹۸؛ آماده‌سازی در دفتر نشر آگه
(وبراستار: محمد نبوی)
چاپ و صحافی: فرهنگ‌بان
شمارگان: ۵۵۰ نسخه

نشر آگه
تهران، خیابان بزرگمهر، نبش فلسطین، شماره‌ی ۲۲
تلفن دفتر نشر ۰۶۶۹۷۴۸۸۴ و ۰۶۶۴۶۳۱۵۵
info@agahpub.ir ایمیل
@agahpub اینستاگرام
agahbookshop.com فروش اینترنتی

قیمت: ۱۹۰۰۰ تومان

به خاطرهی مدینه چهرازی

فهرست مطالب

٩	مقدمه
١٥	شالوده‌ی شعر
٤٩	بحران شعر
٦٣	دانته ... برونو. ویکو ... جویس
٨٧	فلانور
۱۲۱	فهرست توصیفی نام‌ها
ادگار آلن بو	
استفان مالارمه	
سامونل بکت	
والتر بنیامین	

مقدمه

مقالات‌های کتاب حاضر را گونه‌ای ربط بی‌واسطه یا باواسطه به مقولات زبان و شعر به هم پیوند می‌دهد. در این میان مقاله‌ی پوشاید سر راست ترین بحث را پیرامون شعر در پیش می‌گیرد. پُوقائل به گونه‌ای نبوغ در شاعر راستین است. شاعر پاره‌ای یا سهمی از زیبایی اصیل آسمانی را، در دل تجربه‌ی الهام و تخیل، در شعر به قالب کلام درمی‌آورد. خصیصه‌ی اصلی شعر راستین برانگیختن تعالی روح است، و روح سازوکاری مستقل از عقل و احساس دارد. شعر والاترین شکل بیان هنری و سرچشممه‌ی تمام هنرهاست. شاعر باید به مرتبه‌ای بلند از حق و فهم هر وضعیتی برسد تا بتواند شعری ماندگار بنویسد. سادگی شاعرانه باید فاصله‌ای قطعی از ساده‌لوحی و سطحی نگری بگیرد و اندوه شاعر باید به عاملی برای خلق نیروی اثر تبدیل شود، نه عاملی برای سکون یا پریشان‌گویی. تمام آن‌چه که با به‌کارگیری نگاهی دم‌دستی و مفاهیمی کلیشه‌ای در قالب کلماتی بی‌خاصیت و باب روز تحت عنوان شعر عرضه می‌شود و همواره متولیانی می‌باید، کمکی به شعر نمی‌کند، آن را به پیش نمی‌راند، ضربه‌ای ماندگار بر احساس نمی‌زند و بر ذهن حک نمی‌شود. تمام شور و احساس بی‌واسطه را باید مورد بازنگری قرار داد، تصاویر ذهنی آنی و ساده‌لوحانه را باید مهار کرد. شاعر در وجود خود حامل مازادی از حساسیت، اضطراب، اندوه و اشتیاق بشری است و در لحظات سرودن شعر، در درگیری با رسانه‌ی زبان و کلام، درپی ریختن این مازاد در شکل نوینی از

بیان شعری است تا تجربه‌های موجز و مبهم خود از زیبایی غایی را به ثبت برساند. زیبایی موردنظر پُو صرفاً با توصیف زنده‌ی واقعیت یا بیان پرشور اشتیاق به دست نمی‌آید، بلکه حاصل تقلایی است که درپی فهم و احساس هم‌زمان زیبایی است. یکی از نقاط بر جسته‌ی درس کفتار پُو ساختار فی البداهه و اضطراری آن است. گفته‌های پُو در لحظه شکل می‌گیرند. او با منتهای شور می‌نویسد، انگار به کلمه به کلمه‌ی حرف‌هایش باور قلبی دارد، و این مایه از شور شاعرانه به کلام او برندگی و بداهتی حسرت برانگیز می‌بخشد.

مالارمه رویکردهای متفاوت به کلام و شعر را دنبال می‌کند تا ایده‌ای درباب بحران ادواری شعر ارائه دهد. او در جستجوی راه رهایی شعر، ضرورت رابطه‌ی شعر و موسیقی مدرن را به میان می‌کشد. مالارمه، در میانه‌ی بحرانی که شعر فرانسوی بعد از هوگو را درگیر خود کرده، ایده‌ی پیوند درونی و تنگاتگ شعر و موسیقی را، در شکل بی‌واسطه و فردی آن، مطرح می‌کند. به‌زعم مالارمه، رسیدن به این شکل یگانه با بازگشت به فرم‌های ابتدایی می‌شود. او از پُل وولن به عنوان یکی از پیشگامان این بازگشت نام می‌برد. مالارمه معتقد است در بحران ایجاد شده پس از شعر منظوم هوگو، شعر انفجاری را تجربه کرده که امکان تعالی و ابتذال به یکسان در آن نهفته است.

وضعیتی را که مالارمه در رابطه با شعر فرانسوی بعد از هوگو تشریح می‌کند می‌توان مشابه وضعیت شعر فارسی در دوران پس از نیما دید. نیما در تجربه‌های متفاوت خود سبک‌های مختلفی را آزمود که بخش مهمی از آن‌ها با درجاتی متباوت هنوز در اوزان عروضی ریشه دارند؛ در عین حال، نیما گسترهای زبانی جدی و ریشه‌ای را هم در شاهکارهای خود تجربه کرده که عمده‌ای اشعاری کوتاه‌اند. تنها محدودی از شاعران مطرح پس از نیما موفق به درک ماهیت اصیل و ریشه‌ای گسترهای از شعر منظوم شدند و بسیاری از آن‌ها در نهایت کاری جز شکستن اوزان و سکته‌های ملیح نکردند. بحران فقدان هوگو در شعر فرانسه شکافی را رقم زده که هم‌زمان منجر به اغتشاش و رهایی شده، و به انشعاباتی با رویکردهای آزاد و نوگرایانه انجامیده است. مالارمه با تشریح این وضعیت، و تفکیک جریان‌های غالب در شعر فرانسوی پس از هوگو، به این نتیجه می‌رسد که

تجربه‌های صورت‌گرفته در این وضعیت نهایتاً با ایده‌ی آرمانی او از شعر فاصله دارد. گرایش یکسویه به شکل و زبان ناب هم، تحت هر عنوانی از جمله الهام یا اشراق، کمکی به شعر نمی‌کند؛ چنین رویکردی در شعر به دنبال ساختن حقیقتی کلی و انتزاعی است که درخششی آنی دارد و لابه‌لای انبوه تصاویر کلی و انتزاعی دیگر ناپدید می‌شود. فرم گرایی یکسویه و درگیری صرف با مقوله‌ی زبان ناب، اگر نخواهد از انتزاع و خودشیفتگی خلاصی یابد، در خود درجا می‌زند و همواره در پی ساخت ترکیب‌های شکلی و معماهی است که فقط خود را تکرار می‌کنند و هیچ بن‌مایه‌ای از احساس بشری را نشانه نمی‌گیرند. از دید مالارمه، شعر در پیوندی تنگاتنگ با موسیقی، با ضرباهنگ تنفس و احساس شاعر عجین می‌شود، به گونه‌ای که کلمات از بطن او می‌جوشنند و هیأتی سراپا نو می‌گیرند. شعر اصیل از ساختار موسیقی مدد می‌گیرد و به موسیقی شباهت می‌یابد. هر قطعه شعر، در حالت آرمانی، ساختار یک قطعه‌ی ارکستری را به خود می‌گیرد که کلمات در آن نقش نُتها را ایفا می‌کنند. شاعر باید در اسلوب شخصی خود به چنان دریافت عمیق و استیلیزه‌ای برسد که آهنگ شعرش بر مبنای هجی‌کردن شخصی او شکل بگیرد که خود متاثر از شیوه‌ی تنفس است. مقاله‌ی مالارمه لزوم تأمل و وقنهای را هشدار می‌دهد که چه بسا فضای شعری مازادِ متاخر زبان فارسی، در بن‌بست و درهم‌ریختگی خود، به آن نیاز دارد.

در ادامه، مقاله‌ی بکت برای تحلیل ساختار مدرن و نامتعارف رمان شب‌زنده‌داری فینیگن‌ها اثر جویس، به خاستگاه‌های زبان و شعر رجوع می‌کند و از این جهت مناسبت‌هایی با متن مالارمه می‌یابد. مسئلله‌ی اصلی بکت در مورد رمان جویس بحث از عدم امکان استقرار یا چیاندن این متن در یک دسته‌بندی ادبی امروزی است. برای دریافت دقیق این اثر، که به زبانی بدیع نوشته شده، باید به درکی اصیل از شعر و نقاشی و ایما‌و اشاره رسید. این اثر ابزارهای بیانی را به سطح کاربرد بی‌واسطه‌ی موجز ابتدایی شان می‌رساند و بعد آن‌ها را درون یک رسانه‌ی همگون به هم می‌آمیزد. بکت نوآوری جویس در عرصه‌ی زبان انگلیسی را با نوآوری دانته در حوزه‌ی زبان ایتالیایی متناظر می‌داند و قیاسی موشکافانه در باب رویکرد همسوی دانته و جویس در آفرینش زبانی نو ترتیب می‌دهد. از سوی

دیگر، از آن جاکه ایده‌ها و فرضیات جامباتیستا ویکو، فیلسوف تاریخ ایتالیایی، در رمان شبازنده‌داری فینیگن‌ها حضوری پررنگ دارد، بکت به بررسی فشرده‌ی نظریات ویکو درباب شعر، زبان و اسطوره می‌پردازد. ویکو در بسط ایده‌ها و فرضیات خود از نظریات جورданو برونو، فیلسوف و ستاره‌شناس ایتالیایی، بهره‌ی فراوان برده است؛ از این‌رو، بکت فشرده‌ای از آرای برونو رانیز به میان می‌کشد و زنجیره‌ای از پیوندهای ظرفی را ترتیب می‌دهد تا ایده‌ی اصلی خود را درباب شیوه‌ی صحیح فهم رمان جویس بسط دهد. بکت به تشریح این نکته می‌پردازد که در رمان جویس جریان سیالی از زایش، بلوغ و فساد کلامی در کار است که جز در قالب درهم‌تیده‌ای از فرم و محتوا قابل دریافت نخواهد بود. شاعر در نظرگاه ویکو به معنای آفریننده است و دانته در مقام شاعر و آفریننده زبانی ابداع می‌کند که برگرفته از عناصر تمام گویش‌های محلی ایتالیایی عصر اوست و زبان ابداعی او بدل به زبان یکپارچه‌ی تمام گویش‌های ایتالیایی می‌شود. بکت معتقد است که جویس در رمان خود آفرینش و ابداعی از جنس آفرینش دانته را دنبال می‌کند و حاصل تلاش جویس آفرینش زبان جدیدی است که آمیزه‌ی نوین و دیگرگونه‌ای از عناصر بنیادین شعر، زبان و تخیل است و برای دریافت درست باید بهیکسان خواننده، دیده، شنیده و درک شود.

از سویی، بنیامین برای ارانه‌ی تحلیلی تاریخی-اجتماعی از شعر و شخصیت بودلر، بررسی فشرده‌ای از پاریس قرن نوزدهم و فرهنگ و ادبیات آن ارانه می‌دهد و زمینه‌های سیاسی و اجتماعی شکل‌گیری ذهنیت مدرن بودلر را دنبال می‌کند. بنیامین از خلال زندگی و شعر بودلر رویکرد ذهنی او در قبال عصر مدرن را تشریح می‌کند. تنش دیالکتیکی موجود میان شاعر و وضعیت اجتماعی پیرامون، که خلاقیت و تخریب شاعر را هم‌زمان به دنبال دارد، مبنای بحث بنیامین پیرامون شخصیت و زندگی بودلر است. بودلر تکانه‌های هولناک وضعیت مدرن را هم‌چون گونه‌ای تقدیر پذیرا می‌شود، خود را به گرداب تأثرات آن می‌افکند و به آن آلوده می‌شود، اما هم‌چنان نقش حاشیه‌ای یک شاهد تیزبین و هشیار را حفظ می‌کند و تجربه‌های فرساینده‌ی زندگی مدرن را به قلب آثار خود راه می‌دهد. بحث ظرفی بنیامین پیرامون شاخصه‌های شخصیت و نگاه بودلر در قیاس با

اسلاف و معاصران اش روش‌نگر این نکته است که بودلر، در مقام آخرین شاعر غنایی عصر سرمایه‌داری پیشرفت، مضامین و تصاویر وهم‌گون غنایی را با موجودیت کالائی جامعه و انقیاد دولتی حیات بشری در عصر جدید درمی‌آمیزد. او تقدیر خود را در مقام عضوی از طبقه‌ی بورژوازی می‌پذیرد و در فضای ایجادشده برای وقت‌گذرانی و بهره‌مندی این طبقه در نیمه‌ی قرن نوزدهم ایفاگر نقش «فلانور» می‌شود. حقیقت این است که نمی‌شود بدون نو کردن ذهن و نگاه، شعری نو سرود؛ نمی‌شود ذهن را در فضای بسته‌ی متحجری محصور و حفاظت کرد، و در عین حال تلاش کرد با تردستی‌های شکلی و قالبی، تحت عنوان زبان‌گرانی، از هیچ حرف‌زد. نکته تنها در برداشتی نواز کلیت زبان و ظرفیت‌های بیانی متفاوت آن نیست؛ نکته در این است که هر فرم جدیدی که با ادعای گشودن راهی به ادامه ارائه می‌شود باید در پیوندی تنگاتنگ با محتوای معاصر خود باشد؛ این فرم در پیوند با وضعیت اجتماعی زمانی خود، تأثرات ناشی از این وضعیت را به شعر راه می‌دهد و همواره محتوایی معاصر دارد. هر فرم نو باید بتواند این محتوای معاصر را در بر گیرد و به آن مهار بزند. شعر مدرن در جزئیات خود ردی از وضعیت انسان‌عصر خود را به جا می‌گذارد و این از نشانه‌های هر شعر راستینی است.

درنهایت، هم‌جواری این چهار متن این امکان را فراهم می‌کند که برخی از جزئیات و ابهامات آن‌ها، در قالب نوعی تلاقی یا هم‌پوشانی، در پرتویکدیگر واضح یابند؛ شعر راستین از پیوند عناصر متعددی شکل می‌گیرد و سویه‌های متفاوتی را دربرمی‌گیرد که تعریف یکپارچه و جامع آن را ناممکن می‌کند و تعاریف متعدد و متفاوت صورت‌گرفته (از جمله تعریف ماتریالیستی و جامع ایگلتون در چگونه شعر بخوانیم) هم هریک جای تردیدها و ابراداتی را باز می‌گذارد. شعر بی‌گمان باید تنها به نیت شعر سروده شود، یعنی در درجه‌ی اول جداً بخواهد که شعر باشد و نه چیزی دیگر، و تلاش کند تا از رسانه‌های کلامی و نوشتاری دیگر فاصله‌ای قطعی بگیرد. اما این نگاه، در ادامه، باید هربار برای محتوای خود نو ترین فرم ممکن را بیابد، چراکه شعر بدون ارائه در یک شکل یگانه نمی‌تواند این فاصله‌ی قطعی را رقم بزند. فرم شعر بی‌گمان مناسب با وضعیت

ذهنی و روانی یگانه‌ی شاعر ایجاد می‌شود و ذهنیت شاعر مسلم‌آ در ارتباط با وضعیت اجتماعی و دوران او شکل می‌گیرد. شعر در تقلا و قمار هریاره‌ی خود در عرصه‌ی کلام، رویکردی نوین را، با توجه به مسائل و نظریات زمانه، ترتیب می‌دهد و ایده‌ی به کمال رساندن زبان را دنبال می‌کند. شعر مدرن اعوجاجی عامدانه را در شکل بیانی خود تجربه می‌کند، ولی در تجربه‌ی معناباخته‌ی خود همچنان حقیقت وزیبایی را جستجو می‌کند.

نکته‌ی آخر این که ترتیب ارائه‌ی مقالات براساس تاریخ اولین انتشارشان است. در انتهای، از آقای مهران مهاجر به خاطر راهنمایی‌های بی‌دریغ اش سپاس‌گزارم.

زمستان ۱۳۹۷

ب.ج

شالوده‌ی شعر

ادگار آلن پو

مقاله‌ی تحسین بر انگلیز پیش رو در بردارنده‌ی نظریه‌ی انتقادی پُو در باب شعر و شاعری است. این مقاله اولین بار در ۲۰ دسامبر ۱۸۴۸ در قالب درس‌گفتار ایجاد شد، و پُو به دلیل گم شدن دست‌نویس اولیه مدتی بعد آن را بازنویسی کرد؛ دست‌نویس دوم پس از مرگ پُو پیدا شد و برای اولین بار در سپتامبر ۱۸۵۰ در مجموعه آثار پُو به چاپ رسید.

من طرح کامل یا دقیقی برای بحث از شالوده‌ی شعر در دست ندارم. بحث من درباره‌ی جوهر چیزی که شعر می‌نماییم بسیار فی‌البداهه است، و در طول این بحث قصد اصلی‌ام این است که توجه‌تان را به محدودی از آن اشعار صنیر^۱ انگلیسی و آمریکایی جلب کنم که با سلیقه‌ام بیشترین همخوانی را داشته‌اند، یا بر تخیل ام قطعی‌ترین تأثیر را گذاشته‌اند. البته، منظورم از اشعار صغیر اشعار کوتاه است. و این‌جا، در آغاز، اجازه دهید چند کلامی در خصوص اصل ویژه‌ای بگویم که، درست یا نادرست، همیشه بر برآورد تقاضانه‌ی من از شعر تأثیر داشته است. بر این باورم که شعر بلند وجود ندارد. مدعی‌ام که عبارت «شعر بلند» صرفاً یک تناقض لفظی بی‌خاصیت است.

1. minor poems

مسلمان نیازی به بیان این نکته نیست که یک شعر فقط تا آن جا شایسته‌ی عنوان اثر هنری است که به واسطه‌ی تعالیٰ بخشی روح، برانگیزاننده باشد. ارزش شعر در این برانگیختن تعالیٰ است. اما همه‌ی برانگیختگی‌ها، به دلیل ضرورتی روانی، گذرا هستند. آن درجه از برانگیختگی که یک شعر را درنهایت مستحق این نام می‌کند، نمی‌تواند در طول هیچ شعر خیلی بلندی حفظ شود. نهایت نهایت، بعد از گذشت نیم ساعت فروکش می‌کند — ته می‌کشد؛ انتشاری به دنبال می‌آید و بدین‌گونه شعر عملأً و درواقع، چندان به طول نمی‌انجامد.

بی‌شک، برای خیلی‌ها غیرممکن است که هم کلّ بهشت گم شده را از صمیم قلب تحسین کنند، و هم، در طول مطالعه‌اش، آن اشتیاقی را که برای تحسین کلّ کتاب لازم است حفظ کنند. این اثر بزرگ، درواقع، فقط وقتی می‌تواند شعر به شمار آید که عنصر حیاتی ضروری در تمام آثار هنری، یعنی وحدت، در آن نادیده گرفته شود، و به آن صرفاً در مقام سلسله‌ای از اشعار صغیر نگریسته شود. اگر بخواهیم وحدت اش — یعنی کلّیت نتیجه یا تاثیرش — حفظ شود، باید آن را (چنان‌که ضروری است) یکبار از سر تا ته بخوانیم، که حاصل اش چیزی جز تناوب پیوسته‌ی هیجان و ملال نیست. پس از قطعه‌ای که حسن می‌کنیم شعر راستین باشد، به نحوی گریزنایدیر، قطعه‌ای کلیشه‌ای می‌آید که براساس هیچ پیش‌فرض نقادانه‌ای نمی‌توانیم تحسین اش کنیم؛ اما اگر بخواهیم اثر را به کمال برسانیم، باید برداشت اول، یعنی حفظ وحدت اثر را کنار بگذاریم و آن را یک بار دیگر با برداشت دوم، یعنی به عنوان سلسله‌ای از اشعار صغیر بخوانیم، و آن‌گاه به طرز عجیبی آن سلسله‌ای اشعار صغیر را که پیش‌تر نکوهش می‌کردیم قابل تحسین می‌یابیم — و کلّیت اثر را که پیش از آن بسیار تحسین کرده بودیم نکوهش خواهیم کرد. کلّ آن‌چه گفتم به این معنی است که حتی بهترین منظومه‌های حماسی موجود در دنیا هم نمی‌توانند تأثیر نهایی، کلّی، یا مطلقی داشته باشند: — و این عین حقیقت است.

در ارزیابی ایلیاد هم اگرچه مدرک قاطعی نداریم که آن را سلسله‌ای از اشعار غنایی تصور کنیم، دست‌کم دلیل بسیار خوبی برای این کار داریم. اما، با قبول مقصود حماسی ایلیاد، فقط می‌توان گفت که این اثر بر یک احساس هنری

کمال نیافته بنا شده است. منظومه‌ی حماسی مدرن، که از الگوی فرضی کهن پیروی کند، چیزی جز تقليدی نسنجدید و کورکورانه نیست. اما دوران این بی‌قاعدگی‌های هنری گذشته است. اگر زمانی، شعر بسیار بلند واقعاً پر طرفدار بوده، که من شک دارم، دست کم این نکته روشن است که دیگر هیچ‌گاه شعر خیلی بلند پر طرفدار نخواهد شد.

بی‌تردید همین که مقرر می‌کنیم در شرایط برابر، بلندی یک شعر معیار شایستگی اش باشد، بیهودگی این حکم را می‌رساند – حکمی که هنوز بابت آن به مجلات کوارتولی ریویو^۱ حساب پس می‌دهیم. مسلماً بلندی صرف، وقتی به شکل انتزاعی مطرح شود، چیز بی‌اساسی است – حجم صرف، که چنین بی‌وقفه ستایش جزوای سنگین را برانگیخته، تا آن جا که به یک کتاب مربوط می‌شود، چیز بی‌اساسی است! کوه مسلماً با شور و هیجان صرف عظمت فیزیکی ای که در خود حمل می‌کند، ما را با حسی از امر والا تحت تأثیر قرار می‌دهد – اما هیچ بنی‌بشری، به این تعبیر، تحت تأثیر شکوه مادی «کلمبیاد» [شعری حماسی از جونل بارلو] قرار نگرفته است. مجله‌ها هم چنین دستوری صادر نکرده‌اند، چنان‌که تابه‌امروز اصراری نداشته‌اند که لامارتین را بر مبنای متربع [واحد حجم] یا پولاك [شاعر اسکاتلندي] را بر مبنای کیلوگرم [واحد وزن] ارزیابی کنیم – ولی چیز دیگری را می‌توان از وزایجی‌های بی‌درپی آن‌ها درباره‌ی «تلاش مداوم» استباط کرد؟ اگر هر جتنی‌من نازنینی، با «تلاش مداوم»، یک شعر حماسی را به اتمام رساند، بیاید صراحتاً او را به خاطر این تلاش ستایش کنیم – اگر که واقعاً چیز قابل ستایشی باشد – اما بگذارید از ستایش شعر حماسی بر اساس میزان تلاش صرف شده در آن صرف نظر کنیم. می‌توان امیدوار بود که در آینده‌ی تزدیک، فهم همگانی به سمتی ببرود که یک اثر هنری را بر اساس تأثیری که ایجاد می‌کند – بر اساس نتیجه‌ای که تولید می‌کند – داوری کند، نه بر اساس زمانی که صرف تأثیرگذاری شده، یا میزان «تلاش مداومی» که برای تأثیرگذاری

۱ Quarterly Review: نشریه‌ی ادواری ادبی و سیاسی که در سال ۱۸۰۹ توسط بنگاه نشر شناخته شده‌ی لندن، جان مورای، بنیان نهاده شد و تا سال ۱۹۶۷ منتشر می‌شد.

ضروری دانسته شده است. واقعیت این است که پشتکار یک چیز است و نبوغ به کل یک چیز دیگر — که هیچ یک از مجله‌های دنیای مسیحی نمی‌توانند آن‌ها را خلط کنند. در آینده‌ی نزدیک، حکمی که مطرح کردم همراه با مواردی که کمی پیش بر آن‌ها تأکید کرده‌ام، در مقام امری بدیهی تثیت خواهد شد. در این فاصله آن‌ها اساساً حقایقی خدشنه ناپذیر خواهند ماند، با این که عموماً نادرست و مردود به شمار می‌آیند.

از سوی دیگر، واضح است که یک شعر می‌تواند به طرز غلطی کوتاه باشد. کوتاهی بیش از حد به سطح قصارپردازی صرف سقوط می‌کند. شعر خیلی کوتاه، با وجود تولید گاه به گاه لحظه‌های درخشنan یا زنده، هرگز تأثیری عمیق یا بادوام ایجاد نمی‌کند. باید فشار پایدار نقش بر روی موم در کار باشد. دوبرانژه مطالب بی‌شماری نوشته، سوزناک و روح تکان؛ اما آن‌ها عموماً بیش از آن بی‌وزن بوده‌اند که خودشان را عمیقاً در خاطره‌ی عمومی نقش کنند؛ و به این ترتیب، مثل بسیاری پرهای خیال، تنها برای حرکتی گذرا در دل باد در هوا دمیده شده‌اند. آواز (serenade) خیلی کوتاه‌زیر نمونه‌ی خوبی است که نشان می‌دهد کوتاهی بیش از اندازه موجب سقوط شعر می‌شود — و نمی‌گذارد مورد توجه خوانندگان واقع شود:

از دل رؤیای تو برمی خیزیم
در خوابِ شیرینِ آغازینِ شب،
وقتی نرم می‌وزند بادها،
و پُرور می‌درخشنند ستاره‌ها
از دل رؤیای تو برمی خیزیم،
و در پاهایم روحی
کشانده مرا — که می‌داند چگونه؟ —
به پنجره‌ی خوابگاه تو، شیرین!

نسیم‌های پیچ در پیچ محو می‌شوند

در دلِ رودِ خاموش سیاه
 عطر گل‌های چامپاک تحلیل می‌رود
 چونان خیال‌های شیرین یک رفیا؛
 ناله‌ی عندلیب،
 می‌میرد در قلب‌اش،
 چنان‌که می‌میرم من در قلب‌ات،
 آه، محبوبی که تویی!

آه، مرا برکش از میان مرغزار!
 می‌خشکم، رنگ می‌بازم، تحلیل می‌روم!
 رها کن عشق‌ات را در باران بوسه
 بر لب‌ها و پلک‌های زرد.
 روی ام سرد است و رنگ پریده، دریغ!
 قلب‌ام می‌تپد تند و بلند:
 آها بفشارش شنگ بر قلب‌ات باز،
 آن جا که سرانجام در آن می‌شکند!

شاید افراد خیلی کمی این ایيات را بشناسند — بالاین حال شلی شاعر سُراینده‌ی آن‌هاست. تخیل صمیمی، هنوز حسّاس و اثیری موجود در این ایيات را همه درک می‌کنند، اما نه آن چنان‌که بایدوشاید؛ طوری درک‌اش نمی‌کنند که انگار خودشان از رفیا‌های شیرین محبوبی برخاسته‌اند تا در نسیم معطرِ شبِ میانه‌ی تابستانِ جنوب غوطه‌ور شوند.

یکی از بهترین شعرهای ویلیس — بهترین شعری که، به نظر من، او تابه‌حال نوشته — بی‌شک به دلیل همین نقص کوتاهی بیش از انداره، چه در پیشگاه منتقدان و چه در نزد مردم، جایگاه مناسب خود را نیافته است:

سایه‌ها دراز شدند در امتداد برادوی
 بود نزدیک گاو غروب —