جهت‌گیری‌های نقد

قسمت سوم

ام. اچ. ابرامز

علی‌حسین قاسمی

۳ـ تئوری عمل‌گرا

[سیدنی گفت] بنابراین شعر هنر تقلید است، زیرا ارسطو با واژهٔ Mimesis (تقلید) نام می‌برد، به‌عبارت دیگر نمود، بدل، یا ـ به‌بیان استعاری ـ تجسم یک تصویر گویا؛ با این هدف: آموختن و لذت بخشیدن.(۱)

علیرغم دستاویزی به‌ارسطو، آنچه در بالا آمد یک قاعده‌ی ارسطویی نیست. بنابر تعریف سیدنی، شعر هدفی دارد: ایجاد تأثیرات خاص بر مخاطبان. تقلید، تنها وسیله‌ای است در خدمت هدف اولیه‌ی لذت بخشیدن، و لذتبخشی به‌نوبه‌ی خود تنها وسیله‌ای است در خدمت هدف غایی آموختن؛ زیرا «شعرای راستین» آنهایی هستند که با هدف دوگانه‌ی آموختن و لذت بخشیدن دست به‌تقلید می‌زنند، و لذت می‌بخشند تا انسانها را به‌پذیرش آن فضیلت موجودی تحریک کنند که بدون لذتبخشی، همچنانکه از بیگانه‌ای، از آن دوری خواهند جست...»(۲) درنتیجه، در سرتاسر این رساله، نیازهای مخاطبان زمینه‌ی حاصلخیزی برای تمایزات و معیارهای نقادانه می‌شود. شاعران به‌منظور «آموختن و لذت بخشیدن» به‌تقلید نه «آنچه هست، بوده، یا خواهد بود»، بلکه تنها «آنچه شاید باشد، و باید باشد» دست می‌زنند، تا که همان موضوعات تقلید بدل به‌چیزهایی می‌شوند که هدف اخلاقی را تضمین می‌کنند. شاعر به‌دلیل قابلیت خود در تحریک قدرتمندانه‌تر شنوندگان خود، در جهت فضیلت، از فیلسوف اخلاق و مورخ متمایز و ممتاز است، زیرا وی «اندیشه‌ی کلی» فیلسوف را با «نمونه‌ی شخص» مورخ پیوند می‌دهد؛ آنگاه که با پوشاندن لباس حکایت بر تعالیم خود حتی «انسانهای شریر و سخت‌دل» را «ناخودآگاه»، در دام عشق به‌فضیلت گرفتار می‌کند، «گویی که داروی گوارایی می‌نوشند»، انواع (generes) شعر از نقطه‌نظر تأثیر اخلاق و اجتماعی که هریک شایسته‌ی توفیق در آن است، مورد بحث و رتبه‌بندی قرار گرفته‌اند: درنتیجه شعر حماسی، خود را سلطان قلمرو شعر می‌نمایاند زیرا «بیش از همه، ذهن را با

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● هوراس در قسمتی از «فن شعر» که کانون توجه منتقدین بعدی واقع شد چنین نظر می‌دهد که: هدف شاعر یا فایده رساندن است یا لذت بخشیدن، یا ساختن آمیزه‌ای از فایده و لذت

● «شعرای راستین» آنهایی هستند که با هدف دوگانه‌ی آموختن و لذت بخشیدن دست به تقلید می‌زنند، و لذت می‌بخشند تا انسانها را به پذیرش آن فضیلت موجودی تحریک کنند

● «هدف از نوشتن، آموختن است؛ هدف از شعر، آموختن از راه لذت بخشیدن است.»

● «تئاتر تلفیقی» با نزدیکتر شدن به ظاهر زندگی، چه بسا تعلیمات تراژدی یا کمدی را به تمامی منتقل کند

میل به‌شایسته بودن تهییج می‌کند»، و حتی شعر غنایی اندک مایه‌ی عاشقانه نیز به‌مثابه ابزاری برای ترغیب یک معشوقه‌ی پاک‌طینت در برابر احساسات دلباخته‌اش تلقی می‌شود.[۳] تاریخی از نقد را نیز می‌توان تنها بر پایه‌ی تعبیرهای موفق متون برجسته، از «فن‌شعر» ارسطو نوشت. در این موارد، فارغ از هر تقلای بیجا، سیدنی در به‌کار گرفتن یکایک توضیحات کلیدی «فن شعر» به‌تناسب چارچوب تئوریک خود، دنباله‌رو رهبران ایتالیایی‌اش است (که به‌نوبهٔ خود، آثار ارسطور را از دریچه‌ی چشم هوراس[۴]، سیسرو[۵]، و پدران روحانی کلیسا خوانده‌اند)[۶].

برای راحتی کار، می‌توانیم نقدی را که، همچون نقد سیدنی، رو به‌سمت مخاطبان دارد، «تئوری عمل‌گرا» بنامیم. زیرا این نقد به‌اثر هنری عمدتاً به‌عنوان وسیله‌ای برای نیل به‌یک هدف، ابزاری به‌منظور عملی ساختن چیزی می‌نگرد. و درصدد آن است که ارزش آن را برحسب توفیق آن در نیل به‌این هدف بسنجد. البته بیشترین اختلاف در جزئیات و تاکیدات در این زمینه به‌چشم می‌خورد. اما گرایش مرکزی منقد عمل‌گرا عبارت از دیدن شعر به‌عنوان چیزی است که به‌منظور عملی کردن واکنش‌های بایسته در خوانندگانش به‌وجود آمده است؛ نگریستن به‌نویسنده از نقطه‌نظر نیروها و تربیتی است که به‌منظور نیل به‌این هدف بدانها نیاز دارد؛ گذاشتن پایه‌ی طرح دسته‌بندی و ساختمان اشعار عمدتاً بر تأثیرات ویژه‌ای است که جزء بیشترین شایستگی برای صورت تحقق بخشیدن به‌آنها محسوب می‌شود؛ و بالاخره استنتاج هنجارهای هنر شعری و قوانین ارزیابی نقادانه است از نیازها و خواسته‌های بجای مخاطبینی که مورد خطاب شعر واقع شده‌اند.

چشم‌انداز، بخش عمده‌ی واژگان اصلی، و بسیاری از مباحث ویژه‌ی نقد عمل‌گرا از تئوری کلاسیک فن خطابه سرچشمه می‌گیرد. زیرا که فن خطابه عموماً به‌عنوان ابزاری برای موفقیت در ترغیب حضار در نظر گرفته می‌شد، و بیشتر نظریه‌پردازان با سیسرو همرأی هستند که خطیب به‌منظور ترغیب شنوندگان باید آنان را آرام کرده، به‌آنان آگاهی بخشیده، و اذهان آنان را تحریک کند.[۷] بدون شک بزرگترین نمونه‌ی کلاسیک کاربرد دیدگاه خطابه‌ای درمورد شعر، کتاب فن‌شعر هوراس است. آنگونه که ریچارد مک‌کون اشاره می‌کند: «نقد هوراس عمدتاً در این جهت است که به‌شاعر بیاموزد چگونه مخاطبان خود را تا انتها بر جایشان نگاه دارد، چگونه آنان را به‌تشویق و تحسین وادارد، چگونه رضایت خاطر مخاطبان رومی خود را جلب کند، و چگونه ـ با همان رمز ـ موجبات خوشنودی تمامی مخاطبان را فراهم ساخته، به‌جاودانگی دست یابد.»[۸]

هوراس در قسمتی از «فن شعر» که کانون توجه منتقدین بعدی واقع شد، چنین نظر می‌دهد که: «هدف شاعر یا فایده رساندن است یا لذت بخشیدن، یا ساختن آمیزه‌ای از فایده و لذت.» متن کتاب نشان می‌دهد که هوراس لذت را مقصود اصلی شعر می‌داند، زیرا عنصر سودمندی را صرفاً به‌عنوان وسیله‌ای برای لذت بخشیدن به‌مسن‌ترها توصیه می‌کند، یعنی آنانی که برخلاف اشراف جوان، «آنچه را فاقد درس سودمندی باشد، نکوهش می‌کنند.»[۹] اما آموختن (Prodesse) و لذت بخشیدن (delectare) همراه با واژه دیگری که از فن خطابه گرفته شده است، یعنی تحریک (movere) تا قرنها به‌عنوان سه معیار عمده‌ی سنجش میزان تأثیرات زیباشناختی بر روی خواننده مورد استفاده قرار می‌گرفت. موازنه‌ی میان این شاخص‌ها به‌نسبت زمان متغیر بود. درنظر اکثریت مطلق منتقدین دوره‌ی رنسانس؛ مانند سر فیلیپ سیدنی تأثیر اخلاقی هدف نهایی بود و لذت و هیجان نقش کمکی داشتند. از زمان مقالات انتقادی درایدن در طی قرن هیجدهم، لذت زمینه‌ای یافت تا به‌هدف غایی بدل شود؛ هرچند که شعر خالی از سودمندی غالباً مبتذل انگاشته می‌شد و اخلاق‌گرایان خوش‌بین همصدا با جیمز بیتی[۱۰] بر این اعتقاد بودند که اگر شعر، چیزی بیاموزد، میزان لذت‌بخشی آن هرچه بیشتر می‌شود.[۱۱]

با نگریستن به‌یک شعر به‌مثابه یک «ترکیب» به‌مثابه تدبیری برای تأثیرگذاری بر مخاطبان، یک منتقد عمل‌گرا دست به‌کار فرمول‌بندی شیوه‌هایی ـ یا آنگونه که بن جانسون می‌خواند: مهارت یا هنر ترکیب ـ برای ایجاد تأثیرات مطلوب می‌شود. این شیوه‌ها که عرفاً از آنها به‌اصطلاح، «فن» یا «هنر» (در عباراتی همچون «هنر شاعری») تعبیر می‌شود. به‌شکل قواعد و نظامنامه‌هایی فرمول‌بندی شده‌اند که ضمانت آنها یا مرهون آن است که از کیفیّات آثاری برگرفته شده‌اند که توفیق و دیرپایی آنها، سازگاری آنها با طبیعت انسانی را به‌اثبات رسانده، یا از اینکه مستقیماً بر پایه‌ی اصول روانشناختی حاکم بر واکنش‌های انسان به‌طور عام بنا شده‌اند. از این رو، این قواعد، از کیفیّات هر اثر هنری ممتاز جدایی‌ناپذیرند و انتزاع و تدوین این قواعد تنها به‌منظور راهنمایی هنرمند در کار ساختن اثر هنری و منتقدین در داوری هر اثر هنری آتی است. دکتر جانسون می‌گفت: «درایدن را همانگونه که پدر نقد انگلیسی می‌شماریم، می‌توانیم نویسنده‌ای بدانیم که برای نخستین بار به‌ما آموخت که چگونه اصول تعیین‌کننده‌ی مربوط به‌شایستگی ترکیب را معین کنیم.[۱۲]» شیوه‌ی درایدن در تشخیص این اصول عبارت بود از اشاره به‌اینکه شعر، همچون نقاشی، هدفی دارد که لذت بخشیدن است: اینکه تقلید از طبیعت؛ ابزار عام نیل به‌این هدف است؛ و اینکه آن قواعد به‌کار تشخیص جزئیات ابزار مناسب و خاص برای رسیدن به‌این هدف می‌آید.

> پس نشان داده‌ایم که تقلید ایجاد لذت می‌کند، و چرا تقلید در هر دوی این هنرها لذتبخش است، و نیز اینکه بعضی از قواعد تقلید برای تحقق این هدف ضروری‌اند؛ زیرا بدون قاعده و نظام، هیچ هنری امکان وجود ندارد، همانطور که خانه‌ای را بدون در نمی‌توان تصور کرد؛ درّی که شخص از آن طریق وارد خانه شود.[۱۳]

تأکید بر قواعد و اصول یک هنر، اساس هر نقدی است که بنیان خود را برخواسته‌های مخاطبان می‌گذارد و امروزه آن را در مجلات و راهنماهایی می‌بینیم که یکسره اختصاص به‌آموزش نویسندگان نوپا یافته است تا به‌آنان بگوید «چگونه داستانهایی بنویسند که بازار داشته باشد.» اما چنین

کتابچه‌هایی که بر پایه‌ی عام‌ترین قواعد کلی آثار پرفروش امروزی شکل گرفته‌اند، تنها کاریکاتورهای زمختی از ایده‌آلهای پیچیده و دقیق و مستدل نئوکلاسیک نسبت به‌نویسندگی ادبی هستند. در دوران نخستین قرن هیجدهم، شاعر می‌توانست با اطمینان خاطر به‌ذوق تربیت یافته و خبرگی استادانه‌ی جمع محدودی از خوانندگان تکیه کند، خواه این جمع همعصران رومی هوراس در امپراتوری آگوستوس باشند، یا معاصران وایدا در دربار پاپ لئوی دهم، یا همفکران درباری سیدنی در عصر الیزابت، یا مخاطبان لندنی درایدن و پوپ؛ درحالیکه، در تئوری، نظر حتی بهترین داوران هر عصر تابع نظر آن دوره بود. برخی از منتقدین نئوکلاسیک نیز بر این یقین بودند که این قواعد هنری، هرچند که به‌شیوه‌ی تجربی استنتاج شده باشند، به‌دلیل مطابقت با آن ترکیب واقعی هنجارها که وجود آنها نظم عقلایی و هماهنگی گیتی را تضمین می‌کند، نهایتاً معتبر است. به‌یک مفهوم دقیق، آنگونه که جان دنیس آنچه را غالباً به‌طور ضمنی مطرح می‌شد آشکارا بیان کرد: «طبیعت چیزی نیست مگر همان قاعده و نظم، و هماهنگی که در خلقت مشاهده می‌کنیم»؛ پس «شعر، که تقلیدی از طبیعت است» باید همان خواص را داشته باشد. استادان نامی دوران باستان با این هدف ننوشتند که

> به‌جمعی آشفته و ناپایدار یا مشتی از انسانها را، که هموطن آنان نامیده می‌شدند لذت ببخشند. آنان خطاب به‌همشهریان جهانی خود، خطاب به‌همه‌ی کشورها و همه‌ی دورانها نوشتند... آنان آشکارا بر این اعتقاد بودند که هیچ چیز نمی‌تواند آثار جاودانی آنان را به‌آیندگان انتقال دهد، مگر چیزی شبیه به‌آن نظم هماهنگی که جهان را برپا داشته است...(۱۴)

گرچه آنان درمورد قواعد خاص با یکدیگر توافق داشتند و گرچه بسیاری از منتقدین انگلیسی ضروریات رسمی فرانسوی همچون وحدت زمان و مکان، و یکدستی و اصالت کمدی و تراژدی را رد می‌کردند؛ به‌استثنای عده‌ای اندک، همه‌ی منتقدین قرن هیجدهم به‌صحت مجموعه‌ای از قواعد جامع معتقد بودند. تقریباً در نیمه‌ی این قرن، ارائه و تفسیر همه‌ی قواعد عمده برای شعر، و حتی برای هنر به‌طور عام، در یک سیستم انتقادی جامع و واحد، صورتی همگانی به‌خود گرفت. الگوی استدلال پراگماتیستی را که معمولاً به‌کار گرفته می‌شد می‌توان به‌سادگی در بحث مختصری همچون «مقاله در شعر و موسیقی آنگونه که بر ذهن اثر می‌گذارند» (۱۷۶۲) از جیمز بیتی(۱۵) یا باز هم مختصرتر از آن در «بحث ایده‌ی شعر از نظر کلی» (۱۷۶۶) از ریچارد هرد(۱۶) مشاهده کرد. به‌گفته‌ی هرد، شعر از نظر کلی، صرفنظر از نوع ادبی (gener)، هنری است که هدف آن نهایت لذت ممکن است. «هنگامی که از شعر، به‌عنوان یک هنر سخن می‌گوییم، مقصودمان چنان راه یا شیوه‌ی بحث در موضوعی است که درنظر ما از همه رضایتبخش‌تر یا لذتبخش‌تر باشد.» و این معنی «اگر همواره مد نظر قرار گیرد، تمامی رموز هنر شاعرانه را بر ما مکشوف خواهد کرد. تنها باید همچون یک فیلسوف معنی آن را استنتاج کرد و برحسب موقعیت، آن را به‌کار گرفت.» هرد از این فرض کبری سه ویژگی را استنتاج می‌کند. که اگر بنا باشد شعر بیشترین لذت ممکن را ایجاد کند، اساس هر شعری است: زبان کنایی، «جعل» (به‌عبارت دیگر انحراف از آنچه واقعی است، یا بنابر تجربه، امکان‌پذیر است)، و نظم، در عین حال، اسلوب و میزان ترکیب این سه ویژگی همگانی در هر یک از انواع شعر به‌هدف خاص آن شعر وابسته خواهد بود، زیرا هریک از انواع شعر باید از آن لذت خاصی بهره گیرد که نوعاً برای دستیابی به‌آن، سازگار است. «زیرا فن هر نوع از شعر تنها همین فن عام و کلی است، اما چنان تغییر یافته است که ماهیت آن نوع شعر یا به‌عبارتی، فوری‌ترین و فرعی‌ترین هدف آن، ایجاب می‌کند.»

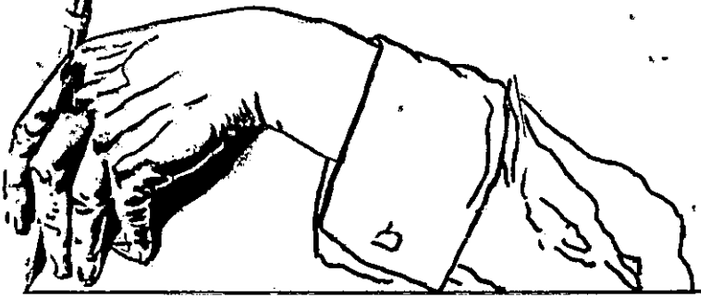
زیرا نام شعر به‌هر انشایی اطلاق خواهد شد که هدف نخستین آن لذتبخشی است. به‌این شرط که چنان ساخته شده باشد که تمام لذتی را که آن نوع یا گونه از شعر ممکن می‌سازد، تأمین کند.(۱۷)

هرد را به‌خاطر قطعات منفرد برگرفته از «نامه‌هایی در موضوعات سلحشورانه و عاشقانه»(۱۸) غالباً یک منتقد «پیش از رمانتیسم»(۱۹)، قلمداد می‌کنند ولی در مجموع مرام شاعرانه‌اش در «نظریه‌ی شعر کلی»، منطق شدیداً قیاسی که هرد برای «انکشاف» قواعد شعر از یک تعریف اولیه به‌خدمت می‌گیرد، و در همان حال به «علت شی» در برابر کار عملی شاعران نقش برتر را می‌دهد، او را همچون منتقدین دیگر انگلیسی به‌شیوه‌ی هندسی چارلز باتو، منتها بدون دستگاه دکارتی این منقد، نزدیک می‌کند. تفاوت در این است که باتو قواعد خود را از تعریف شعر به‌مثابه تقلید از la belle nature استنتاج می‌کند و هرداز تعریف شعر به‌مثابه فن به‌کارگیری یک موضوع به‌گونه‌ای که نهایت لذت را برای خواننده تأمین کند، و این امر مستلزم چنین فرضی است که او دارای نوعی آگاهی تجربی نسبت به‌روان‌شناسی خواننده است زیرا بنا به‌گفته‌ی هرد، اگر هدف شعر خشنودی ذهن خواننده باشد، آگاهی از قوانین ذهن برای عملی کردن قواعد شعر ضروری است، قواعدی که «چیزی جز ابزارهای گوناگون، که تجربه آنها برای نیل به‌آن هدف، از همه سودمندتر یافته است»(۲۰) نیست.

در هر حال، چون باتو و هرد هردو درصدد توجیه مستدل آن چیزی هستند که عمدتاً پیکره‌ی کلی دانش شعری است، نباید متعجب شویم از اینکه علیرغم آغاز کار از جهت‌های متفاوت، مسیر آنان غالباً بر یکدیگر منطبق می‌شود.(۲۱)

ولی برای درک اقتدار و توان بالقوه‌ی نقد پراگماتیستی ناب و انعطاف‌پذیر در شرح و تفسیر آثار، باید توجه خود را از این قواعد انتزاعی مربوط به‌اصول و شیوه‌های جاری به‌منتقدین واقعی و عملی همچون ساموئل جانسون معطوف کنیم. نقد ادبی جانسون تقریباً همان چارچوبی را که به‌عنوان مرجع نقد توصیف کردم می‌پذیرد، اما جانسون که اعتمادی به فرضیه‌پردازی خشک و انتزاعی ندارد، این شیوه را منتها همراه با توسل به‌مثالهای ادبی، بخصوص احترام به‌نظرات خوانندگان دیگر، ولی نهایتاً با تکیه بر واکنشهای کارشناسانه‌ی خود در برابر متن در پیش می‌گیرد. درنتیجه توضیحات جانسون از شعرا و اشعار همواره نقطه‌ی آغازی برای منتقدین بعد از او بود که چارچوب مورد قبول آنان برای مرجع نقد و داوریهای ویژه‌ی آنها با جانسون شدیداً تفاوت داشت. به‌عنوان مثالی از روش جانسون که بشیار جالب است زیرا نشان می‌دهد که چگونه نظریه‌ی تقلید از طبیعت با قضاوت شعر از حیث هدف و تأثیرات آن هماهنگ شده است، آن اثر تاریخی نقد نئوکلاسیک، یعنی «دیباچه بر شکسپیر»(۲۲) از جانسون را ملاحظه کنید.

جانسون در «دیباچه»اش تثبیت مقام شکسپیر در میان شعرا را بر عهده می‌گیرد و در انجام این کار، قابلیتهای مادرزادی شکسپیر را مخالف سطح کلی ذوق و مقبولیت دوران الیزابت ارزیابی می‌کند. و این قابلیتها را نیز «به‌فراخور نسبتشان با قابلیت عام و جمعی انسان» می‌سنجد.(۲۳) در هر حال، از آنجاکه توانایی‌ها و امتیازات یک نویسنده را تنها از ماهیت و مزیت آثاری



● تاریخی از نقد را نیز می‌توان تنها بر پایه‌ی تعبیرهای موفق متون برجسته از «فن‌شعر» ارسطو نوشت. در این موارد، فارغ از هر تقلای بیجا، سیدنی در به‌کارگرفتن یکایک توضیحات کلیدی «فن شعر» به‌تناسب چارچوب تئوریک خود، دنباله‌رو رهبران ایتالیایی‌اش است

که خلق کرده، می‌توان استنباط کرد، جانسون توجه خود را به‌یک بررسی کلی از نمایشهای شکسپیر معطوف می‌کند. در این ارزیابی سیستماتیک از خود آثار، متوجه می‌شویم که تقلید برای جانسون همچون یک معیار، همچنان میزان سنجش اعتبار است. جانسون مکرراً ادعا می‌کند که «نتیجتاً در این تمجید از شکسپیر است، این که نمایش او آینه‌ای است در برابر زندگی»، و همینطور در برابر طبیعت بیجان: «او مشاهده‌گر دقیق دنیای بیجان است... چه زندگی با طبیعت موضوع موردنظر او باشد. شکسپیر به‌روشنی نشان می‌دهد که آنها را با چشمان خود دیده است...»[۲۴] ولی جانسون در عین حال اظهار می‌کند که «هدف از نوشتن، آموختن است؛ هدف از شعر آموختن از راه لذت بخشیدن است.»[۲۵] به‌همین کارکرد شعر، و به‌تأثیر شرح داده شده‌ی یک شعر بر مخاطبانش است که جانسون به‌عنوان معیار زیباشناختی، اولویت می‌دهد. اگر شعری از پس ایجاد لذت برنیاید، حال هر امتیازی هم که داشته باشد، به‌عنوان یک اثر هنری، بی‌ارزش است؛ هرچند جانسون با اخلاق‌گرایی شدیدی که حتماً درنظر خوانندگان معاصر کهنه و قدیمی جلوه می‌کند، اصرار می‌ورزد که این لذت‌بخشی باید بدون نقض معیارهای حقیقت و فضیلت باشد. در دنباله‌ی جانسون عناصری را که در نمایشنامه‌های شکسپیر معرف توسل به‌ذائقه‌ی موضعی و گذرای مخاطبان نسبتاً بی‌فرهنگ زمان خودش است (به‌گفته‌ی جانسون: «او می‌دانست چطور باید به‌نهایت، لذت ببخشد»)[۲۶]، از عناصری که با ذائقه‌ی خوانندگان عامی همه‌ی زمانها تناسب دارند، ممتاز می‌کند. و چون در آثاری «که تماماً به‌مشاهده و تجربه توسل جسته‌اند، هیچ آزمون دیگری جز طول بقا و دوام شهرت و اعتبار را نمی‌توان به‌کار برد»، بقای دیرپای شکسپیر به‌عنوان شاعری که «آثارش را بدون هیچ دلیل دیگری مگر میل به‌لذت‌جویی می‌خوانند» بهترین سند اثبات این اصل تبعی است که «هیچ چیز نمی‌تواند لذت بسیار، و لذت دیرپای ببخشد، مگر نمایه‌های طبیعت عام»، شکسپیر «انواع» مکرر شخصیت انسانی را به‌نمایش می‌گذارد که در اثر «همان اصول و احساسات عامی که تمامی اذهان را به‌تلاطم می‌اندازند» تحریک شده‌اند.[۲۷] درنتیجه برتری شکسپیر در گرفتن آینه در برابر طبیعت عام سرانجام و به‌مرور زمان به‌وسیله‌ی معیار ممتاز نیازی که این عمل برای ذائقه‌ی بردبار مخاطبان عام ادبیات دارد، توجیه می‌شود.

شماری از داوریها و مطالعات فردی جانسون نشانگر یک بازی احتجاجی بیان دو حقیقت است: طبیعت جهانی که شاعر باید منعکس‌کننده و طبیعت و نیازهای برحق مخاطبان شاعر. در اکثر موارد این دو حقیقت به کمک همدیگر به‌نتیجه‌ی واحدی منجر می‌شوند. به‌عنوان مثال طبیعت تجربی جهان و طبیعت تجربی خواننده به‌طور اعم، نادرستی استدلال کسانی را که شکسپیر را به‌خاطر تلفیق صحنه‌های کمیک و تراژیک مورد انتقاد قرار داده‌اند، روشن می‌کند. به‌گفته‌ی جانسون نمایشنامه‌های شکسپیر «کیفیت واقعی طبیعت زمینی را، که خوب و بد، شادی و غم ترکیب گشته و با تنوع بی‌پایانی آمیخته است» به‌نمایش می‌گذارد، بعلاوه، «تئاتر تلفیقی» با نزدیکتر شدن «به‌ظاهر زندگی، چه بسا تعلیمات تراژدی یا کمدی را به‌تمامی منتقل کند»، اما این ایراد که تغییر صحنه «بالاخره نیاز به‌نیروی محرک دارد» استدلال فریبنده‌ای است که «حتی از سوی کسانی که در زندگی روزمره نادرستی آن را حس می‌کنند، درست و واقعی تلقی می‌شود»[۲۸] ولی هنگامی که وضعیّت واقعی امور زمینی با تعهد شاعر نسبت به‌مخاطبانش در تعارض قرار می‌گیرد، درمی‌یابد مدنظر شاعر باشد. به‌گفته‌ی جانسون، این نقض کار شکسپیر است.

که گویا بدون هیچ هدف اخلاقی می‌نویسد: «او هیچ تعادل عادلانه‌ای از خوب یا بد برقرار نمی‌کند، و هیچگاه نیز دقتی در نشان دادن قبح یک فعل شریرانه در زمینه‌ی پاکدامنی و فضیلت ندارد... وظیفه‌ی نویسنده همواره این است که دنیا را بهتر کند، و عدالت فضیلتی است مستقل از زمان و مکان.

پانویس:

۱- "Sir Pilip Sidney, "An Apalogy for Poetry"، از «متون نقد دورهٔ الیزابت» (Elizabethan Critical Essays) لندن، ۱۹۰۴، کتاب اول، صفحهٔ ۱۵۸.
۲- همانجا، کتاب اول، صفحهٔ ۱۵۹.
۳- همانجا، جلد اول، صفحات ۱۵۹، ۱۶۱ تا ۱۶۴، ۱۷۱ تا ۱۸۰، ۲۰۱.
۴- Horace شاعر رومی سالهای ۶۵ تا ۸ پیش از میلاد که به‌خاطر قصایدش معروف است.
۵- Cicero سیاستمدار، خطیب و فیلسوف رومی سالهای ۱۰۶ تا ۴۳ پیش از میلاد.
۶- به‌عنوان مثال نگاه کنید به‌استفاده‌ی او از بیان ارسطو مبنی بر اینکه شعر از تاریخ فلسفی‌تر است (جلد اول، صفحه‌ی ۱۶۷ تا ۱۶۸) و اینکه موضوعات ناراحت‌کننده را می‌توان به‌وسیله‌ی تقلید، خوشایند و مطبوع کرد (صفحه‌ی ۱۷۱) و پیچشی که به‌واژه‌ی کانونی و مرکزی ارسطو، یعنی عمل (Praxis) ـ اعمالی که به‌وسیله‌ی شعر مورد تقلید قرار می‌گیرد ـ می‌دهد تا به‌کنش اخلاقی که یک شعر، مخاطبش را به‌عملی‌کردن آن تحریک می‌کند، اشاره نماید. (صفحهٔ ۱۷۱).
۷- Cicero «خطیب» (De oratore) صفحات XXVIII و ii.
۸- کتاب قبلی، صفحهٔ ۱۷۳، بخش «مفهوم تقلید» (The concept of Imitation).
۹- هوراس، فن شعر، ترجمه به‌انگلیسی از بلیک نی (E.H.Blakeney) در مجموعهٔ «نقد ادبی، از افلاطون تا درایدن» (Literary Criticism, Plato to Dryden) نیویورک، ۱۹۴۰ ـ صفحهٔ ۱۳۹.
10- James Beattie
۱۱- «رسالاتی در شعر و موسیقی» (Essays on Poetry and Music) چاپ سوم، لندن، ۱۷۷۹، صفحه ۱۰.
۱۲- "Dryden" «زندگی شعرای انگلیسی» (Lives of the English Poets) آکسفورد، ۱۹۰۵، کتاب دوم، صفحهٔ ۴۱۰.
۱۳- «تشابه شعر و نقاشی» (۱۶۹۵)، از «مقالات»، آکسفورد، ۱۹۲۶، کتاب دوم، صفحه ۱۳۸. نگاه کنید به‌اثر هایت ترابریج (Hoyt Trowbridge) «جایگاه قواعد در نقد درایدن» از «واژه‌شناسی نوین» (Modern Philology) شمارهٔ ۴۴ (۱۹۴۶)، صفحات ۸۴ به‌بعد.
۱۴- (The Advancement and Reformation of Modern Poetry-1701) «پیشرفت و اصلاح شعر مدرن»، در «آثار انتقادی جان دنیس» (The Critical Works of John Dennis) بالتیمور، ۱۹۳۹، جلد دوم، صفحهٔ ۳ تا ۲۰۲. درمورد استنباط دنیس از قواعد خاص منتج از حدف هنر، که «شادی‌بخشی و اصلاح اندیشه» است، مراجعه کنید به «زمینه‌های نقد در شعر» (The Grounds of Criticism in Poetry) ۱۷۰۴، همان منبع، صفحات ۳۳۶ به‌بعد.
15- James Beattie: "Essay on Poetry and Music as they effect the mind".
16- Richard Hurd: "Dissertation of the Idea of Universal Poetry".
۱۷- «بحث ایده‌ی شعر از نظر کلی»، «آثار» (Works)، جلد دوم، صفحات ۳ـ۴ و ۲۶ـ۲۵ و ۲۷. در همین زمینه مراجعه کنید به «مقاله‌ای در سلیقه» (An Essay on Taste) از الکساندر جرارد (Alexander Gerard) لندن، ۱۷۵۹، صفحهٔ ۴۰.
۱۸- Letters on Chivalry and Romance
۱۹- Pre-romantic
۲۰- «ایده‌ی شعر از نظر کلی»، «آثار»، جلد دوم، صفحات ۳ تا ۴. در زمینه اصول بنیادین پیکره‌ی شیوه‌ی نقد هرد، مراجعه کنید. مقاله‌ی هایت ترابریج با عنوان «اسقف هرد: تفسیری دوباره» (Bishop Hurd: A Reinterpretation) منتشره توسط PMLA. lviii (۱۹۴۳) صفحهٔ ۴۵۰ به‌بعد.
۲۱- مثلاً باتو از این نظر که شعر تقید است، نه تقلید از واقعیت ساده و عریان، بلکه از la belle nature «استنباط» می‌کند که هدف شعر لزوماً چیزی نیست جز «خوشنود ساختن، تحریک کردن، متأثر نمودن، و در یک کلام، لذت» (Les Beaux Arts، صفحات ۸۱ و ۱۵۱). برعکس او، هرد از این اصل که هدف شعر لذت است، چنین استنباط می‌کند که وظیفه‌ی شاعر «آراستن و زینت دادن، واقعیّت، و تصویر کردن آن به‌گیراترین اشکال» است («ایده‌ی شعر ازنظر کلی»، «آثار»، جلد دوم، صفحه‌ی ۸). به‌منظور تحقیق تخصصی جهت یافتن شواهدی برای دزدی ادبی در میان شعرا، خود هرد در مقاله‌ی دیگری پایه‌ی استدلال خود را تغییر می‌دهد و همچون باتو نقطه‌ی عزیمت خود را بر تعریف شعر به‌مثابه تقلیدی ـ لزوماً ـ از «زیباترین اشکال اشیا» می‌گذارد. («مباحثه در تقلید شاعرانه»، «آثار»، جلد دوم، صفحه‌ی ۱۱۱).
۲۲- Preface to shakespeare.
۲۳- «از جانسون دربارهٔ شکسپیر» (Johnson on Shakespeare) آکسفورد، ۱۹۰۸. صفحات ۱۰، ۳۰ و ۳۱.
۲۴- همانجا، صفحات ۱۴، ۳۹، و نیز صفحات ۱۱، ۳۱، ۳۳، ۳۷ و ...
۲۵- همانجا، صفحهٔ ۱۶.
۲۶- همانجا صفحات ۳۱ تا ۳۳ و ۴۱.
۲۷- همانجا، صفحات ۹ تا ۱۲.
۲۸- همانجا، صفحات ۱۵ تا ۱۷. همچنین نگاه کنید به‌دفاع جانسون از شکسپیر در نقض اصول تیپهای شخصیتی، با توسل به «طبیعت» به‌عنوان ناقض «تصادف»؛ و در شکستن وحدت زمان و وحدت مکان با توسل به‌تجربه‌ی عملی تماشاچیان تئاتر و نیز به‌این حقیقت که «بزرگترین محاسن یک نمایش عبارتند از نسخه‌برداری از طبیعت و تعلیم زندگی» (همانجا، صفحات ۱۴ تا ۱۵، ۲۵، ۳۰). نیز مراجعه کنید به‌رامبلر (Rambler) شماره‌ی ۱۵۶.
- همانجا، صفحات ۲۰ و ۲۱. این منطق در اوراق نخستین جانسون در موضوع «آثار داستانی» (Works on Fiction) در رامبلر شماره‌ی ۴، سال ۱۷۵۰ (آثار ساموئل جانسون The Works of Samuel Johnson، لندن، ۱۸۲۴، جلد چهارم، صفحهٔ ۲۳) با وضوح باز هم بیشتری به‌چشم می‌خورد: «تقلید طبیعت به‌حق بزرگترین امتیاز هنر به‌شمار می‌آید؛ اما لازم است برای آن بخشهایی از طبیعت که بیشترین شایستگی برای تقلید را دارند وجه تمایزی قائل شویم»، الخ.

برای دسترسی به‌تحلیل مفصل روش انتقادی جانسون مراجعه کنید به «مبانی نظری روش نقد جانسون» در کتاب «نقد و منتقدین» (Critics and Criticism) از کیست (W.R.Keast)، صفحات ۳۸۹ تا ۴۰۷.