زبان برای ما حکم چیزی را دارد به مراتب بیشتر از دستگاهی که فقط به کار انتقال اندیشه و پیام بیاید.جامه‏ای است نامرئی که روان ما را در خود فرا می‏گیرد و به هر بیان نمادین روح ما صورتی مقدر و از پیش تعیین شده می‏پوشاند.و چون این بیان از اعتبار و اهمیتی فوق العاده بر خوردار باشد، آن را ادبیت می‏نامیم 1 .هنر بیانی چنان شخصی است که ما خوش نداریم احساس کنیم پایبند هر گونه صورت پیشداده یا مقدر از هر نوعی است. امکاناتی که در اختیار بیان شخصی هست بی نهایت است؛و زبان به ویژه سیال‏ترین وسیله‏ها است.با اینهمه، بر این آزادی می‏باید نوعی محدودیت مترتب باشد؛نوعی مقاومت از جانب وسیله.در هنر برزگ توهّم آزادی مطلق هست.محدودیتهای صوری که ماده هنر بر آن وسیله تحمیل می‏کند هیچ درک و دریافت نمی‏شوند-خواه آن وسیله انواع رنگها باشد، و خواه رنگ سیاه و سفید، یا مرمر، یا الحان پیانو، و یا هر چه در خیال بگنجد-گویی میان حد اکثر استفاده‏ای که هنرمند از صورت می‏کند، از یک طرف، و \*.این مقاله ترجمه فصل آخر کتاب زبان نوشته ساپی یر است.که ترجمه کل آن به پایان رسید و ره زودی از سوی انتشارات سروش منتشر خواهد شد. حد اکثر چیزی که ماده هنر بنا به ذات و سرشت خود می‏تواند در ختیار بگذارد، از طرف دیگر، فضا و فاصله‏ای هست که خود بی نهایت است.هنرمند به سائقه شمّ خود در برابر جباریت کریز نا پذیر ماده هنر سپر انداخته و موجب شده است تا سرشت خونخوار ماده هنری به راحتی با فکر و تصورات او در آمیزد و یکی شود 2 .ماده هنر دقیقا بدان سبب«از نظر محو می‏شود»که در فکر و تصورات هنرمند هیچ چیزی نیست که حاکی از آن باشد که پای هیچ ماده دیگری نیز اصلا در میان هست.در طول مدتی که پای هنر در میان است، هنرمند، و به همراه او همه ما، در درون ماده یا وسیله هنری حرکت می‏کنیم؛ درست مثل ماهی که در آب حرکت می‏کند؛هر دو فارغ از این که در ورای آن ماده فضایی هم هست که با این یکی بیگانه است.اما، به هر حال، کافی است که هنرمند فقط یک لحظه قانون ماده یا وسیله هنر خود را زیر پا بگذارد تا ما آسیمه سر متوجه شویم که پس وسیله یا ماده‏ای هم هست که باید از آن پیروی کرد.

زبان و سیله یا ماده ادبیات است؛درست به همان صورت که مرمر یا برنز و یا سفال مواد پیکر تراشیند.از آنجا که هر زبانی ویژگیهای ممتاز خودش را دارد، لاجرم محدودیتها-و همچنین امکانات-ذاتی هر ادبیاتی در زمینه قالب و صورت هرگز با محدودیتهاو امکانات هر ادبیات دیگری یکی نیست.ادبیاتی که از درون ماده و صورت یک زبان خودش می‏گیرد.هنرمند ادیب ممکن است هرگز واقف نباشد بر این که چارچوب زبانیش دققا چگونه یا مانع کار او می‏شود، یا به او کمک می‏کند، و یا در غیر این صورت، راهنمای او می‏گردد؛اما وقتی مسأله ترجمه اثر او به زبانی دیگر مطرح شود، چارچوب اصلی بی درنگ سرشت واقعی خود رابروز می‏دهد.بی درنگ روشن می‏شود که تمام تأثیری که بر آفریده او مترتب است با توجه به«نبوغ»صوری زبان خود او حساب شده، و یا به سائقه شمّ احساس شده است؛و لذا نمی‏توان آنهمه را به زبانی دیگر منتقل ساخت بی آن که چیزی از آن کاسته شود، یا خود دستخوش تغییر واقع گردد.با این حساب، می‏بینیم که کروچه 3 کاملا حق دراد که بگوید هرگز نمی‏توان اثر ادبی را، در مقام آفریده هنری، به زبانی دیگر ترجمه کرد.ولی ما، علی رغم این سخن، عملا می‏بینیم که ادبیات و اقعا تن به ترجمه می‏سپارد؛و گاه در ترجمه نیز کمال کفایت خود را به طرزی اعجاب انگیز حفظ می‏کند.و این نکته این سؤال را در ذهن بر می‏انگیزاند که آیا در امر ادبیات دونوع متفاوت یا دو سطح متمایز از هنر در هم گره نخورده‏اند و با هم حضور نیافته‏اند-یکی هنری عام و شامل و غیر زبانی که می‏تواند بی آن که کاستی گیرد به زبانی بیگانه منتقل شود؛و دیگری هنری بالاخص زباین که هیچ نمی‏تواند به زبانی دیگر منتقل گردد 4 .من بر انم که این تمایز از هر نظر کاملا معتبر است گو آن که ما هرگز نتوانیم این دو سطح را در عمل جدا از هم و به طور ناب به دست آوریم.ادبیات در زبان جاری می‏شود و از آن به عنوان وسیله بهره می‏جوید؛اما این وسیله از دو لایه صورت بسته است، یکی محتوای نهفته زبان-که همانا سابقه شمی ما از تجربه خودمان است-و دیگری تشکل خاص هر زبان معینی-که خود به چگونگی ضبط سابقه تجربی ما مربوط می‏شود.آن نوع از ادبیات که عمدتا-اما نه کلا-مایه از آن سطح ژرف‏تر و نهانی‏تر می‏گیرد، اصولا ترجمه پذیر است بی آن که در ترجمه چیز چندانی از مقام و مرتبه‏اش کاسته شود؛و نمایشنامه‏های شکسپیر همگی از این نوعند.اما آن نوع از ادبیات که آب از آبشخور سطح ظاهری و بالائی زبان می‏گیرد و نه سطح ژرف و نهانی آن، به هیچ روی تن به ترجمه نمی‏سپارد؛و یک نمونه بارز از این نوع همانا اشعار غنائی سووین برن 5 ، شاعر انگلیسی، است.این هر دو نوع از بیان ادبی، البته، می‏توانند هم متعالی باشند و موفق و هم مبتذل باشند و ناموفق.

**2)ادبیات عام و ادبیات خاص**

در این تمایز هیچ رازی واقعا وجود ندارد.اگر ادبیات را با علم بسنجیم می‏توانیم تمایز مزبور را کمی روشن‏تر گردانیم.هر حقیقت علمی حقیقتی غیر شخصی است.چنین حقیقتی به ذات و به سرشت خود طوری است که از وسیله زبانی خاصی که در آن به بیان در آورده می‏شود هیچ رنگی به خود نمی‏پذیرد.حقیقت علمی می‏تواند پیام خود را به همان آسانی از طریق زبان چینی 6 منتقل سازد که از طریق انگلیسی.به هر حال آنچه مهم است این است که پیام علمی حتما می‏باید به گونه‏ای به بیان در آورده شود؛و این بیان به ضرورت می‏باید بیانی زبانی باشد.در واقع امر، درک و فهم حقیقت علمی خود فرایندی زبانی است؛چرا که تفکر هیچ نیست مگر زبانی که جامه بیرونیش را از تن به در آورده باشد.بنابراین باید گفت که وسیله واقعی بیان علمی همانا زبان عام و شاملی است که می‏توان آن را جبر نمادین 7 تعریف کرد و همه زبانها را ترجمان آن جبر دانست.آدم از آن رو می‏تواند آثار علمی را با کفایت تمام ترجمه کند که بیان اصلی آن آثار خود، یک ترجمه است.از طرف دیگر، درست است که بیان ا دبی امری شخصی و عینی است؛اما این بدان معنی نیست که ارزش و اعتبار آن یکسره وابسته به اوصاف عرضی وسیله یا ماده آن است.برای مثال، یک نماد پردازی حقیقتا ژرف و عمیق به هیچ روی بر پیوندهای کلامی هیچ زبان بخصوصی استوار نیست، بلکه با تمام قدرت بر آن بنیاد شمی 8 استوار سات که زیر بنای همه بیانهای زبانی را تشکیل می‏دهد.«شم» 9 هنرمند، در اصطلاح کروچه، مستقیما از دل تجربیات عام آدمی شکل می‏بندد-هم تجربیات آدمی در حوزه اندیشه و هم در حوزه احساس-و در آن میان تجربه فردی خود او گزینشی به غایت شخصی شده است.روابط فکری در این سطح ژرف‏تر هیچ جامه زبانی مشخصی بر تن ندارند؛اوزان آزادند و، در این نخستین وهله، به اوزان سنتی زبان هنرمند وابسته نیستند.برخی هنرمندان که روانشان عمدتا در این لایه غیر زبانی(یا بهتر بگوییم، در این لایه زبانی عام)حرکت می‏کند، حتی با دشواریهای خاصی رو به رو می‏شود که چگونه حرفهایشان را در قالب اصطلاحات خشک زبان معمول و پذیرفته شده‏شان به بیان در آوردند.آدم احساس می‏کند.این قبیل هنرمندان نا آگاهانه می‏کوشند تا به یک زبان هنری عام دست یابند؛یعنی به یک جبر ادبی 10 که با تمامی زبانهای ادبی شناخته شده مربوط باشد؛درست همان طور که هر نما پردازی ریاضی کاملی با تمام گزارشهای غیر مستقیمی از روابط ریاضی کهزبان معمولی قادر به بیان آنهاست ربط دارد.بیان هنری این هنرمندان غالبا زورکی و پر تکلف است؛تا جایی که گاه طنین ترجمه دارد که از زبانی ناشناخته صورت بسته باشد-که این، در واقع امر، درست همان چیزی است که هست.این گروه از هنرمندان-که ویتمن 11 و براونینگ 12 از زمره آنان هستند-بیشتر از رهگذر بزرگی روحشان در ما اثر می‏گذارند تا از رهگذر شیوایی سخنشان در هنر. شکست نسبی این هنرمندان در زمینه زبان از ارزش تشخیصی و آسیب شناختی بسیار بالایی برخوردار است؛چه این شکست حکم شاخصی را دارد که خود از حضور غالب و فراگیر وسیله‏ای زبانی در عرصه ادبیات حکایت می‏کند که بسیار وسیعتر و سخت شمّی‏تر از هر زبان بخصوصی است.

با همه این احوال، از آنجا که شیوه بیان آدمی همان است که هست، بزرگترین هنرمندان ادبی-یا بگذارید بگوییم رضایتبخش‏ترین آنها-کسانی هستند که ناخود آگاهانه آموخته‏اند چگونه یافته‏های شمّی و ژرف‏تر خود را طوری پردازش دهند که در قالب آن لهجه‏های محلی جای گیرد که در گفتار روزمره به کار می‏برند؛و اینان همانا شکسپیرها و هاینه‏های 13 روزگارانند.در اینان هیچ نشانی از تکلّف نیست. «شم»شخصی اینان به صورت ترکیب کمال یافته‏ای جلوه‏گر می‏شود که در آن، هنر مطلق شم درونی با هنر ذاتی و تخصصی شده وسیله زبانی یکی و یگانه شده است.این است که، مثلا، با هاینه، پنداری جهان به آلمانی سخن می‏گوید.چه، با او ماده هنر به کلی«از نظر محو می‏شود».

**3)زبان همچون هنری جمعی**

هر زبانی خودش یک هنر بیان جمعی است.در هر زبانی مجموعه بخصوصی از عوامل زیبایی شناختی نهفته است، که خود یا آوا شناختیند، یا عروضی، یا نمادین، و یا ساختواژی؛و زبان مزبور در آنهمه با هیچ زبان دیگری به طور کامل شریک نیست.این عوامل یا ممکن است تواناییهای بالقوه خود را با تواناییهای آن زبان ناشناخته مطلق بیامیزند که پیش از این بدان اشاره کردم-و این شیوه شکسپیر و هاینه است-و یا ممکن است به طور جداگانه ساختار هنری فنی و خصوصی‏ای را صرفا از آن خود بیافرینند که این همانا هنر ذاتی همان زبان است که اینک تقویت شده و تعالی یافته است.این نوع دومی، که به طور فنی‏تر هنر«ادبی»سووین برن و انبوهی از شاعران«کهین» 14 و ظریف است، بسیار شکننده‏تر از آن است که بتواند بپاید و بماند.هنری است ساخته شده از موادی روحانی، اما نه از خود روح.برای مقاصد تشخیصی و آسیب شناختی، پیروزیهای سووین برنها به همان اندازه ارزشمندند که نیمه-شکستهای براونینگها.اینها نشان می‏دهند که هنر ادبی تا چه حد می‏تواند به هنر جمعی خود زبان تکیه کند.راهیان تندروتر عرصه صناعت و فن چه بسا چنان در هر چه فردی‏تر کردن این هنر جمعی زبان طریق اغراق بپیمایند که آن را به چیزی سخت شکننده و نامقاوم بدل کنند.آدمی همیشه نمی‏تواند ممنون باشد از این که گوشت و پوست و خونش را چندان بسایند و صیقل دهند که بسان مرمر و عاج گردد.

هنرمند می‏باید از هر امکان زیبایی شناختی که بومی زبانش است استفاده کند.شخص او چه بسا که شکر گذار گردد اگر ببیند تخته شستی زبانش سرشار از انواع رنگها است؛یا اگر ببیند تخته شیرجه آن نرم و سبک است.اما هیچ نباید از بابت زیباییها و شیرینیهایی که صرفا از آن زبان بومی و است خود را متحق هیچ امتیازی بینگارد.ما نیز باید این زبان را با تمامی کیفیات زوانی و نرمیش، یا خشکی و سختیش، همچون عاملی پیشداده فرض کنیم و آنگاه کار هنرمند را به نسبت با آن بسنجیم و ارزیابی کنیم.بنای کلیسای جامعی که در بن دشتی ساخته باشند بسیار فرازمندتر از تکه چوبی است که بر بلندای مون بلانش افراخته باشند.به عبارت دیگر، ما نباید مرتکب خطایی از این دست شویم کمه، فی المثل، غزلی به زبان فرانسه را بستائیم صرفا بدان دلیل که واکه‏هایش رساتر از واکه‏های ما است؛یا نثر نیچه را بنکوهیم تنها از آن جهت که دربافتش مجال به چنان ترکیباتی از همخوانها می‏دهد که در خطه زبان انگلیسی وحشت می‏آفریند.این گونه داوری کردن درباره ادبیات چیزی کم از آن ندارد که آدم عاشق تریستان و ایزولده 15 باشد صرفا بدان سبب که از بانگ بوق خوشش می‏آید.بعضی چیزها هست که در یک زبان خیلی خوب انجام می‏شود، ولی در زبانی دیگر حتی سعی در انجامشان نیز به کلی بیهوده است.البته کمبودهای هر زبانی معمولا جبران می‏شوند.مجموعه واکه‏های زبان انگلیسی ذاتا یکنواخت‏تر و کسل کننده‏تر از دستگاه واکه‏های زبان فرانسه است؛با اینهمه، زبان انگلیسی این کمبود آشکار را با چابکی ورنی خود جبران می‏کند.حتی جای تردید است اگر رسائی ذاتی دستگاه آوایی یک زبان بتواند به اندازه روابط موجود میان آواهای آن زبان-یعنی به اندازه کل دامنه شباهتها تفاوتهای آن آواها-در مقام عاملی که به لحاظ زیبایی شناختی تعیین کننده خواهدبود مهم و مؤثر باشد.مادام که هنرمند وسیله‏ای در اختیار داشته باشد تا با آن توالیها و وزنهای اثر خود را مرتب سازد، دیگر کمتر اهمیتی ندارد که آیا عناصر موجود در ماده هنر او از این یا آن کیفیات حسّی بر خوردار هستند یا نه.

**4)امتیازها و محدودیتهای زیبایی شناختی هر زبان**

زمینه آوا شناختی هر زبانی، به هر حال، تنها یکی از ویژگیهایی است که به ادبیات آن زبان جهتی مشخص می‏بخشد.از این لحاظ، ویژگیهای ساختواژی زبان به مراتب مهم‏تر است. در کار طراحی و پردازش سبک فرق بسیار خواهد داشت اگر زبانی بتواند یا نتواند واژه مرکب بیافریند«یا اگر ساخت آن ترکیبی باشد یا تحلیلی؛و یا اگر کلماتی که در جملات آن به کار می‏روند در انتخاب جایگاه آزادی زیاد داشته باشند یا، بر عکس، مجبور باشند در توالیهای انعطاف ناپذیری قرار گیرند که از پیش برایشان تعیین شده است، تا آنجا که سبک امری فنی محسوب می‏شود که با ساختن و پرداختن کلمات و آنگاه آراستن آنها در جمله ربط پیدا می‏کند، باید گفت که ویژگیهای عمده سبکی را خود زبان تعیین می‏نماید؛و نقش زبان در این امر، در واقع، از هر نظر اجتناب ناپذیر است؛درست به همان صورت که تأثیر آکوستیکی و عام نظم آوری 16 را نیز آواهای زبان و تکیه‏های طبیعی آن تعیین می‏کنند.اما این مبانی ضروری سبک را هنرمند به ندرت به مثابه چیزهایی احساس می‏کند که آزادی و فردیت او را در امر بیان محدود می‏سازد.اینها، بر عکس، توجه هنرمند را به سوی آن دسته از تحولات سبک شناختی معطوف می‏سازند که با میل و گرایش طبیعی زبان همراستا و دمسازند.بسیار نامحتمل است که هر سبک ارزشمند و در خوری بتواند جدا در خلاف جهت انگاره‏های صوری‏ای پیش رود که وجودشان برای زبان بنیادی به شمار می‏آید.هر سبک در خوری انگاره‏های صوری زبان را در خود فرا می‏گیرد؛سهل است که خود بر آنها استوار است.خوبی هر سبکی از نوع سبک دبلیو. اچ.هادسون 17 یا سبک جورج مور 18 [ 19 ]در این است که درست همان کاری را با منتهای راحتی و اقتصاد انجام می‏دهد که زبان همیشه در پی آن بوده است.کارلایل- بازی 20 در زبان؛هر چند هم از فردیت بر خوردار است و هم از انسجام، با اینهمه به هیچ روی سبک به حساب نمی‏آید؛بلکه اداواطوری 21 است در خور تیوتونها.نثر میلتون 22 و معاصرانش نیز نثر انگلیسی در معنای دقیق کلمه نیست؛کاریاست نیمه-لاتینی 23 که به کلامی درخشان در زبان انگلیسی انجامیده است.

**5)سبک مشروط به ویژگیهای ذاتی زبان**

عجیب است که چقدر طول کشیده است تا ادبیاتهای کشورهای اروپا به این نکته پی برند که سبک چیز مطلقی نیست؛چیزی نیست که قرار باشد از سرمشقهای یونانی و لاتین بگیرند و بر زبان تحمیل کنند؛بلکه صرفا خود زبان است با پویش طبیعی خود در راستای مسیر طبیعیش؛منتهی با ان مقدار رنگ و مایه فردی که به شخصیت نویسنده مجال حضوری محسوس دهد، اما نه مجال بند بازیهای بی حساب.ما اکنون بسیار روشن‏تر از همیشه می‏دانیم که آنچه در یک زبان زیبا و مؤثر است، در زبانی دیگر زشت و ناجور خواهد نمود.زبانهای لاتین و اسکیمو، با صورتهای به شدت تصریفیشان، تن به ساختاری ادواری و بسیار پیچیده 24 می‏دهند که استعمالش در زبان انگلیسی به غایت کسالت‏بار خواهد نمود.زبان انگلیسی به نوعی از رهایی و لاقیدی مجال می‏دهد، بلکه آن را می‏طلبد، که در زبان چینی به شدت کسل کننده از کار در خواهد آمد.و زبان چینی، با کلمات لا یتغیر و توالی انطاف نا پذیرش، از چنان فشردگی ساختاری، و چنان توازی موجز، و چنان قدرت القایی خاموشی برخوردار می‏شود که به «ذائقه»انگلسی زبانان بیش از حد تند و تیز خواهد بود و در سلیقه‏شان بی اندازه ریاصی وار.هر چند ما نه ساخت ادواری و مجلل لاتین را می‏توانیم جذب و هضم کنیم و نه سبک نقطه نشان 25 چینی کهن را؛با اینهمه، از عهده آن البته بر می‏آییم که با این فنون و صناعات بیگانه همدلی کنیم و به فضای آنها گام نهیم و روح آنها را در یابیم.

من بر آنم که هر شاعر انگلیسی زبان امروزی بسیار شکر گذار می‏شد اگر هر آینه می‏توانست بدان ایجاز و اختصاری دست یابد که هر چینی زبان متشاعری 26 می‏تواند بی هیچ تلاشی از آن بهره‏ور شود.یک نمونه از آن ایجاز این است: 27 .

وو-رود 28 رودخانه دهانه شبانگاه خورشید فرو رفتن، شما نظر کردن لیائو-تونگ 29 نادین خانه بخار سوت چند صدا، آسمان-زمین بی پایان، شناور شناور یک نی بیرون پادشاهی-میانه. 30

این بیست و هشت کلمه را، که به چینی با بیست و هشت هجا برابر است، می‏توان به طور ناشیانه چنین ترجمه کرد که:«در دهانه رودخانه یانگ-تسه، همچنان که خورشید می‏خواست غروب کند، به شمال به سوی لیائو-تونگ چشم می‏دوزم ولی خانه‏ام را نمی‏بینم.سوت بخار چندین بار در گستره بیکران به صدا در می‏آید آنجا که آسمان و زمین به هم می‏رسند.کشتی، که بسان یک نی میان تهی شناور است، از پادشاهی -میانه 31 سفر آغاز می‏کند»ولی ما هیچ نباید به زبان چینی به دلیل ایجازش بی جهت حسادت بورزیم.وجه بیان گل و گشادتر خود ما، انگلیسی زبانان، نیز می‏تواند زیبائیهای خاص خود را داشته باشد؛چنان که جلال جمع و جورتر سبک لاتین هم دلپذیریهای مختص به خودش را دارا است.تقریبا به تعداد زبانهای جهان تصور طبیعی از سبک وجود دارد.بسیاری از آن تصورها امکاناتی صرفا بالقوه‏اند، و همچنان چشم به راه ورود هنرمندانی هستند که هرگز نخواهند آمد.با اینهمه، در متون بازمانده از آئینها و آوازهای اقوام ابتدایی قطعات فراوانی هست که هر یک به لحاظ انسجام و زیبایی بی همتا است.ساخت زبان گاهی ترکیب خاصی از مفاهیم را ایجاب می‏کند که به چشم ما همچون یک کشف سبک شناختی شکوهمند جلوه‏گر می‏شود.کلمات منفرد زبان الگونکین به اشعار تصویر گرایانه 32 کوچک می‏نمایند.گرچه می‏باید مواظب باشیم تا در باره تازگی محتوا، که دست کم نیمی حاصل تازگی طرز برخورد ما است، طریق اغراق نپیماییم؛با اینهمه، از نظر نیز نباید دور بداریم که، علی رغم نکته اخیر، یک چنی امکانی در سبکهای ادبی کلاملا بیگانه باز نموده شده است؛سبکهائی که هر یک به شیوه‏ای ممتاز و مختص به خود نمایشگر جست و جوی روح آدمی در پی کشف صورت زیبا است.

**6)وزن مشروط به پویش آوایی زبان**

احتمالا هیچ چیزی نیست که بتواند بهتر از جنبه وزنی و عروضی شعر نشان دهد که ادبیات تا چه حد به لحاظ صوری متکی به زبان است.وزن کمّی نزد یوناینان چیزی کاملا طبیعی بود؛و این تنها نه بدان دلیل بود که شعر همراه با رقص و آواز 33 زاده شد و در کنار همانها بالیدن گرفت؛بلکه بدین دلیل نیز بود که تناوب هجاهای بلند و کوتاه در اجرای روزانه زبان یونانی چیزی کاملا زنده و تپنده به شمار می‏رفت.تکیه‏های نواخت بنیاد 34 زبان یونانی، که تها در درجه دوم پدیده‏هائی از نوع تکیه فشاری هم محسوب می‏شدند، به هجاهای این زبان کمک می‏کردند تا فردیت کمی خود را به دست آورند. وقتی اوزان شعر یونانی در نظم لاتین به کار گرفته شد، صرف این کار مشکلات و دشواریهای نسبتا اندکی به بار آورد؛زیرا که زبان لاتین نیز به عنوان زبانی نشان خودره بود که نسبت به تمایزات کمّی وقوفی دقیق داشت.به هر حال، تکیه در زبان لاتین در سنجش با تکیه در زبان یونانی به طرز محسوس‏تری از نوع تکیه فشاری بود.بنابراین، احتمالش زیاد است که این اوزان صرفا کمّی، که از روی سر مشقهای یونانی پرداخته شده بودند، در زبان لاتین اندکی بیشتر از آن ساختگی می‏نمودند که در زبان اصلیشان احساس می‏شدند.تلاشهایی که تا کنون صورت گرفته تا نظم انگلیسی را در قالب اوزان لاتین و یونانی بریزند هیچگاه موفق نبوده است.بنیاد پویش 35 زبان انگلیسی اساسا کمیّت 36 نیست؛بلکه تکیه فشاری است؛یعنی تناوب هجاهای تکیه‏بر و بی تکیه است. این واقعیت به نظم انگلیسی سو و گرایشی کاملا متفاوت می‏بخشد؛«گذشته از آن که رشد و تکامل اشکال شعری این زبان را نیز همین واقعیت تعیین کرده است؛و هم اکنون نیز همین واقعیت مسؤول پیدایش اشکال تازه در شعر آن زبان است.از سوی دیگر، در پویش 37 زبان فرانسه نه تکیه فشاری و نه سنگینی هچایی عامل روانشناختی چندان دقیقی محسوب نمی‏شوند.هجا در زبان فرانسه از رسایی ذاتی چشمگیری بر خوردار است؛و لذا نه به لحاظ کمیت و نه به لحاظ تکیه چندان تغییر قابل ملاحظه‏ای در آن پدید نمی‏آید پس وزن کمی یا وزن تکیه‏[مبتنی بر نواخت‏]در زبان فرانسه به همان اندازه تصنعی خواهد بود که وزن تکیه‏ای‏[مبتنی بر فشار هوا، یا وزن ضربی‏]در یونانی باستان چنان می‏توانست باشد؛و یا وزن کمی و، به همین منوال، وزن صرفا هجایی در زبان فرانسه به ناگریز بر اساس واحد گروه-هجاها 38 شکل گرفت و تحول یافت-باز از همین رو است که می‏افزادیم این زبان هیچ چاره‏ای نداشت مگر آن که با آغوش باز پذیرایی پدیده همگنی واکه‏ای 39 ، و بعدها پدیده قافیه، نیز بشود تا از این پدیده‏ها به عنوان ابزاری بسیار ضروری در تقریر و مرزبندی هجاهای رسایی استفاده کند که خرامشا در شعر همچون خرامیدن کسی بود که از مهره‏های پشت و ستون فقرات محروم است.زبان انگلیسی نیز، چون ز رهگذر زبان فرانسه با پدیده قافیه آشنا شد، البته، روی خوش بدان نشان داد و پذیرای آن گردید؛ولی این زبان در تمشیت و اداره امور وزنی خود چندان نیازی جدی به کمک قافیه نداشت.این است که می‏بینیم مقوله قافیه در زبان انگلیسی را همیشه زیر دست و تابع محض مقوله تکیه فشاری قرار داده اند و بدان همچون مختصه‏ای نگریسته‏اند که وجودش تا حدودی تزیینی بوده است و به کرات نیز آن را به کلی کنار گذاشته‏اند.در عالم واقعیات روانشناختی، هیچ اتفاقی نیست که قافیه دیرتر از زبان فرانسه به زبان انگلیسی آمد و زودتر نیز آن را ترک می‏کند 40 .نظم در زبان چینی در راستای خطوطی بسیار شبیه خطوط نظم در زبان فرانسه زائیده شده و بالیده است.هجا در زبان چینی واحدی است حتی پا بر جاتر و رساتر از همین واحد در زبان فرانسه؛و این در حالی است که کمیّت و تکیه فشاری در این زبان بسیار نامطمئن‏تر از آنند که بتوانند پایه‏های مناسبی را برای دستگاهی عروضی به دست دهند.بنابراین گروه هجاها 41 و قافیه به ناچار دو عامل تعیین کننده و نگاه دارنده در وزن شعر چینی می‏توانند باشند-و مراد از گروه هجاها در اینجا این یا آن تعداد هجا در هز واحد وزنی است.عامل سوم در وزن شعر چینی مختص زبان چنین است؛و آن همانا تناوب هجاهای حامل نواخت یکنواخت 42 با هجاهایی است که حامل نواخت خمیده 43 (خیزان یا افشان)باشند.

اکنون خلاصه کنم که:امر نظم و وزن شعر در زبانهای یونانی و لاتین بر اصل تقابل کمّی یا سنگینی و سبکی هجاها استوار بود، و در زبان انگلیسی بر اصل تقابل تکیه فشاری، و در زبان فرانسه بر اصول شماره هجاها و پژواک 44 ( رسائی)آنها، و در چینی بر اصول شماره و پژواک هجاها، و نیز بر اصل تقابل زیر و بمیهای مختلف.هر یک از این دستگاههای وزنی از درون عادتی نشأت یافته که به پویش ناخود آگاه زبان، بدان گونه که بر زبان سخنگویان آن جاری می‏شود، متعلق است.کافی است دستگاه آوایی یک زبان را، و بالاتر از همه مختصات پویای 45 آن را، به دقت مطالعه کنیم تا بتوانیم به راحتی بگوییم آن زبان چه نوع وزن شعر و چه نوع نظمی در خود پرورانده است-یا اگر تاریخ حیلتی در کار روانشناسی آن زبان کرده است، چه نوع زنو شعر وچه نوع نظمی می‏توانست در خود پرورانده باشد، یا روزی خواهد پروراند.

باری، آواها و تکیه‏ها و صورتهای یک زبان هر چه باشد، و اینها هر طور هم که دست به دست هم دهند تا شکل و شمایل ادبیات آن زبان را ترسیم کنند، یک نکته در هر حال مسلم است؛و آَّ این که همواره قوانینی ظریف و زیرکانه در کارند تا انیهمه را جبران کنند و برای هنرمند فضای مناسب فراهم آورند.اگر در این گوشه در فشار است، در آن گوشه دیگر می‏تواند دستی به اطراف در آورد.و غالب آن است که همه جا طناب به اندازه کافی در اختیار او هست تا خود را از آن بیاویزد اگر مجبور شود.و عجب نیست که چنین می‏باید باشد.زبان به تن خود هنر همگان در عرصه بیان است؛سر جمع هزاران و هزاران شمّ فردی است.فرد در عرصه آفرینش جمعی، البته، ناپدید می‏شود؛اما شیوه بیان فردی او، به هر حال، نشانی از خود در آن کش سانی 46 و انعطاف پذیری باز می‏گذارد که ذاتی همه آثار جمعی است که آفریده روح آدمیانند.زبان آماده است، یا می‏توان به سرعت آماده‏اش کرد، تا فردیت هنرمند را تحدید و تعریف کند.اگر هیچ هنرمند ادیبی بر صحنه ظاهر نمی‏شود، این اساسا بدان سبب نیست که زبان ضعیف‏تر از آن است که امکانات چنین امری را فراهم آورد؛بلکه بدان سبب است که فرهنگ یک قوم سر سازش با زایش و بالش چنان کسی را ندارد که بخواهد در ساخت زبان سودای بیان به حق فردی و آزادوار را در سر بپروراند.

**پی نوشت‏ها و مآخذ**

(1).به زحمت می‏توانیم در اینجا بایستم و تعریف کنم دقیقا چه چیزی آن قدر«مهم و معتبر»هست که بتواند هنر یا ادبیات خوانده شود.وانگهی خودم هم درست نمی‏دانم.ما چاره‏ای نداریم جز آن که ادبیات را شناخته فرض کنیم.

(2).این«سپر اندازی به سائقه شم»هیچ ربطی با سر سپردگی و فرمان پذیری کورکورانه در برابر سنتها و قراردادهای هنری ندارد.بسیاری از سرپیچها و سنت شکنیها که در هنر جدید روی داده به حکم این تمنای شدید بوده است که از ماده هنری درست همان چیزی را بیرون بکشند که ماده مزبور بنا به ذات و سرشت خود می‏تواند در اختیار بگذارد.نقاش تأثر پرداز [impressionist] از آن رو نور و رنگ طلب می‏کند که ماده هنری او فقط همین دو را می‏تواند به او بدهد؛عرضه«ادبیات»در قالب نقاشی، یعنی القاء پر شور و احساس«داستان»در هیأت پرده نقاشی، برای او زننده است؛زیرا که هیچ خوش ندارد ببیند فضا ئل قالب یا صورت بخصوصی که به هنر او تعلق دارد.در زیر سایه‏هائی محو و مات و مبهم شده است که از آن ماده یا وسیله یک هنر دیگر است.به همین منوال، شاعر نیز بیش از پیش

اصرار می‏ورزد که کلمات درست همان معنایی را می‏رساند که واقعا رساننده آنند.

(3).نگاه کنید به:

Benedetto Croce,Aesthetic;

این کتاب به قلم فؤاد روحانی به فارسی ترجمه شده و در سلسله انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب چاپ و منتشر شده است(سال 1350)-م.

(4).به نظر من می‏رسد که مسأله انتقال پذیری آثار هنری از اهمیت نظری راستینی برخوردار باشد. علی رغم همه حرفهایی که درباره بی همتائی قداست آمیز هر اثر هنری بر زبان می‏آوریم، همه را خیلی خوب می‏دانیم که تمامی آفریده‏های ادبی به یک اندازه در برابر ترجمه و انقال به زبانهای دیگر سرکش و رام نا شدنی نیستند؛گو آن که همیشه حاضر نیستیم بدین نکته اقرار کنیم. هر قطعه از آثار شوپن‏[ Chopin ]به راستی تغییر نا یافتنی است؛چنان قطعه‏ای در مجموع در عالم الحان پیانو حرکت می‏کند.بر عکس هر قطعه فوگی‏[ Fugue ]از آن باخ‏[ Bach ]به آسانی قابل انتقال به مجموعه آهنگ موسیقایی دیگری است بی آن که در این نقل و انتقال به اعتبار زیبایی شناختی آن لطمه‏ای وارد آید. شوپن طوری با زبان پیانو بازی می‏کند که گوئی هیچ زبان دیگری وجود ندارد(در مورد او، وسیله یا ماده هنر«از نظر محو می‏شود»؛باخ بر عکس با زبان پیانو به گونه‏ای سخن می‏گوید که انگار وسیله‏ای مناسب است تا با آن به هر فکر و تصوری که در زبان عام الحان ساخته و پرداخته می‏شود بیانی بیرونی بدهند.

(5). Swinburne

(6).البته به این شرط که زبان چینی دقتی به خرج دهد و آن گنجینه لغات علمی را که لازمه چنین کاری است برای خود فراهم کند.و ای کاری است که زبان چینی می‏تواند، چنانچه ضرورتش احساس شود، مثل هر زبان دیگری بدون هیچ دشواری جدی به انجام رساند.

(7). Symbolic algebra

(8). intuitive basis

(9). intuition

(10). titerary algebra

(11). Whitman

(12). Browning

(13). Heine

(14). minor

(15). Tristan und isolde

(16). versification

(17). W.H.Hudson

(18). George Moore

(19).سوای ویژگیهای فردی آن، از نوع گزینش کلمات بخصوص، و ارزشیابی آنها در همین حد.

(20). Carlylese

(21). mannerism

(22). Miton

(23). semi-Latin

(24). elaborately periodic structure

(25). poitilliste style

(26). poestaster

(27).که خود به هیچ روی شعری ازجمند نیست؛بلکه قطعه نظمی است ارتجالی که جوانی چینی از دوستان من درست در لحظه‏ای سروده که شانکهای را به قصد کانادا پشت سر می‏گذاشته است.

(28).نام قدیمی ناحیه‏ای که در حوالی دهانه رود یانگ-تسه‏[ yang-teze] قرار دارد.

(29).ناحیه‏ای در منچوری.

(30).صورت انگلیسی این شعر این است:

Wu-river stream mouth evening sun sink,

North look Liao-Tung.not see home.

Steam whistle several noise,sky-earth boundless,

Float float one reed out Middle-Kingdom.

(31).یعنی کشور چین.

(32). imagist poem

(33).شعر هیچ زبان و هیچ فرهنگ به لحاظ خاستگاه از لحن آواز و گام رقص جدا نیست.با اینهمه به نظر می‏رسد که هنجار غالب در نظم شعر، انواع تکیه‏ای و هجائی نظم است، و نه نظم کمّی.

(34). tonal accents

(35). dynamic basis

(36).تمایزهای کمّی در این زبان تنها به عنوان یک واقعیت بیرونی‏[بیرون از نظام زبان و لذا مربوط به کنش زبانی‏]وجود دارد.این نوع تمایز در زبان انگلیسی از همان ارزش روانشناختی و درونی برخوردار نیستند که در زبان یونانی از آن برخوردار بودند.

(37). dynamism

(38). unit syllable-groups

(39). assonance

(40).ورهارن‏[ verhaeren ، شاعر رمز پرداز بلژیکی، در عالم شعر و شاعری، ]به هیچ روی برده و بندی‏[وزن شش رکنی موسوم به‏]الکساندرین نبود؛با اینهمه، در خلال سخنانش با سیمونز [ Symons ، یکی دیگر از شاعران رمز پرداز از کشور انگلستان‏]درباره ترجمه بامدادان‏ Les ] [ Aubes یاد آور شد که هر چند استعمال نظم بدون قافیه در روایت انگلیسی اثر مورد بحث در نظر او مطلوب و پذیرفتنی بود؛با اینهمه در زبان فرانسه اگر از چنان نظمی استفاده می‏شد، کل اثر بی‏معنی از کار در می‏آمد.

(41). syllable-groups.

(42). level tone

(43). inflected tone

(44). echo

(45). dynamic features

(46). elasticity

پایان مقاله