اندیشه‌های شعر: تی.اس.الیوت

نوشتهٔ استیوِن اسپندر
ترجمهٔ محمدرضا پورجعفری

تی. اس. الیوت نه تنها فکر می‌کرد بهترین منتقدان کسانی بودند که همچون درایدن، جانسن و کالریج خود شعر می‌سرودند، بلکه اعتقاد داشت منتقدی که شاعر است می‌بایستی در نوشته‌های انتقادی‌اش، تجربهٔ خلاق خود را به‌کار گیرد. او، متیو آرنلد را به سبب اینکه چنین نبود نکوهش می‌کرد. نقد و تصحیح آرنلد کار همیشگی الیوت بود و شگفت نیست که نقدهای او برخلاف آرنلد، همواره از تجربهٔ خلاقش مایه می‌گرفت.

اشارات الیوت در باب نوشتن شعر، گاهی، اگر نگوییم متناقض با خود، نااستوار به نظر می‌رسد. با این همه، شاید تناقض چندانی در او نباشد، که تن به تصحیح خود می‌دهد، کاری که گاه گویی در حالت بیهوشی انجام می‌شود. نسبت به برخی از نگره‌های پیشینش بی‌توجّه شده است.

الیوت هر چه سالخورده‌تر می‌شود، بسی بیشتر بیزاری‌اش را از خواندن نوشته‌های پیشینش نشان می‌دهد. اگر در عقایدش به خطایی برخورد کند معمولاً آن را تصحیح می‌کند یا کنار می‌گذارد؛ چنانکه عقاید قبلی‌اش دربارهٔ میلتن، گوته و شلی را تغییر داده است. در مقاله‌ای در باب «گوتهٔ فرزانه» (۱۹۵۵)، وظیفهٔ خود می‌داند که با گوته آشتی کند: «نه از این رو که اساساً بیدادی را از جانب کسی که بدون احساس گناه به بیدادهای فراوان ادبی دست زده است جبران کنم، بلکه به این دلیل که اگر چنین نمی‌کردم فرصتهای خودپروری را از دست می‌دادم که چه بسا غفلت از آنها سزاوار سرزنش می‌بود.» الیوت در ادامهٔ سخنش بر آن است که نفسِ پرداختن به چنین احساسی، در واقع، گونه‌ای ستایش از گوته است: «اعتراف به اینکه گوته یکی از

اروپاییهای بزرگ است.»

الیوت در عبارتی از «صدای سه‌گانهٔ شعر» (۱۹۵۳) می‌نویسد که در شعرِ «صدای نخست»، گسترش همزمان شکل و ماده دیده می‌شود. شاعر، در کار نوشتن، یکسره دلبستهٔ یافتن واژه‌ها برای «چیز»ی است که با پیدا شدن واژه‌ها محو می‌شود تا جای خود را به شعر بدهد. او خاطرنشان می‌کند که شعری از این دست، هر شکلی که داشته باشد، یگانه است. با این همه در مقالهٔ «جانسن در مقام منتقد و شاعر» می‌نویسد: «به اعتقاد من، ساختار، عنصر مهمی از کار شاعرانه است» و جانسن را به سبب نداشتن ساختار مورد نقد قرار می‌دهد. دشوار بتوان این مفهوم از معماری طراحی‌شدهٔ بیرونی را ــ که اساساً از پیش تمهیدشده به نظر می‌رسد ــ با اندیشهٔ "پیکار دم به دمِ فرشته و هشت‌پا"ی «صدای نخست» شعر سازش داد. اما دیدگاه دوم بی‌تردید بیشتر اصلاحگر دیدگاه نخست است تا متضاد با آن. گفت‌وگویی سودمند میان اندیشهٔ نمادگرای فرانسوی در باب شعر و تصور الیوت از ساختار فکری شعر برقرار است.

الیوت «دهکدهٔ متروک» گُلدسمیت را برتر از هر شعر جانسن یا گری می‌داند. دلیلش این است که گلدسمیت اشعارش را به یاری حسی غریزی از ساختار می‌نویسد، ساختاری که سطر به سطر گسترش می‌یابد. او (به نوشتهٔ الیوت) «از مهارت و ایجازی برخوردار است که از چاسر به این سو کمتر همانندی داشته است.»

به گمانم، میان عناصر روشنفکرانه و خودآگاه و عناصر ناخودآگاه و غریزی در شعر روابط خاصی برقرار بود که الیوت آنها را فوق‌العاده مهم می‌دانست و مدام در صدد ایضاحشان بود. در زمرهٔ این روابط، بستگی میان تواناییهای خلاّق و انتقادی در ترکیب‌بندی اثر بود. الیوت "خلاق"را همچون چیزی که ناآگاهانه عمل می‌کند و "انتقادی" را البته کمابیش به عنوان اعلام «آری» یا «خیر» همزمان با آن توصیف کرد. آنچه او بسیار کمتر به آن اطمینان داشت، سهم ذهن آگاه در طراحی شعر پیش از نوشتن بود.

رابطهٔ میان ساختار فکری و شکل غریزی، اساساً مشروط به وضعیت درونمایهٔ یک شعر است. الیوت در نقد اولیه‌اش بر آن بود که دانته لزوماً به فلسفهٔ تومیستی، که موضوع *کمدی الهی* بود، اعتقاد نداشت. اما الیوت با گروش خود به مسیحیت دیگر چنین نمی‌اندیشید. او ضمناً می‌دانست که ناتوانی برخی از خوانندگان مقاله‌اش در باب دانته، در پذیرش اعتقادات دانته، برای آنها مسأله‌آفرین است. او به خوانندهٔ *کمدی الهی* اندرز می‌دهد که هرچند نمی‌تواند اعتقادات دانته را نادیده بگیرد، اما از او انتظار نمی‌رود که به آنها باور داشته باشد. همهٔ آنچه لازم است این است که بایستی آنها را فهمید. خواننده برای چنین کاری نیاز به باور ندارد، بلکه لازم است

بی‌باوری خود را مسکوت بگذارد. در یادداشتی مبسوط بر بخش دوم این مقاله، الیوت واکنشهایی را در قبال برداشت آی. اِ. ریچاردز از رابطهٔ شعر و باور، که در *نقد تجربی* آمده است، بیان می‌کند. الیوت با ریچاردز موافق است که خواننده می‌تواند به «احساس سرشار ادبی یا شاعرانه» دست یابد «بی‌آنکه در اعتقادات شاعر سهیم شود.» اگر چنین نبود، نه ادبیاتی در کار بود و نه نقدی. سپس ادعای خود را مطرح می‌کند مبنی بر اینکه «ما می‌توانیم فرق میان اعتقادات دانته به عنوان انسان، و اعتقاداتش به عنوان شاعر را تشخیص دهیم.» و در توضیح بیشتر می‌افزاید که «ناگزیریم باور کنیم که ارتباطی ویژه میان این دو در کار است، شاعر به آنچه که می‌گوید باور دارد.»

او می‌نویسد: «اگر برای نمونه اطلاع می‌یافتیم که در باب *طبیعت اشیاء (De Rerum Natura)* تجربه‌ای لاتینی بود که دانته برای انبساط خاطر خود پس از تکمیل *کمدی الهی* سروده بود و با نام لوکرتسیوس منتشر می‌کرد، مطمئناً کسب لذّت از هر دو منظومه یکسره قطع می‌شد.» سپس، توصیف ریچاردز را از سرزمین هرز *(wasteland)* به عنوان شعری که در آن «نویسنده‌ای معیّن، میان شعر و همهٔ باورهایش جدایی کامل برقرار کرده است» رد می‌کند. الیوت اظهار می‌دارد که چنین چیزی به نظرش «نامفهوم» است.

او با طرح مجدد این فکر که خواننده می‌تواند عقیدهٔ ابرازشدهٔ شاعر را «بفهمد» هرچند که در آن سهیم نباشد، به استدلالی می‌پردازد که به نحوی خارق‌العاده، منطق درونی تمامی نثر و شعر او را در جریان بسطشان آشکار می‌کند، جریانی که او را بی‌وقفه به سوی مواضعی می‌کشاند که در آن حقیقت با قاطعیت بیان می‌شود و ارزشها وابسته به «علّت غایی»اند. او می‌نویسد:

> اگر شما خود به دیدگاه معیّنی از زندگی معتقد باشید، سپس به اصرار و ناگزیر بخواهید هرکس دیگر هم آن را به کمال «بفهمد»، ادراک او بایستی به اعتقاد منجر شود. ممکن و گاه لازم است استدلال کنیم که ادراک تامّه بایستی خود را با ایمان تامّه یکسان کند. از این رو، نتیجهٔ کار به میزان زیاد، اگر بتوان گفت، وابسته به معنای همین واژهٔ کوتاه *تامّه* است.

جرّ و بحث بر سر معنای واژهٔ «تامّه» اندکی مضحک می‌نماید، به طوری که انگار موقعیتی انکارناپذیر بیان شده است. اکنون بد نیست بنشینیم و در باب معنای «انکارناپذیری» بحث کنیم. هرچند جرح و تعدیلهایی این بحث را محدود کرده است، امّا موضوع آن روشن است. در درازمدت *"الف"* که گمان می‌کند دیدگاه زندگیِ مورد اعتقاد *"ب"* را می‌فهمد، تنها در صورتی می‌تواند چنین فهمی را تکمیل کند که خود به باورهای *"ب"* معتقد باشد. هر چیزی همسنگ

این، فهم این مطلب است که چرا "ب" به چیزی اعتقاد دارد که *"الف"* ندارد. این امر، توضیحِ شکست *"الف"* یا انکار فهم دیدگاه زندگی است که به زعم "ب" به معنای راستین کلمه، درست است.

بحث بر مواضع اعتقادی سابق الیوت تأکید دارد؛ زیرا، بی‌تردید، اگر «فهم» در اینجا به معنای ادراک دیدگاههای اعتقادی دانته باشد، پس، فهم تامّهٔ دانته، یعنی سهیم شدن در دیدگاه او نسبت به زندگی. سهیم نشدن در این دیدگاه به طور کامل، تنها نشانهٔ نافهمی فرد است. بدینسان، همچنان که الیوت یک‌بار استدلال کرد، بحث اینکه دانته نیاز به اعتقاد داشتن به فلسفهٔ پیشنهادی‌اش در *کمدی الهی* نداشت، فهم ناقص دانته می‌بود. و فهم کامل، لزوماً به معنای پذیرش شعر نیست، بلکه رسیدن به این است که دانته چه اعتقادی داشت.

این استدلال، که فهم کامل موضع کسی که اعتقادی دارد به معنای این است که شما نیز بدان معتقدید، متضمّن نیرویی برای الیوت بود که رفته‌رفته به‌کارش گرفت. در یادداشتی بر بخش دوم مقاله‌اش در باب دانته که ذکرش رفت، با نظریهٔ «گزارشهای جعلیِ» ریچاردز (یعنی گزارشهایی که در درون شعر به عنوان واقعی مطرح می‌شوند امّا در بیرون آن واقعی نیستند) مخالفت می‌کند و بر آن است که «کمال، همه‌چیز استِ» شکسپیر برای او معنای ژرف عاطفی دارد و «دست‌کم به معنای تحت‌اللفظی» بری از خطاست، درحالی‌که «ارادهٔ او، آرامش ماستِ»[1] دانته، حکمی لفظاً درست است. اگر چنین باشد، پس شکافی که «توهّم واقعیتِ» ایجاد شده در درون شعر و واقعیتِ حقیقتِ فلسفی بیرونِ آن را از هم جدا می‌کند، دست‌کم در برخی مقاطع، بسته می‌شود. آنچه در خارج شعر لفظاً درست است، در درون آن نیز به همین صورت درست است. کلمهٔ شعری با *کلمهٔ* خدا مطابقت می‌کند.

الیوت در ۲۹ ژوئن ۱۹۲۷ در کلیسای انگلستان پذیرفته شد. تغییری که این نوگروی در کارهای منثورش ایجاد کرد در کتاب *برای لانسلوت آندروز*[2] (۱۹۲۸) پیداست. این کتاب، متشکل از مقاله‌هایی است که دلبستگی الیوت را به درستْ آیینیِ مسیحی نشان می‌دهد. مقالهٔ عنوان، به ستایش از عنصری کلیسایی اختصاص دارد که در شکل دادن به‌کلیسای انگلستان از اهمیتی بسیار برخوردار بود. در همین کتاب *بودلر در زمانهٔ ما* به شیوه‌ای که بیشتر نمایانگر نثر الیوت است، دربردارندهٔ گونه‌ای خود-زندگی‌نگاری پوشیدهٔ آن نسل ادبی است که الیوت خود بدان تعلق داشت. او در حمله به ترجمه‌های دههٔ نودِ آرتر سیمونز[3] از بودلر، اظهار می‌دارد که

---

1. Ia sua Voluntate e nostra pace.
2. *For Lancelot Andrewes*
3. Arthur Symons (۱۸۶۵-۱۹۴۵) شاعر و منتقد انگلیسی

«دههٔ نودی‌ها به ما نزدیکترند» (که منظورش از ما بایستی خودش و ازرا پاوند باشد) تا «نسل ادبی، که شامل آقایان برنارد شاو، ولز، و لیتن استریچی[1] است. این نسل، از لحاظ دودمانی «فراتر از نودی‌هایند: آنان از تبار هَکْسْلی، تیندال و جورج الیوت و گلدستون هستند. و بودلر با این نسل کاری ندارد؛ اما او با نودی‌ها و همچنین تا حد زیادی با ما سروکار دارد.»

این موضوع به لحاظ تاریخی مهم است، پاوند و الیوت، هنگامی که پیش از جنگ جهانی نخست به اروپا آمدند، در جستجوی انجمن ادبی انگلیسی مرتبط با پاریس بودند، شاعرانی انگلیسی با سمبلیستهای فرانسوی. آنچه آنان یافتند شاعران دورهٔ جورج بودند. به زعم آنان این شاعران با عصر نو هیچ‌گونه ارتباطی نداشتند، هم از آنسان که شاعران «دههٔ نود»، به نوبهٔ خود، با توجّه به سنجیدارهای یکسره روشنفکرانهٔ شاعران معاصر فرانسه، کودکانه و تن‌آسان به نظر می‌رسیدند. الیوت در این مقاله می‌نویسد که «واقعیت مهم دربارهٔ بودلر این است که او اساساً فردی مسیحی بود که خارج از زمانهٔ شایستهٔ خود زاده شد.» همچنین اظهار می‌دارد که سرچشمهٔ «گرایش بودلر به "شعائر"... به هیچ وجه نزدیکی او به اشکال بیرونی مسیحیت نیست، بلکه از غریزه‌های روحی ناشی می‌شود که *طبیعتاً* مسیحی است.» الیوت در اینجا همچون کسی می‌نویسد که گویی *جام مقدس* خود را بازیافته است.

الیوت مسألهٔ اندیشه در شعر را دیگربار در *کاربرد شعر و کاربرد نقد* مطرح می‌کند (سخنرانیهای چارلز الیوت ــ نورتن در دانشگاه هاروارد، ۱۹۳۲). او اعتراف می‌کند که نمی‌تواند شعر شِلی را ــ که آن همه در جوانی دوست داشت ــ بستاید. شاید به این دلیل که اندیشه‌های شلی، امروزه در او موجد بیزاری می‌شود. همچنین مسائلی از این دست را پیش می‌کشد که آیا باید شعر را به حساب اندیشه‌هایی که در آن است محکوم کرد یا خیر. این مسأله زمانی آشکار می‌شود که سخن از بیتس باشد، یعنی از کسی که شعرش ــ هرچند شعرهای میانسالی او ــ مورد تحسین الیوت است. زیرا او اندیشه‌های ستودنیِ اندکی در بیتس سراغ دارد. الیوت دربارهٔ بیتس در خود ـ زندگی‌نگاریها می‌نویسد:

> او بسیار شیفتهٔ حالتهای جذبهٔ خود ـ القایی، نمادگرایی آیینی، واسطه‌های احضار ارواح، تئوسوفی، آیینه‌بینی، و فرهنگ عوام و اجنه بود. سیبهای زرین، کماندارها، گرازهای سیاه و چیزهایی از این قماش، فراوان داشت. شعر افسونی خواب‌کننده دارد. امّا شما نمی‌توانید با جادو آسمان را تسخیر کنید، به ویژه اگر همچون آقای بیتس فردی بسیار فرزانه باشید. آقای بیتس با پیوزی بزرگی در تحول شعر، به نوشتن آغازید و هنوز هم زیباترین شعرهای زبان انگلیسی را می‌نویسد که برخی از آنها روشنترین،

1. Lytton Strachey زندگینامه‌نویس انگلیسی

ساده‌ترین و سرراست‌ترین شعرهایند.

الیوت، بعدها دیدگاههای خود را در باب شلی تعدیل کرد و در «معنای دانته به نظر من» (۱۹۵۰) دریافت که پیروزی زندگی شلی، دربردارندهٔ برخی از مهمترین و *دانته‌ای‌ترین* ابیات در شعر انگلیسی است.» در *کوکتل‌پارتی*، حتّی احترام بیشتری برای شلی قائل شد: در این اثر زمانی که از ریلیِ (Reilly) کشیش ـ روانکاو ـ مرشدگونه خواسته شد تا دیدگاهش را نسبت به زندگی بیان کند، او در پاسخ تقاضا می‌کند شعری بخواند و به‌گفتار زمین در پرومتهٔ بی‌زنجیر می‌پردازد:

پیش از آنکه بابل غبار شود
زرتشت مغ، کودک مُرده‌ام،
با تصویر گردشگر خود در باغ روبه‌رو شد.

امّـا در ۱۹۳۳، مـوضوع بـرای الیـوت انـدیشه‌های شـلی بـود. از شـلی، بـه ویـژه بـه سـبب اظهارنظرهایش در باب ازدواج که در *اپیپسای‌کیدیون*[۱] (Epipsychidion) بیان شده است، بیزار بود.

الیوت قاعده‌ای کلّی از واکنش خود در برابر اندیشه‌های شلی برکشید:

آنگاه که آموزه، نظریه، باور، یا «دید زندگی» ارائه شده در شعر چیزی است که ذهن خواننده همچون فردی عاقل و بالغ و مبتنی بر حقایق تجربی می‌تواند آن را بپذیرد، مانعی بر سر لذت او ایجاد نمی‌شود، خواه با آنها موافق باشد خواه مخالف، خواه تأییدشان کند خواه تقبیح. ولی آنگاه که خواننده آن را همچون چیزی کودکانه یا سُست رد می‌کند، برای خواننده‌ای با ذهنی پیشرفته، مانعی کامل برپا می‌شود.

الیوت به این فکر می‌رسد که اندیشه‌های شعر سرانجام بر دیدگاه خاص شاعر تأثیر می‌گذارد و آن را گسترش می‌دهد. در پی اشاراتش در باب شلی، نکته‌ای از **آلدوس هکسلی** در مقدمه‌ای بر *نامه‌های دی. اچ لارنس*، به تأیید، نقل می‌کند، حاکی از آن که لارنس «از دیدگاه **ویلهلم مایستریِ** عشق به عنوان نوعی آموزش، ابزاری برای کسب فرهنگ، یا به عنوان نوعی تقویت‌کنندهٔ (Sandowexerciser) روح» بیزار است. او سخن لارنس را بازمی‌گوید و «دقیقاً» خود را در این

۱. واژهٔ یونانی به معنای روحی بر روحی، که حاکی از وحدت دو روح است.

زمینه هوادار لارنس اعلام می‌کند و می‌افزاید «این دیدگاه بر سرتاسر کار گوته نیز حاکم است.»

... آیا لازمهٔ فرهنگ این است که هنگامی که می‌نشینیم و شعر می‌خوانیم، آگاهانه تلاش کنیم (کاری که لارنس هرگز نکرد و من از این جهت برای او احترام قائلم) تا ذهنمان را از تمامی اعتقادات جزمی و باورهای احساساتی در باب زندگی بپیراییم؟ اگر چنین باشد بدا به حال فرهنگ. به همین ترتیب نباید میان مواقعی که شاعری خاص «شاعر می‌شود» و مواقعی که «مُبلّغ است» تمیزی قائل شویم، هرچند که مردم گاه چنین می‌کنند.»

الیوت نمونه‌های دیگری از بستگی شعر به فلسفه به دست می‌دهد (بستگی و *وابستگی*، واژه‌های کلیدی در این بحث‌اند). یکی از آنها اشعار لَندور (Landor) است که الیوت او را «یکی از زیباترین شاعران نیمهٔ اول سدهٔ نوزدهم» می‌داند، کسی که هنوز شهرتی همپای وردزورث یا حتی بایرُن، کیتس و شلی به دست نیاورده است. دلیل این امر آن است که لندور «تنها یک محصول فرعی باشکوه» تاریخ است، درحالی‌که در مورد وردزورث باید گفت «عظمت او امری بنیادی است و جایگاه او در الگوی تاریخ معنایی خاص دارد که باید آن را بازشناخت.»

در واقع الیوت، به طرزی شگفت‌انگیز، عظمت وردزورث را انقلابی‌بودن او می‌داند: «هنگامی که با وردزورث همچون پیشگو و پیامبری روبه‌رو می‌شوید که وظیفه‌اش آموزش و تهذیب از راه لذت است، آن هم به صورتی که گویی او خود این نکته را کشف کرده بود، در آن صورت می‌توانید بپذیرید که کار او، دست‌کم برای انواع خاصی از شعر، سودمند است.»

پیداست که الیوت در این کتاب، دیدگاه خود را در باب اهمیت موضوع در شعر بسط می‌دهد. او با پذیرش وردزورث، برتری خودخواهانه‌ای را پذیرفته است که بی‌تردید، در شمار همهٔ چیزهای دیگر، می‌توان از آن به شخصیت شاعر تعبیر کرد. با این همه، او هنوز بر آن است که هدف شعر انتقال چنین مطلبی نیست، بلکه شعر بودن آن مهم است. شعر نمی‌تواند محدود باشد ــ واژهٔ محدود در اندیشهٔ الیوت واجد قدرتی خاص است. او با هرگونه نظریهٔ شعر، که شعر را به «نظامی اجتماعی یا مذهبی» مقیّد سازد و بکوشد آن را برحسب چنین نظامی توضیح دهد، مخالفت می‌کند. چنین نگره‌هایی «خطر *محدودسازی* شعر و مقیّد ساختن آن به قوانین را دربر دارند ــ و شعر نمی‌تواند چنین قوانینی را به رسمیت بشناسد.»

الیوت در سرتاسر زندگی‌اش، چنانکه دیده‌ایم، بیش از هر چیز بر این تأکید داشت که شعر نمی‌تواند و نباید جای مذهب را بگیرد و یا جایگزین آن شود. او، به تأیید، از ژاک مارتین نقل می‌کند: «اشتباهی مرگبار است اگر انتظار داشته باشیم که شعر خوراک فوق‌العاده‌ای برای انسان فراهم کند.» و «مذهب، با نشان دادن جایگاه حقیقت اخلاقی و امر مافوق طبیعی ناب، شعر را از

این باور بیهوده که رسالتش دگرگون ساختن اخلاقیات و زندگی آدمی است، نجات می‌دهد: باری، از این نخوت خودبینانه نجات می‌دهد.»

الیوت به آی. اِ. ریچاردز، هنگام بازگویی سخنان آرنلد، حاکی از اینکه در آشوب اندیشه‌های جهان معاصر «شعر قادر به نجات ماست» می‌تازد. و با این‌همه، دیدگاه خود را در باب شعر به شیوه‌ای جمع‌بندی می‌کند که گویی امتیازاتی برای دیدگاه کاربرد اجتماعی و روانشناختی آن قائل است. شگفت آنکه او چیزی در باب سنت نمی‌گوید، همچنین دربارهٔ وظیفهٔ شعر در پالایش و نگهداری زبان سکوت می‌کند:

> (شعر) چه بسا سبب انقلابهایی در حساسیت‌پذیری شود، چنانکه در هر دوره ضرورت دارد. چه‌بسا به شکستن شیوه‌هایِ قراردادیِ دریافت و ارزشگذاری که همواره در حال شکل‌گیری است یاری دهد و سبب شود مردم، دنیا یا بخش تازهٔ آن را از نو ببینند. چه‌بسا دم به دم ما را وادارد که اندکی از احساسات ژرفتر و بی‌نامی که جوهر ویژهٔ هستی ما را تشکیل می‌دهد آگاهتر شویم، جوهری که به ندرت در آن رخنه توانیم کرد؛ چراکه زندگیهای ما اغلب، گریزی پیوسته از خویشتن و گریز از جهان مرئی و ملموس است.

کاربرد شعر و *کاربرد نقد*، به طور کلّی دارای فضایی آزاد و هماهنگ و سازش‌دهندهٔ اجزای متضاد است، با این‌همه در مخالفت با دیدگاههای انتقادی که الیوت نسبت به آرنلد دنبال می‌کند سختگیر است.

الیوت، در «گوتهٔ فرزانه»، خود را همچون کسی توصیف می‌کند که قالب اندیشهٔ کاتولیک را بسا مرده‌ریگ کالوینیستی و درست‌آیینی (Orthodoxy) درهم می‌آمیزد. این‌همه، همراه میهن‌پرستی پُرشور برای جنوب ارتجاعی، در مقالهٔ «مقدمات کفر نوین» شامل سه سخنرانی ایرادشده در دانشگاه ویرجینیا، ۱۹۳۳، از کتاب *پس از خدایان بیگانه*، پیداست. این زمان، هنگامهٔ تنش فوق‌العاده برای او بود، چراکه تصمیم داشت از همسرش جدا شود. برخی از این سخنرانیها ناخرسندیهایی به بار آوردند و الیوت پس از چاپ نخست آنها هرگز اجازهٔ انتشار مجددشان را به خود نداد. با دقت در توضیح اینکه هدف او در این سخنرانیها «نقد ادبی» نیست، می‌کوشد کار نویسندگان نو، به ویژه جویس، تامس هاردی، کیپلینگ، و لارنس را به مقولهٔ درست‌آیینی که در کلیسا کشف می‌کند، نسبت دهد. او ملاکهای ناشی از اندیشه‌هایی همچون گناه نخستین، شرّ، نیروهای شیطانی و کفر را بر این نویسندگان اِعمال می‌کند. در مقام داوری دربارهٔ معاصرانش، آنان را به سبب کفرگویی محکوم نمی‌کند، زیرا کفر گناهی است که او

می‌ستاید. بودلر در این زمینه افراط می‌کرد. لارنس شاید مستثنا باشد ــ تقریباً آمادهٔ گناه. الیوت، به نحوی، لارنس را همچون متحدی ارزیابی می‌کند. بی‌تردید نمی‌توان به او شائبهٔ لیبرالیسم را نسبت داد: «اینکه می‌توانیم و بایستی خود را با لیبرالیسم و پیشرفت و تمدن نو سازش دهیم، مطلبی است که لازم نیست صبر کنیم تا لارنس آن را محکوم کند، نکتهٔ مهم آن است که ما به چه عنوان این سازش را محکوم می‌کنیم. می‌ترسم کار لارنس مورد توجّه افراد بیمار و ناتوان و آشفته قرار گیرد نه افراد سالم و برخوردار از قوهٔ تشخیص...» لارنس هوادار فرشتگانِ ارتجاع است، امّا شاید به دلایل ناپسندیده. الیوت، چنانکه می‌دانیم، به این فکر افتاد که هنگام محکوم کردن لارنس، این او بود که بیمار بود نه لارنس.

الیوت شیفتهٔ لارنس بود، بخشی به سبب نبوغش، امّا بخشی نیز به این سبب که لارنس نیز همچون او، جهان امروز را مبارزه‌ای میان نیروهای زندگی و مرگ می‌دید. او، با اعتراف به اینکه همهٔ کارهای آخر لارنس و کارهای چاپ‌شدهٔ پس از مرگ او را که بسیار زیاد هم هستند نخوانده است، خوشبینانه اظهار می‌دارد: «از برخی جهات ممکن است پیشرفت کرده باشد. چه بسا اعتقاد اولیهٔ او به زندگی، همچون هر اعتقاد جدّی در زندگی، به اعتقاد مرگ تبدیل شده باشد.»

در پی *خدایان بیگانه*، از جنبه‌های بسیار، کتابی «بیمار» است و الیوت بی‌تردید در کنار گذاشتن آن محق است. با این‌همه، عبارتهایی در آن است که ظهور نوشته‌های افراطی مبتنی بر اعتراف و حدیث نفس را پیشگویی می‌کند. چه کسی ممکن است نوشته‌های «هیجانی» امروز را بخواند و با مطلب زیر مخالفت کند:

> ... اصلاً بدیهی نیست که انسانها به هنگام شدت هیجان خود، به بهترین شکل، واقعی باشند. هیجانات شدید جسمی، فی‌نفسه آنها را از هم متمایز نمی‌کند، بلکه آنان را به وضعیت و حالتی واحد تقلیل می‌دهد...

تی. اس. الیوت از این موضوع ناراحت بود که بسیاری از خوانندگان نقدهای اولیه او را بر نقد متأخرش ترجیح می‌دادند. می‌توان برای این احساس ناراحتی به او حق داد. او نوشتن نقد ادبیِ عالی را دنبال کرد و دامنهٔ کارش را از پیش از دورهٔ الیزابتی تا سده‌های هجدهم و نوزدهم گسترد. مقاله‌هایش دربارهٔ درایدن، جانسن و آرنلد ــ از بررسیهای عامی همچون «کلاسیک چیست؟» (۱۹۴۴)، «ویرژیل و جهان مسیحی» (۱۹۵۱) و «صدای سه‌گانهٔ شعر» (۱۹۵۳) که بگذریم ــ پخته‌تر و ژرف‌اندیشانه‌تر از نقد اولیهٔ اوست. با این‌همه، برخی از هیجانهایی که از کارهای اولیهٔ او به خواننده دست می‌داد در اینجا از میان رفته است. به نظر من تفاوت در این

است که نقد اولیهٔ الیوت، با نقل‌قولها و استعاره‌ها، به درون شعر او جاری می‌شد و به لحاظ دلمشغولیهای آن با سنت، که بیانگر ارتباط با مردگان بود، راه خود را به سوی «مرزهای متافیزیک» باز می‌کرد. در یک کلام، آن نوشته‌ها، شاخهٔ منثورِ جستار شاعرانه بود. پس از *برای لانسلوت آندریوز*، نقد ادبی تبدیل به فعالیتی شد که او از محدودیتهایش به خوبی آگاه بود و کمتر از الهیات یا سیاست علاقهٔ او را جلب می‌کرد. فرق آنها را می‌توان از طریق مقایسه میان اشاراتش در باب رابطهٔ کار تازه با یادمانهای گذشته در «سنّت و قریحهٔ فردی» با اشارات پُرمعنای او دربارهٔ روابط ما با گذشته در «جانسن در مقام منتقد و شاعر» از سطور زیر دریافت:

به نظر می‌رسد حساسیت هر دوره در گذشته همواره محدودتر از حساسیت دورهٔ ما بوده باشد. چرا که ما طبیعتاً بسیار بیشتر از نبود آگاهیِ اسلافمان نسبت به چیزهایی که ما بدان آگاهیم، باخبریم تا از نبود آگاهی از آنچه آنان مشاهده کرده‌اند و ما نمی‌کنیم. ممکن است بپرسیم آیا نباید تمایزی بزرگ میان حساسیت محدود و حساسیت ناقص قائل شد؟ به یاد آوریم که دامنهٔ گسترده‌تر تاریخ که ما بدان معرفت داریم، همهٔ اندیشه‌های گذشته را در نظر ما محدود جلوه می‌دهد ــ و به همین سان بپرسیم آیا جانسن، در محدوده‌های خاص خود، به همان اندازهٔ منتقدی بیطرف، حساس نیست. فضایلی که او در شعر تشریح کرد، همواره فضایل باقی نمی‌مانند و انواع خطاهایی که نکوهش می‌کرد، همواره خطا و از این رو اجتناب‌پذیر نیستند.

این شرح مبسوط (که به نقد ادبی جانسن می‌پردازد) در باب تغزگویی موجز الیوت، هنگامی که مردی جوان بود، نوشته شده است: «کسی گفته است: "نویسندگان مُرده از ما دورند زیرا ما بسی بیشتر از آنها *می‌دانیم*." دقیقاً همین‌طور است و آنها همان چیزی هستند که ما می‌دانیم.» گفتهٔ مرد جوان که تبدیل به جملهٔ قصاری واقعی شده است، تمامی نیروی شعر و اصلیت شور مذهبی او را در بر دارد. اشارهٔ مرد مسن‌تر، به یاری نقدی ایراد شده که به دقت، نقد ادبی را از مذهب و اخلاقیات جدا می‌کند، و دید او را مطلقاً و در فضایی از مراقبت پُرزحمت شکل می‌دهد. مراقبت دشوار و زبان انتزاعی، ویژگی نوشته‌های الیوت دربارهٔ آموزش، در *نقدِ منتقد* و تقریباً در همهٔ *یادداشتهای مربوط به تعریف فرهنگ* است.

با این‌همه، نثر متأخر الیوت، از میان عبارتهایی محتاط و پویا و خودزندگی ـ نگاریِ فروتن شاعرانه فوران می‌کند؛ عبارتهایی همچون عبارت زیر در «نتیجه‌گیری» *کاربرد شعر و کاربرد نقد*:

چرا برای همهٔ ما، جدا از همهٔ آنچه در دورهٔ زندگی دیده‌ایم و شنیده‌ایم و احساس کرده‌ایم، تصویرهایی معیّن به ذهن بازمی‌گردند که بیشتر از تصویرهای دیگر احساسات ما را برمی‌انگیزند؟ ترانهٔ

پرنده، پرش ماهی در مکان و زمانی خاص، بوی گل، زنی پیر در گذرگاه کوهستانی آلمانی، شش تا لات که شب از پنجره‌ای باز در حال ورق‌بازی در ایستگاه کوچک راه‌آهن فرانسوی دیده می‌شوند، آنجا که آسیابی آبی هم بود. چه بسا چنین خاطراتی ارزش نمادین داشته باشند، امّا آنچه نمی‌توانیم بگوییم این است که چگونه آنها در ژرفنای احساسات ما حاضر می‌شوند، جایی که نمی‌توانیم آنها را به دقت ببینیم.

او گهگاه مقاله‌ای نیز می‌نویسد که در آن گویی الهیات، اخلاق، آموزش، جامعه‌شناسی و تمامی دلبستگیهای تازه و مسئولیتهای سنگینش را از یاد می‌برد و به آن شیفتگی کلّی در شعر بازمی‌گردد که بایستی همواره همراه او تحت تأثیر هرچیز که بر فراز آن رشد می‌کند قرار گیرد، چرا که بدون آن نتوانسته به شاعربودن ادامه دهد. از این دست است مقالهٔ درخشان «از پو تا والری» (۱۹۴۸). به نظر می‌رسد ژرفترین دلمشغولیهای الیوت در بحث از ویژگی «طلسم‌گونهٔ» پو و آنچه که به واقعیترین مفهوم کلمه... «جادوی شعر» می‌نامد مطرح می‌شود و در توصیف پو، نه به عنوان امریکایی بلکه همچون یک «اروپایی جابه‌جا شده» که در امریکا زندگی می‌کرد و عنوان شهرستانی ــ البته به معنایی متفاوت از آنچه دربارهٔ والت ویتمن می‌توان گفت ــ در مورد او صدق می‌کرد، و همچنین در بررسی دلبستگیهای بودلر و مالارمه به پو، در بحث از آن دسته شاعران نمادگرای فرانسوی که در جوانی بر او نفوذ داشتند، و سرانجام در ارزیابی نوشته‌های والری به عنوان آخرین فرد سنتی که با پو آغاز می‌شود و خود الیوت را نیز در بر می‌گیرد. الیوت در همین مقاله به بررسی اصطلاح «شعر ناب» (la poésie pure) ادامه می‌دهد. او دربارهٔ «مرحلهٔ سوم» تحول تاریخی شعر می‌نویسد که در آن، شاعر ابتدا به موضوع و سپس در درجهٔ دوم به سبک توجه دارد، «موضوع شعر ممکن است به پس‌زمینه رانده شود و به جای آنکه هدف شعر باشد، به سادگی به ابزاری بنیادی برای تحقق شعر تبدیل شود.» الیوت بر آن است که امحاء کامل موضوع از زبان، همان غایت «شعر ناب» است. با این همه او عقیده دارد که شعر باید ناخالص باشد، یعنی پابه‌پای معنا از حس برخوردار شود. امّا معنا به خاطر شعر وجود دارد نه شعر به خاطر معنا. الیوت فکر می‌کرد که والری در نوشتن «شعر ناب» تا آنجا که ممکن بود پیش رفت و اینکه پس از او واکنشی بروز می‌کند ــ هرچند مسیر آن را نمی‌دانست. شاید منظومهٔ *چهارکوارتت* الیوت تا اندازه‌ای تحقق چنین واکنشی باشد.

الیوت، چهل سال پس از سرودن «پروفراک»، دیدگاههایش را در باب شیوهٔ سرودن شعر، هنگام سخنرانی در انجمن ملی کتاب واقع در تالار مرکزی وست‌مینیستر در ۱۹۵۳، جمع‌بندی کرد. این سخنرانی بعدها با نام «صدای سه‌گانهٔ شعر» منتشر شد. او سه صدای مشخص را در شعر

از هم تمیز می‌دهد که عبارت‌اند از: نخست، صدای شاعر که با خود سخن می‌گوید؛ دوم، صدای شاعر که با مخاطب حرف می‌زند؛ و سوم، صدای شاعر هنگامی که شخصیتی نمایشی می‌آفریند تا به شعر سخن بگوید.

وجه تمایز عمده‌ای میان صدای نخست و صدای سوم وجود دارد. یعنی میان صدای اندیشه‌گرِ درونگرای شاعر که با خود او سخن می‌گوید و صدای دراماتیک برونگرا که در آن شاعر با مخاطبان خویش حرف می‌زند. و از این دو، صدای نخست است که در اینجا بدان توجه می‌کنیم.

الیوت در بحث از صدای نخست، به نقل از گوتفرید بن (Gottfried Benn)، آغاز یک شعر در ذهن شاعر را همچون بارورکردن نطفهٔ آفرینشگر به یاری زبان، توصیف می‌کند. الیوت نظر بن را این‌گونه تلخیص می‌کند: «شاعر نطفه‌ای در خود دارد که بایستی برای آن واژه‌هایی بیابد؛ [امّا] او نمی‌تواند هویت این جنین را، تا زمانی که به آرایشی از واژگان درست با نظم و ترتیب درست بدل نشده باشد، مشخص کند. هنگامی که واژه‌هایی برای آن بیابد، «چیزی» که باید واژه را برای آن یافت ناپدید می‌شود و جای خود را به شعر می‌دهد.»

الیوت می‌نویسد که در این زمینه با بِن موافق است و اظهارات او را بازتر می‌کند، در شعری که به صدای شاعری سروده شده که با خود سخن می‌گوید: «چه بسا شاعر هدفی در سر ندارد مگر آنکه با بهره‌گیری از تمامی منابع واژگانی، با تاریخشان، معانی ضمنی و موسیقی‌شان، این وسوسهٔ گنگ را به زبان شعر بیان کند. در این مرحله، شاعر به هیچ چیز دلبسته نیست مگر به یافتن واژه‌هایی که برای او ــ و تنها برای او ــ درست، یا فقط اندکی نادرست است «... او در چنگ اهریمن است، اهریمنی که او خود را در برابرش ناتوان حس می‌کند، چرا که در نخستین جلوهٔ خود نه چهره دارد نه نام و نه چیز دیگر؛ و واژه‌ها، یعنی شعری که می‌سازد، به‌گونه‌ای، رهایی از چنگ این اهریمن است.»

این امر نظریهٔ شعر نیست بلکه بیشتر توصیفی است از این که الیوت چگونه شعری را که خود صدای نخست می‌نامد، می‌نوشت، کاری که به نحوی شگفت‌آور با سرودن شعر الهامی رمانتیک منطبق است. این موضوع همچنین با کار نویسندگان تخیّلی امروز ــ چه در حیطهٔ داستان و چه در حیطهٔ شعر ــ همانند است. آثار جیمز جویس (در *کتابهای قلم‌انداز* خود)، دی.اچ. لارنس و ویرجینیا ولف، نمونه‌هایی از نوشتن به این شیوه‌اند. الیوت، به ویژه هنگامی که به بررسی شکل می‌پردازد، کارش روشنگرانه است:

البته سخن گفتن از ساختمایهٔ شعر، همچون چیزی که شکل خاص خود را می‌آفریند یا تحمیل می‌کند، گمراه‌کننده است. آنچه رخ می‌دهد تحوّل همزمان شکل و ماده است، چرا که شکل در هر مرحله بر ساختمایه تأثیر می‌گذارد؛ و شاید، تنها کار محتوای شعر آن باشد که در برابر هر تلاش ناموفق برای دستیابی به سازمان صوری، مدام تکرار کند "این نه! این نه!"؛ تا سرانجام محتوای شعر با شکل خود یکی شود.

در این متن، منظور الیوت از «ساختمایه» همان «مادهٔ نفسانی ناشناخته و تیره یعنی همان هشت‌پا یا فرشته‌ای است که شاعر با او می‌رزمد.» شعری از «صدای نخست» بر آن است که شکل خاص خود را کشف کند ــ به طوری که در هر شعری که از بطن این صدا برآمده است، شکل منحصراً خاص همان شعر خواهد بود.

در اینجا باید از تمایزی مهم یاد کرد، تمایزی میان روایت الیوت از «صدای نخست» و روایتهای مشابهی که رمبو و بعدها سوررئالیستهای فرانسوی عرضه کردند. رمبو، با تأکید بر این که شعر از روی خواست و آگاهی نوشته نمی‌شود بلکه روندی است از فرمانبرداری نویسنده از نیروهای ناخودآگاه درون، طرفدار تسلیم محض به ناخودآگاه بود. دستیابی به حالت غیرشخصی با مایه‌ای شخصی، بدان‌گونه که در شعر الیوت می‌توان یافت، هدف رمبو نبود، بلکه هدف او تنزّل شاعر، با تمامی جسم و روح، تا حدّ یک ساز ــ مثلاً ویولون یا سنج ــ بود، سازی که توسط نیروهایِ بیرونیِ خشونت و نیروهای درونیِ روانی نواخته می‌شد. «بدا به حال تکه چوبی که ناگهان خود را همچون ویولونی می‌یابد.» «کسی که مرا می‌اندیشد» و «من، همان دیگری است» از رمبو، به معنای آن است که شاعر، صدایی نیست که با خود سخن می‌گوید، بلکه حساسیتی بی‌چهره است که نیروهای بیرونی و درونی بر آن عمل می‌کنند، همچون فریاد قربانی که در گوش خود او بازمی‌تابد، انگار کسی دیگر و نه خود او آن را سر داده است.

با این‌همه، بسیار روشن است که منظور الیوت از غیرشخصی بودن در شعر، بی‌چهرگی نیست. بی‌چهرگی مستلزم «آشفتگی حواس» مورداشارهٔ رمبو است که همان سامان‌پاشیِ با برنامهٔ حواس است. برخی از سمبلیستها نیز چنین شعر بی‌چهره‌ای را در نظر داشتند که در آن زبان یکسره از محتوای شعر جدا می‌شود و شاعر به وسیله‌ای برای ثبت حساسیت بدل می‌گرددکه شعر به میانجی آن خود را می‌نویسد.

موضع الیوت با موضع آن دسته از نویسندگانی که مبارزه با «هشت‌پا یا فرشته» را به عنوان چیزی تصور می‌کردند که در آن هشت‌پا یا فرشته بر آگاهی شاعر چیره می‌شود فرق داشت. الیوت شاعری است که در او آگاهی با ناآگاهی همتراز است. چه‌بسا در لحظه‌های الهام خود،

دستخوش اهریمن شود، امّا نمی‌خواهد که اهریمن بر همه‌چیز چیره شود (چیزی که بلیک، رمبو و سوررئالیستها در آرزویش بودند). او می‌خواهد اهریمن و فرشته، هر دو، را بیرون براند. الیوت در یکی از مقاله‌های اولیه‌اش («دربارهٔ وظیفهٔ نقد»)، دربارهٔ شاعرانی نوشت که در آنها «نیروی تشخیص انتقادی... در گرماگرم خلاقیت فروزان شده است.»

الیوت از بطن نیروهای متضاد درونش، از درون مبارزه‌ای بی‌امان میان آگاهی و ناآگاهی، شعر می‌سراید. این کار نشانگر همترازی نیروهاست، نه پیروزی یکی بر دیگری.

موضوع شعر از ذهن آگاه برمی‌خیزد و ساختمایهٔ نفسانی از ضمیر ناآگاه.

این مقاله ترجمهٔ فصل هشتم از کتاب زیر است:

Stephen Spender, *Eliot*, Fontana Modern Masters, Fontana/Collins, U.K., 1975, pp.134-150.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی