



| A NATURAL PERSPECTIVE | NORTHROP FRYE | REZA SOROOR |
| چشم‌انداز طبیعی | نورتروپ فرای | رضا سرور | تنگانه: نظریه و اجرا (۱۷) |





| چشم انداز طبیعی | گسترش کمدی و رمانس شکسپیری |

| نورتزوپ فرای |

| ترجمه رضا سرور |

| ویراستار: سمیه پیربازاری |

| نمونه خوان: کیمیا نیک پور |

| مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش نصاعدیان |

| مدیر تولید: مصطفی شریفی |

| چاپ اول | ۱۳۹۸ | تهران | ۱۰۰۰ نسخه |

| شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۸۶۳-۰۲-۵ |

|  Bidgol Publishing co. | | نشتربیدگل |

| تلفن انتشارات: ۲۸۴۲۱۷۱۷ | فکس: ۲۸۴۲۱۷۱۸ |

| فروشگاه | تهران | خیابان انقلاب | بین ۱۲ فروردین و فخر رازی | پلاک ۱۲۷۴ |

| تلفن فروشگاه: ۶۶۹۶۳۶۱۷ ، ۶۶۴۵۲۵۴۵ |

| bidgolpublishing.com |

| همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است. |



| فهرست |

۹	پیشگفتار
۱۵	داستان های کهنه
۶۱	به هراس افکندن طبیعت
۱۱۱	پیروزی زمان
۱۶۷	بازگشت از دریا
۲۱۵	نمایه

ا | پیشگفتار |

این کتاب حاصل بازنگری در سخنرانی‌هایی است که تحت عنوان «گسترش و شکوفایی رمانس‌های شکسپیری» طی نوامبر ۱۹۶۳ در دانشگاه کلمبیا ایراد کرده‌ام. من بسیار مرهون دانشگاه کلمبیا و همچنین میزبان‌هایی هستم که هریک ریاست جلسات چهارگانه سخنرانی‌ها را بر عهده گرفتند. بدین ترتیب، از آقایان لارنس چمبرلین، پروفیسور لوییس لیری، پدر روحانی جان مک‌گیل کرام، و پروفیسور لایونل تریلینگ به خاطر میهمان‌نوازی و مهربانی فراوانشان متشکرم.

اگرچه، برای چاپ حاضر، متن سخنرانی‌ها را گاهی تغییر و گاهی بسط داده‌ام، اما مضامین این کتاب کماکان بر مدار همان سخنرانی‌های عمومی می‌چرخد. بنابراین این کتاب از آن دسته تحقیقات شکسپیرشناسانه‌ای نیست که انجامشان مستلزم دانشی جامع در باب نسخه‌های مغلوط، اوراق مغشوش یا حروف چین‌های مست نمایشنامه‌ها باشد، چنان‌که من نیز خود چنین دانشی ندارم، بلکه این کتاب در حکم آشنایی عمومی با کمدی‌های شکسپیر است. برای آماده‌سازی این سخنرانی‌ها زمان محدودی به من داده شد و «کمدی شکسپیری» تنها موضوعی بود که از پیش‌برایش آمادگی داشتم. من نمی‌دانستم که این سخنرانی‌ها را باید در آستانه سال ۱۹۶۴

ایراد کنم و زمانی هم که فهمیدم، دیگر برای انصراف دیر شده بود، چراکه این سخنرانی‌ها مقارن با زمانی شد که به‌خاطر احترام موهوم و خرافاتی ما به شمارش سده‌ها، باید سیل عظیمی از نقد آثار شکسپیر تهیه و ارائه می‌شد.^۱ از آنجایی که من پیش‌تر مطالب زیادی درباره موضوع کمدی نوشته‌ام – و بخش زیادی از آنها در کتاب آنا تومی نقد آمده – بنابراین به‌ناگزیر برخی نکات ذکر شده در سایر کتاب‌هایم در اینجا نیز تکرار شده‌اند. باین حال، امیدوارم این کتاب جایگاه خودش را داشته باشد، زیرا چنین به نظر می‌رسد که به‌رغم تمام آنچه تاکنون درباره کمدی‌های شکسپیر نوشته شده است، آنها کماکان مورد سوء تفاهم واقع گشته یا کم‌ارزش تلقی شده‌اند، و ایده اصلی من، دایر بر آنکه چهار رمانس شکسپیر به‌شکلی اصیل و گریزناپذیر نقطه اوج دستاوردهای او بوده است، چندان برای دیگران بدیهی نیست.

امیدوارم چشم‌اندازی که در این سخنرانی‌ها اتخاذ کرده‌ام به حدی نامعمول باشد که از برخی جهات ارزشمند تلقی شود. هر نمایشنامه شکسپیر جهانی را درون خود نهفته دارد، جهانی بس کامل و رضایت‌بخش که غرق شدن در آن کاری ساده، مفرح، و سودمند به نظر می‌آید. پیامد چنین فکری آن بوده است که بدنه اصلی نقد آثار شکسپیر کار خود را به تفسیر مجزای هریک از نمایشنامه‌ها معطوف کند. کتاب حاضر، با حفظ فاصله‌ای متعادل، از تفسیر فاصله می‌گیرد و کمدی‌ها را همچون گروهی از آثار در نظر می‌گیرد که تصاویر تکرارشونده و تمهیدات مشابه ساختاری، آنها را باهم متحد و هم‌شکل می‌کند. با چنین دیدگاهی این آثار همچون تعدادی بازی شطرنج به نظر می‌آیند که در آنها استادی شطرنج‌باز، با شگردهایی آشنا، هم‌زمان در همه آنها برنده می‌شود. اگر این آثار صبورانه بررسی شوند، عاقبت این شگردها نه فقط نزد او، که برای ما نیز آشنا به نظر خواهند رسید، گرچه مهارت به‌کاررفته در آنها برای ما کماکان اسرارآمیز باقی خواهد ماند. مسئله مهم‌تر در این کتاب آن است که خواننده از ویژگی‌های مختص یک نمایشنامه مجزا یا از سرزندگی شخصیت‌پردازی‌ها و نهایتاً از

بافت تصاویر و امثالهم به سوی این مقوله رهنمون شود که کم‌دی چگونه فرمی است و چه جایگاهی در ادبیات دارد؟ امیدوارم این مسئله به درک روشن‌تر او از رابطه‌ای یاری رساند که میان تجربه‌اش از شکسپیر و سایر آثار ادبی و نمایشی وجود دارد.

عنوان کتاب برگرفته از گفتاری است که دوک در اواخر نمایشنامه شب دوازدهم می‌گوید: «اگرچه این چشم‌انداز طبیعی می‌نماید، با این حال طبیعی نیست.» اما شاید عنوان رؤیای بی‌منتهی^۲ که خود پیش‌تر آن را برای کتاب برگزیده بودم، با وضوح بیشتری بتواند ایده اصلی‌ام را در این کتاب بیان کند.

این کتاب به شورای نایب‌رئیس دانشگاه ویکتوریا تقدیم می‌شود، به پاس آنکه با غیبت یک ساله من موافقت کرد.

نورتروپ فرای

دانشگاه تورنتو/کالج ویکتوریا (جولای ۱۹۶۴)

منتزبیدگل

داستان‌های کهنه |

این کتاب دربارهٔ اصول نقد و لذت بردن از کمدی‌های شکسپیر است. اصول به پیدایش نظریه‌ای غامض منتهی می‌شود و لذت تجربه‌ای پیچیده را فراهم می‌آورد. پس شاید برای درک این پیچیدگی‌ها بهتر آن باشد که بحثمان را با تمهیدی آغاز کنیم که کار را تا حد زیادی ساده می‌کند: گزارهٔ دوگانه چنین تمهیدی است. کالریج به ما می‌گوید که تمامی فیلسوفان یا از افلاطون پیروی می‌کنند یا از ارسطو؛^۱ از نظر گیلبرت تمامی دختران و پسران یا لیبرال‌اند یا محافظه‌کار،^۲ و چنان‌که در افواه شایع است، تمامی انسان‌ها دختر یا پسر هستند. این گزاره‌ها به وضوح بیش از حد ساده شده‌اند و بیشتر مبتنی بر بلاغت‌اند تا واقعیت: این گزاره‌ها چنان طراحی شده‌اند که به لحاظ ظاهری چشم‌اندازی از موضوعی بزرگ را به ما ارائه دهند، نه اینکه حقیقتی درباب آن بگویند. من نیز به همین شیوه و در راستای حفظ آن، بحث خود درباب نقد ادبی را با گزاره‌ای دوگانه آغاز خواهم کرد. پس به سیاق کالریج می‌توانم بگویم که تمام منتقدان ادبی یا منتقد ایلید هستند یا منتقد ادیسه. به عبارت دیگر، علایق ادبی یا به تمرکز بر قلمروی تراژدی، رئالیسم، و آبرونی تمایل دارند، یا بر قلمروی کمدی و رمانس متمرکز هستند.

این تفاوت برآمده از اختلافی بس بزرگ‌تر است. در واقع، چنین تفاوتی در دیدگاهی سنتی نهفته که کارکرد دوگانه‌ای را برای ادبیات قائل است: لذت بردن، و آموزش. در ابتدایی‌ترین سطح مطالعات ادبی تفاوتی وجود دارد میان آن‌که برای پیشرفتِ ذهنش یا افزایش میزان تسلطش بر زبان مطالعه می‌کند، با آن کسی که در تختخواب داستان‌های کارآگاهی می‌خواند. البته شاید هر دوی این گرایش‌ها هم‌زمان در ذهن یک فرد وجود داشته باشد، مانند همان زنی که در داستان آلدوس هاکسلی می‌کوشد تا با خواندن کتاب ثروت مللی آدام اسمیت خود را از سقوط در ورطهٔ مجلات مبتذل بازدارد.^۳ شاید بتوان بازتابی از همین اهداف دوگانه را در دانشجویان پیشرفته‌تر نیز دید. بسیاری از بهترین و خردمندترین منتقدان ما مایل اند ادبیات را به مثابهٔ آموزش اولیه یا، به تعبیر متیو آرنولد، «نقد زندگی»^۴ بینگارند. آنها معتقدند که کارکرد اصلی ادبیات روشنگری درخصوص برخی از مسائل زندگی است، روشنگری درباب واقعیت، تجربه، یا هر چیزی که آن را جهان بی‌واسطهٔ خارج از ادبیات می‌نامیم. بنابراین آنها، چه اقرار کنند و چه نکنند، مایل اند ادبیات را به مثابهٔ یک کل و تمثیل تخیلی گسترده‌ای در نظر آورند که هدف آن فهمی بس عمیق‌تر از هستهٔ غیرادبی تجربه است. آنها بدین خاطر مجذوب تراژدی، رئالیسم، و آیرونی می‌شوند که در این شیوه‌های ادبی آنچه را فروید «اصل واقعیت»^۵ نامیده است در درخشان‌ترین بازتابش بازمی‌یابند. آنها شخصیت‌پردازی‌های شبیه زندگی واقعی را ارج می‌نهند، و همچنین برای حوادثی ارزش قائل اند که به حد کفایت نزدیک به تجربهٔ واقعی – و نیز به طرز خلاقانه‌ای باورپذیر – باشند؛ آنها پیش از هر چیز به «جدیت والای» درون‌مایه‌ها اهمیت می‌دهند، گویی منتقدان مدرن هنگام تفسیر اصطلاح متیو آرنولد از او پیشی گرفته‌اند و برای آیرونی دیدگاهی کارکردگرایانه‌تر از خود آرنولد در نظر گرفته‌اند.^۶

من همیشه ذاتاً منتقدی ادیسه‌ای و مفتون کمدی و رمانس بوده‌ام، اما به‌وضوح خود را در اقلیت، و در میان گروهی مخفی و گمنام یافته‌ام که برای متحد نگاه داشتن اعضایش، آشکارا یا نهان، نظریهٔ چندانی در اختیار ندارد.

حتی به دشواری می‌توان گفت که این رویکرد ادبی هنگام جدی‌تر شدن مباحث - یعنی درست همان هنگامی که خواندن داستان‌های کارآگاهی متوقف می‌شود و خواننده آن از بستر برمی‌خیزد - چه کاری از دستش ساخته است. اجازه دهید پیش از هر چیز به مثالی ساده، به فردی که داستان کارآگاهی می‌خواند، نگاهی بیندازیم و ببینیم چه اصول نقادانه‌ای در خوانش او دخالت دارند. خواندن داستان کارآگاهی حاکی از علاقه به فرم‌های کمیک و رمانتیک، و نیز تأمل دقیق در داستان به خاطر خود آن است. هنگام خواندن چنین اثری ابتدا تجربیات روزمره را از ذهنمان بیرون می‌رانیم یا عمداً نادیده می‌انگاریم، زیرا به عنوان بخشی از قواعد و قراردادهای این فرم پذیرفته‌ایم که در این نوع داستان‌ها افرادی همچون قاتل مبتکر، یا پلیسی با قوه تخیل بالا وجود دارند، درحالی‌که در عرصه تجربیات واقعی مان این افراد اغلب این‌گونه نیستند. در واقع، تا زمانی که داستان ما را کلافه نکرده باشد نمی‌خواهیم درباره واقعیت ماجرا یا احتمال وقوع آنچه خوانده‌ایم فکر کنیم، بلکه صرفاً می‌خواهیم بدانیم که در داستان چه اتفاقی رخ می‌دهد.

آنچه به عنوان اولین اصل نقادانه درمی‌یابیم این است که هرچه داستان‌ها آشکارا قاعده‌مندتر و بیشتر مبتنی بر سنت باشند، خواندن آنها راحت‌تر است. داستان‌های عامه‌پسند به طرز کاملاً چشمگیری شیوه‌مند و متصنع‌اند. پیش از خواندن داستان‌های کارآگاهی، همچنین قصه‌های هیجان‌انگیز یا وسترن، قصه‌های ماجراجویانه، داستان‌های علمی-تخیلی و نیز در نوعی از داستان‌های عاشقانه (که به نظریک منتقد کلاً بر اصل «بغل کردن» و «لاس‌خشکه‌زدن»^۷ استوارند) می‌دانیم که چه نوع داستانی را خواهیم خواند و ویژگی‌های خاص این قواعد و قراردادهای درست در بزنگاه‌های مقرر، وارد عمل می‌شوند و با نیرویی مضاعف روایت را به پیش می‌رانند. بدین ترتیب، خوانش پیوسته داستان برای ما راحت‌تر می‌شود، زیرا سنت و قواعد داستانی، نیرویی پُرتوان و فوق‌العاده را برای همگامی ما با داستان فراهم می‌آورند. بسیاری از این داستان‌ها

به همراه توصیه‌نامه‌هایی از منتقدان چاپ می‌شوند، مبنی بر آنکه تا آخر داستان نتوانسته‌اند کتاب را زمین بگذارند. این‌گونه آثار را می‌توان با نوعی از موسیقی مقایسه کرد که اغلب در کنسرت‌های پاپ نواخته می‌شوند، موسیقی‌ای که آکورد هیجان‌انگیزش گویی تا ده صفحه ادامه می‌یابد و طنین آن تا سه صفحه بعد از آن هم کماکان تپش دارد.

دومین اصل نقادانه آن است که اگر شکل و ساختار کلی داستان پیشاپیش مشخص شده باشد، آنگاه تمامی امتیازات و محاسن داستان، شوخ‌طبعی، و ظرافت نهفته در گفت‌وگوها، زنده بودن شخصیت‌پردازی و نظایر آن، همگی صرفاً نتیجه‌ی مهارت استادانه‌ی مؤلف در به‌کارگیری تکنیک است. این آثار نشانگر مهارت بلاغی مؤلف در استفاده از قراردادهای قواعد ادبی است. از دید منتقد اخلاق‌گرا مؤلف با به‌کارگیری این قواعد بسیار صلب آگاهانه خود را از امتیازاتی محروم می‌کند. اما هرچه داستان کارآگاهی را با دید نقادانه‌تری بخوانیم، بیشتر مایل می‌شویم تا سطح نوشتار و پی‌رنگ پیچیده‌ای که مؤلف، به‌رغم محدودیت‌های قواعد، بدان دست یافته را تحسین کنیم. این مسئله در مورد سایر گونه‌های به‌شدت متصنع ادبی نیز مصداق دارد. هنگامی که آثار یک شاعر غنایی قرن شانزدهمی را می‌خوانیم، در وهله اول به دنبال دانستن آن نیستیم که چه می‌خواهد بگوید، زیرا می‌دانیم در پی گفتن چیست؛ او می‌خواهد از سنگ‌دلی معشوقه‌اش شکایت کند، در عوض، آنچه ما در پی آن‌ایم میزان طنینی است که مهارت بلاغی شاعر می‌تواند از چنین موضوع تحمیلی و از پیش مشخصی برآورد. همین طنین است که شعر آنها از من می‌گیرند اثر روایات^۸ یا شعر زیر کمکی در کار نیست اثر در ریتون^۹ را از اشعار متوسط – با مضامینی کاملاً مشابه – متمایز می‌سازد. اگر بخوایم از حرفه‌ای دیگر مثال بیاوریم، همین طنین است که ویولن استرادیوار یوس را از سایر ویولن‌های هم‌شکلش متمایز می‌کند.

البته تمامی هنرها قاعده‌مند هستند، اما هنگامی که قواعد بیش از همیشه آشکار و برجسته باشند، قواعد بازی به‌شدت مورد قبول همگان

قرار می‌گیرد و معنای نمایش نیز در قوی‌ترین شکل خود بیان می‌شود. به‌همین دلیل است که داستان‌های کارآگاهی و سایر فرم‌های ادبیات عامه‌پسند را «تاویل‌گریز» تلقی می‌کنند. این موضوع که آنها کمتر از رمان‌های «واقعی» جدی هستند به این حقیقت برمی‌گردد که آنها به لحاظ ظاهری پیچیده‌ترند، درست همان‌گونه که شعر سُبک نیز به لحاظ ظاهری، یعنی در آرایش ریتم و نظایر آن، پیچیده‌تر از «شعر واقعی» است. جذابیت برآمده از داستان عامه‌پسند به‌طور عامدانه‌ای ابتدایی است: این نوع داستان چیزهای موثق کمی دربارهٔ زندگی به ما می‌گوید و در پرتوافکندن بر چشم‌انداز تیرهٔ وضعیت بشری ناتوان تراز تراژدی و رئالیسم است. شاید منتقد، به‌مثابهٔ فردی متمایز با خوانندهٔ عادی، رویکردی منفی به چنین داستان‌هایی داشته باشد؛ احتمالاً او خواندن داستان‌های کارآگاهی یا ژانرهای مشابه را نوعی تفریح تقریباً نامشروع – عملی مذموم همچون تنهایی مشروب خوردن – بداند، یا شاید هم اصلاً سنت و قواعد ادبی آن را نپذیرد. معمولاً افراد با گفتن اینکه «آثار مستقلی که به یک سنت ادبی تعلق دارند همگی شبیه هم هستند» قواعد و سنت ادبی را نفی می‌کنند. به یاد می‌آورم که من نیز خود چنین کرده‌ام، هنگامی که در ایتالیا به‌عنوان دانشجوی سفر می‌کردم، با دیدن تابلوهایی از نقاشانی که مرا کسل می‌کردند – مثلاً تابلوهایی از سُدوما^{۱۱}، سانسوفراتو^{۱۲}، کارلو دوُلسی^{۱۳} یا شاید هم گوئیدو رنی^{۱۴} – همین‌گونه اظهار نظر می‌کردم. اما هیچ‌گاه پیش نیامد که دربارهٔ جوئو دی بوندونه^{۱۵} چنین چیزی را بگویم، زیرا به او علاقه‌مند بودم؛ گویی آن اظهار نظر خود به یک میزان می‌توانست درست یا نادرست باشد. اگر کسی علاقه‌مند باشد آنگاه سنت و قواعد را می‌پذیرد و لاجرم درون آن تنوعات بی‌شماری را می‌یابد.

اما این تمایز میان منتقدان چه تفاوتی در رویکردهایشان به شکسپیر پدید می‌آورد؟ احتمالاً در روزگار خود شکسپیر نیز منتقدی که بیش از هر چیز به تراژدی، آیرونی، و رئالیسم علاقه‌مند بود، بن جانسون را – دست‌کم

در کمدی - نمایشنامه‌نویس جدی‌تری به حساب می‌آورد. مطمئناً خود بن جانسون نیز همین عقیده را داشت. او مجموعه نمایشنامه‌های چاپ‌شده‌اش را آثار نامید. این نام‌گذاری امروزه برای ما به اندازه کافی آشناست، اما در آن روزگار تعجب کسانی را برمی‌انگیخت که گمان می‌کردند نمایشنامه‌نویس پدیدآورنده نمایشنامه‌ها - و نه آثار - است.^{۱۵} جانسون هرگز از اصرار بر این نکته خسته نمی‌شود که کمدی جدی همان مشاهده انسان‌ها و رفتارهایشان است و این برخلاف کمدی‌های شکسپیر است که هم مشحون از «هیولاهای» و هم مایل به «گریز از طبیعت» و اموری مانند آن هستند.^{۱۶} در نمایشنامه بازگشت از پارناسوس که در آن برخی اظهارنظرها درباره نمایش معاصر - از هواداری شکسپیر گرفته تا تعصب ضد جانسونی - درج شده است، درباره جانسون گفته می‌شود که او «صرفاً تجربه‌گراست، فقط چیزهایی را می‌نویسد که قبلاً دیده باشد، و تنها طبیعت را از سرودهایش باخبر می‌سازد.»^{۱۷} به‌رغم آنکه گفتن چنین چیزی درباره جانسون بسیار احمقانه به نظر می‌رسد اما این گفته روشنگر یکی از جنبه‌های مهم جذابیت او برای دوران خودش است. جانسون کمدی‌هایی می‌نویسد که اگرچه دقیقاً نمایشنامه‌هایی رئالیستی نیستند اما به خوبی توهم نمایشی را حفظ می‌کنند. به‌لحاظ دیدگاه و نظریه نقادانه‌ای که در کمدی‌ها و رمانس‌های شکسپیر به کار رفته است، او با گنجاندن بی‌وقفه امور باورناپذیر دائماً مانعی سرراه خویش می‌گذارد. اگر در نمایشنامه‌های شکسپیر از پریان، جنگل‌های جادویی، یا دوقلوهای همزاد خبری نباشد، دست‌کم پی‌رنگ‌هایی وجود دارند که نهایتاً از داستان‌های فولکلور برگرفته شده‌اند، و نمونه آن می‌تواند مثلاً ترفند عروس جایگزین در این نمایشنامه‌ها باشد. در آثار شکسپیر عنصر نیرومند داستان فولکلور همواره وجود دارد، حتی در نمایشنامه زنان شادکام وینز، هنگام حمله سگ‌ها به فالستاف، نیز چنین است و اگر این‌گونه نبود آنگاه این نمایشنامه نزدیک‌ترین اثر شکسپیر به فرمول درام‌نویسی جانسون محسوب می‌شد.