ارغنون

۱۴

فصلنامهٔ فلسفی، ادبی، فرهنگی

شمارهٔ ۱۴ / زمستان ۱۳۷۷

دربارهٔ شعر

شعر و تفکر انتزاعی، پل والری / هالهٔ لاجوردی

دربارهٔ برخی از مضامین و دستمایه‌های شعر بودلر، والتر بنیامین / مراد فرهادپور

افلاطون و شاعران، هانس گئورگ گادامر / یوسف اباذری

شاعران و متفکران، ج. گلن گری / محمدسعید حنایی کاشانی

مقدمه‌ای بر مجموعهٔ اشعار استفان مالارمه، ژان پل سارتر / مراد فرهادپور

سیلویا پلات / ضیاء موحد

پدیدارشناسی شعر، گاستون باشلار / سیدعلی مرتضویان

اعتقاد در شعر، کریستیان اشمیت / محمدسعید حنایی کاشانی

شعر ناب و سیاست ناب، میکائیل هامبورگر / مراد فرهادپور

اندیشه‌های شعر: تی. اس. الیوت، استیون اسپندر / محمدرضا پورجعفری

نمونه‌هایی از شعر مدرن

ORGANON 14

A Quarterly Journal of
Philosophy, Literature, and the Humanities

No. 14 / Winter 1998

ON POETRY

Paul Valery / **Poetry and Abstract thought**
Walter Benjamin / **On Some Motifs in Baudelaire**
H.G. Gadamer / **Plato and the Poets**
J. Glenn Gray / **Poets and thinkers**
J.P. Sartre / **Introduction to Mallarmés Poems**
Z. Movahed / **Silvia Platt**
G. Bachelard / **Poetics of Space**
Kristian Smidt / **Poetic Belief**
M. Hamburger / **Absolute Poetry and Absolute Politics**
S. Spender / **Ideas of Poetry**

بسم الله الرحمن الرحيم

ارغنون

فصلنامهٔ فلسفی ، ادبی ، فرهنگی
شمارهٔ ۱۴ ، زمستان ۱۳۷۷

دربارهٔ شعر

مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

ارغنون
فصلنامهٔ فلسفی ، ادبی ، فرهنگی
شمارهٔ ۱۴ ، زمستان ۱۳۷۷
دربارهٔ شعر
مدیر مسئول : احمد مسجدجامعی
زیر نظر شورای نویسندگان و ویراستاران
به کوشش مرتضی شفیعی شکیب
تهیه شده در
مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی
معاونت امور فرهنگی
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

مدیر داخلی : حمید محرمیان معلّم / حروفچینی و صفحه‌آرایی : امیر عبّاسی
لیتوگرافی چاپ و صحافی: سازمان چاپ و انتشارات **وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی**

غرض و مشی اصلی *ارغنون* معرّفی و نقد مبانی و مسائل مهم فرهنگ و تفکر معاصر، به‌ویژه در غرب، از طریق گزینشی واقع‌بینانه و آینه‌گون از متون طراز اوّل در حوزه‌های فلسفه و کلام و ادبیات و علوم انسانی، و ترجمه و احیاناً تقریر دقیق آنهاست؛ ضمن آنکه از تألیف و تحقیق نفیس در این زمینه مشتاقانه استقبال می‌شود.

مقالات مندرج در *ارغنون* صرفاً مبیّن آراء نویسندگان آنهاست
مقالات و مطالبی که برای *ارغنون* ارسال می‌شود
باید بر یک روی کاغذ نوشته شود و متن اصلی مقالاتِ ترجمه‌شده ضمیمه گردد
ارغنون در ویرایش مطالب آزاد است
مطالب دریافت‌شده بازگردانده نمی‌شود
استفاده از مطالب *ارغنون* با ذکر مأخذ آزاد است
دفتر *ارغنون* :
تهران . صندوق‌پستی ۱۹۳۹۵/۶۴۱۵ . تلفن : ۲۰۰۱۴۹۰ و ۲۰۰۱۴۹۱

بهای این شماره: ۸۰۰۰ ریال

فهرست

معرفی مقالات	شورای نویسندگان	یک
شعر و تفکر انتزاعی	پل والری / هالهٔ لاجوردی	۱
دربارهٔ برخی از مضامین و دستمایه‌های شعر بودلر	والتر بنیامین / مراد فرهادپور	۲۷
افلاطون و شاعران	هانس گئورگ گادامر / یوسف اباذری	۴۹
شاعران و متفکران	ج. گلن گری / محمدسعید حنایی کاشانی	۸۱
مقدمه‌ای بر مجموعهٔ اشعار استفان مالارمه	ژان پل سارتر / مراد فرهادپور	۹۹
سیلویا پلات	ضیاء موحد	۱۰۹
پدیدارشناسی شعر	گاستون باشلار / سیدعلی مرتضویان	۱۲۹
اعتقاد در شعر	کریستیان اشمیت / محمدسعید حنایی کاشانی	۱۴۷
شعر ناب و سیاست ناب	میکائیل هامبورگر / مراد فرهادپور	۱۶۹
اندیشه‌های شعر: تی. اس. الیوت	استیون اسپندر / محمدرضا پورجعفری	۲۰۷
نمونه‌هایی از شعر مدرن		۲۲۱

معرفی مقالات

والری، زمانی دربارهٔ استاد خویش، مالارمه، نوشت: «برای او اثر، برای من نفس.» آنها هـر دو به استقلال شعر و قدرت آن در خلق یک جهان شعریِ خودآیین باور داشتند؛ ولی درحالی‌که توجه مالارمه تماماً معطوف به خود اثر و ساختار ذاتـی آن بـود، والری اسـاساً سـعی داشت ماهیت فرایند خلق و دریافت آثار هنری، به ویژه سرودن و خواندن شـعر، را درک کـند. البـته زیباشناسیِ والری بیشتر متکی بر شکلی از پدیدارشناسی است تا روانکاوی یا هرگونه نگرش روانشناختی. (در مقام وارث سنت فرانسوی ـ دکارتی که همواره خواستار وضـوح و روشـنی افکار و نوعی ذهنیت ناب افلاطونی بوده است، والری علاقهٔ چندانی به فروید نداشت.) والری شدیداً با مفهوم رُمانتیک «الهام» مخالف است و آن را صرفاً حجابی بر جهل ما نسبت به فرایند پیچیدهٔ آفرینش هنری می‌داند. در نظر او عناصر و عوامل بی‌شماری در سرودن شعر دخیل‌اند: کلمات، معانی، تصاویر، تأثرات، واقعیت، خیال، منطق، نحو، سنت، شرایط تاریخی، و غیره و غیره. والری حتی نقش بخت و تصادف و اقبال را نیز از یاد نمی‌برد. (در واقع والری نمونهٔ بارز آن خِرد نیمروزی یا عقلِ آفتابی و عادلِ مدیترانه‌ای است که کامو از آن سخن می‌گوید، عقلی که با هرگونه تقلیل‌گراییِ مـخالف است، امـا از تـنوع و تکـثر و تـفاوت نـیز بت نـمی‌سازد و در نسبی‌گراییِ تامّ غرق نمی‌شود، زیرا علاوه بر غنی‌بودن، منصف و عادل نیز هست.) به اعـتقاد والری، وظیفهٔ هماهنگ‌کردن، شکل بخشیدن و بیان روشنِ (articulation) همهٔ این عناصر و عوامل گوناگون، که شمار آنها در شعر بیش از هر هنر دیگری است، به عـهدهٔ شـاعر است، و اوست که باید با تلاشی آگاهانه و منظم، که ممکن است ماهها یا حتی سالها به درازا کشد، این وظیفهٔ شاق را به انجام رساند. خوانندهٔ شعر صرفاً با محصول نهایی روبه‌رو می‌شود، ولی او نیز باید بداند که هیچ شاعری، هر قدر هم که «نابغه» یا «شوریده‌حال» باشد، نمی‌تواند صرفاً به یاری

احساسات و عواطف؛ یا با بیان مسائل روانی و مشکلات زندگی تجربی خویش، شعری ارزشمند بسراید. این کار، گذشته از بسیاری عوامل دیگر، مستلزم استفاده از معلومات وسیع (فلسفی، تاریخی و...)، آشنایی با زبان و سنت ادبی، یا در یک کلام، مستلزم توسل به صور گوناگونی از تفکر، من‌جمله تفکر تجریدی، است. به‌گفتهٔ والری، شعر آونگی است که میان دو قطب صدا و معنا نوسان می‌کند. ولی در شعر، برخلاف زبان عادی یا نثر، کلمات و صداها بلافاصله پس از شنیده‌شدن فراموش نمی‌شوند تا جای خود را به معانی و احساسات و کنشها ببخشند؛ در اینجا معانی ما را دوباره به همان کلمات و صداها بازمی‌گردانند ــ تمایل یا نیاز ما به تکرار شعر یا تکرار برخی از ابیات آن (که هر بار به عوض کسل کردن، به تشدید تأثرات و لذت و شور و شوق بیشتر منجر می‌شود) ناشی از همین امر است، و همچنین ناتوانی ما از توصیف و بیان معانی هر شعر حقیقی با کلمات و عباراتی غیر از کلمات خود آن شعر. «تکرار» اصل اساسی زیباشناسی والری است؛ و از این رو، خوانندهٔ واقعی شعر نیز باید دست‌کم تا حدی تلاش فکری شاعر را ــ به شیوهٔ خاص خود و با توجه به عناصر و عوامل جدیدی چون تغییرات تاریخی، تحولات فرهنگی و یا اشعاری که در فاصلهٔ سرودن و خواندن شعر خلق شده‌اند ــ تکرار کند.

شارل بودلر نخستین شاعر مدرن به معنای حقیقی کلمه بود. او نه فقط سرحلقهٔ همهٔ شاعران مدرن، بلکه به تعبیری، نیایِ تمامی روشنفکران مدرن محسوب می‌شود. بودلر نخستین هنرمندی بود که ابهامات و تناقضات مدرنیته و آمیختگیِ زیبایی و زوال، و فرهنگ و فساد در زندگی مدرن را تا به آخر و با چشمانِ باز تجربه کرد و آنها را هم در شکل و هم در محتوای اشعارش جلوه‌گر ساخت. بودلر نخستین مدرنیست تمام‌عیار بود؛ و از این رو تعجبی ندارد که بنیامین در تلاش خود برای توصیف و بسط مفهوم تجربه ــ که از کانت تا پوزیتیویسم، فقیرتر، تهی‌تر و انتزاعی‌تر شده بود ــ به نقد آثار او روی آورد. بنیامین تقریباً ده سال آخر عمر خویش را وقف طرحی تحقیقاتی کرد که هدف غایی آن آشکار ساختنِ ساختار اسطوره‌ای مدرنیته و عناصر و سویه‌هایِ تجربهٔ بشری در جامعهٔ مدرن بود. این طرح که بنیامین آن را به اختصار ــ و با اشاره به یکی از ویژگیهای معماری شهر پاریس ــ «طرح گذرگاهها» (Arcades Project) می‌نامید، هیچ‌گاه کامل نشد و حاصل نهایی آن چند رساله و مقاله بود که مقالهٔ «دربارهٔ برخی از مضامین و دستمایه‌های شعر بودلر» نیز یکی از آنهاست. در این مقاله، بنیامین به روش همیشگی خود می‌کوشد تا عوامل و عناصر روانی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگیِ تشکیل‌دهندهٔ

تجربهٔ انسان مدرن را در منظومه‌ای دیالکتیکی گرد آورد؛ عواملی چون: شوک، خاطره، گسستگی و فشردگی زمان، جمعیت شهری، ترافیک، فوران علایم و نشانه‌های اجتماعی و مدار گردش آنها (در جوار مدار گردش پول و کالا که پیشتر از سوی مارکس و بالزاک توصیف شده بود). بنیامین در توصیف و تحلیل این عوامل، علاوه بر آثار بودلر و برخی از ویژگیهای تاریخی پاریس قرن نوزدهم، از آرای مارکس، فروید، پروست، برگسون، والری، زیمل، و ادگار پو نیز سود می‌جوید. گره خوردن مضامینی چون تحلیل زیمل از تأثیرات روانی زندگی در کلان شهر، توصیف پو از «سیلاب جمعیت»، آرای فروید، پروست و برگسون در باب خاطره، تحلیل مارکس از «مکانیکی شدن فرایند کار» ــ همراه با شعرها و «مضامین» خود بودلر و بسیاری نکات دیگر ــ در متنی کمتر از ۴۰ صفحه (که فقط ۶ بخش از ۱۲ بخش آن در اینجا ترجمه شده است) باعث شده تا خود مقالهٔ بنیامین نیز بیشتر به یک اثر هنری یا مجموعه‌ای از اشعار منثور شبیه شود. بنیامین معتقد بود برای کشف و بیان حقیقت، توقف جریانِ افکار نیز، گاه، همان‌قدر لازم و ضروری است که تداوم این جریان در سایر مواقع. حیات بنیامین با شوکی ناگهانی متوقف شد که اندیشهٔ او را متبلور ساخت. مقاله یا «منظومهٔ» او نیز در عین برخورداری از نرمی و گشودگی و انعطاف‌پذیریِ یک احساس درونیِ عمیق و گذرا، به مانند بلور الماس، فشرده و سخت و درخشان است. از این رو شاید بتوان حکم نهایی او دربارهٔ بودلر را بر خود وی اعمال کرد و گفت: تلاش ادبی ـ سیاسی ـ کلامیِ بنیامین «واجد سرشت *امری زیست‌شده (Erlebnis)*» و عمیقاً شخصی است که بنیامین «وزن و سنگینی یک تجربه *(Erfahrung)* را بدان بخشیده است.»

در مقالهٔ «افلاطون و شاعران» هانس ـ گئورگ گادامر دربارهٔ این پرسش تحقیق می‌کند که چرا افلاطون شاعران را از دولت (که از نظر افلاطون همان جامعه است) تبعید کرد. از نظر او هدف افلاطون در کتاب *جمهوری* طراحی جامعه‌ای نبود که توانِ تحقق عملی داشته باشد بلکه هدف او به دست دادن الگویی انتقادی بود که بتوان با آن از تباهیهای موجود کاست. افلاطون بر آن است که شاعران، با استفاده از الگوی دنیای هومر، دنیایی رنگین و کاذب ساخته‌اند و سوفسطاییان با استفاده از این سنت به تباهی جامعهٔ یونان یاری می‌رسانند. اگر شعر تقلید از ظواهر امور باشد، فلسفه راه رسیدن به حقیقت و دولت عادل است. این دولت پیش از آنکه به شکل برونی تحقق یابد باید در درون هر فرد مستقر شود. حقیقتِ سقراطی که افلاطون از آن دفاع می‌کند طالب برقرار ساختن دولت و عدالت بر مبنای دولت و عدالت درونی است و ابزاری است انتقادی برای اصلاح امور. از نظر گادامر، افلاطون به جای دنیای اسطوره‌ای شعر،

تجربهٔ انسان مدرن را در منظومه‌ای دیالکتیکی گرد آورد؛ عواملی چون: شوک، خاطره، گسستگی و فشردگی زمان، جمعیت شهری، ترافیک، فوران علایم و نشانه‌های اجتماعی و مدار گردش آنها (در جوار مدار گردش پول و کالا که پیشتر از سوی مارکس و بالزاک توصیف شده بود). بنیامین در توصیف و تحلیل این عوامل، علاوه بر آثار بودلر و برخی از ویژگیهای تاریخی پاریس قرن نوزدهم، از آرای مارکس، فروید، پروست، برگسون، والری، زیمل، و ادگار پو نیز سود می‌جوید. گره خوردن مضامینی چون تحلیل زیمل از تأثیرات روانی زندگی در کلان شهر، توصیف پو از «سیلاب جمعیت»، آرای فروید، پروست و برگسون در باب خاطره، تحلیل مارکس از «مکانیکی شدن فرایند کار» ــ همراه با شعرها و «مضامین» خود بودلر و بسیاری نکات دیگر ــ در متنی کمتر از ۴۰ صفحه (که فقط ۶ بخش از ۱۲ بخش آن در اینجا ترجمه شده است) باعث شده تا خود مقالهٔ بنیامین نیز بیشتر به یک اثر هنری یا مجموعه‌ای از اشعار منثور شبیه شود. بنیامین معتقد بود برای کشف و بیان حقیقت، توقف جریانِ افکار نیز، گاه، همان‌قدر لازم و ضروری است که تداوم این جریان در سایر مواقع. حیات بنیامین با شوکی ناگهانی متوقف شد که اندیشهٔ او را متبلور ساخت. مقاله یا «منظومهٔ» او نیز در عین برخورداری از نرمی و گشودگی و انعطاف‌پذیریِ یک احساس درونیِ عمیق و گذرا، به مانند بلور الماس، فشرده و سخت و درخشان است. از این رو شاید بتوان حکم نهایی او دربارهٔ بودلر را بر خود وی اعمال کرد و گفت: تلاش ادبی ـ سیاسی ـ کلامیِ بنیامین «واجد سرشت *امری زیست‌شده (Erlebnis)*» و عمیقاً شخصی است که بنیامین «وزن و سنگینی یک *تجربه (Erfahrung)* را بدان بخشیده است.»

در مقالهٔ «افلاطون و شاعران» هانس ـ گئورگ گادامر دربارهٔ این پرسش تحقیق می‌کند که چرا افلاطون شاعران را از دولت (که از نظر افلاطون همان جامعه است) تبعید کرد. از نظر او هدف افلاطون در کتاب *جمهوری* طراحی جامعه‌ای نبود که توانِ تحقق عملی داشته باشد بلکه هدف او به دست دادن الگویی انتقادی بود که بتوان با آن از تباهیهای موجود کاست. افلاطون بر آن است که شاعران، با استفاده از الگوی دنیای هومر، دنیایی رنگین و کاذب ساخته‌اند و سوفسطاییان با استفاده از این سنت به تباهی جامعهٔ یونان یاری می‌رسانند. اگر شعر تقلید از ظواهر امور باشد، فلسفه راه رسیدن به حقیقت و دولت عادل است. این دولت پیش از آنکه به شکل برونی تحقق یابد باید در درون هر فرد مستقر شود. حقیقتِ سقراطی که افلاطون از آن دفاع می‌کند طالب برقرار ساختن دولت و عدالت بر مبنای دولت و عدالت درونی است و ابزاری است انتقادی برای اصلاح امور. از نظر گادامر، افلاطون به جای دنیای اسطوره‌ای شعر،

دیالوگهای خود را قرار می‌دهد که به عوض تقلید از ظواهر، طالب وصول به حقیقت است. گادامر دیالوگهای افلاطون را نمونهٔ اعلای گفتگویی باز و گشوده می‌داند که ابزاری انتقادی است تا روشی بسته. تفسیر گادامر از افلاطون درست ضد تفسیر کارل پوپر از اوست: افلاطون طالب نظامی بسته و کامل نبود، برعکس، در دولت یا جامعهٔ افلاطونی همه متولی هستند زیرا همه باید عدالت را درونی کرده باشند. از نظر گادامر، افلاطون متفکری نیست که در پی تأسیس دولتی توتالیتر باشد بلکه فیلسوفی انتقادی است که ابزار گفتگوی آزاد را دربارهٔ حقیقت و دولت و عدالت فراهم ساخته است.

«شاعران و متفکّران: جایگاهشان در فلسفهٔ مارتین هایدگر» مقاله‌ای است دربارهٔ دیدگاههای هایدگر دربارهٔ شعر و تفکّر. از میان فیلسوفان دورهٔ جدید شاید هایدگر تنها فیلسوفی است که شعر را به موضوعی برای فلسفه مبدّل ساخته است. او از دیدگاهی زیباشناختی به شعر نمی‌نگرد، بلکه، اگر چنین تعبیری جایز باشد، از دیدگاهی هستی‌شناختی به شعر نظرمی‌کند. همین نحوهٔ دید به او اجازه می‌دهد که شاعران و متفکّران را به یکدیگر نزدیک بیابد و حتی مدّعی شود که شاعران در مواجهه با هستی از متفکّران پیشگامترند و از این‌روست که متفکّران بزرگ یا شاعرند یا شاعری بزرگ را راهنمای خود قرار می‌دهند.

اشعار استفان مالارمه، به احتمال قوی، عالیترین نمونهٔ فرمالیسم حقیقی در کل تاریخ تحول شعر مدرن محسوب می‌شود. بارزترین نتیجهٔ تلاش مارلامه برای صوری و ناب کردن شعر، خلقِ شماری از معنویترین و فلسفیترین شعرهای عصر جدید بود. از این رو کاملاً طبیعی است که موجزترین و گویاترین «مقدمه بر مجموعهٔ اشعار مالارمه» توسط ژان پل سارتر، برجسته‌ترین فیلسوف فرانسوی روزگار ما، نوشته شود؛ به علاوه نباید از یاد برد که برای مالارمه نیز، چون سارتر، مسألهٔ نیستی یا عدم، دغدغه‌ای همیشگی و بنیادین بوده است. موریس بلانشو نخستین کسی بود که دریافت اصل حاکم بر ساختار شعری اشعار مالارمه «خودکشی» است. رولان بارت نیز (در اواخر کتاب درجهٔ صفر نوشتن) به این نکته اشاره می‌کند که اشعار مالارمه مبیّن تلاش برای کشتن زبان و خلاصی از شرّ اسطوره و نهاد بورژواییِ «ادبیات» است ــ رهایی از شرّ ادبیات به منزلهٔ کالای تولیدی ادبا که «فرهیختگی» و «فواید فرهنگی» آن از سوی مؤسسهٔ استاندارد (فرهنگستان، فلان مجله و بهمان ناقد) تضمین شده است، همراه با ضمانت مصرف جاودان. از آنجا که هیچ نوشتنی همواره «انقلابی» باقی نمی‌ماند، پس چاره‌ای نیست مگر قطع

ارتباط و ننوشتن (به پیروی از رمبو) یا نوشتن شعری که یگانه غایتش خودکشی و نابودی شعر است. مالارمه، راه دوم را برگزید و کوشید تا کلمات را از هرگونه طنین و پژواک ایدئولوژیک رهایی بخشد و رسوب تاریخیِ بلاهت و قساوت اجتماعی را از آنها بزداید. او نیز چون استاد محبوبش، ادگار پو، می‌خواست تا «به کلمات قوم معنایی پاکتر» و نابتر عطا کند. در نظر ژان پل سارتر، درگیری همیشگی مالارمه با نیستی و غیبت و خودکشی واجد مبنایی فلسفی است. به گفتهٔ سارتر، او پیش از نیچه به ظهور نیهیلیسم و پیوند عمیق آن با مدرنیته اشاره کرد، و مدتها قبل از کامو از «متافیزیک خودکشی» سخن راند. مالارمه بدون آشنایی با آثار نیچه و کی‌یرکگور دقیقاً بر مقولات نیچه‌ایِ «تصادف» و «بخت» و مقولات کی‌یرکگوریِ «تکرار» و «طنز» تأکید می‌گذارد (عمدتاً در قالبِ استعارهٔ شعری «پرتاب تاس»). اما «ماتریالیسم بدبینانهٔ» مالارمه ــ که تا حدی یادآور رباعیات خیام است ــ باعث می‌شود تا او به شیوه‌ای کاملاً غیراگزیستانسیالیستی، یا در واقع به شیوه‌ای هگلی، به این مقولات بپردازد (شباهت زبان مالارمه با زبان هگل نکته‌ای است که کمتر بدان توجه شده است). اگر تلاش مالارمه برای دستیابی به یک فرمالیسم ناب شعری منجر به خلق معانی و حقایق فلسفی شد، به جرأت می‌توان گفت مقالهٔ سارتر نیز واجد شور و قدرت یک قطعهٔ ادبی است.

پدیدارشناسی شعر، مقدمهٔ کتاب *بوتیقای فضا* اثر گاستون باشلار است. شهرت باشلار اساساً مدیون تحقیقات و آثار او در زمینهٔ فلسفهٔ علم است به نحوی که در این زمینه از صاحبنظران بنام و صاحب مکتب به شمار می‌آید. از دیگر آثار او در زمینهٔ ادبیات می‌توان به *روانکاوی آتش* و *بوتیقای خیال‌پردازی* اشاره کرد. گذشته از پدیدارشناسی و روانشناسی، روانکاوی فروید نیز بر اندیشهٔ باشلار تأثیر آشکار داشته است. در *بوتیقای فضا*، باشلار به انواع گوناگون فضاهایی می‌پردازد که موجبِ جذب و تمرکز تخیل شعری می‌شوند. در این مقاله نیز باشلار می‌کوشد مفهوم تصویر شعری را از طریق تحلیلهای پدیدارشناختی و روانکاوانه و روانشناختی توضیح دهد.

«اعتقاد در شعر: شعر و اعتقاد در کارِ تی. اس. الیوت» فصلی از یک کتاب است دربارهٔ شعر و اعتقاد در کارِ الیوت، شاعر و ناقد و نمایشنامه‌نویسِ انگلیسی ـ امریکایی (۱۹۶۵-۱۸۸۸). اعتقادات شاعر از جمله مسائلی است که خوانندگان و ناقدان همواره در اشعار شاعران در جستجوی کشف آن بوده‌اند. اما این مسأله چنان که در بادی امر به نظر می‌آید ساده نیست و

نمی‌توان اعتقادات شاعر را به سانِ اعتقادات فیلسوف یا مقاله‌نویس از کلمات و عبارات و گزاره‌هایی که در شعرش می‌آورد، استنباط کرد. الیوت در مقام ناقد و شاعر و همچنین خوانندهٔ آثار ادبی با این مسأله دست و پنجه نرم کرده است و این مقاله گزارشی است از آرای او در این زمینه و همچنین اطلاق این آراء به شعرِ خودِ الیوت.

«شعر ناب و سیاست ناب» فصلی از کتاب *حقیقت شعر: تنشهای شعر مدرن از بودلر تا دههٔ ۱۹۶۰*، اثر میکائیل هامبورگر است. به جرأت می‌توان گفت که این کتاب احتمالاً بهترین تاریخچهٔ انتقادی از شعر مدرن غربی است. هامبورگر به پنج زبان انگلیسی، آلمانی، فرانسوی، ایتالیایی و اسپانیایی مسلط است و با ادبیات همهٔ کشورهای اروپایی به خوبی آشناست. تحلیلهای او از خصوصیات، تنشها، مکاتب و تحولات شعر مدرن به لحاظ نظری بسیار غنی و در عین حال سرشار از نمونه‌ها و مثالهای انضمامی است. او تقریباً به همهٔ چهره‌های برجستهٔ شعر مدرن اروپایی، از بودلر تا به امروز، اشاره می‌کند و آثار آنان را با نقل قطعاتی از شعرهایشان مورد تحلیل قرار می‌دهد؛ به نحوی که می‌توان *حقیقت شعر* را یک آنتولوژی یا مجموعهٔ برگزیدهٔ جامع محسوب کرد که شاعرانِ سراسر اروپا (و آمریکا) را، از روسیه تا ایرلند و از پرتغال تا اسکاندیناوی، در بر می‌گیرد. هامبورگر برای روشن ساختن روابط پیچیدهٔ میان شعر و سیاست، به تجارب انضمامیِ خودِ شاعران روی می‌آورد و از طریق بررسی آثار ییتس، والری، هوفمانشتال، استیونس، ریلکه و... برخی از ابعاد سیاسی شعر مدرن را آشکار می‌کند. و احتمالاً مهمترین نکته در این زمینه آن است که چگونه اثر شعری به یاری منطق و نیروی درونی و ذاتی خویش، در مقام یک اثر هنری خودآیین، نه فقط بر اسطوره‌ها و دروغهای سیاسی گذشته و حال و آینده، بلکه حتی بر نیّات و پیشداوریهای ایدئولوژیک خود شاعر نیز غلبه می‌کند. اثر شعری فقط با وفادار ماندن به منطق ذاتی و درونماندگارِ خویش می‌تواند یار و همراه حقیقت شود؛ و در این معنا هر شعر خوب، به خودی خود، شعری سیاسی است. هامبورگر، در عین حال، نشان می‌دهد که گرایش به شعر ناب یا مطلق غالباً با گرایش به قدرت مطلقه یا سیاست توتالیتر و مطلق‌گرا (آن هم عموماً از نوع راست‌گرایش) همراه بوده است. (ییتس، ریلکه، پاوند و گوتفرید بن، جملگی از ستایشگران موسولینی بودند؛ الیوت، هوفمانشتال و اشتفان‌گئورگه نیز از محافظه‌کاران دست راستی حمایت می‌کردند.) با این حال، فرمالیسم حقیقی ضرورتاً از تناقضات نهفته در مقولهٔ فرم و شکست غایی فرم ناب آگاه است و از این رو واجد دیالکتیکی منفی است که صلابت ایجابی ایدئولوژیهای توتالیتر را نفی می‌کند.

شعر و تفکر تجریدی

نوشتهٔ پل والری
ترجمهٔ هاله لاجوردی

مفهوم شعر را اغلب نقطهٔ مقابل مفهوم تفکر خصوصاً «تفکر تجریدی» می‌پندارند. مردم به همان‌سان که می‌گویند خیر و شر، حسن و قبح، گرم و سرد، می‌گویند «شعر و تفکر تجریدی». اکثر مردم بدون تأمل بیشتر بر این باورند که کنش تحلیلی فکر، یعنی تلاشهای مبتنی بر اراده و دقّت که در جریان آن ذهن به‌کار گرفته می‌شود با طراوتِ الهام، با فوران احساس و با لطافت و تخیلی که نشانه‌های شعر هستند و در همان نخستین کلمات آشکار می‌شوند، ناسازگار است. اگر اثر شاعری ژرف تشخیص داده شود به نظر می‌رسد این ژرف بودن گونهٔ کاملاً متفاوتی از ژرف بودن اثر فیلسوف یا دانشمند باشد. برخی مردم تا آنجا پیش می‌روند که می‌اندیشند اگر چنانچه شاعر حتی بر هنر خود تعمق کند، یعنی از همان نوع تفکر دقیقی که برای پرورش گلهای سرخ به‌کار می‌رود، نتیجه‌اش فقط می‌تواند به ضرر شاعر باشد چرا که اصل و جذابترین موضوعِ خواست او می‌باید انتقال تأثیرات ذهنیِ عواطف خلاّقی باشد که به‌تازگی و به شادمانی بروز یافته است، عاطفهٔ خلاّقی که به میانجی شگفتی و لذّت دارای این قدرت است که شعر را تا ابد از هر نوع انتقادی مصون بدارد.

احتمالاً این عقیده رگه‌ای از حقیقت در بر دارد، هرچند که سادگی آن مرا به این شک می‌اندازد که بنیانی تحقیقی و مدرسه‌ای دارد. حس می‌کنم ما این گفته و برنهاد را بدون هر نوع تأملی آموخته‌ایم و به‌کار بسته‌ایم و اینک درمی‌یابیم که به‌سان تقابلی لفظی میان شعر و تفکر تجریدی که گویی نشانگر رابطه‌ای روشن و واقعی میان دو اندیشه‌ای است که به خوبی تعریف شده، ملکهٔ ذهنمان شده است. باید اذعان کرد که آن نیرویی که ما ذهنِ خود می‌نامیم همواره از

فرط تعجیل به این ساده‌سازیها تن می‌دهد. یعنی صفتی که آن را کاملاً برای صدور همه نوع ترکیبات و احکام توانا می‌سازد تا منطق خود را آشکار کند و منابع بلاغی خود را گسترش دهد ــ سخن کوتاه یعنی وظیفهٔ ذهن بودن خود را تا آنجا که ممکن است به شیوه‌ای درخشان انجام دهد.

در همه حال این تقابل کلاسیک که ظاهراً به میانجی زبان متبلور شده است همواره از دید من عجولانه و ناقص و در عین حال چنان ساده‌انگارانه بوده است که هیچ‌گاه ترغیب نشده‌ام تا خودِ موارد را با دقّت بیشتری بررسی کنم.

شعر، *تفکر انتزاعی*. این عبارتی است که به سادگی بر زبان رانده می‌شود و ما فوراً بنا را بر این می‌گذاریم که عبارتی کاملاً روشن و کاملاً دقیق را بر زبان رانده‌ایم تا بر اساس آن پیش برویم بی‌آنکه لزومی برای مراجعه به تجربیاتمان باشد؛ و با استفاده از این تقابل (که سادگی آن بسیار جذاب است) به عنوان بهانه، استدلال و یا اساس، نظریه‌ای بپردازیم یا بحثی را آغاز کنیم. آدمی می‌تواند بر مبنای این تقابل نظریه‌ای متافیزیکی ــ یا حداقل «روان‌شناسیِ تمام‌عیاری» ــ بنا کند و برای خود نظامی از حیات ذهنی، از دانش و از ابداع و تولید آثار ذهن بسط و گسترش دهد که پی‌آمد آن ناگزیر همان ناهمنوایی و تقابلِ واژگانیی خواهد بود که نقطهٔ آغازین همین نظریه بود. ...

تا آنجا که به من مربوط می‌شود، من در مورد هر موضوعی که می‌خواهم شروع کنم، در آغاز کار (منظور آغازی است که خاصِ خود من است) عادتی عجیب و خطرناک دارم. عادتی که دوباره آغاز کردن را ایجاب می‌کند، تمام جاده را دوباره طی کردن، به طوری که گویی دیگران هرگز نقشه‌ای از آن در دست نداشته‌اند و در آن سفر نکرده‌اند... .

این همان جاده‌ای است که پیش روی ما قرار دارد و یا به میانجی *زبان* بر ما تحمیل می‌شود.

با هر پرسشی، پیش از آنکه هرگونه بررسی عمیقی از محتوا صورت گیرد من نگاهی به زبان می‌افکنم؛ من معمولاً همچون جراحی که دستهایش را ضدعفونی می‌کند و محیط جراحی را مهیا می‌سازد، کار را دنبال می‌کنم. این همان چیزی است که من آن را *تمیز کردن وضعیت لفظی* می‌نامم. باید این طرز بیان را که در آن کلمات و اشکال سخن معادلِ دستان و ابزار جراح گرفته شده است ببخشید.

من عقیده دارم که ما باید دربارهٔ اولین تماس یک مسأله با ذهنمان محتاط باشیم. باید دربارهٔ نخستین کلماتی که هر پرسشی در ذهن ما مطرح می‌سازد احتیاط کنیم. پرسش جدیدی که

برایمان پیش می‌آید در مرحله‌ای ابتدایی است؛ دچار لکنت‌زبان است؛ فقط به اصطلاحاتی عجیب دسترسی دارد که آمیخته با ارزشهای اکتسابی و تداعیهاست و ناگزیر از استقراض همهٔ اینهاست. اما از همین راه است که این پرسش نیاز حقیقی ما را به‌گونه‌ای نامحسوس منحرف می‌کند. ما بدون شناسایی این امر، پرسش اصلی خود را رها می‌کنیم و در پایان به این باور می‌رسیم که عقیده‌ای را انتخاب کرده‌ایم که کاملاً متعلق به خودمان است. و فراموش می‌کنیم که انتخاب ما صرفاً بر مبنای توده‌ای از عقاید شکل گرفته است که مبنای آن کارهای کمابیش کورکورانهٔ دیگران، و بخت بوده است. این همان چیزی است که در برنامه‌های احزاب سیاسی اتفاق می‌افتد، هیچ‌یک از آنها دقیقاً مطابق طبع و علایق ما نیستند (یا نمی‌توانند باشند). اگر یکی را از بین بقیه انتخاب کنیم به تدریج به فردی بدل می‌شویم که با آن حزب و یا با آن برنامه تناسب دارد.

پرسشهای فلسفی و زیبایی‌شناختی به میانجی کمیّت و تنوع و قدمت محققان و استدلالها و راه‌حلها سراسر مبهم و تیره و تار شده‌اند، استدلالها و راه‌حلهایی که همگی در قالب واژگانی محدود خلق شده‌اند، و هر نویسنده‌ای در این موارد چنان کلمات را بر مبنای تمایلات خود به‌کار می‌گیرد که در کل این احساس به من دست می‌دهد که چنین آثاری همانند منطقه‌ای در دوزخ یا جهان زیرین عهد باستان هستند که خاصه به متفکران عمیق اختصاص یافته است. در اینجاست که صدها دانا ایدس (Danaïdes) و ایخیون (Ixions) و سیزیفوس (Sisyphuses) جاودانه می‌کوشند تا جامهای سوراخ را پُر کنند و سنگهای غلطان را به جای خود بازگردانند؛ یعنی می‌کوشند تا همان یک دو جین کلمه را که ترکیباتشان گنجینهٔ معرفت نظری (Speculative Knowledge) را می‌سازد مجدداً تعریف کنند.

اجازه دهید که به این ملاحظات اولیه آخرین تذکر و مثالی روشن را اضافه کنم. تذکر این است: شما به طور جِتم متوجه این واقعیتِ مرموز شده‌اید که کلمه‌ای معین که هنگامی که آن را در سخن روزمره می‌شنوید یا به‌کار می‌گیرید، کاملاً واضح و روشن است و حتی هنگامی که با سرعت در جمله‌ای معمولی به‌کار می‌رود هیچ مشکلی به بار نمی‌آورد، درست لحظه‌ای که آن را برای مطالعه‌ای خاص و مجزّا از مدار گردش کلمات خارج می‌کنید و سعی دارید پس از جدا کردن آن از کارکرد موقتی‌اش معنایش کنید، به طور رمزآلوده‌ای مشکل می‌شود و مقاومت عجیبی از خود بروز می‌دهد و همهٔ تلاشها برای تعریف خود را با شکست مواجه می‌کند. البته جستجوی معنای دقیق اصطلاحی که فرد مدام با رضایت کامل آن را به‌کار می‌برد کاری است مضحک و خنده‌دار. برای مثال: من کلمهٔ *زمان* را از حرکتش بازمی‌دارم. این کلمه تا زمانی که

بخشی از گفتار و اظهار نظری بود که شخصی به قصد بیان مطلبی خاص بر زبان می‌راند، در انجام کار خویش کاملاً روشن، دقیق، صاف و وفادار بود. ولی حالا که منزوی و پَر و بال بسته شده است، انتقام خود را می‌گیرد و ما را به این باور می‌رساند که معناهایی بیشتر از موارد استفاده‌اش دارد. پیشتر فقط یک وسیله بود، ولی حال به هدف، به موضوع نوعی میل یا خواست فلسفی دهشتناک بدل شده است. این کلمه به معمّا، به مغاک و به مایهٔ شکنجهٔ اندیشه بدل می‌شود....

برای کلمهٔ زندگی و تمامی کلمات دیگر نیز وضعیت به همین سان است.

این پدیده که به سادگی مشاهده می‌شود ارزش انتقادی زیادی برای من یافته است. به علاوه مثالی از آن استنتاج کرده‌ام که در نظر من به خوبی ویژگی عجیب مواد و مصالح لفظی ما را نشان می‌دهد.

هر یک از کلماتی که ما را قادر می‌سازد تا با سرعتی زیاد از روی شکافهای فکری بپریم و در الهامات نهفته ایده‌ای را دنبال کنیم که سازندهٔ شکل بیان خود است، برای من به سان یکی از آن چوبهای سبکی است که فرد روی نهر یا شکافی در کوهستان می‌اندازد و می‌تواند وزن کسی را که از روی آن با سرعت می‌گذرد تحمل کند. ولی او باید بی‌آنکه سنگینی‌اش را بر آن بیندازد بی‌وقفه از رویش عبور کند ــ مهمتر از همه او نباید فکر رقصیدن بر روی چوب نازک را برای امتحان کردن میزان مقاومت آن به مخیله‌اش راه دهد!... در غیر این صورت پل شکننده بلافاصله واژگون می‌شود و یا می‌شکند و همه چیز به اعماق فرو می‌ریزد. به تجربهٔ خود رجوع کنید؛ درخواهید یافت که ما یکدیگر و خود را فقط به لطف *گذر سریعمان از روی کلمات* می‌فهمیم. ما نباید بر روی آنها تأکید کنیم وگرنه شاهد خواهیم بود که روشنترین گفتارها به معماها و توهمات کم‌وبیش فرهیخته تبدیل می‌شود.

ولی چگونه می‌توانیم فکر کنیم ــ یا بهتر بگویم چگونه می‌توانیم *دوباره* فکر کنیم و هر آنچه را که شایستهٔ مطالعه‌ای عمیق است مطالعه کنیم ــ اگر قرار باشد زبان را ماهیتاً چیزی اعتباری بدانیم (همان‌گونه که اسکناس یا چک امری موقتی و اعتباری است و این به اصطلاح «ارزش» آن است که ما را وامی‌دارد تا ماهیت حقیقی‌اش را فراموش کنیم، و از یاد ببریم که اسکناس تکه‌ای کاغذ است که عموماً نیز کثیف است. البته این کاغذ در دستهای بسیاری چرخیده است.... ولی کلمات نیز در دهانهای بسیار و در جملات بسیار چرخیده‌اند و مورد استفاده‌ها و سوءاستفاده‌های بسیار نیز قرار گرفته‌اند و به همین سبب باید ظریفترین احتیاطها را به‌کار بست تا از بروز آشفتگی و اشتباه زیاده از حد در ذهن خویش جلوگیری کنیم، اشتباه میان آنچه فکر

می‌کنیم و سعی داریم به آن فکر کنیم با آنچه فرهنگهای لغت و نویسندگان و یا حتی کل نژاد بشر از بدو پیدایش زبان می‌خواهند که فکر کنیم... .

از این رو من باید مراقب باشم تا آنچه را که کلمات شعر و *تفکر تجریدی* در همان لحظه‌ای که ادا می‌شوند، به من القأ می‌کنند، نپذیرم. در عوض باید به درون خود بنگرم. آنجاست که باید به دنبال مشکلات واقعی و مشاهدات عینی‌ام دربارهٔ حالات واقعی‌ام باشم؛ آنجاست که تعبیر خود از عقلانی و غیرعقلانی را خواهم یافت؛ و درخواهم یافت که آیا آن تقابل و برنهاد ادعایی [یعنی تقابل میان شعر و تفکر تجریدی] به راستی وجود دارد یا نه و وجودش در وضعیتهای زنده چگونه است. اذعان می‌کنم وقتی با مشکلات ذهنم کلنجار می‌روم، عادت دارم میان مسائلی که احتمالاً خود ابداع کرده‌ام و نمایانگر نیازی هستند که حقیقتاً ذهن من حسّشان می‌کند و سایر مسائل، یعنی مشکلات مردم دیگر، تمایز قائل شوم. در مورد مشکلات مردم [باید بگویم] دسته‌ای از آنها (مثلاً ۴۰ درصد) به نظر من [اساساً] وجود ندارند، و چیزی بیش از مشکلات ظاهری نیستند: *من آنها را حس نمی‌کنم*. و در مورد بقیه هم، بسیاری از آنها به نظر من بسیار بد بیان می‌شوند... . من نمی‌گویم حق با من است، بلکه می‌گویم من آن چیزی را مشاهده می‌کنم که هرگاه می‌کوشم ارزشها و معانی غیرلفظی را جایگزین فرمولهای لفظی کنم در درونم رخ می‌دهد، ارزشها و معانیی که از زبان مورد استفاده مستقل هستند. من وجود تصاویر و کششهایِ ساده و ابتدایی، و محصولات خام نیازها و تجربیات شخصی خود را کشف می‌کنم. *این خودِ زندگی من است که دچار شگفتی است*، و زندگی من اگر بتواند باید پاسخ پرسشهای مرا بیابد، چرا که فقط در بطن واکنشهای زندگیمان است که نیروی کامل یا به تعبیری ضرورت حقیقت [وجودی] ما می‌تواند استقرار یابد. تفکری که از این زندگی نشأت گیرد به خاطر نفع و سود خود هیچ‌گاه از کلمات خاصی استفاده نمی‌کند که به نظرش فقط مناسب مصرف بیرونی است؛ و یا از کلمات خاص دیگری که ژرفای آنها مبهم است و ممکن است تفکر را در مورد قدرت و ارزش واقعی آن فریب دهند.

از این روست که من در درون خود متوجه حالات مشخصی شده‌ام که به درستی می‌توانم آنها را شعری بنامم، زیرا برخی از آنها در نهایت در اشعار تحقق یافتند. آنها مولود هیچ علت مشخصی نبودند که از این و یا آن حادثه نشأت گرفته باشند؛ آنها هماهنگ با ماهیت خود بسط و گسترش یافتند، در نتیجه من نیز دریافتم که برای مدتی از حالت مأنوس ذهنی خود دور افتاده‌ام. سپس این چرخهٔ ذهنی کامل گشت و بار دیگر مبادلات عادی و همیشگی میان زندگی و تفکر من برقرار شد، ولی در این فاصله، یک شعر سروده شد، و چرخهٔ ذهنی نیز با کامل کردن خود،

چیزی به جا نهاد. این مدار بسته، چرخهٔ کنشی است که به اصطلاح ظهور کرده و به قدرت شعری شکل بیرونی معینی بخشیده است... .

در موارد دیگر متوجه شدم حوادثی همین‌قدر بی‌اهمیت شکل کاملاً متفاوتی از حاشیه‌روی را موجب شد، شکلی با نتیجه‌ای دیگر و سرشتی دیگر. (یا به نظر می‌رسید که موجب شد.) برای مثال ترکیب ناگهانی ایده‌ها، یا یک قیاس، به همان اندازه مرا از جا به در می‌کرد که صدای شیپور در قلب جنگل گوشها را تیز می‌کند و در نتیجه توجه هماهنگ همهٔ عضلات فرد را به سوی نقطه‌ای در دوردست، در میان اعماق پُربرگ جنگل معطوف می‌کند. ولی این بار به جای یک شعر، تجزیه و تحلیل یک حس عقلانی ناگهانی بود که مرا در بر می‌گرفت. این شعر نبود که کمابیش به سادگی در طول این مرحله شکل می‌گرفت بلکه این یا آن گزاره و حکم بود، حکم و گزاره‌ای که می‌رفت تا در عادات فکری من ادغام شود یا نوعی فرمول بود که می‌بایست از این به بعد به عنوان ابزاری در خدمت تحقیقات بعدی قرار گیرد... .

من از اینکه بدینسان خود را بر شما آشکار می‌سازم پوزش می‌طلبم؛ ولی به عقیدهٔ من صحبت کردن از چیزی که فرد تجربه‌اش کرده پُرفایده‌تر از تظاهر به دانشی است که کاملاً غیرشخصی باشد، یعنی مشاهده‌ای بدون مشاهده‌کننده. در واقع هیچ نظریه‌ای وجود ندارد که بخشی به دقت مهیاشده از نوعی زندگینامهٔ خودنوشت نباشد.

من به‌هیچ‌وجه وانمود نمی‌کنم که به شما درس می‌دهم. من هیچ چیزی نمی‌گویم که شما از قبل ندانسته باشید؛ ولی شاید آن را به‌گونه‌ای دیگر بگویم. نیازی نیست به شما گفته شود که یک شاعر همیشه ناتوان از حل کردن یک *مسألهٔ منطقی* نیست؛ یا که یک منطقدان همیشه ناتوان از تشخیص این امر نیست که کلمات حاوی چیزی غیر از مفاهیم و مقولات و دستاویزهای محض برای قیاس نیز هستند.

در مورد این مطلب من نکته‌ای تناقض‌آمیز را نیز اضافه می‌کنم: اگر منطقدان هیچ‌گاه نتواند چیزی غیر از منطقدان باشد، هیچ‌گاه منطقدان نخواهد بود و نمی‌تواند باشد؛ و اگر شاعر هیچ‌گاه چیزی جز شاعر نباشد و مایه‌ای هر چند اندک برای استدلال تجریدی نداشته باشد، هیچ‌گاه اثری شعری از خود بر جای نخواهد گذاشت. من صادقانه بر این باورم که اگر انسانها قادر نبودند زندگیهای دیگری، غیر از نوع زندگی خود، بزیبند، مسلماً زندگی خود را نیز نمی‌توانستند بزیبند.

از این رو تجربه‌ام به من نشان داده است که یک *نفس* واحد می‌تواند دارای صور متفاوتی باشد: می‌تواند متفکر تجریدی یا شاعر شود، و این کار را به میانجی تخصصی‌شدنهای پی‌درپی

انجام می‌دهد که هر یک انحرافی است از آن حالت [نفسانی] کاملاً مستقلی که به شکلی سطحی و سُست در هماهنگی با محیط خارجی است و در عین حال همان حالت معمولِ وجود ماست، یعنی حالت مبادلات تفکیک‌نشده.

نخست اجازه دهید تا ببینیم و بشکافیم که آن شوک اولیه و همواره *تصادفی* که ابزاری شعری را در درون ما برمی‌سازد چیست؛ و مهمتر از همه بفهمیم که آثار آن چیست. مسأله را می‌توان به این گونه مطرح کرد: شعر هنری مبتنی بر زبان است؛ ترکیبات معینی از کلمات می‌توانند عاطفه‌ای را تولید کنند که سایر ترکیبات نمی‌توانند، و ما آنها را ترکیبات شعری می‌نامیم. این عاطفه چه نوع عاطفه‌ای است؟

من این امر را در درون خود این‌گونه بازمی‌شناسم: تمامی اشیاء و موضوعات ممکنِ جهان عادی، بیرونی یا درونی، هستیها، رخدادها، احساسات و کنشها، در عین حال که جلوه و نمود معمولی خود را حفظ می‌کنند به ناگهان در رابطه‌ای متناسب و درخشان ولی تعریف‌نشده با حالات تأثرات کلی ما قرار می‌گیرند. به عبارت دیگر این هستیها و اشیاء به خوبی شناخته شده ــ یا بهتر بگویم ایده‌هایی که مبین آنها هستند ــ به نوعی به لحاظ ارزشی تغییر می‌پذیرند. آنها یکدیگر را جذب می‌کنند، آنها به شیوه‌هایی کاملاً متفاوت از شیوه‌های معمولی به یکدیگر پیوند می‌خورند؛ اگر این بیان مجاز باشد آنها *موسیقایی* و پُرطنین می‌شوند و اصطلاحاً به شکلی هماهنگ به هم مربوط می‌گردند. جهان شعر که بدینسان تعریف می‌شود واجد شباهتهای گسترده‌ای با ویژگیهایی است که ما به جهان خواب و رؤیا نسبت می‌دهیم.

از آنجا که کلمهٔ *خواب* و *رؤیا* وارد صحبت ما شده است به طور گذرا بگویم که بررسی آن در ادوار مدرن با شروع رمانتیسم، اغتشاش نسبتاً قابل فهمی میان مقولهٔ خواب و رؤیا با شعر ایجاد کرده است. خواب و رؤیا و خیالبافی ضرورتاً شعری نیستند؛ ممکن است این‌گونه باشند ولی صور و ترکیباتی که به *میانجی* بخت شکل می‌گیرند فقط به مدد بخت صوَری هماهنگ هستند.

در هر صورت خاطرات ما از خوابها و رؤیاها از طریق تجربیات فراوان و مشترک به ما می‌آموزد که آگاهی ما می‌تواند با خلق شکلی از هستی که در آن اشیاء و هستیها به نظر مشابهِ همانهایی می‌رسند که در وضعیت بیداری وجود دارند مورد هجوم قرار گیرد، پُر و آکنده شود و کاملاً در آنها جذب شود. ولی معانی و روابط، و شیوه‌های تغییر و جایگزینی اشیاء در جهان خواب و رؤیا کاملاً متفاوت‌اند و بدون شک مانند نمادها و تمثیلها نمایانگر نوسانات بلاواسطهٔ تأثرات *کلی* ما هستند که تأثرات حسهای تخصصی‌شدهٔ ما قادر به کنترل آنها نیستند. حالت یا

وضعیت شعری نیز به شیوه‌ای بسیار مشابه ما را در بر می‌گیرد، تحول و گسترش می‌یابد و دست‌آخر گسسته می‌شود.

به عبارت دیگر می‌توان گفت که *حالت شعری* کاملاً نامنظم و ناپایدار، غیرارادی و حساس و شکننده است و ما آن را همان‌طور که *تصادفی* یافته‌ایم، *تصادفی* نیز از دست می‌دهیم. ولی این حالت برای شاعرشدن کافی نیست. همان‌طور که فرد با دیدن خواب و رؤیای گنج، هنگام بیداری وقتی با هیجان روی تخت خود می‌ایستد، نمی‌تواند گنج را پیدا کند.

وظیفهٔ شاعر ــ از این تعبیر شگفت‌زده نشوید ــ تجربه کردن حالت شعری نیست؛ این مسأله، مسأله‌ای خصوصی است. وظیفهٔ او به وجود آوردن این حالت شعری در دیگران است. شاعر با این واقعیت ساده شناخته می‌شود ــ یا حداقل هر کسی شاعر خود را بدین‌گونه بازمی‌شناسد ــ که باعث می‌شود خواننده دچار «الهام» شود. بی‌تردید الهام ویژگی جذاب و گیرایی است که خواننده آن را به شاعر مورد علاقه‌اش عطا می‌کند: خواننده در ما شاعران شایستگیهای متعالی فضایل و محسّناتی را می‌بیند که در درون خود او متحول شده است. او در ما شاعران در پی یافتن علت شگفت‌آمیز شگفت‌زدگی خود است.

ولی احساس شعری و تألیف تصنعی این حالت در برخی آثار، دو امر کاملاً مجزا و متفاوت‌اند، همان‌طور که حس و کنش دو امر متفاوت هستند. کنش مستمر از هر نوع تولید خودانگیخته‌ای پیچیده‌تر است خصوصاً زمانی که در قلمرویی قراردادی همچون زبان صورت گیرد. در اینجا شما از خلالِ توضیحات من ظهور **تفکر تجریدی** مشهور را شاهد هستید، تفکری که رسم و عرف آن را در مقابل **شعر** قرار می‌دهد. ما به زودی به این مسأله بازخواهیم گشت. فعلاً مایلم برای شما داستانی واقعی تعریف کنم تا شاید شما هم مثل من، و با همان روشنی و وضوح شگفت‌آور، کلِ تفاوت موجود میان حالت شعری یا عاطفی، حتی حالتی خلاّق و بکر را، با تولید یک اثر حس کنید. این داستان شرح یکی از مشاهدات جالب توجه خود من است که حدود یک سال پیش برایم اتفاق افتاد.

من خانهٔ خود را ترک کردم تا با پیاده‌روی و تغییر آب و هوا، بعد از انجام کاری سخت و خسته‌کننده، استراحتی کرده باشم. درحالی‌که در طول خیابان محل زندگی‌ام راه می‌رفتم ناگهان یک ریتم مرا قبضه کرد و وجود مرا تصاحب کرد و خیلی سریع به من احساس نیرویی خارج از من را القا کرد. جریان به‌گونه‌ای بود که انگار کس دیگری اختیار ماشین حیات مرا در دست دارد. سپس ریتمی دیگر مرا تسخیر کرد و با ریتم اولی ترکیب شد و روابط *متقاطع* غریبی بین این دو به وجود آمد. (من حداکثر تلاش خود را می‌کنم که تا آنجا که می‌توانم حالات خود را توصیف

کنم.) آنها حرکت پاهای مرا در حال راه‌رفتن با نوعی آواز که زمزمه می‌کردم، یا بهتر بگویم درون من زمزمه می‌شد، ترکیب کردند. این مجموعه مرتب در حال پیچیده‌تر شدن بود و به زودی پیچیدگی‌اش فراتر از هر آن چیزی رفت که من می‌توانستم آن را به شیوه‌ای عقلانی با قوای کارا و ریتمیک عادی خود تولید کنم. حس غریب بیگانگیی را که ذکر کردم تقریباً دردناک و شاید مضطرب‌کننده شده بود. من موسیقیدان نیستم؛ من کاملاً از فن موسیقی ناآگاهم؛ با وجود این در لحظه تابع جریانی شده بودم که بسیاری از بخشهای آن پیچیده‌تر از رؤیای هر شاعری بود. بحث من این است که در اینجا در مورد انتخاب شخص اشتباهی رخ داده بود، در انتخاب شخصی که این رحمت می‌باید بر او نازل شود اشتباهی رخ داده بود، چراکه من از این هدیه هیچ استفاده‌ای نمی‌توانستم بکنم، هدیه‌ای که بی‌تردید برای یک موسیقیدان واجد ارزش، شکل و دیمومتی گرانبها می‌بود، درحالی‌که این بخشهایی که ممزوج و در عین حال مجزا شده بودند، بیهوده ترکیبی به من عرضه کردند که توالی سازمان‌یافتهٔ زیرکانهٔ آن، جهل مرا شگفت‌زده کرد و آن را به یأس و نومیدی تنزل داد.

بعد از گذشت حدود بیست دقیقه ناگهان حالت جادویی محو شد و مرا به سانِ اردک قصه (که شاهد بیرون آمدن قو از تخمی بود که روی آن نشسته بود) آشفته و حیرت‌زده در ساحل رودخانهٔ سِن بر جای گذاشت. همزمان با دور شدن قو، حیرت من به تأمل تبدیل شد. من می‌دانستم که راه رفتن در من باعث به وجود آمدن جریان شتابانی از ایده‌ها می‌شود و نیز اینکه تقابل معینی میان آهنگ گامهایْ من و تفکراتم وجود دارد ــ تفکرات من گامهایم را تعدیل می‌کنند؛ گامهای من تفکرات مرا برمی‌انگیزانند ــ که بی‌شک امری شگفت‌انگیز، اما در عین حال فهمیدنی است. «دوره‌های واکنشی» (reaction periods) متعدد ما بی‌تردید همزمان هستند و اذعان به امکانِ وجود تأثیرات متقابل میان صورتی از کنش که صرفاً ناشی از حرکت عضلات است، با تولیدات متنوع تصاویر، احکام و استدلالها جالب توجه است.

ولی در این موردی که از آن صحبت می‌کنم، حرکت من هنگام راه‌رفتن به جای آنکه در آگاهی‌ام سبب این تصاویر، کلمات درونی و کنشهای بالقوه شود که آنها را *ایده* می‌نامند، به نظام ظریفی از ریتمها بدل شد. در مورد ایده‌ها باید بگویم آنها چیزهایی هستند متعلق به نوعی که برای من آشناست، چیزهایی هستند که می‌توانم به آنها اشاره کنم، آنها را برانگزیم و با آنها کار کنم... *ولی در مورد ریتمهای نامنتظرم نمی‌توانم این‌گونه سخن بگویم.*

به چه چیز باید فکر می‌کردم؟ گمان می‌کردم که فعالیت ذهنی در حال راه‌رفتن می‌بایست با هیجانی کلی تطابق داشته باشد که در بخشی از مغز من تحقق می‌یافت؛ این هیجان به بهترین

شکلی که می‌توانست خود را ارضا کرد و تسکین داد و مادامی که انرژی آن مصرف می‌شد، اهمیت چندانی نداشت که این انرژی صرف ایده‌ها و خاطره‌ها شود یا صرف ریتمهایی که ناخودآگاه زمزمه می‌شد. در آن روز انرژی صَرف شهودی آهنگین شده بود که پیش از بیداری در آگاهی من بسط و تحول یافته بود، یعنی در آگاهی شخصی که *می‌داند* که *موسیقی نمی‌داند*. تصور می‌کنم در مورد شخصی که *می‌داند* که *نمی‌تواند پرواز کند* ولی هنوز این فکر در ذهن او فعال نشده است و هنوز خواب می‌بیند که پرواز می‌کند، وضع به همین صورت است.

من از بابت این داستان طولانی و حقیقی پوزش می‌طلبم ــ این داستان تا حدی که این قبیل داستانها حقیقی‌اند حقیقی است. در نظر داشته باشید که هر آنچه گفتم یا سعی کردم بگویم در ارتباط با آنچه *جهان خارج* می‌نامیم، آنچه *جسم ما* می‌نامیم، و آنچه *ذهن ما* می‌نامیم، رخ داد و مستلزم نوعی همکاری مبهم میان این سه نیروی بزرگ است.

چرا اینها را برای شما گفتم؟ از این جهت که تفاوت عمیق موجود میان تولید خودانگیختهٔ ذهن یا بهتر بگویم *تأثرات ما* به *عنوان یک کل* را با نوشتن [آگاهانهٔ] آثار نشان دهم. در داستان من اساس تصنیف موسیقایی، آزادانه در اختیار من قرار گرفت ولی سازمانی وجود نداشت که قادر به استفاده و حفظ و شکل دادن به آن باشد. دِگا (Degas) نقاش مشهور اغلب نکته‌ای بسیار درست و ساده را مرتب از مالارمه (Mallarmé) برایم تعریف می‌کرد. دگا گه‌گاه شعر می‌سرود که برخی از آنها دلنشین بود. ولی او اغلب وقتی می‌خواست این کار را به عنوان کاری کمکی علاوه بر نقاشی انجام دهد با مشکلات زیادی روبه‌رو می‌شد. (او از آن دسته مردانی بود که تمامی مشکلات ممکن بر سر راه هر هنری را آشکار می‌ساخت.) او روزی به مالارمه گفت: «پیشهٔ شما، پیشه‌ای سخت و جهنمی است. من نمی‌توانم آنچه را که می‌خواهم، بگویم و حال ذهنم پُر از ایده است... .» و مالارمه پاسخ داد: «دگای عزیزم، آدمی شعر را نه با ایده‌ها که با *کلمات* می‌سازد.»

حق با مالارمه بود، ولی وقتی دگا از ایده‌ها صحبت می‌کرد، دست‌آخر به سخن درونی یا تصاویری فکر می‌کرد که می‌شد آنها را در *کلمات* بیان کرد. ولی این کلمات، این جملات رمزآلوده را که او ایده می‌نامید و تمامی این نیّات و مقاصد و ادراکات ذهنی، سازندهٔ اشعار نیستند. پس چیز دیگری هست، یعنی نوعی اصلاح و تعدیل یا نوعی تغییر شکل ــ چه ناگهانی باشد چه نباشد، چه خودانگیخته باشد چه نباشد، چه سخت باشد چه نباشد ــ که ضرورتاً می‌بایست میان تفکر و گفتار دخالت کند. تفکری که ایده‌ها را تولید می‌کند ــ فعالیت و تکثر پرسشهای درونی و راه‌حلها ــ و گفتاری که تفاوت زیادی با سخن معمولی دارد، که شعر است، که به نحو غریبی نظم یافته است و پاسخگوی هیچ نیازی نیست مگر *آنکه نیازی باشد* که خود

خلق کرده است و نیز هیچ‌گاه سخن نمی‌گوید مگر از چیزهای پنهان که به شیوه‌ای ژرف و رمزآلوده احساس شده باشد؛ گفتاری عجیب که گویی کسی غیر *از* گوینده آن را گفته است و خطابش به کسی غیر *از* شنونده است. سخن کوتاه *زبانی درون‌زبانی*.

بیایید نظری به این رمزها بیفکنیم.

شعر هنری زبانی است. ولی زبان مخلوقی عملی است. ممکن است این‌گونه تصور شود که در تمامی ارتباطات میان انسانها، یقین فقط از کنشهای عملی و از صدقی نشأت می‌گیرد که کنشهای عملی به ما می‌دهد. *من از شما آتش می‌خواهم*؛ *شما به من آتش می‌دهید*؛ شما منظور مرا فهمیده‌اید.

ولی درحالی‌که از من آتش می‌خواستید، می‌توانستید که آن چند کلمهٔ بی‌اهمیت را با آهنگی مشخص، با طنین مشخصی از صدا، با آوایی مشخص، و با تأنّی یا شتابی مشخص، خطاب به من بر زبان آورید، به نحوی که من آن را درک کنم. من کلمات شما را فهمیدم چرا که بی‌آنکه حتی فکر کنم، به شما آنچه را خواسته بودید دادم ــ آتش. ولی موضوع به همین‌جا ختم نمی‌شود. عجیب اینکه: صدا یا اصطلاحاً ویژگیهای جملهٔ کوچک شما نزد من بازمی‌گردند، درون من پژواک می‌یابند، گویی از اینکه در آنجا هستند خشنودند؛ من هم مایلم صدای خود را بشنوم که این عبارت کوچک را تکرار می‌کند، عبارتی که تقریباً معنا و کاربرد خود را از دست داده است، و با وجود این، به حیات خود ادامه می‌دهد، هرچند در قالب زندگیی دیگر. این عبارت ارزشی کسب کرده است، و آن را به *بهای معنا و دلالت محدود خود کسب کرده است*. این عبارت نیازی برای دوباره شنیده شدن خلق کرده است... اینک ما در آستانهٔ حالت شعری قرار داریم. این تجربهٔ کوچک به ما در کشف حقایقی چند کمک خواهد کرد.

این تجربه به ما نشان داد که زبان قادر است تأثیراتی از دو نوع کاملاً متفاوت ایجاد کند. یکی از آنها در پی آن است که سَبب نفی کاملِ خودِ زبان شود. من با شما سخن می‌گویم، و اگر شما کلمات مرا بفهمید، آن کلماتِ خاص محو می‌شوند. اگر شما فهمیده باشید بدان‌معناست که کلمات از ذهن شما محو شده‌اند و قرینه‌هایشان، تصاویر، روابط و انگیزه‌ها جای آنها را گرفته‌اند؛ بدین‌ترتیب شما در درون خود ابزاری برای انتقال دوبارهٔ این ایده‌ها و تصاویر دارید، آن هم به زبانی که ممکن است با زبانی که دریافت کردید بسیار متفاوت باشد. فهم عبارت است از جایگزینی کم و بیش سریع نظامی از صداها و سکوتها و علایم توسط چیزی کاملاً متفاوت، که به طور خلاصه همان تغییر و اصلاح یا سازمان‌یابی مجدد درونی کسی است که آدمی با او سخن می‌گوید. نفی نقیض این گزاره عبارت است از: فردی که چیزی را نمی‌فهمد یا کلمات را

تکرار می‌کند یا می‌خواهد که آن کلمات را برایش *تکرار* کنند.

در نتیجه کامل بودن گفتار که یگانه هدفش فهم است آشکارا در گرو سهولت است، سهولتی که بر مبنای آن کلماتی که گفتار را می‌سازند به چیزی کاملاً متفاوت تغییرشکل می‌دهند: *زبان* نخست به *غیرزبان* تغییرشکل می‌یابد، سپس اگر مایل باشیم به شکلی از زبان تغییر می‌یابد که با شکل اصلی متفاوت است.

به عبارتی دیگر، در استفاده‌های عملی یا تجریدی از زبان، شکل ــ یعنی بخش فیزیکی و انضمامی آن یا خودِکنش زبانی ــ دیر نمی‌پاید و بعد از فهمیدن دوامی ندارد؛ این بخش در هوا گم می‌شود؛ زیرا اینک عمل کرده است؛ کار خود را انجام داده است؛ منجر به فهمیدن شده است؛ زندگی کرده است.

اما از سوی دیگر این شکل انضمامی در لحظه‌ای معین، به واسطهٔ تأثیر خاص خود، چنان اهمیتی می‌یابد که گویی خود را مؤکّد می‌سازد و به خود اعتبار می‌بخشد؛ و نه فقط اهمیت و اعتبار، بلکه مورد خواست و آرزو نیز قرار می‌گیرد و بنابراین تکرار می‌شود ــ آنگاه حادثه‌ای جدید رخ می‌دهد: ما بدون اینکه حس کنیم تغییر می‌یابیم و آماده می‌شویم تا بر طبق قواعد و قوانینی که دیگر به نظم عملی تعلق ندارند زندگی کنیم، نفس بکشیم و بیندیشیم ــ به عبارت دیگر هر آنچه در این حالت اتفاق می‌افتد دیگر با عملی خاص ملغی، تمام و یا امحاء نمی‌شود. ما در حال قدم‌گذاشتن به جهانِ شعری هستیم.

اجازه دهید تا این مقولهٔ *جهان شعری* را با توسل و ارجاع به مفهومی مشابه قوّت بخشم که بسی ساده‌تر است، و در نتیجه تبیین آن نیز ساده‌تر می‌شود: مفهوم *جهان موسیقایی*. من از شما تقاضا می‌کنم رنج اندکی را بر خود هموار کنید: خود را برای لحظه‌ای به قوهٔ شنوایی‌تان محدود کنید. یکی از حواس ساده، مثل شنوایی، هر آنچه را ما برای تعریف این مفهوم لازم داریم در اختیارمان می‌نهد و ما را از تمام دشواریها و ظرایفی که ساختار عرفی و پیچیدگیهای تاریخی زبان معمولی ما را به آن درمی‌اندازد معاف می‌کند. ما در جهانِ سروصدا با گوش زندگی می‌کنیم. این جهان در کل عموماً نامنسجم است و مواد و محتوای آن به طور نامنظم از طریق حوادث مکانیکیی ایجاد می‌شود که گوش آنها را تا حد توانش تفسیر می‌کند. ولی همین گوش، از میان این همهمه، دسته‌ای از اصوات را که به طور خاص شاخص و ساده هستند جدا می‌کند ــ یعنی اصواتی که به سادگی از طریق حس شنوایی و یافتن جهتهای مرجع آنها قابل تشخیص‌اند. این عناصر نسبتهایی با یکدیگر دارند که ما همانگونه که خودِ عناصر را حس می‌کنیم، آنها را نیز حس می‌کنیم. وقفهٔ میان دو نمونه از این اصوات ممتاز، برای ما به اندازهٔ

هـر یک از آنـها واضـح و روشـن است. ایـنها *صـداهـا* هسـتند، و ایـن واحـدهای طـنین‌دار به آن سو می‌روند که ترکیبات روشن و واضح و دلالتهای هـمزمان یـا مـتوالی و مـجموعه‌ها و **نقاط** متقاطعی تشکیل دهند که می‌توان اصطلاح «فهمیدنی‌بودن» را بـرای آنـها بـه‌کـار بـرد: به همین سبب است که امکانات تجریدی در موسیقی وجود دارد. ولی من باید به موضوع خود بازگردم.

من سخن خود را به این محدود می‌کنم که بگویم تقابل میان صوت [یا سر و صدا، noise] و صدا [Sound] عبارت است از تقابل میان ناب و غیرناب و تقابل میان نظم و بی‌نظمی؛ و این تمایز میان حسهای ناب و سایر حسها، اساس موسیقی را تشکیل می‌دهد؛ و کنترل و وحدت و قاعده‌مندی این اساس به مدد دخالت علم فیزیک میسر شده است. علمی که می‌داند چگـونه حس را اندازه بگیرد تا در نتیجه بتواند به ما بیاموزد که این حسِ طنین‌دار را به طـور مـداوم و به شیوه‌ای پیوسته و همسان با ابزارهایی تولید کنیم که در واقع *ابزارهای اندازه‌گیری* هستند.

از این رو موسیقیدان صاحب نظام کاملی از ابزارِ به خوبی تعریف‌شده‌ای است که حواس را به دقت با کنشها جفت و جور می‌کند. از این امر نتیجه گرفته می‌شود که موسیقی حوزه‌ای ایجاد کرده که مطلقاً متعلق به خود آن است. جهان هنرِ موسیقی یعنی جهان صداها و متمایز از جهان اصوات است. درحالی‌که صوت صرفاً در ما واقعه‌ای مجزا را برمی‌انگیزاند ــ صوت سگ، در، ماشین ــ *صدا* خود *باعث* به *وجود آمدن جهان موسیقایی* می‌شود. اگر در این تالار، جایی که من با شما صحبت می‌کنم و جایی که شما در آن سروصدای بیان مرا می‌شنوید، یک دیاپازون یا یک سازِ خوب کوک شده (well tempered) به ترنّم درآید، فوراً و به مجرد اینکه تحت‌تأثیر این صوت خاص و ناب قرار بگیرید که نمی‌توان آن را با اصوات دیگر اشتباه گرفت، احساس یک آغاز به شما دست می‌دهد، آغاز یک جهان؛ بلافاصله فضایی کاملاً مـتفاوت خـلق مـی‌شود، نظمی جدید ظهور می‌کند: و شما خود، ناخودآگاه خود را *مهیای* دریافت آن می‌کنید. بنابراین جهان موسیقایی با تمامی تداعیها و نسبتهایش، در درون شما وجود داشت ــ همان‌طور که در محلول نمک اشباع شده، جهان بلورین منتظر شوک مولکولیِ یک بلور کوچک است تا خود *را نشان دهد*. من جرأت نمی‌کنم بگویم ایدهٔ بلورین چنین نظامی در انتظار است...

و حال اثبات حالت معکوس تجربهٔ کوچک ما: اگر در یک تالار کنسرت که صدای سمفونی در آن طنین افکنده است، اتفاقاً صندلیی روی زمین بیفتد، کسی سرفه کند یا دری بسته شود، ما بلافاصله نوعی گسست را احساس می‌کنیم. چیزی غیرقابل تـعریف، چـیزی مـثل طـلسم یـا شیشه‌ای ونیزی شکسته و تکه‌تکه شده است...

جهان شعری با این قدرت و سادگی خلق نمی‌شود. این جهان وجود دارد ولی شاعر از امتیازات عظیمی که موسیقیدان در اختیار دارد محروم است. او منابع چندی که به طور آشکار برای هنر او ساخته شده باشد و آماده برای آفرینش زیبایی باشد در اختیار ندارد. او ناگزیر است *زبان* را به وام بگیرد ــ صدای مردم، آن مجموعهٔ قواعد و مضامین سنتی و غیرعقلانی که به نحو غریبی به وجود آمده و تغییرشکل یافته‌اند و به نحو غریبی مدوّن شده‌اند و به صور بسیار گوناگونی فهمیده و تلفظ می‌شوند. در اینجا هیچ فیزیکدانی نیست که نسبتهای میان این عناصر را تعیین کرده باشد؛ دیاپازونی وجود ندارد، مترونومی نیست، مخترعان گامهای موسیقی یا نظریه‌پردازان هارمونی وجود ندارند. بلکه برعکس، آنچه هست نوسانات آوایی و معنایی کلامی است. هیچ چیز ناب نیست؛ بلکه همه‌چیز آمیزه‌ای از محرکه‌های سمعی و روانی است که کاملاً نامنسجم‌اند. هر کلمه‌ای آمیزش خودانگیخته‌ای است از *صدا* و *معنا* که هیچ پیوندی با یکدیگر ندارند. هر جمله، کنشی آنچنان پیچیده است که من شک دارم کسی تاکنون توانسته باشد تعریف قابل قبولی از آن به دست دهد. و اما در مورد استفاده از منابع زبان و شیوه‌های این کنش، می‌دانید که چه تنوع و گوناگونیی در اینجا وجود دارد و گاهی چه اغتشاشی به وجود می‌آید. گفتار می‌تواند منطقی و با معنا ولی فاقد ریتم و اندازه باشد. ممکن است برای گوش دلپذیر، ولی در عین حال کاملاً بی‌معنا و بی‌اهمیت باشد؛ ممکن است روشن [و با معنا] ولی در عین حال بی‌فایده باشد؛ ممکن است مبهم و در عین حال دلنشین باشد. ولی برای دریافتن تکثر عجیبِ گفتار، که چیزی بیش از تکثر خودِ زندگی نیست، کافی است همهٔ علومی را نام ببریم که خلق شده‌اند تا به این گونه‌گونی بپردازند. هریک از این علوم یکی از جنبه‌های زندگی را مطالعه می‌کند. آدمی می‌تواند متن را به طرق متفاوت بسیاری تحلیل کند، چراکه هر متنی به طور متوالی، صرف‌نظر از قواعد وزن و عروض شعر و ریشه‌شناسی، تابع قوانین آواشناسی، معناشناسی، نحو، منطق، بلاغت و لغت‌شناسی نیز هست.

از این رو، شاعر با امور لفظی و الفاظ سروکار دارد. او باید در آنِ واحد بر روی صدا و معنا تأمل کند و نه فقط هارمونی و زمان‌بندی موسیقی را رعایت کند بلکه باید تمامی وضعیتهای فکری و زیبایی‌شناسی گوناگون را نیز علاوه بر قواعد عرفی در نظر بگیرد.

شما می‌بینید که اگر بنا بود شاعر *آگاهانه* همهٔ این مشکلات را حل کند الزاماً چه تلاش و کوششی بر عهده‌اش می‌بود... .

تلاش برای دوباره ساختن یکی از کنشهای پیچیدهٔ ما همواره جالب است، یکی از آن کنشهای کاملی که مستلزم تخصصی‌شدن همزمان از لحاظ ذهنی و احساسی و حرکتی است،

با این فرض که برای به ثمر رساندن چنین کنشی مجبوریم همهٔ آن کارکردهایی را بفهمیم و سازمان دهیم که می‌دانیم نقشی در آن ایفا می‌کنند. حتی اگر این تلاش که در آنِ واحد هم تخیّلی و هم تحلیلی است ناقص باشد، همیشه چیزی برای یاد دادن به ما خواهد داشت. در مورد خودم باید بگویم اذعان می‌کنم که بیشتر متوجه شکل‌گیری یا سرهم‌کردن آثار هستم تا خودِ آثار و عادت یا وسواس دارم که آثار را فقط به مثابهٔ کنشها تحسین کنم. از چشم من، شاعر انسانی است که در نتیجهٔ رخدادی خاص دچار تغییری پنهان می‌شود، او وضعیت معمولی تواناییهای کلی‌اش را پشت سر می‌گذارد و من می‌بینم که عنصر یا عاملی فعال (agent) در او شکل می‌گیرد، یعنی نظامی زنده برای ساختن شعر. همان‌طور که در قلمرو حیوانات، آدمی ناگهان متوجه ظهور شکارچیی توانا، لانه‌ساز، پل ساز، حفرکنندهٔ تونلها و دالانها می‌شود، در مورد انسان نیز متوجه سازمانی پیچیده می‌شود که قد علم می‌کند و کارکردهای خود را به انجام کاری خاص تخصیص می‌دهد. کودک بسیار کوچکی را در نظر بگیرید، کودکی که امکانات و تواناییهای بسیاری در وی نهفته است. پس از چند ماه زندگی کردن او به طور همزمان یا تقریباً همزمان صحبت کردن و راه‌رفتن را فراگرفته است. او دو نوع کنش را آموخته است. به عبارت دیگر، او دارای دو نوع توانِ بالقوه است که شرایط تصادفیِ هر لحظه‌ای تا حد توان آنها را در پاسخ به نیازها و تخیلهای گوناگون او به‌کار می‌گیرد.

او که آموخته است چگونه از پاهایش استفاده کند، کشف می‌کند که نه فقط می‌تواند راه برود بلکه قادر است بدود؛ و نه فقط قادر به راه رفتن و دویدن که قادر به رقصیدن نیز هست. این رخدادی بزرگ است. او در آن لحظه نوعی *استفادهٔ ثانویه* را برای پاهایش هم اختراع و هم کشف کرده است، نوعی تعمیم بخشیدن به فرمول خودش برای حرکت. در واقع درحالی‌که راه‌رفتن در نهایت نسبتاً کسل‌کننده است و کنشی کمال‌بخشیدنی نیست، این شکل جدید کنش یعنی رقص دربردارندهٔ خلاقیتها، گوناگونیها یا *شکل*‌های بیشماری است.

ولی آیا او نمی‌تواند تحولی مشابه را در کلام پیدا کند؟ او امکانات قوهٔ سخن‌گفتن خویش را کشف خواهد کرد؛ او درخواهد یافت که این قوه کاربردهای بیشتری از مربّا خواستن و انکار خطاهای کوچک دارد. او قدرت استدلال را به دست خواهد آورد؛ و داستانهایی خواهد ساخت که هنگام تنهایی سرگرمش کند؛ او برای خود کلماتی را تکرار خواهد کرد که عجیب بودن و رمزآلود بودنشان را دوست دارد.

پس او، به موازات *راه رفتن* و رقصیدن، دو نوع متفاوت از بیان را به دست می‌آورد و از هم متمایزشان می‌کند: نثر و شعر.

این توازی مدتها فکر مرا مشغول کرده بود و مرا مجذوبِ خود ساخته بود؛ ولی کسی هست که پیش از من به آن پی برده است. به گفتهٔ راکان (Racan)، مالرب (Malherbe) این ایده را به کار بسته است. به عقیدهٔ من این امر چیزی بیش از یک مقایسهٔ ساده است. من در آن تشابهی اساسی و معنادار می‌بینم نظیر تشابهات علم فیزیک که در آن آدمی شاهد یکسانیِ فرمولهایی است که معرِّف سنجش پدیده‌های به ظاهر بسیار متفاوت است. حال بپردازیم به چگونگی تحول مقایسهٔ ما.

راه‌رفتن همانند نثر هدفی قطعی دارد، کنشی است معطوف به چیزی که ما در آرزوی رسیدن به آن هستیم. شرایط عملی، مثل نیاز به یک شیء، کشش امیال من، وضعیت بدن و بینایی من، شرایط زمین و غیره شیوهٔ راه‌رفتن را مقرر می‌کنند، جهت و سرعت حرکت را تجویز می‌کنند، و *پایان قطعی* آن را تعیین می‌کنند. تمامی ویژگیهای راه‌رفتن از این وضعیتهای آنی نشأت می‌گیرند، که هر بار به *شیوه‌ای* نو با هم ترکیب می‌شوند. در راه‌رفتن هیچ حرکتی نیست که مبیّن شکل خاصی از تطبیق یافتن با شرایط نباشد، ولی این حرکات هر بار از بین می‌روند و اصطلاحاً در به انجام رسیدن کنش و رسیدن به هدف جذب می‌شوند.

رقص کاملاً موضوع متفاوتی است. البته رقص نیز نظامی از کنشهاست ولی کنشهایی که پایان آنها در خود نهفته است. رقص هیچ مقصدی ندارد. اگر به دنبال هدفی باشد، صرفاً هدفی آرمانی است، نوعی حالت حسی، نوعی افسون، خیال یک گل، نقطهٔ اوجی در زندگی، یا یک لبخند ــ که در نهایت روی صورت کسی می‌نشیند که آن را از فضای خالی گرفته است.

از این رو مسأله، انجام دادن عملی محدود نیست که فرجام آن جایی در محیط اطراف ما باشد، بلکه نکتهٔ اصلی خلق کردن و نگاه داشتن و ارتقاءِ *حالت* خاصی است به میانجی حرکتی منظم و متناوب که می‌توان آن را درجا اجرا کرد؛ حرکتی که تقریباً به طور مطلق فاقد جنبهٔ بصری و مستقل از قوهٔ بینایی [فرد رقاص] است، و در واقع از طریق ریتمهای سمعی برانگیخته و تنظیم شده است.

ولی خواهش می‌کنم این نکتهٔ بسیار ساده را در نظر بگیرید: هر قدر هم که ممکن است رقص با راه‌رفتن و حرکتهای هدفمند متفاوت باشد ولی از همان اندامها و از همان استخوانها و از همان عضله‌ها استفاده می‌کند که فقط به شکل متفاوتی هماهنگ و به‌کار گرفته می‌شوند.

در اینجا باز هم به تقابل میان نثر و شعر بازمی‌گردیم. نثر و شعر از کلمات مشابه، از نحو مشابه، از شکلهای مشابه و صداها و طنینهای مشابه استفاده می‌کنند، اما همهٔ اینها به شکل متفاوتی هماهنگ و به‌کار گرفته می‌شوند. از این رو نثر و شعر به سبب تفاوت میان پیوندها و

تداعیهایی خاص از یکدیگر متمایز می‌شوند، پیوندها و تداعیهایی که در ارگانیسم روانی و عصبی ما شکل می‌گیرند و محو می‌شوند و این در حالی است که اجزاء تشکیل‌دهندهٔ این وجوهِ کارکردی یکی هستند. به همین علت است که آدمی باید در برابر هر نوع استدلال و سخن گفتن دربارهٔ شعر به همان شیوهٔ استدلال و سخن گفتن دربارهٔ نثر جبهه بگیرد. آنچه در مورد یکی از آن دو صادق است، اغلب اوقات هنگامی که در دیگری به دنبال آن می‌گردیم، معنایی ندارد. اما تفاوت مهم و مسلّم در اینجا نهفته است: وقتی فردی که راه می‌رود به هدف خود می‌رسد ــ یعنی همان‌طور که گفتم ــ هنگامی که به مکانی، به کتابی، به میوه‌ای و به هدفِ خواست خود می‌رسد (همان خواستی که او را از سکونش به در آورده بود)، این تصاحب بی‌درنگ کلِ کنش او را به پایان می‌رساند؛ معلول، علت را فرو می‌بلعد، وسایل، جذب هدف می‌شوند؛ و کنش هر آنچه باشد فقط نتیجه باقی می‌ماند. این امر در مورد زبانِ هدفمند و فایده‌طلب نیز صادق است: زبانی که من برای بیان طرح خود، آرزوی خود، خواست و امر خود، یا عقیدهٔ خود به‌کار می‌گیرم؛ این زبان وقتی ما را به هدف می‌رساند، به محض شنیده‌شدن دود می‌شود و به هوا می‌رود. من آن را ادا کردم تا از بین برود، تا در ذهن شما از اساس به چیزی دیگر تبدیل شود؛ و من باید بدانم که سبب *فهمیده شدن* سخن من، این واقعیت بارز است که سخن من دیگر وجود ندارد؛ سخن من جای خود را کاملاً به *معنای* خود بخشیده است ــ یعنی به تصاویر، انگیزه‌ها، واکنشها یا کنشهایی که متعلق به شماست؛ سخن کوتاه به تعدیل و اصلاحی درونی در ذهن شما.

بنابراین، کمال این نوع زبان، که یگانه هدفش فهمیده‌شدن است، آشکارا در سهولتی نهفته است که با آن به چیزی مطلقاً متفاوت تغییرشکل می‌یابد.

از سوی دیگر، شعر به جرم زیستن نمی‌میرد؛ شعر آشکارا برای دوباره زاییده‌شدن از خاکستر خود سروده شده است تا که مدام دوباره همان چیزی بشود که هم‌اکنون بوده است. شعر را می‌توان با این صفت بازشناخت که مایل است خود را در شکل مخصوص به خود دوباره تولید کند: شعر ما را برمی‌انگیزاند تا آن را به همان‌سان دوباره بسازیم.

این صفت، ستایش‌برانگیز و منحصربه‌فرد است.

مایلم برای شما مثالی ساده بیاورم. آونگی را مجسم کنید که میان دو نقطهٔ متقارن در نوسان است. فرض بگیرید که یکی از این دو قطب نمایانگر *شکل* باشد: ویژگیهای انضمامی زبان، صدا، ریتم، لهجه، لحن و حرکت ــ در یک کلام صدای زنده و فعال. حال آن را در ارتباط با نقطهٔ دیگر، با قطب مقابل آن در نظر بگیرید، یعنی با تمامی ارزشهای بامعنا، تصاویر و ایده‌ها، محرکهای احساس و خاطره، امیال و کششهای بالقوه، و ساختهای قوهٔ فهم ــ سخن کوتاه، با هر

آنچه که *محتوا* یا معنای گفتار را برمی‌سازد. حال تأثیر شعر را بر خود مشاهده کنید. درخواهید یافت که در هر بیت معنایی که درون شما ایجاد می‌شود بیش از آنکه شکل موسیقایی را که به شما انتقال یافته است تخریب کند، آن را فرامی‌خواند و به یاد می‌آورد. آونگ در حال حرکت که از *صدا* به *معنا* تاب خورده بود دوباره به سمت نقطهٔ عزیمت خود بازمی‌گردد، گویی همان معنایی که در ذهن شما حیّ و حاضر است هیچ مفرّ یا بیان دیگری، هیچ پاسخ دیگری نمی‌تواند بیابد مگر همان موسیقیی که به آن جان بخشیده است.

پس میان شکل و محتوا، میان صدا و معنا، میان شعر و حالت شعری، تقارنی هویدا می‌شود، نوعی برابری میان اهمیت و ارزش و قدرت که در نثر وجود ندارد؛ که در تقابل با قانون نثر است ــ قانونی که وضع‌کنندهٔ نابرابری بین دو جزء تشکیل‌دهندهٔ زبان است. اصل اساسیِ علم مکانیکِ شعر ــ یعنی شرایط ایجاد حالت شعری با کلمات ــ از نظر من عبارت است از همین مبادلهٔ هماهنگ میان بیان خارجی و تأثیر درونی.

من در اینجا به ذکر نکته‌ای کوچک می‌پردازم که آن را «فلسفی» می‌نامم، و منظورم صرفاً این است که کار ما بدون آن نیز پیش می‌رود.

آونگ شعری ما از حس ما به سمت نوعی ایده یا نوعی عاطفه حرکت می‌کند و سپس به سمت نوعی خاطرهٔ همان حس و نوعی کنش بالقوه بازمی‌گردد که قادر به بازتولید آن حس است. حال هر آنچه نوعی حس محسوب می‌شود، اساساً حاضر است. هیچ تعریفی برای زمان حاضر وجود ندارد مگر خودِ حس که احتمالاً شامل میل به‌کنشی نیز هست که آن حس را تعدیل می‌کند. از سوی دیگر هر آنچه که به درستی فکر، تصویر یا عاطفه محسوب شود همواره، به طریقی، نوعی *تولید چیزهای غایب* است. حافظه بنیان تمامی تفکر است. پیش‌بینی و تقلّاهای کورکورانهٔ آن و آرزو و برنامه‌ریزی و فراافکندن امیدها و ترسهایمان، جملگی فعالیتهای اصلی و درونیِ هستی مایند.

خلاصه اینکه تفکر فعالیتی است که سبب بیدار شدن چیزی در درون ما می‌شود که وجود ندارد، و چه بخواهیم و چه نخواهیم قدرتهای فعلی ما را به آن وامی‌نهد و ما را وامی‌دارد تا جزءِ را کل بپنداریم و تصور را واقعیت بینگاریم، ما را دچار توهّمِ دیدن و عمل‌کردن و رنج‌کشیدن می‌کند و همچنین توهّم تملک اشیاء و امور، مستقل از جسم عزیز و قدیمی خودمان، همان جسمی که [به هنگام فرو رفتن در فکر] آن را در صندلی راحتی با سیگاری در دست رها می‌کنیم و آن را زمانی پس می‌گیریم که ناگهان تلفنی زنگ می‌زند و یا، در حالتی که عجیب بودن آن کمتر از حالت قبل نیست، هنگامی که شکم ما در طلب غذا به سروصدا می‌افتد.

میان صدا و تفکر، میان تفکر و صدا، میان حضور و غیبت، آونگ شعری در نوسان است.

حاصل این تحلیل نشان دادن این امر است که ارزش شعر در دوام یا زایل‌نشدنی‌بودن صدا و معنا نهفته است. اما این شرطی است که ظاهراً امر محال را طلب می‌کند. هیچ رابطه‌ای میان صدا و معنای کلمه وجود ندارد. شیئی واحد در زبان انگلیسی (HORSE)، در زبان یونانی (HIPPOS)، در زبان لاتین (EQUUS) و در زبان فرانسه (CHEVAL) خوانده می‌شود؛ اما هیچ نوع وَر رفتنی با این کلمات باعث نمی‌شود من ایده‌ای از حیوان موردنظر به دست آورم. ایدهٔ مزبور هم نمی‌تواند این کلمات را در اختیار من گذارد ــ در غیر این صورت ما به راحتی می‌توانستیم با دانستن زبان خود، همهٔ زبانها را بدانیم.

با این حال این وظیفهٔ شاعر است که به ما این احساس را بدهد که میان کلمه و ذهن وحدتی صمیمی وجود دارد.

به معنای دقیق کلمه، این امر را باید نتیجه‌ای شگفت‌انگیز دانست. من می‌گویم *شگفت‌انگیز* هرچند که این یک امر استثنایی نادر نیست. من از واژهٔ *شگفت‌انگیز* به همان معنایی استفاده می‌کنم که هنگام اندیشیدن به معجزات و عجایب جادویی عهد باستان به این واژه نسبت می‌دهیم. نباید فراموش کرد که برای قرنها، هدف از سرودن شعر افسونگری بود. آنانی که در این جریانات عجیب نقشی ایفا کردند ناچار بودند بیش از معنا و دلالت کلمه به قدرت کلمه و فراتر از آن به تأثیر صدای آن ایمان داشته باشند. فرمولهای جادویی اغلب فاقد معنا هستند؛ ولی البته هیچ‌گاه گمان نمی‌رفت قدرت آنها وابسته به محتوای فکری آنها باشد.

بیایید دو بیت از این دست را بشنویم.

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses...

یا

Sois sage, ôma Douleur, et tien - toi plus tranquille...*

این کلمات بر روی ما اثر می‌گذارند (یا حداقل بر بعضی از ما) بی‌آنکه به ما چیز زیادی بگویند. آنها احتمالاً به ما می‌گویند که چیزی برای گفتن به ما ندارند؛ یعنی آنها درست با توسل به همان ابزاری که معمولاً با آن به ما چیزی می‌گویند، وظیفه‌ای کاملاً متفاوت را به عهده می‌گیرند. آنها مثل آکوردی از موسیقی بر ما تأثیر می‌گذارند. تأثیری که گذاشته می‌شود تا حد

---

* برگردان این دو سطر به فارسی به ترتیب عبارت است از:
مادرِ خاطرات، معشوقهٔ معشوقگان...
عاقل باش، ای درد من، بیشتر آرام باش...

زیادی به طنین و آهنگ و شمار هجاها وابسته است؛ ولی این معنا در عین حال محصول عمل سادهٔ گردهم‌آوری معانی است. در دومین سطر، هماهنگی میان مفاهیم مبهم **خرد و اندوه و** ابّهت پُرشور لحن، ارزش بی‌همتای نوعی طلسم را تولید می‌کند: آن *موجود گذرایی* که سازندهٔ این سطر است اگر در وضعیتی قرار می‌گرفت که شکل و محتوا جداگانه به ذهن او متبادر می‌شد، قادر به ساختن آن نبود. برعکس او در مرحلهٔ خاصی از وجودِ روانی خود قرار داشت، مرحله‌ای که در آن صدا و معنای کلمه اهمیتی یکسان می‌یابند و یا چنین اهمیتی را حفظ می‌کنند ــ مرحله‌ای که از عادتهای زبان عملی و از نیازهای زبان تجریدی کنار گذاشته می‌شود. اما حالتی که در آن جدایی‌ناپذیر بودن صدا و معنا، یا آرزو و انتظار و امکانِ پیوند نزدیک و ناگسستنی آنها طلب، جستجو، یا عرضه می‌شود و گاه نیز، مضطربانه تمنّا می‌شود، حالتی است نسبتاً نادر. نادر است، نخست به این سبب که تمامی مقتضیات زندگی ضد آن است؛ دوم به سبب تقابل آن با ساده‌سازی خام و تخصصی کردن علائم لفظی.

ولی این حالتِ تعدیل درونی که در آن تمامی خصوصیات زبان ما به شکلی مبهم اما هماهنگ فراخوانده می‌شوند، برای ایجاد آن ابژه یا موضوع کامل کافی نیست، یعنی برای تولید آن ترکیب زیباییها و آن مجموعه فرصتها و بختهای شادمانهٔ خاصِ ذهن که هر شعر برجسته و ناب آنها را به ما عرضه می‌کند.

یگانه چیزی که از این حالت عاید ما می‌شود تکه‌های پراکنده است. تمامی چیزهای باارزشی که در زمین یافت می‌شود، طلا، الماس و سنگهای تراش‌نخورده، در آنجا پراکنده‌اند، پخش شده‌اند و از سر بُخل در میان توده‌ای از سنگ و شن پنهان شده‌اند، جایی که گاهی به یاری بخت عیان می‌شوند. این سرمایه‌ها بدون کار انسانی هیچ ارزشی نخواهند داشت، نیروی انسانیی که آنها را از شب عظیمی که در آن خفته‌اند بیدار می‌کند، گرد هم می‌آورد، تغییر می‌دهد و به زیورآلات تبدیل می‌کند. این تکه‌های سنگ که در ماده‌ای بی‌شکل گنجانده شده‌اند، بلورهایی که شکلهای عجیبی دارند، تمامی درخشندگی خود را مدیون کار هوشمندانه هستند. کاری از این دست است که شاعری حقیقی به انجام می‌رساند. هنگام رویارویی با شعری زیبا، آدمی حقیقتاً می‌تواند احساس کند بسیار نامحتمل است که آدمیزاده‌ای هر قدر هم خوش‌طبع، توانسته باشد آن را فی‌البداهه بدون مرور و بازنگری سروده باشد، و صرفاً بر اساس نوشتن و دیکته‌کردن، چنین نظام کاملی از هدایای بخت و اقبال را گرد آورده باشد. از آنجا که رد پای تلاش، دوباره فکرکردنها، تغییرات، مدت زمان، روزهای بد، و اکراه و بی‌میلی اکنون محو شده و با احاطهٔ کامل و مجدد ذهن بر کار خود پاک شده است، برخی مردمان که چشمشان فقط کامل بودن نتیجه

را می‌بیند، به آن به‌گونه‌ای نگاه می‌کنند که گویی کمالِ آن محصول نوعی جادوست، جادویی که آن را **الهام** می‌نامند. از این رو برخی از آنان شاعر را نوعی غیب‌بین موقتی می‌دانند. اگر کسی قاطعانه بخواهد این آموزهٔ مبتنی بر الهام محض را بپروراند به نتایج بسیار عجیبی دست خواهد یافت. برای مثال ممکن است به این نتیجه برسد که از آنجا که شاعر صرفاً همان چیزی را انتقال می‌دهد که دریافت می‌کند و صرفاً آنچه را که از ناشناخته‌ها می‌گیرد به مردمان ناشناخته می‌دهد پس نیازی به فهمیدن آنچه می‌نویسد ندارد، همان نوشته‌ای که آوایی رمزآلوده به او دیکته کرده است. او می‌تواند به زبانی که نمی‌داند شعر بسراید... .

در واقع شاعر حقیقتاً دارای نوعی توان معنوی از سرشتی خاص است توانی که در او تجلی می‌کند و در لحظات خاصی که ارزش بیکران دارد او را به خویش آشکار می‌سازد. بیکران برای او... می‌گویم بیکران *برای او* زیرا متأسفانه تجربه به ما نشان داده است که این لحظاتی که در نظر ما ارزشی جهانی دارند، گاهی اوقات آینده‌ای ندارند، و در پایان ما را وامی‌دارند تا بر این گفته تأمل کنیم: *آنچه فقط برای یک تن ارزش دارد، ارزشی ندارد.* این قانون، قانون آهنین ادبیات است.

ولی هر شاعر حقیقی ضرورتاً منتقدی طراز اول است. اگر کسی در این امر شک کند هیچ تصوری از کار ذهن ندارد: جدال با نابرابری لحظات، با تداعیهای متکی بر بخت، از دست‌رفتن تمرکز، مشغله‌ها و مزاحمتهای بیرونی. ذهن به طرز هولناکی متغیر، فریب‌دهنده و خودفریب است، و به لحاظ طرح مسائل لاینحل و راه‌حلهای موهوم بسیار غنی و تواناست. چگونه ممکن است اثری چشمگیر از دل این آشوب ظهور کند، اگر این آشوبی که همه‌چیز را در بر می‌گیرد شامل برخی بختهای جدی نباشد، بختهایی برای شناختن خود و انتخاب از درونِ خود، انتخاب هر چیزی که که شایستهٔ برگرفتن از هر لحظه و استفادهٔ محتاطانه از آن است؟

این، همهٔ مطلب نیست. هر شاعر حقیقی، بسی بیش از آنچه عموماً تصور می‌رود، واجد توانایی استدلال صحیح و تفکر تجریدی است.

ولی نباید در گفته‌های کم‌وبیش فلسفی او به دنبال فلسفهٔ واقعی او بود. به عقیدهٔ من اصیلترین فلسفه بیش از آنچه در موضوعات تفکر و تأمل ما نهفته باشد در نفس عمل اندیشیدن و به‌کارگرفتن اندیشه نهفته است. از مابعدالطبیعه همهٔ اصطلاحات آشنا و خاص آن را و تمامی کلمات سنتی‌اش را بگیرید، خواهید دید که آن تفکر را سست نکرده‌اید. در واقع احتمالاً آن را ساده و تازه کرده‌اید و از شرّ مشکلات مردمان دیگر خلاص شده‌اید و حال می‌توانید فقط به مشکلات خود بپردازید، به حیرتهای خود که چیزی مدیون هیچ‌کس نیست و خودتان

می‌توانید تحریک و تشویق فکری نهفته در آنها را عملاً و مستقیماً حس کنید.

به هر تقدیر، همان‌گونه که تاریخ ادبیات به ما می‌گوید، اغلب اتفاق افتاده است که شعر برای بیان تزها یا فرضیه‌ها ساخته شده است و زبان *کاملی* که خاص آن است ــ زبانی که *شکل* آن یعنی کنش و حس *صدای* [شاعر] با *محتوای* آن یعنی تعدیل نهایی ذهن [خواننده] همطراز است ــ به‌کار گرفته شده است تا ایده‌های «تجریدی» را منتقل کند، ایده‌هایی که مستقل از شکل خود هستند یا ما فکر می‌کنیم مستقل‌اند. برخی از شعرای بزرگ گه‌گاه در این راه کوشش کرده‌اند. اما استعداد و طبعی که این وظیفهٔ شریف را بر عهده می‌گیرد، هر قدر هم که غنی باشد نمی‌تواند مانع رقابتی شود میان توجهی که معطوف به ایده‌هاست و توجهی که معطوف به آواز است. در اینجا *اشیاء طبیعی* با طبیعت *اشیاء* در تضاد است. حالت ذهنی خوانندهٔ اشعار همان حالت ذهنی خوانندهٔ تفکر ناب نیست. حالت ذهنی مردی که می‌رقصد، حالت ذهنی مردی نیست که با دشواری در سرزمینی ناهموار پیش می‌رود و می‌خواهد نقشه‌ای از عوارض تحت‌الارضی یا زمین‌شناسی محل به دست دهد.

با این همه، گفته‌ام که شاعر دارای تفکر تجریدیِ خاص خود و اگر شما بخواهید، دارای فلسفهٔ خود است؛ و گفته‌ام که این دو در نفس فعالیت او به عنوان شاعر نقش ایفا می‌کنند. این را گفتم چون آن را مشاهده کرده‌ام، هم در خودم و هم در افراد دیگر. در اینجا نیز مثل جاهای دیگر هیچ مرجعی ندارم، هیچ ادعا یا عذری ندارم مگر توسل جستن به تجربهٔ خودم یا به مشاهدات کاملاً عمومی.

هر بار که به عنوان شاعر کار می‌کردم متوجه می‌شدم که کار من نه فقط حضور جهان شعریی را که از آن سخن گفتم از من طلب می‌کند بلکه بسیاری تأملات، تصمیمات، انتخابها و ترکیباتی را طلب می‌کند که بدون وجود آنها تمامی الهامات و موهبتهای ممکنِ الهگان هنر، یا هدایای بخت، به مصالحی گرانبها در کارگاهی می‌مانستند که معماری در آن نباشد. البته معمار لزوماً خود از مصالح گرانبها ساخته نشده است. شاعر در مقام معمار اشعارِ بسیار متفاوت از شاعر در مقام تولیدکنندهٔ عناصر گرانبهایی است که شعر باید از آنها ترکیب و ساخته شود، زیرا تولید و ساخته شدن این عناصر امری جداگانه است و نیازمند تلاش ذهنی کاملاً متفاوتی است.

روزی کسی به من گفت که تغزل، شور و اشتیاق است و اشعار غزلسرایانِ بزرگ در یک نشست یا یکباره سروده شده‌اند، آن هم با سرعت صدای هذیان و با بادِ الهامی که آغازگر طوفان است...

پاسخ دادم که کاملاً درست می‌گویی، ولی این امر فقط امتیاز شعر نیست و همگان می‌دانند

که به هنگام ساختن یک لوکوموتیو هم سازندهٔ آن باید با سرعت ۸۰ مایل در ساعت کار کند تا بتواند کار خود را انجام دهد.

شعر حقیقتاً نوعی ماشین برای تولید وضعیت و حالت شعریِ ذهن با ابزار کلمات است. حاصل کار این ماشین نامشخص است چرا که هیچ چیز دربارهٔ تأثیرگذاری بر ذهنهای دیگر مشخص نیست. ولی نتیجهٔ کار هر چه که باشد، ساختن ماشین، حل بسیاری از مسائل را طلب می‌کند. اگر اصطلاح *ماشین* شما را به حیرت می‌اندازد، اگر قیاس مکانیکی من به نظر شما زمخت می‌رسد، خواهش می‌کنم توجه داشته باشید که درحالی‌که ساختن یک شعرِ هرچند کوتاه ممکن است سالها به طول انجامد، ولی تأثیر شعر بر خواننده فقط در چند دقیقه صورت می‌گیرد. در عرض چند دقیقه خواننده از اکتشافات، پیوندها، بارقه‌های احساسی که طی ماههای تحقیق، انتظار، شکیبایی و ناشکیبایی بر روی هم انباشته شده است، یکّه می‌خورد. او ممکن است نقش الهام را بیش از آنچه هست برآورد کند. او نوعی از انسان را مجسم خواهد کرد که توانسته بی‌وقفه، بی‌تعلل یا بدون بازنگری، این اثر قوی و کامل را خلق کند؛ اثری که او را به جهانی می‌برد که در آن چیزها و مردمان، هیجانات و افکار، طنینها و معناها از یک انرژی نشأت می‌گیرند، به یکدیگر تبدیل می‌شوند، و به پیروی از قوانین استثناییِ هارمونی با یکدیگر سازگار می‌شوند. زیرا فقط شکل استثنایی و خاصی از انگیزش است که می‌تواند به طور همزمان چنین شور و شوقی به احساسات، فکر، خاطره و تواناییهای لفظی ما بدمد، شور و شعفی که در جریان معمولی زندگی به ندرت به ما عطا می‌شود.

شاید لازم باشد در اینجا متذکر شوم که انجام کار شعری ــ اگر ما این کار را به شیوهٔ همان مهندسی در نظر بگیریم که هم‌اکنون از او سخن گفتیم، مهندسی که نقشه و ساختن لوکوموتیو خود را مدّ نظر قرار می‌دهد، یعنی مسائلی را که باید حل شود، تصریح می‌کند ــ ممکن است غیرممکن به نظر برسد. در هیچ هنر دیگری تعداد شرایط و کارکردهای مستقل که می‌بایست هماهنگ شوند به این اندازه زیاد نیست. من جریان اثبات تفصیلیِ این حکم را بر شما تحمیل نمی‌کنم؛ کافی است آنچه را که دربارهٔ صدا و معنا گفتم به شما یادآوری کنم و اینکه این دو فقط با قرارداد محض با هم پیوند دارند، ولی قراردادی که باید بسته شود تا همکاری، تا حد ممکن کارآمد شود. سرشت دوگانهٔ کلمات اغلب مرا به یاد کمّیتهای پیچیده‌ای می‌اندازد که هندسه‌دانان از بازی با آنها آنقدر لذت می‌برند.

خوشبختانه برخی محاسن و مزایای غریب در لحظاتی خاص و در زندگی افرادی خاص وجود دارد که کارها را ساده می‌کند و مسائل حل‌نشدنیی را که از آن صحبت کردم تا حد

تواناییهای انسانی تقلیل می‌دهد.

شاعر، در درون انسان بر اثر رخدادی نامنتظر بیدار می‌شود، با حادثه‌ای بیرونی یا درونی: درختی، چهره‌ای، «موضوعی»، عاطفه‌ای، کلمه‌ای. گاهی اوقات این ارادهٔ به بیان است که بازی را آغاز می‌کند، نیازی برای ترجمهٔ آنچه فرد حس می‌کند؛ برعکس در زمانی دیگر عنصری از شکل، طرح کلیِ بیانی که در جستجوی بنیان خود است، در پی یافتن معنایی در فضای ذهنی من برمی‌آید... . به این دوگانگی ممکن در طرق آغاز کردن کار توجه کنید: یا چیزی می‌خواهد خود را بیان کند، یا برخی ابزارِ بیان می‌خواهند مورد استفاده قرار گیرند.

شعر *من گورستان ساحلی* (Le Cimetière marin) با ریتمی در من آغاز شد، ریتمی از یک مصرع فرانسوی... با ده هجا که از دو بخش چهارتایی و شش‌تایی تشکیل می‌شد. من تا آن موقع هیچ ایده‌ای نداشتم که این شکل را با چه محتوایی پُر کنم. به تدریج چند کلمهٔ جسته و گریخته در آن جای گرفتند و کم‌کَمَک موضوع را ساختند و کار من (کاری بسیار طولانی) پیش روی من قرار گرفت. شعری دیگر موسوم به *ساحره* [یا *غیبگوی مؤنث*] (La pythie)، نخست به شکل مصرعی هشت‌هجایی ظاهر شد که صدای آن از آکورد خود آن برمی‌خاست. ولی این مصرع متضمن جمله‌ای بود که خود بخشی از آن به شمار می‌رفت و این جمله اگر وجود می‌داشت متضمن جملات بسیار دیگری بود. مسأله‌ای از این نوع راه‌حلهای بی‌شماری دارد. ولی در مورد شعر، شرایط ناشی از موسیقی و وزن قطعه تا حد زیادی این بی‌شمار بودن را محدود می‌سازد. این است آنچه رخ داد: این مصرع یا پارهٔ مجزا همچون پاره‌ای زنده عمل کرد، زیرا با غوطه‌ور شدن در عرصه یا محوطهٔ (یقیناً مغذی و بارآورِ) میل و اندیشهٔ منتظر من رشد و تکثیر یافت و هر آنچه را که وجودش [برای تکمیل شعر] لازم بود، به بار آورد: شماری از سطرهای قبل و تعداد بسیاری از سطرهای بعد از آن مصرع نخستین.

من از اینکه مثالهایم را از ماجرای کوچک خود انتخاب کردم پوزش می‌طلبم، اما به سختی می‌توانستم آنها را از جایی دیگر بیاورم.

شاید فکر می‌کنید برداشت من از شاعر و شعر برداشتی نسبتاً شخصی است. با این حال سعی کنید در ذهن خود متصور شوید که ناچیزترین کنشهای ما متضمن چیستند. به همهٔ آن چیزهایی فکر کنید که باید در فکر انسانی بگذرد که می‌خواهد کوتاهترین جملهٔ قابل فهم را بر زبان براند، و آنگاه تمامی چیزهای مورد نیاز برای ظهور شعری از کیتس یا بودلر را محاسبه کنید که باید بر روی صفحهٔ خالی کاغذی که روبه‌روی شاعر قرار دارد ساخته شود.

به این هم فکر کنید که از بین تمامی هنرها، شاید هنر ما باشد که بیشترین تعداد بخشها یا

عوامل مستقل را با یکدیگر هماهنگ می‌کند: صدا، معنا، آنچه واقعی و آنچه تخیلی است، منطق، نحو و ابداع دوگانهٔ محتوا و شکل... و ابزار تمامی اینها *زبان روزمره* است یعنی رسانه‌ای که اساساً ابزاری عملی است، دائماً تغییر می‌کند، چرک و آلوده می‌شود، و در خدمت همهٔ کارهاست؛ زبانی که باید از آن صدایی ناب و آرمانی بیرون کشیم، صدایی که قادر است ایدهٔ *نفسی* [شعری] را که به شکل شگفت‌آمیزی بر نفس [تجربی] من برتری دارد، بدون ضعف، بدون تقلّا و تلاشی آشکار، بدون آزار رساندن به‌گوش و بدون در هم شکستن قلمرو اثیریِ جهان شعری، انتقال دهد.

این مقاله ترجمه‌ای است از مقالهٔ:

Paul Valéry, "Poetry and Abstract Thought" In *An Anthology*, Routledge and Kegan Paul, London, 1977.

دربارهٔ برخی از مضامین و دستمایه‌های شعر بودلر

نوشتهٔ والتر بنیامین
ترجمهٔ مراد فرهادپور

۱

بودلر خوانندگانی را مدّ نظر داشت که قرائت اشعار غنایی آنان را با مشکلات عدیده روبه‌رو می‌ساخت. نخستین شعر مجموعهٔ *گُلهای بدی* [یا *گُلهای شرّ*] خطاب به این گروه از خوانندگان سروده شده است. نیروی اراده و توانایی تمرکز از زمرهٔ نقاط قوّت آنان نیست؛ آنان لذّات حسی را ترجیح می‌دهند و با آن «ملالی» که قاتل علاقه و ذوق و حساسیت است، آشنایند. برخورد با شاعری غنایی که این گروه از خوانندگان، یعنی بی‌ثمرترین آنان، را مورد خطاب قرار می‌دهد، به واقع رخدادی غریب است. البته توضیح حاضر و آماده‌ای برای این امر وجود دارد. بودلر دل‌نگران و مشتاق آن بود که فهمیده شود؛ او کتاب خویش را به طبایع همدرد و خویشاوند خویش تقدیم می‌کند. شعری که خواننده را مورد خطاب قرار می‌دهد، با چنین درودی پایان می‌یابد: «*تو ای خوانندهٔ ریاکار ــ همزاد من ــ برادرم!*» شاید ثمربخش‌تر باشد اگر همین مطلب را به شکلی دیگر بیان کنیم و بگوییم: بودلر دست به نوشتن کتابی زد که از بدو کار بخت کمی داشت تا به موفقیت و محبوبیت مردمیِ سریع و فوری دست یابد. آن نوع خواننده‌ای که او مدّ نظر داشت در همان شعری که حکم مقدمهٔ کتاب را دارد، توصیف شده است، و سرآخر نیز معلوم شد که قضاوت بودلر با تیزبینی و دوراندیشی همراه بوده است. او در نهایت به همان خواننده‌ای که هدف و غایت کتابش بود، دست یافت. این وضعیت، یا به عبارت دیگر، این واقعیت که فضا و جوّ [جامعه] برای استقبال از شعر غنایی به نحوی فزاینده نامساعد شده است، حقیقتی است که بسیاری از امور، از جمله سه عامل ذیل، گواه و مؤید آن است.

اولاً، شاعر غنایی دیگر نمایندهٔ نوع شاعران نیست. او دیگر یک «خنیاگر» [یا «شاعر دربار»] محسوب نمی‌شود، درحالی‌که این لقب هنوز مناسب حال لامارتین بود. شاعر غنایی اینک نمایندهٔ یک ژانر ادبی شده است. (ورلن مثال بارز و مشخص این نوع تخصصی‌شدنِ شعر و شاعری است؛ به رمبو نیز باید در همه حال به چشم چهره‌ای غریب و استثنایی نگریست، شاعری که به واسطهٔ مقام هنری‌اش همواره فاصله‌ای را میان کار هنری و مخاطبان خویش حفظ می‌کرد.) ثانیاً، پس از بودلر هیچ‌کس نتوانسته است در عرصهٔ شعر غنایی به موفقیت و شهرتی توده‌ای دست یابد. (اشعار غنایی ویکتور هوگو، در بدو انتشار، هنوز می‌توانست لرزه‌ها و موجهای قدرتمندی به راه اندازد. در آلمان نیز نشانه و علامت این مرز یا آستانه، *کتاب ترانه‌های* هاینریش هاینه است.) ثمرهٔ این وضعیت، یا همان عامل سوم، سردی و بی‌اعتنایی فزایندهٔ مردم نسبت به شعر غنایی بود، حتی آن نوع شعری که به مثابهٔ بخشی از میراث فرهنگی خودشانْ نسل به نسل انتقال یافته بود. نقطهٔ شروع دورهٔ مورد نظر ما حدوداً به اواسط قرن نوزدهم بازمی‌گردد. طی این دوره، شهرت *گلهای بدی* پیوسته گسترش یافته است. این کتاب، که انتظار می‌رفت از سوی خوانندگانی با حداقل سهل‌گیری و اغماض خوانده شود و در آغاز فقط معدودی خوانندهٔ سهل‌گیر به سراغش رفتند، با گذشت سالها و دهه‌ها مقام و منزلت اثری کلاسیک را کسب کرده و در میان این آثار نیز یکی از پُرفروشترین آنها بوده است.

اگر شرایط دریافت و استقبال مثبت از شعر غنایی در طول سالها نامساعدتر شده است، پس این تصور که شعر غنایی فقط در مواردی نادر با تجربهٔ خوانندگانش مرتبط و سازگار است، فرض معقولی است. این امر ممکن است نتیجهٔ بروز تغییری در ساختار تجربهٔ خود آنان باشد. اگرچه می‌توان با این تغییر و تحول موافق بود، ولی درست به همین دلیل، تعیین دقیق جهت و ماهیت این تغییر کاری بسَ دشوار است. در نتیجه، آدمی برای یافتن پاسخ به فلسفه روی می‌آورد، و فلسفه نیز او را با وضعیتی غریب رو در رو می‌کند. از پایان قرن گذشته تا به امروز، فلسفه بارها و بارها کوشیده است تا، در تقابل با آن نوع تجربه‌ای که در زندگی استانداردشده و تباه‌گشتهٔ توده‌های [جوامع] متمدن متجلی است، به نحوی به تجربهٔ «حقیقی و راستین» دست یابد. رسم بر آن است که این‌گونه تلاشها را تحت عنوان نوعی فلسفهٔ حیات طبقه‌بندی کنند. مبدأ و نقطهٔ شروع این تلاشها حیات آدمی در متن جامعه نبود، و البته خود این نکته به اندازهٔ کافی قابل درک است. [نمونه‌ها یا الگوهای «تجربهٔ راستین» که] این تلاشهای فلسفی بدانها توسل جستند، عبارت بودند از شعر، ترجیحاً طبیعت، و سر آخر، عصر اسطوره‌ها. کتاب تجربه و شعر نوشتهٔ

دیلتای، معرف یکی از نخستین موارد این‌گونه تلاشهای فلسفی است که با آثار کلاگ و یونگ، که هر دو هوادار فاشیسم بودند، پایان می‌پذیرد. بر فراز همهٔ متونِ مربوط به این مسأله، کتاب عظیم و به‌یادماندنی برگسون، *ماده و خاطره*، قرار دارد که از جملهٔ آثار اولیهٔ اوست. این اثر، بیش از سایر متون، با تحقیق تجربی مرتبط است و جهتگیری اصلی آن معطوف به زیست‌شناسی است. عنوان اثر گویای این نظر است که ساختار خاطره به لحاظ شکل یا الگویِ فلسفی تجربهٔ [بشری] عاملی مهم و تعیین‌کننده است. تجربه، چه در هستی جمعی و چه در زندگی خصوصی، حقیقتاً امری مربوط به سنت است. تجربه بیش از آن‌که محصول فاکتها یا حقایقی باشد که در خاطره و حافظهٔ آدمی ریشه‌هایی محکم دارند، مبیّن همگرایی و ادغام داده‌هایِ متراکم در حافظهٔ آدمی است که غالباً ماهیتی ناخودآگاه دارند. با این حال، برگسون به‌هیچ‌وجه قصد ندارد نوعی برچسب تاریخی خاص را به خاطره الصاق کند. درست برعکس، او هرگونه تعیّن تاریخی خاطره را صریحاً رد می‌کند. این دیدگاه بیش از هر چیز او را قادر می‌سازد تا از هرگونه تماس با آن نوع تجربه‌ای پرهیز کند که فلسفهٔ خودِ وی از درون، یا بهتر بگوییم، در واکنش بدان، بسط یافته است. عصر او عصر ظهور صنایع بزرگ بود، با درخششی کورکننده و بری از هرگونه ملاطفت. آدمی با بستن چشمانِ خویش به روی این تجربه، تجربهٔ دیگری را درک می‌کند که سرشتی مکمل دارد و به یک معنا در شکل پس‌دید یا تصویر بعدی (after-image) و خودانگیختهٔ تجربهٔ نخست ظاهر می‌شود. فلسفهٔ برگسون معرف تلاشی است در جهت روشن ساختن جزئیات این تصویر بعدی و ثبت آن به منزلهٔ یک سابقهٔ دائمی. بدین‌ترتیب فلسفهٔ برگسون به صورت غیرمستقیم کلیدی برای درک آن تجربه‌ای فراهم می‌آورد که روایت تحریف‌نشدهٔ آن در چشم بودلر به هیأت خوانندهٔ اشعار وی ظاهر می‌شد.

۲

ماده و خاطره ماهیت تجربه در متن *زمان درونی (durée)* را به نحوی تعریف می‌کند که خواننده به طور حتم چنین نتیجه می‌گیرد که فقط یک شاعر می‌تواند سوژه یا فاعلی درخورِ چنین تجربه‌ای باشد. و فی‌الواقع نیز کسی که نظریهٔ برگسون در باب تجربه را به آزمون گذارد، یک شاعر بود. اثر اصلی پروست، *جستجوی زمان گمشده*، را می‌توان تلاشی دانست که هدفش، همانطور که برگسون در نظر داشت، تولید تجربه به شیوهٔ ترکیبی (synthetically)، تحت شرایط امروزی، است، زیرا این امید که چنین تجربه‌ای به صورت طبیعی به وجود آید روز به روز کمتر می‌شود. از قضا، پروست در اثر خویش از طرح این پرسش طفره نمی‌رود. او حتی عاملی جدید

را مطرح می‌کند که متضمن نوعی نقد درونی آرای برگسون است. برگسون بر تضاد میان *زندگی مبتنی بر کنش (vita activa)* و نوع خاصی از *زندگی مبتنی بر تعمق (vita contemplativa)* که از دل خاطره برمی‌خیزد، تأکید می‌گذاشت. ولی او ما را بر آن می‌دارد تا باور کنیم که چرخش به سوی تحقق جریان سیال زندگی به یاری تعمق و تفکر امری مربوط به انتخاب آزاد فردی است. پروست از همان آغاز با انتخاب واژگانی خاص خود، دیدگاه متفاوت خویش را مشخص می‌سازد. در دیدگاه او *خاطرهٔ ناب* نظریهٔ برگسون به *خاطرهٔ غیرارادی (memoire involontaire)* بدل می‌شود. پروست بلافاصله بر نقطهٔ مقابل این *خاطرهٔ غیرارادی* انگشت می‌گذارد، یعنی بر خاطره‌ای اراده‌ای که در خدمت عقل عمل می‌کند. نخستین صفحات شاهکار او به روشن ساختن رابطهٔ میان این دو اختصاص دارد. پروست در ضمنِ همان تأملاتی که اصطلاح *خاطرهٔ غیرارادی* را معرفی می‌کند، به ما می‌گوید که خاطرات او از شهر کومبره تا سالهای سال چه‌قدر ضعیف و کمرنگ بوده است، همان شهری که او بخشی از کودکی‌اش را در آن سپری کرده بود. یک روز بعدازظهر طعم نوعی شیرینی به نام *مادلین* (که پروست بعدها غالباً از آن یاد می‌کند) او را به درون گذشته انتقال داد، حال آنکه پیشتر ذهن او صرفاً محدود به اشارات و تلقینهای حافظه‌ای بود که از فرامین مغزی هوشیار اطاعت می‌کرد. این همان چیزی است که پروست آن را *خاطرهٔ ارادی* می‌نامد، و ویژگی این خاطره آن است که اطلاعاتی که در مورد گذشته ارائه می‌دهد هیچ اثر یا نشانه‌ای از این گذشته را در خود حفظ نمی‌کند. «گذشتهٔ خودِ ما نیز همین وضع را دارد. ما به عبث می‌کوشیم تا آن را دوباره ظاهر سازیم؛ تلاشهای عقل ما بیهوده و بی‌ثمر است.» از این رو پروست، در جمعبندی مطالب خویش، اظهار می‌دارد که گذشته «جایی به دور از دسترس عقل ماست؛ گذشته یقیناً در این یا آن شیء مادی (یا در احساسی که این شیء در ما برمی‌انگیزد) حاضر است، هرچند ما هیچ تصوری از هویت این شیء خاص در سر نداریم. تا آنجا که به خود این شیء مربوط می‌شود، اینکه آیا پیش از مُردن با آن روبه‌رو خواهیم شد یا هرگز آن را نخواهیم دید، تماماً متکی به بخت و اقبال ماست.»

در نظر پروست این مسأله که آیا آدمی می‌تواند تصویری از خویشتن ترسیم کند و آیا می‌تواند بر تجرّبهٔ خویش مسلط گردد یا خیر، امری منوط به بخت و تصادف است. لیکن در این مورد خاص وابستگی به بخت و اقبال به‌هیچ‌وجه اجتناب‌ناپذیر نیست. نمی‌توان پذیرفت که مسائل درونی انسان همواره و بنا به سرشت خود، اموری گنگ، بی‌معنا و سراپا خصوصی‌اند. چنین حالتی فقط زمانی رخ می‌دهد که آدمی در جذب داده‌های جهان پیرامون خویش از طریق تجربه به عجزی فزاینده دچار شده باشد. روزنامه‌ها یکی از شواهد بی‌شمار این عجز و

ناتوانی‌اند. حتی اگر یاری رساندن به خواننده در جهت جذب اطلاعات عرضه‌شده و ادغام آنها در تجربهٔ خویش، هدف و نیّت واقعی مطبوعات بود، هیچ‌گاه به‌این هدف خویش دست نمی‌یافت. ولی هدف و نیّت اصلی مطبوعات درست نقطهٔ مقابل این امر و کاملاً دست‌یافتنی است: مجزا ساختن آنچه رخ می‌دهد از قلمرویی که در متن آن می‌توانست بر تجربهٔ خواننده اثر گذارد. اصول حاکم بر اطلاع‌رسانی ژورنالیستی (تازگی خبرها، خلاصه‌گویی، فهم‌پذیریِ مطالب، و مهمتر از همه، فقدان هرگونه ارتباطی میان مطالب و خبرهایِ واحد) همان‌قدر در تحقق این هدف سهیم است که سبک نشریه و آرایش صفحات آن. (کارل کراوس هیچ‌گاه از اثبات این حقیقت خسته نمی‌شد که نحوهٔ کاربرد زبان در روزنامه‌ها تا چه حد در فلج شدن قوهٔ تخیل خوانندگان آنها مؤثر است.) یکی دیگر از دلایل جدایی اخبار و اطلاعات از تجربهٔ مردمان، آن است که اطلاعات در «سنّت» جذب و ادغام نمی‌شود. روزنامه‌ها غالباً با تیراژ بالا منتشر می‌شوند. فقط معدودی از خوانندگان می‌توانند مدعیِ در اختیار داشتن اطلاعاتی شوند که مورد درخواست خواننده‌ای دیگر است.

در طول تاریخ، شیوه‌های گوناگون ایجاد ارتباط با یکدیگر رقابت کرده‌اند. این واقعیت که اطلاعات جایگزین شیوه‌های قدیمیتر روایت، و خبرهای جنجالی و مهیج جایگزین اطلاعات شده است، نشانگر خشکی و جمود فزایندهٔ تجربه است. در عوض، قصه یا داستان، که یکی از قدیمیترین صور ارتباط است، با تمامی صور [ارتباطی] فوق تقابل دارد. هدف قصه آن نیست که رخداد را به مثابهٔ رخداد بازگویی و تشریح کند؛ این کار هدف و غایتِ اطلاع‌رسانی است؛ حال آنکه قصهٔ رخداد را در بستر زندگی قصه‌گو جای می‌دهد تا آن را به مثابهٔ تجربه به شنوندگان انتقال دهد. بدینسان رخدادی که روایت می‌شود آثار و علایم قصه‌گو را بر خود حمل می‌کند، درست همان‌طور که کوزهٔ گلی حامل آثار و علایم دستان کوزه‌گر است.

اثر هشت جلدی پروست تداعی‌کنندهٔ تصوری از میزان تلاش لازم برای احیاء چهرهٔ قصه‌گو در چشم نسل معاصر است. پروست این وظیفه یا مأموریت را با انسجامی تحسین‌انگیز به انجام رساند. این امر از همان بدو کار او را درگیر هدفی اصلی و اساسی کرد: تجدیدحیات و احیایِ کودکیِ خویش. پروست با اعلام این مطلب که حل این مسأله در گرو بخت و تصادف است، عمق دشواری آن را عیان ساخت. او در ارتباط با این تأملات، اصطلاح *خاطرهٔ غیرارادی* را جعل کرد. مفهوم *خاطرهٔ غیرارادی* حامل آثار و نشانه‌های وضعیتی است که این مفهوم از دل آن سر برآورد. این مفهوم بخشی از مایملک آن فردی است که از بسیاری جهات تنها و منزوی است. در آنجا که تجربه به مفهوم دقیق کلمه وجود دارد، بخشهایی از محتوایِ گذشتهٔ فردی با مواد و

مطالب مربوط به‌گذشتهٔ جمعی در هم می‌آمیزد. مناسک و آیینهای [جمعی] با مراسم و اعیاد خاص خود (که به احتمال قوی در هیچ کجای اثر پروست ذکری از آنها به میان نیامده است) مخلوط حاصل از ترکیب این دو عنصر [فردی و جمعیِ] خاطره را پیوسته تولید و بازتولید می‌کردند. این مناسک در برخی مواقع نقش ماشهٔ حافظه را ایفا می‌کردند و در عین حال در سراسر زندگی عصایِ خاطره بودند. و بدینسان است که یادآوری ارادی و غیرارادی دیگر متقابلاً نافی یکدیگر نیستند.

۳

برای دستیابی به تعریفی اساسیتر از آنچه که در مفهوم پروستیِ *خاطرهٔ آگاه* به منزلهٔ محصول فرعیِ نظریهٔ برگسون نمایان می‌شود، رجوع به فروید کار درستی است. در سال ۱۹۲۱ فروید رساله‌ای تحت عنوان *فراسوی اصل لذت* منتشر کرد که در آن نوعی همبستگی میان خاطره (به مفهوم *خاطرهٔ غیرارادی*) و آگاهیْ در هیأت یک فرضیه مطرح شده است. ملاحظات ذیل که مبتنی بر این رساله است به قصد تأیید آن ارائه نمی‌شود؛ ما نیز باید به تحقیق و بررسی این نکته بسنده کنیم که فرضیهٔ فروید، در موقعیتهایی بسیار متفاوت از آنچه او به هنگام نگارش رساله در نظر داشت، تا چه حد ثمربخش است. احتمال برخورد با چنین موقعیتهایی برای شاگردان فروید بالاتر بوده است. برخی از نوشته‌های رایک (Reik) در مورد نظریهٔ خودش دربارهٔ خاطره با تمایز پروست میان یادآوری ارادی و غیرارادی در یک راستا است. رایک می‌نویسد: «کارکرد حافظه [remembrance , *Gedächtnis*] حفاظت و حمایت از تأثرات است؛ اما هدف و غایت خاطره [memory , Erinnenurng] تخریب و فروپاشی آنهاست. حافظه ذاتاً محافظه‌کار است، و خاطره ذاتاً مخرب.» اندیشهٔ بنیادین فروید، که مبنای این ملاحظات است، با این فرض صورتبندی می‌شود که «آگاهی در محل وقوع* یک نشانه یا ردّ خاطره به وجود می‌آید.» (بر اساس مقاصد مورد نظر ما، هیچ تفاوت بنیادینی میان مفاهیم *Erinnerung* و *Gedächtnis*، به شیوهٔ به‌کاررفته در رسالهٔ فروید، وجود ندارد.) پس می‌توان چنین نتیجه گرفت که «برخلاف آنچه در دیگر نظامهای روانی یا نفسانی [مثلاً نظام عواطف یا تأثرات حسی] رخ می‌دهد، وجه ممیزهٔ آگاهی آن است که فرایند تحریک آگاهی تغییری دایمی در عناصر برسازندهٔ آگاهی بر جای نمی‌گذارد، بلکه، به عبارتی، در پدیدهٔ [ناشی از این فرایند، یعنی] آگاه شدن تحلیل

* یعنی در جایی که قبلاً عرصهٔ بروز ردّ یا نشانهٔ خاطره بوده است، لیکن اکنون خالی و بَری از چنین نشانه‌ای است.

می‌رود.» فرمول اصلی این فرضیه آن است که «آگاه شدن و بر جا نهادن یک نشانه یا رد خاطره، فرایندهایی هستند که در چارچوب نظامی واحد و یکسان با یکدیگر ناسازگارانـد.» بـرعکس، پاره‌های خاطره «غالباً هنگامی واجدِ حداکثر قدرت و دوام‌اند که حادثه‌ای که این پاره‌ها را باقی گذارده است از آنهایی باشد که هرگز وارد حیطهٔ آگاهی نشده‌اند.» معنای این حکم، بـرحسب مفاهیم پروستی، آن است که فقط آنچه آگاهانه و به صراحت تجربه نشده است، آنچه به مثابهٔ یک تجربه بر آدمی (سوژه) رخ نداده است، می‌تواند به مؤلفه یا سویه‌ای از *خاطرهٔ غیرارادی* بدل شود. بنا به نظر فروید، بر جا نهادنِ «علایم و نشانه‌های دایمی به منزلهٔ پایه و اساس خاطره» صفتی است که انتساب آن به فرایندهای تحریک صرفاً محدود به «نظامهای دیگری» است کـه باید آنها را از [نظام] آگاهی متفاوت دانست. در نظر فروید، آگاهی به طور کلی هیچ نوع نشانه یا رد خاطره را دریافت نمی‌کند، بلکه واجد کارکرد مهم دیگری است: حفاظت از آدمی در قـبال هجوم محرکها. «برای یک ارگانیسم زنده، حفاظت در قبال هجوم محرکها، کـارکردی است کـه اهمیت آن از دریافت محرکها نیز تقریباً بیشتر است. سپر حفاظتی مجهز به ذخیرهٔ انرژی خاص خود است و وظیفهٔ اصلی آن تلاش برای حفظ صور خاصی از تـبدیل انـرژی است کـه عـلیه تأثیرات انرژیهای فزون از حدِ جهان بیرون [از ارگانیسم] عمل می‌کنند، تأثیراتی که گرایش آنها به سوی برابرسازیِ پتانسیل [یا توان بالقوهٔ ارگانیسم] و در نتیجه به سوی تخریب و نـابودی است.» تهدید برخاسته از این انرژیها، تهدیدی ناشی از شوک است. هرقدر آگاهی با آمادگی و سهولت بیشتری این شوکها را ثبت کند، احتمال برجاماندن تأثیری تروماتیک* کمتر خواهـد بود. نظریهٔ روانکاوی می‌کوشد تا ماهیت این شوکها یـا ضـربه‌های تـروماتیک را «بـر اسـاس نحوهٔ نفوذ و عبور آنها از سپر حفاظتی علیه محرکها» دریـابد. بـر طـبق ایـن نـظریه، حـتی در «غیبت هرگونه زمینه و آمادگی قبلی برای اضطراب» نیز وحشت ناگهانی واجد «معنا و اهمیت» است.

نقطهٔ شروع و محرک تحقیقات فروید [در این زمینه] ویژگیِ رؤیـاییِ انـواع روان‌نـژندیِ (neuroses) ناشی از تصادف بود؛ و به سبب همین ویژگی است که حادثهٔ فاجعه‌باری که بیمار

---

* تروما (Trauma) واژه‌ای است یونانی به معنای آسیب و جراحت و زخم، به ویژه آسیب روانی یـا هـمان شوک. در نظریهٔ فروید، حوادث و تجارب تروماتیک و واکنش ذهن ـ به ویژه ضمیر ناآگاه ـ به این تجارب، به لحاظ شناخت فرایندهای روانی و مکانیسمهای دفاعی ـ نظیر فراموشی، سرکوب و با استفاده از انرژی درونی اضطراب به مثابهٔ سپر محافظ ـ و آثار و عواقب اینگونه واکنشهای دفاعی در تحول روانی افـراد، واجد اهمیت بسیار است. ـ م.

درگیر آن شده است، بازتولید می‌شود. به نظر فروید این نوع رؤیاها «می‌کوشند تا از طریق کنش معطوف به‌گذشتهٔ محرک [شوک‌آور] را مهار کنند، یعنی با ایجاد و پرورش همان اضطرابی که فقدان و غیبتش علت اصلی ظهور روان‌نژندیِ تروماتیک بود.» ظاهراً پل والری نیز نکتهٔ مشابهی در ذهن داشته است. این تشابه و توافق ذهنی شایستهٔ توجه بیشتری است، زیرا والری از زمرهٔ کسانی بود که به بررسی کارکرد خاص مکانیسمهای روانی در اوضاع و احوال امروزی علاقه داشت. (به علاوه، والری توانست این علاقهٔ خویش را با خلاقیت شعری‌اش، که منحصراً ماهیتی غنایی (Lyrical) داشت، آشتی دهد. از این رو، چهرهٔ او معرّف یگانه نویسنده‌ای است که مستقیماً به بودلر رجعت می‌کند.) والری می‌نویسد: «تأثرات و ادراکات حسیِ انسان به واقع جزئی از مقولهٔ کلی شگفتی یا غافلگیری (surprise) اند، آنها شواهدی دال بر وجود نوعی نقصان یا نارسایی در انسان‌اند ... خاطره ... پدیده‌ای بنیادین است که می‌کوشد زمان لازم برای سازماندهی به دریافت محرکها را در اختیار ما نهد، همان زمانی که در مرحلهٔ آغازین [دریافت محرکها] فاقد آن بودیم.» آموزش نحوهٔ کنار آمدن با محرکها، پذیرش شوکها را تسهیل می‌کند، و در این زمینه، اگر لازم باشد، می‌توان از کمک رؤیاها و خاطرات نیز بهره‌مند شد. لیکن بر اساس قاعده‌ای کلی، ارائهٔ این آموزش ــ طبق نظر فروید ــ بر عهدهٔ آگاهیِ هوشیار و بیدار است؛ محل استقرار این آگاهی در بخشی از کورتکس است که «از ضربه و تأثیرِ محرک چنان منفعل می‌شود» که مناسبترین وضعیت را برای دریافت محرکها فراهم می‌آورد. گرفته‌شدن ضربهٔ شوک، و منحرف شدن آن توسط آگاهی، موجب می‌شود تا خصلتِ زیسته‌شدن به مفهوم دقیق کلمهٔ نصیب همان حادثه‌ای شود که علت اصلی بروز شوک بوده است. اگر این شوک مستقیماً در خاطرهٔ آگاه ثبت و جذب می‌شد، حادثهٔ موردنظر نیز از لحاظ تجربهٔ شعری عقیم و بی‌فایده می‌شد.

حال این پرسش مطرح می‌شود که شعر غنایی چگونه می‌تواند تجربه‌ای را مبنای خویش قرار دهد که دریافت شوک قاعده و هنجار آن شده است. از چنین شعری انتظار می‌رود واجد حدّ بالایی از آگاهی باشد؛ و از این امر چنین برمی‌آید که در سرایش این شعر نقشه و طرحی در کار بوده است. اینْ نکته در مورد شعر بودلر به واقع صادق است و بودلر را، از میان اسلاف خویش، با ادگار پو، و از میان اخلاف خویش، با والری پیوند می‌دهد. تأملات پروست و والری دربارهٔ بودلر، به طرزی معجزه‌آسا مکمل یکدیگرند. پروست مقاله‌ای دربارهٔ بودلر نوشت، هرچند برخی تأملات نهفته در رمانهایش از این مقاله نیز پرمعناتر است. مقالهٔ «وضعیت بودلر» به قلم والری نیز مقدمهٔ کلاسیکِ *گلهای بدی* محسوب می‌شود. در این مقاله والری می‌نویسد:

«مسألهٔ اصلی بودلر ضرورتاً در این نکته خلاصه می‌شد: رسیدن به مقام شاعری بزرگ، که در عین حال نه لامارتین است، نه هوگو و نه موسه. البته مدعی نیستم که بودلر چنین جاه و مقامی را آگاهانه طلب می‌کرد، لیکن حضور این میل در دل او امری محتوم بود، این میل دلیل وضعی* او بود.» اشاره به دلیل وضعی در مورد یک شاعر کمی غریب می‌نماید؛ در این اشاره نکته‌ای چشمگیر نهفته است: رهایی از تجربه‌ها. بدینسان به تولید و محصول شعری بودلر رسالت و مأموریتی خاص محوّل می‌شود. بودلر با ذهن خویش فضاهایی خالی را متصور می‌شد که آنها را با شعرهایش پُر می‌کرد. نمی‌توان کار او را، مثل کار هر کس دیگر، به منزلهٔ امری تاریخی مقوله‌بندی کرد، لیکن تعلق به تاریخ هدف غایی آثار بودلر و بخشی از تصویری بود که این آثار از خود ارائه می‌دادند.

۴

هرچه سهم عامل شوک در تأثرات خاص بیشتر باشد، آگاهی نیز باید با ثبات و تداوم بیشتری هوشیاری خویش را به منزلهٔ سپری علیه محرکها حفظ کند؛ و هرچه کارایی آگاهی در ایفای این نقش بیشتر باشد، این تأثرات نیز به میزان کمتری به حیطهٔ تجربه *(Erfahrung)* پا می‌گذارند، و بیشتر تمایل می‌یابند تا در حوزهٔ وقت یا ساعاتی خاص از زندگی آدمی *(Erlebnis)* باقی بمانند. شاید بتوان دستاورد ویژهٔ دفاع در برابر شوک را در کارکرد این دفاع مشاهده کرد، کارکردی که از درون آگاهی نقطهٔ دقیقی از زمان را به حادثه‌ای خاص نسبت می‌دهد، البته به قیمت از دست رفتن بخشی از استحکام و قوام محتوای آگاهی. این امر برای عقل دستاوردی اعلا خواهد بود و حادثهٔ مورد نظر را به یک لحظهٔ زیست‌شده *(Erlebnis)* بدل خواهد کرد. بدون تأمل و بازاندیشی چیزی در کار نخواهد بود مگر تکانی ناگهانی، یا به طور معمول همان احساس وحشت ناگهانی که، طبق نظر فروید، مؤید شکست دفاع در برابر شوک است. بودلر این وضعیت را به یاری تصویری هولناک ترسیم کرده است. او از نبردی سخن می‌گوید که در آن هنرمند، درست پیش از آنکه در هم شکسته شود؛ با وحشت فریاد می‌کشد. این تصویری که بودلر از خود ارائه می‌دهد، و شهادت بسیاری از معاصران وی نیز مؤیّد درستی آن است، معنا و اهمیتی بسیار دارد. از آنجا که بودلر خود در معرض وحشت است، پس ایجاد وحشت نیز برای او کاری غریب و نامعمول نیست. واله (Valles) از حرکات و شکلکهای عجیب و غیرعادی او سخن می‌گوید؛ پونت مارتن (Pontmartin) نیز بر اساس پرتره‌ایی که نارگو (Nargeot) از بودلر کشیده است بر

* «دلیل وضعی» (Reason of State)، در مقابل «دلیل وجودی»، توجیه‌کنندهٔ وضع و مقام و موضع است.

ظاهر تکان‌دهندهٔ او گواهی می‌دهد؛ پل کلودل بر حالت تیز و بُرنده‌ای که بودلر گه‌گاه عمداً در کلام خویش ایجاد می‌کرد، تأکید می‌گذارد؛ تئوفیل گوتیه به افراط بودلر در تأکیدگذاری بر کلمات به هنگام قرائت شعر اشاره می‌کند؛ نادار (Nadar) حرکات تند و ناگهانی او به هنگام راه رفتن را توصیف می‌کند.

علم روانپزشکی از وجود انواع خاصی از شخصیت که به آسیب و جراحت روانی رغبت دارند (traumatophile) باخبر است. بودلر به‌کمک نفس معنوی و جسمانی خویش انواع و اقسام شوکها را، بدون توجه به منشأ آنها، پس می‌زد؛ وی مقابله با آنها را به حرفه و کار خویش بدل کرده بود. اتخاذ نگرشی رزمی و مبارزه‌جو، تجسم روشن و بارز همین دفاع در برابر شوک است. بودلر هیأت ظاهری دوست خویش کنستانتین‌گی را، که غالباً به هنگامی که پاریس در خواب است میزبان بودلر است، چنین توصیف می‌کند: «... چگونه آنجا ایستاده است، خم شده روی میز خویش، ورق کاغذ را درست با همان دقتی بررسی می‌کند که اشیاء پیرامون خویش را به هنگام روز؛ چگونه با ضرباتِ مداد، قلم، و قلموی خویش چیزی را پس می‌زند؛ چگونه از لیوان خود به سقف آب می‌پاشد و قلمش را روی پیراهن خود امتحان می‌کند؛ چگونه با سرعت و دقت کارش را دنبال می‌کند، تو گویی می‌ترسد مبادا تصاویرش از چنگ او بگریزند؛ بدینسان، همیشه مشغول زد و خورد است، حتی هنگامی که تنهاست، و با ضربات خویش مقابله کرده، آنها را پس می‌زند.» بودلر در بند نخستین قطعه‌ای موسوم به «خورشید» درگیری خویش در چنین نبرد شگفتی را به تصویر می‌کشد؛ این بند احتمالاً یگانه بخشی از *گلهای بدی* است که شاعر را در حال کار نشان می‌دهد:

از دل محلهٔ قدیمی آنجا که کرکره‌های چوبی زخمهایی است
دهانگشوده بر چهرهٔ بناهایی که پناهگاه لذات مخفی‌اند،
آنگاه که پرتو مضاعف خورشید بی‌رحم
بر شهر و مزرعه، بر شیروانی و غلّه تازیانه می‌زند،
من، تنها، می‌روم تا در نبرد عجیب خویش غرقه شوم،
در هر گوشه‌ای کلمات گریزان را بیابم
و در هر گام بر قافیه‌ها، همچون سنگهای غلطان، بلغزم،
و هرازگاهی نیز با ابیاتی که در خواب دیده‌ام، روبرو گردم.

شوک از جملهٔ آن تجاربی است که برای شخصیت بودلر اهمیتی تعیین‌کننده یافته است. آندره ژید به فضاهای کوچک میان ایده و تصویر، کلمه و شیء، که عرصهٔ واقعی غلیان شعری

بودلر است، پرداخته است. ریویر (Riviere) به شوکهای عمقی و باطنی اشاره کرده است که شعر بودلر با به لرزه می‌اندازند؛ تو گویی این شوکها موجب فروپاشی کلمات‌اند. ریویر نمونه‌هایی از این کلمات در حال فروپاشی را مشخص کرده است:

که می‌داند آیا گلهای تازهٔ رؤیاهایم
در این خاک، که چونان ساحل دریا شسته شده است،
آن خوراک عرفانی را خواهند یافت که به آنان نیرو می‌بخشد؟

یا

سی‌بل*، که بدانها عشق می‌ورزد، طراوت سبزش را افزون می‌کند.

مثال دیگر، این مطلع مشهور است:

آن خادم بلند طبع که بدو حسادت می‌کردی

ادای حق مطلب در باب این قوانین ضمنی و باطنی، بیرون از قلمرو شعر خویش، هدف و نیت بودلر در نگارش اشعار منثور خود، *ملال پاریس*، بود. بودلر به هنگام تقدیم این مجموعه به سردبیر مجلهٔ *La Presse* نوشت: «کدام‌یک از ما، در اوج جاه‌طلبی خویش، معجزهٔ تحقق نثری شعرگونه را به خواب ندیده است؟ چنین نثری می‌بایست در غیبت وزن و قافیه موسیقی خاص خود را داشته باشد، نثری چندان محکم و انعطاف‌پذیر که بتواند خود را با ارزشها و پیچشهای غنایی جان، حرکات موجیِ خواب و رؤیا، و شوکها و ضربه‌های آگاهی تطبیق دهد. این تصور آرمانی، که می‌تواند به تصوری ایستا و جامد بدل شود، مشخصاً ذهن کسانی را اشغال خواهد کرد که به زندگی در شهرهای غول‌آسا و شبکهٔ روابط و اتصالات بی‌شمار آنها خو کرده‌اند.»

این قطعه بیانگر دو نکته یا بصیرت است. اولاً به ما می‌گوید که در نظر بودلر میان شوک به منزلهٔ یک مجاز یا شگرد بلاغی و تماس با توده‌های شهری پیوند نزدیکی وجود دارد. ثانیاً

* سی‌بل (Cybele)، الههٔ طبیعت در اساطیر فنیقی و یونانی.

قطعهٔ فوق به ما می‌گوید که فی‌الواقع منظور از این توده‌ها چیست. توده‌ها معرّف هیچ‌گونه طبقه یا گروه و جماعتی نیستند؛ بر عکس، آنها چیزی نیستند مگر جمعیت بی‌شکل عابران یا همان مردمان کوچه و خیابان. این جمعیت، که بودلر از وجودش همیشه آگاه هست، الگو یا مدلی برای هیچ‌یک از آثار او نبوده است، بلکه به منزلهٔ نوعی مجاز یا صنعت بلاغی پنهان بر ذهن خلاق او حک شده است، تصویر مجازی نهفته در بطن نخستین قطعه‌ای که از او نقل شد نیز مبتنی بر همین تصویر از توده‌ها است. ما می‌توانیم تصویر شمشیرباز را در این بند تشخیص دهیم؛ ضرباتی که او وارد می‌آورد چنان طراحی شدند تا از میان جمعیت راهی برای او بگشایند. یقیناً آن «محله‌های قدیمی» که شاعر غزل «خورشید» از خلال آنها گذر می‌کند خالی و متروک‌اند. لیکن معنای این تصویرسازی یا چهربندی پنهان (که ژرفای زیبایی آن بند را آشکار می‌کند) احتمالاً چنین است: از دل جمعیت شبه‌گون کلمات، پاره‌ها و بندها، و سرآغاز ابیات است که شاعر، در خیابانهای متروک، غنائم شعری خویش را به چنگ می‌آورد.

۵

جمعیت ــ هیچ موضوع یا مضمون دیگری بیش از این شایستهٔ توجه نویسندگان قرن نوزدهم نبود. در این دوران بود که جمعیت رفته‌رفته در هیأت یک جامعه یا جمهور (public) شکل می‌گرفت، جامعه‌ای متشکل از لایه‌ها و اقشار گسترده‌ای که در خواندن متون تبحر یافته بودند. بدین‌ترتیب جمعیت به یک مشتری بدل شد و این آرزو در دلش جوانه زد تا چهره‌اش در رمانهای معاصر به تصویر کشیده شود، درست همان‌طور که اربابان و اشراف قرون وسطی خواهان ترسیم چهرهٔ خود در نگاره‌ها بودند. موفقترین مؤلف قرن به این تقاضا بر اساس ضرورتی درونی پاسخ داد. در نظر او مراد از جمعیت ــ تقریباً به مفهوم باستانی این کلمه ــ جمعیت مشتریان و مخاطبان بود. ویکتور هوگو نخستین کسی بود که در عناوین آثارش جمعیت را مورد خطاب قرار داد: *بینوایان*، *کارگران دریا*. در فرانسه هوگو یگانه نویسنده‌ای بود که می‌توانست با رمانِ پاورقی رقابت کند. چنانچه همه می‌دانند، اوژن سو (E. Sue) استاد این ژانر ادبی بود، که در اندک زمانی برای مردم کوچه و بازار به منشأ و منبع کشف حقایق بدل گشت. در ۱۸۵۰ اکثریت قاطعی از رأی‌دهندگان اوژن سو را به عنوان نمایندهٔ شهر پاریس به پارلمان فرستادند. تصادفی نیست که مارکسِ جوان کتاب *اسرار پاریس* به قلم اوژن سو را برای حمله برگزید. او از همان آغاز تشخیص داد که وظیفه‌اش تبدیل تودهٔ بی‌شکل جمعیت به طبقهٔ مستحکم پرولتاریا است، همان توده‌ای که در آن زمان از سوی سوسیالیسمِ زیباشناختی اغوا

می‌شد. توصیف انگلس از این توده‌ها در آثار اولیه‌اش را می‌توان پیش‌درآمدی، هرچند متواضعانه، بر یکی از مضامین مارکس دانست. انگلس در کتاب خود، *وضعیت طبقهٔ کارگر در انگلستان*، می‌نویسد: «شهری چون لندن، جایی که آدمی می‌تواند برای ساعتها پرسه زند بی‌آن‌که حتی به نزدیکی پایان شهر برسد، بدون مشاهدهٔ کوچکترین نشانه‌ای از شروع مناطق باز روستایی، حقیقتاً مکانی خاص است. این تمرکز عظیم، این امتزاج و تراکم سه و نیم میلیون انسان در یک نقطهٔ واحد، نیرو و توان این سه و نیم میلیون نفر سکنه را صدبرابر کرده است... لیکن آدمی فقط پس از مدتی ملتفت قیمتی می‌شود که برای این امر پرداخت شده است. فقط پس از چند روز گام زدن در پیاده‌روهای خیابانهای اصلی است که آدمی متوجه می‌شود این لندنیها برای خلق همهٔ عجایبِ تمدن که در سراسر شهر آنان مشهود است، مجبور شده‌اند بهترین عناصر سرشت بشری را فداکنند، و این که صدها قوهٔ خلاق که در وجود ایشان به صورت بالقوه نهفته بود، منفعل باقی مانده و سرکوب شده‌اند... نفسِ جوش و خروش خیابانها واجد کیفیتی نفرت‌انگیز است، کیفیتی که خودِ طبع بشری از آن بیزار است. صدها هزار انسان از تمامی طبقات و اقشار جامعه به هم تنه می‌زنند و از کنار هم عبور می‌کنند؛ آیا اینان همگی انسانهایی نیستند با خصوصیات و تواناییهای یکسان، که جملگی به یک اندازه جویای سعادت‌اند؟... و با این حال چنان به سرعت از کنار هم می‌گذرند که گویی هیچ وجه مشترکی ندارند و به هیچ طریقی با یکدیگر مرتبط نیستند. یگانه توافق آنان توافقی خموش و ضمنی است: این که هر کس باید از سمت راست پیاده‌رو عبور کند تا حرکت سیل جمعیت در جهت عکس را سد نکند. هیچ کس حتی به خود زحمت نمی‌دهد نیم نگاهی به دیگران بیندازد. هر چه تعداد مردمانی که در فضایی کوچک تلنبار شده‌اند بیشتر باشد، بی‌اعتنایی خشن آنان نسبت به یکدیگر و تمرکز خشک و سرد هر کس بر مسائل خصوصی خویش، نفرت‌انگیزتر و تهاجمی‌تر می‌شود.»

توصیف انگلس از کلان شهر با توصیفهایی که در آثار ادبای درجهٔ دوِ فرانسوی، نظیر گوسلان، دلوو یا لورن، یافت می‌شود تفاوتی بارز دارد. این توصیف فاقد مهارت و چابکی و سهولتِ خاصِ حرکت فلانور* از میان جمعیت است، مهارتی که ژورنالیستها آن را مشتاقانه از

---

* فلانور (flâneur)، واژه‌ای فرانسوی، و به یک معنا، پاریسی است که معادل دقیقی در سایر زبانها ندارد و از این رو غالباً به همین صورت به‌کار می‌رود. می‌توان فلانور را به «ولگرد» یا «پرسه‌زن» ترجمه کرد، ولی معنای حقیقی این اصطلاح فقط در متن یک منظومهٔ تاریخی و فرهنگی مشخص می‌شود، منظومه‌ای متشکل از کافه‌ها، پیاده‌روها، ویترینها... و البته جمعیت. از دیدگاه بنیامین، فلانور نمونهٔ گویای شکل مدرنِ تجربه (Erfahrung) در کلان‌شهر است ــ برخی از خصوصیات بارز این تجربه عبارت‌اند از گسستگی و ⇐

او فرامی‌گیرند. [پدیدهٔ] جمعیتْ انگلس را آشفته و پریشان‌خاطر می‌کند؛ او نیز با واکنشی اخلاقی، و همچنین با واکنشی زیباشناختی، بدان پاسخ می‌گوید؛ سرعت عبور مردمان از کنار یکدیگر موجب تشویش اوست. زیبایی و لطف توصیف او از تلاقی و ترکیب یک دیدگاه انتقادیِ با قوام و تزلزل‌ناپذیر و یک نگرش کهنه و از مُدافتاده ناشی می‌شود. نگارندهٔ این توصیف اهل آلمان‌بود، کشوری که مردمانش هنوز عمدتاً روستانشین بودند؛ به احتمال قوی او هرگز با وسوسهٔ غرق شدن در سیلاب جمعیت روبه‌رو نگشته بود. هنگامی که هگل، کمی پیش از مرگش، برای نخستین‌بار به پاریس رفت، به همسرش نوشت: «وقتی از خیابانها عبور می‌کنم، ظاهر مردم درست مثل اهالی برلن است؛ آنها همان لباسها را می‌پوشند و چهره‌هایشان هم تقریباً همان ــ همان حالت را دارد، منتها در میان جمعیتی عظیم.» حرکت کردن در دل این جمعیت برای یک پاریسی کاری طبیعی بود. صرف‌نظر از وسعت فاصلهٔ دلبخواهی هر فرد از جمعیت، هیچ‌کس نمی‌توانست از تأثیر آن برکنار ماند یا، همچون انگلس، از بیرون به آن بنگرد. تا آنجا که به بودلر مربوط می‌شود، توده‌ها به‌هیچ‌وجه پدیده یا عاملی بیرونی نبودند؛ در واقع به راحتی می‌توان ردّ علائم واکنش دفاعی بودلر نسبت به‌کشش و جذابیت آنها را در آثار وی دنبال کرد.

توده‌ها تا بدان‌حد جزئی از وجود بودلر شده بودند که به ندرت می‌توان توصیفی از آنها در آثارش یافت. مهمترین موضوعات او تقریباً هیچ‌گاه به صورت توصیفی ارائه نمی‌شوند. همان‌طور که دوژاردن (Dujardin) به درستی می‌گوید: «مسألهٔ اصلی بودلر بیشتر کاشتن بذر تصاویر در حافظه بود تا تزیین و پرداخت آنها.» تصاویری که ویکتور هوگو با چنان استادی و مهارتی از شهر ترسیم کرد، هیچ همتایی در آثار بودلر ندارد و جستجو برای کشف آن در *گلهای بدی* یا *ملال پاریس* کاری عبث و بیهوده است. بودلر نه شهر پاریس و نه اهالی آن را وصف نمی‌کند. صرف‌نظر کردن از توصیف این دو پدیده به او اجازه می‌دهد تا هریک را در هیأت آن دیگری ظاهر سازد. جمعیت او همواره جمعیتِ شهری بزرگ است، و پاریس او در همه‌حالْ شلوغ و پُرجمعیت. همین نکته عامل برتری تمام عیار او بر باربیه (Barbier) است، کسی که روش توصیفی‌اش شکافی میان توده‌ها و شهر ایجاد کرد. در *مناظر پاریسی* حضور

⇒

فشردگی زمان و مکان، پارادوکس، جنب‌وجوش، ملال، شوک، جدایی درون و برون، تکثر نقشها و چهره‌ها و نقابها. در متن نظریهٔ بنیامین در باب صور تاریخی تجربه، مفهوم فلانور و بازتاب آن در زندگی و شعر بودلر ــ که باید او را جدّ اعظم همهٔ روشنفکران و هنرمندان مدرن دانست ــ معنا و اهمیتی اساسی دارد. ــ م.

پنهان جمعیت تقریباً در همه‌جا قابل اثبات است. هنگامی که بودلر سپیده‌دم را به عنوان مضمون خویش برمی‌گزیند، چیزی نظیر «سکوت جمعیتی انبوه»، که هوگو حضور آن را در فضای شبانهٔ پاریس حس می‌کند، از دل خیابانهای متروک برمی‌خیزد. زمانی که بودلر به تصاویر مربوط به کالبدشناسی می‌نگرد که در کرانه‌های غبارآلود رود سن برای فروش به تماشا گذارده شده‌اند، تودهٔ درگذشتگان جایگزین اسکلتهای منفردی می‌شود که بر این صفحات ترسیم شده‌اند. در چهره‌ها و پیکرهای *رقص دهشت (danse macabre)* بودلر حرکت تودهٔ متراکم جمعیت را مشاهده می‌کند. تودهٔ جمعیت در حکم حجابی لرزان بود که بودلر از خلال آن پاریس را می‌دید. حضور تودهٔ جمعیت تعیین‌کنندهٔ یکی از بارزترین مؤلفه‌های *گلهای بدی* است.

در غزل موسوم به «یک رهگذر» هیچ واژه یا عبارتی مستقیماً از جمعیت نام نمی‌برد. لیکن کل واقعه متکی بر حضور جمعیت است، درست همان‌طور که حرکت یک زورق بادبانی وابسته به باد است.

غوغای کَرکنندهٔ خیابان گرداگرد من فریاد می‌کشید
گذر کرد بانویی، بلندبالا، ظریف، در جامهٔ
عزا ــ اندوه پُرشکوه ــ با دستانی برافراشته
که تسلی نمی‌پذیرند، و با روبانها و دامنی مواج؛

موقّر و چابک، با پیکری چون تندیس.
و این من بودم، که در پیچ و تاب جنون، نوشیدم
از درون چشمانش ــ آن آسمان صاف، همانجا که طوفان زاده می‌شود ــ
لطافتی را که افسون می‌کند و لذتی را که جان می‌ستاند.

آذرخشی رخشان ... وانگاه شب ــ آه زیباییِ گریزان
که نگاهت به ناگهان مرا تولدی دیگر بخشید،
آیا دگر بار ترا فقط در ابدیت خواهم دید؟

دور از اینجا، بسی دور! و بسی دیر! یا شاید، هرگز؟
چرا که من نمی‌دانم تو به کجا می‌گریزی و تو نمی‌دانی من به کجا می‌روم،
تویی که دوستت می‌داشتم، تویی که خود می‌دانستی!

پوشیده در حجاب بیوه‌ای عزادار، که سیل جمعیت به طرزی اسرارآمیز و خاموش او را با خود می‌برد، زنی ناشناس به درون میدان دید شاعر پا می‌گذارد. آنچه این غزل (یا سانت) به ما می‌گوید، در این نکته خلاصه می‌شود: فرد شهرنشینْ هیچ‌گاه جمعیت را به مثابهٔ عنصری مخالف و ضدِ خویش تجربه نمی‌کند، بلکه همین جمعیت است که چهرهٔ افسونگر را برای او به ارمغان می‌آورد. مایهٔ شعفِ شاعرِ شهری همان عشق است ــ لیکن عشقی در نگاه آخر، نه در نگاه نخست. این وداعی ابدی است که در متن شعر بودلر با لحظهٔ افسون شدن تطابق می‌یابد. بدینسان غزل بودلر شگرد بلاغیِ شوک، یا در واقع فاجعه را ارائه می‌دهد. اما سرشت عواطف خود شاعر نیز از این شوک تأثیر می‌پذیرد. آنچه تن او را به لرزه و پیچ و تاب می‌اندازد ــ به بیان خود بودلر *crispé comme un extravagant* ــ شور و شعف مردی نیست که تار و پود تنش آکنده از *اروس (eros)* شده است؛ بلکه بیشتر همانند شوکی جنسی است که بر مردی تنها عارض می‌شود. این واقعیت که، بنا به قول تیبو، «سرودن چنین ابیاتی فقط در شهری بزرگ ممکن بوده است» چندان پُرمعنا نیست. این ابیات بیانگر زخمهایی‌اند که زندگی در کلان‌شهر بر پیکر عشق وارد می‌آورد. پروست نیز این غزل را از همین دیدگاه خواند، و به همین دلیل نیز عنوان پُرمعنای «زن پاریسی» را به تصویری بخشید که بعدها آن را به پیروی از بودلر ترسیم کرد، تصویری از زن عزادار که روزی به ناگاه در هیأت آلبرتن* بر پروست ظاهر گشت. «هنگامی که آلبرتن دوباره وارد اتاقم شد، جامه‌ای از ساتن سیاه بر تن داشت. در این لباس پریده‌رنگ به نظر می‌رسید، به آن دسته از زنان آتشی اما پریده‌رنگ پاریسی شباهت داشت که به هوای آزاد عادت ندارند و زندگی در میان توده‌ها و احتمالاً در فضایی آکنده از رذالت بر آنان اثر گذاشته است، آن نوع زنانی که می‌توان آنان را به یاری نگاهی خاص در چشمانشان بازشناخت، نگاهی که اگر بر گونه‌هاشان روژ نمالیده باشند، لرزان به نظر می‌رسد.» این نگاه ــ حتی تا سالها بعد در روزگار پروست ــ نگاه ابژه یا موضوع عشق است که فقط یک شهرنشین تجربه‌اش می‌کند، نگاهی که بودلر آن را برای شعر به دام انداخت، و می‌توان درباره‌اش به کرّات گفت که از کامیابی و تحقق امیالْ بیشتر معاف گشته است تا محروم.

۶

از میان روایات قدیمیترِ دستمایه یا مضمونِ جمعیت، داستانی کوتاه به قلم آلن‌پو و ترجمهٔ بودلر را می‌توان نمونه یا مثال کلاسیک این مضمون به شمار آورد. این داستان واجد

* آلبرتن (Albertine)، یکی از شخصیتهای اصلی رمان *در جستجویِ زمان گم‌شده* اثر مارسل پروست.

خصوصیات معینی است که، پس از بررسی دقیقتر، جنبه‌هایی از برخی نیروهای اجتماعی را عیان می‌سازند، نیروهایی برخوردار از چنان قدرت و ژرفای پنهانی که می‌توانیم آنها را از زمرهٔ آن عوامل منحصربه‌فردی به حساب آوریم که می‌توانند به صورتی ظریف و در عین حال عمیق بر [فرایند] آفرینش هنری اثر بگذارند. عنوان این داستان کوتاه «مردِ جمعیت»* و محل وقوع آن شهر لندن است. راوی داستان مردی است که پس از یک بیماری طولانی، می‌خواهد برای نخستین‌بار مجدداً به درون شلوغی و ازدحام شهر پا گذارد. در ساعات آخر بعدازظهرِ یک روز پاییزی در یکی از قهوه‌خانه‌های بزرگ لندن پشت میز مستقر می‌شود. سایر مشتریان کافه را ورانداز می‌کند، آگهیهای روزنامه‌اش را به دقت می‌خواند، لیکن کانون اصلی علاقه و توجه او، سیل موّاج مردمی است که در خیابان از کنار پنجرهٔ او می‌گذرند. «این خیابان یکی از گذرگاههای اصلی شهر است، و در تمامی ساعات روز بسیار شلوغ بوده است. اما، با فرارسیدن تاریکی، سیل جمعیت لحظه‌به‌لحظه افزایش یافت؛ و هنگامی که چراغهای [گازی] خیابان کاملاً روشن شدند، دو موج یا جریان پیوسته و متراکم جمعیت از برابر دَرِ کافه به سرعت عبور می‌کردند. پیش از آن هرگز در این برههٔ خاص از شامگاه در چنین وضعیتی مستقر نشده بودم. بدین‌سبب، دریای خروشان سرهای آدمیان احساسی بی‌سابقه و دلچسب را بر تمامی وجودم مستولی ساخت. سرآخر، از توجه به هر آنچه داخل کافه بود به‌کلی دست شستم، و غرق تماشا و تعمق

* «مرد جمعیت» (The Man of the Crowd) در قیاس با سایر داستانهای کوتاه پو، حکایتی استثنایی است، زیرا به‌کلی فاقد عناصر خارق‌العادهٔ مشهود در دیگر آثار اوست، عناصری چون دهشت متافیزیکی، پدیده‌های مهیب طبیعی، رمز و راز و هراس ناشی از جنایت و پدیده‌های مافوق طبیعی. البته ذهن کنجکاو و تحلیلگر راوی داستان تا حدی یادآور یکی دیگر از شخصیتهای مخلوق ادگار پو، یعنی موسیو دوپَن است که باید او را نیای همهٔ کارآگاهان خصوصی منطقی و تیزهوش ـ از شرلوک هلمز تا پوارو ـ دانست. موضوع داستان شرح رفتار مردی است که از تنهایی می‌ترسد. راوی قصه به هنگام تماشای جمعیت متوجه این مرد می‌شود و در طول شب به تعقیب او می‌پردازد و درمی‌یابد که همهٔ تلاش او معطوف به بودن در میان جمعیت است، و به همین دلیل نیز سراسر لندن را درمی‌نوردد، زیرا به خوبی می‌داند چه خیابانهایی چه وقت خالی می‌شوند و در کجاها می‌توان در هر ساعت شب چند نفری را یافت. «مرد جمعیت» یکی از نخستین نمونه‌های انسان توده‌ای عصر جدید است، انسانی بی‌چهره که فقط در جمع احساس راحتی می‌کند، هرچند همواره در هر جمعی یک بیگانه باقی می‌ماند. البته قهرمان اصلی داستان، جمعیت شهری و حضور «متافیزیکی» آن است، حضوری که نه فقط از نظر روانی بلکه به لحاظ اجتماعی و سیاسی عامل مهم و غالباً شومی در شکل‌گیری تاریخ دو قرن اخیر بوده است. تعجبی ندارد که تجلیات گوناگون این حضور، چه در ادبیات و چه در فلسفه و علوم اجتماعی، بازتابی وسیع داشته است و متفکران بسیاری از لوبون گرفته تا فروید و رایزمن سویه‌های تاریک و روشن آن را مستقیماً مورد تجزیه و تحلیل قرار داده‌اند.

در صحنهٔ بیرون پنجره شدم.» به رغم اهمیت روایتی که قطعهٔ فوق پیش‌درآمدِ آن است، اجازه دهید از آن صرف‌نظر کرده و صحنهٔ وقوع داستان را مورد بررسی قرار دهیم.

شکل ظهور این جمعیت یا تودهٔ لندنی، در توصیفی که پو ارائه می‌کند، همان‌قدر دلگیرکننده و پُرافت‌وخیز است که نور چراغهای بالا سر. این حکم فقط دربارهٔ بی‌سروپاهایی صدق نمی‌کند که با فرارسیدن شب «از لانه‌ها و غارهای خود بیرون کشیده می‌شوند.» پو مستخدمان رتبه‌های بالاتر، «کارمندان ارشد شرکتهای معظم» را نیز چنین توصیف می‌کند: «سر همهٔ آنها اندکی کچل بود، و گوش راستشان هم، به خاطر عادت قدیمی مداد گذاشتن، همواره به طرز عجیبی کج می‌ایستاد. متوجه شدم که آنها همیشه کلاهشان را با دو دست برمی‌دارند یا جابه‌جا می‌کنند، ساعت جیبی می‌بندند، با زنجیرهای طلایی کوتاه که به سبکی بسیار قدیمی و اساسی طراحی شده‌اند.» توصیف او از حرکات جمعیت از این هم چشمگیرتر است. «اکثریت قریب به اتفاق عابران رفتار و سر و وضعی کاسبکارانه و قیافه‌ای حاکی از رضایت داشتند و به نظر می‌رسید یگانه فکر و ذکرشان عبور از میان جمعیت است. اخمهایشان در هم بود و چشمهاشان دو دو می‌زد. وقتی یکی از جمع خودشان به آنها تنه می‌زد هیچ نشانه‌ای از خشم یا بی‌صبری از خود بروز نمی‌دادند، بلکه صرفاً لباسشان را مرتب می‌کردند و با عجله به راه خویش ادامه می‌دادند. گروهی دیگر، که تعداد آنها نیز زیاد بود، حرکاتی تند و بیقرار داشتند، چهره‌هاشان برافروخته بود، و مدام با خود حرف می‌زدند و ادا و شکلک درمی‌آوردند، تو گویی دقیقاً به سبب تراکم جمعیتْ حس می‌کردند در خلوت خویش منزوی و تنهایند. این گروه به محض آن که چیزی مانع حرکتشان می‌شد ناگهان از زمزمه‌کردن دست می‌کشیدند، اما حرکاتِ اداهایشان را دوبرابر می‌کردند، و سپس، با لبخندی بی‌ربط و اغراق‌آمیز بر لبانشان، کنار می‌رفتند تا کسانی که مانع حرکتشان شده بودند، عبور کنند. اگر کسی به آنها تنه می‌زد، خاضعانه به او تعظیم می‌کردند، و سپس مات و مبهوت به اطراف خویش نگاه می‌کردند.» آدمی به این فکر می‌افتد که راوی احتمالاً دربارهٔ میخوارگان آواره سخن می‌گوید. حال آن که آنها به واقع «اشراف‌زادگان، تجار، وکلا، بورس‌بازها و بازرگانان» بودند.

شیوهٔ توصیف پو را نمی‌توان رئالیسم نامید. این شیوه نشانگر عملکرد قوهٔ تخیلی است که عمداً وضعیت را تحریف می‌کند، تخیلی که متن را از آنچه عموماً به منزلهٔ الگوی رئالیسم اجتماعی توصیه می‌شود، بسی دور می‌کند. باربیه، که احتمالاً یکی از بهترین نمونه‌های این نوع رئالیسم محسوب می‌شود، مسائل را به شیوه‌ای سرراست و با غرابتی کمتر توصیف می‌کند. به علاوه، موضوع انتخابی او نیز شفافیت بیشتری داشت: توده‌های ستمدیده. پو نسبت به این

چیزها بی‌توجه است؛ او، صاف و ساده، به «مردم» می‌پردازد. او نیز، چون انگلس، حس می‌کرد چیزی شوم و خطرناک در این صحنه نهفته است. و دقیقاً همین تصویر از جمعیت و توده‌های شهرهای بزرگ بود که برای بودلر امری به غایت مهم و تعیین‌کننده شد. هرچند بودلر تسلیم نیرویی شد که او را به سوی آنها می‌راند و، در مقام یک فلانور، عاقبت یکی از آنها شد، لیکن او هرگز نتوانست از این فکر یا احساس خلاصی یابد که ساختار وجودی این توده‌ها واجد عنصری اساساً و ذاتاً غیرانسانی است. او همدست آنها می‌شود آن هم درست هنگامی که می‌کوشد از آنها فاصله گیرد. او عمیقاً درگیر [زندگی] آنها می‌شود، ولی فقط برای آن که با یک نگاه تحقیرآمیز همهٔ آنها را به محاق فراموشی و نیستی سپارد. این قضاوت مبهم واجد جذابیتی نیرومند است، به ویژه هنگامی که خودِ بودلر محتاطانه بدان اذعان می‌کند. شاید جذابیت و لطفِ «Crépuscule du soir»* او، که توضیح رمز آن به غایت دشوار است، با همین ابهام مرتبط است.

---

* معنای تحت‌اللفظی این عبارت «شفق شامگاهی» است، اما واژه Crépuscule در عین حال به معنای زوال، انحطاط و تباهی است؛ از این رو، می‌توان آن را به «زوال شامگاهی» یا «انحطاط شبانه» نیز ترجمه کرد. این استعارهٔ بودلر حاوی معانی مجازی بسیاری است که برخی از مهمترین آنها، به‌گمان من، عبارت‌اند از: (۱) زندگی شبانهٔ شهر پاریس (که با سرخ و خونین شدن آسمان آغاز می‌شود)، (۲) پیوند بودلر (و اکثریت اخلاف مدرنیست او) با این زندگی شبانه که برای او به طور همزمان عرصهٔ آفرینش و تخریب یا نبوغ و تباهی بود، عرصهٔ وحدت دیالکتیکی فرهنگ و فساد، زیبایی و زوال، خلاقیت و انحطاط، و مهمتر از همه، آزادی و ابهام؛ (۳) قضاوت مبهم بودلر نسبت به این زندگی، زیرا این ابهام نتیجهٔ ضروری تلاش برای درک و بیان سرشت حقیقی واقعیت مدرن به مثابهٔ یک کلیت متناقض و پاره‌پاره است. بودلر تقریباً همزمان با مارکس، و قبل از نیچه، بر خصلت دیالکتیکی مدرنیته تأکید گذارد. برخورد زیباشناسانهٔ او از برخی جهات دیالکتیکی‌تر و نافذتر از تحلیلهای مارکس است. به علاوه او، برخلاف نیچه، سعی نکرد تا با نفی دیالکتیک و تاریخ و تبدیل زیباشناسی به اسطوره، به فراسوی خیر و شرّ و مابعدمدرنیته گذر کند. او نخستین کسی بود که معمّای دردناک زندگی مدرن را تا به آخر زیست و اشعار او نیز یکی از مهمترین عرصه‌های تجلّیِ خودآگاهیِ مدرنیسم است. هیچ‌کس بیش از بودلر، که از بسیاری جهات نیایِ اصلی فرهنگ و هنر مدرنیستی است، با زیبایی زوال و گلهای بدی آشنا نبود. او حاضر نشد هنر و اخلاق را فدای یکدیگر کند و ابهام نهفته در استعاره‌های او نیز ناشی از همین امر است. شفق شامگاهی بودلر می‌تواند کنایه‌ای باشد از چهره‌هایی که به خاطر شادی و نشاط برافروخته و سرخ شده‌اند، یا به خاطر شرمساری و خشم و نفرت. در هر حال، صرف‌نظر از درستی یا نادرستی نکات فوق، تردیدی نیست که هر استعارهٔ شعری حاوی معانی متعدد، چندلایه و متغیر است؛ و هر خواننده یا دورهٔ تاریخی بر مبنای تجارب خود معانی جدیدی در آن کشف می‌کند. ـ م.

۸

بودلر ایرادی در این کار نمی‌دید که مرد جمعیت را، که راوی داستان پو او را در فضای شبانهٔ لندن در سراسر طول و عرض شهر دنبال می‌کند، با *فلانور* یکی کند. اما قبول این نظر وی دشوار است. مرد جمعیت به‌هیچ‌وجه *فلانور* نیست. در وجود او آرامش و وقار جای خود را به رفتار جنون‌آمیز داده است. از این رو، حال و روزِ او بیشتر معرِّف وضعیتی است که *فلانور*، پس از محروم شدن از فضا و جوّی که بدان تعلق داشت، دچارش شد. حتی اگر بپذیریم که شهر لندن زمانی چنین فضایی برای *فلانور* فراهم آورده است، مسلماً این فضا هیچ ربطی به جوّی که پو توصیف می‌کند نداشته است. در قیاس با لندن، پاریسِ عصر بودلر هنوز خصوصیاتی را حفظ کرده بود که در روزگارانِ خوشتر گذشته ریشه داشتند. در آن زمان قایقها هنوز هم عرض رودخانهٔ سن را در نقاطی که بعدها پلی بر آن زده شد، طی می‌کردند. در سال مرگ بودلر هنوز این امکان برای اهل کسب و کار وجود داشت تا به یاری ناوگانی متشکل از پانصد صندلی متحرک* که دور تا دور شهر می‌گشتند، خدمات خود را به اغنیا عرضه کنند. در آن روزها مردم هنوز به پاساژها یا گذرگاههای سرپوشیده (Arcades) علاقهٔ بسیار داشتند، جایی که *فلانور* می‌توانست به راه خود ادامه دهد بی‌آن‌که در معرض دید کالسکه‌هایی قرار گیرد که عابران پیاده را رقیب خود محسوب نمی‌کردند. خیابانها پُر بودند از عابرانی که اجازه می‌دادند جمعیت آنها را به این سو و آن‌سو هُل دهد، لیکن *فلانور* نیز هنوز حضور داشت؛ او فضایی برای حرکت آزاد خود طلب می‌کرد و حاضر نبود از زندگیِ خاص یک آقای متشخص خوشگذران دست کشد. همان بهْ که تودهٔ مردم کارها و امور روزانهٔ خود را دنبال کنند؛ لیکن مرد اهل ذوق یا خوشگذران (Man of Leisure) فقط در صورتی می‌تواند به‌گشت و گذارها و پرسه‌زدنهایِ *فلانور* مشغول شود که ذاتاً در همه‌حال وصله‌ای ناجور باشد. حضور او در جوّ خوشگذرانی و فراغت کامل همان‌قدر ناجور است که در محیط پُر تب و تاب شهر. لندن مرد جمعیتِ خاص خود را دارد. همتای آلمانی او و همان پسرکِ گوشهٔ خیابان موسوم به نانته (Nante) است، چهره‌ای که پیش از انقلاب ماه مارس ۱۸۴۸ در میان اهالی برلن محبوبیت بسیار داشت. شاید بتوان گفت که *فلانور* پاریسی چیزی میان‌این دو است.

نحوهٔ نگرش مرد خوشگذران به جمعیت، در قطعه‌ای کوتاه به قلم ا. ت. آ. هوفمان عیان می‌شود؛ قطعهٔ موسوم به «پنجرهٔ جنبیِ پسرعمو» که فی‌الواقع آخرین نوشتهٔ اوست. این داستان

---

* Sedan cahir: صندلیهایی دارای سایبان، ویژهٔ حمل یک مسافر که سوار بر دو تیرک توسط دو باربر حمل می‌شد.

حدوداً پانزده سال قبل از داستان آلن پو نوشته شده است و احتمالاً یکی از نخستین تلاشهای ادبی برای ترسیم صحنهٔ خیابان در شهری بزرگ است. تفاوتهای موجود میان این دو قطعهٔ ادبی شایستهٔ توجه و بررسی است. راویِ پو عبور جمعیت را از پشت پنجرهٔ یک قهوه‌خانهٔ عمومی نظاره می‌کند، درحالی‌که پسرعموی داستان هوفمان مستقر در خانهٔ خویش است. در داستانِ پو فرد ناظر تسلیم افسون صحنه می‌شود، صحنه‌ای که سرانجام او را اغوا می‌کند تا بیرون آمده در سیل جمعیت غرقه شود. پسرعمویِ هوفمان که از پنجرهٔ جنبی خویش به بیرون می‌نگرد، فردی فلیج و ناتوان از حرکت است؛ حتی اگر در میان جمعیت هم بود، هرگز نمی‌توانست آن را دنبال کند. نگرش او نسبت به جمعیت، اساساً، حاکی از برتری است؛ موضع او در مقام کسی که از پشت پنجرهٔ یک ساختمان مسکونی چندطبقه ناظر بر صحنه است، این برتری را تأیید می‌کند. و از این موضع برتر انبوه جمعیت را به دقت بررسی می‌کند. امروز، روز برگزاری بازار محلی ست و مردمان همگی سرحال‌اند. دوربین ویژهٔ تماشای اُپرا به او اجازه می‌دهد صحنه‌های منفرد نوعی را برگزیند. استعمال این ابزار کاملاً با طبع و میل درونی صاحب آن سازگار است. به گفتهٔ خودش، او مایل است میهمان خویش را با «اصول هنر دیدن» آشنا کند.

این هنر چیزی نیست مگر توانایی لذت بردن از *مناظر زنده (tableaux vivants)** ــ سرگرمی رایج و محبوبِ دورهٔ بیدرمایر (Biedermeire). یک عبارت آموزنده نیز تفسیر مناسب هر منظره را عرضه می‌کند. می‌توان به این روایت به منزلهٔ تلاشی نگریست که قرار بود در آن زمان تحقق پذیرد. اما بدیهی است که این تلاش در شرایطی در شهر برلن صورت پذیرفت که مانع موفقیت کامل آن بود. اگر هوفمان در عمرش به پاریس یا لندن قدم نهاده بود، یا اگر قصد وی ارائهٔ تصویری از خود توده‌ها بود، هیچ‌گاه بازارچه را در مرکز داستان خویش قرار نمی‌داد؛ صحنه را به شکلی ترسیم نمی‌کرد که زنان بر آن مستولی باشند؛ و شاید بر همان مضامین و مایه‌هایی دست می‌گذاشت که پو آنها را از حرکت انبوه جمعیت در زیر نور چراغهای گازی اخذ می‌کند. در واقع، برای مشخص ساختن عناصر غریب و غیرعادی که دیگر پژوهشگران حضور آنها را در پیکرهٔ شهر بزرگ حس کرده‌اند، نیازی به این مضامین نمی‌بود. یکی از ملاحظات هوشمندانهٔ هاینریش هاینه در این مورد بسیار گویاست؛ در نامه‌ای مورخ سال ۱۸۳۸ به فارنهاگن (Varnhagen) دربارهٔ هاینه آمده است: «در بهار امسال نقص بینایی چشم هاینه او را بسیار

---

* منظور از مناظر زنده، تصاویر بزرگ از صحنه‌های گوناگون زندگی است که معمولاً در نمایشهای صامت به تماشا گذارده می‌شدند. این تصاویر همواره حاوی نکته‌ای جذاب، طنزآمیز و... بودند که عبارت همراه با تصویر آن را برای تماشاگران توصیف و تفسیر می‌کرد.

عذاب داد. در آخرین بارِ شدت گرفتن این عارضه، من همراه با وی در طول یکی از بلوارها قدم می‌زدم. شکوه و جلال و شور و حیات نهفته در این گذرگاه، که در نوع خود منحصربه‌فرد بود، مرا واداشت تا لب به تحسین بی‌حد و حصر آن بگشایم، و همین امر موجب شد تا هاینه به نکته‌ای مهم و بامعنا اشاره کند. او بر دهشتی تأکید گذارد که رگه‌هایی از آن در این نقطهٔ مرکزی جهان نیز مشهود بود.»

این مقاله ترجمه‌ای است از چند بخش از مقالهٔ زیر:

W. Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire" in *Illuminations*, Schoken Books, NewYork, 1969.

افلاطون و شاعران

نوشتهٔ هانس ـ گئورگ گادامر

ترجمهٔ یوسف اباذری

هرچند آشکار کردن این نکته دشوار است [اما باید اذعان کرد] که در تار هر نوشتهٔ فلسفی پودِ نوعی جدل بافته شده است. آن کس که فلسفه می‌ورزد با شیوه‌های اندیشیدنِ گذشتگان و معاصران دربارهٔ امور موافق نیست. بنابراین بحثها و استدلالهای افلاطون نه فقط دربارهٔ چیزی است بلکه به ضد آن نیز هست.

گوته

افلاطون در کتاب *جمهوری*، یعنی کتابی که در آن نظامی آرمانی دربارهٔ دولت و برنامهٔ آموزشی آن ارائه می‌شود، هومر و نمایشنامه‌نویسان بزرگ آتنی را ابدالآباد از دولت تبعید می‌کند. شاید در هیچ جا فیلسوفی ارزش هنر را چنان به تمامی نفی نکرده باشد و ادعاهای آن را ـ که به نظر ما این‌همه بدیهی می‌نماید ـ چنان با قاطعیت به مبارزه نطلبیده باشد تا ژرفترین و دسترس‌ناپذیرترین حقایق را آشکار کند. شاید دشوارترین وظیفه‌ای که ذهن آلمانی در تلاش خود برای درک ذهن دنیای باستان با آن روبه‌روست (و شاید به سبب تصور از خودِ ذهن دنیای باستان این وظیفه نامطبوعترین نیز باشد) عبارت باشد از توجیه نقد افلاطون از شاعران و درک معنای آن نقد. زیرا که به صراحت، هنر و شعر مردمانِ باستان است که انسان‌گرایی زیباشناختیِ دوره‌های کلاسیک و رمانتیک آلمانی آن را نمونهٔ عصر باستان کلاسیک می‌پنداشت و آن را به الگو و سرمشق لابدِّ خود بدل کرده بود. و خود افلاطون، ناقد دشمن‌خویِ همین هنر عصر باستان است که رمانتیکها او را باشکوهترین تجسم نبوغ یونانیان می‌دانستند و از زمان رمانتیکها به بعد، درست به اندازهٔ هومر و شاعران تراژدی‌نویس و پیندار و آریستوفانس، مورد احترام و

عشق بوده است. افزون بر این، تحقیقات عالمانه که حاصل این احیای آرمان کلاسیک در آلمان است به شیوهٔ خود این واکنش به افلاطون را موجه جلوه داد. این تحقیقات در جستجوی قانون خاصی است که بر تألیفات مبتنی بر دیالوگ، گفتگویِ افلاطون جاری است و در آثار افلاطون ترکیب هنرمندانهٔ زیبای تمامی عناصر شکل (Form) را کشف می‌کند که مشخصهٔ تحول ادبیات از هومر تا کمدی و تراژدی آتنی است. در حقیقت افلاطون ثابت می‌کند که خود یگانه کسی است که تمامی مشخصاتی را که در کتاب *مهمانی (Symposium)* برشمرده می‌شود داراست، مشخصاتی که در جریان بحثی وضع می‌شود که در تمامی طول شب میان سقراط و آگاتُنِ تراژدی‌نویس و آریستوفانس شاعر کمدی‌نویس جریان دارد، یعنی تراژدی‌نویس حقیقی باید شاعر کمدی‌نویس حقیقی باشد. افزون بر این، سنتِ کهن تعیین جایگاه افلاطون بدین شیوه را در تاریخ اشکال شعریِ در حال تحول تأیید می‌کند، سنتی که آشکارا به ما می‌گوید که افلاطون خود در جوانی تراژدی تصنیف می‌کرد.

اما این سنت در عین حال به ما می‌گوید که افلاطون این سروده‌های جوانی را بعد از آنکه شاگرد سقراط شد، سوزاند. هر آن کس که این واقعه را بفهمد، نقد افلاطون از شاعران را نیز می‌فهمد. زیرا که به یقین ما نمی‌توانیم معنای این واقعه را آن بدانیم که (همان‌طور که مراجع کهن گمان زده‌اند) افلاطون که سقراط بیدارش کرده بود کج‌راههای جوانیش را رها ساخت. به عبارت دیگر ما نمی‌توانیم این واقعه را همان‌گونه تفسیر کنیم که معمولاً انسانی خلاّق را بر اساس شرح زندگی‌اش تفسیر می‌کنیم، یعنی به عنوان گزارش کشف او از استعداد حقیقی‌اش. اگر این قصه حقیقتاً درست باشد و گونه‌ای فرمول‌بندی افسانه‌وار از نقد بعدی افلاطون از شاعران نباشد، حقیقت آن در این امر نهفته نیست که افلاطون دریافت که *قابلیت* آن را ندارد که شاعری بزرگ شود بلکه در این امر نهفته است که او بازشناخت که *آرزو و میلی* برای شاعر شدن ندارد. زیرا که روبه‌رو شدن با سقراط به عنوان الهامی فلسفی به او نشان داد که شاعرشدن دیگر ارزشی ندارد.

آشکارا باید معیاری در مورد ارزش شعر به جز آنچه ما با آن آشنا هستیم وجود داشته باشد که افلاطون از آن سود جست تا به آن قاطعیت با شاعران کلاسیک مخالفت کند. در کتاب دهم *جمهوری* ما با دلایل افلاطون برای رد هومرِ محبوب آشنا می‌شویم. گفته می‌شود که هومر از خاروندس (Charondas) یا سولون (Solon) دولتی بهتر بنیاد ننهاد. یا کشفیات بدیعی همچون تالس یا آنارخارسیس (Anarcharsis) نداشت که عرضه کند. در قلمروِ خصوصی (private sphere) هم برخلاف فیثاغورس (Pythagoras) نفوذی نداشت، یعنی درحالی‌که فیثاغورس شیوهٔ زندگی فیثاغوری را برای گروهی اندک بنیاد نهاد، هومر به عنوان رهبرِ گروهی از

پیروان، شیوهٔ زندگی هومری را مستقر نساخت. او را حتی نمی‌توان با سوفسطاییان بزرگ نیز که معلمانی نافذ و موفق بودند مقایسه کرد. در عوض، هومر به شیوه‌ای نااستوار و نامنظم زندگی کرد. اکنون زمانی که این شرح را می‌خوانیم و به معیاری پی می‌بریم که شعر هومر باید با آن سنجیده شود و رد شود چگونه *ما* می‌توانیم جانب فیلسوفان را بگیریم و به شاعران پشت کنیم؟ زیرا که به یقین ما دیگر نمی‌توانیم این معیار را چه در مورد شاعران و چه در مورد فیلسوفان به‌کار بندیم و یا، در واقع، از اساس آن را برای سنجش اهمیت فکر به‌کار بندیم.

بنابراین اگر می‌خواهیم تصمیم افلاطون برای ضدیت با شعر و نقد او از شاعران را بسنجیم باید بکوشیم تا به فهمی جدید از معیار افلاطون برسیم. هدف ما نمی‌تواند این باشد که با گفتن اینکه تصمیم افلاطون صرفاً تابعی از لحظهٔ بعید و نامناسبِ خاصی در تاریخ بوده است تصمیم او را به‌کناری نهیم و خود را از دست آن خلاص کنیم. برعکس ما خواستاریم تا وضعیتی برای تصمیم‌گیری افلاطون ممکن سازیم که برای ما نیز معنایی بدهد. هنگامی که افلاطون تراژدیهایش را سوزاند، مناقشهٔ ابدی میان ارجحیت فلسفه بر هنر یا هنر بر فلسفه را با تعیین اینکه کدام‌یک است که تفسیری عمیقتر از زندگی به دست می‌دهد، حل نکرد، بلکه وی این امر را بازشناخت که در زمان تصمیم او فلسفهٔ سقراط نباید شکست بخورد. و شاعران نیز مثل کسان دیگر از مواجهه با این ضرورت درمی‌مانند.

در اینجا باید گفتهٔ سقراط در *آپولوژی* را متذکر شوم که در آن وی نقل می‌کند چگونه ندای سروش غیبی را مبنی بر اینکه هیچ کس از او داناتر نیست، آزمود. او دولتمردان و شاعران و صنعتگران را سنجید و همگی آنان را نادان یافت. به هر تقدیر، پرسش از شاعران به نتیجه‌ای انجامید که آنان را از سایران جدا ساخت. اگر چه خود شاعران نتوانستند به پرسش سقراط که فضیلتِ (virtue) حقیقی چیست پاسخی بدهند اما *آثار* آنان شاید حاوی پاسخی معتبر باشد. شاعران فقط تا آن حد ندای سروش غیبی را تأیید می‌کنند که خود را دانایان بزرگی بپندارند، اگرچه آنان نیز همچون معبّران و مفسران سروشها هر آنچه را می‌گویند بر اساس الهام قدسی می‌گویند. اگرچه شعر شاعران ممکن است همیشه الهام‌گونه باشد، سنجش سقراط آشکار می‌سازد که آنان خوّد کمتر از شنوندگانشان قابلیت تفسیر اشعار را دارند.

هنگامی که شاعر بر مسندِ الهگان می‌نشیند مشاعرش در اختیارش نیست. او همچون جویباری، دلخواهانه اجازه می‌دهد هر آنچه بر او وارد می‌شود جاری گردد. و از آنجا که هنر او تقلید کردن است، ناگزیر است که شخصیتهایی بیافریند که با یکدیگر مخالف‌اند و بنابراین به ضد خود سخن می‌گویند (خود را دچار تناقض می‌کنند)، و او نمی‌داند که این نکته یا آن نکته از آنچه گفته است حقیقت دارد (*قوانین* c ۷۱۹).

و شاعران به ما می‌گویند:

> که آنان شیرینی سروده‌هایشان را از چشمه‌های غلتانی برمی‌گیرند که در باغها و چمنزارهای الهگان قرار دارند و همچون زنبورانِ عسل پروازکنان آن را برای ما به ارمغان می‌آورند. و درست می‌گویند: شاعران سبک‌روح و پَرگشاینده و مقدس‌اند و نمی‌توانند چیزی را خلق کنند مگر آنکه خداوند آنها را سرشار کرده باشد و آنان از آگاهی تهی شده باشند، و مگر آنکه عقلی در آنان بر جای نمانده باشد. (*ایون* ۵۳۴b)

اذعان به enthousiasmos[1] نزد شاعران با ابهام خطرناکی آغشته است. بر رغم توصیف پُرجلا از شاعران، لحنِ توصیف از اساس به شکلی بارز آمیخته با طنز و انتقاد است. اگرچه شعر ممکن است شوریدگی و جنون قدسی باشد اما در هر حال معرفت نیست؛ مهارت (techné) نیز نیست که بتواند خود را توضیح دهد و خود و حقیقتش را توجیه کند. تصاویری که شاعران با قدرت بسیار ترسیم می‌کنند همانند خود زندگی مبهم و تفسیر بردار است و سقراط نمی‌تواند از آنها هنر زیستن را بیاموزد، یعنی همان چیزی که در آنها جستجو می‌کند. بنابراین وقتی سقراط می‌گوید که شاعران «پدران خرد و رهبران» هستند طنزی آشکار در گفتهٔ او به چشم می‌خورد و در واقع با قاطعیت تمام با این امر به مبارزه برمی‌خیزد که هومر «تمام یونانیان را تعلیم داد.»

به دقت باید پرسید چرا افلاطون هومر را محکوم می‌کند؟ اول، برای تصویری که او از خدایان ترسیم می‌کند، تصویری که ظاهری انسانی به خدایان می‌بخشد و آن همه برای ما شناخته شده است ــ خدایانی که در اوج زندگی المپی خود مشاجره و مخاصمه می‌کنند، و طرح می‌ریزند و توطئه می‌کنند به‌سانِ آدمیانی که همواره چنین کرده‌اند. دوّم، او تصویر ترسیم‌شدهٔ هومر از هادس[2] (Hades) را نمی‌پسندد، جایی که ضرورتاً باید موجب ترس از مرگ شود. او به سوگواری اغراق‌آمیز برای مردگان، خوارشماری و تَسخَرزنیِ اغراق‌آمیز و شهوات و خواستهای غیرمسئولانهٔ خدایان و قهرمانان هومر معترض است.

تمامی این موارد به نظر می‌رسد که بیشتر نقدِ اسطوره‌ای باشد که در آثار هومر وجود دارد تا نقد شعر به طور خاص، و افلاطون در نقد از اسطوره یگانه کس نیست. پیشینیان وی در این

---

۱. واژهٔ enthousiasmos را در اینجا باید به معنای en-thous-iasmos گرفت یعنی «از خدایان لبالب شدن» یا Götterfülltheit. (مترجم انگلیسی).

۲. هادس، جهان زیرین است، جایی که ارواح مردگان به آنجا می‌روند.

زمینه شامل فلاسفه‌ای می‌شوند از قبیل گزنفون و هراکلیتوس و فیثاغورس و آناکساگوراس؛ این فلاسفه، جملگی، انتقادات مشابهی از الهیات هومر کرده‌اند. اما بیش از همه، شاعران متأخر، پیندار و تراژدی‌نویسان هستند که با افلاطون موافق‌اند. آنان بودند که تصویر خدایان را با استناد به اسطوره‌های کهن اما با طرد آشکار اشکال سنتی افسانه، نابتر و خجسته‌تر ترسیم کردند. آنان به اسطوره‌های کهن استناد کردند و حقایق جدید و معنای اخلاقی و سیاسی جدیدی از آنها استنتاج کردند، شیوهٔ کار آنها بر اساس فرصت‌طلبی و سازشکاری با هوسها و انتظارات مردمان مورد خطابشان نبود، بلکه آنان از ضرورت ذاتی تولیدات شعریشان که تمامی مهارتشان می‌بایست در خدمت آن قرار گیرد، تبعیت می‌کردند. شعر و شاعری، یافتن اسطورهٔ درست است و همان‌طور که ارسطو می‌گوید اسطوره روح تراژدی است. بنابراین آیا افلاطون آخرین حلقه از این زنجیر ناقدان فلسفی مشرب و شاعرانی است که اسطوره‌ای کهن را قالبی نو زدند؟ آیا او فراطی‌ترین کس از کسانی است که سنت بزرگ اسطوره را تصفیه و پاک کردند و اسطوره‌های کهن را به منشی (ethos) جدید ترجمه کردند؟

اگر به نقد او از خدایان و قهرمانان هومری بنگریم باید افلاطون را چنین کسی بپنداریم. نقد او به نظر می‌رسد که مشابهتی نوعی با حملهٔ گزنفون به تصویر سادهٔ انسان‌ریختیِ خدایان در هومر و بیان مؤکّد هراکلیتوس داشته باشد که بنا به آن هومر سزاوار آن است که از رقابتها منع گردد و مورد انتقاد شدید قرار گیرد. اما چنین نیز به نظر می‌رسد که افلاطون اساساً با *شاعران* دورهٔ مابعدهومری همفکر باشد؛ این شاعران تفسیر سنتی از کج‌رفتاریها و شرارتهای خدایان را همچون دروغهای آوازه‌خوانی دوره‌گرد مردود شمردند، و بنابراین به نظر می‌رسد که افلاطون فقط به سبب شدت و دقت وابستگی به الزاماتی که آن شاعران نیز آنها را بازشناخته بودند از آنان فراتر رفت. در واقع به نظر می‌رسد که حتی انگیزه‌های او برای پاک‌کردن و تصفیهٔ اسطوره‌های سنتی نیز مشابه انگیزه‌های آنان باشد. هم افلاطون و هم شاعران آنچه راکذب و دروغ بود مردود شمردند اما نه فقط به این دلیل که آنها کذب و دروغ‌اند، بلکه به دلایل تربیتی. شاعران خود می‌دانستند که آنان بیشترین تأثیر خود را بر جوانان می‌گذارند. همان‌طور که آریستوفانس گفته است هر آن کس که به‌کودکان قصه می‌گوید می‌تواند معلم آنها باشد. اما معلم مردانِ جوان شاعران هستند. بنابراین شاعران باید هر آنچه را راست است به آنان بگویند.

اما انتقاد افلاطون بسیار فراتر می‌رود. نمایش نیز از انتقاد او مصون نمی‌ماند زیرا که وی در کاربرد ملاک انتقادیِ نامنعطف خود به شکلِ شعر همانقدر بی‌محاباست که در مورد کاربرد آن به شکلِ اسطوره. شعر محتوای خود را به شکل روایت به شکل تقلید مستقیم یا ترکیب هر دو

شکل به عنوان ساقی‌نامه* (dithyramb)، به عنوان نمایش، به عنوان اسطوره عرضه می‌کند. و اکنون به ما گفته می‌شود که هر نوع بازنمونِ تقلیدی به سبب ارائهٔ هر محتوایی باید رد و انکار شود مگر آنکه منشی‌نمونه را عرضه کند. افلاطون در واقع در مورد هومر عمداً با تبدیل گفتار مستقیم ــ هنگامی که این نوع گفتار برای نخستین بار در سرآغاز کلاسیک *ایلیاد* ظاهر می‌شود ــ به گفتار غیرمستقیم عنصر تحریک‌کننده در حملهٔ خود را تقویت می‌کند.

هومر: A 33

آگاممنون که این سخنان را بر زبان آورد، خِریسس ترسید
و آنچه را به او گفته شد انجام داد.
در سکوت در ساحل دریای زمزمه‌گر
گام سپرد؛
و مرد پیر همان‌طور که تنها
پرسه می‌زد
از صمیم جان از آپولو
پسرِ لتو، خدای درازگیسو، تقاضا کرد:
آه خدایا، صدای مرا بشنو، ای خدایی که
کمان نقره داری و
حامی کریسا
و سیلای مقدس هستی، ای تو که خداوند قدرتمند
تنه‌دوس هستی.
سمینتئوس! اگر برای تو معبدی
زیبا ساخته‌ام
اگر برای تو ران فربه گاوان و بزان
را سوزانده‌ام
به من خواسته‌ام را عطا کن
آرزویم را برآورده ساز:
بادا که آخائیها تاوان اشکهای مرا
با بلای تیرهای تو بپردازند.

[این قطعه با استفاده از *ایلیاد* چاپ پنگوئن ترجمه شده است.]

افلاطون: جمهوری ۳۹۴a

و مرد پیر با شنیدن این خبر ترسید و ساکت عزیمت کرد و با دور شدن از اردوگاه، زمانی طولانی به درگاه آپولو دعا کرد و صفات او را برشمرد و به او هدایایش را متذکر شد که مقبول افتاده بود، اعم از

* به نقل از فرهنگ حییم.

آنکه ساختن معابد باشد یا نثار قربانیان و به همین سبب طلب جبران کرد. او در عوض این چیزها دعا کرد که آخایی‌ها به جبران اشکهای او به بلای تیرهای خدا گرفتار شوند.

البته این تغییر و تبدیل فقط به آن معناست که تفاوت میان روایت و تقلید را نشان دهد. اما این مثال، عامدانه برای شرارت انتخاب شده است. اگر هنجاری که این گفته برقرار می‌سازد باید کاملاً مراعات شود در نتیجه بخش آغازین *ایلیاد* باید از تمامی گفته‌های مستقیم تصفیه شود. نه تقلیدِ بروز خشم آگاممنون و نه تقلیدِ دعای کاهن برای ا نتقام، دارای مجوزند. به همین سبب دیگر دشواری چندانی باقی نمی‌ماند که افلاطون پیشتر برود و نمایش آتنی را در کل رد کند و با همان بی‌رحمی، عناصر موسیقایی خاص موسیقی یونانی یعنی ملودی (هارمونی) و ریتم را تقبیح کند به گونه‌ای که دست آخر چیزی باقی نماند مگر آوازهای ساقی‌نامه‌ای که برای ستایش خدایان و قهرمانان و فضائل خوانده می‌شود و مبین منش درست به شکل موسیقایی ساده و دقیق است.

افلاطون، انگار که تقبیح شاعران کافی نباشد، در پایان کتاب *جمهوری* (آغاز کتاب ۱۰) به طور خاص به مسألهٔ بیرون انداختن شاعران از دولت بازمی‌گردد و به شکلی مؤکدانه‌تر تقاضای خود مبنی بر تبعید آنان را تکرار می‌کند. به اطمینان می‌توان گفت که زمینه‌هایی که وی می‌چیند به نظر جدی و اقناع‌کننده می‌آید، مع‌هذا این زمینه‌ها فقط تحریک‌کنندگی استدلال او را فزونی می‌بخشند و از آن نمی‌کاهند. سقراط با تردید بسیار (که افلاطون بر آن تأکید می‌ورزد) مجدداً دست به کار می‌شود تا تکلیف خود را با هومر روشن کند، هرچند عشق او به هومر که از کودکی در دل او افتاده بود و خشیت و احترامی که او به شاعر احساس می‌کند و افسونی که هنوز او را در بند شاعر نگه داشته است، مانع او هستند. اما این تردید فقط خصومت و خشونتِ تعیین تکلیف او را روشنتر و آشکارتر می‌کند. شاعر در طبقهٔ کارگران یدی قرار داده می‌شود. گفته می‌شود که او سوفسطایی و جادوگری است که فقط ظاهر گول‌زنندهٔ چیزها را تولید می‌کند. و بدتر آنکه او روح را با شعله‌ور کردن کلیهٔ شهوات آن ویران می‌کند. همین امر ضروری می‌سازد که تمام این «فرشتگان شیرین»، هر قدر هم که به شعر آمیخته باشند، اخراج شوند.

آنچه گفته شد هسته و کنه موضع افلاطون بود. روشن است که دلیل این حملهٔ غیرمترقبه به هومر و شاعران چیزی بیش از حس مسئولیت تربیتی است که فلاسفه و شاعران پیشین را واداشت تا اسطوره‌های سنتی را تصفیه کنند. انتقاد افلاطون دیگر انتقادی شعری از اسطوره نیست، زیرا که برخلاف شاعران او شعر کهن را به شکلی که از صافی انتقاد گذشته باشد، حفظ

نمی‌کند. او شعر را ویران می‌کند. تا همین‌جا نیز انتقاد افلاطون به حمله‌ای بدل می‌شود که هدفش بنیادهای فرهنگ یونانی و میراثی است که تاریخ یونان برای ما به جای گذاشته است. ما شاید حمله‌ای از این نوع را از کسی که عقل‌گرا و بی‌اعتنا به موسیقی باشد انتظار داشته باشیم اما نه از کسی که آثارش از سرچشمه‌های شعری سیراب شده است و خود طلسمی شعری کرده است که انسان را برای هزاران سال به وجد آورده است. اگرچه خود افلاطون می‌خواهد خلاف این را به ما بگوید آیا نمی‌توان پرسید که عدم توانایی او برای اجرای عدالت در مورد شاعران و هنر شعر، به هر تقدیر، مبین رقابت قدیمی میان شاعران و فیلسوفان است؟

سعی بر اینکه به هر شیوه‌ای در سرشت تحریک‌آمیز و پارادکسی نقد افلاطون تخفیف قائل شویم اشتباه است. البته خود افلاطون در اینجا به تعارض قدیمی میان فیلسوفان و شاعران اشاره می‌کند و هدفش کاملاً اطمینان بخشیدن به ماست که این خصومت دیرین در انتقاد او منعکس نشده است. و این امر نیز حقیقت دارد که نقد او از اسطورهٔ هومر بدون پیشینه نبوده است و او پیشینیانی افراطی داشته است. افزون بر این هیچ شکی نمی‌تواند وجود داشته باشد که استدلالهای افلاطون به ضد هنر شعر به نظر می‌رسد که به‌گوش خوانندگان فعلی عجیب و غریبتر بیاید، خوانندگانی که دیگر با نقش شاعران در آموزش یونانی آشنا نیستند. در آن زمان مرسوم بود که آدمی کل معرفت خود را در هر زمینه‌ای که باشد با توسل به هومر توجیه کند (همان‌طور که نویسندگان مسیحی معرفت خود را با توسل به انجیل توجیه می‌کنند.) به علاوه گوش کردن به شعر اغلب به طور کامل راه را برای کشف و تفسیر تمثیلی و خارق‌العاده باز می‌کرد و با توجه به سلطهٔ کلام شفاهی در جهان یونانی، لطیفه‌ای شعری که به عنوان آیه یا حکم بدون قصد کلی شاعر و تعریف و تحدید کاربرد آن بازگو می‌شد از گوش به روح [شنونده] رسوخ می‌کرد. اما تمامی این ملاحظات به هیچ وجه از غرابت شگفت‌آمیز نقد افلاطون نمی‌کاهد. نوعی دفاع از افلاطون نیز اشتباه است، دفاعی که بر این دلیل مبتنی است که افلاطون از شعرِ بماهو شعر انتقاد نمی‌کند، بلکه نوع معاصرِ تباه آن را نقد می‌کند که خود را به تقلیدهایی از صحنه‌های زندگی واقعی محدود می‌سازد. زیرا که به روشنی هومر و تراژدی‌نویسان بزرگ هستند که سقراط و دوستان او را افسون می‌کنند، مع‌هذا مورد انتقاد قرار می‌گیرند. همچنین به فهم این امر یاریی رسانده نمی‌شود، اگر کسی از پیش فرض کند که افلاطون متافیزیسین آموزهٔ مُثل است و سپس نتیجه بگیرد که نقد او از شاعران به طور منطقی از اصول هستی‌شناختی اساسی او منتج می‌گردد. برعکس، نظر افلاطون دربارهٔ شاعران نتیجهٔ نظام فکری او نیست، نظامی که مانع می‌شود او ارزیابی منصفانه‌تری از حقیقت شعری بکند. فزونتر، موضع افلاطون

کاملاً مبین تصمیمی آگاهانه است، تصمیمی که در نتیجهٔ علاقه‌مند شدن به سقراط و فلسفه و در مخالفت با کل فرهنگ سیاسی و فکری زمان خود و بر اساس این اعتقاد گرفته شده است که فقط فلسفه توانایی حفظ دولت را داراست. دلیل موجه و خوبی وجود دارد که چرا افلاطون نقد خود از شاعران را در دو قطعهٔ شاخص کتاب *جمهوری* خویش ارائه می‌کند و آشکارا آن را بسط و گسترش می‌دهد. زیرا که اهمیت تربیتی فلسفهٔ جدید و متفاوت افلاطون به صراحت از آنجا آشکار می‌شود که این فلسفه از بنیادهای فلسفی آموزش آتنی می‌گلسد و بر اساس ضدیت با این سنت ابراز وجود می‌کند.

هر تفسیری از تفکر افلاطون در اینجا بستگی به زمینه‌ای دارد که بر مبنای آن تبعید شاعران از معبد مقدس زندگی یونانی رخ می‌دهد. در نتیجه هر تفسیری که از آغاز این زمینه را به غفلت بسپارد و در جستجوی قضاوت دربارهٔ گفته‌هایی خاص و مجزا از افلاطون باشد، تفسیری غلط خواهد بود. انجام چنین کاری به معنای قبول این فرض است که موضع افلاطون دربارهٔ هنر صریحاً در این گفته‌های خاص بیان شده است و مقصود او از استدلالش نوعی دفاعیه است که در نهایت به ما اجازه می‌دهد تا شاعران را به اندازهٔ دشمنانشان عزیز بداریم. اما حقیقت واقعیِ عبارت از این است که معنا و مقصود این نقد از شاعران را بتوان با عزیمت از نقطه‌ای که خاستگاه آن است، دریافت. این امر را می‌توان در نوشته‌های افلاطون دربارهٔ دولت در متن برنامه‌ای آموزشی که برای رهبران دولت ریخته شده است، یافت؛ دولتی که پیش روی ما فقط با کلام و با استفاده از مصالحی که فقط برای بنای آن مکفی و مناسب‌اند، تأسیس می‌شود. نقد از شاعران را فقط می‌توان در متن این بنای مجدد دولت در کلام فلسفه دریافت که معنای یگانهٔ آن روی برتافتن کامل از دولت موجود است. فقط در این صورت است که هدف سهل و سادهٔ این نقد آشکار می‌شود.

خود افلاطون در *نامهٔ هفتم* (همان بیانیهٔ خودزندگینامه‌ای (autobiographical manifesto) که خطاب به دوستان سیاسی‌اش در سیسیل نوشته شده است) نقل می‌کند که چگونه شد که او از کنش عملی و سیاسی خودداری ورزید و چگونه پس از انتظاری طولانی برای سررسیدن موقع مناسب برای دست زدن به عمل، دریافت که فقط فلسفه است که می‌تواند دولت را از نو بنا کند. زیرا که نه فقط شهر زادگاه او بلکه تمامی دولتهای موجود به سستی بنا شده‌اند و به احتمال قریب به یقین چاره‌ناپذیرند. *جمهوری* افلاطون مبین چنین بصیرتی است. در این کتاب اصرار ورزیده می‌شود که فیلسوفان باید حاکمان دولت باشند زیرا که فقط فلسفه می‌تواند امور دولت را نظم بخشد.

هر آنچه در کتاب جمهوری دربارهٔ نظم دولت گفته می‌شود تابعی از این الزام است و توجیهی برای آن به شمار می‌رود. اگر کسی برنامهٔ آموزشی طراحی‌شده و انتظام دولت را به شکلی لغوی تبیین کند جدیت و اهمیت کامل این الزام را متوجه نخواهد شد. دولت [مد نظر افلاطون] دولتی در حیطهٔ اندیشه است نه دولتی که روی زمین وجود دارد. به عبارت دیگر هدف آن روشن کردن امری است و نه تمهید طرحی عملی برای نظمی بهبودیافته در زندگی سیاسی واقعی. دولت افلاطون برای هر آن‌کس که می‌خواهد خود را و نهاد درونی خود را نظم بخشد، «پارادایمی در ملکوت» است. یگانه علت وجودی چنین دولتی ممکن ساختن این امر برای هر کس است که خود را در آن پارادایم بازشناسد. البته، نکتهٔ صریح این است که هر آن کس که خود را در آنجا بازشناسد دیگر خود را به عنوان فردی منزویِ بی‌دولت، باز نخواهد شناخت. او در خود بنیادی را بازمی‌شناسد که بر مبنای آن واقعیت دولت بنا می‌شود و او توانا می‌شود به رغم کژی و تباهی دولتی واقعی که در قلمرو آن زندگی می‌کند، این بنیاد را در خود بازشناسد. طرح آموزشیِ پیشنهادی که کاملاً نظم آموزشی موجود را واژگون می‌کند عملاً به معنای آن است که پرسش سرشت سیاسی آدمی و پرسش ماهیت واقعی عدالت را از هر شکل خاص و نسبی‌ای که نظم زندگی آدمی ممکن است به خود گیرد، پاک و محو کند و آن را به ساحتی در روح فرد منتقل کند که پایه و اساس دولت است، اعم از آن دولتی که هنوز وجود دارد یا هر نوع دولتی که می‌تواند در آینده تأسیس شود.

بنابراین تصفیهٔ شعر سنتی به دست افلاطون را می‌توان فقط از نسبت آن با هدفِ کل این بنیان و اصول پارادایمی در کتاب جمهوری فهمید. و تصفیهٔ پیشنهادی شعر مثل تصفیهٔ اصول حکومت را نباید به معنای لغوی آن فهمید، یعنی ارائهٔ سلسله‌ای از آموزه‌ها برای بازسازی آموزش سنتی یا تصفیهٔ طرح آموزشی بر طبق معیارهای جدید. الزامی که این طرح کار خود را از آن آغاز می‌کند هنگامی که با ادعاهایی مقایسه شود که به طور معمول در مورد اهمیت تربیتی شعر ارائه می‌شود به نظر می‌رسد که کاملاً غیرواقعی و افراطی باشد. هر پند و آموزه‌ای را در شعر کهن اکنون نیز همچون گذشته باید پند و آموزه‌ای واقعی پنداشت یعنی به عنوان چیزی کُمکی [کمک‌آموزشی]، در این صورت میراث شعر سنتی در امر آموزش جوانان به‌کار برده می‌شود. به هر تقدیر، هر آنچه در آموزش اهمیتِ اولیٰ دارد خودبه‌خود رخ می‌دهد. نتایج تربیتی مهم را هیچ‌گاه نباید به ابزارهای خاص پند و آموزش نسبت داد، بلکه آن را باید به «قوانین دولت» و بیش از همه به قوانین نانوشته نسبت داد، یعنی منشی که بر جامعه حاکم است و هرچند مستور است اما پنهانی آدمیان را شکل می‌دهد. بنابراین کارآیی پنهانِ شعر به سبب این واقعیت است که

در آن چیزی بیان می‌شود که بازتابندهٔ روحی است که بر جامعه حاکم است. تأثیر هومر بر جوانان یونان شبیه تأثیری است که وی بر هر فرد جوان امروزی می‌گذارد. او الگویی اعلا برای فضائلِ قهرمانی می‌سازد ــ فضائلی از قبیل شجاعت و شرف و آمادگی برای مردن و عظمت و شکیبایی و هوش ــ بدون اینکه اجازه دهد عدم توافق در میان خدایان و مَکر و توطئهٔ پست و ضعف زبونانهٔ آنان به عنوان الگوهایی منفی بر رفتار ما تأثیر بگذارد.

با توجه به این واقعیت به نظر می‌رسد تقبیح شعر به دست افلاطون تعصبات اخلاقیِ روشنفکری ناب‌گرا را برملا می‌سازد. زیرا در اینجا باری بر دوش شعر گذاشته می‌شود که نمی‌تواند آن را حمل کند و نیازی هم به حمل آن ندارد. محتوای شعر باید تصفیه شود تا شعر بتواند تأثیر آموزشی خاص خود را کسب کند. گمان می‌رود که شعر باید از طریق نمایش، منشی اصیل را در روح جوانان وارد کند و شعر باید خود زمانی این وظیفه را انجام دهد که منشی در زندگی جمعی جوانان و پیران وجود ندارد تا تأثیر کلام شعری را راهنمایی و مشخص کند. انجام این وظیفه به معنای اضافه بار کردن بر عملکرد تربیتی شعر است، اضافه بارکردنی که فقط با انگیزشی انتقادی می‌توان آن را توضیح داد، انگیزشی انتقادی که در پس گفته‌های افلاطون نهفته است. بصیرت سقراطی افلاطون این بود که پس از آنکه سوفسطاییان روح آموزش را معین کردند منش سیاسی محکمی که کاربست و تفسیر شعر را تضمین کند از میان رفت و دیگر وجود نداشت. به اطمینان می‌توان گفت که عدالت و فضیلت سیاستمردان به دقت همانهایی بودند که آموزش سوفسطایی درصدد رواج آن بود. اما سقراط محتوا و اصل واقعی منش جدید را برملا ساخت. از نظر سوفسطاییان عدالت فقط عبارت بود از عرف متعلق به ضعفا، عرفی که از منافع آنان حمایت می‌کرد. از نظر سوفسطاییان اصول اخلاقی دیگر فی‌نفسه و به خودی خود اعتبار ندارند، بلکه فقط به عنوان شکلی از «پاییدنِ» یکدیگر معتبر هستند. «عادلانه» صفتی است که با آن کسی به یاری هر کسی می‌تواند خود را در برابر کسی دیگر محق بداند و این صفت به طور کلی ناشی از ترس و عدم اطمینان متقابل است. این عدالت، عدالتی که ذاتی و درونی من باشد، نیست. نظریهٔ سوفسطاییان دربارهٔ عدالت با همهٔ گوناگونیهایش، در مورد تمهید «بنیادی» برای عدالت شبیه هم‌اند. و سوفسطاییان صرف‌نظر از آنکه خود را محافظه‌کار بدانند یا انقلابی و حتی هنگامی که می‌پندارند بنیادی برای اقتدار قانون مدنی مهیا کرده‌اند، در اصل، از آغاز مفهوم عدالت را تحریف کرده‌اند. سوفسطاییان به عنوان قاضیان عدالت از اقرار به عدالت درمی‌مانند حتی اگر آن را «اجرا» کرده باشند. به همین سبب گفتهٔ کالیکلس (Callicles) و تراسیماخوس (Thrasymachus) که قدرت موجد حق است فقط به برملا شدن ذهنیتی کمک می‌کند که بر

تمامی سوفسطاییگری حاکم است: *هیچ‌کس داوطلبانه و از سرِ اراده آنچه را حق است به جا نمی‌آورد.*

هنگامی که چنان برداشتی از حقیقت روح دولت را بیآکند، تأثیر تربیتی مثبت شعر به ضد خود بدل می‌شود. برای کسی که آوای آموزه‌های تراسیماخوس و سایر سوفسطاییان در گوشش طنین‌انداز است، جهان شعر، که نسل اندر نسل مهیاگر الگوهای انسانیت والاتر برای جوانان بوده است، اکنون دال بر خودِ روح منحرفْ شده است. بنابراین به گفتهٔ آدیمانتوس (Adeimantos) در آغاز کتاب دوم، خودِ شاعران مسئول تضعیف مفهوم درست عدالت‌اند. آنان به سبب سود و امتیازاتی که عدالت به بار می‌آورد و نه به سبب نفس عدالت، کودکان را به عدالت تشویق می‌کنند. و تمامی شعر سنتی به همین گناه آلوده است. از زمان آغاز، از زمان قهرمانان تا به امروز، هرگز بی‌عدالتی بماهو بی‌عدالتی تقبیح و عدالت به ماهو عدالت ستایش نشده است. اما آدایمانتوس اشاره می‌کند که این نظر، نظر خود او دربارهٔ حقیقت شعر سنتی نیست و سخن خود را با این گفته به پایان می‌رساند که تراسیماخوس یا هر کسی دیگر فقط زمانی می‌تواند چنان نظریه‌ای دربارهٔ عدالت و بی‌عدالتی صادر کند که پیشتر با اطمینان به نفسی متظاهرانه معنای واقعی این مفاهیم را به ضد خود بدل کرده باشد.

بنابراین بر عهدهٔ سقراط گذاشته می‌شود تا از امر عادلانه و برحق ستایشی حقیقی بنماید. او باید وظیفه‌ای را به انجام رساند که هیچ کس دیگر، خاصه شاعران از عهده‌اش برنمی‌آیند. «دولتِ» افلاطون اکنون باید ستایش حقیقی عدالتی را مطرح کند که زین پس بر نظر سوفسطاییان که معنای آن را تحریف کرده‌اند، فائق آید. آنچه عادلانه و برحق است، حقی نیست که یکی در برابر دیگری *دارد*، بلکه فزونتر، عادل بودن است: هر کسی فی‌نفسه عادل *است* و همه جملگی عادل هستند. عدالت زمانی که هر کس دیگری را می‌پاید و در برابرش جبهه می‌گیرد وجود ندارد، بلکه زمانی وجود دارد که هر کسی خود را می‌پاید و از برحق بودن و بر عدل بودن بنیان و نهاد درونی خود محافظت می‌کند.

بنابراین در دولتی آرمانی که اکنون سقراط آن را بسط و گسترش می‌دهد، سنت شعری تا آن درجه تصفیه می‌شود که میراث کهن به طور کامل از آن پاک گردد، زیرا که دیگر نباید برای پشتیبانی از تحریف حقیقت به دست سوفسطاییان سند و شاهدی وجود داشته باشد. نفسِ افراطی‌بودنِ این تصفیه که هزاران بار از گستاخانه‌ترین رؤیاهایی که مربیان اخلاق‌گرا دربارهٔ قدرت بافته‌اند فراتر می‌رود، باید کُنه مطلب را دربارهٔ آن نوع تنظیم مجدد تعلیم و تربیتی که افلاطون در سر دارد به ما بیاموزد و هدف *آن آشکارکردن این امر نیست که در دولتِ بالفعل* شعر

چگونه باید ظاهر شود، بلکه هدف آن این است که قدرتهایی را آشکار سازد و بیدار کند که دولت را تشکیل می‌دهند و دولت به طور کلی از آنها ناشی می‌شود. به همین سبب، سقراط دولتی را در لفظ تشکیل می‌دهد که امکان آن فقط در *فلسفه* داده می‌شود. به نظر می‌رسد که این دولت دولتی است که کاملاً بر قدرت نظام آموزشی و تعلیم و تربیتی خود استوار باشد، به عبارت دیگر دولتی نو باشد، خلق‌الساعه، بدون تاریخ و محصول یگانهٔ احیای آدمی. اما عملاً این دولت تصویری بیش نیست، «تصویری درشت» از عدالت که در آن روح می‌تواند عدالت را بازشناسد. اما روح را در جریان سفر خود به سوی معرفت نباید شعر سنتی و دنیای سنتی رسوم اخلاقی، راهنمایی کنند. *ولی حتی این مرحله از احیا نیز باید پشت سر گذاشته شود*، یعنی زمانی که روح به هنگام طی طریقِ ریاضیات فرامی‌گیرد که حقیقت را از ظاهر تمیز دهد. راه بازگشت به کنش سیاسی واقعی فقط به روی کسی باز است که هنگام تفلسف از دنیای سایه‌گونِ «واقعیت» فراتر رود و فقط فیلسوف است که برای طی این طریق فراخوانده شده است.

بنابراین تشریح این دولت آرمانی در کتاب *جمهوری* در خدمت آموزش دادن انسان سیاسی قرار می‌گیرد، اما کتاب *جمهوری* بنا نیست کتاب راهنمای روشها و مواد آموزشی باشد و این کتاب هدف جریانهای آموزشی را به مربی متذکر نمی‌شود. در پس‌زمینهٔ این کتاب که دربارهٔ دولت است یک دولت آموزشی واقعی قرار دارد یعنی اجتماعِ آکادمی افلاطون. *جمهوری* نمونه‌ای است که هدف این آکادمی است. این اجتماع دانشجویان که با دقت ریاضیات و دیالکتیک می‌خوانند جامعهٔ غیرسیاسی مَدْرَسیون نیست. هدف کاری که در آکادمی انجام می‌شود منجر به نتیجه‌ای می‌شود که برای پایدیایِ (ادب = paideia) سوفسطایی مرسوم دسترس‌ناپذیر باقی می‌ماند، پایدیایی که بر آموزش دائرةالمعارفی و تعدیلهای اخلاق‌گرای دلبخواهی در محتوای آموزشی شعر کهن متکی است. هدف آموزش افلاطونی آن است که به کشف جدید عدالت در روح خود آدمی و بنابراین به *شکل‌یابی انسان سیاسی* منجر گردد. *این* آموزش یعنی آموزش عملی برای مشارکت در دولت، هر چه باشد، دستکاری کامل روح یا رهبری نامنعطف آن به هدفی از پیش تعیین شده نیست. بلکه برعکس، [این آموزش] با گسترش پرسش‌گری مستتر در آن به ورای اندیشه‌های اخلاقی سنتی معتبر مشهور، خود، فی‌نفسه تجربه‌ای جدید از اجرای عدالت است. بنابراین، این آموزش، اصلاً و ابداً تعلیم و تربیتی اقتدارگرا نیست که بر سازمانی آرمانی استوار باشد؛ منبع حیاتی این آموزش پرسش‌گری است.[۳]

---

۳. گادامر در کتاب حقیقت و روش در مورد ارجحیت پرسش بر پاسخ در مورد افلاطون به طور خاص و در ←

بنابراین نقد افلاطون از شاعران باید برحسب دوبُعدی که کتاب جمهوری ارائه می‌کند، تأویل و تفسیر شود: سازمان منظم یوتوپیایی دولت از یک سو و نقد طنزآمیز دولتهای موجود و بالفعل از سوی دیگر. افراطی بودن این نقد از شاعران گواهیْ ملموس از هدفی به ما می‌دهد که افلاطون در سر دارد. هدف او این است که با تمهید تصویری از امر غیرممکن یعنی پایدیای سازمان‌یافته‌ای که قابلیت نامحدود آن کاملاً از خود نشأت می‌گیرد و نه از منشی داده‌شده، امر ممکن یعنی امر عملی را تحقق بخشد و آن عبارت است از آموزش انسان سیاسی. این پایدیا را باید برابرنهادِ آنچه متصور شد که یونانیان آن زمان می‌پنداشتند پایدیا باید آن باشد و آنچه امروز ما وارثان انسان‌گرایی یونانی تحت عناوین آموزش و فرهنگ می‌فهمیم: «پرورش آنچه به طور خاص و ناب در همهٔ قلمروهای زندگی، انسانی است» و «تحول انسان هماهنگ»[۴]. با اطمینان می‌توان گفت که هنگامی که افلاطون در سرآغاز نقد خود از شاعران اشکال پایدیا را بررسی می‌کند، اعلام می‌کند که هیچ‌کس نمی‌تواند اشکال بهتری از آنچه پیشینیان فراهم ساخته‌اند، بیابد: موسیقی برای روح، ورزش برای تن. اما این دلبستگی تقوامنشانه به سنتِ طولانی آموزش یونانی عملاً در درون خود تقبیحی نامنعطف و عاری از تقوایی را نهفته دارد، یعنی [تقبیح] سنت بزرگ یونانی شعر که موضوع مورد تحقیق ما تاکنون بوده است. و اکنون زمانی که ما می‌پرسیم چه چیزی می‌تواند این عدم انعطاف را توجیه کند، به روشنی درمی‌یابیم که شکافی پُرناشدنی پایدیای افلاطون را از سایر آموزشها و تعلیم و تربیتهای موجود یا بالفعل جدا می‌کند ــ حال این آموزش چه بر عادات و رسوم پیشینیان استوار باشد، چه بر خرد شاعران، چه بر آموزه‌های سوفسطاییان. از نظر افلاطون پایدیا، تعلیم و تربیت مبتنی بر سنتِ توان موسیقایی و جسمانی کودک نیست، برانگیختن اشتیاق و معنویت در جوانان با استفاده از قهرمان نمونه‌ای که

⇒

مورد گفتار اصیل به طور عام قلم‌فرسایی می‌کند، ارجحیتی که فلسفهٔ افلاطون را از فلسفه‌ای که از پی آن می‌آید متمایز می‌سازد و تفکر او را به حرکت طبیعی جستجوی استدلالی نزدیک می‌سازد. از نظر گادامر موضع هگل ضِد این موضع است؛ کسی که بصیرتهای فوق‌العادهٔ او دربارهٔ حرکتِ گفتگویی و دیالکتیکی تفکر را هدف او یعنی بستن نظام فلسفی‌اش سد کرده است. اندیشهٔ هگل در مورد نظام کامل [و بسته] بالضروره گشوده بودن تفکر را مانع می‌شود، گشودگیی که فقط با توجه به آن، پرسش می‌تواند ارجحیت خود را بر پاسخ حفظ کند (دربارهٔ ارجحیت هرمنوتیکی پرسش نگاه کنید به حقیقت و روش، ص ۳۴۴). (مترجم انگلیسی)

۴. این گفته از آنِ ورنر ییگر است. نگاه کنید به:

Platos Stellung im Aufbou der griechischen Bildung (Berlin, 1928), p.17.

از اسطوره و شعر برگرفته شده باشد هم نیست، پرورش خرد سیاسی و عملی با سود بردن از تأمل بر زندگی انسانی که اسطوره و شعر مهیاگر آنند هم نیست. فزونتر، پایدیا عبارت است از شکل بخشیدن به هماهنگی درونی روح آدمی، هماهنگی میان آنچه در او شدت و ملایمت دارد، هماهنگی میان آنچه ارادی و آنچه فلسفی است.

به نظر می‌رسد چنان توصیفی یادآور آرمان انسان‌گرایانهٔ «شخصیت هماهنگ» باشد که می‌بایست با تحول کلیهٔ تواناییهای انسانی فرد صورت گیرد ــ آرمانی زیباشناختی که می‌بایست با به اصطلاح «آموزش زیباشناختی نژاد انسانی»[۵] حاصل شود. اما از نظر افلاطون هماهنگی به معنای همنوا کردن *ناهمنوایی‌هایی* است که ذاتیِ انسان است (*جمهوری* ۳۷۵ c)[۶]. آموزش و تعلیم و تربیت وحدت بخشیدن به عناصر آشتی‌ناپذیر است. [پر کردن] شکاف عناصر بهمیی و صلح‌آمیز در انسان. متولیان دولت، که فقط آموزش آنها مدّ نظر است، طبعاً عادل نیستند، بنابراین آدمی نیازمند است که «قوه‌ها و تواناییهای» آنان را تحول بخشد. پایدیا ضروری است تا بتواند آنچه را که برحسب تواناییها و قوه‌های آنان ناگزیر به دو بخش شده است، در قالب منشی واحد با یکدیگر جفت و جور کند. و در واقع اگر بخواهیم با دقت و درستی سخن بگوییم باید بگوییم که طبقهٔ متولیان طبقه‌ای است متشکل از تمامی آدمیان.[۷]

---

۵. ارائه‌دهندهٔ این آرمان، فریدریش شیلر است. ــ م.

۶. این نکته حتی در *جمهوری* (۴۱۰ c) روشنتر به چشم می‌خورد و در *مرد سیاسی* (۳۰۶) بر آن به دقت تأکید شده است.

۷. البته [عملاً] متولیان فقط طبقهٔ رهبران در دولتی هستند که بخش اعظم آن متشکل از صاحبان «حرفه‌ها» است. اما ذکر این نکته اهمیت دارد که پایدیا به طور کلی، یعنی پایدیایی که به معرفت از عدالت منجر می‌شود، فقط زمانی موضوعیت پیدا می‌کند که طبقهٔ متولیان مدّ نظر قرار گیرد. این امر کفایت می‌کند تا روشن سازیم که عدالت در انجامِ حرفه یا idiopragein فقط سایه‌ای از عدالت واقعی است. البته «حقیقتِ» عدالت فقط در نزد متولیان یافت نمی‌شود. اما به نظر می‌رسد که فقط با سرمشق قرار دادن متولیان و فقط با رجوع به آنان است که اصحاب «حرفه‌ها» بتوانند در عدالت حقیقی سهیم شوند. برای این گروه، Idiopragein یا انجام دادن حرفهٔ خود، به آن معناست که در کار سایر *طبقات* دخالت نکنند ــ به عنوان مثال در کار جنگاوران و متولیان ــ و بیش از آن، انجام دادن حرفه به آن معناست که اینان در کار سایر *اصحاب* حرفه‌ها مداخله نکنند (۴۳۴ ab): و بنابراین عدالت حرفه‌ای به آن معناست که آدمی اجازه دهد تا رهبری شود. و در نهایت این تصویر کلی از دولت را باید در تفسیر «دولت یا حالت درونی» یا بنیان روح هر فرد به‌کار بست، فردی که اتکایش بر عدالت به عنوان کنش درونی، مهیاگر هنجاری است برای هر آنچه انجام می‌دهد، اعم از آنکه این کار کسب ثروت باشد، یا برآوردن نیازهای تن، یا معاملات سیاسی یا خصوصی (۴۴۳ dc).

قطعهٔ «شهر خوکان» در کتاب *جمهوری*، شرح دولت ساکن سالمی است که افلاطون آن را با تلفیق منحصر به فرد و تقلیدناپذیری از نوستالژی و طنز توصیف می‌کند. در این دولت صلح و صلح دوستی به شیوه‌ای خودکار حضور دارد، زیرا که هر کس با انجام هر آنچه برای همگان درست و ضروری است حق عدالت را به جای می‌آورد. این دولت که به شیوه‌ای مستحکم برای برآوردن نیازها سازمان یافته است هرگز نمی‌تواند در تاریخ بشری وجود داشته باشد و در نتیجه‌آرمان و الگویی واقعی برای آدمی نیست. از آنجا که این دولت فاقد تاریخ است، فاقد حقیقت انسانی نیز هست.[۸] برخلاف حیواناتی که به شیوه‌ای اجتماعی سازمان یافته‌اند ــ فی‌المثل مورچگان ــ و انگیزهٔ اجتماعی آنها با نظمی هدفمند برآورده می‌شود که فقط ضروریات زندگی آنها را تأمین می‌کند. انسان صرفاً موجودی طبیعی نیست؛ انسان موجودی

---

۸. «شهر خوکان» (*جمهوری* ۳۶۹ b – ۳۷۴ e) فقط نوعی *تصویرِ نقیضِ* (counterimage) واقعیت زندگی سیاسی بشری است، زیرا که هیچ دولت انسانی، نه در دوران تاریخی و نه در دوران ماقبل تاریخی، وجود نداشته است که به ورای تمهید و تدارک ضروریات زندگی نرود، و به دقت به همین سبب، وارد قلمرو تاریخ نشود، جایی که شکوفایی و زوال و فساد و شفا وجود دارد، به هر تقدیر از نظر افلاطون این واقعیت به آن معناست که در تمامی دولتها همه‌چیز به پایدیایی درست وابسته است. شیوهٔ سالم زندگی که ساکنان شهر خوکان از آن بهره‌مندند در امر انتقال این زندگی سالم از نسلی به نسل بعد، به طور ماهوی کاملاً غیرتاریخی است (۳۷۲ b). بنابراین هیچ پاسخی واقعی به پرسش عدالت چیست در این تصویر از دولت یافت نمی‌شود. پرسش حق در اینجا فعلیتی ندارد، زیرا که کنش متقابل و تعاملِ مردمان این دولت با یکدیگر محدود است به نیازمندی متقابلی که آنان در امر تولیدِ هر آنچه همگان نیازمند آنند به یکدیگر احساس می‌کنند. تغییری که افلاطون در اسلوب نگارش قطعهٔ ۳۷۲ می‌دهد، یعنی آن را به طنز می‌نویسد، خاصه به این جهت است که نشان دهد که از نظر او قضیه نمی‌تواند با این الگوی فرضی خاتمه یابد. دولت عادل را نمی‌توان در این وضعیت، یعنی وضعیتِ «سالم» بعینه مشاهده کرد. *پرسش عدالت فقط زمانی مطرح می‌شود که بی‌عدالتی نیز ممکن باشد*، یعنی زمانی که جامعه صرفاً از نظم و سازمان دادن تولید ضروریات فراتر رفته باشد. این امر در دولتی بروز می‌کند که در آن خدایگان و بنده وجود داشته باشد، یعنی آنجا که زیبا و شریف وجود دارد، آنجا که آرزوی تجاوز به قلمرو دیگری یعنی جنگ وجود دارد. دولت عادل دولتی است که وضعیت را از شدتی تاریخی به تعادل *بازگردانده* باشد.

ویلا موویتز (Wilamowitz) (*Platon* [Berlin, 1919] 2: 214ff) در تفسیر آموزندهٔ خود از شهر خوکان به درستی عدم رضایت افلاطون از این وضعیت «آرمانی» را سبب روی آوردن او به طنز و کاریکاتور می‌داند. اما او از دریافتن این نکته باز می‌ماند که در این اولین تقسیم مشاغلِ انسانی تهدید *خارجی* و در نتیجه طبقهٔ جنگاوران نیست که حذف شده است بلکه سرچشمهٔ درونی *این تهدید* یعنی نارضایی انسانی است که حذف شده است. به همین سبب ویلاموویتز این ضرورت را درنمی‌یابد که برای رسیدن به بصیرتی در مورد آنچه عدالت است باید راه پر پیچ و خمی را طی کرد که از خلال دولتهای سالم و عادی می‌گذرد.

زیاده‌خواه است که می‌خواهد به ورای موقعیت حاضر پیش برود. بنابراین با افزایش نیازهای آدمی این وضعیت نیز خود به خود گسترش می‌یابد و از حیطهٔ قبلی فراتر می‌رود، و به عنوان نتیجهٔ غایی این گسترش بی در و پیکر، طبقهٔ جنگاوران ظهور می‌کنند و پدیده‌ای جدید، خاصه پدیده‌ای انسانی در این قلمرو پدید می‌آید: هستی سیاسی.

کار جنگاور یگانه کاری است که هدف آن تولید چیزی نیست که آدمی به آن احتیاج دارد، این کار صرفاً انجام فنی نیست. برعکس، از جنگاور خواسته می‌شود که از کار خود آزاد و رها باشد. او باید بتواند میان دوست و دشمن فرق بگذارد. بنابراین به طور ماهوی فن او معرفت است، یعنی معرفت به اینکه کی و کجا و به ضد چه کسی باید و نباید صنعت خود را به‌کار برد. بنابراین موجودیت او عبارت است از نگهبان (guard) بودن: جنگاور نگهبان است. نگهبانی کسی را کردن به معنای سایهٔ قدرت خود را بر سر او گستردن و استفاده از این قدرت و قوّت له اوست نه علیه او. بنابراین نگهبانی کردنِ چیزی متفاوت از انجام دادنِ کار دستی است. نگهبان بودن علاوه بر وظیفهٔ جنگاوری نیازمند معتمد بودن و کفِّ نفس داشتن است. اما این نوع وفاداری هنوز متضمن چیزی بیشتر است: یعنی، دوست داشتنِ دوست فقط به این سبب که دوست است (و نه دوست داشتن او به این سبب و تا آن درجه که به شما خوبی می‌کند، بلکه حتی زمانی که بدی می‌کند) و برعکس، نفرت ورزیدن به دشمن حتی زمانی که او خوبی می‌کند، درست به این سبب که او دشمن است. افلاطون عنصر جدیدی را که اکنون در کنار نیروی ارادهٔ جنگاور ظاهر می‌شود به عنوان سرشت فلسفی انسان بازمی‌شناسد و وحدت این سرشتهای متضاد را در استعارهٔ سگ نگهبانِ وفادار ترسیم می‌کند. و سبب این است که سگ با مهمان مهربان است صرفاً به این جهت که مهمان در خانه شناخته شده است. سگ با آنچه «شناخته شده» است، یا به عبارت دیگر با معرفت، دوست است. او به معنای لفظی کلمه فیلسوف است. بنابراین نگهبان یا به عبارت دیگر انسان باید سرشت فلسفی خود را پرورش دهد و در همان زمان این سرشت را با انگیزه‌های افسارگسیختهٔ بقای نفس و ارادهٔ معطوف به قدرت که در درون اوست آشتی دهد.

هدف پایدیا اینّ است که این وحدت را تشکیل دهد، وحدتی که آدمی را از حیوان اهلی گله (برده) یا گرگ درنده (مستبد) شدن بازمی‌دارد. زیرا که در میان سایر آدمیان، قوهٔ آدمی برای آدمی بودن، سخن کوتاه، موجود سیاسی بودن، به وحدت سرشتهای فلسفی و مادی در او بستگی دارد. اما این قوه برای سیاسی شدن را طبیعت به انسان نداده است، آدمی فقط *تا آنجا که در برابر وسوسه‌های قدرتی مقاومت می‌کند که از چاپلوسی ناشی می‌شود* به موجودی سیاسی بدل

می‌شود. (نگاه کنید به اکیبیادس، جمهوری ۴۹۲). این امر به آن معناست که او باید بیاموزد تا میان دوست واقعی و دوست دروغین و میان آنچه حقیقتاً عادلانه و برحق و آنچه ظواهر گول‌زننده است تمیز بگذارد. فلسفه است که چنان تمیزی را ممکن می‌سازد، زیرا فلسفه دوست داشتن حقیقت و مقاومت در برابر دروغ است. بنابراین، فلسفه است که انسان به عنوان موجودِ سیاسی را ممکن می‌سازد. در نتیجه، پایدیا پرورش نوعی مهارت نیست، بلکه فزونتر، مولد وحدت این قدرت و عشق به معرفت است. فقط فلسفه است که کشمکش درونی را که هر چند خطرناک است، اما مع‌هذا جزو ماهوی انسان است، آرام می‌سازد. زیرا اگرچه این کشمکش همواره از ایجاد این آرامش جلوگیری خواهد کرد، اما توانی فراهم خواهد ساخت خاص هر فرد و مشترک برای همگان. فقط زندگیی که دارای این تنش پویا باشد زندگیی انسانی است.

بنابراین برداشت افلاطون از پایدیا در درون خود بصیرتهای روشنگری سوفسطایی را با بصیرتهایی دربارهٔ خطرناکی انسان، یعنی بصیرتهایی دربارهٔ ارادهٔ مستبدانه او به استقلال، پیوند می‌زد. اما افلاطون همچنین نشان می‌دهد که قوهٔ فلسفی انسان به همان اندازه عنصری اساسی است.[۹] بنابراین از نظر افلاطون عدالت به شیوه‌ای منفی بر ضعف افرادی استوار نیست که دوراندیشی‌شان آنها را به طرف بستن قرارداد با یکدیگر می‌کشاند. برعکس آدمی به معنایی مثبت سیاسی است، زیرا که قادر است بر خودبینی خود غلبه کند و برای دیگران زندگی کند. در واقع ملاکی که با آن نگهبانان سنجیده می‌شوند کاملاً نشان می‌دهد که آیا آنان به این اصل اعتقاد دارند و از آن نگهبانی می‌کنند یا نه: و آن اینکه نه بهروزی آنان بلکه بهروزی دولت است که باید محافظت شود. نگهبان فقط زمانی نگهبان عدالت است که خود را نگهبانی کند.

بنابراین از نظر افلاطون عناصر متخاصم در انسان باید آشتی داده شوند و وحدت یابند بدون آنکه قدرت او از او گرفته شود و شاعران بر مبنای اینکه آیا این آشتی را فراهم می‌سازند یا آن را مانع می‌شوند مورد ارزیابی قرار می‌گیرند و «دروغهای» آنان ــ زیرا که آنان فقط دروغ می‌گویند ــ با توجه به همین مبنا به عنوان چیزی زیبا یا نازیبا مورد قضاوت قرار می‌گیرد. بنابراین آنها دیگر نباید اجازه یابند که قصه‌های هومر و هزیود را دربارهٔ اینکه چگونه خدایان

---

۹. gleichursprünglich، این واژه همان واژه‌ای است که هایدگر اغلب از آن استفاده می‌کند تا ملازمت ضروری و اجتناب‌ناپذیر وجود و عدم (Being and not-being = باشنده و نباشنده) را نشان دهد، به عنوان مثال اصیل بودن و اصیل نبودن، با حقیقت بودن و بر خطا بودن (معصیت). گادامر همین دوگانگی برطرف‌ناشدنی را در انسان‌شناسی افلاطون بازمی‌شناسد. از نظر افلاطون انسان «همیشه از قبل» هم فلسفی بوده است هم استبدادی. بنابراین وظیفهٔ پایدیا نمی‌تواند ریشه‌کنی «عنصر مستبدانه» باشد، بلکه وظیفهٔ فلسفه هماهنگ ساختن آن با «عنصر فلسفی» است. (مترجم انگلیسی)

مناقشه می‌کنند و یکدیگر و انسان را فریب می‌دهند، بخوانند. و آنها نباید دربارهٔ عنصری نومیدکننده یا افراطی در قهرمانان یا آدمیان چیزی بسرایند، زیرا که ممکن است کسی این قصه‌ها را الگوی خود قرار دهد و در نتیجه با ا عمال غیرعادلانهٔ خود مماشات کند. شعر حقیقی دربارهٔ زندگی آدمی همیشه باید این حقیقت را بگوید که فقط انسان عادل، شادمان است. بنابراین هر نوع تقلید (imitation) از منشی غیرعادلانه باید حذف شود. زیرا تا آن درجه که تقلید، چیزی باشد مگر نمایشی که شخصیت خود آدمی را به اجرا می‌گذارد، همواره همنوایی شکنندهٔ روحِ هماهنگ را سست می‌کند و روح را در ظواهر یعنی آن واسطهٔ جاذب می‌پراکند، ظواهری که روح در آن به حال خود رها می‌شود. و زمانی که مالکیت اشتراکی و زندگی اشتراکی و زنان و کودکان اشتراکی به قاعده‌ای بدل شدند از برای نگهبانان و از برای تمامی آموزش موسیقایی و ورزشی و زمانی که دست‌آخر حتی تولد نسلهای جدیدِ بقاعده با عدد و رقمی معین شدند که به شیوه‌ای عمیق و رمزآلوده تعیین شده باشد (و زمانی که گفته شد زوال دولت به سبب اشتباه در محاسبهٔ تقویم زناشوییها آغاز می‌شود) ــ *فرض بر این است* که تمامی این موارد آدمی را آگاه می‌کنند که این دولتِ آموزشی به عنوان طرحی برای نوعی نظم جدیدِ عملی برای انسان یا دولت طرح نشده است. برعکس این طرح چیزی دربارهٔ خود هستی انسانی و انگیزشهای اساسی این هستی به ما می‌آموزد که استقرار دولت را ممکن می‌سازند: دولت فقط زمانی ممکن می‌شود که همنوایی دشوار و ظریف، و هماهنگ‌سازی میان گسستگیها در انسان، که قبلاً ذکر آن رفت، به وجود آمده باشد.

بنابراین پایدیای افلاطون به منزلهٔ وزنهٔ متعادل‌کننده‌ای است در برابر فشار آن نیروهایی که روشنگری سوفسطایی به دولت وارد کردند. نقد او از شعر این نیروی تعادلی را در قالب نقد آشکاری از پایدیای موجود و اعتماد و اتکای آن به سرشت انسانی و ایمان به قدرت آموزهٔ عقلانیِ ناب، بسط و گسترش می‌دهد. در مخالفت با این پایدیای سوفسطایی، افلاطون ایدهٔ شعری را بسط و گسترش می‌دهد که به شکلی دلبخواه و ریشه‌ای تصفیه شده است، شعری که دیگر بازتاب زندگی انسانی نیست، بلکه زبانِ دروغِ زیبایِ عامدانه‌ای است. هدف این شعر جدید بیان منشی است که بر دولت تصفیه‌شده حاکم است، به‌گونه‌ای که از حیث آموزشی و تعلیم و تربیتی کارآ باشد.

* * *

افلاطون در کتاب دهم نقد خود از شعر را تکرار می‌کند و قدغن کردن هر نوع هنر تقلیدی را در حیطهٔ دولت توصیه می‌کند. نقد شعر در اینجا در عین حال توجیهی نهایی برای نوشته‌های

افلاطون به شمار می‌رود. در وهلهٔ نخست به نظر می‌رسد که این انتقاد متوجه نفسِ اندیشهٔ شعر شده است و از استدلالهایی سود می‌جوید که برای آگاهی مدرن حتی غریبتر و بیگانه‌تر است از اخلاق‌گرایی که بر مبنای آن افلاطون به تصفیهٔ شعر دست زده بود، اخلاق‌گرایی که به طور محض بر تعلیم و تربیتی متکی بود که افلاطون به آن دست یازیده بود. زیراکه آگاهی مدرن بر آن است که در باز نمودن نمادین هنر، آدمی می‌تواند تجلی عمیق حقیقتی را بیابد که هیچ نظام دیگری نمی‌تواند آن را درک کند. بنابراین هر اندازه هم که رشتهٔ فکری نقد افلاطون مجاب‌کننده باشد، پیش‌فرضهای آن ناگزیر به دلسردی می‌انجامد. او اساساً هنر را چیزی نمی‌داند مگر تقلید. وجه ممیزهٔ این نقد آن است که سقراط استدلال خود را به تمامی با توجه به نقاش بسط و گسترش می‌دهد و حتی شاعر را به همراه نقاش تحت عنوان «کارگر دستی» قرار می‌دهد. در هنرهای بازنماینده (representative arts) حقیقتاً رابطه‌ای وجود دارد میان تصویر و «واقعیتی» که مصور می‌شود ــ هرچند ماهیت این هنرها به هیچ وجه به طور مستوفا با چنین رابطه‌ای معین نمی‌شود. در میان چنان «واقعیتهایی» از چیزهایی نام برده می‌شود که کارگر دستی «حقیقتاً» تولید می‌کند و از آنجا که کارگر دستی خود، چشم به «مثال» چیزی دوخته است که تولید می‌کند می‌توان گفت که واقعیتِ تصویر در سومین یا پایین‌ترین سطحِ سلسله‌مراتبی قرار دارد که به مثال ختم می‌شود، یعنی [سلسله‌مراتبِ] تصویر و چیزی که تولید می‌شود و مثال. زیراکه هر چیز خاصی که کارگر دستی تولید می‌کند، خود، فقط مشق مبهمی از سرمشق مثال است، یعنی «چیزی از قبیلِ» وجود حقیقیِ آن چیز و یکی از چندین نمونه (examplar). بنابراین نقاشی که چنان نمونه‌ای را کپی می‌کند و آن را حتی همان‌طور که هست کپی نمی‌کند، بلکه آن را همانگونه کپی می‌کند که از بعد خاصی ظاهر می‌شود که چیزی نیست مگر بعدی از ابعاد ممکن آن، به طور یقین مقلد ظاهرِ محض است نه حقیقت. هر چه حاصل کار او بهتر باشد، «فریب کارانه» تر است. چنان هنری قابلیت نامحدود تولیدِ شکلِ هر چیزی را به وساطت ظاهر آن دارد، زیراکه هدف آن چیزی نیست مگر فریب دادن محض. هنرمند آدمی است که همچون ساحر و سوفسطایی می‌تواند هر کاری را انجام دهد.

اما استدلالهای افلاطون بنا نیست مبنای نظریه‌ای دربارهٔ هنرهای تجسمی باشد. بنابراین این پرسش که این هنرها اساساً کپی کردن ظاهرِ واقعیت باشند یا خیر، در اینجا مطرح نیست. حتی اگر چنین باشد ــ و پاسخ به این سؤال هر چه باشد ــ نقد افلاطون از *شاعران* نیازمند این مقایسهٔ روشنگر با هنرهای تجسمی و شکلی است. ادعایی که شعر در مورد خود دارد ادعایی بس بلند است. شعر از جملهٔ هنرهای تجسمی نیست، یعنی شعر تصویرِ خود از چیزها را با صور و رنگها

و با استفاده از مصالحی خارجی نمی‌کشد. شاعر خود را به ابزار هنر خود بدل می‌کند. او با سخن‌گفتن شکل می‌دهد. اما شاعر به جای چیزها اغلب به خود انسان شکل می‌دهد، انسانی که خود را در هستی‌اش بیان می‌کند، انسانی که خود را در عملش و رنجش تجربه می‌کند. اما هنگامی که چنان ادعای آموزشیی اعلام شد باید مورد پرسش قرار گیرد. آیا شاعر، که خود سخنگوی خوبی است و می‌داند که چگونه هر کسی را که چیز خاصی را می‌فهمد خوب جلوه دهد، اشعار خود را با آگاهی به تمامی علوم انسانی و بیش از همه با آگاهی به خود ـ آگاهی انسان (پایدیا، فضیلت = areté) می‌سراید، یا نه؟ مقایسه این امر با کپی‌کردنِ تقلیدی نقاش که اهدافش فقط تولید ظاهرِ محضِ بُعدی از شیء است شمایی از پاسخ به این پرسش را در اختیار ما می‌نهد.

از آنجا که شاعری که واقعاً آموزش و فضیلت انسانی را می‌فهمد خود را کاملاً وقف آنها می‌کند و خود را به مدیحه‌سرائیهای بی‌تأثیر راضی نمی‌کند، بنابراین فقط شاعری که واقعاً آموزگار است و واقعاً زندگی انسانی را شکل می‌بخشد با آگاهی واقعی از اینکه شعر دربارهٔ چیست، می‌تواند قواعد شعر را رعایت کند: فقط شاعرانی را می‌توان جدی گرفت که سرودن شعر را امری غایی تلقی نکنند. به همین سبب هومر در امتحانی که به عنوان مثال سولون در آن قبول می‌شود، رد می‌شود: امتحانِ مؤثر واقع شدن در شکل بخشیدن به زندگی انسانی. بازیِ شعری هومر در واقع به ادعایی محض در مورد معرفت مبدل می‌شود، معرفتی که ما را با شکوهِ رنگی زبان شعری‌اش به شگفتی می‌افکند. اما هنگامی که سقراط سخن شعریِ مزین را کنار می‌زد یعنی وقتی که از شاعران می‌پرسید واقعاً چه منظوری در سر دارند، نشان می‌دهد که شاعران عملاً از آنچه با قدرت عرضه می‌کنند چیزی نمی‌دانند. آنگاه خرد شاعران به صورتهایی می‌ماند که هنگامی که جوان هستند زیبا به نظر می‌آیند اما زمانی که لطف جوانی رخت برمی‌بندد اثبات می‌شود که واقعاً زیبا نبوده‌اند. در اینجا تمثیلی که سقراط به‌کار می‌برد موضوع واقعی نقد جدلی و دیالکتیکی افلاطون از شعر را نشان می‌دهد: استدلال سقراط سبب می‌شود که شعر نه فقط لطفهای خود را از دست بدهد بلکه حتی سبب می‌شود که آن اشکالی از *اخلاق* که هنرِ تزئینی رنگینِ شاعر آنها را چنان زیبا جلوه‌گر می‌سازد، اکنون فرتوتی خود را نشان دهند.

در اینجا ما حقیقتاً «نیمهٔ دوم» استدلالی را در دست داریم که باید به ضد ادعای آموزشی شاعران به‌کار برده شود. قضیه فقط این نیست که آنان معرفتی واقعی از آدمیان و امر زیبا ندارند. در این مورد آنان فرقی با کارگران دستی ندارند، کارگرانی که باید نخست اصول راهنمای حرفهٔ خود و امر صحیح و درست را از کسی بیاموزند که می‌داند چگونه باید ابزار خاص آن حرفه را

به‌کار برد. شاعران برخلاف کارگران دستی حتی نمی‌دانند که کاری را که درست انجام می‌دهند چگونه باید انجام دهند، آن هم در حیطه‌هایی که ادعایی از معرفت به آنها میسر است. آنان امری ــ به عنوان مثال هستی انسانی ــ را به عنوانِ امری زیبا یا زشت، یعنی آن‌چنان که هست، عرضه نمی‌کنند بلکه آن را فقط به عنوان چیزی که بر مردم، زیبا ظاهر می‌شود عرضه می‌کنند، مردمی که خود هیچ چیز نمی‌دانند. بنابراین همان‌طور که نقاش اصول راهنمای تصویربرداریِ خود را از اندازه‌های واقعی اشیاا برنمی‌گیرد بلکه از ظاهری برمی‌گیرد که اشیاء بر مردم آشکار می‌کنند، طرحی که شاعر از هستی انسانی رسم می‌کند از ابعاد واقعی سرشت انسانی دور می‌شود و به اشکال کاذبِ اخلاقی نزدیک می‌شود که به نظر تودهٔ عوامی که به آنها عرضه می‌شود، زیبا جلوه می‌کند.

اگرچه افلاطون به طور خاص چنین چیزی نمی‌گوید اما نقد او از هنر شعر متضمن گسستی است از کل سنت آموزشی که همواره حقایق اخلاقی هر زمان مفروضی را با استفاده از الگوهایی عرضه می‌کرد که از قهرمانان دنیای هومر به وام گرفته بود. گسستی که انجام گرفته است با نتیجه‌گیری انتقادیی که افلاطون به آن می‌رسد و همچنین در تشریح بَعدی تأثیر شعر آشکار می‌شود. موضوع واقعی نقدِ افلاطون اشکال تباه هنر معاصر و همچنین درک شعر قدیمیتر و کلاسیک، که ذوق معاصر در هنر آن را تعریف و معین کرده بود نیست، بلکه اخلاق و آموزش اخلاقی معاصر است که خود را بر پایهٔ ترکیب‌بندیهای شعری اخلاق قدیمیتر بنا کرده است و به سبب وابستگی به اشکال اخلاقی کهن، خود را در برابر تحریفات دلبخواهی آن اشکال اخلاقی بی‌دفاع می‌یابد که روح سوفسطایی خلق کرده است.[۱۰] به همین سیاق، سقراط تفاسیر رایج از

---

۱۰. به نظرم می‌رسد که فریدلندر (Friedländer) در کتاب *Platon* (Berlin, 195), 2: 138ff. (که خواندن تمامی بحث عمیق و صمیمانهٔ او دربارهٔ انگیزه‌های نقدِ مایمسیس (تقلید = محاکات = mimésis) افلاطون توصیه می‌شود) برخلاف جهت بصیرتها و تیزبینیهای خود گام برداشته است. البته این امر حقیقت دارد که در اینجا و در آنچه از پی می‌آید شیوهٔ سخن گفتن افلاطون از نقاشی و توهمات آفریدهٔ آن به آنجا می‌انجامد که آدمی به هنری بیندیشد که در زمان او مسلط است، همان‌طور که گفته‌های او دربارهٔ شعر آدمی را به یاد اوریپید و تئاتر عوامانه می‌اندازد. اما این امر فقط توضیح می‌دهد که چرا افلاطون فقط می‌توانست به این شیوه، به ضد هنر استدلال کند و نه اینکه چرا به این شیوه استدلال کرد. نکتهٔ حیاتی این است که این انتقاد در مورد هنر کهن کلاسیک نیز اعتبار دارد؛ زیرا که این انتقاد شامل برداشت معاصرانِ افلاطون از هنر نمی‌شود بلکه شامل *محتوای اخلاقی* هنر می‌گردد. تحقیق مقایسه‌ای ورنر ییگر (Werner Jaeger) در کتاب *پایدیا* (برلین ۱۹۵۹) [این کتاب کلاسیک و درخشان را محمد حسن لطفی به فارسی ترجمه کرده و

←

شعر را مردود انگاشت و در این مورد که اساساً ما بتوانیم هنوز خرد شاعران کهن را بفهمیم تردید کرد. شاید چنین باشد که در جهانی که وجه مشخصه‌اش اعمال مقیدکننده و اخلاقیاتِ به طور معینْ تجویزشده باشد، گفته‌های چنین «مردان مقدسی» شریفترین و نافذترین احکام جهان باشند، احکامی که پدران می‌توانند برای تهذیب اخلاق کودکانشان به آنان بگویند، اما در ایام زوال حتی در پُرطمطراقترین اشعار گذشته پیامی را که بتواند فساد پیش‌روندهٔ روح سیاسی را متوقف کند نباید سراغ گرفت.

بنابراین هنگامی که افلاطون تأکید می‌کند که شعر تحریف می‌کند و فریب می‌دهد منظورش از این گفته بدواً نقدی از واقعیت زیباشناختی اثر هنری است، نقدی که این برداشت از واقعیت را با مفهوم واقعیت راستین مقایسه می‌کند و محک می‌زند. بیش از همه، این نقدِ به ظاهر هستی‌شناختی از هنر شعر معطوف به محتوای شعر است، یعنی به منشی که این محتوا جلوه‌گر می‌سازد و در آن به شیوه‌ای حیاتی فضیلت و سعادت (شادمانی = happiness) در مقابل یکدیگر قرار داده می‌شود. چنین تقابلی فقط می‌تواند به برداشتی غلط از فضیلت و سعادت منجر شود و آنها را مانعةالجمع قلمداد کند.

بنابراین سقراط نقد خود از شعر را با نقد از *تأثیر* آن تقویت و کامل می‌کند، نقدی که مضامین نقد قبلی از شاعران را تکرار می‌کند و ژرفا می‌بخشد. سقراط خاطرنشان می‌کند که نفسِ قدرتی که شعر برای افسون کردن و تحت تأثیر قرار دادن ما دارد، آن را به خصمِ هدف حقیقی آموزش و تخریب‌کنندهٔ منش واقعی بدل می‌سازد. زیرا که فساد روح نتیجهٔ اجتناب‌ناپذیر خدعه و فریب است. توهمی که نقاش می‌آفریند نگاه ما را خیره می‌سازد و شیء را وامی‌دارد که هر لحظه

⇒

انتشارات خوارزمی آن را منتشر کرده است.] روشن می‌سازد که چقدر بجا هومر به هدف انتقاد افلاطون از برداشت شاعران از فضیلت تبدیل شده است. فضیلت بدون حکمت عملی *(phronésis)* ریشهٔ هومری دارد و در طول تمامی تغییراتی که در زندگی سیاسی یونان رخ داده بود فضیلتِ هومری نقش خود به عنوان پارادایم را حفظ کرده بود. به نظر من این واقعیت کاملاً روشن می‌سازد که چرا نقد سقراطی ـ افلاطونی از این آرمانِ فضیلت دفاعی است از ς*δικαοσυνη μετα φρονησεως* (عدالت به میانجی حکمت عملی) (جمهوری ۶۲۱c) و هدف این دعوی مخالفت با سنت قدرتمند هومری است. هر آن کس که در زندگی قبلی به میانجی «عرف و رسمِ بدون فلسفه» (ς*εθει ανευ φιλοσοφιας*) دارای فضیلت باشد، زندگی در قالب مستبد را در تقسیم جدید زندگیها انتخاب خواهد کرد! (۶۱۹ b). این مضمون اسطوره‌ای به شکلی نمادین آنچه را که در حرکت طولانی دیالکتیکی کتاب جمهوری طرح شده و با نقد از شاعران تمام شده است، بازمی‌گوید (نگاه کنید به فیدو ۸۲ bc!).

به رنگی درآید ــ تا اینکه انسانی که دارای معرفت ریاضی است از راه برسد و ابعاد واقعی آن شیء را با اندازه گرفتن و شمردن و وزن کردن معین سازد. شاعر نیز مثل نقاش که از اندازه‌های حقیقی چیزی که تصویر می‌کند غافل است از اندازه‌های خوب و بد غافل است. و همان‌طور که نقاش در مورد آنچه واقعی است و آنچه واقعی نیست موجب بروز شک می‌شود، شاعر نیز هنگامی که فوران انفعالات و احساسات فرّار انسانی را حاضر می‌سازد، روح شنونده را دچار سردرگمی و خستگی عصبی می‌کند. در اینجا سقراط از تأثیر شعر مبتنی بر تقلید، تصویری می‌کشد با اتکا به تئاترسالاریِ آتنی [یا به عبارت دیگر سلطه‌ای که تئاتر در زندگی آتنی داشته است]. شاعری که می‌خواهد حضار را تحت تأثیر قرار دهد خود با دو عامل رهبری می‌شود، یکی ذوق حاضران و دیگری کشش طبیعت خود وی به هر آنچه غنی و براق است و می‌تواند به تصویر کشیده شود یعنی به طوفانهای متغیر احساسات انسانی. برعکس، شاعر از تمایل ثابت کسانی سَر می‌خورد که سرنوشتشان هر چه باشد آن توان و قوهٔ آرامی را که از تصمیمی قطعی نشأت می‌گیرد حفظ می‌کنند. هر آنچه خود را به بازنمون شعری و ایماها و تجلیات خلجانهای عاطفی وانهد، اگر با منش حقیقی مقایسه شود، سخیف و غیرحقیقی خواهد بود. بنابراین هنر آنچه را در واقع از قبل «مکر و خدعه زندگی» است تکرار می‌کند (هگل).

با وجود این، هنر آن را به شیوه‌ای فریبکارانه تکرار می‌کند یعنی در قالب تقلیدی «صرف» که به ظاهر بی‌گزند است. بنابراین عیب عمدهٔ تقلید را باید در سوءتأثیرِ جذابیتهای آن بر روح انسانی جستجو کرد. هر نوع تقلیدی، تقلیدِ چیزی دیگر و در موارد خاصی کسی دیگر است. البته هدفِ تقلید واقعاً می‌تواند شخص مورد تقلید قرار گرفته و تأثیر آن بر شخص مقلد نباشد، زیرا که تقلید شخص دیگر می‌تواند دارای ساخت صوریِ اخذِ چیزی برای من باشد. در این مورد، هدفِ تقلید اصلاً دیگری نیست، بلکه علاقه‌مندی به دیگری، عملاً علاقه‌ای است به اینکه آن کس چگونه چیزی را انجام می‌دهد. آنچه کسی از کسی دیگر هنگامی که آن کس به او «نشان می‌دهدکه چگونه کاری انجام می‌گیرد» و تقلید منبعث از آن یاد می‌گیرد، آنقدرها چیزی نیست که به دیگری تعلق داشته باشد بلکه چیزی است که من می‌توانم برای خود اخذ کنم. بنابراین هدف چنین تقلیدی، تقلید کردن نیست، بلکه یاد گرفتن چگونگی انجام کاری به دست خود من است.

برخلاف آن، کسی که بر اثر ایما و اشاره تقلید می‌کند و فقط تقلید می‌کند، دیگر خودش نیست. او به خود شخصیتی بیگانه می‌دهد. اما حتی در این حالت نیز او فقط از دیگری *تقلید* می‌کند یا به عبارت دیگر او نه خودش است نه دیگری. پس این نوع تقلید متضمن انداختن شکافی در خود است. اینکه کسی خودش است اما هنوز از دیگری تقلید می‌کند به آن معناست

که او از دیگری از بیرون تقلید می‌کند و با شکل دادن به نمای بیرونی خود به‌گونه‌ای که با نمای بیرونی کسی دیگر هماهنگ شود، می‌خواهد چیزی شود که دیگری به شکلی بیرونی هست. اما جهت دادن خود به سوی نمای بیرونی کسی دیگر و کپی کردن ایماهای اتفاقیِ سطحی او (به شرطی که این عمل، به طور صمیمانه انجام گیرد و نه به طور آگاهانه به عنوان بازیی برای نشان دادن و اثبات چیزی) متضمن دور شدن آدمی از خود و دور شدن او از هستی درونی خود است. بنابراین چنان تقلیدی با فراموش کردنِ خود انجام می‌گیرد. از آنجا که هدف تقلید یعنی خود را شبیه دیگری ساختن، زمانی تحقق می‌یابد که شخص کاملاً شبیه فردی دیگر شود (به عنوان مثال زمانی که بازیگری خود راکاملاً در نقش خود غرقه می‌سازد) ما دیگر شاهد تقلیدِ صرف نمای برونی بیگانه‌ای نیستیم که با اتکا به آن، مقلد ــ حتی اگر غافل از خود باشد ــ بتواند خود را حفظ کند. در اینجا تقلید به خود ـ برونی ساختن و از خود ـ بیگانه ساختن بدل می‌شود. به همین سبب بازیگر فقط ایماهای کسی دیگر را نمایش نمی‌دهد. برعکس تمام اعمال بیانی او آشکار ساختن طبیعتی درونی است که به هر تقدیر طبیعت انسانی خود او نیست. بنابراین تمام فراموش‌شدگیِ خود، در جریان تقلید، خود را در از خود ـ بیگانه‌ساختن تحقق می‌بخشد. و حتی کسی که صرفاً چنان تقلیدی را تماشا می‌کند بدون آنکه خود بازی کرده باشد، با همدلی به چیز مورد تقلید قرار گرفته تن در می‌دهد، به عبارت دیگر او بر اثر تجربه‌ای که کسی دیگر به او القا می‌کند و او نیابتاً آن را احساس می‌کند خود را فراموش می‌کند، کسی که او را جلوی چشمان خود می‌بیند. بنابراین حتی تماشا کردن نیز همیشه متضمن حداقلِ نوعی از خود ـ بیگانگی است یعنی تا آن درجه که تماشا کردن تن در دادنِ خود فراموشانهٔ شخص به امواج عاطفه‌ای بیگانه باشد.

روشن است که این تأثیر بازنمونِ تقلیدی حتی در سایر تصویرسازیهای شعری نیز که کمتر از تئاتر بیانگر هستند اساساً یکسان است. و جمهوری افلاطون در این پرتو است که تأثیر تقلید را نشان می‌دهد. جاذبهٔ تقلید و لذت حاصل از آن شکلی از خودفراموشی است که در جایی بارزتر است که آنچه باز نموده می‌شود، یعنی شور و عاطفه (Passion)، خود، خودفراموشی است.[۱۱]

۱۱. ästhetisches Bewusstsein یا آگاهی زیبایی‌شناختی مضمون اصلی کتاب مهم گادامر به نام حقیقت و روش است که در اینجا مطرح می‌شود یعنی نقد خود گادامر از «آگاهی زیبایی‌شناختی» و ذهنی‌شدن اثر هنری که همبستهٔ آن است (نگاه کنید به حقیقت و روش، ۷۷). گادامر مستدل می‌سازد که افلاطون عملاً نتایج اخلاقی ذهنی‌شدنِ هنر راکه کانت و فلسفهٔ مابعدکانتی بعداً آن را تکمیل کردند، پیش‌بینی کرده بود. از نظرِ آگاهی زیبایی‌شناختی مواجههٔ ما با اثر هنری به تجربهٔ درونی یا *Erlebnis* تبدیل می‌شود، تجربه‌ای که ←

بنابراین، این نقد از شعرِ تقلیدی از آنچه در ظاهر به نظر می‌رسد نافذتر است. این بینش نه فقط از محتوای خطرناک هنر تقلیدی با انتخاب اشکال غلط بازنمون انتقاد می‌کند، بلکه، در عین *حال نقدی از نتایج اخلاقی "آگاهی زیبایی‌شناختی"* نیز هست. دقیقاً همان تجربه‌ای که روح در تقلید فریبکارانه و موهوم کسب کرده بود فی‌نفسه از قبل به معنی تباهی روح است، زیرا که تحلیل عمیقِ بنیانِ درونی روحْ آشکار می‌سازد که خودفراموشی زیبایی‌شناختی راه را برای بازی سوفسطاییان با عواطف به‌گونه‌ای که به دل انسان رسوخ کند، هموار می‌سازد.

بر همین سیاق، پرسشی مطرح می‌شود در این باب که آیا اصلاً بازنمونی شعری وجود دارد که در برابر این خطر مصون باشد. و هنگامی که افلاطون با اتکا به مفهوم آموزش از طریق شعر به این پرسش پاسخ مثبت می‌دهد، پرسشی دیگر مطرح می‌شود در این باب که به چه معنا می‌توان گفت که این شعر جدید تقلید است. کلید این پرسش را ــ پرسشی‌که ما خواهیم دید برای تمام آثار افلاطون اهمیتی حیاتی دارد ــ باید در این گفتهٔ افلاطون جستجو کرد که یگانه شعری که از انتقاد او مصون باقی می‌ماند مدح خدایان و سرودهایی است که برای ستایش آدمیان خوب خوانده می‌شود. به اطمینان می‌توان گفت که از حیث شعری چیزی «غیرواقعی» در این نوع اشعار بازنموده می‌شود؛ در اینجا خود خدایان و آدمیان بر اساس نوعی تقلید به دقیقترین مفهوم کلمه به عنوان سخنگویان ظاهر می‌شوند. مع‌هذا چنین شعری از مابقی اشعار که از حیث بازنمایی بسیار گویا هستند، تفاوت دارد. این نوع شعر بازنمونی است در ستایش کسی. اما در سرودهای ستایش و در آن شکل از شعر ستایش که از قلمرو انسانی فراتر می‌رود ــ یعنی مدح خدایان ــ خطر از خودبیگانگی وجود ندارد، خطری که بازی جادویی و توانایِ شعرْ آن را موجب می‌شود. در ستودن، نه کسی که می‌ستاید و نه کسی که شاهد ستودن است فراموش می‌شود. برعکس، در هر لحظه هر دو حضور دارند و همان‌طور که هستند بیان می‌شوند. زیرا ستودن، بازنمونِ آنچه ستودنی است، نیست. البته سرود ستایش همیشه عنصری از بازنمونِ امر

⇒

به سببِ دیمومتش (duration) به شیوه‌ای کاذب ما را از دنیای عملی جدا می‌سازد (نگاه کنید به تحلیل گادامر از کتاب شیلر به نام *آموزش زیبایی‌شناختی انسان در حقیقت و روش*، صص ۷۸-۷۷). افلاطون تأثیر مضر چنان تجربهٔ درونیِ زیبایی‌شناختی را بر فردمتذکر می‌شود، فردی که آن تجربهٔ درونی را با کمک تقلید غنی می‌سازد. بنابراین برای افلاطون آموزش زیبایی‌شناختی (paideia , *Erziehung*) که شیلر از آن دفاع می‌کند، مخرب است، زیرا که چنین آموزشی درست ضد پایدیای حقیقی است، پایدیایی که بیش از آنکه فراموشی روح از خود را ژرفا بخشد، آن را به روشنایی معرفتِ از خویشِ سقراطی برمی‌کشد. (مترجم انگلیسی).

ستودنی را در بر دارد، ولی به طور ماهوی چیزی است که از این بازنمون متمایز است. آن‌کس که می‌ستاید هم خود و هم حضار خود در هنگامِ ستایش را مخاطب می‌سازد (و به معنایی حتی آن‌کس را که می‌ستاید)، زیرا که او از چیزی سخن می‌گوید که همهٔ آنها را به یکدیگر پیوند می‌زند و به همهٔ آنها تعهدی مشترک عطا می‌کند. آن کس که می‌ستاید تعهد خود را به چیزی بیان می‌کند، زیرا که در ستودن معیاری که با آن ما هستی خود را ارزیابی می‌کنیم و می‌فهمیم آشکار می‌شود. حال، بازنمودنِ موردی که در آن معیاری که ما جملگی در آن شریک هستیم آشکار می‌شود، یقیناً چیزی بیشتر از درام و نمایش و حتی بیشتر از بازنمودنِ امری نمونه است. بازنمودن، شیوه‌ای است که بر مبنای آن به الگو، کارآییِ جدیدی داده می‌شود، و این عمل در و از طریق بازنمودن الگو صورت می‌پذیرد.

بنابراین سرود ستایش در قالب نمایش شعری، به طور ماهوی زبانِ مشترک است، زبانی که مورد توجه جملگی ماست. این زبان، زبان شعری شهروندان دولت افلاطون است. به اطمینان می‌توان گفت که حتی این بازنمون تقلیدی تابع بحثهای هستی‌شناختی قبلی است، زیرا که مثل همهٔ شعرها، این شعر نیز تقلید چیزی است که تولید شده است. این شعر فی‌نفسه منشِ حقیقی را به وجود نمی‌آورد بلکه فقط آن را به شکل شعر باز می‌نماید. اما در دولت حقیقی، در دولتِ مبتنی بر عدالت چنان بازنمونی اقرار به تعهد در قِبال روحی است که از آنِ همگان است، اقراری که از طریق بازی سرخوشانه از آنچه حقیقتاً جدّی انگاشته می‌شود، تجلیل می‌کند.

اما هنگامی که پیوندهای مشترکی که در اعمال و مناسک و الگوهای زندگی بیان می‌شوند دیگر در درون دولت احساس نشوند و هنگامی که وابستگی به آنها دیگر در سرود ستایش منعکس نشوند، ستایش عدالتِ واقعی چه شکلی باید به خود گیرد؟ در دولتهایی که در واقع «چاره‌ناپذیرند» سرود ستایش چه شکلی باید به خود گیرد. سرود ستایش چه شکلی باید به خود گیرد تا حتی به عنوان بازنمون، ستایشی اصیل باشد یعنی زبانِ چیزی باشد که به همگان مربوط است؟ در واقع با طرح این پرسش ما کاری کمتر از کشف جایگاه دیالوگهای افلاطون در کل آثار فکری او نکرده‌ایم. زیرا هنگامی که عدالت فقط به یقینی درونی در روح محدود شود و دیگر به روشنی با واقعیتی بیرونی یکسان نشود، هنگامی که معرفت از عدالت باید در برابر بحثهای آگاهیِ «تنویریافتهٔ» جدید مورد دفاع قرار گیرد، *مباحثهٔ فلسفی* دربارهٔ دولتِ حقیقی به یگانه ستایش حقیقیِ عدالت بدل می‌شود. دیالوگ افلاطون نیز به یگانه راه معتبر بازنمون این مباحثه بدل می‌شود، یعنی همان سرود ستایشی که هر آنچه را به همگان مربوط است تأیید می‌کند و در تمامی آن «نمایش و بازیی» که مبین دولتِ آموزشی است هرگز آن مسألهٔ جدّی را از چشم

نمی‌اندازد: پرورش انسان سیاسی و عدالت در او. هدف نقد افلاطون از شعر، نقدی که در انکار آگاهی زیبایی‌شناختی به اوج می‌رسد، پشتیبانی از مدعای او دربارهٔ دیالوگهای خود اوست. افلاطون صرفاً افسونی جدید را به جای فراموشیِ زیبایی‌شناختیِ خود یا نفس و جادوی کهن شعر نمی‌نشاند. بلکه برعکس پادزهرِ پرسشگریِ فلسفی را پیش می‌کشد. آدمی باید همان کاری را بکند که فرد عاشق می‌کند یعنی زمانی که عاشق می‌فهمد که عشق او برای او بد است و خود را وامی‌دارد تا از آن دست شوید. نقد از شاعران که افلاطون آن را هنگام بحث دربارهٔ دولت به سقراط نسبت می‌دهد در واقع همان باطل‌السحری است که آدمی آن را ــ از سر توجه به وضعیت روح خویش، یعنی همان حالتِ (state) درونی یا دولتِ (state) درون خویش ــ می‌خواند، تا خود را از شر عشق کهنه رها کند.

بنابراین یقیناً حالت شاعرانهٔ دیالوگهای افلاطون الگویی از برای شعری نیست که در دولت آرمانی اجازهٔ سروده شدن داشته باشد، اما شعری واقعی است که قادر است آنچه را در زندگی سیاسی فعلی امری سیاسی است ابراز کند. شعر مبتنی بر دیالوگ افلاطون باید در برابر هر نوع سوءتفسیر زیبایی‌شناختی مقاومت کند و بنابراین هماهنگی کاملی وجود دارد میان هنجارهایی که افلاطون برای شعر مقرر می‌کند با تألیفات مبتنی بر گفتگویِ خود او، هماهنگیی که در واقع در پایان کتاب جمهوری به آن اشاره می‌شود.

این هماهنگی را حتی می‌توان در آن شکل تألیف افلاطونی که بسیار به برداشت سنتی از شعر نزدیک است، یافت: اسطوره‌های افلاطون. بدیهی است که محتوای این اسطوره‌ها و تصاویر خدایان و فراسو و زندگیِ بعدی روح، جملگی، وابستگی شدیدی به الهیاتی دارند که در کتاب جمهوری عنوان شده است. اما قدرتی که افلاطون هنگام تدوین مسأله به‌کار می‌برد و ابزاری که به‌کار می‌بندد تا موضوعات اسطوره‌ای عصر سابق را با نور اسطوره‌ای جدید منور سازد (یعنی همان موضوعات اسطوره‌ای که نقد او آنها را از افسونشان پاک کرده بود) دارای اهمیت‌اند. محتوای اسطوره‌های او به‌گونه‌ای تألیف نشده‌اند که در شامگاه باشکوه نوعی گذشتهٔ ازلی (primordial past) محو شوند و یا به جهانی فرو بسته منتهی شوند که معنای فهم‌ناپذیرش همچون حقیقتی بیگانه روح را در خود فرو برد. برعکس، این محتوا از مرکز حقیقتِ سقراطی در جریان نمایشی رشد می‌کند که در آن روح خود را بازمی‌شناسد و روح از حقیقت آن کاملاً مطمئن است. زمانی روح پی می‌برد که شادمانی‌اش فقط در عدالت نهفته است که طنین صدایش که در افقهای دوردست پیچیده همچون پژواکی روشن به او بازگردد. افلاطون معنای اسطوره‌ای بسیاری را از آنِ خود می‌کند یعنی اعتقاد به ماوراء و تناسخ و حاکمیت ماورای افلاکیِ عشق و

روابط کیهانیِ میان روح و ستارگان و میان جهان دولت و جهان ستارگان، اما این قدرتهای اسطوره‌ای به این سبب احضار نمی‌شدند که طلسم خود را درافکنند، بلکه بیشتر، آنها از آنجا که به حقیقتی پیوند دارند که روح در تفلسف کشف می‌کند هستی خود را از یقین درونی روح کسب می‌کنند. بنابراین روح اساساً هیچ حقیقتی را از خارجِ خود کسب نمی‌کند. پس اسطوره‌های افلاطون نه *mythos* هستند نه شعر، البته اگر معنای mythos حقایق سر به مُهر عقاید کهن باشد و اگر معنای شعر آن باشد که روح خود را در آینهٔ واقعیتی متعال (an exalted reality) بازبنماید. نمی‌توان تأویلی از دنیای اسطوره‌های افلاطون را به دست داد، زیرا در آثار افلاطون دنیایی که از میتوس ساخته شده است اصلاً دنیا نیست بلکه خطوط کلی تفسیر روح از خویش به میانجی لوگوس (کلمه) است که به صحنه‌ای کیهانی فرا افکنده شده است. اسطوره‌های افلاطون را نباید وجدی (ecstasy) متصور شد که آدمی را به دنیایی دیگر می‌برد. برعکس، مصالح افسانه‌ای کهن این اسطوره‌ها با گره خوردن به تجربهٔ آدمی از خویش به مثابهٔ تصاویر بزرگ شده (magnifications) و تصاویر معکوس (inversions) و تصاویر فراگیر (views from afar) و تصاویر نقیض طنزآلودهٔ (ironic counterimages) دنیای واقعی معنای جدیدی کسب می‌کنند. بنابراین، این اسطوره‌ها به هیچ وجه بازنمون و تئاتر نیستند، یعنی چیزهایی که صرفِ جاذبه‌شان ما را سرخوش می‌گرداند و صرفِ دیدن آنها می‌تواند ما را خشنود سازد.

شکلِ روایت در آثار افلاطون نیز با این واقعیت معین شده است که روح نمی‌تواند و نباید خود را در پرواز وهم‌آلودهٔ خیال گم کند. افلاطون قصهٔ خود را «فقیرانه» یا بی‌پیرایه می‌گوید و به لوازم هر نوع روایتی که بناست راوی و شنونده را مفتون افسونِ شکلِ احضارشده کند، هیچ اهمیتی نمی‌دهد. حقیقتاً این امر شگفت‌آمیز است که تا چه اندازه از گفتار غیرمستقیم در روایت این اسطوره‌ها استفاده شده است. به عنوان مثال، اسطورهٔ پایان کتاب جمهوری کاملاً در قالب گفتار غیرمستقیم روایت می‌شود. این شگرد به ما اجازه می‌دهد که با بازپس نگریستن، معنای عمیقتر نقد افلاطون از شاعران را مشاهده کنیم، نقدی که در مورد هومر در نظر اول اندکی بیش از مهملات بدخواهانه به نظر می‌رسد. در آثار افلاطون هر چیزی چنان طراحی شده است که قصهٔ اسطوره‌ای نتواند فاصله‌ای را حفظ کند که هر قصهٔ جن و پریِ دوست‌داشتنیی آن را برای خود حفظ می‌کند. در میان امواج جذبهٔ شعری، ناگهان ما به خود می‌آییم که در فضایی سقراطی محصور شده‌ایم (اغلب فقط با بیان گفتهٔ سقراطی اصیلی) و آن افسانهٔ کهنی که به اصطلاح از فراموشی نجات داده شده است اصلاً اسطورهٔ احیاشدهٔ کهنی نیست بلکه حقیقتی سقراطی است که پیش دیدهٔ ما در جهانی سه‌بُعدی قد علم می‌کند در حالی که افسانهٔ وهم‌آلوده در برابر آن کاملاً

فرو می‌نشیند. اسطوره‌های افلاطون بیانِ ظریف این استدلال سقراطی است که ظاهر و نمود دروغ است و تأیید مقایسه‌ای است باژگونه و پاراداوکسی که سقراط بر اساس آن جهان واقعی را با جهان دیگر یعنی جهان حقیقی می‌سنجد. اما حتی در این حالت نیز اسطورهٔ افلاطون با طنز آمیخته است، طنزی که به ما اخطار می‌دهد هرگز فراموش نکنیم که فقط بر اثر تصادف یا تقارنی سعد نیست که ما به حقیقتِ اصیل دست می‌یابیم و از نتایج جدی نقدهای سقراط می‌گریزیم.

مع‌هذا نمی‌توان گفت که یگانه کارکرد چنان اسطوره‌هایی قابل فهم ساختن حقیقتِ سقراطی با بیان کردن آن به شیوه‌ای تمثیلی است. البته در اینجا نباید هرگز در این باره شک و تردید کرد که چه کسی سخن می‌گوید و معرفتی که بنیان گفته‌های اوست چیست. اما این واقعیت که معرفت سقراطیِ آدمی از نفسِ خود به شکلِ نمایشیْ متشکل از تصاویر اسطوره‌ای بیان می‌شود تا حدی مبین این امر است که این معرفت چه نوع یقینی را داراست. سقراط در روح خود با امری توضیح‌ناپذیر روبه‌رو می‌شود که در برابر تنویر روشنگرانه‌ای مقاومت می‌کند که در امر محو و نابودی اسطوره‌شناسی موفق شده بود. ما نباید محدودیتهایی را که سقراط بر سر راه چنان تبیینهایی ایجاد می‌کند به عنوان بازماندهٔ ایمانی تفسیر کنیم که روح به رغم موفقیت روشنگری به آن مؤمن باقی می‌ماند، یعنی موفقیت روشنگری در تبیین وقایع و تجلیات اسطوره‌ای به عنوان جریانهای طبیعی و در نتیجه حذف عناصر جادویی از آنها. هنگامی که روشنگری در صدد تبیین خودِ روح و حذف رمز و رازی برمی‌آید که گرداگرد قدرتهای عدالت و عشق را فراگرفته است، آن هم با تقلیل آنها به ترفندهای هوشمندانه (یا بی‌مقدار) یا تزلزلهای روح، سقراط به عنوان کاشفی بصیر (visionary) که روح خود را نظاره می‌کند با براهین سهل و سادهٔ روشنگری به مخالفت برمی‌خیزد و در قالب تصاویر داوری مردگان و سلسله‌مراتب جهانها، و با چشمان بینای مردی بصیر و با زهرخند مردی اهل طنز، یقینی توضیح‌ناپذیر را که روح داراست، اعلام می‌کند ــ یقینی که مرزهای تفلسف بشری و همچنین ابعاد و افقهای آن را تعیین می‌کند. مسلماً، در این اسطوره‌های شعری روح خود را به چهره‌هایی چند مبدل نمی‌سازد، چهره‌هایی که در برابر ما قد علم می‌کنند و در همان حال ما را از حقیقت خود غافل نگه می‌دارند. اما روح از طریق قلمروهای سوررئال اسطوره‌هایی که بر آنها حقیقت سقراطی حاکم است از سفر خویش بازمی‌گردد، قلمروهایی که در آنها حقیقتِ سقراطی، قانون واقعی تصحیح امور بر اساس باورهای روح است. این جهانها اهمیت فلسفیدنِ روح را به تمامی آشکار می‌سازند، وظیفه‌ای که هیچ وحی یا الهامی روح را از آن معاف نمی‌کند.

تفاوت دیالوگها با شعر تقلیدی حتی بارزتر از تفاوت قصه‌های اسطوره‌ای [افلاطون] با شعر

تقلیدی است، زیرا این قصه‌ها با نوعی افسون شعری فرّار و غریب آذین شده است. البته دیالوگها «بازنمونهایِ» مردم واقعی، یعنی سقراط و دوستان او هستند. اما بُعد با اهمیت این شخصیتها بازنمونِ تجسمیِ قدرتمند آنها نیست و حتی بداعت و تازگی سخن گفتنهای آنان نیز نیست، سخنانی که با شخصیت هر یک از آنها سازگار است و حق هر یک را به جای می‌آورد. دست‌آخر این دیالوگها چیزی بیش از درامهای فلسفی هستند و سقراط قهرمان این تألیفات شعری نیست. حتی بازنمونِ سقراط به معنای تشویق و ترغیبی است برای تفلسف. هدف و مقصد این بحثها نه ترسیم نوع بشر است نه تشریح گفته‌ها و پاسخها. تصادفی نیست که افلاطون شیفتهٔ ارائهٔ این بحثها با اتکا به تکرار مکرّرات است و حتی تردیدی در این امر نمی‌کند که سقراط را وادارد که بحث کتاب جمهوری را که خود به ده کتاب بخش شده است در طول یک روز تکرار کند. افلاطون به شرحهای زنده و قدرتمند آنقدرها علاقه‌ای ندارد که به آنچه به چنان تکرار مکرراتی ارزش می‌بخشد، یعنی به قدرت زاینده یا آشکارکنندهٔ (maieutic power) این بحثها (تئتوس ۱۴۹c)، یعنی به حرکت ناشی از فلسفیدنی که با هر تکرار، مجدداً بسط و گسترش می‌یابد. افلاطون آشکارا به سبب جدیّت هدفش تقلیدهای (mimesis) خود را با سبُکروحیِ نمایشی شوخ می‌آمیزد. از آنجا که دیالوگهای او می‌باید فلسفیدن را ترسیم کنند تا ما را وادار به تفلسف کنند، جملگی آنان، هر آنچه را باید بگویند در هاله‌ای از نور مبهم طنز می‌پوشانند. و افلاطون به این شیوه قادر می‌شود تا از دامچالهٔ اثر مکتوبی به آن شکنندگی که نمی‌تواند به دفاع از خود دست یازد، بگریزد و شعری واقعاً فلسفی خلق کند که به فراسوی خود، به آنچه نتیجه‌ای واقعی دارد، اشاره می‌کند. دیالوگهای او چیزی بیش از اشارات بازیگوشانه‌ای نیستند که فقط به آن کس چیزی می‌گویند که در ورای آنچه در آنها بیان شده است معناهایی می‌یابد و رخصت می‌دهد که این معناها بر او تأثیر بگذارند.

به هر تقدیر مضمونی که به طور مداوم در نقد افلاطون از شاعران تکرار می‌شود این است که آنان چیزی را جدّی می‌گیرند که ارزش آن را ندارد که جدّی گرفته شود. افلاطون اینجا و آنجا متذکر می‌شود که آثار او شعر واقعی هستند زیرا که اشارتی بیش نیستند و فقط به عنوان اشارت آفریده شده‌اند. در کتاب *قوانین*، مرد آتنی که افلاطون خود را بیش از هر کس دیگر پشت سر او پنهان کرده است می‌گوید که او به الگوی شعر درست برای تعلیم جوانان نیازی ندارد:

> اگر می‌بایست به سخنهایی که از صبح گفته‌ایم نگاهی بیفکنم ـ سخنهایی که تهی از بارقه‌ای از روح قدسی نبوده است ـ به نظرم می‌رسد که این سخنها به عنوان نوعی شعر گفته شده‌اند... زیرا به نظرم می‌رسد که این سخنها در مقایسه با اغلب سخنهایی که به صورت شعر یا نثر خوانده یا شنیده‌ام

مناسبترین و بهترین سخنها برای گوش جوانان باشند. بنابراین مثال بهتری سراغ ندارم تا آن را به متولی قوانین و تعلیم و تربیت توصیه کنم، و او باید مقرر کند که معلمان این سخنان را به شاگردان بیاموزند. و او باید آنها را به عنوان ملاکی برای سنجش مناسب بودن هر شعر دیگری به کار برد. و بالاتر از همه، معلمان را وادار کند که آنها را یاد بگیرند و ارج بگذارند (c ۸۱۱).

و اگر شاعران تراژدی‌نویس می‌بایست به شهر بیایند و خواستار اجرای نمایشهای خود باشند ما باید به آنها بگوییم: ای بهترینِ بیگانان، ما خود شاعرانیم، کسانی که بهترین تراژدی را که ممکن باشد سروده‌ایم. زیرا که دولت ما چیزی نیست مگر تقلید زیباترین و بهترین زندگی و به راستی خود، حقیقیترینِ تمامی تراژدیهاست. شما شاعرانید ما نیز شاعرانیم، رقیبان و هم‌آوردان شما در سرودن زیباترین نمایشها. و فقط قانون حقیقی می‌تواند در سرودن زیباترین نمایشها موفق باشد ـ امید ما بر این است (b ۸۱۷).

این که افلاطون اثر ادبی خود را چگونه درمی‌یابد و موضوعی را که مورد توجه واقعی اوست چگونه می‌بیند در فضای تقلیدیِ (mimetic sphere) چنان قطعاتی منعکس شده است ـ که قطعاتی از بحثی است که می‌بایست بنیادی را برای دولت جدید تدارک بیند. وظیفه‌ای که رهنمای افلاطون است خلق بنیانی درونی برای بشریت است، بنیانی که فقط بر مبنای آن نظمِ زندگی بشری در دولت می‌تواند تجدید و نو شود. و از نظر افلاطون دیالوگهای ادبی، از جمله بازنمونِ دولت عادلانه و شریعت عادلانه، فقط دیباچه‌ای هستند برای قانون حقیقی: «دیباچه و مقدمه‌ای هنرمندانه برای آنچه باید بعداً تکمیل شود.» او می‌گوید هنوز هیچ‌کس چنان مقدمه‌هایی را برای قوانین دولت خلق نکرده است که همچون درآمد سرودی زیبا، روح را وادارند تا آغوش خود را آزادانه به روی قوانین بگشاید. آثار افلاطون همان دیباچهٔ حقیقی به قانون حقیقی هستی انسانی هستند. مناقشهٔ او با شاعران مبین ادعایی متعالی است که آثار او برای خود می‌کنند.

این مقاله ترجمه‌ای است از فصل سوم کتاب زیر:

Hans-Georg Gadamer, *Dialogue and Dialectic*, New haven and London, Yale University press, 1980.

شاعران و متفکّران

جایگاهشان در فلسفهٔ مارتین هایدگر

نوشتهٔ جان گِلِن گِرِی
ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی

شاید اهمیت عمدهٔ جنبش فلسفهٔ وجودی را روزی نهفته در بازیافتن شعر (به معنای صورت نوعیهٔ ادبیات و هنر مخیّل) به منزلهٔ موضوعی برای فلسفه ببینند. زیرا نسلهای بسیاری است که فیلسوفان به علوم طبیعی به چشم سرمشقی برای روش فلسفی و نیز معیارهایی برای قضاوت درخصوص ارزش تلاش فلسفی نگریسته‌اند. فیلسوفان آنگلوساکسون همچنین از یافته‌های علوم، اجتماعی و طبیعی، به‌طور روزافزونی به منزلهٔ دستمایهٔ شایسته‌ای برای تدبّر استفاده کرده‌اند ــ در حقیقت به منزلهٔ مرکز ثقل دانش مضبوط‌شان. آنان به دلیل تصوری که از فلسفه به منزلهٔ انتقادی از فرهنگ داشته‌اند، مجبور بوده‌اند توجّه هرچه بیشتری به علم به منزلهٔ کار سترگی که جهان جدید را متحول کرده است مبذول کنند.

ادبیات از سرسپردگی فیلسوفان به علوم به ناگزیر زیان دیده است. دست‌کم در امریکا، و بعید است که در بریتانیا کمتر از آن باشد، اشاره به اینکه فیلسوفی اساساً شاعر است به علامت کسر شأن تبدیل شده است. سانتایانا زمانی گفت، «من آدم نادانی هستم، تقریباً شاعرم»، و این گفته غالباً به معنایی فهمیده شد که این کنایه مقصود نداشت. زیرا از این برداشت چاره‌ای نیست که بسیاری از فیلسوفان انگلیسی‌زبان، اگر نه اکثرشان، نه فقط شاعران را نادان از دانشی شایان داشتن، یعنی دانش علمی، شمرده‌اند بلکه همچنین اظهاراتشان را شخصی [subjective] و مِنْ‌عندی [arbitrary] یافته‌اند. شاعران هیچ‌چیز دربارهٔ اشیاء، آن‌طور که در جهان‌اند، به ما نمی‌گویند: آنان فقط امور خصوصی را افشا می‌کنند. آنان دست‌بالا ارزشها را

گرامی می‌دارند، و حال آنکه دانشمندان و فیلسوفان حفظ و بسط شناخت طبیعت و انسان را بر عهده دارند.

این فضای فکری شاید در حال تغییر باشد. بسیاری از فیلسوفانِ متمایل به نگرش علمی با ناتوانی شاهد بالاگرفتن کار فلسفهٔ وجودی [existentialism] در قارهٔ اروپا از زمان جنگ جهانی دوم شده‌اند. حتی فیلسوفان بریتانیایی از اشتغال خاطر به علم دست شسته به زبان روآورده‌اند، گرچه به زبان شعر توجّهی نداشته‌اند. در عصری که نتایج انقلاب علمی در اوج است و نیاز شدیدی به تأویل و وساطت برای فکر عامی احساس می‌شود، آیا کار بسیاری از فیلسوفان در نگریستن به ادبیات و زبان به منزلهٔ منبع درجهٔ اول تحلیلها و تعالیم غیرمتعارفشان غیرمسئولانه است؟ دربارهٔ بسیاری از محققان امریکاییِ فلسفه نیز همین‌طور به نظر می‌آید. ولی تاریخ، اگر به دقت تأمل کنیم، در زمانها و مکانهای غیرمنتظره‌ای درکارنامهٔ فلسفهٔ غربی نمونه‌های مشابهی از انتقالهای بزرگ بیعت را نشان می‌دهد.

در سنّت آلمانی چنین انتقال بیعتی به زور مترادف با انقلاب است. در آلمان شاعران و فیلسوفان همواره به یکدیگر بسیار نزدیک بوده‌اند. کانت بود که در *نقد* سومش تأکید کرد که فیلسوفان برای تفسیری کافی و وافی از جهان باید در اندیشه‌ها و شهودهای هنر و هنرمندان پژوهش کنند. به طوری که جان هرمن رندال به‌تازگی تأکید کرده است، *نقد* حکم کانت بود که به صورت منبع عمدهٔ الهامی برای ایدئالیسم و رومانتیسم، مکتبی که در قرن نوزدهم در آلمان مسلّط بود، درآمد.[۱] این بیعت صمیمی شعر و تفکّر در مکتب رومانتیک به اوج رسید اما در تلقی شلینگ از «تخیّل مولِّد» به منزلهٔ راه رسیدن به حکمت فلسفی پایان نیافت. فیلسوفان بعدی آلمانی، از جمله شوپنهاور و نیچه و اکثر «فیلسوفان زندگی» [Lebensphilosophen]، این بیعت را تا عصر حاضر حفظ کردند. عبارت «شاعران و متفکّران» در تاریخ فکری آلمان هر چیزی هست جز اتصال اتفاقی کلمات. وقتی به مطالعهٔ آثار نیچه و هردر و لسینگ یا بسیاری دیگر از نویسندگان آلمانی می‌پردازیم، کشف این نکته دشوار است که کجا فلسفه پایان می‌یابد و کجا شعر آغاز می‌شود.

از این منظر اشتغال خاطر روزافزون مارتین هایدگر به وظیفهٔ شعر در فلسفه‌اش به آسانی قابل فهم است. او گرچه نمونهٔ نوعیِ فیلسوف وجودی نیست (اگر در حقیقت اصلاً فیلسوف وجودی باشد)، کارش اکنون برای کلّ این جنبش پُرنفوذ بوده است و به‌همین‌سان تأثیر عمیقی در تأویل و تفسیر ادبیات و دیگر هنرها در اروپا داشته است. هایدگر دست‌کم از این حیث به هیچ‌وجه انقلابی نیست. به عکس، او ادامه‌دهندهٔ آن صف طولانی از هنرمند ـ فیلسوفانی

است که در یونان قدیم آغاز شد و این سرزمین دیری است که با مزاج فلسفی آلمانی بسیار سازگار بوده است. اگر زمانی هم برسد که در فهم زبان غریب هایدگر موفق شویم، بازشاید همچنان در چشم آیندگان فیلسوفی به نمایندگی از سنّت آلمانی باشد، اگر نه فیلسوفی به نمایندگی از کلّ عصر ما.

در آنچه در پی می‌آید می‌خواهم به توصیف آراءِ هایدگر، به طوری که این آراء در خلال سالها کمال یافته‌اند، در باب پیوندهای متقابل شعر و فلسفه و شباهتهای نزدیک شاعران و فیلسوفان با یکدیگر بپردازم. می‌کوشم روشن کنم که او چرا گفته‌های شاعرانی مانند هولدرلین و تراکْل و سوفوکلس را دارای چنین اهمیتی برای فلسفه می‌انگارد. اگر موفق شوم، این کوشش دلیل انتقال بیعت از علم به هنر و به ویژه هنر ادبیات را روشن خواهد کرد و این چیزی است که من معتقدم وجه ممیّز تفکّر وجودی مشرب [existentialist] است.

بهتر است با تلقّی هایدگر از وظیفهٔ اساسی فلسفه آغاز کنیم، گرچه شاید کلمهٔ «رسالت» کلمه‌ای مناسبتر از «وظیفه» باشد. این وظیفه را او در اواسط دههٔ سی در مجموعه درسهایی که در فرایبورگ داده است بسیار صریح بیان کرده است. این درسها در ۱۹۵۳ با عنوان *مقدّمه‌ای به مابعدالطبیعه* [*Einführung in die Metaphysik*] منتشر شدند.[۲]

هایدگر در آغاز درس تلقی خودش از فلسفه را نخست با ردّ دو تلقی نادرست رایج از وظیفهٔ فلسفه مشخص می‌کند. نخستین اینها حاکی از این ادعاست که فلسفه بنیادی را فراهم می‌کند که بر اساس آن ملّتی می‌تواند حیات و فرهنگ تاریخیش را بنا کند. هایدگر به تأکید می‌گوید که این تلقی توقع بسیار زیادی از فلسفه دارد، زیرا «فلسفه هرگز نمی‌تواند مستقیماً نیروهایی فراهم کند و فرصتها و روشهایی بیافریند که تحوّلی تاریخی پدید آورند.»[۳] تلقی نادرست دوم تا اندازه‌ای معتدلتر است و بر این تصوّر است که فلسفه نیرویی فرهنگی است چون فلسفه نظری پُرشمول دربارهٔ مقدّمات و مفاهیم اساسی و اصول علم تجربی است. «بدین طریق از فلسفه ترفیع و حتی تسریع ــ اگر گفتن این سخن جایز باشد، راحت‌تر ساختن ــ کار عملی و فنّی فرهنگ انتظار می‌رود.»[۴] از نظر هایدگر این تلقی نادرست دوم وظیفهٔ واقعی فلسفه را وارونه جلوه می‌دهد.

هایدگر برخلاف این آراء معتقد است که «فلسفه یکی از معدود امکانهای خودمختار و ضروریات گاه‌گاه وجود تاریخی انسان است.»[۵] فلسفه وابسته به رشته‌های دیگر نیست و رسالتش نیز فراهم کردن دیدگاهی فرهنگی و نظاموار نیست. خیر، فلسفه باید راههای تازه را هموار کند، منظرهای تازه‌ای پیش چشم قرار دهد، دقیقاً همان بنیاد ارزشها و معیارهایی را مورد

پرسش قرار دهد که مردم با آنها زندگی می‌کنند. فلسفه باید با تفکر عمیقانه‌تر و ساده‌تر راههای متعارف نگریستن به جهان را به مبارزه بطلبد و بدین‌وسیله دانشی اصیلتر از آنکه هر علم اجتماعی یا طبیعی می‌تواند بدان دست یابد فراهم کند. پیشرفت هر تمدّنی باعث پوشاندن و مبهم کردن روابط بنیادی انسان با محیطش و همنوعانش می‌شود. بنابراین رسالت فلسفه گشودن راههای تازه در مناطق بیگانه و ناآشناست ــ مناطقی که به این دلیل ناآشنا شده‌اند که مردمان پیوسته نقاط رجوع وجود تاریخیشان را فراموش می‌کنند و لازم است این نقاط به آنها یادآوری شود.

هایدگر در این خصوص از نیچه با تأیید نقل‌قول می‌کند. این تلقی از فلسفه را به وضوح به او مدیون است. «فیلسوف انسانی است که هرگز از تجربه کردن، دیدن، شنیدن، سوءظن، امید و در خیال پختن چیزهای خارق‌العاده دست نمی‌کشد...». «فلسفه ... زیستن خودخواسته در میان قله‌های پُربرف و یخ است.»[۶] هایدگر در ادامه می‌گوید که اهتمام به فلسفه ضرورتاً محدود به افراد اندکی است، چون فقط آن کسانی که روح بزرگی دارند چشم آن را دارند که به چیزهای خارق‌العاده بنگرند و چندانکه باید دلیرند تا مبانی را به پرسش بخوانند. گرچه من معتقدم که او در دهه‌های اخیر به ردّ تأکید نیچه بر ذات خارق‌العادهٔ موضوع فلسفه به سود تأمل در باب موضوعات ساده و معمولی تجربه رسیده است، اما یقیناً این تلقی اساسی را در خصوص ماهیت خلاّق و راهگشای تفکّر فلسفی حفظ کرده است.

در این درسها در باب مابعدالطبیعه بود ــ تا در اثر پیشترش *هستی و زمان* ــ که هایدگر مبادرت به نزدیک کردن خودش به متفکّران پیش از سقراط، پارمنیدس و هراکلیتس به ویژه، کرد و اندیشه‌های آنان را با بحثی طولانی از سرود مشهور همخوانان در *آنتیگونهٔ* سوفوکلس درآمیخت. در اینجا شاعران و متفکّران راهگشایانی تمام‌عیار بودند؛ آنان به ما معنای واقعی اندیشیدن را آموختند، نه صرفاً برحسب علم اخلاق و مابعدالطبیعه یا هریک از تقسیمهای بعدی فلسفه که نخستین‌بار در آتن قرن پنجم به وجود آمد. هایدگر متقاعد شد که تفکّر اساسی و مبتکر آنگاه رو به توقف می‌رود که متفکّران به فیلسوفان تبدیل شوند، یعنی به کسانی که کار و پیشه‌شان آموزاندن اندیشیدن است. تحقیق در فلسفه کاری لازم و مفید است. این سخن را او در *تفکر داعی به چیست؟* به ما می‌گوید، اما هیچ تضمینی وجود ندارد که شخص فلسفه‌آموخته بداند که تفکّر چیست. از سوی دیگر، متفکران پیش از سقراط مردانی دانش‌آموخته نبودند، بلکه می‌دانستند چگونه بیندیشند و هایدگر معتقد است که این کاری است که امروز اندکی از ما انجام می‌دهیم. در حقیقت، جمله‌ای که در *تفکّر داعی به چیست؟* به صورت ترجیع تکرار می‌شود این

است: «تـفکّربرانگـیزترین چـیز در عـصر تـفکّربرانگـیزمان ایـن است کـه مـا هـنوز تـفکّر نمی‌کنیم.»[۷]

چرا او معتقد است که این نخستین فیلسوفان غرب، فیلسوفانی که قبل از جعل همین نـام «فلسفه» می‌زیستند، نمونه‌های کامل آن چیزی‌اند که تفکّر باید باشد؟ دادن پاسخی کامل به این پرسش از حوصلهٔ این مقاله بیرون است. اما برای کشف پیوندهای ذاتی شعر و تفکّر، به‌طوری که هایدگر این پیوندها را تصوّر می‌کند، لازم است نکات اصلی پاسخ به این پرسش مطرح شود.

این نخستین متفکّران از «فوزیس» / physis سخن می‌گفتند، آن واقعیت بنیادی که رومیان به Natura (لاتینی) ترجمه کردند و بدینسان، به‌طوری که هایدگر می‌اندیشد، موضوع اصـلی فلسفه منحرف می‌شود، انحرافی که در سراسر قرون وسطی و در عصر جـدید نـیز دوام آورد. مردانی مانند آناکسیمندر و پارمنیدس و هراکلیتس تصوّرشان از «فوزیس» «ظهور خودشکفته [بود] ... آن چیزی که خودش را در چنین بازشدنی آشکار می‌کند و در آن حفظ می‌شود و دوام می‌آورد... فوزیس، قلمرو آن چیزی که ظاهر می‌شود، مترادف با این پدیدارهایی نیست که امروز جزو "طبیعت" محسوب می‌کنیم... فوزیس خودِ هستی است که به واسطهٔ آن اشـیاءِ مـوجود مشاهده‌پذیر می‌شوند و مشاهده‌پذیر باقی می‌مانند.»[۸]

متفکّران پیش از سقراط سبکبار از دانش و زیرکی کاذب چندان بصیر بودند تا کلّ آنـچه را هست و اجزاءِ درون آن کلّ را در پیوندهای ذاتـیشان بـا آن کـلّ درک کـنند. آنـان هسـتی را بـا موجودات منفرد اشتباه نمی‌کردند، یا اعتقاد نداشتند که هستی چیزی بیشتر و غیر از جمع تمام موجودات منفرد است، نظر متأخر ارباب مابعدالطبیعه که هایدگر بـا آنـان مـخالفت مـی‌کند. به علاوه، مسألهٔ اصلی آنان اندیشیدن به این شهود تمامیت به طور مستوفا بود، کشف پـیوند اصلی «فوزیس» و «لوگوس» / logos، در حقیقت کشف به یکدیگر ـ تعلق داشتن هستی و زبان. هایدگر به تأکید می‌گوید که «در کلمات و زبان است که اشیاء نخست به هستی می‌آیند و هستند. به همین دلیل استفادهٔ نادرست از زبان در ورّاجـی و ژاژخـایی، در شـعارها و عـبارات، رابـطهٔ اصیلمان با اشیاء را نابود می‌کند.»[۹] تفکّر این متفکّران مقدّم بر جدایی دانشورانهٔ فاعل شناخت و موضوع شناخت بود و لذا مقدّم بر هر جداییِ تفکّر شاعرانه و علمی. متفکّران پیش از سقراط دربارهٔ اشیاءِ طبیعت و انسان از دیدگاه خودِ این منظرهٔ پُرقدرت فکـر کـردند و نـه راه دیگـری به خلاف. به طوری که هایدگر در *مقدّمه‌ای به مابعدالطبیعه* این مطلب را شرح می‌دهد:

یونانیان از طریق پدیدارهای طبیعی نیاموختند که «فوزیس» چیست، بلکه راه دیگری به خلاف آن در پیش گرفتند: از طریق تجربهٔ بنیادی شاعرانه و فکری هستی بود که آنها آن چیزی را کشف کـردند کـه

«فوزیس» نامیدند. این کشف بود که آنان را قادر به افکندن نگاهی به طبیعت به معنای محدود کلمه کرد، و لذا «فوزیس» در اصل شامل آسمان و نیز زمین، سنگ و نیز گیاه، حیوان و نیز انسان، بود و تاریخ انسان را به منزلهٔ کار انسانها و خدایان در بر می‌گرفت؛ و نهایتاً و پیش از هر چیز، این بدان معنا بود که خود خدایان نیز تابع تقدیر بودند. «فوزیس» به معنای این قدرتی است که به ظهور می‌آید و همچنین قلمرو پایداری که در زیر سلطه‌اش قرار می‌گیرد. این قدرت به ظهور آمدن و پایدار بودن شاملِ «شدن» و نیز «بودن» به معنای محدود دوامِ بی‌حرکت است. «فوزیس» روندِ بر ـ خاستن، روند بیرون آمدن از اختفاست که بدان وسیله امر مخفیِ نخست به قیام واداشته می‌شود.[۱۰]

در این عبارات روشنتر از هر عبارات دیگری که من قادر باشم بیابم اهمیت فیلسوفان پیش از سقراط برای هایدگر شرح داده می‌شود. در این عبارات همچنین به مفهوم آنچه تفکّر واقعی است اشاره می‌شود، مفهومی که او در آثار متأخرش آن را به‌کمال می‌رساند. او نمی‌خواهد که ما به خاطر کشفهای این فیلسوفان به نزد آنان بازگردیم، بلکه می‌خواهد نگرششان در مقام متفکّر را بازیابی کنیم. این نگرش عبارت بود از سادگی و حیرت و گشوده بودن به روی جهان به منزلهٔ جهان. فقط با بازگشتن به این نگرش در موضعی خواهیم بود که بتوانیم به نوعی از تفکّر جهش کنیم که جهانمان را بر ما چنان منکشف کند که جهان آنان بر آنها منکشف شد. از نظر هایدگر، وظیفهٔ متفکّر منکشف کردن هستی است و مربوط کردن آن با موجودات منفرد و جمع‌شان و متمایزکردن آن از آنها.

این وظیفه را فقط به وسیلهٔ تجربهٔ شعری و فکری می‌توان انجام داد، شبیه به آنچه برای متفکّران پیش از سقراط فرض شد. هایدگر در آثار متأخری مانند *تفکّر داعی به چیست؟* [*Was heisst Denken?*] و *کوره‌راهها* [*Holzwege*] و *سخنرانیها و مقالات* [*Vorträge und Aufsätze*] به درک این نوع تجربه برحسب این واقعیت رسیده است که انسان یاد می‌گیرد به درستی در زمین خانه کند. خانه کردن و استعدادی برای به درستی خانه کردن داشتن برای او همان معنا و اهمیت هستی‌شناختی را می‌یابد که هستی ـ در ـ جهان یا در ـ جهان ـ بودن در دورهٔ اثر پیشترش *هستی و زمان* برای او داشت.[۱۱] اگر خصوصیت بنیادی خانه‌کردن تولّی* یا تولیت [care-taking] است، به طوری که او در مقالهٔ مهمی از مجموعهٔ *سخنرانیها و مقالات* بر آن تأکید می‌کند، فعالیتهایی که لازمهٔ تولّی یا تولیت است عبارت است از تفکّر و بناکردن. رخصت دهید قبل از آنکه به بحث او از شاعران و شعر بپردازم نخست

* مقصود هایدگر چیزی شبیه به خلافت الهی انسان در زمین است. در اینجا «خلافت» را نباید به جانشینی ترجمه کرد، بلکه مقصود «وکالت» و «نیابت» و «تولیت» به اذن صاحب حق است و لذاست امانتداری و.... ـ م.

به اجمال آنچه را او ذات تفکّر می‌شمارد توصیف کنم.

تفکّر را آنچه دربارهٔ آن تفکّر وجود دارد به وجود می‌خواند یا دعوت می‌کند و این به گسترده‌ترین معنا خودِ هستی است. اما هستی چیزی نیست که در پشت نمودها قرار می‌گیرد، بلکه چهره یا قیافهٔ آنهاست. حقیقت اشیاء در نمودشان می‌درخشد و جوهرِ طفره‌آمیز نمود است. ما باید حقیقت هستی را در ساختارهای تو در تو و پدیدارهای متکثّر این جهان رنگارنگ بجوییم که انسان نیز جزئی جدایی‌ناپذیر از آن است. متفکّر باید در پدیدارهای گذشتهٔ فرهنگیمان عناصر اندیشیده‌نشده در هر نظام قبلی را کشف کند، اگر نمی‌خواهد عناصر ذاتی و اصیل را از کف بدهد. او باید در پدیدارهای طبیعت درصدد رسوخ به صورتهای مبدّل نمود و رسیدن به پیوندهای ضروری و قدرتهای پایدار باشد. حقیقت یعنی پرده برداشتن یا انکشاف آنچه هست، اما همواره نقاب یا حجاب دیگری وجود دارد که عنصر ذاتی را مستور می‌کند. به طوری که هایدگر این نکته را بیان می‌کند، هستی همواره به سوی انسان پیشقدم است (انسان وقتی اصیل است که به روی پیام هستی گشوده است)، اما هستی عقب‌نشینی نیز می‌کند. پرده‌برداشتن هستی در عین حال در حجاب شدن و به ابهام گراییدن ذات آن نیز هست. کلمات هستی را پنهان و نیز آشکار می‌کنند، چه پدیدار مورد بحث نظامی فلسفی از گذشته باشد، یا تمدن فن‌آورانهٔ امروز، چه خود طبیعت مادام که هنوز بناسازی انسانی یا شعر گفتن انسان در آن دست تصرّف نگشوده باشد.

بنابراین متفکّر باید به یکباره هم شنوا و هم جازم باشد، تماماً متوجّه آنچه در آنجا باید درک شود. او باید بداند چگونه گوش دهد و چگونه مشاهده کند، زیرا تفکّر در مرتبهٔ نخست فعالیتی نیست که ما آغاز کنیم بلکه چیزی است که با خود «فوزیس» یا هستی آغاز می‌شود. متفکّر باید بیاموزد چگونه از آنچه درک می‌کند به حیرت درآید، چنانکه نخستین یونانیان به حیرت درآمدند. این کار مستلزمِ گشودگیی بسیار بنیادیتر از معنای معمول کلمه است. مقصود «گوش دادن با گوش درونی» یا دیگر انحای استعاری بیان نیست، بلکه دقیقاً تعلق داشتن کلّ هستی است به آنچه دربارهٔ آن باید فکر شود و در عین حال جمع آوردن یا باز جمع آوردن است در زبان قوای پایداری که طبایعِ میرایمان را شکل می‌دهند. انسان ذاتاً اشاره‌گر است، به طوری که او در تفکّر *داعی* به چیست؟ به ما یادآور می‌شود، راهنمایی که این پدیدار همیشه پیشقدم و عقب‌نشین کلّ جهان را نشان می‌دهد.

تفکّر اصیل بسیار ساده‌تر از آن است که انسانهای پیچیدهٔ دورهٔ جدید تصور می‌کنند. ما تاکنون تفکّر نیاموخته‌ایم چون نمی‌دانیم چگونه با جهان در مقام جهان روبه‌رو شویم، تا ماهیت

شیءِ ساده‌ای مانند کوزه یا پُلی را بفهمیم که این جهان را برای ما جمع می‌کند و گرد می‌آورد. او ظاهراً می‌گوید که دشواری این کار در ما نهفته است، در ناتوانیمان از گوش دادن به آنچه کلمات در ذات آغازینشان دربارهٔ این اشیاء به ما می‌گفتند. یعنی، ما خودمان و کلماتمان را به درستی تنظیم نمی‌کنیم. زیرا ما در قدرت عظیم زبان و درکشش اولیه‌مان به سوی حقیقت وسیلهٔ لازمی در اختیار داریم که ما را به هستی نزدیک می‌کند. ما به دلیل فقدان هم‌آوایی و ریشه‌داشتن نمی‌دانیم چطور بیندیشیم یا بنا بسازیم. خانه کردن نزدیک به اشیاء و در ذات خودشان به آنها نزدیک شدن متضمّن عزمی برای به حال خود گذاشتن آنهاست چنانکه آنها هستند ــ یعنی، گِرد شدن قوای پایدار زمین.

هایدگر متقاعد شد که شاعران می‌توانند به‌کمک متفکّران کنونی بیایند، وقتی که متفکّران این‌قدر دستشان از سرچشمه‌های هستی کوتاه است. اهمیت شعر در نظر او تا به‌جایی افزایش یافته است که ظاهراً تحلیل فلسفی نظاموار را تحت‌الشعاع قرار داده است. در *هستی و زمان* دربارهٔ شاعران و آثار هنری مطالب نسبتاً اندکی می‌خوانیم. اما با مقالاتی که هایدگر در دههٔ سی دربارهٔ هولدرلین نوشت، استناد به شاعران و گفته‌های شاعرانه چنان افزایش چشمگیری یافته است که آدمی حیرت می‌کند که آیا هایدگر در شعر راه چیره‌شدن بر آن «ناکافی‌بودن» در زبان فلسفهٔ معهود و مألوف را نیافته است که او را چنانکه مدّعی بود از کامل کردن نیمهٔ دوم هستی و *زمان* باز می‌داشت. به روایتی موثق، او اکنون این بخش دوم را نوشته است*، و هنگامی که این اثر منتشر شود جالب توجّه خواهد بود که ببینیم او تا چه اندازه از زبان شاعران برای چیره‌شدن بر بخت سود جسته است.

به هر تقدیر، می‌باید متذکّر شد که پرداختن به شعر بدان‌معنا نیست که هایدگر به زیباشناسی فی‌نفسه علاقه‌مند شده است. علاقهٔاو به شاعران به دلیل اهمیت هستی‌شناختی آثارشان است، حقایقی که آنها می‌توانند دربارهٔ نحوهٔ سکونت یا خانه‌کردن انسان در زمین به ما بیاموزند. به سخن دقیق، او از ادبیات مخیّل و دیگر آثار هنری به منزلهٔ ادبیات و هنر بحث نمی‌کند، بلکه به منزلهٔ جنبه‌هایی از فلسفه یا تفکّر تأملی بحث می‌کند. در آخرین مقالهٔ مجموعه درسهای

---

* این اثر طی سالهای ۳۸-۱۹۳۶ نوشته شده و با عنوان *مساهمت در فلسفه* (*دربارهٔ رخداد*)، شصت و پنجمین مجلّد در مجموعه آثار، در سال ۱۹۸۹ منتشر شده است. به‌گفتهٔ صاحبنظران دشوارخوان‌ترین و دشوارفهم‌ترین کتاب هایدگر است. مشخصات آن چنین است:

Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie* (*Vom Ereignis*), ed. Friedrich-Wilhelm von Hermann. Frankfurt am Main: Klostermann, 1989.

در راه زبان (*Unterwegs zur Sprache*، ۱۹۵۹)، او این نکته را به موجزترین صورت بیان می‌کند: «هر تفکّر تأملی شاعرانه است: اما هر شعر [نیز] تفکّر است.»[۱۲] این وحدت مستمر کار شاعران و متفکّران تحوّل مهم فلسفهٔ اوست. او، به پیروی از هولدرلین، در یک زمان، معتقد بود که «شاعران و متفکّران نزدیک به یکدیگر سکونت می‌کنند، در قله‌های دور از هم.» کار شاعران نام دادن به ساحت قدسی بود ــ یعنی، قوای ذاتی طبیعت ــ و کار متفکّران اندیشیدن به هستی. [پس] گفتن این سخن منصفانه خواهد بود که به‌تازگی این قلّه‌هایی که شاعران و متفکّران بر آنها سکونت می‌کنند بسیار به یکدیگر نزدیک آمده‌اند.

با این وصف هایدگر هشدار می‌دهد که این همانندی کار در شاعران و متفکّران را هرگز نباید به معنای یکی‌بودن پنداشت، به معنای یکی‌بودن بی‌محتوا و ریاضی. مفهوم «یکی‌بودن» ["identical"] یا «نامتمیّز» ["undifferentiated"] همواره کاملاً متفاوت با مفهوم «همان» ["same"] است. امکان دارد که اشیاء همان باشند، بدین‌معنا که از یکدیگر جدایی‌ناپذیر و در عین حال از یکی‌بودن بسیار دور باشند؛ چرا که به یکدیگر ـ متعلّق بودن صفات متفاوت در وحدتی انداموار و اولیه وجود دارد. او می‌نویسد که آدمی فقط وقتی می‌تواند از همان بودن سخن بگوید که به تفاوتها می‌اندیشد. درخصوص شعر و تفکّر نیز چنین است. شاعران و متفکّران مانند هم [the same] می‌اندیشند اما نه یکسان [identical]. هر دو دسته تشخیص قوای زمین و آسمان، قوای میرایان و خدایان، قوای «فوزیس» و «لوگوس» را مقصود دارند. تفاوتهایشان در نحوهٔ تصوّر کردن این قوا و نحوهٔ تدوین افکارشان نهفته است.[۱۳]

از نظر هایدگر شعر در وظیفه یا رسالت فلسفه چه‌کار مشخّصی را انجام می‌دهد؟ شاید نظاموارترین بیان این کار در نخستین مقالهٔ بلندکوره‌*راهها*، با عنوان «خاستگاه اثر هنری»[۱۴]، یافت شود. در این مقاله او بر وظیفهٔ اثر هنری در گرد آوردن جهان برای ما عطف توجّه می‌کند. از آنجا که در اینجا قصد ندارم به تفصیل از این مقاله بحث کنم فقط متذکّر می‌شوم که هایدگر ادبیات مخیّل، یعنی هنری را که از واسطهٔ زبان استفاده می‌کند، نخستین صورت اثر هنری محسوب می‌کند.

ابیات هولدرلین که هایدگر به‌کرّات در کوششهایش برای بیان نسبت انسان با هستی نقل می‌کند، عبارت‌اند از:

Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnet
Der Mensch auf dieser Erde.

این ابیات به صورتهای مختلف ترجمه شده است. مایکل هامبورگر[۱۵] بدین‌صورت ترجمه می‌کند:

پُر ز منفعت ولیکن شاعرانه می‌زید
انسان بر این خاک.

و داگلاس اسکات[۱۶] ترجمه می‌کند:

پُر ز لیاقت، و با این همه شاعرانه، خانه می‌کند
انسان بر این خاک.

هایدگر، چنانکه عادتش است، برای هریک از کلمات این ابیات اهمیتی هستی‌شناختی قایل می‌شود. او در *سخنرانیها و مقالات* حتی مقالهٔ کاملی به بخشی از این ابیات اختصاص داده است، بخشی که می‌گوید «شاعرانه، خانه می‌کند / انسان بر این خاک». شاید بهترین راه رسیدن به فحوای تلقی او از جایگاه شعر در فلسفه، خلاصه کردن تحلیل او از این بیت باشد.

شاعران به ما می‌آموزند بر این خاک چگونه خانه کنیم چون زبانشان غیرانتزاعی و دقیق است. آنان آموزگاران مایند، همان‌طور که هومر آموزگار یونانیان قدیم بود، بدین‌معنا که ما را نزدیک به زمین و متوجّه به قوای واقعیِ مسلّط بر زندگیهایمان نگه می‌دارند. شاعران، از نظر هایدگر، اسوه‌های هر عصرند چون درصددند ذات نمودها را با کلمات تسخیر کنند، و حاشا که آن افراد بی‌مبالات و هوسبازی باشند که عوام می‌پندارند. آنان قوای پایدار در طبیعت و فرهنگ را نام می‌نهند و سرودن و گرامی‌داشتن آن چیزی را می‌آموزند که واقعاً هست. آنان فقط از اکثر انسانها «حاضر»تر نیستند، بَلکه به امکانهای بالقوهٔ زبان برای آشکار کردن انسان بر خودش و برای تأکید کردن بر تعلّق داشتن او به واقعیت طبیعی و اجتماعی نیز حسّاس‌ترند.

وانگهی، شعر «به معنای دقیق مقیاس یا معیاری است که به وسیلهٔ آن انسان به مقیاسی برای اندازه گرفتن پهنای هستیش دست می‌یابد.»[۱۷] فقط شاعران می‌توانند ما را از حدود و ثغور وجودمان آگاه کنند، یعنی به ما بیاموزند چه می‌توانیم بکنیم و چه نمی‌توانیم بکنیم. آنان با تثبیت استعدادهای انسان در خصوص نیروهای عظیم طبیعتِ گرداگردش در کلمات به او فناپذیریش را می‌آموزند و او را توانا به مردن بماهو مردن می‌سازند. کلمات شاعران، وقتی واقعاً شاعرانه و حقیقی باشد، صرفاً مِنْ‌عندی نیست؛ و نه فاعلی یا درونذهنی است و نه موضوعی یا برونذهنی بلکه معیار حقیقی موقعیت انسان در زمان و در میانهٔ واقعیات غیربشری است. چنین

گفته‌ای صدای خودِ هستی است. شاعران از بقیهٔ ما گشاده‌نظرترند و در این توهّم به سر نمی‌برند که ارباب زبان‌اند. چرا که رخصت می‌دهند زبان از طریق آنها سخن بگوید. هایدگر از قول هولدرلین سخنی نقل می‌کند مبنی بر آنکه «زبان خطرناکترین داراییِ داده‌شده به بشر است... تا او بتواند ثابت کند چیست.»

در یک کلام، شاعران فطرت بشریمان را برای ما اثبات می‌کنند؛ آنان ما را با توجّه به زمین و آسمان تعریف می‌کنند. به ما می‌آموزند به درستی در زمین خانه کنیم، به جای سکونت صرف در خانه‌ها زمین را خانه سازیم؛ آنان به ما می‌آموزند چگونه به درستی بنا کنیم و این فعالیت خانه کردن است؛ و چگونه به جای منطق‌پردازی صرف بیندیشیم. و شاعران انسان را قادر به خانه کردن می‌سازند، بدین‌معنا که به او نشان می‌دهند چگونه شکرگزار این امکان خانه کردن و مسرور از آن باشد. «دانش اندک، ولیکن شادی بسیار / به میرایان عطا شده است»، هولدرلین بدین‌گونه می‌سراید و هایدگر کشف می‌کند که وقتی آدمی تفکّر را تا خاستگاه ماهویش تعقیب می‌کند، می‌بیند که تفکّر و تشکّر تا اندازهٔ بسیاری مانند هم‌اند. اگر بتوانیم بیاموزیم به گونه‌ای در زمین خانه کنیم که از آن صیانت و مراقبت نیز بکنیم، به جای غارت و سلطه جستن بر آن، آن نوع سپاسگزاری را می‌آموزیم که از «دل‌مشغولی» ["care"] حاصل می‌شود و این را هایدگر از ابتدای فعالیت فلسفیش جامعترین ذات فطرت انسان تلقّی کرده است. «نوشتن شعر فعل خانه کردن را از همان ابتدا مجاز به ورود به طبع خاص آن می‌سازد. شعر رخصت دادن اصیل به خانه کردن است.»[۱۸]

اگر بتوانیم آنچه را هایدگر دربارهٔ شاعران می‌گوید در چند کلمه بگنجانیم چیزی شبیه به این عبارت درمی‌آید: انسانها از آغاز رخصت یافتند شاعرانه بر زمین خانه کنند ــ یعنی، اشیاء را چنانکه حقیقتاً هستند تصوّر کنند ــ اما هر عصری مقتضی شاعرانی است که بی‌آلایش‌ترین موجودات‌اند، تا در طبیعت اشیاء به طور عمیقتر بنگرند و آنها را به منابع هستیشان نزدیک کنند. شاعران قادرند دربارهٔ پدیدارها بماهو پدیدارها شعر بسرایند و حاشا که گفته‌هایشان شخصی یا مِن‌عندی [subjective یا arbitrary] باشد. آنان دقیقتر دیدن را به ما می‌آموزند، به ما می‌آموزند که نیم‌نگاهی به «فوزیس» در وحدتش با «لوگوس» بیفکنیم، بدان‌نحوی که دانشوران و دانشمندان و اهل عمل ناتوان از افکندن نیم‌نگاهی به آن‌اند. آنان دانایان [knowers] نیستند بلکه پیش‌بینان [seers] اند و هایدگر متقاعد شده است که چنین پیش‌بینانی خردمندترین مردان هر عصرند.

آیا همهٔ انسانها شاعرانه خانه می‌کنند؟ او پاسخ می‌دهد خیر. اما همهٔ انسانها تا اندازه‌ای قادر

به این کارند. و می‌توانند با گوش کردن به شاعران، چه به نظم بنویسند و چه به نثر، و با آموختن از آنان این توانایی بالقوه را بالفعل کنند. در واقع، بهترین کار این است که سخن بگویند تا بنویسند. البته هایدگر دربارهٔ همهٔ «شاعران» سخن نمی‌گوید، بلکه فقط دربارهٔ اندک افراد اصیلی سخن می‌گوید که در قُرب خودِ هستی می‌اندیشند و شعر می‌گویند.

بدیهی است که بر والاسنجی هایدگر در خصوص گفته‌های این‌گونه شاعران گزیده دو ملاحظهٔ فلسفی حاکم است: تلقّی او در باب زبان و نظریه‌اش در باب حقیقت. هایدگر قدرتی را به زبان نسبت می‌دهد که فیلسوفان از زمان نخستین یونانیان تاکنون به ندرت با آن موافق بوده‌اند. ارسطو بود که نوشت شیء آن چیزی است که می‌توان درباره‌اش سخن گفت. هایدگر در «نامه در باب انسان‌گرایی» زبان را «خانهٔ هستی» می‌نامد و این را من بیان معاصری از موضع ارسطویی می‌انگارم. «لوگوس» صرفاً آن نحوه‌ای نیست که انسانها نمودهای «فوزیس» یا سیر جهان را بر خودشان آشکار می‌کنند، بلکه به معنایی هستی‌شناختی همانند (نمی‌گوییم با آن یکی است) آن است.

هایدگر به تکرار می‌گوید انسان مادام که گمان می‌کند ارباب زبان است در توهّم به سر می‌برد، چرا که زبان ارباب اوست. وقتی شخص واقعاً به سخن گفتن اهتمام می‌کند و نه اینکه ورّاجی و ژاژخایی کند، واقعاً او نیست که تعیین می‌کند چه می‌گوید، بلکه سخن او را هستی برای او تعیین می‌کند، یعنی درونیترین ذات اشیاء. این ایمان به قوای زبان که ما را به حاقّ واقعیت نزدیک نگه می‌دارد، نه در حاشیه بلکه در مرکز دقیق آن، در تاریخ تفکّر فلسفی بی‌نظیر نبوده است، اما دست‌کم می‌توانیم بگوییم که در جهان نو امری نامعمول است. در فضای فکری این روزگار که زبان وسیله یا ابزار تفکّر انگاشته می‌شود، تلقّی هایدگر گواه بر جسارت و ریشه‌ای‌بودن فلسفه‌اش است. همچنین گواه است بر نفوذ یونانیان در اندیشهٔ او از جنبه‌ای از تفکّرشان که برای ما بیگانه شده است.

گاهی گفته می‌شود که فلسفهٔ هایدگر را فقط می‌توان از راه تلقّی او از حقیقت به منزلهٔ «آلثیا» / aletheia ــ نامستوری یا انکشاف ــ فهمید. البته شاید چنین نیز باشد؛ به هر تقدیر او از نخستین آثارش تا آخرین آثارش بدون تغییر نگرش محسوسی به این مفهوم معتقد بوده است. یقیناً این اندیشه به توضیح رابطهٔ هرچه نزدیکتر میان شعر و تفکّر یاری می‌کند، رابطه‌ای که در فلسفه‌ورزیدن او دستخوش تحوّل شده است. شعر، چنانکه دیده‌ایم، برای او تا آنجا در درجهٔ نخست اهمیت قرار دارد که حقیقت را آشکار می‌کند، یعنی حقیقت هستی‌شناختی یا حقیقت هستی را. به این حقیقت از راه سیر طولانی قیاس یا استقرا نمی‌رسیم. این حقیقت نتیجهٔ کار

دانش و دانشمندان نیز نیست. البته هایدگر واقعیت یا اهمیت نظریهٔ مطابقت در باب حقیقت را منکر نیست [یعنی: صدق]. کار تحقیق و علم را نیز در اهتمام اصلی‌شان به مفهوم حقیقت به منزلهٔ تکافو میان عقل و شیء نیز ردّ نمی‌کند. این مفهوم از حقیقت در سپهر خودش ناگزیر و ضروری و بسیار پُرثمر است. اما او اصرار می‌ورزد که اگر حقیقت هستی‌شناختی را طلب می‌کنیم این تلقّی از «آلثیا»، وحی به معنای دنیوی و غیرمقدّس آن [یعنی: مکاشفه و انکشاف]، است که بسیار مهم است.

آدمی هستی را در وهلهٔ نخست از رهگذر اعمال استنتاجی در منطق یا پژوهش علمی نمی‌شناسد. هستی به معنایی دارای فایدهٔ عملی یا از جهتی دارای فایدهٔ عملی نیز نتیجهٔ تعقّل محض نیست. تجربه‌گرایی و عقل‌گرایی به شیوهٔ معهود و مألوفشان، هر دو، ناکافی‌اند. حقیقت دقیقاً نوعی «دیدن» است و از ترک عادت متداول به قرار دادن خودمان به منزلهٔ فاعل شناسایی در برابر جهان موضوعات شناسایی حاصل می‌شود. حقیقت یعنی پریدن به میان این جهان اشیاء و خواندن نشانه‌های امر واقعی منکشف در آنجا، به جای اختراع کردن آنها در مقام فردی بیگانه. حقیقت، چون بدین طریق فهمیده شود، احتمالاً خودش را بر فطرتهای بی‌آلایش ولیکن عمیق شاعرانه بیشتر آشکار می‌کند تا بر دانشوران یا دانشمندان خودآگاه و بسیار فرهیخته. و لذا برای متفکّرانی که به حقیقت هستی‌شناختی رو می‌آورند، پژوهش در شعر نافعتر از آثار بسیار عالمانه می‌تواند باشد. و هنگامی که متفکّران بدون تصوّرات قبلی به طبیعت نزدیک شوند، خود طبیعت همین حقیقت را می‌تواند آشکار کند. هایدگر در مقاله‌ای با عنوان «به یادبود شاعر» دربارهٔ دریاچهٔ کنستانس به نحوی می‌نویسد که نشان می‌دهد او شعر و حقیقت را دقیقاً تا چه اندازه برابر می‌داند.

> ... بدین طریق ما هنوز به این آب غیرشاعرانه می‌اندیشیم. و تا به‌کی می‌خواهیم این کار را بکنیم؟ تا به‌کی می‌خواهیم تصور کنیم که پیش از هر چیز جزئی از طبیعت لنفسه موجود است و چشم‌اندازی لنفسه است و سپس با کمک «تجارب شاعرانه» است که این چشم‌انداز رنگ اسطوره می‌گیرد؟ تا به‌کی می‌خواهیم خودمان را از تجربه کردن واقعیت بالفعل چنانکه در واقع بالفعل است بازداریم؟[۱۹]

در حقیقت، تا به‌کی؟ شاید پاسخ دهیم: تا هنگامی که مناظری را بازیابیم که پیشرفتهای تماشایی نسلهای کنونی در دانش باعث تیره و تار شدنشان شده است. تا هنگامی که آگاه شده باشیم که چشم شاعرانه همان‌قدر قادر است به طبیعت و انسان عمیق بنگرد که چشم علمی. از آنجا که شعر از این حیث «بی‌آلایش» است که چیزی از ما مطالبه نمی‌کند ــ به تعبیری

هایدگرپسند، «ما را به حال خودمان می‌گذارد» ــ ما هر جایی را نگاه می‌کنیم و در بیشتر حوزه‌های عملی و نظری و بیشتر انواع عمل‌پذیر دانش از پی حقیقت می‌گردیم. علوم هیچ‌گاه همچون شعر ما را تنها نمی‌گذارند و هنرها به طور عام همواره این کار را می‌کنند. و لذا برای ما به‌آسانی ممکن است که گل پامچالی را صرفاً گل پامچالی زرد «ببینیم» و دریاچهٔ کنستانس را صرفاً مقداری آب. شعر و قوّهٔ خیال، با چنین دیدی، تزییناتی بر واقعیت بالفعل‌اند و صرفاً آن چیزی را تزیین می‌کنند که علوم دقیق فقط می‌توانند توصیف و تشریح کنند.

برخی از ما بزرگترین نوید جنبش فلسفهٔ وجودی را در این کوشش برای بازگرفتن بصیرتها و شهودهای هنرمندان برای تفکّر می‌بینیم. دقیقاً به این دلیل که فیلسوفانی مانند هایدگر با پرسشها و مباحث معمول در زیباشناسی به ادبیات رو نمی‌آورند این امید وجود دارد که بار دیگر فیلسوفان بتوانند کشفیات نویسندگان مبتکری را که آگاهانه درصدد «ورزیدن» فلسفه نیستند جدّی تلقّی کنند. ما به‌تازگی آن‌قدر با این «دو فرهنگ پُرمشتری» سرگرم شده‌ایم که به بیگانگی جدّیتری که میان شاعران و متفکّران و فلسفه و ادبیات وجود دارد توجّه اندکی مبذول کرده‌ایم. حتی کسانی که هیچ علاقه‌ای به فلسفهٔ وجودی ندارند شاید، به طور نمونه، به راحتی موافقت کنند که پیشرفتهای واقعی دورهٔ اخیر در علم اخلاق در نوشته‌های داستایفسکی یا کامو احتمالاً بیشتر قابل کشف است تا در آثار دانشگاهیترین اخلاق‌گرایان. شاید چیزی از همین قبیل را در خصوص برخی دیگر از رشته‌های متعارف فلسفه نیز بتوان گفت. دست‌کم من پژوهش هایدگر در خصوص آثار شاعرانه را از این بابت بسیار فکربرانگیز می‌یابم.

در عین حال اخطار مهمی تا اندازهٔ بسیاری بجاست. شعر شاید، به طوری که هولدرلین به ما گفته است، بی‌آلایش‌ترین اشتغال باشد، اما زبان، واسطهٔ شاعر، به طوری که او در همین شعر نیز به ما یادآوری کرده است، «خطرناکترین دارایی» است. آدم احساس می‌کند که هایدگرِ پا به سن گذاشته هر چه کمتر نسبت به گفته‌های شاعرانه موضع انتقادی گرفته است و هرچه کمتر متمایل به اطلاق همان معیارهای تحلیل پدیدارشناختی به اثر هنری شده است که به تاریخ تفکّر اطلاق می‌کند. هایدگر طبعی عمیقاً دینی دارد، گرچه یقیناً به هیچ معنای مشخّصی مسیحی نیست. در سرگرم شدن هایدگر به زبان خطری نهفته است، در تحریک تقریباً مقاومت‌ناپذیر برای بازی‌کردن با آن، و این کاری است که گاهی باعث منحرف کردن او از انجام دادن وظیفه‌اش می‌شود. گرچه این کار اشتغالی بی‌آلایش است، به این دلیل نمی‌توان گفت که کم‌خطر است.

در افلاطون نیز تمایلی مشابه می‌بینیم، اما افلاطون از این تمایل کاملاً آگاه بود. دقیقاً به این دلیل که شعر را بسیار دوست داشت، خواستار محافظت در برابر وسوسه‌های اغواگرانهٔ آن بود.

ارسطو در *مابعدالطبیعه* آن سخنی را تکرار می‌کند که ضرب‌المثلی یونانی می‌نامد: «شاعران دروغی را بسیار می‌گویند.»[۲۰] و افلاطون در *جمهوری* از نزاع قدیم میان فلسفه و شعر سخن می‌گوید و به ما اندرز می‌دهد که از خودمان در برابر القائات شاعران محافظت کنیم.[۲۱] این نزاع قدیم را او، البته، به‌صورت نزاعی در درون وجود خودش کشف کرد. او با اینکه شاعران را دوست داشت به آنان و شعر بدگمان بود چون آنان در گفته‌های حکمت‌آمیزشان از تمیز حقیقت از خطا ناتوان بودند. شاید دوست داشته باشیم چیزی شبیه به همین بی‌اعتمادی را در نزد هایدگر نیز ببینیم، آگاهی بسیار از اینکه شاعران هم می‌توانند ما را گمراه کنند و هم به حقیقت راه بنمایند.*

بیت مشهور هولدرلین با این کلمات آغاز می‌شود: «پُر ز لیاقت، و با این همه شاعرانه، خانه می‌کند انسان...». هایدگر تمایل به آن دارد که از این عبارت آغازکننده، Voll Verdienst، غفلت کند و فقط این بخش را تأویل کند: «شاعرانه خانه می‌کند انسان بر این خاک.» در یک جا که به عبارت «پُر ز لیاقت» می‌رسد آن را صفتِ قید «شاعرانه» می‌سازد. هولدرلین از نظر هایدگر «پُر ز لیاقت» را با «شاعرانه» مباین نمی‌سازد یا دومی را تابع اولی قرار نمی‌دهد. قضیه دقیقاً به عکس است. شاعر از «با این همه» چیزی قریب به «به طور قطع»[۲۲] مراد می‌کند. تشخیص هایدگر این است که هولدرلین از «پُر ز لیاقت» استعدادهای تمدّن‌ساز انسان را مقصود دارد، استعدادهایی مانند توانایی در بناسازی و کاشت گیاهان و نزدیک شدن جوامع به یکدیگر به وسیلهٔ فعالیتهای عملی و سیاسی. اما هایدگر می‌کوشد فرض کند که این‌گونه فعالیتهای غیرشاعرانه نیز در نظر هولدرلین شاعرانه‌اند، یعنی بناسازی و کاشتن گیاهان و جهان کار روزانه نیز ماهیتاً شاعرانه‌اند.

شاید این انتقاد محتاطانه از کار هایدگر را با مخالفت با این تأویل او بهتر بتوانم شرح دهم. البته نمی‌دانم هولدرلین از این ابیات پوشیده‌گوی واقعاً چه چیزی را مراد می‌کند. اما معتقدم که انسان غیرشاعرانه و نیز شاعرانه در زمین خانه می‌کند. همان‌طور که یکی از مَثَلهای کتاب مقدّس به ما یادآوری می‌کند، در جایی که هیچ بینشی وجود ندارد مردمان نابود می‌شوند. اما آنان در این صورت نیز حتماً نابود می‌شوند مگر اینکه نوعی تولّی یا تولیت [care-taking] وجود داشته باشد که در حول وظایف غیرشاعرانهٔ وجود [existence] قرار بگیرد. این امکان وجود

---

* مقایسه شود با: «وَالشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُنَ ★اَلَمْ تَرَ اَنَّهُمْ فی كُلِّ وَادٍ يَهيمُونَ ★وَ اَنَّهُمْ يَقُولُونَ ما لا يَفْعَلُونَ»: «و گمراهان از پی شاعران می‌روند ★آیا ندیده‌ای که شاعران در هر وادیی سرگشته‌اند؟ ★و چیزها می‌گویند که خود عمل نمی‌کنند؟» (شعراء: ۲۶-۲۲۴) قرآن مجید، ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی، تهران: سروش، ۱۳۷۴. ــم.

دارد که شعر انسان را وسوسه به فراموش کردن این نکته کند که او رسالت دارد تا وسایل فایده‌طلبانه‌ای برای «خانه‌کردن» خیالی فراهم کند، امری که پیش از هر چیز با شرایط مادّی وجود به معنای مصلحت اخلاقی و اجتماعی انسان مربوط می‌شود.

آلبرت هوف‌اشتاتر به تازگی در مقالهٔ[۲۳] درخشانی خاطرنشان کرده است که تلقّی هایدگر از حقیقت به منزلهٔ «نامستوری و روشن‌سازی» او را به فراموش کردن این نکته سوق داده است که مفهوم حقیقت از دیرباز در حوزهٔ اخلاق نیز واجد معنا و ربط بوده است. حقیقت به معنای حق و نیز تابندگی است. و هوف‌اشتاتر فرض می‌کند که این تأکید بر نور و تابندگی شاید دلیل خوبی باشد برای غیاب نسبی حوزهٔ اخلاقی در تفکّر هایدگر. می‌باید افزود که دقیقاً همین توجّه داشتن به خوب اخلاقی بود که افلاطون را به انتقاد ناخواسته از شاعران و شعر واداشت.

از این سخن نمی‌خواهم چنین برداشت شود که قصد دارم از هایدگر به دلیل قرار دادن تأکید بر قوهٔ خیال و شعر در درجهٔ اول انتقاد کنم. انسان نخست باشنده‌ای غیرشاعرانه نیست که سپس در وقت فراغتش قادر به شاعرانه زیستن باشد. جنبهٔ غیرشاعرانهٔ زندگی در درجهٔ اول به این معنای عوامانه نیست که کار برای انسان اساسیتر و واقعیتر است تا شاعری. این امر که ما تمایل داریم در تمدنهای پیشرفته بدین‌گونه بیندیشیم، به عقیدهٔ من، گواه بر اغتشاشی بنیادی در روابط و مناسبات حقیقیمان با همنوعانمان و با زمین و آسمان است. بدین لحاظ من با هایدگر موافقم. اما من از انتقادم معنای متفاوتی را مقصود دارم. نخستین رسالت انسان رسالت رعایت و مراقبت از خود و همنوعانش به نحوی اخلاقی و اجتماعی است و این امر، گرچه جدا شده از شعر نیست، غالباً وظیفه‌ای غیرشاعرانه است. مانند غارنشین افلاطون که از غار گریخت، بر انسانها واجب است به غار بازگردند و به‌کار تعلیم و تربیت بپردازند، ولو آنکه در زیر آفتاب زیستن را ترجیح می‌دهند. نخستین وظیفه، به‌گمان من، عدالت است و اگر بدون قوهٔ خیال هیچ گام قاطعی نتوانیم به سوی آن برداریم، شعر به تنهایی کافی نیست. شعر قدرتی اغواکننده دارد، و این را یونانیان بسیار بهتر از آنکه اکثر ما می‌فهمیم می‌فهمیدند و این قدرت باید در جهت مصالحِ تعقیب خیر هدایت شود.

مفهوم اخلاق در عصر تخصص‌گرای ما دامنهٔ بسیار محدودی یافته است. اما اخلاق به معنای چیزی ملموستر از برخوردار کردن انسان از عشق به موجود زیبا و موجود حقیقی، به معنای شهودی از آنچه هست، است. اخلاق به معنای فراهم کردن درکی برای پرداختن به‌کار سیاسی به معنای قدیم و افتخارآمیز این لفظ و نیز فراهم کردن توانایی برای دوستی در سپهر خصوصی زندگی نیز هست. «فوزیس» و «لوگوس» شاید مسائلی نهایی‌تر از «پولیتیا» / politeia

[سیاست] و «فیلیا» / philia [محبّت] باشند، امّا برخی از ما معتقدیم که دوّمی برای میرایان در درجهٔ اول اهمیت است. بدین لحاظ ابیات هولدرلین به نظر می‌آید نخستین چیزها را، برخلاف تأویل هایدگر، نخست قرار می‌دهد و توجّه می‌دهد که انسانها «پُر ز لیاقت» و *با این همه* شاعرانه بر این خاک» خانه می‌کنند.

در اثبات تأکید هایدگر بر همانندی هدف شاعران و متفکّران، سخن را با این امید به پایان می‌برم که وقتی فلسفه شعر را کشف می‌کند آن هوش انتقادی را که با آن به آرامی می‌آموزیم به احکام علم نزدیک شویم ترک نمی‌کند.

ترجمه‌ای است از:

J. Glenn Gray, "Poets and Thinkers: Their Kindred Roles in the Philosophy of Martin Heidegger," in *Phenomenology and Existentialism*, ed. Edward N. Lee and Maurice Mandelbaum, The Johns Hopkins Press: Baltimore, 1967, pp. 93-111.

نویسندهٔ (فقید) این مقاله عضو گروه فلسفه در کالج کلرادو بود.

پی‌نوشتها:

1. John H. Randall, Jr., *The Career of Philosophy* (NewYork: 1965), II, Book V, 175, 176 *et passim.*
2. *An Introduction to Metaphysics,* trans. Ralph Manheim (New Haven: 1959; NewYork: 1961). در نقل‌قولهای مورداستفاده عموماً از ترجمهٔ مانهایم پیروی کرده‌ام، برداشته‌شده از چاپ Doubleday Anchor، به استثنای ترجمهٔ او از das Seiende و das Sein.
3. Manheim, p. 8.
4. Manheim, p. 9.
5. Manheim, p. 8.
6. Manheim, pp. 10,11.
7. *Was heisst Denken?* (Tübingen: 1954), p. 3 *et passim.*
8. Manheim, pp. 11,12.
9. Manheim, p. 11.
10. Manheim, p. 12.

۱۱. مقایسه شود با:

Vincent Vycinas, *Earth and Gods, An Introduction to the Philosophy of Martin Heidegger* (The Hague: 1961).

این نکته و چند جای دیگر در این مقاله را به واکیناس مدیونم. تحقیق عالمانهٔ او دربارهٔ تفکّر متأخر هایدگر سزاوار آن است که بهتر از آنکه اکنون هست شناخته شود.

12. *Unterwegs zur Sprache* (Pfullingen: 1959), p. 267.
13. *Vorträge und Aufsätze* (Pfullingen: 1954), p. 193.

۱۴. ترجمهٔ:

Albert Hofstadter, "The Origin of the Artwork", in *Philosophies of Art and Beauty,* ed. Albert Hofstadter and Richard Kuhns (NewYork: 1964).

15. Michael Hamburger, *Hölderlin* (NewYork: 1952).
16. "Hölderlin and the Essence of Poetry," trans. Douglas Scott, *Existence and Being,* by Martin Heidegger (Chicago: 1949).
17. *Vorträge und Aufsätze,* p. 196.
18. *Vorträge und Aufsätze,* p. 202.
19. *Existence and Being,* p. 275.
20. Aristotle, *Metaphysics,* 983a.
21. Plato, *Republic,* Book 10, 607c *et passim.*
22. *Vorträge und Aufsätze,* p. 191.
23. "Truth of Being", *The Journal of Philosophy,* Vol. LXII, No. 7 (April I, 1965).

مقدمه‌ای بر مجموعهٔ اشعار استفان مالارمه

نوشتهٔ ژان پل سارتر
ترجمهٔ مراد فرهادپور

مالارمه در خانواده‌ای از طبقهٔ کارمند به دنیا آمد، و زیردست مادربزرگی پرورش یافت که آرزوهای بسیاری را ناکام باقی گذارد. همین امر موجب شد تا از همان کودکی عصیان در وجود او اوج گیرد. لیکن او خود قادر به بیان این عصیان نبود و صرفاً همه‌چیز را طرد می‌کرد: جامعه، طبیعت، خانواده، و حتی کودک رنگپریده و مفلوکی که در آینه می‌دید. اما تأثیر عصیان با گسترش آن رابطه‌ای معکوس دارد. البته جهان باید با انفجاری به دَرَک واصل شود؛ ولی مسأله اصلی آن است که چگونه این کار را بدون آلوده شدن دستانمان به انجام رسانیم. بمب نیز شیئی است نظیر یک صندلی راحتی، منتهی کمی خطرناکتر، همین و بس. چه دسایس و سازشهایی لازم است تا بتوان آن را درست در جایش قرار داد. مالارمه آنارشیست نبود و هرگز هم آنارشیست نمی‌شد. او مخالف هرگونه فعالیت فردگرایانه بود. خشونت او ــ و من این واژه را بی هیچ طنزی به‌کار می‌برم ــ چنان ناامیدانه و جامع بود که به تصوری صلح‌جویانه از خشونت بدل گشت. نه، او جهان را زیر و رو نمی‌کرد، بلکه آن را داخل پرانتز می‌گذاشت. مالارمه تروریسم مبادی آداب را برگزید. او همواره در حفظ فاصله‌ای نامحسوس میان خود و دیگر چیزها، دیگر مردمان، و حتی موجودیت خویش، موفق بود. نخستین چیزی که می‌خواست در شعرهایش بیان کند، همین فاصله بود.

مالارمه نخستین شعرهایش را به مثابهٔ شکلی از بازآفرینی سرود. او می‌بایست خود را متقاعد می‌ساخت که به راستی در راهی درست قدم نهاده است. او از حقوق موروثی خویش بیزار بود و به قصد محو خاطرهٔ آن شعر می‌سرود. همان‌طور که بلانشو (M. Blanchot) گفته

است، جهان نثر قائم به ذات است و نمی‌توانیم روی آن حساب کنیم که به خودی خود دلایلی برای فراتر رفتن از خود به ما عرضه کند. اگر شاعر بتواند چیزی شاعرانه را در جهان واقعی مشخص سازد، می‌توانیم فرض کنیم که هم‌اینک خادم شعر است و، در یک کلام، سرچشمهٔ حقیقی خود را یافته است. مالارمه به «حرفه یا پیشهٔ» شاعری همواره به مثابهٔ نوعی الزام اخلاقی می‌نگریست. آنچه او را به پیش می‌راند، نه کششِ آنی و بی‌واسطهٔ تأثراتش بود و نه سبعیتِ عواطفش، بلکه یک *فرمان* بود: «تو با اثر [یا شعر] خویش اعلام خواهی کرد که جهان را در فاصله‌ای از خود نگهداشته‌ای.» در حقیقت نخستین شعرهای او با چیزی جز نفس شعر سروکار نداشتند. می‌گویند آن آرمانی که نقطهٔ پرگار شعر مالارمه بود، همواره امری انتزاعی باقی ماند، نقابی شاعرانه برای نفی و انکاری ساده: قلمرویی گنگ و بری از تعیّن که هرگاه از واقعیت فاصله می‌گیریم به سوی آن رانده می‌شویم. ولی همین امر بعدها به منزلهٔ عذری موجه، بَلاگردان او شد: مالارمه توانست چنین وانمود کند که قلمرو وجود را برای رسیدن به همان آرمان طرد می‌کند، نه از سر رنجش و بیزاری.

با این حال، او باید به خدا ایمان می‌داشت، زیرا این خدا بود که هستی شعر را تضمین می‌کرد. شاعران نسل قبلی خود را پیامبرانی کوچک می‌پنداشتند: خدا از زبان آنان سخن می‌گفت. اما مالارمه دیگر خدا را باور نداشت. مع‌هذا ایدئولوژیهایی که اعتبار خود را از دست داده‌اند با یک ضربه از میان نمی‌روند، بلکه بقایای سست و لرزان آنها در ذهن آدمیان بر جای می‌ماند. مالارمه پس از آنکه خدا را [به زعمِ خود] به دست خویش کُشت، هنوز در پی تضمینی الهی بود: در نظر او شعر می‌بایست کیفیت متعالی‌اش را حفظ کند، هرچند که او خودْ منشأ هرگونه تعالی را نابود کرده بود. حال که خدا [برای او] مرده بود، الهام شعری او تنها می‌توانست از سرچشمه‌های ملوّث و فاسدی نشأت گیرد که اینک یگانه پایه و اساس رسالت شعری او محسوب می‌شدند. مالارمه هنوز هم می‌توانست صدای خدا را بشنود، اما در متن آن، همسرایی مبهم آواهای طبیعت را تشخیص می‌داد. مثلاً ممکن بود به هنگام غروب کسی در اتاق او زمزمه کند ــ و بعد معلوم می‌شد که صدای باد بوده است. باد یا صدای اجدادش، در هر حال این نکته هنوز حقیقتی آشکار بود که کلام منثور *جهان** منبع الهام شاعر نیست؛ و اینکه شعر می‌بایست همواره از قبل در بطن شاعر وجود داشته باشد. این نیز حقیقتی مسلّم بود که

---

* *the prose of the world*، استعاره‌ای است حاکی از واقعیت ملال‌آور زندگی روزمره و ماهیت سرد و خشک جهان واقعی در تقابل با دنیای زیبا و پُرشکوه تخیل؛ درست همانطور که نثر و کلام منثور نیز در تقابل با شعر و کلام منظوم غالباً خشک و مبتذل و عامیانه به نظر می‌رسد. ــ م.

شاعر، پیش از سرودن شعر، به‌کلماتی که در اندرون وی طنین می‌افکند، گوش می‌سپارد. آری حقایقی مسلّم و آشکار، اما جملگی استوار بر خطایی ابهام‌انگیز: مالارمه دریافت هر بیتِ تر و تازه‌ای که می‌کوشد از عمق به سطح آید، در واقع بیتی کهنتر است که برای تجدید حیات تقلا می‌کند. آن واژه‌هایی که ظاهراً تر و تازه از دل شاعر به لبانش می‌رسند، به واقع از درون انبار سرد خاطرات وی خارج می‌شوند. ولی در این صورت، الهام دیگر چیست؟ خاطرات، همین و بس. مالارمه بر تصویر جوان و شاداب خویش در آینه نظری افکند؛ اشاره‌اش را دید و نزدیکتر رفت؛ و دریافت که آن تصویر، پدرش است. زمان در نظر وی نوعی توهّم بود. آینده چیزی نبود مگر تصویری کج و معوج: تصویر «گذشته» در چشم آدمیان. این یأس، مالارمه را واداشت تا یک نظام متافیزیکیِ عام ــ نوعی ماتریالیسم تحلیلی و حدوداً اسپینوزایی ــ را اصل قرار دهد. در آن هنگام تصمیم گرفت این یأس را سترونی خویش بنامد، زیرا او را در وضعی قرار می‌داد که حس می‌کرد باید تمامی سرچشمه‌های الهام و مضامین شاعرانه را ــ که با ایده یا مفهوم تجریدی و صوری خود شعر یکی نبودند ــ طرد کند. در نظام متافیزیکی مالارمه وجود هیچ چیز متصور نبود، مگر ماده: زمزمهٔ جاودانیِ وجود، فضایی که نسبت به «انقباض یا انبساط بی‌اعتناست.» ظهور انسان قرار بود جاودانگی را، *برای او*، به زمانمندی و عدم تناهی یا بی‌نهایت را به تصادف بدل کند. ولی در واقع، تنها چیزی که این نظامْ فی‌نفسه می‌توانست باشد، نوعی زنجیر علّیِ بی‌پایان بود. شاید فاهمه‌ای همه‌چیز دان می‌توانست ضرورت مطلق نهفته در چنین نظامی را درک کند؛ اما برای چشمان متناهی، جهان در حالت رویارویی همیشگی [ذهن و عین] همچون دنبالهٔ پوچی از وقایع تصادفی به نظر می‌رسد. اگر جهان حقیقتاً به‌همین‌گونه بود [که مالارمه می‌پنداشت]، آنگاه حجتهای عقل ما همان‌قدر آشفته می‌شد که حجتهای دلمان، و اصول اندیشه و مقولات حاکم بر عمل ما نیز کاذب می‌بودند: در این صورت انسان رؤیایی ناممکن می‌شد. بدین‌گونه سترونیِ شاعر تمثیلی است از ناممکن بودن [وجود] انسان. در این طرح فقط یک تراژدی وجود دارد، تراژدیی که همیشه یکی است و در «آنی» به انجام می‌رسد، در زمانی کوتاهتر از آنچه برای ترسیم شکستی برق‌آسا ضروری است. شکل ظهورش نیز چنین است: «او تاسها را می‌ریزد... و آن کس که ایشان را آفریده است، دوباره در هیأت خودِ تاسها صورتی مادی می‌یابد.» تاسها بودند، تاسها هستند. کلمات بودند، کلمات هستند. انسان توهّمی است رقیق که بر فراز حرکات مادهٔ شناور است. مالارمه، این جانورِ صرفاً مادی، کوشید تا نظامی از هستیِ مافوق ماده را ظاهر سازد. سترونی او به واقع ضعفی تئولوژیک بود. مرگ خدا [در ذهن او] خلأیی بر جای گذارد که شاعر کوشید آن را پُر کند، اما شکست خورد. انسانی که مدِّ نظر مالارمه

بود، همچون انسانِ پاسکال، می‌بایست خود را با نمایش و بازیگری بیان کند، نه بر اساس مفهوم جوهر: «خدایی پنهان که بودن نمی‌تواند» و به ناچار بر اساس همین ناتوانی و عدم امکان تعریف می‌شود. «این همان بازی گنگِ سرودن است، یعنی آنکه آدمی با تکیه به ادعایی توخالی، رسالت بازآفرینی همه چیز به میانجی خاطرات را به خود محول سازد، رسالتی که خود به صورت نوعی شک ظاهر می‌شود.»

اما «طبیعت همیشه آنجاست و هیچ چیز نمی‌توان بدان افزود.» در آن اعصاری که فاقد آینده‌اند، ابداع همچون خاطرهٔ محض جلوه‌گر می‌شود، مثلاً اعصاری که در آنها پیشرفت تاریخی به دلیل اعتبار عظیم شاهی یا پیروزی مطلق طبقهٔ معینی مسدود شده است. همه‌چیز از قبل گفته شده است ــ نویسنده بسیار دیر سر رسیده است. ریبو (T. Ribot ، ۱۸۳۹-۱۹۱۶) خیلی زود بنیانهای نظری این احساس سترونی را بر اساس ترکیب تصاویر ذهنی ما با خاطراتمان تشریح کرد. پس در اندیشهٔ مالارمه به طرح کلی نوعی بدبینی متافیزیکی پی می‌بریم، متافیزیکی که بر مبنای آن ماده، یا همان نامتناهی بی‌شکل، واجد گرایش مبهمی است، گرایشی به ردیابی مجدد مسیر خود به قصد کسب معرفت از خود. ماده به منظور روشن کردن عدم تناهی تاریک و مبهمش، این افکار پاره‌پاره و شعله‌های پراکنده راکه انسان نام دارند، تولید می‌کند. اما اندیشه در میان پراکندگی نامتناهی ماده گم می‌شود. انسان و تصادف هر دو در یک زمان زاده شدند ــ هریک زاییدهٔ دیگری. انسان سراپا شکست و خسران است، گرگی در میان گرگان. زندگی کردن با این نقصِ خلقتش تا لحظهٔ انفجار نهایی، شرافت اوست.

و آیا انتظار وقوع انفجاری نمی‌رفت؟ مالارمه در تورنون، بزانکون و آوینیون، خودکشی را به شکلی بسیار جدّی مد نظر داشت. در آغاز آنچه بر اندیشهٔ او سنگینی می‌کرد، این استدلال بود که اگر (وجود) انسان ناممکن است، پس باید (حقیقت) این عدم امکان به طریقی آشکار گردد، یعنی با پیگیری آن تا حد نابودی انسان. برای یک بار هم که شده *علت* عمل ما نمی‌تواند امری مادی شمرده شود. چنین است که فقط وجود می‌تواند مولد وجود باشد، و اگر شاعر عدم یا نه ـ بودن را به منزلهٔ نتیجهٔ منطقی ناممکن بودن وجود خویش می‌پذیرد، پس نیستی یا عدم معلول نه گفتن اوست. درست در نتیجهٔ همین ناپدیدشدن آدمی است که نظمی انسانی بر ضد وجود [یا جهان هستی] برمی‌خیزد. فلوبر، پیش از مالارمه، عبارتی نوشته بود که در آن آنتوانِ قدّیس را با همین کلمات وسوسه می‌کرد: «خودت را بکُش. دست به کاری بزن که تو را به مرتبهٔ خدایی می‌رساند. فکر کن... او تو را آفرید و تو به شکرانهٔ شجاعتت، آزادی تا مخلوق او را نابود سازی.» آیا این همان چیزی نیست که مالارمه همواره خواهانش بود؟ و آیا هم او زمانی نگفته

بود که خودکشی و جنایت یگانه اعمال مافوق طبیعی‌اند که آدمی قادر به انجام آنهاست. «فقط افراد معدودی ظرفیت آن را دارند که حکایت خویش را با حکایت جهان یکی بدانند ــ و همین خود موجب رستگاری ایشان است.» مالارمه هرگز حتی برای لحظه‌ای نیز شک نکرد که اگر خود راکشته بود، تمامی نوع بشر نیز همراه وی می‌مُردند. خودکشی او در واقع نوعی قتل عام می‌بود. با ناپدید شدن او هستی خلوص خود را بازمی‌یافت. از آنجا که گمان می‌رفت تصادف همراه با انسان به وجود آمده، پس باید همراه با او نیز نابود می‌شد. «پس نامتناهی یعنی گریز از خانواده‌ام که از آن در رنج است ــ قلمرویی باستانی و تهی از تصادف... آنچه که می‌بایست از دل ترکیبات نامتناهی برخیزد. در یک سو *امر مطلقِ ضروری* و در سوی دیگر ــ عصارهٔ اندیشه.»

تفکر شعری به آهستگی در این *جهان* و از خلال نسلهای بی‌شمارِ شاعران، دربارهٔ تضادی که این تفکر را ناممکن ساخته بود، تعمق می‌کرد: مرگ خدا در حکم ضربهٔ نهایی بود، و مالارمه، این آخرین نمونهٔ نژاد شعر و شاعران، این امتیاز را یافت تا این تضاد را در هیأت نمایشی فردی بزیید ــ و به خاطر آن بمیرد. خودکشی او ــ که همزمان معرف قتل عام و ایثار، یا نفی و تأیید انسان بود ــ پرتاب تاس را تکرار می‌کرد: ماده بار دیگر ماده می‌شد، خالص و بری از تضاد.

با این‌همه، اگر این بحران به مرگ او منجر نشد، دلیلش آن بود که والاترین الهامات به سراغش آمدند. در جریان این مرگ مصنوعیِ اختیاری، مالارمه به ناگاه آموزهٔ خویش راکشف کرد: دلیل مؤثر بودن خودکشی آن است که نوعی فعالیت منفیِ (مشخص و انضمامی) را جانشین نفی مجرد و بی‌ثمر تمام هستی می‌کند. به زبان فلسفهٔ هگلی می‌توان گفت درک مالارمه از عمل مطلق ــ خودکشی ــ او را قادر ساخت تا مکتب رواقی را تعالی بخشیده، پشت سر گذارد ــ مکتبی که تنها به شکلی کلی و صوری اندیشه یا ذهن را در تقابل با هستی تأیید می‌کرد ــ و به سوی مکتب شکاکیت بشتابد که «به آنچه نزد رواقیان فقط مفهوم صرف بود، فعلیت می‌بخشد.» در شکاکیتْ ذهن به تفکر کامل بدل می‌گردد و هستی جهان را همراه با تعیّنات گوناگونش محو و نابود می‌کند. بدین‌ترتیب، نفی کردن که خاص خودآگاهی بود، به واقعیت یعنی به نفی واقعی بدل می‌شود: نخستین میل مالارمه که در احساس تهوّع ریشه داشت، کناره‌گیریِ از جهان و محکوم کردن آن در تمامیتش بود. این وارث گیج، که به نقطهٔ اوج پرواز مارپیچی‌اش رانده شده بود، از ترس سقوط «جرأت حرکت نداشت.» اما او اکنون فهمیده بود که نفی عام و کلی معادل غیاب و فقدانِ نفی است. نفی کردن نوعی عمل است و هر عملی باید در ظرف زمان جای گرفته و بر محتوایی خاص اِعمال شود.

خودکشی نوعی عمل است، زیرا به واقع موجودی را نابود می‌کند و جهان را به محل حضور

و سلطهٔ هراس‌انگیز غیبت او بدل می‌سازد. اگر وجود یا هستی همان پراکندگی است، پس آدمی با از دست دادن هستی خویش به وحدتی فسادناپذیر و بی‌زوال دست می‌یابد. به علاوه، غیبت او اثری خفقان‌آور بر هستی جهان خواهد داشت؛ غیبت به مانند صور ارسطویی، اشیاء و امور را به هم پیوسته و با وحدت پنهانی خود به درون آنها نفوذ می‌کند. آنچه شاعر حس می‌کرد باید به میانجی شعر خویش به چنگ آورد، همین حرکت اساسی خودکشی بود. از آنجا که انسان به رغم عجز از آفرینش، قدرت تخریب را داشت و هویت خویش را نیز درست با عمل امحاء خویش تصدیق می‌کرد، پس کار شاعر هم تلاشی مخرب بود. اگر به شعر از دیدگاه مرگ بنگریم، می‌توانیم آن را، به‌کلام گویا و به جایِ بلانشو، چنین تعریف کنیم: «زبانی که همهٔ توانایی‌اش صرفِ نبودن می‌شود و همه شکوه و عظمتش در خدمت آن است که از رهگذر غیبت خویش، غیبت همه‌چیز را متذکر شود.» مالارمه می‌توانست با غرور به لفبر (Lefebre) بنویسد که شعر [در آثار او] سرشتی *انتقادی* یافته است. او با به خطر انداختن همه‌چیزش، ذات خویش را در پرتو نور مرگ به منزلهٔ انسان و شاعر کشف کرد. مالارمه نظر خویش مبنی بر طرد همه‌چیز را تغییر نداده بود، بلکه فقط بدان کارایی بخشیده بود. او کمی بعد نوشت: «یک شعر تنها بمبی است که ارزش ساختن دارد.» گاهی اوقات عملاً باور می‌کرد که خود راکشته است. تصادفی نبود که مالارمه واژهٔ «هیچ»* را در صفحهٔ اول *کلیات اشعار* خویش نوشت. از آنجا که شعر بیانگر خودکشی انسان و شعر، هر دو، است، پس هستی نیز باید سرانجام به این مرگ بپیوندد. سویه یا بُعدِ غنیِ شعر باید بر سویهٔ تهی آن منطبق گردد. حقیقتی که این اشعار سرانجام بدان بدل گشتند، همان نیستی است: «هیچ‌چیز رخ نمی‌داد، مگر رخداده.» ما با منطق نفی‌کنندهٔ غیرعادیِ ابداعیِ مالارمه به خوبی آشناییم، اینکه چگونه با حرکت قلم او حجاب کنار می‌رود تا هیچ‌چیز مگر غیبتِ محبوب را آشکار سازد. «حال آنکه گلدانی خالی از آب» دردی بُرّنده بر جای می‌گذارد، بی‌آنکه نوید هر آن چیزی را دهد که ممکن بود معرّفِ گل سرخ ناپیدایی باشد، یا آنکه چگونه مقبره‌ای تنها بار «غیبت تاجهایِ سنگین پیروزی» را به دوش می‌کشد. اما بهترین مثال برای این فرایند امحاء درونی، که در خود شعر جریان دارد، غزلی است با این مطلع: «این روز باکره، زنده و زیبا.» «این روز» [یا «امروز»] و آیندهٔ آن توهّمی بیش نیستند. زمان حال به‌گذشتهٔ خود فروکاسته می‌شود. و آن پرنده‌ای که به خطا خود را در حال پرواز می‌بیند، چیزی نیست مگر خاطره‌ای از خود که «بی هیچ امیدی در رؤیای سرد تحقیر» گرفتار شده است. انفجار رنگها و

---

* باید توجه داشت که «هیچ» ترجمهٔ واژهٔ nothing است که واژهٔ nothingness به معنای «نیستی» از آن مشتق می‌شود. پیوند میان این دو واژه در ترجمهٔ فارسی از دست رفته است. ـ م.

شکلها، نمادی‌است از برای آن حواسی که ما را به تراژدی انسانی رجعت می‌دهند، تراژدیی که به نیستی ختم می‌شود. چنین‌است حرکت‌درونی‌این‌شعرهای‌شگفت‌انگیزکه در یک‌زمان‌هم کلماتی ساکت و هم اشیائی کاذب‌اند. شعرهایی که دقیقاً با ناپدیدشدنشان، سرانجام طرح کلی شیئی را نمایان می‌ساختند که «خود را از طریق فرار غایب می‌سازد،» و زیبایی این اشعار عملاً و دقیقاً در حکم اثبات پیشینی (a priori) این حقیقت بود که غیبتِ وجود خود *شکلی از وجود است*.

اثباتی عملاً پیشینی ــ اما بی‌پایه. مالارمه نکته‌بین‌تر از آن بود که نفهمد هیچ آزمون واحدی هرگز اصول هادی خود را نقض نمی‌کند. اگر تصادف از آغاز وجود داشته است، «پس پرتاب یک تاس هرگز آن را از بین نخواهد برد.» در هر عملی که حاوی عنصری از تصادف است، این تنها تصادف است که ایده یا مفهوم خود را با تصدیق یا تکذیب خویش تحقق می‌بخشد. در شعر نیز این تصادف است که خود را نفی می‌کند. شعر، این فرزند و خصم تصادف، با عمل تخریب و محاء خویش، تصادف را نابود می‌کند، زیرا نابودی نمادین آن، در حکم نابودی خود انسان است. ولی همهٔ اینها در نهایت فریبی بیش نبود. طنز مالارمه در آگاهی او از بیهودگی مطلق و همچنین ضرورت مطلقِ کارش ریشه داشت، کاری که در آن دو قطب مخالف و ترکیب‌نشده‌ای را مشاهده می‌کرد که پیوسته یکدیگر را جذب و دفع می‌کردند، دو قطب تصادف و ضرورت.

تصادف خالق ضرورت است؛ تصادف توهّمی انسانی است ــ انسان این قطعهٔ پریشان و مجنونِ طبیعت. ضرورت نیز خالق تصادف است، که خود به صورتی متناقض ضرورت را محدود و معین می‌کند. ضرورت تصادف را در قالب شعر، کلمه به‌کلمه، نفی می‌کند. تصادف نیز به نوبهٔ خود نافی ضرورت است، زیرا هرگز نمی‌توان کلمات را به شکلی «کامل و بی‌نقص» به‌کار گرفت.» ضرورت نیز باز به نوبهٔ خود تصادف را از طریق خودکشیِ شعر محو و نابود می‌کند.

در اندیشهٔ مالارمه عنصری از اندوه عرفانی وجود داشت. او افسانه یا اسطورهٔ عجیبی را میان بهترین دوستان و شاگردانش شایع کرده بود، اسطورهٔ [خلق] شاهکاری ادبی که به ناگهان جهان را مبهوت و در خود حل می‌کند. او به دروغ چنین می‌نمایاند که سرگرم نگارش چنین اثری است. فقط کافی بود به سادگی تظاهر کند که همهٔ زندگی‌اش وقف این شیء غایب گشته است: تفسیری از کرهٔ خاکی یا قلمرو ناسوت از دیدگاه آیین اُرفیسم* (تفسیری که چیزی جز خود شعر

* اُرفیسم (Orphism)، کیش و آیینی زهدگرا در یونان باستان که بر تناسخ ارواح، تطهیر معنوی و آیینی، و گناه فردی تأکید می‌گذارد، و دارای آداب و مناسک سرّی و پیچیده‌ای برای تطهیر و تشرّف به محفلِ محرمانِ راز بود. ــ م.

نبود). شک ندارم مالارمه قاطعانه اعتقاد داشت که مرگش این رابطه با ارفیسم را به عنوان برترین آرزویش، و شکست آن را به مثابهٔ ناممکن بودنِ تراژیکِ وجود انسان، جاودانی خواهد کرد. اگر شاعری در بیست و پنج سالگی به سبب غلبهٔ احساس ناتوانی و سترونی بمیرد، مرگ او صرفاً حادثه‌ای نادر محسوب خواهد شد. اما وقتی شاعری پنجاه و شش ساله، درست در لحظه‌ای که بر تمامی مشکلات مقدماتی فائق آمده و آمادهٔ عرضهٔ شاهکار خویش است، می‌میرد، این حادثه دقیقاً مبیّن تراژدیِ بشری است. مرگ مالارمه افسونی به یادماندنی است.

ولی این افسون به واسطهٔ حقیقت ساخته و پرداخته شده بود. مالارمه سی‌سالِ تمام در برابر تمامی جهان نقش خود را در هیأت بازیگری با چهرهٔ مبدَّل، در نمایشنامه‌ای که غالباً رؤیای نوشتنش را در سر می‌پروراند، بازی کرد؛ نمایشی در شکلِ تراژدی با یک بازیگر. او خود «آن خدای پنهان بود که بودن نمی‌تواند، سایهٔ جوان همهٔ چیزها و هم از این رو حامل اسطوره‌ها... او که در هجوم ظریفِ حضورش، فنایی لطیف را بر زندگان تحمیل می‌کند.» در چارچوب نظام پیچیدهٔ این کمدی، شعرهای او برای رسیدن به‌کمال، نخست می‌بایست ناموفق باشند. کافی نبود که این اشعار زبان و جهان، هر دو، را محو سازند، حتی نابود کردن خودشان هم تکافو نمی‌کرد. به اقتضای این نظام، شعرهای مالارمه باید نمایانگر طرحهای اولیهٔ بی‌ثمری باشند از شاهکاری بی‌نظیر و ناممکن که فقط حدوث تصادفی مرگ، مالارمه را از شروع آن بازداشت. همه‌چیز جای خود را در این نظام خواهد یافت، اگر بتوانیم این خودکشیهای تمثیلی را در پرتو مرگی تصادفی نظاره کنیم: یعنی به هستی در پرتو نیستی بنگریم. سقوط دردناکی که در پیش رو بود، با چرخشی نامنتظَر، به شعرهایی که او عملاً سروده بود، ضرورتی مطلق بخشید. غم‌انگیزترین مسأله در مورد این شعرها آن است که به رغم جذبهٔ سرورانگیزی که برای ما دارند، در نظر سراینده‌شان بی‌ارزش بودند. تظاهر مالارمه در یک قدمی مرگ به اینکه دیگر به چیزی جز شاهکار آینده‌اش علاقه ندارد، آخرین دستکاریِ او در این اشعار بود. او به همسر و دخترش نوشت: «شکی نداشته باشید که این یکی زیباترین اثر می‌بود.» حقیقت؟ یا دروغ؟ باری، این درست همان کسی بود که مالارمه می‌خواست باشد ــ انسانی که در سراسر جهان از گسستن اتم یا سرد شدن خورشید می‌میرد و همچنان دربارهٔ چکامه‌ای که می‌خواست بسازد، زمزمه می‌کند: «شکی نداشته باشید که این یکی زیباترین اثر می‌بود.»

مالارمه، کسی که در آنِ واحد قهرمان، پیشگو، جادوگر و تراژدی‌نویس بود، مردی با جثّه‌ای کوچک و حرکاتی زنانه و مبادی آداب، و کم توجه به زنان، استحقاق آن را داشت که در آستانهٔ قرن ما بمیرد، قرنی که او به واقع پیام‌آور ظهورش بود. او با شدّتی بیشتر از نیچه مرگ خدا را

تجربه کرد، و خیلی پیش از کامو حس کرد که خودکشی پرسش اصلیِ رویاروی آدمی است. مبارزهٔ هرروزهٔ او با تصادف، بعدها از سوی دیگران دنبال شد، اما نه با وضوح و روانیِ بیشتر. آنچه او از خود می‌پرسید در یک کلام این بود: «آیا می‌توان از درون جبر [حاکم بر جهان] راهی به بیرون یافت؟ آیا می‌توان پراکسیس یا کنش را واژگون ساخته و ذهنیت را با فروکاستن خود و جهان به عینیت، دوباره کشف کرد؟» او به صورتی منظم چیزی را بر هنر اِعمال کرد که تا آن زمان صرفاً اصلی فلسفی بود، و نزدیک بود که به حکمتی سیاسی بدل شود: «بساز و در ساختنْ خود را بساز.» کمی قبل از هجوم غول‌آسای تکنولوژی، او نوعی تکنیک یا فنّ شاعری را ابداع کرد. در زمانی که تیلور سرگرم طرح روشهایی برای بسیج کارگران به منظور به حداکثر رساندن باروریِ کار آنان بود، مالارمه زبان را به قصد تأمین حداکثر استفادهٔ ممکن از کلمات بسیج می‌کرد. اما به نظر من بارزترین خصیصهٔ این مرد همان شکنجهٔ متافیزیکی بود که چنان آشکار و فروتنانه تحملش کرد. حتی یک روز هم به سر نرسید بی‌آنکه او به‌کشتن خویش وسوسه نشود. و اگر به زندگی ادامه داد، تنها به خاطر دخترش بود. اما حضور این مرگ معلق، طنزی ملیح و مخرب را در اختیار او گذاشت. هوش ذاتی او بیش از هر چیز در هنرش برای کشف و برقراریِ «دوئتی* مرگ‌آلود» در زندگی روزانه، و حتی در ذهن و تصوراتش، نهفته بود. دوئتی که همه‌چیزهای این جهان را تسلیم او کرد. او شاعری به تمام معنا بود و خود را تماماً وقف انهدام انتقادی شعر به دست خود شعر کرد. با این حال، در انزوا باقی ماند. «شبحی که به بلندیهای سرد تعلق دارد،» و به خود می‌نگرد. اگر این ماده بود که شعر را ایجاد می‌کرد پس شاید اندیشهٔ جاری و روان ماده از چنگ جبر گریخته است؟ و بدینسان، شعر او نیز درون پرانتز جای گرفت.

روزی شخصی تعدادی نقاشی برای او فرستاد. مالارمه از آنها خوشش آمد. ولی آنچه مشخصاً برایش جذاب بود، تصویر جادوگر پیری بود که لبخندی اندوهگین بر چهره داشت. مالارمه دربارهٔ این تصویر چنین نوشت: «این لبخند از آگاهی پیرمرد به این واقعیت ناشی می‌شود که هنرش دروغی بیش نیست. ولی در عین حال به نظر می‌رسد دارد می‌گوید: اما می‌توانست حقیقت باشد.»

این مقاله ترجمهٔ فصلی است از کتاب:

J.P. Sartre, *Between Existentialism and Marxism*, Pantheon Books, 1975.

---

* دوئت (Duet)، قطعه‌ای که برای دو ساز یا دو نوازنده سروده می‌شود. ـ م.

سیلویا پلات

نوشتهٔ ضیاء موحّد

نخستین چیزی که دربارهٔ سیلویا پلات باید گفت این است که شاعر است، یعنی با کلام الفتی غریزی دارد. سیلویا پلات این استعداد را خیلی زود در خود کشف کرد. هشت سال و نیم داشت که روزنامهٔ بستن این شعر را از او چاپ کرد:

Hear the crickets chirping
In the dewy grass.
Bright little fireflies
Twinkle as they pass.

آنچه در این شعر آشکار است حس ظریف وزن و قافیه و حساس بودن در برابر طبیعت است. برای کودکی که هنوز تجربه‌ای از دنیای درون ندارد طبیعی‌ترین موضوع، طبیعت است. سیلویا پلات سالها بعد در مصاحبه‌ای دربارهٔ این شعر چنین گفته است:

> فکر می‌کنم طبیعت یعنی پرندگان، زنبورها، بهار، پاییز و همهٔ این چیزها برای کسی که هنوز تجربه‌ای درونی که دربارهٔ آن بنویسد ندارد مواهب مطلق‌اند. گمان می‌کنم که آمدن بهار، ستارگان بالای سر ما، اولین برف و غیره برای یک کودک، یک شاعر جوان موهبت‌اند.[1]

اما از کشف این قوه تا به فعل رساندن آن، تا رسیدن به جایی که شاعر صدای درون خود را از شعر

1. Peter Orr (ed.) The Poet Speaks, NewYork, Barnes & Noble, 1966, p. 167.

بشنود راهی است طولانی و گاهی خطرناک و تمام داستان زندگی سیلویا پلات را باید در این خطر کردن پیدا کرد. هر چیز دیگر از تحصیل، مطالعات وسیع در ادبیات، اسطوره‌شناسی یونان و روم و هند تا ازدواج و طلاق، همه بر گرد این محور می‌چرخند و بهانهٔ شعرگفتن می‌شوند. سیلویا پلات در جایی گفته است که از همان انتشار اولین شعر، خود را شاعری حرفه‌ای می‌دانسته است.

سیلویا پلات در ۲۴ سالگی و اتمام تحصیل رسمی دانشگاهی و آشنایی با تد هیوز در یادداشتهای روزانهٔ خود می‌نویسد:

> این کبرورزی است اما گمان می‌کنم شعرهایی نوشته باشم که مرا شاعرهٔ بی‌همتای آمریکا معرفی کند (همچنانکه تد هیوز شاعر بی‌همتای انگلستان و کشورهای تابع آن خواهد شد). کدام رقیب؟ خوب. در تاریخ سافو، الیزابت برت برونینگ، کریستینا رزتی، امی لوول، امیل دیکنسون، ادنا سنت وینست میلی [را داریم و] همه مرده‌اند. در حال حاضر هم ادیت سیتول و ماربن مور شاعران بزرگ سالخورده هستند و فیلیس مک‌گینلی، مادربزرگ شعری ما هم که خارج از گود است ــ شعر عامه‌پسند می‌سراید: خودش را فروخته است. شاید اسونسون، ایزابلا گاردنر و از همه نزدیکتر ادرین سسیل ریچ مانده باشد که او هم با این هشت شعر در محاق خواهد افتاد. من مشتاق، هیجان‌زده و مطمئن از قریحهٔ خود هستم می‌خواهم آن را تربیت کنم و آموزش دهم.[1]

البته هشت شعری که به آن اشاره می‌کند نه از شعرهای معروف او هستند و نه نزدیکی چندانی به بهترین شعرهای او دارند. اما از این یادداشت ایمان به‌کار و تصمیم به تکامل آن به خوبی آشکار است. در واقع هم هشت سال بعد (۱۹۶۲) منتقد معروف آلوارز پس از شنیدن آخرین شعرهای او گفته بود پس از دیکنسون، سیلویا پلات تنها شاعر زنی است که جدّی می‌گیرد. آلوارز چهار ماه بعد هم وقتی در ابزور خبر از خودکشی او داد، نوشت که او را شاعرترین شاعر زن زمان خود می‌داند. سیلویا پلات از ۱۹۶۳ به بعد موضوع دهها مقاله و کتاب و پایان‌نامهٔ دانشگاهی شد. در شعر انگلیسی، دههٔ ۱۹۷۰ دههٔ سیلویا پلات بود. امروز سیلویا پلات شاعری است تثبیت‌شده که چه‌بسا سالها موضوع بررسیهای ادبی باقی بماند.

تا اینجا داستان توفیق سیلویا پلات و تا حد زیادی تحقق یافتن آرزوی او بود و البته به قیمتی بسیار گران. اما این‌که چگونه این راه را پیمود موضوعی است آموزنده.

---

1. The Journal of Sylvia Plath, ed. T. Hughes and F. McCullough, NewYork, Ballantyne Books, 1982, pp. 211-12.

گفته‌اند مصراع اول شعر را خدایان به شاعر هدیه می‌کنند و بقیهٔ آن را شاعر خود می‌سراید. در این گفته نکتهٔ دقیقی است. آنچه دربارهٔ استعداد و قریحه و الهام و از این قبیل گفته‌اند با همان مصراع اول شروع و به همان هم پایان می‌یابد، از این‌جا به بعد همه‌چیز بستگی به این دارد که شاعر تا چه حد ذهن خود را با سنت و فرهنگ و تجربهٔ زندگی پرورانده باشد تا مصراعهای بعدی را بنویسد. دشوار بودن و گاهی محال بودن ترجمهٔ شعر درست به دلیل همین پیوند ذاتی آن با کل فرهنگی است که شاعر در آن پرورش یافته است. آنچه شعر را شعر می‌کند معنای ظاهری آن نیست. معنا بیرونی‌ترین و سطحی‌ترین لایهٔ شعر است. کلمه‌ها از متن فرهنگ برمی‌خیزند و عبارتها و ترکیبها و اسمها سرشار از تاریخ و تداعی هستند. شاعر فرهیخته به‌کمک این سازهاست که آهنگ خود را می‌نوازد. اما رسیدن به این توانایی نیاز به دانش گسترده و همه‌جانبه‌ای دارد.

سیلویا پلات دانش‌اندوزی سخت‌کوش بوده است. تد هیوز دربارهٔ او گفته است:

> هر روشی که برای آموزش به‌کار می‌بردند، سیلویا شاگردی تمام‌عیار بود، هر تکلیفی را دو بار انجام می‌داد. تمام ارادهٔ عظیم او معطوف به متعالی شدن بود. و بالأخره هم از این امتحان مرحله به مرحله پیروز بیرون آمد: هیچ نکته‌ای را نفهمیده یا ناقص رها نمی‌کرد.[1]

پس از تحصیلات ابتدایی در ۱۹۵۰، در کالج اسمیت که دانشکده‌ای پُرهزینه و نخبه‌گزین بود با بورس کامل تحصیلی پذیرفته شد و درسهای زبان فرانسه، گیاه‌شناسی، هنر، تاریخ، ادبیات روسی، و ادبیات انگلیسی را با درجهٔ بالا گذرانید. در ضمن شعر و داستان کوتاه هم می‌نوشت و همین نوشته‌ها بارها جایزه‌های اول مسابقات ادبی را برایش به ارمغان آورد. در ضمن دانشجویی، کارهای دیگری هم می‌کرد، مانند علف‌چینی در مزارع، تمیز کردن وسایل هتل و کمک به زنان خانه‌دار در منازل. در ۱۹۵۵ دانشکده را تمام کرد و با بورس تحصیلی دیگری به دانشگاه کمبریج انگلستان رفت. در ۱۹۵۷ در کمبریج دورهٔ افتخاری تاریخ و ادبیات کلاسیک را به پایان برد. این تحصیلات رسمی به‌گفتهٔ تد هیوز «در نظام‌یافتگی و سبک عقلانی آموزش در حد عالی» مؤثر بود و «بدون آن نمی‌توانست چنین آرام و بی‌تشویش در قلمروهایی که وارد شده بود قدم بردارد.»

دانش‌اندوزی البته لازم است اما برای هنرمند شدن کافی نیست. آشنایی و ازدواج سیلویا

---

1. Poetry Book Society Bulletin. "Sylvia Plath", No. 44, 1965.

پلات با تد هیوز در ۱۹۵۶ آغاز هنرآموزی بود. در نامه‌های فراوان سیلویا پلات به مادرش، گذشته از اظهار عشق شدید خود به تد هیوز می‌نویسد:

> او درخشانترین مردی است که تاکنون دیده‌ام... من بدون کمک او هرگز نمی‌توانستم چنین آدمی شوم. هر روز به من آموزش می‌دهد، تمرینهایی می‌دهد که چگونه تمرکز و مشاهده کنم.[۱]

و نیز:

> در او قدرت و صدایی می‌بینم که جهان را خواهد لرزانید. این‌گونه که به شعر من نظر می‌اندازد و با من کار می‌کند شاعری از من خواهد ساخت که جهان دهانش به حیرت باز شود.[۲]

این نامه‌ها هم سرسپردگی او را به تد هیوز نشان می‌دهند و هم غرور شخصی او را. در این زمینه آنچه به‌کار فهم ما از شعر سیلویا پلات می‌آید علاقه‌های مشترک آن دو به خصوص علاقه و در واقع اعتقاد به دنیای اسطوره‌ها و افسانه‌هاست.

تد هیوز در ۱۹۷۴ در مصاحبه‌ای گفته است که پس از گذشت زمان کوتاهی از آشنایی آنها کتاب *الههٔ سفید (The White Goddes)* گرامری تاریخی از اسطورهٔ شاعرانه نوشتهٔ رابرت گریوز را به سیلویا پلات معرفی کرد و این کتاب بود که سرنوشت او را شکل داد. سیلویا پلات پیش از این با بسیاری از اسطوره‌های این کتاب آشنایی داشته اما روشی که گریوز اسطوره‌ها را در این کتاب به هم پیوند زده و تحلیل کرده بر او تأثیری قاطع و ماندگار نهاده است.

آشنایی قبلی سیلویا پلات را با این اسطوره‌ها می‌توان از رسالهٔ *آیینهٔ جادو (The Magic Mirror)* که یک سال پیش از خواندن کتاب رابرت گریوز نوشته بود دریافت. در این رساله سه بار از کتاب معروف *شاخهٔ طلایی (The Golden Bough)* نوشتهٔ جرج فریزر سطرهایی نقل شده است. در این کتاب هم بسیاری از همان اسطوره‌های کتاب گریوز آمده‌اند و مطالبی مشابه دربارهٔ آنها نوشته شده است.

حرف اصلی رابرت گریوز در کتاب *الههٔ سفید* این است که قدیمیترین خدای اروپاییان الههٔ سفید مظهر تولد و عشق و مرگ بوده است. این الهه خود را به شکل ماه نو، ماه تمام، و ماه آخر

---

1. Joudith Kroll. *Chapters in a Mythology, The Poetry of Sylvia Plath,* Harper & Row Publishers, NewYork, 1976, p. 250. 2. *Ibid.*

ماه ظاهر می‌کند و با نامهای بی‌شماری پرستش می‌شود. الههٔ سفید الههٔ جادویی شعر است. به عقیدهٔ رابرت گریوز شعر راستین یا شعر ناب زبان واحدی دارد و موضوعی واحد که به‌گونه‌های بی‌نهایت متفاوت بیان می‌شود. این موضوع با آیین قدیمی الههٔ سفید و فرزند این الهه پیوندی جدایی‌ناپذیر دارد. زبان این موضوع اسطوره و مبتنی بر چند ضابطهٔ جادویی ساده است. شعر به همان اندازه راستین و ناب می‌تواند باشد که شاعر به این ضابطه‌ها شهود پیدا کند و آنها را به‌کار برد.

رابرت گریوز به جد معتقد است که:

> از زمان هومر تا امروز هیچ شاعر راستینی را نمی‌شناسم که تجربه‌های خود را از این الهه جداگانه ثبت نکرده باشد. می‌توان گفت بصیرت شاعر دقت او در به تصویر درآوردن الههٔ سفید است.[1]

اهمیت کتاب *الههٔ سفید* ــ صرف‌نظر از اعتبار و عدم اعتبار دعاوی آن ــ این است که رابرت گریوز چنان تعبیر وسیع و در عین حال فریبنده‌ای از الههٔ سفید و هویتهای گوناگون آن به خصوص الههٔ شعر و رابطهٔ این الهه با شعر و شاعر و احکام و آیینها و گذشته و آیندهٔ آن به دست می‌دهد که اگر شاعری فریفتهٔ آن شود می‌تواند همانندیهای فراوانی میان خود و این الهه یا میان خود و ماه که مظهر محسوس آن است برقرار کند و تمام رویدادها و تجربه‌های زندگی خود را بر اساس داستانی که این اسطوره می‌گوید یا خود بر اساس آن می‌سازد شکل دهد.

این فریفتهٔ اسطوره شدن یا اسطوره‌گرایی شکل ثابت ندارد اما می‌توان دو مرحلهٔ متمایز در آن یافت. یکی مرحله‌ای که شاعر زیر سلطهٔ اسطوره قرار می‌گیرد و اسطوره را شرح می‌دهد و بازگو می‌کند و دیگر مرحله‌ای که از آن فراتر می‌رود، در آن تصرف می‌کند، به آن می‌افزاید و از آن ابزار بیانی برای شعر خود می‌سازد. در اینجا دیگر اسطوره به خدمت شاعر است و نه شاعر در خدمت اسطوره. در شعر سیلویا پلات هر دو مرحله را می‌توان تشخیص داد.

اولین دفتر شعر سیلویا پلات *کلسوس (The Clossus)* شامل شعرهایی است که از ۱۹۵۶، یعنی پس از ازدواج با تد هیوز، تا انتهای سال ۱۹۵۹ سروده است. در این شعرها نماد مرکزی ماه (moon) است که در ترکیبهای مختلف و به شکل صفت (moony) و حتی فعل (to moon) به‌کار رفته است. این دفتر محصول همان مطالعات مشترک سیلویا پلات و تد هیوز و تمرینهایی است که تد هیوز به او می‌داده است. شعرهای این دفتر بازتاب مرحلهٔ

1. J. Kroll. p. 52.

اول اسطوره‌شناسی یا، در این مورد، ماه‌زدگی است. اگرچه این دفتر توجه برخی منتقدان را جلب کرد و معرفیهای خوبی از آن کردند اما صدای سیلویا پلات، صدای مشخص شعرهای بعدی او، از آن به گوش نمی‌رسد. در شعرهای *کلسوس* تأثیر رابرت لوول، دی. اچ. لارنس، و به خصوص تد هیوز آشکار است. این را می‌توان از شعرهایی که هر یک به نام حیوانی است (Sow, Blue Moles, Medallion)، و مشخصهٔ شعرهای لارنس و تد هیوز است، نیز دریافت. (ترجمهٔ یکی از این شعرها که پس از انتشار *کلسوس* سروده شده در «نمونه‌هایی از شعر مدرن» در همین شماره از نشریه آمده است).

شعرهای *کلسوس* زبان منسجم، وزن و قافیهٔ طبیعی و شکلی منظم دارند و به عنوان نخستین دفتر شاعری جوان (حدود ۲۸ ساله) پذیرفتنی هستند و نشان می‌دهند که شاعر ذهنی فرهیخته و فرهنگی والا دارد. اما هنوز نمی‌تواند تصویرهای پراکنده و متعدد شعر را به هم پیوند دهد و از آن کلی منسجم بسازد. از این گذشته اشاره‌های اسطوره‌ای معنای چنان عامی ندارند که شعر رنگی مشخص پیدا نکند. به همین دلیل در چاپ دوم این کتاب سیلویا پلات به تقاضای ناشر ده شعر را حذف کرد و شعرهای دیگری به جای آنها نهاد. خلاصه آنکه در این دفتر اسطوره‌ها هنوز در ذهن شاعر استحاله نیافته‌اند و تبدیل به ابزاری نشده‌اند که بتوان آنها را برای بیان هر موضوعی به‌کار برد. شعرهای این دفتر همانند بعضی رساله‌های عرفانی ـ فلسفی هستند که نمادهای آنها آن گستردگی و انعطاف‌پذیری لازم را ندارند که خوانندگان با آن به‌گونه‌ای ارتباط پیدا کنند و در واقع قراردادهایی هستند که اگر خواننده از پیش اطلاعی از آنها نداشته باشد نوشته به معمایی تبدیل می‌شود.

سیلویا پلات خود از این نقصها به خوبی آگاه بود و فهمیده بود که از این شعرها صدای خود را نمی‌شنود. دو سال پس از انتشار *کلسوس* در مصاحبه‌ای گفته است:

> از کتاب اولم، *کلسوس*، امروز هیچ شعری را نمی‌توانم بلند بخوانم. آنها را برای بلندخواندن ننوشته‌ام. در واقع این شعرها در باطن کسلم می‌کنند.[1]

اما حرف اصلی را دربارهٔ شعرهای *کلسوس* پیش از این در شعری با عنوان *مرده‌زاد* (*Still Born*) زده است:

---

1. Peter Orr. p. 170.

این شعرها زنده نیستند: این تشخیص غم‌انگیزی‌ست
رشد انگشتهای پا و دستشان بد نیست
پیشانیهای کوچکشان با فکر و تمرکز چین برمی‌دارد
اگر در راه‌رفتن راه خود را گم می‌کنند
به دلیل محروم بودن از مهر مادری نیست
آه که نمی‌فهمم چه اتفاقی برای آنها افتاده
در شکل و شماره و هر چیز دیگر عیبی ندارند
خیلی ظریف در جایی بی‌خطر می‌نشینند
و به روی من لبخند می‌زنند، لبخند می‌زنند و لبخند می‌زنند
اما ریه‌هاشان هوا نمی‌گیرد
و قلبشان به‌کار نمی‌افتد
خوک نیستند، ماهی هم نیستند
اما حال و احوالی خوک‌مانند و ماهی‌وار دارند
هرچه هستند باشند
اما بهتر این بود که زنده بودند
ولی مرده‌اند و مادرشان هم از شدت پریشانی مشرف به مرگ است
و شعرها مات و منگ به او نگاه می‌کنند
و حرف نمی‌زنند

قضاوت شاعر، آن‌هم چنین درست و بی‌رحمانه دربارهٔ شعر خود، قضاوتی استثنایی است. اما نکته این است که این همان شعری است که صدای شاعر از آن شنیده می‌شود، شعری است که با او حرف می‌زند و آغاز شعرهای ۱۹۶۰ به بعد است، شعرهایی که به اعتقاد همهٔ منتقدان از جمله تد هیوز شعرهای واقعیِ اوست. به‌گمان من از این شعر می‌توان جدایی‌ناگزیر سیلویا پلات را از تد هیوز هم به هر دلیلی حدس زد. این فرارفتنی است از دانش‌اندوزیها و هنرآموزیهای دست‌وپاگیر و البته لازمِ گذشته که تأثیر مدام تد هیوز هم یکی از آنهاست. از اینجا به بعد سیلویا پلات همه‌چیز را به پای شعر خود فدا می‌کند.

در شعری که نقل کردیم سطرها طولانی‌تر شده، زبان از زبان ادیبانه و مقلدانه فاصله گرفته و به زبان محاوره نزدیک شده، وزن و قافیه ملایم به‌کار رفته و تمام تصویرها در قالب یک استعاره به هم پیوند خورده‌اند. حالا می‌توان صدای شاعر را شنید. اسطوره‌ها رام شده‌اند و از این پس همان‌گونه ماه و آیینه و دریا را به‌کار می‌برد که شاعران ما اسطوره‌ها و نمادهای جاافتادهٔ عرفانی را برای بیان هر موضوعی به‌کار می‌بردند.

از این پس سفر به دنیای درون آغاز می‌شود. شعرهای *کلسوس* بیان رابطهٔ شاعر و دنیای بیرون بود، اما شعرهای ۱۹۶۰ به بعد بیان دنیای درون است. در اسطوره آمده است که هر انسان ترکیبی از «خود راستین» و «خود دروغین» است و شاعر باید خود دروغین را به دست مرگ بسپارد تا تولدی دیگر پیدا کند، همان‌گونه که ماه در پایان ماه فانی می‌شود تا به صورت ماه نو متولد شود. سیلویا پلات به این تولد و مرگ و تولد دیگر ایمان دارد و در سلوک تازهٔ خودکمر به قتل «خود دروغین» بسته است. جلوهٔ بیرونی این سلوک دگرگون‌شده زبان شعر اوست. شعرهایی که از ۱۹۶۰ تا ۱۹۶۱ سروده پس از مرگ او در دفتری با عنوان *عبور از آب (Crossing the Water)*[1] آمده است. در این شعرها رنگ سفید به روایت اسطوره همان رنگ سرد و بی‌رحم ماه است و رنگ سیاه رنگ مرگ.

شعرهای این دفتر یکدست نیستند، بعضی شعرها عالی است و بعضی به دلیل مبهم ماندن اشاره‌های خصوصی و تجربه‌های شخصی ناموفق. منتقدان این دفتر را دورهٔ برزخ و انتقال از دفتر اول به دفتر *آریل (Areil)* می‌دانند. معلوم است که سیلویا پلات درکار تدارک زبان تازهٔ شعر خویش و نیرو بخشیدن به نمادها و اسطوره‌های آن است.

تولد دیگر آغاز شده است و شاعر دایرهٔ تقدیر را به دست خود کامل می‌کند. شعرهای دفتر آخر، *آریل*، که پس از مرگ او در ۱۹۶۵ در انتشارات فیبر اند فیبر (Feber & Feber) چاپ شد، اغلب در چهار پنج ماه آخر عمر او نوشته شده‌اند. در این دوران شعرها با نیرو و شتاب، گاهی سه شعر در یک روز، سروده می‌شوند. هر رویداد کوچک، هر تجربهٔ خصوصی، هر خاطرهٔ شخصی در ذهنی پرورده و با زبانی صریح و مستقیم و گستاخ تبدیل به شعری می‌شود عام با وزن متناسب و قافیه‌های طبیعی و تصویرهای درهم‌تنیده و منسجم. جدا شدن از تد هیوز، پس از هفت سال آشنایی و ازدواج، آن هم با داشتن دو کودک، هم آزادی است، هم بیداد. آزادی است زیرا شعر را نمی‌توان با دغدغهٔ پسند این و آن، به خصوص اگر پسند شاعری چون تد هیوز باشد، سرود. در هنر آزادی اصل است. بدبینی شاعران به اغلب منتقدان ریشه در همین تجاوز به حریم آزادی آنان دارد. زبان شعر سیلویا پلات زبانی است که باید فضای محافظه‌کار و سنّتی انگلیس را بلرزاند. اما تد هیوز با همهٔ تأثیرهایی که سیلویا پلات متقابلاً بر او نهاده متعلق به سنّت انگلیسی است. این جدایی بیداد هم هست، زیرا تکرار از دست دادن پدری است که چون بت می‌پرستید، و نیز بیداد است زیرا پای رقیبی هم در میان است. تأثیر نخستین دیدار این رقیب با سیلویا پلات

---

۱. *عبور از آب*، عنوان شعری از این دفتر است که ترجمهٔ آن در «نمونه‌هایی از شعر مدرن» در همین نشریه آورده شده است.

در شعر رقیب *(The Rival)* این است:

اگر ماه می‌خندید شبیه تو می‌بود
زیبا و نابودکننده
تو همان تأثیر را می‌گذاری

هیچ روزی مصون از گزند تو نیست
اگر در افریقا هم راه بروی
غافل از من نیستی

سیلویا پلات از این دو مردِ زندگی خود در دو شعر *پدر (Daddy)* و *بانو ایلعاذر (Lady Lazarus)* تصویری لرزاننده و ماندگار به دست داده است. (شگرد سیلویا پلات در این دو شعر بعداً شرح داده می‌شود.)

شعرهای این دورهٔ او هم پُر از مرگ است، هم سرشار از زندگی. وقتی از کودکان خود یا از پدرِ خود، حتی با تنفر به معنایی که خواهیم دید، حرف می‌زند، شعر سرشار از زندگی است. اما وقتی سخن از تجربه‌های تلخ زندگی است و روزگاری که در آن زندگی می‌کند، روزگاری که دورانِ جنگ ویتنام است و اوج زندگی خفقان‌آور روشنفکران آزادیخواه در امریکا به خصوص در دههٔ ۱۹۵۰ و به ویژه خاطرهٔ جنگ جهانی دوم و کوره‌های آدم‌سوزی، شعر مرگ مجسم می‌شود. هنر سیلویا پلات در این است که این‌همه را می‌تواند در شعری چون *پدر* و *بانو ایلعاذر* به هم پیوند دهد. هنر سیلویا پلات در این پیوند زدن مصداق پیوند *عاطفهٔ شدید* و *تعقل شدید* است. عاطفه بدون عقل و عقل بدون عاطفه، شکست کامل در شعر است. سیلویا پلات معجزهٔ ایجاد تعادل میان این دو نیروی اغلب متضاد است.

در نقد ادبی اصطلاحهای «زندگینامه‌ای» (autobiographyical)، «اعترافی» (confessional)، «احساساتی» (sensational) و «شخصی» (personal) منفی هستند. وقتی رابرت لوول، شاعر امریکایی، که بسیاری از شعرهای اول او از این گونه‌اند، شعر سیلویا پلات را با همین صفتها توصیف کرد، تد هیوز در دفاع از سیلویا پلات نوشت: «این شعرهای رابرت لوول است که اتاقک شکنجه‌ای است پُر از تمثالهای خانوادگی.» این بخشی از آخرین مصاحبهٔ سیلویا پلات است با مصاحبه‌گرِ بی.بی.سی، پیتر اور (Peter Orr):

سؤال: آیا شعرهای امروزتان بیشتر محصول کتابهاست یا زندگی شخصی؟

جواب: نه، نه. هرگز چنین چیزی نیست. شعرهای من مستقیماً خاسته از تجربه‌های حسی و عاطفی من است. اما باید بگویم با این فریادهای جان‌خراش که محصول هیچ‌چیز جز فروکردن سوزن یا چاقو یا هر چیز دیگر نیست نمی‌توانم همدلی داشته باشم. فکر می‌کنم شاعر باید بتواند تجربه‌های خود را، حتی ترسناکترین آنها را، مثلاً تجربهٔ دیوانگی یا شکنجه و این‌گونه تجربه‌ها را مهار کند و باید این تجربه‌ها را با ذهنی آگاه و هشیار شکل دهد. تجربه‌های شخصی خیلی مهم‌اند. اما نباید تجربه‌های بسته در خود و خودپسندانه باشند. باید مرتبط باشند، مرتبط به امور بزرگتر مانند هیروشیما، داخائو، و مانند آن.

در این پاسخ این اشارهٔ آخر ارتباط دقیقی با زندگی سیلویا پلات دارد. پدر و مادر سیلویا پلات آلمانی‌تبار بودند که به امریکا مهاجرت کرده بودند. جنگ جهانی دوم و آنچه در اردوگاههای نازیها گذشت، غرب و به خصوص اروپاییان را به وجه دیگری از تمدن آنان متوجه کرد که نادیده گرفتن آن محال بود. روشنفکران اروپا به وحشت افتاده بودند و دردمندانه احساس گناه می‌کردند. سیلویا پلات یکی از این اذهان دردمند بود و در شعرهای آخر خود به خصوص دو شعر *پدر* و *بانو ایلعاذر* چنان قدرتی در بیان این درد و در واقع در برآوردن فریاد اعتراض از خود نشان داده است که خواننده را دچار وحشت می‌کند. در این دو شعر، درون و بیرون با شگردی نافذ، زبانی صریح و شکلی استوار به هم گره می‌خورند.

پدر (Daddy)

شعرِ پدر، از زبان دختری روایت می‌شود که پدرش را عاشقانه می‌پرستیده است. پدر درمی‌گذرد و او را تنها وامی‌گذارد. دختر با مردی ازدواج می‌کند شبیه پدر خود. اما بعد آگاه می‌شود که پدرش افسری نازی در اردوگاههای مرگ بوده است. شوهرش نیز در جدا شدن از او و وانهادن او دست‌کمی از پدرش ندارد. شروع شعر این است:

به درد نمی‌خوری، دیگر به درد نمی‌خوری
ای کفش سیاهی، که در تو
سی سال مثل یک پا، سفید و نحیف زندگی کردم
بی‌آنکه جرأت دم زدن داشته باشم...

این لحن هیچ شباهتی به لحن شعرهای عاشقانه‌ای که سالها پیش به یاد و خاطرهٔ پدر سروده بود ندارد. طغیانی است بر آن خاطره و شگفتا که در اعماق آن آخرین صدای مسیح به گوش می‌رسد:

«پدر، پدر، چرا مرا وانهادی.» در ادامهٔ همین سطرها از پدرش به عنوان «کیسه‌ای پُر از خدا» یاد می‌کند که:

هرگز نمی‌توانستم با تو حرف بزنم
زبان به آرواره‌ام می‌چسبید
زبانم در تله‌ای از سیم خاردار گیر می‌افتاد
ایش ایش ایش ایش

در این سطر، ایش (Ich) کلمهٔ آلمانی به معنای «من» است که در ضمن، تکرار آن به آلمانی صدای حرکت قطارهایی را تداعی می‌کند که قربانیان اردوگاهها را به طرف کوره‌های آدم‌سوزی می‌بردند. و حالا دنبالهٔ آن سطر:

نمی‌توانستم حرفی بزنم
هر آلمانی را که می‌دیدم خیال می‌کردم تو هستی
و آن زبان وقیح
ماشین، ماشینی بود که
مرا مثل یک یهودی به بیرون تف می‌کرد
به داخائو، به آشویتس، به بلسن
کم‌کم مثل یهودیها حرف می‌زدم
فکر می‌کردم چه بسا یهودی هم باشم

در اینجا شگرد مؤثری به‌کار می‌برد. خود را به جای شکنجه‌شدگان می‌نهد و خود را با آنان یکی می‌کند تا در نهایت شکنجه‌گران را تحقیر کند. این شگرد در این شعر و شعر *بانو ایلعازر* با قدرتی لرزاننده به‌کار رفته است:

وقتی دفنت کردند ده ساله بودم
در بیست سالگی خواستم خودکشی کنم
و به تو، به تو، به تو ملحق شوم
فکر کردم برای این کار استخوانهایم هم کفایت می‌کند
اما آنان مرا از کیسه بیرون کشیدند
و با چسب به هم چسباندند

و آن وقت فهمیدم باید چه کنم
آدمی به شکل تو پیدا کردم
مردی سیاه‌جامه شبیه هیتلر
مردی عاشق عذاب دادن و شکنجه کردن[۱]
و گفتم حالا درست شد
پدر بالأخره کار خودم را کردم
تلفن سیاه از ته قطع شده است
و صداها نمی‌توانند داخل آن بخزند

در این بند سیلویا پلات به دو واقعهٔ خصوصی زندگی خود یعنی شوهر کردن و اولین خودکشی اشاره کرده، اما ظاهراً از هر دو روایتی مخالف واقع به دست داده است تا از واقعیتی عام سخن بگوید: غیرشخصی‌کردن وقایع شخصی.

دو بند پایان شعر این است:

اگر یک مرد را کشته باشم
دو مرد را کشته‌ام
خون‌آشامی را که می‌گفت تو هستی
و یک سال خون مرا مکید
و اگر راستش را بخواهی هفت سال
پدر، حالا می‌توانی با خیال راحت بخوابی
چوبی در قلب سیاه چرب تو فرو کرده‌اند
و اهل دهکده هیچ‌وقت تو را دوست نداشته‌اند
آنها روی قبر تو می‌رقصند و به آن تف می‌اندازند
آنها همیشه می‌دانستند که تو چه آدمی هستی
پدر، پدر، ای حرامزاده، من کار خودم را کردم

این سطرها شرح برگزاری مراسمی اسطوره‌ای است که با رقص و پایکوبی روستاییان پایان می‌یابد. پیام شعر روشن و صریح است و نیازی به آگاهی از زندگی خصوصی سیلویا پلات ندارد. سیلویا پلات خود دربارهٔ این شعر می‌گوید:

---

۱. در انگلیسی این فعلها معنای عشق مرد را به امور جنسی هم دارد.

این شعر از زبان دختری که عقدهٔ الکترا دارد روایت می‌شود. پدرش هنگامی می‌میرد که دختر او را خدا می‌پنداشته. وضع دختر از این رو پیچیده است که متوجه می‌شود پدرش نازی و مادرش احتمالاً یهودی‌تبار است. در ذهن دختر این دو واقعیت به هم گره می‌خورند و در مجادله با هم عاجز می‌شوند. دختر ناچار می‌شود این صحنهٔ کوچک دردناک را ترتیب دهد تا از آن نجات پیدا کند.[1]

شعر با فرو کردن چوبی در قلب مردِ خون‌آشام (دراکولا) پایان می‌یابد. این مراسم سِحرزادیی (exorcism) است. سِحرزدایی بدین معنی که گویی خوی فاشیستی در پدرش روح خبیثی بوده که با دندان خون‌آشام دیگری در او حلول کرده بوده است و اکنون، بنا بر افسانه، با فرو کردن چوبی در قلب او از این بلیه رهایی می‌یابد و دیگر نمی‌تواند به شکل دراکولا زنده شود. مصراع «پدر دیگر می‌توانی با خیال راحت بخوابی» اشاره به همین سِحرزدایی و نیز اشاره به پایان یافتن تنفر شاعر از پدر است.

بانو ایلعاذر (Lady Lazarus)

شعر *بانو ایلعاذر*، ادامهٔ اسطوره‌ای پدر است و پس از آن هم سروده شده است. پس از رهایی از خاطرهٔ پدر و شوهر نوبت به تولدی دیگر می‌رسد. در شعر *بانو ایلعاذر* چندین افسانه و اسطوره به هم پیوند خورده‌اند. چهرهٔ اصلیِ این شعر شخصیت داستانی است از *انجیل یوحنا* که از آن به حیات دوبارهٔ مسیح هم تعبیر کرده‌اند. بنابر باب یازدهم *انجیل یوحنا*، عیسی مسیح مردی به نام ایلعاذر را پس از آنکه چهار روز از تدفین او می‌گذشت، زنده کرد:

عیسی چشمان خود را بالا انداخته گفت ای پدر ترا شکر می‌کنم که سخن مرا شنیدی * و من می‌دانستم که همیشه سخن مرا می‌شنوی و لکن به جهت خاطر این گروه که حاضرند گفتم تا ایمان بیاورند که تو مرا فرستادی * چون این را گفت به آواز بلند ندا کرد ای ایلعاذر بیرون بیا * در حال آن مرده دست و پای به‌کفن بسته بیرون آمد و روی او با دستمالی پیچیده بود، عیسی بدیشان گفت او را بازکنید و بگذارید برود * ۴۵ - ۴۱ : ۱۱

سیلویا پلات دست‌کم شش سال پیش از سرودن این شعر و پس از اختلال عصبی و اولین خودکشی در ۱۹۵۳ در یادداشتی چنین نوشته است:

1. M.L. Rosenthal. "Sylvia Plath and Confessional Poetry" in *The Art of Sylvia Plath,* pp.69-76, ed. Charles Newman. Indian University Press, 1970.

احساس ایلعاذر را دارم. عجب داستان شگفت‌انگیزی است. مرده بودم، دوباره زنده شدم.

این نشان می‌دهد که تا سرودن *بانو ایلعاذر* در اکتبر ۱۹۶۲ تا چه اندازه این داستان در ذهن او زیسته و پرورده شده است. در اینجا نیز شاعر در داستان تصرف کرده و آقای ایلعاذر را به بانو ایلعاذر تبدیل کرده است. این آغاز طنزی است تلخ برای گریز از احساساتی‌شدن شعر. اما در جنبهٔ اسطوره‌ای آن سیلویا پلات چنین گفته است:

زنی است که استعدادی عظیم و هراس‌آور برای تولد دوباره دارد. تنها دشواری این است که باید نخست بمیرد. این زن ققنوس است. روح رهایی است یا هر چه شما می‌پسندید. همچنین زنی، خوب، ساده و بسیار لایق و بااستعداد است.[1]

این تصور تولد دوباره در ادبیات ملل سابقه‌ای دیرین دارد. شروع شعر این است:

دوباره به آن کار دست زدم.
هر ده سال یک‌بار
این کار را می‌کنم

شعر از زبان شخصیت این داستان روایت می‌شود، زنی که هر ده سال ناچار است یک بار خودکشی کند تا دوباره متولد شود و زندگی راستینی پیدا کند. در جایی از این شعر می‌گوید:

این دفعهٔ سوم است.
چه نکبتی
هر ده سال یک‌بار مردن.

البته شعر بیان واقعیت نیست. سیلویا پلات دو بار خودکشی کرد. اما توالی اسطوره‌ای ایجاب می‌کند که این بارِ سوم باشد. به خصوص که زن اکنون سی سال دارد. شعر از اینجا به بعد تحقیر کسانی است که او را ناچار به این خودکشیها کرده‌اند. صحنهٔ بعد صحنهٔ ترسناک زنده‌شدن زن

1. M.L. Rosenthal, p. 70.

است. تماشاچیان برای دیدن این صحنه هجوم می‌آورند:

جماعت تخمه می‌شکنند و هجوم می‌آورند
تا ببینند چگونه دست و پای مرا برهنه می‌کنند
استریپ‌تیز عظیم.

و اکنون این خطاب لرزاننده:

آقایان، خانمها
این دستهای من است
و این زانوهای من.
چه بسا پوست و استخوانی بیش نباشم
اما همان زن هستم، همان

این لحن، یادآور لحن مسیح و در واقع اشاره به مسیح است در رجعت دوباره. در *انجیل لوقا* باب بیست و چهارم، آیه‌های ۳۶ تا ۴۰ چنین آمده است:

ناگاه عیسی خود در میان ایشان ایستاده به ایشان گفت سلام بر شما باد * اما ایشان لرزان و ترسان شده گمان بردند که روحی می‌بینند * به ایشان گفت چرا مضطرب شدید و برای چه در دلهای شما شبهات روی می‌دهد * دستها و پاهایم را ملاحظه کنید که من خود هستم و دست بر من گذارده ببینید زیرا که روح، گوشت و استخوان ندارد.

اما شعر لایهٔ دردناک دیگری هم دارد که به احتمال زیاد ملهم از داستانی است از کافکا، داستان مردی که قهرمان گرسنگی کشیدن است و خود را چهل روز در قفسی محروم از غذا محبوس می‌کند. آن که مدت گرسنگی را چهل روز تعیین می‌کند مدیر این نمایش غم‌انگیز است. پس از چهل روز مدیر نمایش مراسم باشکوهی همراه با دسته‌های گل و گروه موزیک و دختران زیبا برپا می‌کند و جماعت تخمه‌شکن نیز هجوم می‌آورند تا غذاخوردن قهرمان را پس از چهل روز ببینند و البته برای دیدن این منظره باید پولی هم بپردازند. اما آنکه بیش از هر کس دیگری می‌داند قهرمان نیست و کاری که کرده قهرمانانه نبوده است همان مرد گرسنگی‌کشیده است. در داستان کافکا قهرمان گرسنگی می‌گوید: «مرا نباید تحسین کرد، زیرا ناچار از این گرسنگی هستم، نمی‌توانم این کار را نکنم... غذایی که می‌خواستم پیدا نمی‌کردم. باور کنید اگر پیدا می‌کردم نیازی

به این سر و صدا راه‌انداختنها نبود و شکم خود را مثل شما یا هر کس دیگر پُر از غذا می‌کردم.»[۱]

حرف خانم الیعاذر هم همین است، اگر زندگی او همانی بود که می‌خواست نیازی به این خودکشیها و دنبال خودِ راستین گشتنها نبود. او دشمن زندگی نیست، دشمن این‌گونه زندگی کردن است.

سیلویا پلات به این بسنده نمی‌کند و تا پایان شعر خود را چنان در مقام شکنجه‌دیده قرار می‌دهد که شکنجه‌گران تا حد نفرت و انزجار تحقیر شوند. شعر چنین پایان می‌یابد:

بدانید و آگاه باشید
بدانید و آگاه باشید

از دل خاکستر
با موهای قرمز ظهور می‌کنم
و مردها را مثل هوا می‌بلعم[۲]

این شعر نیز زبانی ساده و محاوره‌ای دارد. سطرها کوتاه و شعر به بندهای سه مصراعی و موزون تقسیم شده است. در این شعر نیز اشاره‌های مکرری به جنگ جهانی دوم و اردوگاههای مرگ و جنایتهای نازیها می‌شود.

لبه (Edge)

اکنون می‌رسیم به شعری که احتمالاً آخرین شعر اوست و چه بسا آن را روز مرگ خود نوشته باشد. پس از شعر *پدر* و *بانو ایلعاذر*، شعر *لبه* رضایتی اسطوره‌ای است از به پایان رسیدن راه و واصل شدن به الههٔ شعر. شروع آن این است:

این زن کامل شده است.
بر تن بی‌جانش
لبخند توفیق نقش بسته است
از طومار شب جامهٔ بلندش
توهّم تقدیری یونانی جاری‌ست

---

۱. به نقل از J. Kroll. p. 155 .

۲. ترجمهٔ کامل شعر در «نمونه‌هایی از شعر مدرن» در همین نشریه آورده شده است.

پاهای برهنهٔ او گویی می‌گویند:
تا اینجا آمدیم، دیگر بس است

«تقدیر یونانی» همان پایانی است که اسطوره مقدّر کرده است. از اینجا به بعد شعر به‌گونه‌ای ضمنی بازسازی خودکشی شکوهمندانهٔ کلئوپاترا به روایت شکسپیر است. کلئوپاترا با انداختن دو مار زهرآگین بر سینهٔ خود شجاعانه خودکشی می‌کند و مرگ را تکامل زندگی خود می‌داند. روایت سیلویا پلات هم از مرگ خود چنین است. با این تفاوت که به جای دو مار، دو کودک را داریم که هر کدام لب بر لبهٔ بطری شیری نهاده‌اند که دیگر خالی است و برای همیشه خالی خواهد ماند:

هر کودک مرده دور خود پیچیده است
ماری سپید
بر لب تُنگ کوچکی از شیر
که اکنون خالی است

مادر همانند گلی که گلبرگهایش را پس از باز شدن دوباره جمع می‌کند و به درون خود می‌برد، دو کودک خود را پس از زاده‌شدن دوباره به درون خود پناه می‌دهد. این احساس مادری است که نمی‌خواهد پس از مرگ او کودکانش به همان سرنوشتی دچار شوند که خود او پس از مرگ پدر و جدا شدن از شوهر بدان دچار شده است:

زن آن دو را به درون خود کشیده
همان‌گونه که گلبرگها در سیاهی شب بسته می‌شوند
هنگامی که باغ تیره می‌شود
و عطر از گلوی ژرف و زیبای گل شب جاری می‌شود

شعر با بازگشت به مَاه، به الههٔ سفید، به الههٔ شعر پایان می‌یابد:

ماه هیچ‌چیز برای غمگین شدن ندارد
از سرپوش استخوانی خود خیره نگاه می‌کند
به این چیزها عادت کرده است
و سیاهی‌هایش پر سر و صدا دامن‌کشان می‌گذرند.

شعری روشن و آرام و در نهایت انسجام و شکل‌گرفتگی؛ این شعر بیان پیروزی در دنیای اسطوره است و نمایش شکست شاعر در دنیای واقعی. شاعر با گذشتن از لبهٔ زندگی و وارد شدن در دنیای مرگ به سیطرهٔ سفید و بی‌رحم ماه پایان می‌دهد. شعر چنان است که گویی شاعر آن را پس از مرگ خود سروده باشد.

اگر گفته‌های سیلویا پلات نبود حرفهای تد هیوز می‌توانست بیشتر دفاعیه باشد تا تفسیر. اما از آنچه تاکنون از یادداشتهای روزانه و مصاحبه‌های سیلویا پلات نقل کردیم روشن می‌شود که تقدیری اسطوره‌ای تأثیری قطعی بر شعر و زندگی او داشته است و آرزوی نهایی او تکامل شعر خود در مسیر همین حرکت بوده است. گفتهٔ زیر یکی از تأمل‌برانگیزترین تفسیرهای تد هیوز از شعر سیلویا پلات است.

> اغلب خوانندگان کانون نور و قدرتی را که در همهٔ شعرهای اوست به راحتی درک می‌کنند اما آنچه من می‌توانم به عنوان راهنمایی بگویم این است که شعر او به ندرت شرح موارد جزئی است. این شعرهای گوناگون صادقانه شعر بلند واحدی هستند. سیلویا پلات هدفی برای‌خود داشت و شعر او ثبت پیشرفت او به سوی آن هدف بود. این شعرها فصلهایی در اسطوره‌شناسی هستند که طرح آن در مجموع و با توجه به‌گذشته، طرحی قوی و روشن است حتی اگر اشخاص نمایشنامه معمایی باشند. دنیای شعر او دنیای بینشی نمادین، تقارنهای ریاضی، نهان‌بینی، تناسخ و چیزی شبیه... یادآمدنی زیست‌شناختی و نژادی است. و تمام این صحنه زیر نظارت شکل‌دهندهٔ نوری سفید و بزرگ و بی‌رحم قرار دارد.[۱]

در این که زندگی سیلویا پلات در ماههای آخر به شدت متأثر از وقایع تلخ روابط خصوصی او با تد هیوز بوده است شکی نیست، اما آنچه مهم است تعبیر سیلویا پلات از این وقایع است، تعبیری که به خصوص در شعرهای *پدر* و *بانو ایلعازر* و *لبه* با قدرت بیان شده است. الوارز، یکی از نخستین معرفان و ستایشگران سیلویا پلات می‌گوید:

> وقتی سیلویا پلات مُرد در *ابزرور (Observer)* یادبودی نوشتم که پایان آن این بود: «این فقدان برای ادبیات جبران‌ناپذیر است.» اما کسی به من گفت این حرف چندان هم درست نیست. توفیق او در سبک نهایی شعر، شعر و مرگ را جدایی‌ناپذیر می‌کند. این یکی بدون آن دیگری نمی‌تواند وجود داشته باشد. این حرف درستی است. شعرهای او به‌گونه‌ای غریب چنانند که گویی پس از مرگ او نوشته شده

---

۱. به نقل از Judith Kroll. p. 6 .

باشند. این نه تنها نیاز به هوشمندی و بصیرتی عظیم در شکل دادن بـه مـواد کـار دارد، بـلکه نـوعی شجاعت نیز می‌طلبد. شعر بدین معنا هنری است کُشنده.

من این روایت اسطوره‌ای را می‌پذیرم اما شاید حرف آخر همان است که شاعر بزرگ این عصر ییتز (W.B. Yeats) زده است. شاعری که سیلویا پلات ستایشگر همیشگی او بود و قرار بود در خانه‌ای که از او بازمانده زندگی کند:

هنگامی که همهٔ پیوندهای ما با زندگی گسسته شود
تنها در دهشت روح است که حقیقت می‌تواند
از ذهنی در هم شکسته بیرون تراود.

پدیدارشناسی شعر

گاستون باشلار
ترجمهٔ علی مرتضویان

(۱)

فیلسوفی که اندیشه‌اش را یکسره از مضامین بنیادین علم برگرفته و تا حد امکان مستقیماً از خط اصلی مکتب عقلگراییِ پویا و بالندهٔ دانش معاصر پیروی کرده است، اگر بخواهد بـه مـطالعهٔ مسائل مطرح در قلمرو تخیل شعری بپردازد باید دانش خود را به فراموشی سپارد و از تمامی راه و روشهایش در پژوهشهای فلسفی دست بکشد؛ زیرا در این قلمرو پیشینهٔ فرهنگی نقشی ندارد و کوششهای پیگیرِ آدمی در طی سالیان برای نظم بخشیدن به اندیشه‌هایش سودی نمی‌بخشد. در اینجا آدمی باید مستعد دریـافت بـاشد، دریـافت تـصویر در لحـظهٔ ظـهور آن: اگـر بـتوان به فلسفه‌ای برای شعر قائل شد، این فلسفه باید در پیوند با یک قطعه شعر برجسته و در ارتباط تام با تصویری مستقل، و به بیان دقیقتر، دقیقاً در متن خلسهٔ ناشی از بدعت تصویر، نـمود و بازنمود پیداکند. تصویر شعری جلوه‌ای ناگهانی است که بر رویهٔ سطحی روان ظاهر می‌شود و علل کم‌اهمیت‌تر آن، آن طورَ که باید و شاید بررسی نشده است. از این گذشته، هیچ مقولهٔ عام و نظام‌یافته‌ای نمی‌تواند مبنای فلسفهٔ شعر قرار گیرد. در این خصوص، اندیشهٔ اصـل یـا «مـبنا» ویرانگر است زیرا با آن فعلیت روانی و بدعتی که برای شعر حیاتی است، در تعارض می‌افتد. اِعمال تأمل فلسفی بر تفکر علمی که در طی زمانی دراز بسط و پرورش یـافته است، ایـجاب می‌کند که هر انگارهٔ نو در پیکره‌ای از انگاره‌های آزموده شده ادغام شود، ولو برای ایـن ادغـام تغییراتی ژرف در آن پیکره لازم آید (چنانکه در تمامی انقلابهای علمی مـعاصر شـاهد چـنین دگرگونیهایی بوده‌ایم). اما فلسفهٔ شعر باید بپذیرد که کنش شعری فـاقد پـیشینه، یـا دست‌کـم

پیشینه‌ای جدید است که در آن بتوان سیر شکل‌گیری و ظهور آن را ردیابی کرد.

در بخشهای بعد که فرصت خواهم یافت به رابطهٔ تصویر شعری با نمونه‌ای آغازین (archetype) که در ژرفای ناخودآگاه خفته و نهفته است بپردازم، می‌کوشم این نکته را روشن کنم که این رابطه، به معنای درست کلمه، علّی نیست. تصویر شعری نه تابع فشارهای درونی [ذهن شاعر] است، و نه پژواک [تجربه‌های] گذشته. برعکس، با درخشش یک تصویر است که پژواکهای گذشته‌های دور طنین‌انداز می‌شوند، هرچند که دشوار بتوان گفت این پژواکها در چه ژرفایی طنین‌انداز می‌شوند و خاموش می‌گردند. بدعت و طرز عمل تصویر شعری به آن هستی و پویشی یگانه بخشیده است که می‌شود آن را نوعی *هستی‌شناسی* بی‌واسطه خواند. این هستی‌شناسی، موضوعی است که قصد دارم به آن بپردازم.

به عقیدهٔ من ملاک واقعی بررسی و سنجش وجود تصویر شعری را اغلب در سویهٔ معکوس علیت، یعنی در *پژواک* درمی‌یابیم که مینکوفسکی[1] با هوشمندی قابل تحسینی به تجزیه و تحلیل آن پرداخته است. در این پژواک، تصویر شعری برخوردار از طنین هستی است. بنابراین برای مشخص کردن هستی یک تصویر، باید پژواک آن را به شیوهٔ پدیدارشناختی مینکوفسکی تجربه کنیم.

بیان این مسأله که تصویر شعری مستقل از علیت است به منزلهٔ طرح ادعایی بزرگ و مهم است. اما عللی که روانشناسان و روانکاوان مطرح کرده‌اند هرگز نمی‌توانند به درستی سرشت کاملاً غیرعادی و غیرمنتظرهٔ تصویر نو را توضیح دهند، چنانکه از توضیح دقیق این مسأله نیز ناتوان‌اند که چرا این تصویر برای اذهانی که در جریان خلق آن شرکت نداشته‌اند، جالب و دلکش است. شاعر، پیشینهٔ تصویر شعری‌اش را بر ما بازنمی‌گوید اما تصویر او بی‌درنگ در ذهن ما جان می‌گیرد. قابلیت ارتباطی یک تصویر نوظهور و نامأنوس از اهمیت هستی‌شناختی عظیمی برخوردار است. ما به این مسأله بازمی‌گردیم، یعنی مسألهٔ ارتباط فکری و عاطفی از طریق کنشهای کوتاه، منقطع و سریع. تصاویر ما را برمی‌انگیزانند، اما پدیده‌هایی مرتبط با هیجان نیستند. البته، در تمامی پژوهشهای روانشناختی می‌توانیم روشهای روانکاوانه را برای ارزیابی شخصیت شاعر در نظر بگیریم و از این راه تا اندازه‌ای به فشارها، و مهمتر از آن، به ستمهایی که در زندگی‌اش متحمل شده است پی ببریم. اما خودِ کنش شعری، ظهور ناگهانی تصویر، و جوشش هستی در عرصهٔ خیال، از قلمرو اینگونه پژوهشها بیرون‌اند. برای روشن ساختن مسألهٔ تصویر شعری از منظر فلسفی باید به پدیدارشناسی تخیل رو آوریم، یعنی مطالعهٔ تصویر شعری به هنگام تجلّی‌اش در عرصهٔ آگاهی به مثابهٔ فرآوردهٔ قلب، روح و وجود آدمی، که در مقام

فعلیتش درک و دریافت می‌شود.

(۲)

ممکن است این پرسش پیش آید که چرا از دیدگاه گذشته‌ام دربارهٔ تصاویر فاصله گرفته و اکنون به منظری پدیدارشناسانه برای بررسی چند و چون تصاویر رو آورده‌ام. واقعیت این است که در آثار اولیه‌ام دربارهٔ تخیل ترجیح می‌دادم تا حد امکان از منظری عینی به تصاویر چهار عنصر مادی، یعنی چهار اصل پیدایش شهودی جهان، بنگرم و به راه و رسم خود در مقام یک فیلسوف علم پایبند بمانم، و بدین‌سان می‌کوشیدم بدون تعبیر و تفسیرهای شخصی به بررسی تصاویر بپردازم. اما رفته رفته دریافتم این روش که مبتنی بر احتیاط علمی است نمی‌تواند شالوده‌ای مناسب فراهم آورد تا متافیزیک تخیل را بر آن استوار کنم. نگرش «احتیاط‌آمیز»، خود مانعی است در راه پذیرش پویش بی‌واسطهٔ تصویر. و اکنون به این واقعیت آگاهم که بریدن از این «احتیاط» تا چه اندازه دشوار است. صِرف بیان اینکه کسی توانسته است از عادات فکری‌اش دست بشوید، بسیار آسان است اما مسأله این است که چه‌طور می‌شود به این هدف دست یافت؟ این مسأله برای یک پیرو مشرب عقلگرایی، بحرانی خفیف به طور روزمره به وجود می‌آورد، بدین صورت که در تفکر او نوعی انشعاب ایجاد می‌کند که گرچه موضوع آن جزئی و منحصر به تصویر است، با این‌همه آثار روانی عظیمی به بار می‌آورد. به هر حال، این بحران فرهنگی خفیف، در حد صرفاً یک تصویر جدید، دربرگیرندهٔ تمامی تناقض‌نماییهای نهفته در پدیدارشناسی تخیل است، یعنی این پرسش که چگونه یک تصویر، و گاه تصویری بسیار عجیب و غیرعادی، می‌تواند جوهرهٔ تمامیت روان باشد؟ این رویداد منفرد و گذرا که با ظهور یک تصویر شعریِ نامأنوس شکل گرفته است، چگونه ــ بدون هیچ مقدمه ــ می‌تواند بر دیگر ذهنها و قلبها اثر گذارد و بر همهٔ موانع عقل سلیم و مکاتب فکری نظم یافته که به سکون و ثبات خویش خرسندند، چیره گردد؟

آن‌گاه، به این نکته توجه یافتم که به یاری شیوه‌های دلالت ذهنی به تنهایی نمی‌توان به ماهیت فراذهنیِ تصویر دست یافت. فقط پدیدارشناسی است که با عطف توجه به تحقق تصویر در آگاهی فردی می‌تواند ما را به اعادهٔ بنیاد ذهنی تصاویر و ارزیابی مراتب کمال، قوت و فراذهنی‌بودنشان یاری بخشد. این ذهنیتها و فراذهنیتها را نمی‌توان یک بار برای همیشه معین کرد، زیرا تصویر شعری اساساً دگرگون‌شدنی (variational) است نه *سازا* (constitutive). اما جدا کردن کنش دگرگون‌سازِ تخیل شعری از اجزای انواع گوناگون تصویر، بی‌شک کاری بس دشوار و

پیشینه‌ای جدید است که در آن بتوان سیر شکل‌گیری و ظهور آن را ردیابی کرد.

در بخشهای بعد که فرصت خواهم یافت به رابطهٔ تصویر شعری با نمونه‌ای آغازین (archetype) که در ژرفای ناخودآگاه خفته و نهفته است بپردازم، می‌کوشم این نکته را روشن کنم که این رابطه، به معنای درست کلمه، علّی نیست. تصویر شعری نه تابع فشارهای درونی [ذهن شاعر] است، و نه پژواک [تجربه‌های] گذشته. برعکس، با درخشش یک تصویر است که پژواکهای گذشته‌های دور طنین‌انداز می‌شوند، هرچند که دشوار بتوان گفت این پژواکها در چه ژرفایی طنین‌انداز می‌شوند و خاموش می‌گردند. بدعت و طرز عمل تصویر شعری به آن هستی و پویشی یگانه بخشیده است که می‌شود آن را نوعی *هستی‌شناسی* بی‌واسطه خواند. این هستی‌شناسی، موضوعی است که قصد دارم به آن بپردازم.

به عقیدهٔ من ملاک واقعی بررسی و سنجش وجود تصویر شعری را اغلب در سویهٔ معکوس علیت، یعنی در *پژواک* درمی‌یابیم که مینکوفسکی[1] با هوشمندی قابل تحسینی به تجزیه و تحلیل آن پرداخته است. در این پژواک، تصویر شعری برخوردار از طنین هستی است. بنابراین برای مشخص کردن هستی یک تصویر، باید پژواک آن را به شیوهٔ پدیدارشناختی مینکوفسکی تجربه کنیم.

بیان این مسأله که تصویر شعری مستقل از علیت است به منزلهٔ طرح ادعایی بزرگ و مهم است. اما عللی که روانشناسان و روانکاوان مطرح کرده‌اند هرگز نمی‌توانند به درستی سرشت کاملاً غیرعادی و غیرمنتظرهٔ تصویر نو را توضیح دهند، چنانکه از توضیح دقیق این مسأله نیز ناتوان‌اند که چرا این تصویر برای اذهانی که در جریان خلق آن شرکت نداشته‌اند، جالب و دلکش است. شاعر، پیشینهٔ تصویر شعری‌اش را بر ما بازنمی‌گوید اما تصویر او بی‌درنگ در ذهن ما جان می‌گیرد. قابلیت ارتباطی یک تصویر نوظهور و نامأنوس از اهمیت هستی‌شناختی عظیمی برخوردار است. ما به این مسأله بازمی‌گردیم، یعنی مسألهٔ ارتباط فکری و عاطفی از طریق کنشهای کوتاه، منقطع و سریع. تصاویر ما را برمی‌انگیزانند، اما پدیده‌هایی مرتبط با هیجان نیستند. البته، در تمامی پژوهشهای روانشناختی می‌توانیم روشهای روانکاوانه را برای ارزیابی شخصیت شاعر در نظر بگیریم و از این راه تا اندازه‌ای به فشارها، و مهمتر از آن، به ستمهایی که در زندگی‌اش متحمل شده است پی ببریم. اما خودِ کنش شعری، ظهور ناگهانی تصویر، و جوشش هستی در عرصهٔ خیال، از قلمرو اینگونه پژوهشها بیرون‌اند. برای روشن ساختن مسألهٔ تصویر شعری از منظر فلسفی باید به پدیدارشناسی تخیل رو آوریم، یعنی مطالعهٔ تصویر شعری به هنگام تجلّی‌اش در عرصهٔ آگاهی به مثابهٔ فرآوردهٔ قلب، روح و وجود آدمی، که در مقام

فعلیتش درک و دریافت می‌شود.

(۲)

ممکن است این پرسش پیش آید که چرا از دیدگاه گذشته‌ام دربارهٔ تصاویر فاصله گرفته و اکنون به منظری پدیدارشناسانه برای بررسی چند و چون تصاویر رو آورده‌ام. واقعیت این است که در آثار اولیه‌ام دربارهٔ تخیل ترجیح می‌دادم تا حد امکان از منظری عینی به تصاویر چهار عنصر مادی، یعنی چهار اصل پیدایش شهودی جهان، بنگرم و به راه و رسم خود در مقام یک فیلسوف علم پایبند بمانم، و بدین‌سان می‌کوشیدم بدون تعبیر و تفسیرهای شخصی به بررسی تصاویر بپردازم. اما رفته رفته دریافتم این روش که مبتنی بر احتیاط علمی است نمی‌تواند شالوده‌ای مناسب فراهم آورد تا متافیزیک تخیل را بر آن استوار کنم. نگرش «احتیاط‌آمیز»، خود مانعی است در راه پذیرش پویش بی‌واسطهٔ تصویر. و اکنون به این واقعیت آگاهم که بریدن از این «احتیاط» تا چه اندازه دشوار است. صِرف بیان اینکه کسی توانسته است از عادات فکری‌اش دست بشوید، بسیار آسان است اما مسأله این است که چه‌طور می‌شود به این هدف دست یافت؟ این مسأله برای یک پیرو مشرب عقلگرایی، بحرانی خفیف به طور روزمره به وجود می‌آورد، بدین صورت که در تفکر او نوعی انشعاب ایجاد می‌کند که گرچه موضوع آن جزئی و منحصر به تصویر است، با این‌همه آثار روانی عظیمی به بار می‌آورد. به هر حال، این بحران فرهنگی خفیف، در حد صرفاً یک تصویر جدید، دربرگیرندهٔ تمامی تناقض‌نماییهای نهفته در پدیدارشناسی تخیل است، یعنی این پرسش که چگونه یک تصویر، و گاه تصویری بسیار عجیب و غیرعادی، می‌تواند جوهرهٔ تمامیت روان باشد؟ این رویداد منفرد و گذرا که با ظهور یک تصویر شعریِ نامأنوس شکل گرفته است، چگونه ــ بدون هیچ مقدمه ــ می‌تواند بر دیگر ذهنها و قلبها اثر گذارد و بر همهٔ موانع عقل سلیم و مکاتب فکری نظم یافته که به سکون و ثبات خویش خرسندند، چیره گردد؟

آن‌گاه، به این نکته توجه یافتم که به یاری شیوه‌های دلالت ذهنی به تنهایی نمی‌توان به ماهیت فراذهنیِ تصویر دست یافت. فقط پدیدارشناسی است که با عطف توجه به تحقق تصویر در آگاهی فردی می‌تواند ما را به اعادهٔ بنیاد ذهنی تصاویر و ارزیابی مراتب کمال، قوت و فراذهنی‌بودنشان یاری بخشد. این ذهنیتها و فراذهنیتها را نمی‌توان یک بار برای همیشه معین کرد، زیرا تصویر شعری اساساً دگرگون‌شدنی (variational) است نه *سازا* (constitutive). اما جدا کردن کنش دگرگون‌سازِ تخیل شعری از اجزای انواع گوناگون تصویر، بی‌شک کاری بس دشوار و

در عین حال یکنواخت و ملال‌آور است. بنابراین رجوع یا توسل به آئینی به نام پدیدارشناسی که بارها از آن تعبیر و تفسیرهای نادرست صورت گرفته است، احتمالاً هیچ تأثیری بر خوانندهٔ شعر نخواهد داشت. و با این‌همه، روش کار، مستقل از هر آیینی، روشن است: از خوانندهٔ شعر خواسته می‌شود تصویری را در نظر بگیرد، اما نه به منزلهٔ یک شیء، و به طریق اولیٰ نه به منزلهٔ جانشین یک شیء، بلکه او باید بکوشد واقعیت خاص آن را درک و دریافت کند. بدین منظور، کنش آگاهیِ خلاق باید به‌گونه‌ای منظم با گذراترین فرآوردهٔ آن آگاهی، یعنی تصویر شعری، پیوند داده شود. در سطح تصویر شعری، دوگانگی ذهن و عین به شکل تموّج رنگ‌ها، تلألؤ نورها و جابه‌جایی بی‌وقفه ظاهر می‌شود. در این قلمروِ آفرینش تصویر شعری توسط شاعر، پدیدارشناسی، اگر کسی به خود جرأت دهد و این لفظ را به‌کار گیرد، پدیدارشناسی در سطح خُرد است. در نتیجه، این پدیدارشناسی احتمالاً کاملاً در سطح ابتدایی و مقدماتی خواهد بود. در پیوند میان ذهنیت ناب ولی زودگذر با واقعیتی که لزوماً به ترکیب نهایی‌اش دست نخواهد یافت، پدیدارشناس عرصه‌ای برای آزمونهای بی‌شمار در اختیار دارد؛ او از مشاهده‌هایی بهره‌مند می‌شود که می‌توانند درست و دقیق باشند از آن رو که ساده‌اند، و نیز از آن رو که «پیامدهایی ندارند»، چنان‌که در مورد اندیشهٔ علمی که همواره اندیشهٔ مرتبط است، صدق می‌کند. تصویر، به لحاظ سادگی‌اش، نیاز به پژوهش ندارد؛ خصیصهٔ آگاهی خام و ساده‌اندیش است؛ و در شیوهٔ بیانش، زبانی است شاد و باطراوت. شاعر، به لحاظ بدعت تصویرهایش، همواره سرچشمهٔ زبان است. برای آنکه دقیقاً مشخص کنیم پدیدارشناسی تصویر چیست، و برای آنکه نشان دهیم تصویر مقدم بر اندیشه است، باید بگوییم که هنر شعر، به جای پدیدارشناسی ذهن، پدیدارشناسی روح است. و آنگاه باید مدارک و مستنداتی در باب *آگاهیِ رؤیایی* فراهم آوریم.

در زبان فلسفهٔ معاصر فرانسه، و بیش از آن در زبان روانشناسیِ معاصر این کشور، به ندرت معانی دوگانهٔ واژگان روح و ذهن به‌کار می‌رود. در نتیجه، این دو رشته تا اندازه‌ای نسبت به بعضی از مضامین بسیار رایج در فلسفهٔ آلمانی بی‌اعتنا هستند که در آنها تمایز میان ذهن و روح کاملاً آشکار است (die Seele , der Geist). اما از آنجا که فلسفهٔ شعر باید از قوت لازم که درخورِ این واژه است برخودار شود، نباید چیزی را ساده یا سخت کند. در چنین فلسفه‌ای، ذهن و روح مترادف نیستند، و با مترادف گرفتن آنها خود را از ترجمهٔ بعضی متون ارزشمند محروم می‌کنیم و شواهد و مدارکی را که بعضی از باستان‌شناسان تصویر ارائه می‌کنند، مخدوش می‌سازیم. واژهٔ «روح» واژه‌ای جاودانی است و در بعضی از اشعار، این واژه را ابداً نمی‌توان

نادیده گرفت چرا که با دَم آدمی زاده می‌شود.[۲] اهمیت آوایی کلمه می‌تواند به تنهایی مورد توجه پژوهشگر پدیدارشناسی شعر واقع شود. در عالم شعر، واژه «روح» را می‌توان به مثابهٔ مفهومی به‌کار گرفت که هر شعری یکسره به آن متعهد است. بنابراین، باب آن نشانه‌های شعری که با روح مطابقت دارد باید به روی بررسیهای پدیدارشناسانه گشوده باشد.

در قلمرو نقاشی که در آن از قوه به فعل درآمدن گویا متضمن تصمیماتی است که از ذهن سرچشمه می‌گیرند و با الزامات جهان ادراک دوباره پیوند می‌یابند، پدیدارشناسی روح می‌تواند نخستین تعهد یک اثر هنری را آشکار کند. رنه هیویگ (René Huyghe) در دیباچهٔ بسیار ظریف و دقیقش بر [معرفی] نمایشگاه آثار ژرژ راول در آلبی نوشت: «اگر می‌خواستیم دریابیم که چگونه آثار روال هیچ تعریفی را برنمی‌تابند، احتمالاً می‌بایست سراغ واژه‌ای می‌رفتیم که کهنه و منسوخ شده است، یعنی واژهٔ روح». او می‌افزاید که برای فهم کردن، حس کردن و عشق ورزیدن به آثار روال باید از مرکز آغاز کنیم، یعنی دقیقاً از دل مرکزیتی که سرچشمهٔ و معنابخش همه‌چیز است. در واقع، چنان‌که نقاشیهای روال نشان می‌دهند، روح واجد پرتوی درونی است، همان پرتوی که بینشی درونی آن را در جهانی از رنگهای درخشان، جهانی آفتابی ارائه و بیان می‌کند طوری که از مشتاقان فهم اثر هنری انتظار می‌رود در عین عشق ورزیدن به نقاشی روال دیدگاههای روانشناختی خود را به معنای واقعی کلمه معکوس کنند. آنها باید در نوری درونی مشارکت ورزند که بازتاب پرتوهای جهان بیرونی نیست. بی‌شک ادعاهای سطحی بسیاری دربارهٔ اصطلاحات «بینش درونی» و «پرتو درونی» وجود دارد؛ اما در اینجا یک نقاش، یعنی پدیدآورندهٔ پرتوها، سخن می‌گوید. او می‌داند که نور از کدام منبع پُرالتهاب سرچشمه می‌گیرد. او معنای ژرف عشق به رنگ قرمز را تجربه می‌کند. در کانون این نقاشی، روحی در پیکار است. فویسم (fauvism) با خصلت وحشی و پُرالتهاب در لایه‌های درونی جای دارد. بنابراین نقاشیهایی از این دست پدیده‌هایی متعلق به عالم روح‌اند. اثر هنری باید روح پُرشور و ملتهب را احیا کند.

نوشته‌های رنه هیویگ مؤید این عقیدهٔ من است که می‌توان به‌گونه‌ای معقول از پدیدارشناسی روح سخن گفت. در بسیاری از شرایط و موقعیتها باید به ناگزیر بپذیریم که شعر به منزلهٔ تعهد روح است. آگاهی مرتبط با روح بسی آزادتر و به مراتب کمتر ارادیتر از آگاهی مرتبط با پدیده‌های ذهن است. نیروهایی در شعر ظاهر می‌شوند که آنها را به عرصهٔ علم و معرفت علمی راهی نیست. دیالکتیک الهام و قریحه زمانی آشکار می‌شوند که دو قطب آنها، یعنی روح و ذهن، را به حساب آوریم. به نظر من روح و ذهن برای مطالعهٔ پدیده‌های تصویر

شعری در انواع گوناگون آن ضروری است، به ویژه برای درک سیر تکوین تصویرهای شعری از آغاز شکل‌گیری در عالم خیال تا مرحلهٔ عمل و اجرا. در نظر دارم در آینده مطلبی را صرفاً به تخیل شعری به منزلهٔ پدیدارشناسی روح اختصاص دهم. خیالپردازی به تنهایی موقعیتی روانی ایجاد می‌کند که بسیاری به خطا آن را با رؤیا یکسان می‌گیرند. اما در حالت خیال‌پردازیِ شعری که خیال، لذت را نه فقط از خود اخذ می‌کند بلکه لذت شعری را برای روحهای دیگر فراهم می‌آورد، آدمی درمی‌یابد که دیگر به عالم خواب و رؤیا رانده نمی‌شود. ذهن می‌تواند آرام گیرد، اما در خیالپردازی شعری، روح بیدار و هشیار است، بی هیچ تشویش، آرام و در عین حال فعال. برای تصنیف یک شعر کامل و خوش‌ساخت، ذهن ناگزیر از ایجاد طرحهایی است که سیمای آن شعر را ترسیم می‌کنند. اما در مورد یک تصویر شعری ساده، طرحی در کار نیست؛ فقط برقی از روح کفایت می‌کند.

و حال ببینیم یک شاعر چگونه مسألهٔ پدیدارشناسی روح را در نهایت روشنی بیان می‌کند. پی‌یر ـ ژان ژوو (Pear-Jean Jouve) می‌نویسد[۳]: «شعر روحی است دست‌اندرکار آغاز و گشایش یک شکل.» روح، گشاینده است. اینجا روح والاترین قدرت و مظهر شأن والای انسان است. حتی اگر «شکل یا قالب» از پیش شناخته شده و معلوم باشد و از متن امور «روزمره و پیش پا افتاده» برگرفته شده باشد، پیش از آنکه پرتو احساس شاعرانه بر آن بتابد، برای ذهن فقط در حکم موضوع شناسایی است. اما روح می‌آید و قالب را می‌گشاید، در آن مأوا می‌گزیند و راضی و خشنود می‌شود. از این رو گفتهٔ پی‌یر ـ ژان ژوو را می‌توان اندرز حکیمانهٔ روشنی برای پدیدارشناسی روح به شمار آورد.

(۳)

از آنجا که پژوهش پدیدارشناسانه دربارهٔ شعر می‌خواهد مرزها را درنوردد و به ژرفاها نفوذ کند، به لحاظ الزامات روش‌شناختی، باید از مرز طنینهای احساسات که به واسطهٔ آنها اثر هنری را فهم و درک می‌کنیم فراتر رود (فهم و درکی که کم و بیش ژرف است، خواه این ژرفا در وجود ما باشد یا در خود شعر). اینجاست که زوج طنین و بازتاب باید حساس شوند. طنینها در سطوح گوناگون زندگی ما در جهان پراکنده می‌شوند حال آنکه بازتابها ما را به ژرفا بخشیدن بیشتر به وجودمان فرامی‌خوانند. در عرصهٔ طنین، شعر را می‌شنویم و در پژواک، آن را به زبان می‌آوریم، چرا که به ما تعلق دارد. پژواکها هستی را دگرگون می‌سازند، تو گویی که هستی شاعر عین هستی ماست. آنگاه از دل هستی یگانهٔ پژواکها طنینهای گوناگون بسیار سر برمی‌آورند.

به بیان ساده‌تر، این احساسی است که همهٔ دوستداران پُراحساس شعر آن را نیک می‌شناسند: شعر همهٔ وجودمان را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. تأثیر احساس شعری بر وجود ما نشانی پدیدارشناختی دارد که مشخص و تردیدناپذیر است. شور و ژرفای شر همواره از همراهی پدیده‌های توأمان طنین ـ پژواک به دست می‌آید، چنان‌که گویی شعر با شور و نشاط خود لایه‌های نوی را در اعماق وجود ما می‌کاود و بیدار می‌کند. بنابراین، برای پی بردن به کنش روانشناختی شعر باید دو منظر تحلیل پدیدارشناسانه را در دو سویهٔ فورانهای ذهن و ژرفکاویهای روح دنبال کنیم.

نیاز به گفتن نیست که پژواک با آنکه واژه‌ای اقتباسی و تقلیدی است، در قلمرو تخیل شعری از ماهیت پدیدارشناختی ساده و سرراستی برخوردار است، زیرا این مفهوم متضمن موقعیتی است که در آن آفرینش شعری، حتی در روح خوانندهٔ شعر، به واسطهٔ بازتابهای یک تصویر شعری، به راستی بیدار می‌شود. تصویر شعری به یاری بدعت نهفته در آن سراسر دستگاه زبانی را به کار می‌اندازد و ما را در مبدأ موجود ناطق قرار می‌دهد.

از رهگذر همین پژواک، و با گذار آنی به فراسوی روانشناسی و روانکاوی، حس می‌کنیم که نیروی شعر به طور طبیعی وجودمان را در بر می‌گیرد. پس از پژواکهای آغازین و اصیل می‌توانیم طنینها و بازتابهای احساسی را که یادآور گذشتهٔ ما است حس کنیم. اما تصویر پیش از آنکه سطح را متأثر سازد اعماق را تحت تأثیر قرار داده است. این حالت در تجربهٔ خواندن نیز صدق می‌کند. تصویری که با خواندن شعر پدید می‌آید به راستی از آنِ خود می‌کنیم طوری که جزیی از وجود ما می‌شود. تصویر را از دیگری می‌گیریم اما رفته‌رفته این حس در ما پا می‌گیرد که خود می‌توانستیم و می‌بایست آن را پدید می‌آوردیم. تصویر به هستی نوی در زبان ما تبدیل می‌شوند و با یکی‌کردن ما با خودش ما را بیان می‌کند؛ به بیان دیگر، تصویر به منزلهٔ تحقق همزمان بیان و هستی ماست. در اینجا بیان، آفرینندهٔ هستی است.

نکتهٔ آخر معرف سطحی از هستی‌شناسی است که توجه خود را به آن معطوف داشته‌ام. رأی کلی من این است که هر آنچه در وجود انسان دقیقاً انسانی است، کلمه (Logos) است. هیچ‌کس نمی‌تواند در محیطی ماقبل زبانی به تفکر و تعمق بپردازد. اما حتی اگر این رأی، به ظاهر وجود نوعی ژرفای هستی‌شناختی را انکار می‌کند، باید آن را به مثابهٔ یک فرضیهٔ مفید و لازم برای بحث تخیل شعری مسلم فرض کنیم.

بدین‌سان، تصویر شعری که از کلمه ریشه می‌گیرد اصالتاً نوآورانه است. تصویر شعری را دیگر «موضوع شناسایی» به شمار نمی‌آوریم بلکه احساس می‌کنیم نگرش انتقادی «عینی» سببِ

خنثی‌شدن «پژواک» می‌شود و به دلایل اصولی ژرفایی را که از آنجا پدیدهٔ شعریِ اصیل آغاز می‌شود، نمی‌پذیرد. دربارهٔ روانشناس باید گفت که درحالی‌که طنینها او را ناشنوا ساخته‌اند می‌کوشد احساسش را توصیف کند. و اما روانکاو که قربانی روش خویش است ناگزیر تصویر را عقلانی می‌کند و در تلاش برای گشودن کلاف در هم پیچیدهٔ تعبیر و تفسیرهایش، پژواکها را از دست می‌دهد. او تصویر را بسیار ژرفتر از روانشناس می‌فهمد. اما نکته دقیقاً این است که او «می‌فهمد.» در نظر روانکاو، تصویر شعری همواره دارای مضمون و فحوای کلامی است. اما وقتی به تفسیر آن می‌پردازد آن را به زبانی متفاوت از کلام شعری ترجمه می‌کند. عبارت مشهور «مترجم خائن است» هیچ‌جا تا بدین پایه صادق نیست.

هنگامی که با تصویر شعری تازه‌ای روبه‌رو می‌شوم، کیفیت بین‌الاذهانی آن را تجربه می‌کنم. می‌دانم که می‌خواهم تکرارش کنم تا شوق و شورم را منتقل سازم. وقتی تصویر شعری را از منظر انتقال آن از یک روح به روح دیگر بررسی کنیم آشکارا درمی‌یابیم که از چنگ علیّت می‌گریزد. آموزه‌هایی که نسبتاً علّی هستند، نظیر روانشناسی، یا به شدت علّی هستند، مانند روانکاوی، بعید است بتوانند هستی‌شناسی احساس شعری را مشخص کنند. هیچ چیز نمی‌تواند شرایط ذهنی را برای تصویر شعری فراهم کند، به ویژه فرهنگ به معنای ادبی آن، و ادراک به معنای روانشناختی آن.

از این رو همواره به نتیجه‌ای واحد می‌رسم: بدعت ذاتی و ضروری تصویر شعری مسألهٔ آفرینشگریِ انسان ناطق را مطرح می‌کند. آگاهی تخیل آفرین به واسطهٔ این آفرینشگری، به سادگی و به‌گونه‌ای کاملاً ناب نشان می‌دهد که مبدأ و سرچشمه است. در مطالعهٔ تخیل، پدیدارشناسی تصویر شعری باید آشکار ساختن این ویژگی خاستگاه را در تصویرهای شعری گوناگون در کانون توجه خود قرار دهد.

(۴)

با محدود کردن پژوهش خود دربارهٔ تصویر شعری به خاستگاهش که از تخیل ناب ناشی می‌شود، مسألهٔ ترکیب‌بندی شعر را به منزلهٔ گردآوردن تصویرهای گوناگون، کنار می‌گذارم. عناصر روانشناختی پیچیده‌ای در این ترکیب‌بندی دخالت می‌کنند که فرهنگهای اولیه را با آرمانهای ادبی کنونی پیوند می‌دهند ــ عناصری که پدیدارشناسیِ تمام‌عیار بی‌تردید نمی‌تواند از بررسی آنها چشم‌پوشی کند. اما طرحی به این گستردگی ممکن است از خلوص بررسیهای پدیدارشناسانه، حتی به صورتی ساده و ابتدایی که مورد نظر من است، بکاهد. پدیدارشناس

راستین باید به خاطر بسپارد که به‌گونه‌ای اصولی فروتن باشد. با توجه به این نکته، به نظر من سخن گفتن از صِرف قابلیتهای برداشت پدیدارشناسانه که خواننده را در سطح تصویری که دریافت کرده است، همپایهٔ شاعر به حساب می‌آورد، آلودهٔ شائبهٔ غرور است. از نظر من دور از فروتنی است که خود را برخوردار از چنان قابلیتی برای برداشت بدانم که با قوت آفرینش منظم و کامل که لازمهٔ شعر در تمامیت آن است، برابری کند. اما حتی امید کمتری وجود دارد که بتوان به نوعی پدیدارشناسی ترکیبی دست یافت که کل اثر هنری را به میزانی در سیطرهٔ خود داشته باشد که بعضی از روانکاوان ادعا می‌کنند. بنابراین در سطح تصویرهای منفرد و مستقل است که به ایجاد «پژواک» پدیدارشناسانه توفیق خواهم یافت.

دقیقاً این حس غرور، این غرور جزئی، این غرور محض خواننده است که در خلوت خواندن، نشان مسلم پدیدارشناسی را با خود دارد، به شرط آنکه سادگی‌اش را حفظ کند. در این مورد، پدیدارشناس هیچ وجه اشتراکی با ناقد ادبی ندارد که چنان‌که بارها گفته شده است اثری را نقد و ارزیابی می‌کند که قادر به خلق آن نیست، و اگر به بعضی انتقادها و سرزنشهای سطحی قائل باشیم، باید بگوییم که نمی‌خواهد خلق کند. ناقد ادبی خواننده‌ای است ضرورتاً جدّی و سختگیر. ناقد ادبی و استاد دانش بلاغت که جامع جمیع علوم‌اند و دربارهٔ هر چیزی فتوا می‌دهند، وقتی یک اثر پیچیده و چند لایه را به مانند یک دستکش پشت و رو می‌کنند، اثری که با کلماتی در سطح الفاظ یک سیاستمدار به ابتذال کشیده شده است، شاید بتوان گفت که آنها با طیب خاطر می‌کوشند از موضع سادگی، برتری خود را اعمال کنند. در مورد خودم باید بگویم که به اقتضای عادت دیرینه‌ام به‌گزیده‌خوانی، فقط آنچه را که دوست دارم می‌خوانم و باز مرور می‌کنم، با اندک غرور یک خواننده که با شور و شوق بسیار درآمیخته است. اما درحالی‌که غرور معمولاً به احساسی عظیم تبدیل می‌شود که بر کل روان سنگینی می‌کند، حس غرور که زاییدهٔ پیوند با شور و جذبهٔ تصویر است، رازگونه و نامحسوس باقی می‌ماند. این حس در جان ما، و صرفاً در جان ما خوانندگان، و برای ما و فقط ما، ظاهر می‌شود؛ حسی که نوعی غرور ساده و بی‌پیرایه است. هیچ‌کس نمی‌داند که هنگام مطالعه، وسوسهٔ شاعر بودن را تجربه می‌کنیم. همهٔ خوانندگانی که به خواندن عشق می‌ورزند، از راه مطالعه، اشتیاق نویسنده شدن را در خود پرورش می‌دهند و سرکوب می‌کنند. وقتی صفحه‌ای را که تازه خوانده‌ایم بسیار به کمال مطلوبمان نزدیک باشد، حس فروتنی این اشتیاق را فرومی‌نشاند. با این‌همه، باز سر بر می‌آورد. به هر حال، هر خواننده‌ای که اثر مطلوبش را دوباره مرور می‌کند می‌داند که صفحات آن اثر به او مربوط می‌شوند. در مجموعه مقالات گرانسنگ ژان ـ پی‌یر ریشار با عنوان *شعر و ژرفا*، یک

مقاله به بودلر و مقالهٔ دیگر به ورلن تقدیم شده است. با وجود این، تأکید بر بودلر است زیرا همان‌طور که نویسنده خاطرنشان کرده است، آثار بودلر «به ما مربوط می‌شوند.» مقالهٔ مربوط به ورلن، برخلاف مقالهٔ مربوط به بودلر از کشش تمام‌عیار پدیدارشناختی بی‌بهره است. مسأله همیشه همین بوده است. در بعضی از خواندنها که نسبت به آنها عمیقاً احساس نزدیکی می‌کنیم، این ما هستیم که به مفهوم دقیق کلمه از متن «بهره‌مند» می‌شویم. ژان پل ریشتر، در *تیان*، قهرمانش را بدین‌گونه وصف می‌کند: «او شرح ستایش از مردان بزرگ را با چنان مسرتی می‌خواند که گویی شخص ستایش‌شده خود اوست.»[۴] به هر صورت، هماهنگی در مطالعه جدا از تحسین و ستایش نیست. ما همه کم و بیش تحسین می‌کنیم، اما برای کسب بهرهٔ پدیدارشناختی از تصویر شعری، همواره انگیزه‌ای صمیمی و اندک انگیزه‌ای برای تحسین، ضروری است. دخالت ملاحظات انتقادی، ولو به‌کمترین مقدار، ذهن را در موضعی ثانوی قرار می‌دهد و با از بین بردن خصلت ابتدایی تصویر، انگیزهٔ تحسین را متوقف می‌سازد. در این تحسین که از حالت انفعالیِ نگرشِ باریک‌اندیشانه و انتقادی فراتر می‌رود، شادیِ خواندن بازتاب شادیِ نوشتن است چنان‌که گویی خواننده شبح و بدل نویسنده است. دست‌کم خواننده در شادی آفرینش که در نظر برگسون نشانهٔ آفرینش است، سهیم می‌شود.[۵] در اینجا آفرینش بر رشتهٔ باریک یک جمله و در حیات زودگذر یک بیان ظاهر می‌شود. این بیان شعری با آنکه فارغ از الزامات حیاتی است، زندگی ما را از آثار زندگی‌بخش خود سرشار می‌کند. نیک سخن گفتن بخشی از نیک زیستن است. تصویر شعری از زبان سرچشمه می‌گیرد، و همواره اندکی فراتر از زبان دلالتگری است. وقتی با شعر به سر می‌بریم با تجربهٔ سودبخش ظهور دمساز می‌شویم. بی‌شک این ظهور دیری نمی‌پاید، اما عمل ظهور تکرار می‌شود؛ شعر زبان را به مقام ظهور می‌رساند، و از بطن شور نهفته در آن، زندگی پدیدار می‌گردد. این سوائق زبانی که از زبان عملی و کاربردی متمایز و ممتازند، الگوهای کوچک‌شدهٔ محرک حیاتی است. مکتب برگسونیِ خرد که نظریهٔ «زبان به مثابهٔ ابزار» را به نفع نظریهٔ «زبان به مثابهٔ واقعیت» کنار نهاد می‌تواند در عرصهٔ شعر شواهد فراوانی در باب حیات پُرشور زبان به دست آورد.

بدین‌سان، همراه با تأمل در باب حیات واژگان که در جریان تکامل زبان در طی قرون پدیدار شده است، تصویر شعری، به تعبیر ریاضیدانان نوعی دیفرانسیل این تکامل را ارائه می‌کند. یک شعر درخشان می‌تواند تأثیری عظیم بر روح زبان به جا نهد. می‌تواند تصویرهای محو شده را زنده کند ضمن آنکه بر سرشت غیرقابل پیش‌بینی سخن مهر تأیید می‌زند. و اگر ما سخن را غیرقابل پیش‌بینی می‌سازیم، آیا این به منزلهٔ کارورزی در راه آزادی نیست؟ چه لذتها که تخیل

شعری از دست انداختن سانسورچیها نمی‌برد. روزگاری جواز تغییرات زبانیِ مجاز را هنرهای شعری صادر می‌کردند. با این‌همه، شعر معاصر آزادی را در تمامی پیکرهٔ زبان جاری ساخته ست، و در نتیجه شعر به منزلهٔ پدیده‌ای آزادیبخش پدیدار شده است.

(۵)

حتی در سطح یک تصویر شعری منفرد، ولو صرفاً در جریان تکوین سخن در شعر، ممکن است پژواک پدیدارشناختی ظاهر شود؛ و در نهایت سادگی‌اش ما را از تسلط بر زبان برخوردار سازد. ینجا با پدیدهٔ خُردِ آگاهی لرزان و موّاج روبه‌رو می‌شویم. تصویر شعری بی‌شک نوعی رویداد روانی است که اهمیتی ناچیز دارد. توجیه آن برحسب واقعیت محسوس و نیز تعیین جایگاه و نقش آن در ترکیب شعر، دو تکلیف شاق است که آن را به بعد موکول می‌کنیم. در نخستین کندوکاو پدیدارشناختی دربارهٔ تخیل شعری، تصویر منفرد و عبارت حامل آن، بیت یا قطعه شعری که تخیل شعری از دل آن موج می‌زند، حوزه‌هایی زبانی را تشکیل می‌دهند که باید به یاری تحلیل مکانی بررسی شوند. برای مثال، وقتی ژ. ب. پونتالی دربارهٔ میشل لُویْری می‌گوید «او جستجوگری تنها در نگارخانه‌های کلمات است»[۶]، در واقع توصیفی درخشان از فضایی برساخته از رشته‌های در هم تنیده به دست می‌دهد که صرفاً با نیروی محرکهٔ کلماتی که تجربه شده‌اند، طی می‌شود. میل به ذره‌گرایی در زبان مفهومی مستلزم دلایلی برای تثبیت و نیروهایی برای تمرکز است. اما شعر همواره سرشار از حرکت است؛ تصویر در خطوط شعر جریان دارد و تخیل را به دنبال می‌کشد، چنانکه گویی تخیل رشته‌ای عصبی ایجاد کرده است. پونتالی نکتهٔ دیگری را در پی آورده است که به منزلهٔ شاخصی مطمئن برای بیان پدیدارشناختی شایستهٔ تذکار است: «سوژهٔ سخنگو همانا سوژه در تمامیت آن است.» و بدین‌سان اگر بگوییم که سوژهٔ سخنگو در تمامیت خود در تصویر شعری حضور دارد دچار تناقض‌گویی نشده‌ایم، زیرا تا زمانی که سوژهٔ سخنگو خود را یکسره به تصویر شعری نسپارد نمی‌تواند به فضای تصویر شعری راه یابد. مسلم اینکه تصویر شعری ساده‌ترین تجربه‌های زبانی را در متن زندگی ارائه می‌کند. و اگر تصویر شعری را خاستگاه آگاهی به حساب آوریم، چنان‌که من به طرح آن پرداخته‌ام، این تصویر حاکی از نوعی پدیدارشناسی است.

از این گذشته، اگر قرار باشد «مکتب» خاصی را در پدیدارشناسی نام ببریم بی‌شک در ارتباط با پدیده‌ای شعری است که به روشنترین درسهای ابتدایی و مبنایی دست می‌یابیم. ی. هـ. وان دِن برگ[۷] در کتاب اخیرش می‌نویسد: «شاعران و نقاشان پدیدارشناس به دنیا

آمده‌اند.» او توضیح می‌دهد که اشیاء با ما «سخن» می‌گویند و بنابراین اگر حق این زبان را به‌گونه‌ای شایسته اداکنیم می‌توانیم با اشیاء تماس و ارتباط برقرارکنیم، و در ادامه می‌افزاید: «ما پیوسته در پی حل مسائلی هستیم که با تفکر و تأمل امیدی به حل آنها نمی‌رود.» سخن این پدیدارشناس هلندی می‌تواند مایهٔ دلگرمی فیلسوفانی باشد که انسان سخنگو در کانون بررسیهایشان جای دارد.

(۶)

حال و هوای پدیدارشناختی را احتمالاً زمانی می‌توان از منظر روانکاوی، با دقتی افزونتر، توضیح داد که بتوانیم در بحث تصویرهای شعری حوزه‌ای را متمایز و مجزا کنیم که دربرگیرندهٔ *والایش* یا *تصعید ناب* باشد، حوزه‌ای که تعالی‌بخشِ هیچ چیز دیگری نیست و از بار هیجانات و فشار امیال برکنار و آزاد است. بدین‌سان با نسبت دادن حد مطلقِ والایش به بالاترین مرتبهٔ تصویر شعری، در واقع همهٔ بار این بحث را بر تفاوتی جزیی و ساده قرار می‌دهم. با این‌همه، معتقدم که شعر شواهد بسیاری دربارهٔ این والایش ناب و مطلق به دست می‌دهد. وقتی این شواهد را بر روانشناسان و روانکاوان عرضه داریم، آنها نیز دیگر تصویر شعری را نوعی بازی ساده و ابتدایی، زودگذر و یکسره بیهوده و بی‌مصرف تلقی نمی‌کنند. تصاویر، به ویژه در نظر آنها هیچ معنایی ندارند، نه از دیدگاه هیجانات و نه از منظر روانشناسی و روانکاوی. به ذهن آنان خطور نمی‌کند که معنای این تصاویر دقیقاً معنایی شعری است. اما شعر همواره حیّ و حاضر است، همراه با تصویرهایی که از دل آن می‌جوشد، تصویرهایی که تخیل خلاق از متن آنها سر بر می‌آورد تا در قلمرو خویش منزل گزینند.

از دیدگاه پدیدارشناس، هر کوششی به قصد انتساب علل و عواملی پیشینی به تصویر شعری، در شرایطی که تصویر نزد ما حیّ و حاضر است، نشان از همان مکتب قدیمی روانشناسی‌گرایی دارد. در مقابل، ما تصویر شعری را در شأن وجودی آن در نظر می‌گیریم؛ زیرا از این دیدگاه، آگاهی شعری به طور کامل جذب تصویری می‌شود که در عرصهٔ زبان در سطحی بالاتر از زبان رایج ظاهر می‌گردد. زبانی که آگاهی شعری برای ارتباط با تصویر شعری به‌کار می‌گیرد به اندازه‌ای بدیع است که دیگر بررسی نسبت میان گذشته و حال سودی در بر ندارد.

با مثالهایی که دربارهٔ گسست در معنا و حس و احساسات ارائه خواهم کرد، خوانندگان این نوشته به این نکتهٔ من به دیدهٔ قبول خواهند نگریست که تصویر شعری نشان از موجودی تازه دارد.

این موجود تازه همان انسانِ خرسند است.

اما روانکاو بی‌درنگ اشکال می‌کند که خرسند در گفتار و بنابراین ناخرسند در واقعیت. در نظر او والایش چیزی نیست مگر جبران در مسیر عمودی، یا گریز به سمت بالا، درست به همان‌گونه که عمل جبران نوعی گریز افقی و جانبی است. روانکاو، بی‌درنگ بررسی هستی‌شناسانهٔ تصویر را کنار می‌گذارد تا به کندوکاو در گذشتهٔ فرد بپردازد. او رنجهای ناپیدای شاعر را می‌بیند و خاطرنشان می‌کند. او گل را به وسیلهٔ کود توصیف و تبیین می‌کند.

پدیدارشناس تا این حد پیش نمی‌رود. در نظر او تصویر حیّ و حاضر است، و واژه سخن می‌گوید، یعنی واژه‌ای که شاعر به‌کار می‌گیرد با او سخن می‌گوید. لازم نیست رنجهای شاعر را تجربه کنیم تا لطف کلام شعری را دریابیم، لطفی که حتی بر خود تراژدی مستولی می‌شود. والایش در شعر از مرز روانشناسی روح ناخرسند در زندگی روزمره فراتر می‌رود، زیرا تراژدیی که شعر به بیان آن می‌پردازد هر قدر هم بزرگ باشد، واقعیت آن است که شعر لطف خاص خود را دارد.

در نظر من، والایش ناب به طور جدّی مسألهٔ روش را مطرح می‌کند، زیرا نیاز به گفتن نیست که پدیدارشناس نمی‌تواند فرایندهای والایش را که یک واقعیت بسیار مهم روانشناسی است و روانکاوان آن را به تفصیل بررسی کرده‌اند، نادیده بگیرد. وظیفهٔ پدیدارشناس آن است که به شیوهٔ پدیدارشناختی به بررسی تصاویری بپردازد که تجربه نشده‌اند، تصاویری که در مسیر زندگی پیش نمی‌آیند بلکه ذهن شاعر آنها را می‌آفریند؛ او باید آنچه را که زیست نشده است زندگی کند و همواره آمادهٔ استقبال از پیش‌درآمد زبان باشد. تجربه‌هایی از این دست را می‌توان در معدودی از اشعار، مثلاً بعضی از شعرهای پی‌یر-ژان ژوو، مشاهده کرد. در واقع، هیچ شعری را نمی‌شناسم که به اندازهٔ شعر ژوو از تفکر و تعمق روانکاوانه بهره گرفته باشد. با این‌همه، شعر او گه‌گاه حاوی تجربه‌هایی چنان نافذ و شورانگیز است که دیگر نیازی به تجربهٔ خاستگاه آنها نداریم. او خود می‌گوید[۸]: «شعر پیوسته از خاستگاههایش فراتر می‌رود، و از آنجا که به هنگام ضعف یا اندوه، رنج عمیقتری را تجربه می‌کند، آزادی بیشتری را برای خود حفظ می‌کند.» و در صفحهٔ ۱۱۲ می‌افزاید: «هر اندازه در زمان پیشتر رفتم، حرکتم نظم بیشتری پیدا کرد و برکنار از انگیزه‌های جانبی به سوی صورت ناب زبان جهت یافت.» نمی‌دانم پی‌یر-ژان ژوو موافق است عمل و انگیزه‌هایی را که روانکاوی کشف و برملا می‌کند «جانبی» بخوانیم یا نه. اما در قلمرو صورت ناب زبان»، انگیزه‌های موردنظر روانکاو اجازه نمی‌دهد که تصویر شعری را، در حالت بدیع آن، پیش‌بینی کنیم. این انگیزه‌ها حداکثر فرصتهایی برای رهایی‌اند. و در عصر شعریِ

کنونی، همین ویژگی است که شعر را مشخصاً «شگفت‌انگیز» ساخته است. بنابراین تصویرهای شعر معاصر پیش‌بینی‌ناپذیراند. بیشتر ناقدان ادبی از این خصلت پیش‌بینی‌ناپذیری چندان آگاه نیستند، خصلتی که طرحهای تبیین روانشناختی رایج را بر هم می‌زند. اما شاعر به صراحت اعلام می‌کند که «شعر، به ویژه شعر این زمانه، فقط با اندیشهٔ باریک‌بین جور درمی‌آید که تشنهٔ امر ناشناخته، و اساساً پذیرای شدن است.» و بعد، در صفحهٔ ۱۷۰ می‌گوید: «در نتیجه، به تعریفی نو از شاعر دست می‌یابیم: کسی که آنچه را می‌داند می‌شناسد، از دانسته‌هایش فراتر می‌رود و آنها را نامگذاری می‌کند.» و سرانجام، در صفحهٔ ۱۰ می‌نویسد: «هیچ شعری بدون آفرینش محض وجود ندارد.»

چنین شعری نادر است.[۹] انبوه عظیم اشعار [معاصر] عمدتاً با هیجانات درآمیخته است و بیشتر جنبهٔ روانشناختی دارد. با این‌همه در اینجا ندرت و استثنا قاعده را از اعتبار و کلیّت ساقط می‌کند و نظمی جدید به وجود می‌آورد. بیرون از حوزهٔ والایش محض، قطبیت دقیق شعر آشکار نمی‌شود ــ صرف‌نظر از اینکه این والایش چه اندازه محدود یا متعالی باشد، و یا ظاهراً به دور از دسترس روانشناسان و روانکاوان باشد که روی‌هم‌رفته هیچ دلیل یا انگیزه‌ای برای بررسی شعر ناب ندارند.

ممکن است در تعیین سطح واقعی گسست و دوپارگی دچار تردید شویم، و باز ممکن است مدتی دراز در وادی هیجانات گمراه‌کننده‌ای که شعر را دستخوش *آشوب* می‌کنند سرگردان بمانیم. به علاوه، مرتبه‌ای که در آن با والایش محض روبه‌رو می‌شویم بی‌شک در همهٔ روحها یکسان نیست. اما دست‌کم، ضرورت تمیزگذاری میان بررسیهای روانشناختی و پدیدارشناختیِ والایش، ضرورتی است برخاسته از روش. البته هر روانکاوی می‌تواند شخصیت انسانیِ شاعران را بررسی کند، اما به واسطهٔ آشناییِ خودش با هیجانات نفسانی، نمی‌تواند واقعیت شورانگیز و متعالی تصَویر شعری را بررسی کند. کارل گوستاو یونگ این واقعیت را به روشنی بیان کرده است: اصرار بر شیوه‌های داوری روانکاوانه سبب می‌شود که «از آثار هنری غافل بمانیم و در کلاف سردرگم مقدمات روانشناختی گرفتار شویم؛ شاعر به یک «موردِ درمانی» یعنی یک نمونه تبدیل می‌شود و در روان ـ رنجوریِ جنسی شماره‌ای به آن اختصاص می‌یابد. بدین‌سان، روانکاویِ اثر هنری از موضوع مطالعهٔ خود فراتر می‌رود و بحث را به قلمرو علائق عام انسان می‌کشاند که به هیچ‌وجه مختص هنرمند نیست، و به ویژه، برای هنر او اهمیتی ندارد.»[۱۰]

صرفاً به قصد نتیجه‌گیری از این بحث می‌خواهم به یک نکتهٔ جدلی اشاره کنم، هرچند که اصولاً اهل مجادله نیستم.

می‌گویند کفشدوزی نگاهش را از کفش برگرفته به نقطه‌ای فراتر می‌نگریست. کسی از اهل روم به او گفت: *بالاتر از کفش را مدوز* [پایت را از گلیمت درازتر مکن!].

حال، هر جا که مسألهٔ والایش محض، یعنی تعیین خود هستی شعر مطرح است، آیا پدیدارشناس حق ندارد به روانکاو بگوید: *بالاتر از زهدان روانکاوی مکن.*

(۷)

به بیان دیگر، به محض آنکه هنر خودمختار و آزاد می‌شود، حیاتی نو را آغاز می‌کند. بنابراین مهم است که این آغاز را نوعی پدیدارشناسی به حساب آوریم. اصولاً پدیدارشناسی خود را از گذشته آزاد می‌کند و به مواجهه با امر جدید می‌پردازد. حتی در هنری مانند نقاشی، که گواهی ست بر کاربرد مهارت، کامیابیهای بزرگ مستقل از مهارت حاصل می‌شود. در شرحی که ژان لِکور بر نقاشی شارل لاپیک نوشته است می‌خوانیم: «گرچه این اثر از فرهیختگی و معرفت وسیع او در تمامی اشکال پویای تجسم فضا حکایت می‌کند، اما این قابلیتها به‌کار گرفته نشده‌اند و به دستورالعمل تبدیل نگردیده‌اند... بنابراین معرفت باید با توانایی مشابهی برای به فراموشی سپردن معرفت همراه شود. اما این فراموشی معرفت به معنای شکلی از اشکال جهل نیست بلکه به معنای شکلی دشوار از تعالی بخشیدن و فراتر رفتن از معرفت است. این بهایی است که یک اثر هنری باید بپردازد تا همواره و در همهٔ زمانها به منزلهٔ نوعی آغاز محض باشد، آغازی که آفرینش اثر هنری را به تمرین آزادی بدل می‌کند.»[۱۱] این گفته برای بحث ما بسیار اهمیت دارد چرا که می‌توان آن را یکراست برای تبیین پدیدارشناسی شعر به‌کار گرفت. فراموشی معرفت شرطی اساسی و ضروری برای شعر است؛ اگر در سرودن شعر مهارتی در کار باشد، این مهارت فقط در حد وظیفه‌ای کم‌اهمیت‌تر، یعنی ایجاد پیوند میان تصویرها است. اما تمامی حیات تصویر، در شکوهٔ خیره‌کنندهٔ آن متجلی می‌شود، یعنی در این واقعیت که تصویر از تمامی مفروضات و مقدمات تصویر حسی فراتر می‌رود.

وانگهی معلوم می‌شود که اثر یک پدیدآورنده آنقدر از زندگی متمایز و ممتاز می‌شود که زندگی دیگر نمی‌تواند آن را توضیح دهد. لکور (همان‌جا، ص ۱۳۲) دربارهٔ لاپیک می‌نویسد: «او خواستار آن است که کنش خلاق همان‌قدر برای او شگفتی به بار آورد که خود زندگی.» بنابراین، هنر به منزلهٔ بسط و بالندگی زندگی است، نوعی رقابت میان شگفتیهایی که آگاهی و هشیاری را در آدمی برمی‌انگیزد و او را از بی‌حسی و رخوت بازمی‌دارد. لکور (ص ۱۳۲) از قول لاپیک آورده است: «برای مثال، اگر بخواهم اسبهایی را نقاشی کنم که در مسابقهٔ اسب‌دوانی اوتویی

[پاریس] از مانع آبی عبور می‌کنند، انتظار دارم که نقاشی‌ام همان تأثیر غیرمنتظره‌ای را بر من داشته باشد، البته به شیوهٔ خاص خود، که مشاهدهٔ مسابقهٔ واقعی یقیناً مسألهٔ اصلی بازسازی دقیق صحنه‌ای نیست که در گذشته روی داده است، بلکه مسأله این است که باید تمامی آن را به شیوه‌ای نو، از منظر نقاشی، دیگربار تجربه و بازسازی کنم. با این کار، امکان تأثیری تازه را برای خود می‌آفرینم.» لکور نتیجه می‌گیرد که «هنرمند شیوهٔ زندگی خود را نمی‌آفریند بلکه به شیوه‌ای که می‌آفریند زندگی می‌کند.»

بدین‌سان، نقاشان معاصر تصویر را صرفاً جانشین واقعیت محسوس به حساب نمی‌آورند. پروست دربارهٔ گل سرخهایی که اِلْستیر به تصویر کشیده بود گفت: «این نقاش، به مانند یک باغبان چیره‌دست، گونهٔ نوی از گل آفریده و خانوادهٔ گل سرخ را پربارتر کرده است.»[۱۲]

(۸)

روانشناسی علمی به ندرت به موضوع تصویر شعری، که اغلب به خطا نوعی استعارهٔ ساده شمرده می‌شود، می‌پردازد. به طور کلی، واژهٔ تصویر در آثار روانشناسان با ابهام و آشفتگی همراه است: تصاویر را می‌بینیم، باز ـ تولیدشان می‌کنیم، و به خاطرشان می‌سپاریم. تصویر، هر چیزی می‌تواند باشد مگر محصول مستقیم تخیل. در کتاب *ماده و خاطره* اثر برگسون که تصویر به مفهوم وسیع آن بررسی شده، تنها در یک مورد (ص ۱۹۸) به تخیل *سازنده* و خلاق اشاره شده است. در نتیجه، این سازندگی و خلاقیت در حد کنشی که از درجهٔ کمتری از آزادی برخوردار است، کنشی که ربطی به آن کنشهای آزاد و شکوهمند ندارد که در فلسفهٔ برگسون بر آنها تأکید شده است. در این عبارت مختصر، برگسون «بازی خیال» و تصویرهای گوناگون برخاسته از آن را به منزلهٔ رابطهٔ آزاد و بی‌پروای ذهن با طبیعت خاطرنشان می‌کند. اما این آزادیها هستی ما را متعهد نمی‌سازند، چنان‌که نه چیزی بر زبان می‌افزایند و نه به نقش فایده‌گرایانهٔ آن پایان می‌بخشند. آنها کلاً «بازی»اند. در واقع، تخیل تقریباً هیچ تلألویی به خاطرات ما نمی‌بخشد. تا آنجا که به قلمرو خاطراتی که رنگ و بوی شعر یافته‌اند مربوط می‌شود، برگسون کاملاً با پروست فاصله دارد. رابطهٔ بی‌پروای ذهن با طبیعت، واقعاً ماهیت ذهن را مشخص نمی‌کند.

در مقابل، پیشنهاد من این است که تخیل را نیروی عمده و اصلی سرشت انسان به شمار آوریم. مسلماً، از گفتن اینکه تخیل قوهٔ تولید و خلق خیال و تصویر است چیزی عاید نمی‌شود. اما این کار که در حکم همانگویی است دست‌کم این فایده را دارد که به قیاس تصاویر با خاطرات

پایان می‌بخشد. تخیل با حرکاتی تیز و چابک ما را از گذشته و نیز از واقعیت جدا می‌کند؛ تخیل رو به آینده دارد. بر *عملکرد واقعیت*، که بنا بر تعریف روانشناسی سنتی به لحاظ تجربهٔ گذشته غنی است، باید *عملکرد تخیل یا غیرواقعیت* را بیفزاییم که چنان‌که در بعضی از آثار قدیمی خود نشان داده‌ام به همان اندازه مثبت است. هرگونه نارسایی در عملکرد تخیل، راه را بر روان خلاق و سازنده می‌بندد. اگر به تخیل توانا نباشیم، به پیش‌بینی نیز توانا نخواهیم بود.

اگر بخواهیم مسائل تخیل شعری را به زبانی ساده جمع‌بندی کنیم باید بگوییم که بهره‌مندی از مزایای روانی شعر ممکن نمی‌شود مگر این دو عملکرد روان انسانی، یعنی عملکرد امر واقعی و عملکرد امر غیرواقعی، با یکدیگر هماهنگ شوند. در شعر، شکلی واقعی از درمان به وسیلهٔ کلام موزون ارائه می‌شود که واقعیت و خیال را درمی‌آمیزد و از طریق فعالیت دوگانهٔ دلالتگری و شعر زبان را پویایی می‌بخشد. و در شعر، تعهد و التزام موجود خیال‌پرداز به گونه‌ای است که او دیگر صرفاً فاعل فعل «سازگار شدن با واقعیت» نیست. شرایط واقعی دیگر عامل تعیین‌کننده نیست. در عالم شعر، تخیل در حاشیه تحقق می‌یابد، دقیقاً در آنجا که عملکرد تخیل و واقعیت‌گریزی به افسون یا برآشفتنِ ــ و همواره برانگیختنِ ــ انسانی می‌پردازد که غرق در خواب و رؤیای خودانگیخته است. در بین این رؤیاهای خودانگیخته، مرموزترین و مخفیترین آنها که همان خودانگیختگی زبان است، آنگاه که به قلمرو والایش محض گام می‌نهیم، از کار بازمی‌ماند. از فراز این والایش ناب که بنگریم، تخیل معطوف به بازآفرینی واقعیت دیگر اهمیت چندانی ندارد. به قول ژان پل ریشتر[۱۳]: «تخیل معطوف به بازآفرینی واقعیت، شکل منثور تخیل خلاق است.»[۱۴]

این مقاله ترجمهٔ مقدمهٔ کتاب زیر است:

Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, trans. by Maria Jolas (Canada: The Orion Press), 1969.

پی‌نوشتها:

1. Cf. Eugène Minkowski, *Vers une Cosmologie,* chapter IX.
2. Charles Nodier, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises,* Paris 1828, p.46.
3. Pierre-Jean Jouve, *En miroir,* Mercure de France, p. 11.
4. Jean-Paul Richter, *Le Titan,* French translation by Philarète-Chasles, 1878, Vol. I, p.22.
5. Henri Bergson, *L'Energie Spirituelle,* p. 23.
6. J.B. Pontalis, "Michel Leiris ou la psychanalyse interminable" in *Les Temps Modernes,* December 1955, p. 931.
7. J.H. Van den Berg, *The Phenomenological Approach in Psychology.* An introduction to recent phenomenological psycho-pathology (Charles c. Thomas, Publisher. Springfield, Illinois, 1955, p. 61).
8. Pierre-Jean Jouve, *En Miroir,* Mercure de France, p. 109. Andrée Chédid has also written: "A poem remains free. We shall never enclose its fate in our own." The poet knows well that "his breath will carry him farther than his desire." (*Terre et poésie,* G.L.M. § § 14 and 25).
9. Pierre-Jean Jouve, *loc. cit.,* p. 9: "La poésie est rare."
10. C.G.Jung "On the Relation of Analytical Psychology to the Poetic Art" in *Contributions to Analytical Psychology,* trans. by H.G. & Cary F. Baynes. New York: Harcourt, Brace, 1928.
11. Jean Lescure, *Lapicque,* Galanis, Paris, p. 78.
12. Marcel Proust, *Remembrance of Things Past,* Vol. V: *Sodom and Gomorrah.*
13. Jean-Paul Richter, *Poétique ou introduction à l'esthétique,* translated, 1862, Vol. 1, p.145.

۱۴. اشاره به تمایز میان نثر و شعر که در فرهنگ اروپایی معادل تفاوت میان واقعیت روزمره و خیال است. ـ م.

اعتقاد در شعر

شعر و اعتقاد در کار تی. اس. الیوت

نوشتهٔ کریستیان اشمیت

ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی

گزاره‌هایی را که در شعر می‌خوانیم چه‌قدر لازم است جدّی باور کنیم و شاعر به آنچه می‌نویسد به طور مشخّص چه‌قدر باید اعتقاد داشته باشد؟ آیا ارتباطی ماهوی میان اعتقاد و التذاذ از هنر وجود دارد؟ برای حلّ چنین مسائلی آن نوع شعر فلسفی یا آموزشی که قصدش در وهلهٔ نخست آموزش و تعلیم است هیچ مطلب مفیدی عرضه نمی‌کند؛ از سوی دیگر، در اشعار تاریخی و روایی و توصیفی که به‌وضوح کامل کردن واقع‌گرایی و حقیقت‌گویی هدف است نیز چنین کاری صورت نمی‌گیرد. شاعر صادق در این موارد به آنچه می‌گوید اعتقاد دارد و از خواننده به‌طرق به‌رسمیّت‌شناخته‌شده‌ای می‌خواهد این اعتقاد را بپذیرد و تصویب کند. همچنین حق داریم به اشعاری بی‌اعتنا باشیم که به هر معنای معمولی که از اعتقاد انتظار برود آشکارا مبالغه‌آمیزند. این امر ما را با اشعاری تنها می‌گذارد که گزاره‌های گوناگون و به‌ظاهر عقلانی را در خود می‌گنجانند، اما کدام را در تأثیرگذاری هنری می‌توان عمدتاً هدف انگاشت. در اینجا کانون مستقیم علاقه‌مان توجّه به آن شعر فلسفی است که مستقیماً به آموزش‌دادن نمی‌پردازد و مسألهٔ عمده‌مان دانستن این نکته است که چه موقع و چگونه اعتقاد در شعر فلسفی وارد می‌شود.

آراءِ الیوت

الیوت به‌کرّات از این دسته پرسشها در باب اعتقاد بحث می‌کند و به ما می‌گوید که نه شاعر و نه خواننده ملزم نیستند که به‌نحو عادی به اندیشه‌هایی معتقد باشند که در شعر گنجانده شده‌اند یا به‌طور کم یا بیش مضمَر شعر بر این اندیشه‌ها مبتنی است. به احتمال نزدیک به یقین تحوّل معنوی خود الیوت تا اندازه‌ای علّت آرائش را روشن می‌کند. او در دوره‌ای که به نگرش لاادری معتقد بود به خواندن کتاب دانته پرداخت و پی برد که اندیشه‌های دانته، الهیات و فلسفهٔ قرون وسطایی او، اگر ملزم به داشتن اعتقاد کامل به آنها باشد، مانع از لذّت بردن از این اشعار خواهد بود. او نمی‌توانست به طور کامل به این اندیشه‌ها اعتقاد داشته باشد، اما با این وصف به عظمت شعر اذعان داشت، شاید به‌کمک سانتایانا و پاوند. و لذا او نه فقط حکم کرد که اعتقاد واقعی غیرضروری بود بلکه حتی لزومی نداشت که دانته خودش به این چیزها اعتقادی داشته باشد. نظریهٔ اعتقاد در شعر که بدین‌سان خاطرنشان شد شاید با الیوت تکوین نیافته باشد. اما او محتملاً آن را ملایم طبع خود یافت ــ و نیز مفید، به منزلهٔ حصاری در گرداگرد شعر خودش، تا قادر شود خودش را در آثارش پنهان کند.

در مجموع، به نظر می‌آید که در نظرورزی‌های اولیهٔ الیوت دربارهٔ اعتقاد و معنا تمایلی پیوسته شکّاک و تحلیلی وجود داشته باشد. بعدها، هنگامی که بر سر مسألهٔ اعتقاد در شعر با ا. ا. ریچاردز وارد بحث شد، آراءِ اولیه‌اش را تا اندازه‌ای اصلاح کرد، اما این آراء از بنیاد تغییر نکردند.

طبیعی است که افکار الیوت در خصوص این مسأله مقارن با ایّامی داشت متمرکز می‌شد که او می‌خواست به عضویت اجتماع کلیسای انگلیس درآید. در «ملاحظه‌ای در باب شعر و اعتقاد» منتشر در *The Enemy* برای ژانویهٔ ۱۹۲۷، نویسندهٔ ملاحظه به بحث از طبیعت اعتقاد می‌پردازد و پی می‌برد که اعتقاد در سراسر تاریخ «در استحالهٔ مداوم بوده» است. این امر را هم تاریخ شعر اثبات می‌کند و هم تاریخ اعتقادات دینی مسیحی، چون او پیشتر در شعایر دورهٔ ابتدایی مسیحیت اثبات آن را یافته بود. اعتقاد برای دانته و کِرَشاو [Crashaw، احتمالاً ریچارد کِرَشاو، ۱۶۴۹ ـ ؟۱۶۱۳، شاعر انگلیسی و از پیروان مکتب مابعدطبیعی مقصود است. اما پدرش، ویلیام (۱۶۲۶-۱۵۷۲)، نیز شاعر و از روحانیون مذهب پیوریتن بود.] و کریستینا روزتّی [Rossetti، ۱۸۹۴-۱۸۳۰، خواهر شاعر انگلیسی دانته گابریل روزتّی] شامل چیزهای متفاوتی بود؛ با این وصف اعتقاد برای الیوت شامل چیز دیگری نیز هست، در نزد او حتی «شک و بی‌یقینی صرفاً صورت دیگری از اعتقاد است.» و او بر آن است که مسیحیت «احتمالاً

به اصلاح خودش ادامه می‌دهد.» دیدگاه نویسندهٔ این ملاحظه بیشتر روان‌شناختی است تا مبتنی بر اعتقادات جزمی دینی (در واقع او در تمیز میان اعتقاد به منزلهٔ عقیده‌ای شخصی و اعتقاد به منزلهٔ اصول جزمی دینی ناموفق است)، و از این دیدگاه طبیعی است که مطالب مربوط به اعتقاد در حالتی سیّال تصور شود که تفرّد و فضای تاریخی آن را موجب می‌شود. این نحو نگریستن به اعتقاد آن را نوعی تأویل پیوسته مکرّر از اصول اعتقادی با توجّه به روح عصر می‌سازد. و لذا می‌توانیم نتیجه بگیریم که شاعر برای انجام دادن چنین وظیفه‌ای در کار تأویل به ویژه مناسب است، زیرا این کاری است که مقدار زیادی شهود و تخیّل همدلانه می‌طلبد. و لذا، شاید، الیوت بیشتر با آنچه به‌تلویح می‌فهماند تا با آنچه در واقع می‌گوید، طبیعت روان‌شناختی اعتقاد را بسیار تنگاتنگتر از آنکه معمول است با طبیعت تخیّل شاعرانه مربوط می‌کند.[۱]

این سخن، البته، تنها بدان‌معناست که اعتقاد کمتر از آنکه معمول است ثابت و ایستا تصور شود و تخیّل شاعرانه به روشی برای نظرورزی در مابعدالطبیعه تبدیل نشود. این‌گونه نظرورزی، چنانکه دیده‌ایم، نباید هیچ کاری با کار شاعر داشته باشد: «شاعری که ارباب مابعدالطبیعه نیز هست... دیوی خواهد بود.» همچنین لزومی ندارد که شاعر در واقع به اندیشه‌هایی معتقد باشد که از آنها استفاده می‌کند. شعر دانته یقیناً مشتمل بر فلسفه است؛ اما الیوت مدّعی است که اعتقاد دانته در مقام انسان با اعتقادش در مقام شاعر یکی نیست، زیرا «اعتقاد خصوصی او در شعر شدن چیزی متفاوت می‌شود.»[۲] شکسپیر شاعر دیگری است که فلسفه‌اش را نباید بسیار تحت‌اللفظی تلقّی کرد. در مقالهٔ «شکسپیر و فلسفهٔ رواقی سنکا» نویسنده این سخن را به عنوان «عقیدهٔ غیرجدّی خودش» ذکر می‌کند «که شکسپیر شاید در زندگی خصوصی آرائی بسیار متفاوت با آنچه از آثار بسیار مختلف و منتشرشده‌اش بیرون می‌کشیم داشته است؛ در نوشته‌های او هیچ نشانه‌ای به یافتن طریقی وجود ندارد که او در آخرین انتخاب بدان طریق رأی می‌داده است یا در انتخاب بعدی رأی می‌داد و موضع او دربارهٔ تنقیح کتاب دعا نیز بر ما کاملاً پوشیده است.» الیوت اضافه می‌کند. «من اذعان می‌کنم که تجربهٔ خودم، در مقام شاعری کوچک، شاید نگرشم را تعصّب‌آلود کرده است و اذعان می‌کنم که عادت دارم معانی جهانشمول از اثرم استنباط کنند و بدین‌کار نیز هیچ‌گاه بدگمان نبوده‌ام...». در همین مقاله، موارد [جان] دان [Donne، شاعر و متأله انگلیسی، ۱۶۳۱-۱۵۷۲] و [جورج] چپمن [Chapman، شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی، ۱۶۴۳-۱۵۶۰] مشابه با موارد دانته و شکسپیر یافت می‌شوند. نویسندهٔ مقاله، در اشعار جان دان فقط «کشکول بزرگی از فضل و دانش نامنسجم» می‌بیند «که شاعر صرفاً به دلیل تأثیرات

شعری فراهم آورده است.» و پروفسور شول [Schoell] نشان داده بود چپمن «فقراتی بلند از آثار نویسندگانی مانند فیچینو [Marsilio Ficino، ۱۴۹۹-۱۴۳۳، فیلسوف ایتالیایی] را برمی‌دارد و آنها را در اشعارش کاملاً بی‌ارتباط با زمینه‌شان درج می‌کند.»[۳]

سخن کوتاه، الیوت شک دارد که «آیا اعتقاد به معنای خاصّ کلمه در کار شاعر بزرگی، در مقام شاعر، وارد می‌شود یا نه. بدین‌معنا که آیا دانته، در مقام شاعر، به جهان‌شناسی توماسی یا نظریهٔ نفس اعتقاد ندارد یا بی‌اعتقاد است: او صرفاً از آن استفاده کرد، یا اتّصالی میان انگیزه‌های عاطفی آغازینش و یک نظریه صورت گرفت، به قصد شعر گفتن.»[۴] در حقیقت، چنانکه دیده‌ایم، الیوت این امر را عیب می‌شمارد که اعتقاد شخصی در شعر بسیار آشکار باشد. «به طور نمونه، در خصوص گوته، اغلب به طور بسیار شدیدی احساس می‌کنم "این است آنچه گوتهٔ انسان معتقد بوده"، به جای آنکه به جهانی قدم گذارم که گوته آفریده است.»[۵]

با این همه، باز چنانکه دیده‌ایم، ارتباطی ضروری میان شعر و اعتقاد وجود دارد. به سخن الیوت:

> مجبوریم معتقد باشیم که میان این دو رابطهٔ خاصّی وجود دارد و شاعر «از آنچه می‌گوید مقصودی دارد.» به طور نمونه، اگر می‌دانیم که *De Rerum Natura* [*دربارهٔ طبیعت اشیاء*] تمرینی به زبان لاتینی است که دانته بعد از تکمیل *کمدی الهی* به قصد تجدید قوا تصنیف کرده بود و ذیل نام لوکرسیوس شخصی منتشر کرده بود، مطمئن هستم که توانایی‌مان برای لذّت بردن از شعر نیز کاهش خواهد یافت. گفتهٔ آقای ریچاردز (*Science and Poetry*، ص 76 حاشیه) مبنی بر آنکه نویسنده‌ای «جدایی کاملی میان شعرش و همهٔ اعتقادات» قایل شده است برای من نامفهوم است.[۶]

(جملهٔ آخر اشاره است به عقیدهٔ ریچاردز دربارهٔ *دشت سترون / زندگی بی‌حاصل* به قلم الیوت.)

«رابطهٔ خاص» میان شَعر و اعتقاد، در تحلیل، ذیل چند عنوان قرار می‌گیرد. نخستین عنوان استفادهٔ شاعرانه از اندیشه‌های فلسفی به منزلهٔ نوعی بازی است. از نظر الیوت نکتهٔ مورد بحث در اینجا این است که جان دان چگونه از دانش پر فراز و فرودش استفاده کرد.[۷] بازی عبارت است از ساختن نوعی الگو از اندیشه‌ها و بدین منظور بدیهی است که اندیشه‌های به وام گرفته شده (و عواطف) به قصد شاعر و نیز قصد خود او احتمالاً خدمت می‌کنند. و از آنجا که همه‌چیز در بازی عرضه می‌شود، پرسش اخلاص و صداقت مطرح نمی‌شود.

در مرتبهٔ دوم، مسألهٔ ترجمهٔ عاطفی فلسفهٔ شاعر مطرح است و این، به‌طوری که در مورد لوکرسیوس یا دانته دیدیم، *اتّصالی* میان فلسفه و «احساسات طبیعی او» به نظر می‌آید.[۸] الیوت

بر این تصوّر است که اشعاری که در آنها چنین اتّصالی صورت گرفته است «بدین منظور فراهم نشده‌اند تا خوانندگان را به تصویبی فکری ترغیب کنند، بلکه بدین منظور فراهم شده بودند تا معادلی عاطفی برای اندیشه‌ها حمل کنند. در واقع، آنچه لوکرسیوس و دانته به شما می‌آموزند، *آن چیزی است که او احساس می‌کند* شبیه به داشتن اعتقادات معیّنی است؛ آنچه ویرژیل به شما می‌آموزد [در *Georgics*، شعری آموزشی دربارهٔ کشاورزی]، احساس کردن خودت در درون زندگی با زمین است.»[۹]

سومین رابطهٔ ممکن و مشروع میان شعر و اعتقاد رابطهٔ شرح شاعرانهٔ فلسفه‌ای است که از قبل موجود است و مضاف بر این به طور کلّی مقبول است، به صورتی که به هیچ ارائه یا توجیه عقلانی محتاج نیست. در این مورد صرفاً اعتقاد شاعر در مقام اعتقاد یا آداب و رسوم عصری که در آن زندگی می‌کند نیست که مورد بهره‌برداری شاعرانه است. «وقتی شاعری به طور موفقیت‌آمیز فلسفه‌ای را بیان کرده است پی می‌بریم که آن فلسفه‌ای است که پیش از این نیز وجود داشته است و فلسفه‌ای به ابداع خود او نیست.»[۱۰] الیوت اندیشه‌های دانته دربارهٔ اختیار و ترتیب هفت گناه کبیره را به عنوان چیزهایی ذکر می‌کند که دانته شاید صرفاً از آکویناس به عاریه گرفته است، بی‌آنکه شخصاً مسئولیتی برای آنها به گردن بگیرد و نظریهٔ نفس در اشعار دانته نیز از *دربارهٔ نفس* ارسطو گرفته می‌شود.[۱۱] او اذعان می‌کند که «"حقیقیترین" فلسفه بهترین دستمایه برای بزرگترین شاعر است»،[۱۲] اما دانته و لوکرسیوس را در استفاده از «فلسفه‌های مردان دیگر به طور سرخوشانه» موجّه می‌شمارد، «بی‌آنکه دردسر بسیاری برای اثبات آنها به خودشان بدهند.»[۱۳]

در واقع، «نظریهٔ فلسفیی که به شعر وارد شده است تحکیم شده است، زیرا صدق یا بطلان آن به یک معنا بی‌اهمیت می‌شود و حقیقت آن به معنای دیگری به اثبات درمی‌آید.»[۱۴] این روایت الیوت است از اینکه «زیبایی حقیقت است، زیباییِ حقیقت.» معنایی که او در نظر دارد این است که شعر می‌تواند اثبات کند حقیقت یک فلسفه در وهلهٔ نخست حقیقتی زیباشناختی است. او می‌گوید که فرد مسیحی تصور نمی‌کند که دانته دارد مسیحیت را اثبات می‌کند، یا مادّی‌نگری به نام لوکرسیوس دارد مادّی‌نگری یا فلسفهٔ اتمی را اثبات می‌کند. «آنچه او در دانته یا لوکرسیوس می‌یابد تصدیق *زیباشناختی* است: توجیه نسبی این دیدها به زندگی به وسیلهٔ این هنری است که آنها به وجود می‌آورند... آنچه شعر دربارهٔ هر فلسفه‌ای اثبات می‌کند صرفاً امکان آن برای زیسته‌شدن است ــ زیرا زندگی هم شامل فلسفه است و هم شامل هنر.» تصدیقی بسیار محدود است که شعر به اندیشه‌هایی می‌بخشد که به طور موفقیت‌آمیزی تجسّم می‌دهد، اگر

سخن نویسنده را بدین‌معنا بفهمیم که فلسفه در هنر صرفاً اثبات می‌کند کـه از فـلسفه در هـنر می‌توان استفاده کرد. اما او، بی‌شک، این را نیز مراد می‌کند که هنر با آزمودن و شرح یک فلسفه در عالم خیال ما را قادر می‌سازد که استلزامات عملی آن فلسفه را بـه‌طور کـاملتری تشـخیص دهیم. به‌گفتهٔ او، شعر «این قول جازم نیست که چیزی حقیقی است، بلکه ساختن آن حقیقت به طور کاملاً واقعیتر برای ماست.»[۱۵]

انگیزه‌های شاعر برای استفاده از اندیشه‌های فلسفی هر چه باشد، الیوت، در عین به رسمیّت شناختن طیف گسترده‌ای از پاسخها به شعر، ما را از افراطها برحذر می‌دارد. اشتباه است تصوّر کنیم «که صرفاً ارزش اندیشه‌های بیان‌شده در یک شعر است که به شعر ارزش می‌بخشد؛ یا اینکه *صادق بودن دید* [شاعر] به زندگی است ــ که ما معمولاً موافقت آن با دید خودمان را مقصود داریم ــ که اهمیت دارد.» و همچنین اشتباه است تصور کنیم «که اندیشه‌ها و اعتقادات شاعر اصلاً اهمیتی ندارند و این اعتقادات بیشتر شبیه به نوعی عنصر اضافی‌اند که شاعر بدان محتاج است تا دستمایهٔ حقیقی‌اش را سر و شکل دهد و این عنصر اضافی در طیّ زمان از شعر پاک می‌شود.» او به این نتیجه‌گیری می‌رسد که در سخن شاعر خوب نوعی ابهام وجود دارد. به‌گفتهٔ او، «در لحظاتی احساس می‌کنم که زبانش صرفاً ابزار کاملی است برای آنچه او باید بگوید؛ در لحظات دیگر احساس می‌کنم که او صرفاً از اعتقاداتش به خـاطر آن زیـبایی لفـظیی اسـتفاده می‌کند، حتی بهره‌برداری می‌کند، که او در آن می‌تواند آنها را بیان کند. او به نظر می‌آید که هم در درون اعتقادات و علایقش و هم در بیرون از آنها باشد. در جایی که این شک دربارهٔ نگرش شاعر امکان بروز ندارد، آدم وسوسه می‌شود به شعر ظنین شود.»[۱۶]

یک شعر، به طوری که الیوت تصدیق می‌کند، برای خواننده چیزی متفاوت است با آنچه آن شعر برای شاعر است. این امر نیز ناگزیر است، گرچه آدم حق دارد تلاش کند تفاوت میان تجارب شاعر و تجارب خواننده را تا حد ممکن کوچک سازد. از حیث نظری موجّه است که خواننده در صورتی که قادر باشد عواطف و افکار مؤلف و حالت تنشی را که او در آن حالت شعر را آفریده دوباره کسب کند بیشترین لذّت را از شعر می‌برد. اما الیوت بر این تصوّر نیست که نوشتن شعر فی‌نفسه لذّت‌بخش است و به وضوح بعید است تصوّر کنیم که کسب دوبارهٔ دردهای زایـمان شاعر برای خواننده مطلوب خواهد بود. او کاملاً خشنود است به اینکه اجازه دهـد خـوانـنده به شیوهٔ خودش از شعر لذّت ببرد، مشروط بر آنکه درکش بسیار یکطرفه نباشد.

الیوت به طور کلّی نسبت بـه هـر «تـأویل و تـفسیر»ی شکّـاک است، گـرچـه آن را امـری اجتناب‌ناپذیر می‌شمارد، چون غریزه‌ای بیقرار ما را بر آن می‌دارد.[۱۷] همین‌طور نیز هست، آدم

حقّاً پی می‌برد که شاعر دربارهٔ بسیاری چیزهایی که در سرودن شعر پیش می‌آید همان‌قدر کم‌اطّلاع است که هر کس دیگری و «آنچه یک شعر معنا می‌دهد همان‌قدر برای دیگران معنا دارد که برای مؤلف.»[۱۸] بنابراین، خواننده برای یافتن اعتقادات خودش در آنچه می‌خواند و رنگ دید خودش از زندگی را بر آن زدن میدان معیّنی دارد. اما در بسیاری موارد او به اندیشه‌ها یا اعتقاداتی برمی‌خورد که سرسختانه صریح‌اند و اینها را او یا باید بپذیرد، یا وانمود به پذیرفتن کند، یا ردّ کند. و این امر ما را به گرهگاه مسألهٔ تصویب شعری خواننده می‌رساند.

به ادعای نویسنده در مقاله‌اش دربارهٔ دانته، «تفاوتی وجود دارد میان *اعتقاد* فلسفی و تصویب شاعرانه.»[۱۹] و در یادداشت به قسمت دوم این مقاله، او موضعش را بدین‌گونه توضیح می‌دهد:

> *اگر* «ادبیات» وجود دارد، *اگر* «شعر» وجود دارد، پس باید داشتن درک ادبی یا شعریِ کامل بدون سهیم‌شدن در اعتقادات شاعر امکان داشته باشد. این امر تا جایی است که نظر من در مقالهٔ حاضر...
>
> اگر منکر این نظریه‌اید که درک شعریِ کامل بدون اعتقاد به آنچه شاعر معتقد است ممکن است، منکر وجود «شعر» و نیز «نقد» هستید؛ و اگر شما این انکار را تا نتیجه‌اش دنبال کنید، مجبور خواهید شد اذعان کنید که اشعار بسیار اندکی وجود دارد که شما می‌توانید درک کنید و درک شما از آن کار فلسفه یا علم کلام‌تان یا چیزی دیگر خواهد شد. از سوی دیگر، اگر من نظریه*ام* را به افراط برسانم، خودم را تا اندازهٔ بسیاری با دشواری روبه‌رو خواهم دید. من از ابهام کلمهٔ «فهم» کاملاً آگاهم. به یک معنا، مقصود فهمیدن بدون اعتقاد داشتن است، زیرا اگر شما دیدی به زندگی (مثلاً) را بدون اعتقاد داشتن به آن نمی‌توانید بفهمید، کلمهٔ «فهم» از هر معنایی عاری می‌شود و عمل انتخاب میان یک دید و دید دیگر به امری هوسبازانه تبدیل می‌شود. اما اگر شما خودتان به داشتن دید معیّنی به زندگی متقاعد شدید، پس به نحو مقاومت‌ناپذیر و به ناگزیر اعتقاد دارید که اگر کسی دیگر به «فهم» آن به طور کامل می‌رسد، فهمش *باید* به اِعتقاد منتهی شود. ممکن است، و گاهی لازم است، مدلّل شود که فهمیدن کامل باید خودش را با اعتقاد کامل همذات کند. بدین‌ترتیب معلوم می‌شود که مقداری از معنای این کلمهٔ کوتاه *کامل*، اگر اصلاً معنا داشته باشد، حفظ می‌شود.
>
> سخن کوتاه، هر دو نظری که من در این مقاله اتّخاذ کرده‌ام و نظری که با آن از در تناقض درمی‌آید، اگر تا به انتها دنبال شوند، آن نظرهایی‌اند که من انحراف می‌نامم (البته، نه به معنای دینی یا کلامی، بلکه به معنای عامتر.)

الیوت بعد از ملاحظهٔ شماری مثالهای ادبی که در آنها پی می‌برد که فهمش و قبول قضایایی که آنها اعلام می‌کنند، یا فقدان فهمش و قبول آنها، بر درکش از شعر اثر می‌گذارند، ادامه می‌دهد:

بنابراین فقط می‌توانم نتیجه بگیرم که در عمل نمی‌توانم کلاً درکم از شعر را از اعتقادات شخصی‌ام جدا کنم. همچنین نتیجه می‌گیرم که تمایز میان یک گزاره و یک گزارهٔ کاذب همواره، در موارد جزئی، ممکن نیست برای اثبات...

... در واقع، آدم وقتی لذّت بیشتری در شعر دارد که در اعتقادات شاعر سهیم است، از سوی دیگر در لذّت بردن از شعر بماهو شعر نیز لذّت متمایزی وجود دارد و آن وقتی است که آدم در اعتقادات سهیم نمی‌شود، مشابه با لذّت «مسلّط شدن» بر نظامهای فلسفی افراد دیگر. به نظر خواهد آمد که «درک ادبی» انتزاع است و شعر ناب شبح و اینکه هر دو در خلق و التذاذ همواره چندان داخل می‌شوند که از دیدگاه «هنر» نامناسب است.

می‌بینیم که به عقیدهٔ الیوت نه فقط خوشایند است، بلکه گاهی نیز لازم است به اعتقاداتی بپردازیم و سرگرم شویم که واقعاً به آنها معتقد نیستیم. او استفاده از شعر را بدین لحاظ شبیه به استفاده از فلسفه می‌بیند. ما فلسفه‌های مختلف را «عمدتاً به دلیل ممارست در فرض اندیشه‌ها یا سرگرم شدن به آنها» مطالعه می‌کنیم و «فقط با ممارستِ فهمیدن بدون اعتقاد داشتن، تا جایی که ممکن است، می‌توانیم به آگاهی کامل تا آن نقطه‌ای برسیم که در آنجا اعتقاد می‌آوریم و می‌فهمیم. تجربهٔ شعر نیز به همین‌سان است. ما به طور آرمانی به آرامش رسیدن در شعری را مقصود داریم که به طور شاعرانه به آنچه خودمان اعتقاد داریم تحقق می‌بخشد؛ اما ما هیچ برخوردی با شعر نداریم مگر اینکه می‌توانیم آزادانه در میان جهانهای مختلف خلق شاعرانه وارد شویم و خارج شویم.»[۲۰]

الیوت در اینجا نکتهٔ مهمی را مطرح می‌کند. اما بر این تصوّر نیست که هر فلسفه‌ای برای خواننده باید پذیرفتنی باشد، چنانکه در *استفادهٔ شعر به ما می‌گوید*:

شاید مجاز باشیم استنتاج کنیم که ارائهٔ اعتقاداتی که من اعتقادی به آنها ندارم، یا ـ بیان این قضیه به افراطیترین شکل ممکن ـ ارائهٔ اعتقاداتی که انزجارم را برمی‌انگیزند، این مشکل را پیش می‌آورد، تا آنجا که تنفو شخصی مانند خودم از شعر شلی قابل انتساب به پیشداوری‌های بی‌ربط یا قابل انتساب به یک نقطهٔ کور صرف نیست. با این همه کمترین مشکل این است که شلی عمداً تصمیم به استفاده از استعدادهای شاعرانه‌اش برای تبلیغ یک تعلیم می‌گیرد؛ چرا که دانته و لوکرسیوس نیز همین کار را کردند. من بر این گمانم که این موضع تا اندازه‌ای بدین‌صورت است. وقتی تعلیم و نظریه و اعتقاد یا «دید به زندگیِ» ارائه‌شده در یک شعر تعلیمی است که ذهن خواننده می‌تواند آن را منسجم و پخته و مبتنی بر واقعیات تجربه بداند، این تعلیم هیچ مانعی بر سر راه لذّت خواننده نمی‌گذارد، چه تعلیمی

باشد که او بپذیرد یا نفی کند، تأیید کند یا ناخشنود باشد. وقتی تعلیمی است که خواننده آن را کودکانه یا سُست می‌شمارد و ردّ می‌کند، شاید برای خوانندهٔ خوب‌تربیت‌یافته یک بررسی تقریباً کامل لازم آید.[۲۱]

الیوت در این موضوع نظریه‌پرداز یا یکسویه‌نگر نیست. او تصوّر نمی‌کند که «فرهنگ» از ما طلب می‌کند که «هنگامی که به مطالعهٔ شعر می‌نشینیم، کوششی عمدی برای بیرون گذاشتن همهٔ عقاید و اعتقادات پُرشورمان دربارهٔ زندگی از ذهن» به‌کار بریم.[۲۲] او، طبق معمول، دربارهٔ موضع اصلی‌اش تعدادی قید و شرط در نظر می‌گیرد. اما این نکته همچنان صادق است که او به طور مشخّص از تعلیق اعتقاد یا مخالفت و اتّخاذ تصویبی شاعرانه به منزلهٔ شرط التذاذ از شعر دفاع می‌کند. او دربارهٔ دانته می‌گوید که

اشتباه است تصوّر کنیم که بخشهایی از *کمدی الهی* فقط برای کاتولیکها یا برای متخصصان قرون وسطی جالب توجّه است... از شما خواسته نمی‌شود به آنچه دانته اعتقاد دارد اعتقاد بیاورید، زیرا اعتقاد شما دیناری بیش از فهم و درک به شما نمی‌بخشد؛ اما از شما خواسته می‌شود بیشتر و بیشتر آن را بفهمید. اگر می‌توانید شعر را به منزلهٔ شعر بخوانید، به آراءِ کلامی دانته دقیقاً همان‌گونه «اعتقاد» می‌آورید که به واقعیت جسمانی سفرش؛ یعنی، شما هم اعتقاد و هم عدم اعتقاد را به حال تعلیق درمی‌آورید. من انکار نمی‌کنم که شاید در عمل برای فرد کاتولیک درک معنای شعر، در بسیاری جاها، راحت‌تر باشد تا برای لاادری معمولی؛ اما این امر به این دلیل نیست که فرد کاتولیک اعتقاد می‌آورد، بلکه به این دلیل است که او آموزش دیده بوده است.[۲۳]

او در *استفادهٔ* شعر این عقیده را تکرار می‌کند (در آنجا او دانته را «آموزشی‌نویسی تقریباً کامل که بتوان یافت» می‌نامد.) این عقیده‌ای بسیار مهم در نوشته‌های انتقادی اوست و اطلاقی عام دارد: «برخی از کتب مقدسهٔ اولیهٔ بودایی در من تأثیر می‌گذارد، همچنان‌که بخشهایی از عهد عتیق در من تأثیر می‌گذارد؛ هنوز می‌توانم از *Omar* فیتز جرالد لذّت ببرم، گرچه معتقد نیستم که دقیقاً دیدی سریع و کم‌عمق به زندگی است.»[۲۴] الیوت این امر را پیشداوری شخصی خودش می‌شمارد که بیشترین لذّت را از «شعری با الگوی فلسفی روشن» می‌بَرَد. اما او گرچه فلسفه‌ای «مسیحی و کاتولیک» را ترجیح می‌دهد، کاملاً آماده است تا از «فلسفهٔ اپیکوروس یا فلسفهٔ فیلسوفان جنگل‌نشین هند» نیز لذّت ببرد.[۲۵]

نظریهٔ تصویب شاعرانه فقط به تفکّر مندرج در شعر قابل اطلاق نیست، بلکه به احساسات نیز قابل اطلاق است. بدین‌ترتیب الیوت اعلام می‌کند که او از شعر شکسپیر تا حدّ کامل

توانایی‌اش برای لذّت بردن از شعر لذّت می‌برد. «اما»، او می‌افزاید، «من فاصله‌ای با این یقین ندارم که در احساسات شکسپیر سهیم هستم.»[۲۶]

در مجموع، آراءِ الیوت دربارهٔ اعتقاد شاعرانه مشخصتر و منسجمتر از عقایدش دربارهٔ موضوعات پُرشمار دیگر است و این امر به‌ویژه بحث و ارزیابی آنها را در سیاقی عامتر بااهمیت می‌سازد.

بحث کلّی

ا.ا. ریچاردز در تصوّر اینکه اعتقاد به معنای دقیق لزومی به موافقت با اندیشه‌ها یا فلسفهٔ به‌کار گرفته‌شده به وسیلهٔ شاعر ندارد با الیوت همداستان است. اما ریچاردز در انکار معنای عقلانی شعر از الیوت قدمی فراتر می‌رود و این امر الیوت را بر آن می‌دارد که او را متّهم کند که از شاعران می‌خواهد در خلأ به آفرینندگی دست یازند.[۲۷] آنچه ریچاردز ادّعا می‌کند به اجمال این است: «هرگز آنچه شعر می‌گوید نیست که اهمیت دارد، بلکه آنچه آن شعر هست اهمیت دارد. شاعر در مقام دانشمند قلم به دست نمی‌گیرد.» شعر مولود نظامی پیچیده از علایق در ذهن است و به نوبهٔ خود در نظامی پیچیده از علایق در ذهن نیز فعل می‌کند و ارزش آن تا اندازه‌ای مربوط به آن چیزی است که ذهن را «به سوی تعادلی وسیعتر» می‌راند. اکنون ذهن انسان نمی‌تواند تعادل و نظم بیابد مگر اینکه به چیزی اعتقاد بیاورد. ما می‌توانیم به‌گزاره‌های حقیقی اعتقاد بیاوریم، و اینها از نظر ریچاردز گزاره‌های علمی‌اند، و یا به‌گزاره‌های باطل اعتقاد بیاوریم، و اینها را او «گزاره‌های کاذب» می‌نامد.

> در مجموع گزاره‌های حقیقی بیشتر به‌کار ما می‌آیند تا گزاره‌های باطل. با این وصف عواطف و نگرشهایمان را با گزاره‌های حقیقی تنها مرتّب نمی‌کنیم و، عجالتاً، نمی‌توانیم بکنیم... این یکی از خطرهای بزرگ و تازه‌ای است که به تمدّن تحمیل شده است. گزاره‌های کاذب بی‌شمار ــ دربارهٔ خدا، دربارهٔ عالم، دربارهٔ فطرت انسان، روابط ذهن با ذهن، دربارهٔ نفْس، مقام و عاقبتش ــ گزاره‌های کاذبی که در تشکّل ذهن محورهای اساسی‌اند، و برای مصلحتش حیاتی، ناگهان باور کردن‌شان ناممکن شده است، درحالی‌که قرنها بود که مورد اعتقاد بودند.

تنها دانش علمی اکنون می‌تواند به اعتقاد به چیزی مانند معنای قدیم فرمان دهد، اما این دانش برای تشکّل عالی ذهن کافی نیست. «برای حمایت از زندگیهایمان ــ حمایتی که اکنون عمدتاً عاطفی می‌شناسیم» نمی‌توان به آن اعتماد کرد. بنابراین، تنها چاره «رها کردن گزاره‌های کاذبمان

از آن نوع از اعتقاد است که متناسب با گزاره‌های تحقیق‌پذیر است.» ما باید میان وجوه متفاوت اعتقاد تمایز قایل شویم، اگر می‌خواهیم از حیث اخلاقی باقی بمانیم.[۲۸] بنابراین، ریچاردز میان «اعتقاد فکری» ["intellectual belief"] و «اعتقاد عاطفی» ["emotional belief"] تمایز قایل می‌شود.

> در انسان بَدَوی... هر اندیشه‌ای که دریچه‌ای آماده به عاطفه باز می‌کند یا به سلسله‌ای از عمل منطبق با آداب و رسوم اشاره می‌کند به سرعت به اعتقاد تبدیل می‌شود... این پذیرش، این استفاده از اندیشه ــ به وسیلهٔ علایق و امیال و احساسات و نگرشها و گرایشهایمان به عمل و آنچه عمل نمی‌کنیم ــ اعتقاد عاطفی است. تا آنجا که این اندیشه برای آنان مفید است به اعتقاد تبدیل می‌شود و معنای تعلّق‌خاطر و طرفداری و عقیدهٔ راسخ، و این را ما احساس می‌کنیم و به اینها نام اعتقاد می‌دهیم، نتیجهٔ این دلالت ضمنی اندیشه در فعالیتهایمان است.

«اعتقاد عاطفی از طریق هیچ‌گونه روابط منطقی میان اندیشه‌اش و دیگر اندیشه‌ها توجیه نمی‌شود. یگانه توجیه آن موفقیت آن در ارضای نیازهایمان است.» اعتقاد عاطفی ممکن است با گزاره‌های کاذب سازگار باشد ــ و در واقع سازگار می‌شود، اگر فقط می‌خواهیم آن را به رسمیّت بشناسیم ــ و لذا ما را قادر می‌سازد از این‌گونه گزاره‌ها منتفع شویم بی‌آنکه با دانشمان از حقیقت علمی به تخاصم برسیم. اما اعتقاد عاطفی باید «از تزاحم با نظام فکری بازداشته شود. و شعر تمهید خارق‌العاده موفقیت‌آمیزی است برای جلوگیری از پیش آمدن این تزاحمها»، چون شعر ما را به چیزی بیشتر از تعلیق خودخواستهٔ عدم اعتقاد به تعبیر کولریج جذب می‌کند: «مسألهٔ اعتقاد یا عدم اعتقاد، به معنای فکری، وقتی خوب می‌خوانیم هرگز پیش نمی‌آید.»[۲۹] و «سنّت شعر حافظ اسطوره‌های مافوق علمی است.»[۳۰] و این امر لازمهٔ سلامت ذهنیمان است.

درحالی‌که ریچاردز میان اعتقاد فکری و اعتقاد عاطفی تمایز قایل می‌شود، الیوت اعتقاد فکری در شعر را ردّ نمی‌کند، بلکه به جای آن میان آنچه شاید بتوانیم اعتقاد واقعی و اعتقاد مسلّم پنداشته یا موقتی بنامیم تمایز قایل می‌شود. او تلقّی ریچاردز از جدایی حسّ سلیم [sensibility] و عقل را ردّ می‌کند و اعتقاد را به دو نوع تقسیم می‌کند که هر دو نوع غیرطبیعی و غیرتاریخی‌اند. اعتقاد فقط امری مربوط به دو مقولهٔ متمایز نیست، بلکه امری است دارای مدارج نامتناهی از شکّ تا تصویب. و بی‌ارتباط با پیدایش علم در عصر جدید، [اعتقاد] «... از ابتدای تمدّن در استحالهٔ مداوم بوده است» و در آینده نیز به تغییر ادامه می‌دهد. تمایزهای موردنظر ریچاردز برای اعتقاد داشتن کمکی به کسی نمی‌کند، چون «به اعتقاد به هر چیزی اطلاق می‌شود و نوعی

نبوغ در آن نهفته است.» زیرا اعتقاد، به طوری که من مراد الیوت را می‌فهمم، چیزی است که به همهٔ فعالیتهای زندگی در زمانی معیّن مربوط می‌شود، از جمله هم علم و هم شعر.[۳۱]

تمایز میان اعتقاد فکری و عاطفی یقیناً تاحدّی مصنوعی به نظر می‌آید.[۳۲] جنبش بالفعل اعتقاد همواره کار عواطف است، و حتّی ریچاردز نیز بدان واقف است و آن وقتی است که اعتقاد را به «معنای تعلّق‌خاطر و طرفداری و عقیدهٔ راسخ، و این را ما احساس می‌کنیم» تعریف می‌کند. آنچه او «اعتقاد فکری» می‌نامد واقعاً اعتقادی عاطفی است که ادراک انسجام و کمال و هماهنگی در اندیشه‌ها موجب می‌شود. این ادراک به ادراک زیبایی در هنر مربوط می‌شود؛ در یک مورد عقل در وهلهٔ نخست ابزاری است در نظم و ترتیب دادن به مادّه برای فاهمه‌مان و حال آنکه در مورد دیگر حواس نیز دست‌درکارند. «اعتقاد فکری» یا «اعتقاد علمی»، در واپسین تحلیل، دربارهٔ آن چیزی بیش از هر نوع دیگر اعتقاد یقین ندارد و یقین، نیز، امری است مربوط به عواطف. صحیح است که دستمایهٔ اعتقاد علمی متعلق به نظامی بسته از تفکّر، مثلاً، متمایز با دستمایهٔ اعتقاد دینی است. اما کلّ نظام تفکّر، زیرا همه می‌دانیم، شاید در مورد علم همان اندازه اساطیری باشد که در مورد دین، یا، به‌عکس، در مورد دین به همان اندازه مطلقاً معتبر که در مورد علم.

اعتقاد باید کم یا بیش بر اساس همان خطوطی تصوّر شود که ف. ه. برادلی تفکّر را تصوّر می‌کند. تفکّر واقعی از نظر برادلی «متفاوت با تفکّر منطقی [discursive] و عقلانی [rational]» است. تفکّر واقعی اسناد نمی‌دهد، به ورای روابط محض دست می‌یابد و به چیزی غیر از حقیقت می‌رسد. «در تجربهٔ کاملتری جذب می‌شود» که احساس و اراده را نیز شامل می‌شود.[۳۳] به همین نحو اعتقاد را نیز می‌باید متفاوت با تصویب عقلانی ملاحظه کنیم؛ اعتقاد شامل تفکّر و احساس و اراده در تجربهٔ عاطفی برتری می‌شود که به چیزی غیر از حقیقت می‌رسد.

الیوت گاهی به تصوّری از اعتقاد شبیه به تصوّری که می‌کوشم تعریف کنم نزدیک می‌شود. بدین‌طریق که در موسیقی شعر عاطفهٔ خواننده را معیار معناداشتن [significance] شعر [برای ما] می‌شمارد: «اگر شعری ما را به حرکت درآورد، برای ما، چیز معناداری داشته است، شاید چیز مهمّی؛ اگر به حرکت درنمی‌آییم، پس، در مقام شعر، بی‌معناست.»[۳۴] او در اینجا تقریباً می‌گوید که فهم متّکی به عاطفه است. اگر گفته بود که اعتقاد متّکی به عاطفه است، احتمالاً نیّتش نیز تأمین می‌شد. او در مقاله‌اش «ملاحظه‌ای در باب شعر و اعتقاد»، چنانکه دیده‌ایم، معتقد است که اعتقاد در مقام پدیداری روان‌شناختی با زمان و با افراد تغییر می‌کند و این حاکی از آن است که اعتقاد امری است مربوط به فهم همدلانه و نه امری مربوط به برهان‌پذیری عقلانیِ

محض. او حتّی در مفهوم اعتقاد طیفی وسیعتر از نگرشهایی می‌گنجاند که من آماده هستم انجام دهم و شکّ و بی‌یقینی را نیز صورتی از اعتقاد می‌شمارد، دقیقاً بدان‌سان که معدوم [the non-existent] را پدیدارشناسان صورتی از واقعیت می‌شمارند.

اکنون می‌توانیم به ریچاردز بازگردیم که، در *Mencius on the Mind*، به ما می‌گوید که باید این عادت را کسب کنیم که «هر تفکّری ــ حتی به ظاهر خودمختارترین ــ را قصدی [purposive] بشماریم؛ و انتظار صورتی از تفکّر را مستقل از قصد نداشته باشیم.»[۳۵] اکنون این سخن ما را به رشته‌تفکّری متفاوت با آنکه تمایز میان اعتقاد عقلانی و عاطفی اقامه کرد راه می‌برد. ما را به این اندیشه می‌کشاند که همهٔ گزاره‌ها به یک اندازه به همین نوع اعتقاد متوسّل می‌شوند (و این، حکم کرده‌ایم، عاطفی است) اما به طرقی بسیار متفاوت، یا، با استفاده از یک مفهوم دیگر در نزد ریچاردز، در الحان بسیار متفاوت. «لحن» ["Tone"]، در نزد ریچاردز، یکی از طرقی است که معنای شعر بدان طریق انتقال داده می‌شود و شامل تمهیدات و سررشته‌های بسیار متفاوتی است که به وسیلهٔ آن مؤلف نگرشش را به موضوعش و به خوانندگانش آشکار می‌کند. لحن را به‌وضوح می‌توان به تغییرات تقریباً نامتناهی تقسیم کرد، و این را ذهن به درستی می‌تواند ثبت کند، اما این را زبان فقط به طور تقریبی می‌تواند وصف کند. و همین امر به آن چیزی اطلاق می‌شود که ریچاردز قصد، یا نیّت، می‌نامد و این نقشه و هدف کلّی شاعر است در هنگامی که شعری می‌نویسد و اصل تشکّل‌بخشِ دیگر انواع معناست (حسّ، احساس و لحن).

متناظر با طیف «لحن» طیفی از اعتقاد وجود دارد. اکتساب عادت ذهن به ملاحظهٔ هر تفکّری به منزلهٔ امری قصدی به معنای اصلاح اعتقادمان به طور نامشخّص و در انطباق با گونه‌ای از تفکّر است که بدان برمی‌خوریم. یا دقیقاً، از آنجا که اعتقاد اساساً در همهٔ موارد امر واحدی است، به معنای اصلاح کردن دستگاه ذهنی است که به وسیلهٔ آن اعتقاد به عمل درمی‌آید، برای کم یا بیش پایدار ساختن اعتقاد، کم یا بیش موقّتی، کم یا بیش نوبتی، و تنظیم نیروی آن در همهٔ درجات از اعتقاد کامل تا اعتقاد شدید. دستگاه ذهنی که به وسیلهٔ آن این کار انجام می‌شود در وهلهٔ نخست حکم است، و این ممکن است یا توانایی انتزاعی برای تشخیص کمال (هوش) باشد یا توانایی انضمامیتر برای یافتن خرسندی (حواس). البته شاعر در شعر تا اندازه‌ای برای ما حکم کرده است، چون به وسیلهٔ لحنش نشان می‌دهد و از ما می‌خواهد حکمش را بپذیریم. این کار را ما به‌طور کلّی انجام می‌دهیم و این یکی از لذّات قرائت شعر برای فرار از ضرورت حکم‌کردن است. اما خوانندهٔ خوب به‌طور مستقیم می‌داند، یا هر خواننده‌ای از روی عادت

می‌داند، که احکام شاعر به آزمون درنیامده بودند و به اغلب احتمال از دیدگاه اعتمادپذیری علمی تاب آزموده‌شدن ندارند. بنابراین، او احکام آنها را با نوعی فراغت خاطر می‌پذیرد. و این امر شاید دلیل آن باشد که چرا اعتقاد شاعرانه به نظر می‌آید متفاوت با اعتقادات دیگر باشد.

نگرش علمی معمولمان واقعاً غیر از عقیده‌ای اجتماعی و به طور ضمنی پذیرفته‌شده نیست که به وسیلهٔ آن موافقت می‌کنیم میان «حقایقی» که می‌توانیم اعتقادی نیرومند را با آنها وفق دهیم، چون «شواهد» بسیاری مؤیّد آنهایند، و انواع دیگری از حقیقت یا بطلان فرق بگذاریم. وقتی از بلیک پرسیدند آیا وقتی خورشید طلوع می‌کند او قرص مدوّری از آتش را نمی‌بیند که شبیه به سکّه‌ای سیمین می‌درخشد، او پاسخ داد: «آه، خیر، خیر، من بی‌شمار فرشتهٔ آسمانی می‌بینم که فریاد می‌زنند، "قدّوس! قدّوس! قدّوس! پروردگارْ خدای قدیر است".» شاید دلیلی قویتر، اما نه لزوماً بهتر برای نظر پرسشگر وجود داشته باشد تا برای نظر شاعر. و، در تحلیل نهایی، به طوری که ف. ه. برادلی در نخستین بخش کتابش با عنوان *نمود و واقعیت* [*Appearance and Reality*] با قوّت اثبات می‌کند، حقیقت علمی مبتنی بر توهّم، یا به طوری که شاید بتوانیم بگوییم، تخیّل و ادراک واقعیت است و ما آن را در حرکت تصویبش عاطفی تشخیص می‌دهیم.

اعتقاد با توجّه به موضوعش اساساً یک چیز و نامنقسم است. اما همچنان‌که در خصوص درک زیبایی صادق است، چیزی که به وضوح به آن شبیه است، به همراه بسیاری عواطف غریب و آمیخته می‌تواند ظاهر شود. اعتقاد با توجّه به شخصی که اعتقاد می‌آورد، مشروط به شرط است. شاید الیوت هنگامی که در مقاله‌اش دربارهٔ دانته از تعبیر «*نگرش اعتقاد*» ["*belief attitude*"] استفاده کرد در پس ذهنش تا اندازه‌ای چنین فکری داشته بود.

در نظر حالتی نامتناهی از اعتقادات وجود دارد. در عمل نظامها، یا دسته‌هایی، از اعتقادات مشروط می‌یابیم. بدین‌طریق وقتی در «حالت علمی» یا «فکری» هستیم یک دسته اعتقادات داریم و وقتی در حالت قصهٔ پریان هستیم یک دستهٔ دیگر، والخ.[۳۶] پس، بدین‌معنا، می‌توانیم از «اعتقاد فکری» سخن بگوییم؛ اما نه به معنای متضاد با «اعتقاد عاطفی». تعبیر دوم در حقیقت تا اندازه‌ای حشوست، چون همهٔ اعتقادات، یعنی همهٔ تعلّق‌خاطرها به ارزش، نهایتاً عاطفی‌اند.

لحن شعر حاکی از نظام اعتقاداتی است که ما می‌توانیم گزاره‌های شعر را در آن بگنجانیم. اگر لحن نتواند ما را به یکباره در جهت درستی قرار دهد، حکم‌مان می‌باید به کلّی هر چه فعالتر کار کند. این حکم مادام که کار می‌کند همواره عنصری مغشوش‌کننده خواهد بود، اما با قرار دادن ما

در حال صحیح، ما را قادر می‌سازد شعر را به‌کلّی بهتر درک کنیم. مقدار زیادی از شعر، به ویژه شعر جدید، فقط بعد از مطالعهٔ سخت و کامل زیبایی‌اش آشکار می‌شود.

الیوت، از دیدگاهی تاریخی، در سخن گفتن از استحاله‌های اعتقاد بر صواب است. حالات متداول تفکّر و اعتقاد با گذشت زمانه تغییر می‌کند. در اعصار پیشین، قبل از آنکه تفکّر عقلانی و علمی به عُرفی بسیار واضح تبدیل شود، آرمان اندیشیدن دقیق و وفادار به حقیقت به طور ظریفی متفاوت بود با آنچه این‌گونه اندیشیدن در نظر ماست، و می‌باید به نحو بسیار متفاوتی به بسیاری از گزاره‌های هرروزی اطلاق می‌شد که عواطف قوی یا شاید پاسخهای موجود را در بر داشت. فقط به دلیل حاکم شدن سفت و سخت عقل بر اندیشیدن روزگار کنونی‌مان است که ما وسوسه می‌شویم به اعتقاد عقلانی [rational belief] به منزلهٔ اعتقادی از بنیاد متمایز از اعتقاد شاعرانه یا اعتقاد دینی بنگریم. این همه جزئی از حرکت عام تفکّر است. شاید پرسش نمونه‌واری که امروزهِ روز مردم از شعر می‌کنند این پرسش باشد: این شعر چه می‌گوید؟ این شعر چه معنا می‌دهد؟ و اغلب، به دلیل آنکه این پرسشهای عقلانی بسیار مبرم شده، فراموش می‌کنند خودشان را با حالت صحیح درک شعر منطبق کنند.

فلسفهٔ یک شعر، ولو آنکه فقط در ساختمان شعر وظیفه‌ای بر عهده گیرد، برای آگاهی خواننده امری بی‌اهمیت نیست. برای او اعتقاد آوردن یا امتناع از اعتقاد آوردن در همین‌جا نهفته است و لحن و قصد شعر باید در حالت صحیح او را به انجام دادن این کار رهنمون شود. همچنین باید به یاد داشته باشیم که تفکّر تمایلی به حرکت در صور خیالی دارد. بنابراین زبان شعر مبیّن هیچ انحرافی از روندهای تفکّر عادی نیست، چیزی که ما گاهی تصوّر می‌کنیم. زبان شعر دقیقاً مطابق با عادت طبیعی تفکّر است. این شاید یک دلیل این امر باشد که چرا ما اغلب از کنار گزاره‌های موجود در شعر بی‌اعتنا می‌گذریم، بی‌آنکه به آنها به منزلهٔ گزاره «توجّه کنیم.» ما را خواب نکرده‌اند، ما اعتقاد و عدم اعتقاد را به حال تعلیق درنیاورده‌ایم، بلکه راحت‌تر از آنکه در گفتار عادی معمول است قانع شده‌ایم. زیرا زبان صور خیالی که شعر به‌کار می‌برد بسیار متقاعدکننده است. یک صورت خیالی امور را غالباً بسیار بهتر از یک گزاره یا یک استدلال می‌تواند توضیح دهد و لذا در مطابقتش با معنای آرمانی دقیقتر است.

کیفیت متقاعدکنندهٔ زبان شاعرانه آن را برای ما بسیار الزام‌آور می‌سازد تا به‌گزاره‌های شاعرانه در حالت صحیح اعتقاد بیاوریم. فقط بدین طریق می‌توانیم با شعر برای کامل کردن شعر همکاری کنیم. نمایشنامه کامل نیست مگر زمانی که بازیگران آن را در صحنه اجرا کنند. در درجه‌ای بسیار پایین‌تر از خواننده خواسته می‌شود شعر را کامل کند. او باید به وسیلهٔ

تداعیهایش در چیزی مساهمت کند که فقط به وسیلهٔ شعر به ظهور نمی‌آید، بلکه به وسیلهٔ کلمات نیز به ظهور می‌آید و، باید به خاطر داشته باشیم، کلمات متعلّق به همه‌اند. اعتقاد شاعرانه در آنچه شاعر باید بگوید خواننده را وا می‌دارد برای تداعیهایش گامهای مناسبی بردارد، و حال آنکه عدم اعتقاد او را وا می‌دارد گامهای اشتباه بردارد و ناهماهنگی پدید آید.

برای درک عملی و نقد شعر باید لحن و قصد را در هر مورد خاص بیابیم و نگرشمان را با توجّه به آن منطبق کنیم. ریچاردز در کتابش با عنوان *اصول نقد ادبی* همین مقدار می‌گوید. الیوت نیز هنگامی که می‌گوید باید قادر باشیم «در میان جهانهای مختلف آفرینش شاعرانه آزادانه رفت‌وآمد کنیم» از اندیشه‌ای مشابه دفاع می‌کند. در نتیجه، وقتی خودمان را متمرکز بر قرائت یک شعر می‌کنیم، کلّ شخصیت باید در وهلهٔ نخست آمادهٔ پاسخگویی شود. باید تا جایی که ممکن است اذهانمان، مانند هدفی بزرگ، گشوده شود تا ارتباط هنوز نامعلومی را دریافت کند. فقط بدین‌طریق می‌توان تأثیر شعر را به طور کامل ثبت کرد، و حال آنکه اگر با تمایز میان اعتقاد فکری و عاطفی در ذهن بر سر جایمان بنشینیم، شاید این تأثیر را یکسره از دست بدهیم. پس از یک یا دو بار قرائت حالت صحیح حاصل می‌شود و اعتقاد از طریق آن تنظیم می‌شود. و تبلور حاصل از نگرشی در درون ما عمدتاً ناآگاه است، بدین‌معنا صحیح است که همداستان با الیوت و ریچاردز بگوییم که وقتی به طریق صحیح شعر می‌خوانیم پرسش اعتقاد به سادگی مطرح نمی‌شود. اعتقاد التذاذ است.

و اما در خصوص شاعر، از آنچه پیشتر گفتیم روشن خواهد بود که هر آنچه او می‌تواند بدان احساس دلبستگی کند موضوع اعتقاد در نزد اوست و لذا چیزی است که او می‌تواند دربارهٔ آن شعر بنویسد. و اگر ما اعتقاد را به این معنای وسیع تعریف می‌کنیم، باید از شاعر بخواهیم که بی‌هیچ‌گونه کژروی صادق و مخلص باشد. او نمی‌تواند با تظاهر به دوست داشتن چیزهایی که دوست ندارد شعر خوبی بنویسد. دست‌کم او باید برای لحظه‌ای هم که شده خودش را در حالت دوست‌داشتن آنها قرار دهد. اما از آنجا که چنین انتقالی پیوسته در نتیجهٔ قوّهٔ خیال ممکن است، آنچه در مجموع حاصل می‌شود این است که شاعر باید به احساسات آن لحظه وفادار باشد. تأکید می‌کنم که این تمام آن چیزی است که می‌توان به طور ایجابی از او خواست. شخصیت و تفکّر شاعر هر چه عمیقتر باشد و احوال او به دید اساسی‌اش دربارهٔ زندگی هرچه وابسته‌تر، صداقتش نیز عمیقتر خواهد بود و وفاداری‌اش به آنچه در اعتقادش پایدار است نیز ثابت‌تر خواهد بود. اما شاید بر غزلی کوتاه هیچ چیز پایدارتر از یک هوس حاکم نباشد و با این همه شعر

زیبایی باشد.

در آراءِ کلّی الیوت یک چیز وجود دارد که کمک می‌کند ادعای او را توجیه کنیم، مبنی بر آنکه شاعر نباید در اندیشه‌های شاعرانه‌اش مسئولیتی برای اعتقاد داشته باشد ــ یعنی این مفهوم که شعر شاید مولود عملی ناآگاه باشد. اگر این مفهوم معتبر است، نتیجهٔ عمل خلاّقه چیزی است که برای شاعر تقریباً به همان اندازه تازه است که برای خواننده،[۴۷] و لذا شاید شاعر برای احساس اینکه اندیشه‌های گنجیده در شعر به همان نحو اندیشه‌های خود او نیستند که او تصویب آگاهانه‌اش را به آنها داده است عذری داشته باشد. اما این باز مسألهٔ جالب‌توجّهی را مطرح می‌کند: نمی‌توان اندیشه‌های صادر از ضمیر نیمه‌آگاه را به همان اندازه مناسب یا مورد اعتقاد محسوب کرد که اندیشه‌ها و نگرشهای آگاهانه پذیرفته چنین‌اند؟ آیا آنها حتی به طور کاملتری درک نمی‌شوند و بیان واقعیتری از ذهن هنرمند نیستند تا افکار سطحی؟ و اگر شاعر را نمی‌توان برای هر چیزی که از ضمیر نیمه‌آگاهش به ظهور می‌رسد مسئول شمرد، آیا او نباید دست‌کم آن را به منزلهٔ جزءِ تشکیل‌دهندهٔ اعتقادش بداند؟ یقیناً اگر نظریهٔ آفرینش ناآگاهانه معتبر است خوشا به حال شعر؛ زیرا شعری که در آن الهام ناآگاهانه کار عمده‌ای انجام می‌دهد احتمالاً به طور اخص از روی اخلاص و صداقت باید باشد.

من از کلمهٔ اخلاص به معنای موردنظر ریچاردز از هماهنگی کلّی شخصیّت استفاده نکرده بودم. من شک دارم که آیا این نوع از اخلاص را می‌توان چیزی بیش از یک تلاش دانست، یعنی هدفی که مقصود قرار گیرد. از آنجا که این‌گونه هماهنگی باید کامل باشد، ضمیر نیمه‌آگاه باید چیزی باشد که صرفاً اعتقادات آگاهانه را مضاعف کند، شاید بیشتر برحسب نمودگارها تا اندیشه‌ها. اما برای چنین مطابقتی در زیستن میان ضمیر آگاه و نیمه‌آگاه، شخص باید از حیث روحی تا بدان اندازه یکپارچه و تقسیم‌ناشده باشد که فقط اولیا و دیوانگان و احتمالاً نوابغ را می‌توان نایل بدان تصوّر کرد. از حیث آرمانی آدم حق دارد طالب شاعری باشد که چنین شخصی باید باشد و احتمالاً او اگر چنین شخصی می‌بود بهترین شعر را می‌نوشت (ا. ا. هاوسمن می‌گوید که چهار مردی که او شاعران حقیقی قرن هجدهم می‌داند ــ کالینز، اسمارت، کوپر، بلیک ــ جملگی دیوانه بودند). اما در اوضاع و احوال معتدلتر، شاعر معمولاً میان برداشتن ممنوعیتهایش و آشکار کردن «حقیقت درونی» دربارهٔ خودش و نگرشش، یا در غیر این صورت کار کردن در زیر نظارت فکری و رنگ و لعاب دادن به واکنشهای سطحی‌اش حق انتخاب دارد. او شاید می‌تواند هر دو کار را در یک زمان انجام دهد؛ اما او نمی‌تواند این دو را کاملاً متّصل کند و تنش ناگزیری که برمی‌خیزد حاشا که مضرّ به کارش باشد.

البته همواره حیطه‌های معیّنی از رفتار یا اعتقاد وجود دارد، متغیّر با اشخاص مختلف، که در آن کلّ شخصیت یکپارچه است. شاید لازم باشد که شاعر خودش را به چنین حیطه‌هایی محدود کند. اگر او این کار را کرد حق داریم شعری از سنخ آرام و رازدار را توقّع داشته باشیم، وقتی که آن شعر درون‌بینانه، مدح‌آمیز، تلخ یا سوگناک است، اما با این همه نوعی یکدست است، وقتی که معطوف به بیرون، یعنی معطوف به محیط اطراف است. آدم توقع نخواهد داشت که چنین نگرش یکپارچه‌ای در حیطهٔ دین متداول باشد. فطرت انسان محتملاً برای رسیدن به این کلّ کامل در سپهر اصلی اعتقاد بسیار تقسیم شده است ــ برخی خواهند گفت بسیار گناه‌آلود است. و لذاست زجرآور بودن مقداری از شعر دینی و مقداری از شعر دارای طبیعت دینی و، از سوی دیگر، ابتذال و فقدان واقعی‌بودن عمیق انبوه بزرگ دیگری از شعر عبادی. شاید اشتباه نباشد که بگوییم شعر خوب و واقعی و حتّی شاید دینی دست‌کم متضمّن فرض قبلی زمینه‌ای ناشاد است. تی. اس. الیوت دربارهٔ دانته می‌گوید که او از نعیم سرمدی به منزلهٔ مضمون استفاده می‌کند. بعید بود که او بتواند در بهشت چنین کاری انجام دهد اگر قادر نشده بود در دوزخ یأس و رنج را وصف کند.

اطلاق به شعر الیوت

الیوت در یک زمان در خصوص اعتقاد دانته به آنچه نوشت مشکوک بود. با این همه شعری به وسعت *کمدی الهی* بعید بود نوشته شود مگر اینکه فلسفهٔ نسبتاً منسجمی که جزو اعتقادات پایدار شاعر بود بر آن حاکم باشد.

به همین نحو، من آماده‌ام در اشعار بلندتر الیوت نشان اندیشه‌های پایدارمانده یا نگرشی ثابت به زندگی را ببینم، به ویژه وقتی که همین اندیشه‌ها یا اندیشه‌های مشابه یا حالات در اشعار مختلف دوباره مطرح می‌شوند (و، البته، در نوشته‌های منثور)؛ و در عین حال نیز آماده هستم آراءِ بسیار اتّفاقی را بیابم که به عنوان عقیدهٔ ثابت از تأیید اندکی برخوردارند و به دلیل ارزش شعری‌شان به‌کار گرفته شده‌اند. و امّا در خصوص اشعار کوتاهتر، نسبتاً آسان می‌توان گفت که آیا از حیث نگرش با اشعار بلندتر موافقت دارند یا نه. الیوت، چنانکه دیده‌ایم، اعتقاد شاعر را در اندیشه‌هایی قرار می‌دهد که او به طور مبتذل استفاده می‌کند. اما، به دلایلی که امیدوارم روشن شده باشد، نباید اجازه دهیم عقیدهٔ او در این امر ما را از جستجوی اعتقادات خود او در اشعارش بازدارد. این اعتقادات شاید به صورت فلسفه‌ای متشکّل درنیاید و شاید در روند تصنیف از حالت آغازینشان بسیار تغییر کرده باشند. اما این اعتقادات وجود دارند. آراء و نگرشهای شاعر

باید به آنچه او می‌نویسد رنگ بخشند و آنها را نمی‌توان تغییر بسیار داد چون در جهت کلّی‌شان تأثیر می‌کند.

الیوت در شعرش، به‌گفتهٔ خودش، آن چیزی را نشان می‌دهد که شبیه به اعتقاد بـه چـیزی احساس می‌کند. اما این دقیقاً همان احساس است، یا دست‌کم درجه و حالت اعتقاد. ما تا آنجا اعتقاد داریم که به *طور ایجابی احساس می‌کنیم*. و وقتی الیوت رفتار را به منزلهٔ اعتقاد تعریف می‌کند، به طوری که در کتابش با عنوان *ملاحظاتی در باب تعریف فرهنگ*[۳۸] این کار را می‌کند، سخن او را باید بدین‌معنا فهمید که نگرشهای عـاطفی را نـیز در مـفهوم مـوردنظرش از رفـتار می‌گنجاند. سخن او را همچنین باید مشتمل بر رفتار شاعر در *مقام* شاعر فهمید؛ زیرا نحوه‌ای که شاعر بدان‌نحو می‌نویسد نیز جنبه‌ای از اعتقاداتش است.

الیوت شاید به برخی اعتقادات در وهلهٔ نخست به دلیل ارزش آنها برای شعرش معتقد باشد. این اعتقادات حتی شاید نظام یا دسته‌ای از تعلّق‌خاطرهای فکریِ کم یا بیش متمایز از اعتقاداتی را تشکیل می‌دهند که او به طور عادی از آنها طرفداری می‌کند. اما با این وصف آنها همچنان اعتقادات‌اند. اهمیت اندکی دارد که الیوت چه‌قدر آگاهانه از آنها استفاده می‌کند. نکتهٔ مهم این است که این اعتقادات به شعرش سر و شکل می‌بخشند. او شاید در وهلهٔ نخست به طور آگاهانه به شگرد تصنیف علاقه‌مند بوده است. اما سالها مطالعهٔ فلسفی و کلامی به خاطر شعر ناب دور انداخته نمی‌شوند. و این واقعیت که این اعتقادات را حالتی شاعرانه موجب شده‌اند مانع از این نیست که این اعتقادات خوانندگان شعر او را علاوه بر التذاذ از شعر به طرق دیگری نیز تحت‌تأثیر قرار دهند.

برای لذّت بردن از شعر الیوت ــ یا شعر هر شاعر دیگری ــ بـر خـوانـنده واجب نـیست جزء به جزء آنچه را شاعر به طرق مختلف بدان اعتقاد دارد تعقیب کند، یا ببیند شعر به شیوه‌ای کم یا بیش مرموز چه گزاره‌ها و نگرشهایی ارائه می‌کند. همچنین بر خواننده واجب نیست، در جریان عادی امور، به طور علمی یا دینی یا به هر طریق مشخص دیگری به‌گزاره‌ها و نگرشهایی که شعر به او عرضه می‌کند اعتقاد بیاورد، مگر تا بدان‌حد و با آن درجه از دوام که شعر خاصّی نیاز دارد تا از آن لذّت برده شود. من دشوار می‌توانم به این سخن اعتقاد بیاورم که خـوانـنده، به طوری که الیوت پیشنهاد می‌کند، می‌تواند از شعر لذّت ببرد، بـی‌آنکه دست‌کـم زمـانی در احساسات شاعر شریک شود. اما این بدان‌معنا نیست که خواننده می‌شاید یا می‌باید کلّ تجربهٔ شاعر را تصرّف مجدّد کند، همچنین خواننده را ناگزیر نمی‌سازد، و این نیز کمتر ضروری نیست، به آنچه شعر به او می‌بخشد تأویل و تفسیر خودش از آن را نیز بیفزاید.

باز تکرار می‌کنم که خواننده، به طور عادی، نیازی به تأمّل دربارهٔ اندیشه‌های شاعر ندارد یا کوشش برای یافتن فلسفه‌ای در شعرش. اما وقتی شعر آن‌قدر پُرنفوذ شده است که شعر الیوت پُرنفوذ شده است، هم در الهام بخشیدن به شاعر دیگر و هم شاید در تأثیر در دیدکلّی‌مان دربارهٔ زندگی، وقت آن است که تحقیق کنیم چه اندیشه‌ها و حالاتی را به هم می‌آمیزد و ما را به‌کجا می‌برد، اگر این اندیشه‌ها و حالات، به طوری که در زبان متقاعدکنندهٔ تخیّل شاعرانه به ظهور می‌آیند، نگرشهای عمیقمان را متأثر خواهند کرد. و به خاطر خود شعر، لازم است گاهی به سنجش شعر موفق بپردازیم تا ببینیم چه اندیشه‌ها و آرائی امکان رسیدن به تصدیق هنر را دارند.

این مقاله ترجمهٔ فصل سوم این کتاب است:

Kristian Smidt, *Poetry and Belief in the Work of T.S. Eliot*, London: Routledge and Kegan Paul, 1967, Chap. III, "Poetic Belief", pp. 60-79.

پی‌نوشتها:

۱. تذکّر این نکته جالب‌توجّه است که در گزارش موجود در *Doctrine in the Church of England* که هیأت بررسی دربارهٔ تعالیم مسیحی، منسوب از سوی سَراسقفان کانتربوری و یورک در ۱۹۲۲، فراهم کرد و در ۱۹۳۸ منتشر ساخت، زبان عبادت «دارای شباهت نزدیکتری با شعر تا علم» شمرده شده و گفته می‌شود که هم زبان عبادت و هم زبان شعر حقیقت را به نحوی نمادین ارائه می‌کند (ص 35).

2. T.S.Eliot, "Dante", in *Selected Essays* (1946 edn.), p. 258.

3. Eliot, *Selected Essays*, pp. 127, 139.

4. *Ibid.*, p. 138.

5. "Dante", *Selected Essays*, p. 258.

6. "Dante", Note, *Selected Essays*, p. 269.

همچنین مقایسه شود با:

"A Note on Poetry and Belief", *Enemy*, Jan. 1927.

۷. مقایسه شود با:

T. Spencer(ed.), *A Garland for John Donne* (1931), pp. 8, 12.

8. *The Criterion*, Jan. 1926, p. 37.

9. "The Social Function of Poetry", in *Norseman*;

همچنین مقایسه شود با:

Eliot, *On Poetry*, p. 13 and *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1945 edn.), p.136.

10. "The Social Function of Poetry".

11. "Dante", in *Selected Essays*, p. 259.

12. "Poetry and Propaganda", *Literary Opinion in America*, p. 106.

13. Introduction to Valéry's *Le Serpent.*

14. "The Metaphysical Poets", *Selected Essays*, pp. 288-9.

15. "Poetry and Propaganda", *Literary Opinion in America*, p. 106.

16. "The Social Function of Poetry".

۱۷. مقایسه شود با مقدّمه بر:

G.W. Knight, *The Wheel of Fire* (1930), p. xiv.

18. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, p. 130.

19. *Selected Essays*, p. 257.

20. "Poetry and Propaganda".

21. *The Use of Poetry and the Use of Criticism,* p. 96.

22. *Ibid.,* p. 97.

23. *Selected Essays,* pp. 257-8.

24. *The Use of Poetry and the Use of Criticism,* p. 91.

25. Introduction to *The Wheel of Fire,* p. xiv.

26. *The Use of Poetry and the Use of Criticism,* p. 115.

۲۷. رجوع شود به:

"Poetry and Propaganda", *Literary Opinion in America,* p. 102; and "A Note on Poetry and Belief".

28. I.A. Richards, *Science and Poetry* (2nd edn. 1935), pp. 31-90.

29. Richards, *Practical Criticism* (1929), pp. 275-7.

30. *Science and Poetry,* p. 90.

۳۱. مقایسه شود با:

"A Note on Poetry and Belief" and "Poetry and Propaganda".

۳۲. نسبتاً شگفت‌آور است که می‌بینیم ریچاردز به این تمایز قائل می‌شود، چون در *اصول نقد ادبی‌اش* بر شباهت میان تجارب زیباشناختی و هر نوع تجربهٔ دیگری با قوّت بسیار اصرار می‌ورزد، و همچنین بر یکی‌بودن ذاتی هر فعالیت روانی، یا اگر ترجیح می‌دهید نام دیگری بدان دهید، فعالیت عصبی.

33. F.H. Bradley, *Appearance and Reality* (2nd edn. 1906), p. 171.

34. *The Music of Poetry,* p. 15.

35. I.A. Richards, *Mencius on the Mind* (1932), p. 91.

۳۶. اگر یک حالت اعتقاد، حالت دینی، برای شناخت دینی مناسبتر از حالات دیگر است، این اعتقاد نه کاملاً متمایز از اعتقادات دیگر است و نه نافی آنهاست. من کوشیده‌ام حالات اعتقاد را از دیدگاهی انسانی و روان‌شناختی تعریف کنم. این سخن بدان‌معنا نیست که آنچه معتقدیم یا می‌کوشیم بفهمیم در ذات استعدادهایمان برای اعتقاد و فهم نهفته است. شاید واقعیتی متعالی وجود داشته باشد که دست کوششهایمان برای تعریف طرقی که بدان طرق به اعتقاد به آن واقعیت می‌رسیم از آن کوتاه باشد.

۳۷. مقایسه شود با:

The Use of Poetry and the Use of Criticism, p. 126.

38. Eliot, *Notes towards the Definition of Culture,* p. 32.

شعرناب و سیاست‌ناب

نوشتهٔ میکائیل هامبورگر
ترجمهٔ مراد فرهادپور

۱

تا زمانی که انواع نگرش رمانتیک ـ سمبولیستی بر قلمرو شعر مستولی بود ــ و تا به امروز نیز شاعران بسیاری جذب این نگرشها شده‌اند، هرچند که عملکرد هنری آنان احتمالاً ربط چندانی به سمبولیسم نداشته است ــ گرایشی به سمت نظرات سیاسی افراطی به چشم می‌خورد، نظراتی که در بیشتر موارد ارتجاعی و محافظه‌کار بودند تا مترقی. دلایل این امر چنان پیچیده است که بهتر است به عوض تلاش برای ارائهٔ توضیحی عام و کلی، چند مورد برجسته و بارز را مورد بررسی قرار دهیم. با این حال، طرح ملاحظات کلی ذیل ضروری است.

پیشفرض نگرشهای رمانتیک ـ سمبولیست درجهٔ بالایی از انزوا و بیگانگی از جامعه است. ز روزگار بودلر به این سو، شاعران حس کرده‌اند در جوامعی که تحت سلطهٔ ارزشها و نهادهای بورژوایی‌اند، آنان یا از زمرهٔ نجسهایند یا از زمرهٔ اشراف ــ و یا شاید هر دو با هم. نیش و کنایه‌های بودلر به «دمکراتیک شدن» (democratization) و «سفلیسی شدن» (syphilization) جامعه، بیانگر واکنشهای نوعیِ یک اشراف‌زاده ـ نجس است که از مزایا و محاسن سرمایه‌داری صنعتی همانقدر محروم شده است که از همبستگی با طبقات زحمتکش. البته این حکم ناشی از ساده‌اندیشی است، زیرا جاکی از آن است که موقعیت اقتصادی و اجتماعی بودلر نگرش او را تعیین می‌کرد، درحالی‌که نوعی نفرت و دلزدگیِ اخلاقی و زیباشناختی از ماهیت سوداگرانهٔ جامعهٔ مدرن احتمالاً انگیزهٔ قویتری برای او بوده است. و. ب. ییتس، که می‌توانست با زمینداران پروتستانِ انگلیسی ـ ایرلندی و دهقانان کاتولیک عمیقاً همدلی کند، اما با طبقهٔ

متوسط و کارگران شهری بیگانه بود، چنین تعریفی از انسان متشخص یا آقا (gentleman) ارائه می‌دهد: «مردی که عقاید اصلی‌اش ربطی به نیازهای شخصی و موفقیت شخصی‌اش ندارد.»[۱] می‌توان فرض کرد که بودلر به این مفهوم آقا بوده است، هرچند مورد خود ییتس نشان می‌دهد که نگرشهای آگاهانهٔ هر فرد یک چیز است، و فشار ناخودآگاهِ «نیازهای شخصی» و جاه‌طلبی شخصی او چیزی دیگر.

قضاوت لائورا رایدینگ و رابرت گریوز در مورد نسلِ مدرنیستهای اوایل قرن بیستم در مورد اسلاف رمانتیک ـ سمبولیست آنان نیز صادق است:

> این گروه در مقام نسلی که در پرتو درخشانِ مدرنیسم می‌نویسد واجد خودآگاهی حرفه‌ای و نوعی حس تاریخی است که بیش از حد بسط یافته است. این نسل به لحاظ ذهنی بی‌قرار است، نسلی تیزبین، عصبی و مظنون به خویش که دین و فلسفه به مفهوم رمانتیک و بچه‌گانه و قدیمی را انکار می‌کند، اما نظامی فکری ـ یا نوعی مشروب ذهنیِ همیشه در دسترس ـ درست می‌کند که فی‌الواقع معجونی خشک و عقلانی از هر دو آنهاست و اثری تعادل‌بخش دارد. این نسل چنان پایبند اصول خویش است که در همهٔ مواردی که خوانندهٔ عادی، بنا به عادت، جویای این یا آن نوع اعتقاد جدّی و راسخ در آثار شاعر است، به نحوی دیوانه‌وار و چندش‌آور «بی‌خیال و بی‌عار» است. این نسل همانند شخصی در مرز میان مرگ و زندگی است: هر آن چیزی که معمولاً به نظرش جدّی می‌رسید اینک نوعی شوخی تراژیک محسوب می‌شود. این حالت عصبی، این شکل اعلایِ ترس از صحنه، توسط این واقعیت تشدید می‌شود که شاعر مدرنیستِ برخوردار از ذهنیت تاریخیْ مطمئن نیست که آیا در ترکیب جدید ارزشها ـ یا حتی در نظامی که سعی دارد برای خود تحقق بخشد ـ اصولاً هیچ عذر و بهانه‌ای برای حضور شاعران وجود دارد یا نه. او خود را در موضعی دفاعی می‌یابد؛ و به ناچار از این موضع هواداری می‌کند؛ ولی در عین حال هوادار همان نظامی است که او را در این موضع قرار داده است.[۲]

این دو نویسنده همچنین بر این عقیده‌اند که:

> مدرنیسم حرفه‌ایِ اصیل و واقعی بیشتر به دو قطب افراطیِ رادیکالیسم و محافظه‌کاری، یا اشراف‌منشی و عامی‌گری، تمایل دارد؛ آن هم نه از سر مخالفت مبارزه‌جویانه با لیبرالیسم بورژوایی، بلکه بیشتر به خاطر پرسه‌زدن و پرهیز از گذرگاههای شلوغِ لیبرالیسم بورژوایی، به منزلهٔ عرصه و جایگاهِ سازشِ همه مواضع افراطی، عرصهٔ زاد و ولد عقاید و باورهای باثبات و به لحاظ شخصی ریشه‌دار است.

هر شاعری ممکن است به طور همزمان به طرف این دو قطب افراطی کشیده شود. به هنگام

سنگربندی خیابانهای پاریس در ۱۸۴۸، بودلر تسلیم تب و تاب انقلاب شد. ییتس [در دوره‌های مختلف] نقش سخنگو را هم برای «اشراف‌منشی» و هم برای «عامی‌گری» ایفا کرد. دلایل ستایش او از قیام سال ۱۹۱۶ صرفاً به ناسیونالیسم ایرلندی منحصر نمی‌شد: «اینک زیبایی هولناکی زاده می‌شود.» نفسِ عصیان و تلاطم آمیخته به خشونت برای تخیل شاعران رمانتیک ـ سمبولیست، صرف‌نظر از تمایلات سیاسی آنان، عاملی محرّک و بغایت جذاب بوده است. آلکساندر بلوک، شاعر برجستهٔ روس، از شمار آن دسته از شاعرانی بود که سرآخر قربانی همان انقلابهایی شدند که پیشتر شکوه و عظمت آنها را ستوده بودند.

یگانه عنصر ثابت در نگرش شاعران رمانتیک ـ سمبولیست، طرد و نفیِ تار و پود اصلی تمدن مدرن است؛ حتی رابرت گریوز نیز، که دورهٔ شکل‌گیری‌اش در مقام یک شاعر در سنگرهای جنگ جهانی اول سپری شد، قادر نبوده است مرام و مسلک شعری خویش را با فایده‌گرایی حاکم بر همهٔ کشورهای پیشرفته، اعم از ممالک کاپیتالیست، سوسیالیست یا کمونیست، آشتی دهد. صرف‌نظر از عقاید و مواضع سیاسی گریوز ــ که اساساً لیبرال و میانه‌رو محسوب می‌شوند ــ مرامی که او در پیشگفتارش به *الههٔ سپید* مطرح می‌کند، به وضوح مرامی عمیقاً رمانتیک و در نتیجه ارتجاعی است:

> کارکرد شعر فراخواندن و یاری طلبیدنِ دینی از الههٔ شعر (the Muse) است؛ و کاربردش همان تجربهٔ دهشت و شعف هنری است که از حضور این الهه ناشی می‌شود. اما «امروزه» چه؟ کارکرد و کاربرد ثابت می‌مانند؛ فقط پیامدهای عملی تغییر کرده است. زمانی شعر هشداری بود به آدمی که باید هماهنگی خویش را با خانوادهٔ موجودات زنده‌ای که در میانشان زاده شده است حفظ کند، آن هم با تبعیت از خواسته‌های بانوی خانه؛ اما اینک تذکری است دال بر آنکه وی هشدار را نادیده گرفته، با آزمونهای بولهوسانهٔاش در قلمرو فلسفه و علم و صنعت خانه را زیر و رو ساخته، و خود و خانواده‌اش را تباه کرده است؛ «امروزه» یعنی تمدنی که در آن حرمت نشانه‌ها و یادبودهای اصلی شعر شکسته است. در آن شیر و عقاب به چادر سیرک، ورزا و شاه‌ماهی و خرس به کارخانهٔ کنسروسازی، اسبان تیزرو و سگان شکاری به میدان شرطبندی، و جنگل مقدس به کارگاه نجاری تعلق دارد. در این تمدن ماه در مقام قمر فسردهٔ زمین تحقیر می‌شود و زنان «نیروی کمکی کارکنان دولت» محسوب می‌شوند. در این تمدن پول تقریباً همه‌چیز و همه‌کس را خواهد خرید، مگر حقیقت را و شاعری را که حقیقت در او حلول کرده است.[۳]

البته رابرت گریوز به قدر کافی ناسوتی و تیزبین هست که دریابد مرامی تا این حد ناسازگار با

اهداف و علایق اکثریت، به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند با واقعیات سیاسی مرتبط باشد. او از وقتی که به این مرام شعری روی آورد تا به امروز شاعری غیر سیاسی بوده است؛ و چون به قدر کافی خوش‌اقبال بوده است، تاکنون در موقعیتی قرار نگرفته که مجبور به موضع‌گیری سیاسی شود. به یک معنا همهٔ شاعران پیرو نگرش رمانتیک ـ سمبولیست هنرمندانی غیرسیاسی بوده‌اند، زیرا ارزشهای ایشان از قوهٔ تخیّل سرچشمه گرفته است، و تخیّل بیش از آن ریشه‌ای و افراطی و آرمانخواه (utopian) است که بتواند خود را با مسائل و امور سراپا سیاسی وقف دهد. با این حال، از زمان انتشار کتاب *تأملات یک فرد غیرسیاسی* (۱۹۱۷) به قلم توماس مان، و سپس چرخش او در جهت خلافِ موضع ضد دمکراتیکِ این کتاب، این نکته روشن بوده است که غیرسیاسی یا ضد سیاسی بودن در دوره و زمانه‌ای که «سرنوشت هر کس معنای خود را به نحوی سیاسی آشکار می‌کند» تقریباً به صورتی اجتناب‌ناپذیر یعنی محافظه‌کار یا مرتجع بودن ــ دست‌کم در آن رژیمهایی که همواره ساختار مستقرِ قدرت و منفعت را تداوم می‌بخشند. به علاوه، در زمانهٔ ما قوهٔ تخیل، در واکنش به پیچیدگیها و تکثرگراییِ فرهنگ موجود که تخیّل قادر به جذب و هظم آنها نیست، غالباً بدوی‌گرا (primitivist) بوده است؛ آن «جشن و آیین معصومیت» که به‌گفتهٔ ییتس در عصر ما «غرق شده است»، فقط یکی از شمار فراوانِ بهشتهای گمشده‌ای است که به یاری تخیّل شعری آفریده یا طلب شده‌اند؛ نظام مادرسالار رابرت گریوز نیز نمونه‌ای دیگر است. از این رو، وسوسهٔ اصلی شاعران ــ وسوسه‌ای که گریوز، برخلاف ییتس، تسلیم آن نشد ــ سر خم کردن در برابر آن دسته از جنبشهای سیاسی بوده است که از نوعی بدوی‌گرایی مشابه و واکنشی مشابه علیه تکثرگرایی فرهنگی، نشأت می‌گیرند. فاشیسم ایتالیایی و اسپانیایی، ناسیونال سوسیالیسم آلمانی و آکسیون فرانسز نمونه‌های دست‌راستی اینگونه جنبشهایند؛ اما آنارکو ـ سندیکالیسم [یا سندیکالیسم آنارشیستی] نیز نمونهٔ دیگری است، جنبشیِ چپ‌گرا که نه فقط روشنفکران اسپانیایی، بلکه شاعران انگلیسی نظیر هربرت رید هم جذب آن شدند. اگر آن جنبش چپ‌گرا امروزه زوال یافته است، دلیلش آن است که بدوی‌گرایی این جنبش ــ یعنی مخالفت آن با صنعت‌گرایی و شهرنشینی مدرن ــ چنان ریشه‌ای، منسجم و صادقانه بود که استفاده از دستگاهها و ابزارهای موجودِ کسب قدرت را ناممکن می‌ساخت، درحالی‌که همتایان راستگرایش با بی‌رحمی و حیله‌گری تام، که نیازی به توصیف ندارد، همین ابزارها را به‌کار گرفتند.

البته اگر وسوسه‌های شاعران به‌کلی با وسوسه‌های مردمان دیگر تفاوت داشت، سیاست آنان هم علاقه و توجه کسی را برنمی‌انگیخت؛ اما عصیان قوهٔ تخیل یا غرایز بشری علیه تمدنی

که با پیچیدگی روزافزونی سازمان می‌یابد، امری عمومی و به قدر کافی رایج است. بـه‌گـفتهٔ جامعه‌شناس مشهور، پرفسور م. پولانی، «در زمانهٔ ما تنش میان شکاکیت پوزیتیویستی و نوعی کمال‌گرایی اخلاقیِ مدرن، همراه با پیامدهایی گسترده، فوران کرده است.»[۴]

این تنش در دو جهت بروز کرده است، در جهت هنر و فلسفه و در جهت سیاست. اولی حرکتی به سوی فردگرایی افراطی بود و دومی، برعکس، حرکتی به سمت توتالیتاریسم مدرن. ممکن است چنین به نظر رسد که این دو حرکت کاملاً در جهت خـلاف یکـدیگرند، لیکـن آنـها صـرفاً دو راه‌حـلِ بـدیل بـرای معادله‌ای هستند که حلش مستلزم *تحقق همزمانِ باور به‌کمال اخلاقی و نفی کـامل هـرگونه انگـیزهٔ اخلاقی بود.*

در نظر کسی که با شکاکیت کامل به جهان می‌نگرد هیچ پایه و بـنیانی بـرای اقـتدار و مـرجـعیت اخلاقی یا تعهدات اخلاقیِ متعالی در کار نیست؛ پس به نظر می‌رسد در اندیشهٔ چنین کسی هیچ جایی برای کمال‌گرایی اخلاقی وجود ندارد. مع‌هذا او می‌تواند با معطوف ساختن شکاکیت خـویش عـلیه جامعهٔ موجود و افشایِ اخلاقیات حاکم بر آن به منزلهٔ امری مصنوعی و ریاکارانه که صرفاً نقابی بر طمعکاری و ماهیت استثماری این جامعه است، کمال‌گرایی خویش را تحقق بخشد. اگـرچـه تـرکیب شکاکیت اخلاقی با داوری و اظهار تنفرِ اخلاقی فاقد انسجام منطقی است، اما آنها می‌توانند از طریق حملهٔ مشترک به هدفی واحد به واقع با هم عجین شوند. حاصل کار نوعی نفرت اخـلاقی از جـامعهٔ موجود و بیگانگی روشنفکر مدرن [از این جامعه] است. این امر بر حیات درونی او تأثیر عمیقی بر جای می‌گذارد. ترکیب شکاکیت و کمال‌گرایی اخلاقی باعث می‌شود تا او در تمامی تجلیات اخلاقیات سنتیِ خویش به دیدهٔ تحقیر بنگرد... او، تقسیم‌شده علیه خویش، هویتی را جستجو می‌کند که از تعرضِ شکِ در نفس مصون باشد. او که خود پیشتر تمایز میان خیر و شر را به منزلهٔ ریاکاری و عدم صداقت محکوم کرده است، هنوز می‌تواند به صداقت نهفته در این داوری و محکومیت افتخار ورزد. از آنجا که رفتار خوب و درستِ معمولی هرگز نمی‌تواند از سوءظن و اتهام سازشگری محض یا ریاکاری ناب مصون باشد، فقط یک کنش غیراخلاقیِ (a-moral) مطلقاً بی‌معنا مـی‌توانـد اصـالت (authenticity) آدمی را به طور کامل تضمین کند. بدینسان همهٔ آن شور و شوق اخلاقی که شکاکیت علمیِ آن را از قید نظارت دینی رها ساخته و سپس بـا بـی‌اعـتبار کـردن آرمـانهایش آن را بـه خـلأ پـرتاب کـرده است، بازمی‌گردد تا ستایش اخلاقی عمیقی را نثار نوعی اصالت غیراخلاقی کند... از حدود یک قرن پیش این مضمون بر تفکر قارهٔ اروپا حاکم بوده است، یعنی از زمانی که داستایوسکی برای نخستین‌بار آدم‌کشی را به منزلهٔ تجربه‌ای در عرصهٔ شکاکیت اخلاقی توصیف کـرد، و انـدک زمـانی پس از او، نـیچه هـمهٔ بـرداشـتهای سـنتی از خـیر و شـر را بـه مـنزلهٔ ریـاکـاری طـرد کـرد... ایـنها عـبارت‌انـد از بـرخـی راه‌حلهای فردگرایانه در قبال ستیز میان شکاکیت و کمال‌گرایـی اخـلاقی. ایـن راه‌حـلها هـر دو قـطب مخالف را در قالب نیهیلیسمی اخلاقی که سرشار از خشمی اخلاقی است، وحـدت مـی‌بخشند. ایـن ترکیب متناقض و معماگونه در تاریخ بشری امری جدید و سزاوار نامی جدید است؛ من آن را *واژگونی اخلاقی* (moral inversion) نامیده‌ام. در عرصهٔ حیات عمومی، واژگونی اخلاقی به توتالیتاریسم منجر

می‌شود.*

آثار و. ب. ییتس آکنده از نمونه‌های گوناگونِ «نیهیلیسمی اخلاقی سرشار از خشمی اخلاقی» است؛ و شاعران گوناگونی چون راینر ماریا ریلکه، والاس استیونس، ازرا پاوند، گوتفرید بن و ف. ت. مارینتیِ فوتوریست، در همدلی ییتس با جنبشهایِ توتالیتر راستگرا شریک بودند. محافظه‌کاری هوگو هوفمانشتال و تی. اس. الیوت نه تا این حد نیهیلیستی بود و نه این قدر «سرشار از خشمی اخلاقی»؛ اما هوفمانشتال شعار خطرناک «انقلاب محافظه‌کار» را مطرح ساخت ــ مفهومی که در عین حال مورد علاقهٔ فرقه‌های ناسیونالیست مختلفی بود که راه را برای پیروزی نازیسم در آلمان و اتریش هموار کردند ــ و تصور الیوت از «جامعهٔ مسیحی» نیز چنان انتزاعی و آرمانی بود که به‌هیچ‌وجه با دمکراسی ـ لیبرال سازگاری نداشت. کیش «سزاریسمِ»

---

* توصیف فوق از وضعیت روشنفکران روزگار ما و نوسان آنان میان دو قطب متضاد کمال‌گرایی و شکاکیت اخلاقی، حقیقتاً توصیفی هوشمندانه و برخوردار از تیزبینی است. لیکن مسألهٔ اصلی آن است که تناقض «منطقی» موردنظر پروفسور پولانی امری اساساً عینی و تاریخی است و نمی‌توان آن را به یک اشتباه یا نقص ذهنی تقلیل داد. نادیده گرفتن یا پنهان کردن تناقضات، نفی حضور عینی آنها در متن واقعیت، و فروکاستن آنها به امور ذهنی همواره یکی از خصایص تفکر بورژوایی بوده است. شکاف میان حال و آینده، آنچه هست و آنچه باید باشد، یا به عبارتی، شکاف میان فضای تجربه و افقهای تاریخی، همان عاملی است که روشنفکران را وامی‌دارد به طور همزمان از کمال‌گرایی و شکاکیت اخلاقی پیروی کنند. کمال‌گرایی اخلاقی آنان بازتاب این حقیقت است که بدون داشتن تصوری از «زندگی نیک» همهٔ ارزشها و مفاهیم اخلاقی، حتی مفهوم نسبیِ «زندگی بهتر» بی‌معنا می‌شود؛ همچنان‌که اگر تاریخ جهت و افق و غایتی نداشته باشد، هرگونه کنش و حرکت، حتی تلاش برای اصلاح تدریجی وضع موجود، در آشوبی بی‌پایان گم می‌شود. کنش و تفکر انسانی مستلزم وجود افقی تاریخی است و اگر امروزه باور به این افق نوعی کمال‌گرایی آرمانی به نظر می‌رسد دلیل اصلی‌اش «تغییرناپذیری» و قدرت مهیب وضعیت موجود و شکاف فراخی است که آن را از جهانی حقیقتاً انسانی جدا می‌کند. امروزه، حتی در ذهن نیز نمی‌توان از این شکاف گذر کرد، مگر به یاری امید و تخیلی قوی. شکاکیت اخلاقی روشنفکران مدرن نیز بازتاب این واقعیت است که حتی تلاشهای موفقیت‌آمیز برای اصلاح گام به گام جامعه مدرن هم در نهایت نه فقط اصل نظامِ ترس و خشونت و سلطه را دست‌نخورده باقی می‌گذارند، بلکه سریعاً به مکانیسمی برای بازتولید و مشروعیت این نظام بدل می‌شوند. فاصلهٔ عظیم میان ادعا و عمل، نیت و نتیجه، ارزش و واقعیت، و معنویت و ریاکاری، پذیرش شکاکیت اخلاقی را اجتناب‌ناپذیر می‌کند. از این رو، ترکیب کمال‌گرایی و شکاکیت اخلاقی که هریک زاییده و زایندهٔ دیگری است، به واقع «واکنش طبیعی» ذهنیتی است که هنوز می‌کوشد تحول تاریخی جهان مدرن و تضادها و تناقضات عینی و ذهنی آن را درک کند. فقط اندیشه‌ای دیالکتیکی و آمیخته به تناقض است که می‌تواند حقیقت را دربارهٔ جهانی متناقض بر زبان آورد. ــ م.

شتفان‌گئورگه قرابتهای آشکاری با ترفندهای عوام‌فریبانه و نمایشهای سزاریستیِ موسولینی داشت، هرچند که گئورگه تسلیم وسوسه‌ها و دعوتهای رهبران نازیسم نشد، زیرا «عامی‌گریِ» سطح پایین آنان با «اشراف‌منشیِ» مشکل‌پسند او سازگار نبود. (در نظر هوفمانشتال «اشراف‌منشی» گئورگه کلاً «بیش از حد بورژوایی» بود؛ و حقیقت آن است که کل روند حرکت به سمت ایجاد محافلی متشکل از نخبگان فرهنگیِ فرقه‌گرا، پدیده‌ای سراپا بورژوایی بود. هرچند یکی از همین مریدان اشرافی اشتفان گئورگه، یعنی کنت اشتافن‌بِرگ، بود که سعی کرد هیتلر را به قتل رساند.) این‌گونه همدلیها [با جنبشهای راستگرا] در همهٔ موارد با تردیدهای اساسی همراه بودند و از این طریق تعدیل می‌شدند. طول عمر آنها در اغلب موارد کوتاه بود و خود این همدلیها نیز به واسطهٔ بیانات و تصمیمات دیگر مرتباً نقض می‌شدند، و یا به هنگام غلبهٔ شناخت صحیح از واقعیات سیاسی بر جذابیتِ ژستهای سیاسیْ صریحاً پس‌گرفته می‌شدند. مع‌هذا به‌هیچ‌وجه نمی‌توان از این حقیقت چشم پوشید که «کمال‌گرایی اخلاقی» این شاعران با «لیبرالیسم بورژوایی» جور درنمی‌آمد، و قوهٔ تخیل آنان مفروضات و نهادهای این لیبرالیسم را طرد می‌کرد، حتی به هنگامی که عقلشان تصدیق می‌کرد که این لیبرالیسم حادترین نیازشان را برآورده کرده است، نیاز به آزادی برای مخالفت، تأیید ارزشهای خاص خودشان، و خوار شمردن «رؤیای عوام‌الناس».

۲

ک.ک. اُبراین نگرش ییتس در قبال فاشیسم در ایرلند و اروپا را به دقت بررسی کرده است[۵] و علاوه بر ارائهٔ اسناد و مدارک مفصل، ارتباط این نگرش با اشعار ییتس را روشن ساخته است.

این نگرش به واسطهٔ حضور دو عاملْ پیچیده و غامض گشت: نخست موقعیت مبهم ییتس در جنبش ناسیونالیستی ایرلند به منزلهٔ یک پروتستان ــ جنبشی که به لحاظ سیاسی ضدبریتانیایی بود، اما پیوندهای زبانی، فرهنگی و اجتماعیِ محکمی با انگلستان داشت ــ و دوم، نوسانات و تردیدهای ییتس که از عقب‌نشینیهای ادواری او به عرصهٔ زندگی خصوصی و غیرسیاسی ناشی می‌شد. به‌گفتهٔ اُبراین «در دوره‌های درازمدتِ گوشه‌گیری و عزلت، ییتس همواره تمایل داشت به هرگونه سیاستی به دیدهٔ تحقیر بنگرد، آن هم از موضع "امیدوارم به درک واصل شود." (و البته تحقیر سیاست بیانگر موضعی مشخصاً محافظه‌کار است.)» همان‌طور که اُبراین می‌گوید «دو جریان یا گرایش اصلی در فعالیت سیاسی ییتس» عبارت بود از «ناسیونالیسم ایرلندیِ ضدانگلیسی و اقتدارگرایی.» با این حال، به جز معدودی موارد استثنایی،

حتی اشعار مستقیماً سیاسی ییتس نیز بیانگر چیزی بس بیشتر از این دو جریان است. گاهی اوقات تخیل آخرالزمانی او مورد یا مناسبتی سیاسی را به اسطوره‌ای عام و جهانشمول بدل می‌کرد، نظیر موردی که اُبراین بدان اشاره می‌کند: *لدا و قو**. فقط یادداشت خود ییتس دربارهٔ این شعر یادآورِ شرایط شکل‌گیری و خلق آن است. سردبیر یک نشریهٔ سیاسی از ییتس خواسته بود شعری برای چاپ در این نشریه بسراید، «... آن وقت فکر کردم "اکنون هیچ چیز ممکن نیست مگر حرکت یا جنبشی از بالا و مقدم بر آن نوعی اعلام یا اخطار مهیب." قوهٔ خیال من "در جستجوی استعاره‌ای مناسب" سرگرم بازی با مضمون لدا وقو شد، و بدینسان نگارش این شعر آغاز گشت: اما در حین نگارش، پرنده و بانو صحنه را چنان در اختیار گرفتند که همهٔ عناصر سیاسی از آن زدوده شد، و به قول دوستم "خوانندگان محافظه‌کار [نشریهٔ او] این شعر را بد خواهند فهمید."»

اُبراین نشان می‌دهد که چگونه نیروهای درونی ییتس «در واکنش به نفرت و قساوت و خشونتی که اروپا را فرا می‌گرفت.» شعرهای پیشگویانه‌ای (prophetic) چون رجعت و بخش آخر *هزار و نهصد و نوزده* را خلق کردند. عقاید و دلبستگیهای ییتس، همچون «فعالیت سیاسی» او، نسبت به این شعرها بی‌ربط‌اند. مسألهٔ اصلی و مهمْ قدرت این اشعار در فراخواندن و احضار نیروهای تاریخی است، نیروهایی که فقط معددودی از معاصران ییتس قادر به تشخیص آنها بودند (هرچند هوگو هوفمانشتال که در ۱۹۲۹، یعنی ده سال قبل از ییتس، درگذشت، در یکی از آخرین نمایشنامه‌های خویش، *Der Turm*، به ماهیت این نیروها پی برد: هوفمانشتال معتقد بود «تخیل محافظه‌کار است»، اما تخیل خود وی می‌توانست به اندازهٔ تخیل ییتس، پیشگویانه و آخرالزمانی باشد.) شرح اُبراین بر *لدا وقو* هر آنچه را که باید گفته شود، بیان می‌کند، به ویژه در این مورد که چگونه «دلِ متعصب» ییتس و ظرفیت او برای نفرت ــ که عقاید سیاسی او را برای اُبراین و اکثریت خوانندگان ییتس غیرقابل قبول می‌ساخت ــ به سود این شعرها تمام می‌شود.

لیکن در شعر، هشدارهای گنگ و خام در مورد آنچه قریب‌الوقوع است ــ امواج تله‌پاتیکِ خشونت و ترس ــ در شکل استنتاجهای محاسبه‌شدهٔ عملی عیان نمی‌شوند، بلکه در قالب نوعی تلاش ظاهر می‌شوند، تلاشی مبتنی بر نوعی بینش استعاری به قصد آشکار ساختن آنچه واقعاً هم‌اینک رخ می‌دهد، و حتی، به مفهومی گسترده، آنچه به زودی رخ خواهد داد. شاعر هم، به مانند بانو،

* لدا، Leda، یکی از شخصیتهای اساطیری یونان باستان. لدا ملکهٔ اسپارت بود و زئوس، خدای خدایان، در هیأت یک قوی سپید بر او ظاهر گشت و او از وی صاحب فرزندی شد. ــم.

چنان گرفتار است،
چنان اسیر سرپنجهٔ خونِ ددخوی هوا

که فی‌والواقع همراه با شناخت آنچه هم‌اینک رخ می‌دهد، قدرت شناساندن آن را نیز کسب می‌کند. ییتس در مقام مرد اهل سیاست با فاشیسم به تفاهمی محتاطانه رسیده بود، رابطه‌ای دیپماتیک با یک نیروی سیاسی عظیم؛ اما در مقام شاعرْ ماهیت این نیرو و بُعد تراژیک مسأله را منتقل می‌کرد. ناخالصیهایِ زندگیِ دراز و غیرعادی او جذب فعالیتها و نظریه‌های سیاسیِ منحرف، و گاه شیطانی، او شد. اما خلوص، قوام و اصالت ــ از جمله حقیقت نهفته در سیاست بدانگونه که ییتس آن را درک می‌کرد ــ جملگی در شعر او تمرکز یافته‌اند، در قالب استعاره‌هایی‌چنان قدرتمند که هرگونه قصد و نیت از پیش محاسبه‌شده را کنار می‌زنند: پرنده و بانو صحنه را در اختیار می‌گیرند.

ییتس یکی از آن نویسندگانی است که فرانک کرمود آنان را «آخرالزمانیهای جدید» نامیده است.[۶] کرمود نیز از ناهماهنگی موجود میان نسبی‌گرایی اخلاقی ییتس و عقاید، یا عقاید نصفه و نیمه‌ای، که در شعر او به‌کار رفته است، ناخشنود است. کرمود می‌نویسد: «ییتس در عمق وجود خویش نسبت به سخنان بی‌معنایی که آن به اصطلاح شهوتِ تعهد و معنویتِ او را ارضا می‌کرد، شک داشت. گه‌گاه بخشی از آنها را باور می‌کرد، لیکن از آنجا که تعهد حقیقی او معطوف به شعر بود، به خوبی تشخیص می‌داد که قصه‌ها و افسانه‌های او ابزارهایی آموزشی و غیرضروری‌اند، "قصه‌هایی دروغی که آگاهانه ساخته شده‌اند." به قول خود ییتس "آنها استعاره‌های لازم برای شعر را در اختیار من می‌گذارند."» با این حال، ناهماهنگی هنوز باقی است؛ و چنانچه خواهیم دید شاعران بعدی رفته‌رفته نسبت به خود استعاره ظنین شدند، زیرا استعاره در خدمت نوعی تقلب و انتقال و گذارِ تصدیق‌نشده و پنهانی از یک حیطهٔ واقعیت به حیطه‌ای دیگر عمل می‌کند. کرمود از عقب‌نشینی ییتس سخن می‌گوید، "عقب‌نشینی به قلمرو اسطوره و آیینها و مناسک جادویی؛ در یک‌سو منطق‌دانان حقیر و کوته‌بین بودند، و در سوی دیگر صور جذاب و گوناگونِ جنون و بی‌عقلی." اُبراین نشان داده است که همین عقب‌نشینی به اسطوره توانسته در مواردی مانع تحقق نیات اولیهٔ شاعر شده و شعر را از قید مناسبتِ [سیاسی ـ اجتماعی] اش نجات بخشد. همان‌طور که کرمود گفته است، در موارد دیگر درست عکس این امر رخ داده است: واقعیت عملی در زبان شعریِ ییتس بروز یافته و خشم و غضب او را فرونشانده و تجربه را جایگزین تصورات آخرالزمانی کرده است: «آنچه سرانجام او را حفظ کرد، اعتماد و اطمینانی بود که یکی از اجزای کل سنت اروپایی است، اطمینان به زبان مشترک و همگانی، زبان محاورهٔ مردمان عادی که هر روزه به وسیلهٔ آن با واقعیت، و نه حق و حقانیّت، درگیر می‌شویم. همه‌چیز در گرو قدرتی است که بتواند

زبان فرهیختهٔ تخیل را با
زبان مشترکِ همگانی درآمیزد.

به همین ترتیب، ییتس نیز به رغم علاقه‌اش به قصه‌های مربوط به آخرالزمان، خلود نفس و تعالی، از لزوم درآمیختن و ترکیب این قصه‌ها با *زبان همگانیِ* واقعیت آگاه بود.»

ولی همان‌طور که کرمود در ادامهٔ سخن خویش می‌گوید، این امر فقط در مورد شعر صادق است. او می‌نویسد: «رؤیاهایِ آخرالزمانی، اگر بر افکار زمان بیداری ما مستولی شوند، احتمالاً بدترین رؤیاهایند.» و سپس این عبارت را از جان دیویی نقل می‌کند: «حتی نظامهای زیباشناختی نیز ممکن است مولّد جهتگیری خاصی نسبت به جهان و موجد تأثیراتی آشکار باشند.» در نظر کرمود، آثار ییتس نمونه‌ای است از «نظریه‌های توتالیتر در باب فُرم [هنری] که بازتاب یا همتایِ نگرشهای سیاسی توتالیترند»؛ و «یگانه دلیلِ بی‌اهمیت بودن این امر آن است که ییتس بر کسانی که ممکن بود اعتقادات او را در عمل به آزمون گذارند، هیچ تأثیری نداشت.»

مورد ییتس، از هر زاویه‌ای که بدان بنگریم، متناقض و معماوار به نظر می‌رسد، زیرا اشعار او از دل مجادله‌ای با خویشتن ظاهر می‌شدند، نه از بطن شیوه‌های حل و فصل این مجادله ــ هرچند این راه‌حلها نیز در جای خود مهم‌اند، زیرا تحول و پیشرفت فوق‌العادهٔ ییتس را توضیح می‌دهند، تحول از خیالپردازیِ رمانتیک و سودایی به رویارویی پیامبرگونه یا سراپا واقعگرا با «آن خدای وحشی»، و بدین‌گونه بود که ییتس توانست در کهنسالی نیز ابیاتی بسراید نو و پُرمعنا، و در عین حال رسا و شیوا:

غازی وحشی آنجا بالای بالا
در دامنه‌های شب؛ شب دوپاره می‌شود و سپیده‌دم
رها؛
من، از خلالِ تازگیِ شگفت نور، پیش می‌روم، پیش می‌روم؛
آن اسبان دریایی بزرگ چنگ و دندان نشان می‌دهند و بر سپیده‌دم می‌خندند.[۷]

قابلیت ییتس برای تغییر و یادگیری، حتی از مردان جوانتری چون ازرا پاوند، حاکی از آن است که اگر آنقدر زنده مانده بود تا تحقق تحولات و انقلابهای موردنظر خویش را تجربه کند، به احتمال قوی در دلبستگیهای سیاسی خویش تجدیدنظر می‌کرد. ییتس، به رغم استفاده از نقابها، هیچ‌گاه اجازه نداد یک نظام زیباشناختی، به منزلهٔ نوعی حائل، او را از ضربه‌ها و تلاطمات و شکستها

مصون سازد. «سخن گفتن از احساسات خویش بدون ترس و واهمه یا جاه‌طلبی اخلاقی، بیرون آمدن از زیر سایهٔ اذهان مردان دیگر، از یاد بردن نیازهای آنان، به تمامی یکی‌شدن با خویشتن، این است همهٔ آن چیزی که در نظر الهگانِ شعر و هنر مهم می‌نماید.»[۸] می‌توان در پس همهٔ نقابهای ییتس نیاز «یکی شدن با خویشتن» را حس کرد، هرچند به‌کمک همین نقابها بود که او توانست سرشت متکثر «خویشتن» را بیان کند بی‌آنکه چیزی از تمرکز و فشردگی، یا کلیت و شمول آن کاسته شود، همان کلیتی که ییتس آن را در آثار شعرای بزرگ غنایی و تراژیکِ پیش از خود یافته بود و وجودش را مدیون سنت بود: «آن شور و شعفِ شکل‌دهنده، خلوص و پاکیِ اندوه را حفظ کرده است، همان‌طور که پیشتر خلوص عواطفی چون عشق یا نفرت را حفظ کرده بود، زیرا اصالت و شرافت هنر از آمیزش عناصر متضاد ناشی می‌شود، نهایت اندوه، نهایت شادی، کمال شخصیت، کمالِ تسلیم و نفیِ شخصیت، فوران انرژیِ پُرتلاطم، و شگفتیِ سکون.» از آنجا که ما، دست‌کم در عرصهٔ شعر و شاعری، «فقط به اندیشه‌هایی باور داریم که نه در مغز بلکه در تمامی تن جوانه زده‌اند»، عقاید ییتس بسی کمتر توی ذوق می‌خورد تا عقاید شاعران دیگری، چون ازرا پاوند، که به نحو منسجمتری مدرن هستند. ییتس خود در *مقدمه‌ای کلی بر آثار* خودم نوشت: «من از ادبیاتِ مبتنی بر نقطه‌نظر و پیام متنفر بودم و هنوز هم با نفرتی روزافزون از آن متنفرم.» گذشته از معدودی لغزشهای چشمگیر، اشعار ییتس علاوه بر خشم اخلاقی، بینش تراژیکِ شاعری را به ما منتقل می‌کند که آثار خود را پیش از جنگ جهانی دوم نگاشته است:

> به لطف توهمی چند لایه، تمدن در حلقه‌ای تنگ گرد آمده، تحت حاکمیت یک قانون، تحت حاکمیت چیزی شبیه صلح؛ لیک حیات آدمی فکر است، و او، به رغم دهشت خویش، نمی‌تواند از جُستن بازایستد، از غارتِ غذا و غنیمت در لابه‌لای قرون، از جُستن، جنگیدن و برکندن، تا که بتواند به درونِ برهوت واقعیت پا گذارد...[۹]

صرف‌نظر از دیدگاه ما، و صرف‌نظر از دیدگاه ییتس به هنگام نگارش این سطور، حتی حکمی تا این حد کلی و بری از احساساتِ نمایشی نیز باید ما را قانع کند، نه فقط به دلیل استادی شاعر در تلحین و تعدیل اصوات و تسلط بر شعر موزون بی‌قافیه (Blank Verse)، بلکه از آن رو که این حکم صادق است؛ و حوادثی که ییتس آنقدر زنده نماند تا آنها را تجربه کند، باعث شده‌اند تا

حقیقت آن بیش از پیش عیان شود.

اگر در عقاید ییتس کندوکاو کنیم، درخواهیم یافت که همهٔ آنها در خود آثار ییتس به نحوی تصحیح یا تکمیل شده‌اند. برای مثال، تمایلات شبه‌فاشیستی او توسط این اظهارنظر تعدیل می‌شوند که «من به‌هیچ‌وجه ناسیونالیست نیستم، مگر در ایرلند و به دلایلی گذرا»، و البته آن «دلایل گذرا» را نباید از قلم انداخت. ملاحظات روانشناختی او نیز همین نقش تعدیل‌کننده را ایفا می‌کند: «همهٔ جانهایِ تهی و بی‌مایه به عقاید افراطی گرایش دارند. فقط آن کسانی که از خاطرات و عادات فکری خویش دنیایی غنی ساخته‌اند، بدین نکته واقف‌اند که دفاع از عقاید افراطی به واقع توهینی به حس یا شم آدمی در تأیید نقش احتمال [یا تصادف] است. برای مثال، گزاره‌هایی که کل حقیقت را به یک طرف نسبت می‌دهند فقط ممکن است به اذهان بیمار رسوخ کنند تا موجب تنش و تلاطم شوند، البته اگر واقعاً رسوخ کنند، و ذهن نیز دیر یا زود آنها را به صورت غریزی پس می‌زند.»[۱۰] اکثر عقاید و نگرشهای افراطیِ موجود در آثار ییتس، به ضدِّ ـ نفس (anti-self) او تعلق دارند. آن ییتسی که اعتراف کرد «من هیچ راه‌حلی ندارم، هیچ»، همان مرد عاقلی بود که از حصول «کمال در زندگی» ناامید گشته بود، زیرا می‌دانست دستیابی به آن نوع کمالی که او برای کار خویش طلب می‌کرد، بدون کمک گرفتن از «سیاه‌مشقهای» هنری‌اش ناممکن است، و همچنین بدون استفاده از نقابِ سبک نگارش که حتی در مقام نثرنویس نیز به ندرت می‌توانست آن را کنار گذارد.

۳

ییتس هم در تجدیدحیات ادبی ایرلند و هم در تحولات سیاسی آن کشور، که با این تجدیدحیات عمیقاً مرتبط بود، شرکت داشت و همین امر موجب شد تا تردیدها و مسائل اخلاقی و هنری او شدید و حاد شود. با این حال، انتخاب میان «کمالِ زندگی» و «کمالِ اثر هنری» برای دیگر شاعران امری آشنا بود، شاعرانی که کمتر از ییتس فرصت یافتند فعالیت سیاسی را تابع تخیل آخرالزمانی خویش سازند. پل والری هم معتقد بود: «هر آن کس که طالب *اثر* است طالب *ایثار* است. مسألهٔ حیاتیْ برگزیدن آن چیزی است که باید قربانی شود: آدمی باید بداند چه کسی، چه کسی *قرار است* دریده شود.»[۱۱] اما والری، در مقام روشنفکری فرانسوی، از شرّ تمایلات افراطی آخرالزمانی مصون ماند، آن هم به لطف سنّت تعقلِ تحلیلی و شکاک که به عمق مسائل روانی نفوذ می‌کند ــ سنتی که ریشه‌هایش به اخلاقیون فرانسوی قرن هفدهم و قبل از آنان به مونتنی بازمی‌گردد ــ و آثار منثور والری، به رغم «تجارب» او در زمینهٔ شعر ناب،

، سنت را تداوم بخشید. امکان نداشت ییتس چنین عبارتی بنویسد: «یک عقیدهٔ سیاسی یا
ری باید چیزی چنان گنگ و مبهم باشد که همان فرد واحد با همان شکل و شمایل همواره
اند آن را با علایق و حال و هوای خویش وِفق دهد؛ اَعمال خویش را توجیه کند؛ و رأی خود
انتخابات را توضیح دهد.»[۱۲] تعریف ییتس از آقا یا جنتلمن ــ که مبیّن یک نمونه از دین او
فرهنگ و اخلاقیات انگلیسی است ــ این نوع نسبی‌گرایی عمدی و آگاهانه را منع می‌کرد.
به همین ترتیب، بی‌میلی کاملاً فرانسویِ والری به اینکه مسخرهٔ خاص و عام شود، مانع از
شد تا به هنگام پرداختن به مسائل عمومی و همگانی و «بحران» تمدن اروپایی، در آثاری
ن *سیاست روح* یا *ملاحظاتی در باب جهان موجود*، دست به پیشگویی زند، همان «بحرانی»
شعر او درباره‌اش چیزی نمی‌گوید، آن هم در قیاس با آگاهی آخرالزمانی ییتس از این واقعیت
«همه‌چیز فرو می‌پاشد، مرکز را توان پایداری نیست.» وجود احکام و عباراتی مشابه به قلم
گو هوفمانشتال مؤید دوراندیشی والری در مهار قلم خویش و پرهیز از اینگونه سخنان است.
مونِ هوفمانشتال وجوه مشترک بسیاری با مضمون والری دارد. آنان، هر دو، در مقام ناقدان
ماعی و سیاستمداران فرهنگی، عمیقاً نگران تغییراتی بودند که در فاصلهٔ دو جنگ جهانی نه
ل در نهادها، بلکه در ذهنیت و طرز تفکر اروپا رخ داد. در واقع، تحلیل والری، در کتاب
ست روح، از تأثیرات مخرب تکنولوژی و یکدستی و سازشگری بر این ذهنیت، به مراتب
تر و تکان‌دهنده‌تر از ترسها و نگرانیهای هوفمانشتال در مورد تکبرِ *(hubris)* مرکزگریز و
ج و مرج‌آفرینِ معاصران خویش است. با این حال، «دهشت و تنفر» والری از پیشگویی، او را
اشت تا تحلیل خویش را با تصدیق این نکته به پایان برد که او «هیچ راه‌حلی ندارد، هیچ»، و
داند بر سر نوع بشر چه خواهد آمد، بلکه فقط می‌تواند به مخاطبان خویش توصیه کند برای
جهه با هر حادثه‌ای، «یا تقریباً هر حادثه‌ای»، آماده باشند. هوفمانشتال کوشید به ترکیبی
ادل دست یابد؛ او در این راه، واژه‌های «انقلاب محافظه‌کار» را به‌کار گرفت، و از مرز خطرناک
تحلیل فرهنگی و فعالیت سیاسی، میان تشخیص بیماری و تجویز درمان، گذر کرد.
مانشتال نه فاشیست بود و نه از جملهٔ هواداران فاشیسم؛ ناسیونال سوسیالیستها نیز نهایتاً
او را به دلیل یهودی، یا «غیرآریایی»، بودن یکی از اجدادش ممنوع کردند؛ لیکن در اتریش و
ن «انقلاب محافظه‌کار» به شعار اصلی شماری از گروههای ناسیونالیست افراطی و
فاشیست بدل شد. محافظه‌کاری غضب‌کردهٔ هوفمانشتال، که روح و محتوای آن با برنامهٔ
حهای سیاسی آن دوره یا ادوار بعد هیچ شباهتی نداشت، به واسطهٔ حس طنز، انتقاد از خود،
برالیسم نهفته در آثار وی، تعدیل می‌شد. راه‌حلی که تخیل شعری او در سخنرانیهای

عمومی‌اش ارائه می‌کرد، قاطعانه‌تر و شعاری‌تر بود، زیرا تخیل شعری غالباً به سمت آرمانشهر، آخرالزمان و پیشگویی گرایش دارد؛ به ویژه در مواقعی که درگیر آن نوع واقعیاتی نیست که هوفمانشتال در مقام قصه‌گو و نمایشنامه‌نویس با آنها سروکار داشت.

والری به محدودیتهای خویش واقف بود. او می‌دانست که ادبا و اهل قلم در ارائهٔ انتقاد اجتماعی و فرهنگی کاملاً صلاحیت دارند، لیکن وقتی نوبت به انتخاب شروری می‌رسد که از سیاست عملی جدایی‌ناپذیراند، غالباً «هیچ راه‌حلی ندارند، هیچ.» به علاوه، شکاکیتِ فراگیر والری و فردگرایی او، که همواره با اعتقاد به تنها خودی (solipsism) فقط یک مو فاصله داشت، جدّی‌گرفتنِ سیاست را برای وی دشوار می‌ساخت. به‌گفتهٔ خود او «هرگونه سیاستی استوار بر بی‌اعتنایی اکثریت مردمانی است که در ماجرا دخیل‌اند؛ در غیر این صورت، وجود هیچ‌گونه سیاستی ممکن نبود.»[۱۳] والری در بهترین حالت فقط می‌توانست ناظری کلبی‌مسلک و شاهد تیزبین حوادثی باشد که برای آنها اهمیت کمتری قائل بود تا تغییرات مشهود در حوزهٔ عادات و فرایندهای فکری معاصرانش: «حوادث بزرگ، احتمالاً، فقط از دید اذهان کوچک چنین می‌نمایند. برای ذهنهایی که دقت و حساسیت بیشتری دارند، نکتهٔ اصلی و مهم همان رخدادهای نامحسوس و مداوم است.» به همین سبب والری دربارهٔ آن منازعات و جنبشهای سیاسی که فرهنگ بورژوایی و فردگرایِ خود وی را مورد تاخت و تاز قرار داده بودند، تقریباً هیچ حرفی برای گفتن نداشت، هرچند که در زمینهٔ تحلیل «ذهنهای دقیقتر و حساستر» کارش عالی بود. هم ییتس و هم هوفمانشتال، به رغم همهٔ ندانم‌کاریهای سیاسیشان، با روح *دوران* *(zietgiest)* پیوند نزدیکتری داشتند و نسبت به لرزشها و تلاطمات عصری چنین خشن و پُرغوغا حساستر بودند. یکی از دلایل این امر آن است که هر دو آنان در قیاس با والری تمایل کمتری به تنها خودی داشتند و به طور کلی در سرنوشت بشری بیشتر دخیل بودند، و نسبت به جامعه‌ای خاص، یعنی جامعهٔ خویش، توجه بیشتری داشتند.

۴

والتر بنیامین، فیلسوف و منتقد آلمانی، که در سالهای آخر عمر خویش مارکسیست شد، زمانی اظهار داشت که فاشیسم «سیاست را زیباشناسانه می‌کند»، درحالی‌که کمونیسم «هنر را سیاسی می‌کند.»[۱۴] او از مارینتی (Marinetti)، شاعر فوتوریست ایتالیایی، به منزلهٔ نمونه‌ای از باور به آخرالزمان فاشیستی یاد می‌کند، کسی که از جنگ لذت می‌بَرد و با صدای بلند می‌گوید: "*fait ars-pereat mundus*" (= بگذار هنر جهان را ویران کند.) بنیامین در مقام شارح می‌نویسد:

«این، به روشنی، نقطهٔ اوج و فرجام نهضت هنر برای هنر است.»

در این حکم کلی و تعمیم‌یافتهٔ بنیامین آنقدرها حقیقت نهفته است که آدمی را به فکر اندازد آیا راه میانه‌ای مابینِ «زیباشناسانه کردن» سیاست و «سیاسی کردن» هنر وجود دارد یا نه. در دوره‌ای که از بدو معرفیِ اصل «هنر برای هنر» تا دههٔ ۱۹۲۰ ادامه می‌یابد ــ و البته هنر *برای* هنر نیز خیلی زود در دههٔ ۱۸۳۰ از سوی تئوفیل گوتیه معرفی شد ــ این راه میانه در عرصهٔ عملْ غالباً، و در حوزهٔ نظری به ندرت، کشف شد. از همان آغاز در میان شاعران گرایشی به سردرگمی و خلطِ استقلال هنر با استقلال هنرمند به چشم می‌خورد، خلط یا اشتباهی که در عصر و زمانهٔ پرستش هنرمند به مثابهٔ قهرمان و «انسان نمونه» بسیار ساده و راحت رخ می‌داد. لیکن این «انسان نمونه» [یا «نمایندهٔ نوع بشر» (representative man)]، به نحوی تناقض‌آمیز، بر یکتایی خویش، و فی‌الواقع بر هر آنچه او را از کل بشریت جدا و منزوی می‌کرد، اصرار می‌ورزید. نتیجهٔ این امر، ناراحتی گستردهٔ شاعران در قبال «نفس تجربی» خویش و ظهور کیشِ نقابها یا کیش امر غیرشخصی* است که عملاً ناراحتی آنان را به نوع جدیدی از آزادی اخلاقی و تخیلی [هنری] بدل کرد. بدون این آزادی، که در سراسر اروپا و امریکا به شیوه‌هایی بسیار متفاوت و گوناگون از سوی شاعرانی بس متفاوت و گوناگون به‌کار گرفته شد، آن نوع شعر مدرنی که در نیمهٔ نخست قرن بیستم به شکلی بین‌المللی شکوفا گشت، هرگز به وجود نمی‌آمد. برای مثال، بهترین اشعار س. پ. کاوافی (C.P. Cavafy) جملگی شعرهای تاریخیِ مبتنی بر *چهره‌های خیالی (persona)* اند که ظرافت و شفافیت خود را مدیون همین آزادی‌اند ــ آن هم تا به حدی که نفس یا شخصیت تجربی کاوافی فقط در قالب چهره‌های مبدل خویش حضور دارد و خود را صرفاً از طریق تغییر و تبدیلهایش تحقق می‌بخشد. همین امر تا حدی کمتر در مورد اکثر چهره‌های برجستهٔ شعر مدرن یونان صادق است، به ویژه با توجه به توانایی خاص آنان برای درآمیختن

---

* مقصود از کیش نقابها (Masks) پذیرش جدایی شعر از شاعر و تأکید نهادن بر ماهیت غیرشخصی شعر یا اثر هنری است که نباید آن را تجلی عواطف نفسانی و شخصی شاعر دانست. بدین‌ترتیب، میان نفس تجربی یا همان شخصیت عادی شاعر در متن زندگی روزمره و نفس شعری یا هنری او تمایزی ایجاد می‌شود، و همین شکاف شاعران مدرن را وامی‌دارد تا به نقابها یا «چهره‌های شعری» (persona) متوسل شوند. این امر حاکی از تلاشی و چندپارگی نفس و شخصیت در جهان مدرن و به یک معنا نشانگر همان چیزی است که هگل آن را «آگاهی ناشاد» نامیده بود. کیش نقابها تجلی بارز ماهیتِ متناقض مدرنیته و جدایی و استقلال و خود آیین شدن هنر، سیاست، دین و... در عصر جدید است که ایجاد پیوند میان آنها و دستیابی به معنایی کلی و منسجم در زندگی فردی و جمعی را برای همگان، به ویژه هنرمندان، به عذابی دردناک و در عین حال خلاّق و آمیخته به آزادی بدل کرده است. ــ م.

خلق و خوی مدرن با چهره‌ها و مناظر تاریخی یا اسطوره‌ای. در آثار سفریس (G. Seferis) تجارب شخصی ــ از جمله تجارب سیاسی، تردید و نگرانی دربارهٔ وضعیت کشورش یونان، و تبعید و خسران و محرومیت و شفا ــ با چنان ظرافت و دقتی به چهره‌ها و تصاویری تبدیل می‌شوند که «همبستهٔ عینی» این تجارب‌اند، که فقط اطلاعات زائد مربوط به شرح احوال او ممکن است آدمی را به جدا ساختن نفس تجربی از نفس شعری او ترغیب کند. این نوع گذر و جابه‌جاییِ به ظاهر کامل و سهل‌الوصول، نیازمند چیزی بیش از آمادگیِ استفاده از نقابها است. در مورد سفریس دعاوی ناسازگار [دو قلمرو] زیباشناسی و تجربه به راستی با هم سازگار شده‌اند، آن هم به لطف نگرشی غیرشخصی که نه یک ترفند هنری، بلکه اعتقادی است مبنی بر آنکه کل بزرگتر از جزء، و آگاهی فردی کم‌اهمیت‌تر از محتوای این آگاهی است. آثار تی. اس. الیوت نیز متکی بر اعتقادی مشابه است، لیکن سنتهایی که الیوت آنها را منشأ تغذیهٔ نگرش غیرشخصی خویش می‌دانست، در قیاس با سایر سنتها، متنوعتر، پیچیده‌تر و مسئله‌سازتر بودند، و آنقدرها مسلّم و جاافتاده و رایج و شایع محسوب نمی‌شدند. دلمشغولی و توجه اولیه الیوت به آثار [دو شاعر مدرن فرانسوی] لافورگ و کوربیه، که خود نمونهٔ اعلایِ انتقاد و پرسش از نفس محسوب می‌شدند، نشان‌دهندهٔ برخی از مشکلات اوست.

پل والری زمانی اظهار داشت که «سنت و پیشرفتْ دو دشمن بزرگ نوع بشرند»[۱۵] ــ نمونه‌ای از طبع هوشمند و شیطنت‌آمیز او ــ لیکن در ادامهٔ سخن خویش، نگرش مبهم، اگر نه مشخصاً خصومت‌آمیز، شاعران قرن بیستم نسبت به پیشرفت در علوم و تکنولوژی را مورد بررسی قرار داد. [در این بررسی] از ادگار آلن‌پو به عنوان نویسنده‌ای متعلق به دورهٔ رمانتیک یاد می‌شود که مخالف چنین پیشرفتی بود، ولی در آثارش از کشفیات جدید علمی سود می‌جست. بعد از آلن پو نوبت به دولیل آدام، آن جمال‌پرستِ تمام‌عیار رسید که در عین حال یکی از پایه‌گذاران داستانهای علمی ـ تخیلی مدرن بود. از طرف دیگر، شعر رمانتیک ـ سمبولیست حتی نتوانست به چنین شیوهٔ مبهمی از علوم سود جوید، زیرا شگرد تخصصی این نوع شعر، شگردی زیباشناختی بود که به ناگزیر با تخصصی‌شدن روزافزون تحقیق علمی در تضاد می‌افتاد، و همچنین با تکنولوژی مدرن که گمان می‌رفت به یکسان ماده‌گرا و، در ضدیت با «جشن معصومیت»، خشن و بی‌رحم است. آثار خود والری نمایانگر وسعت شکاف و فاصلهٔ میان کنجکاوی فکری و عقلی در قلمرو نثر و رجعت به بدویت از طریق اسطوره‌سازی (mythopoeic atavism) در قلمرو شعر است.

این امکان وجود داشت که چنین شکافی به طرزی رضایتبخش به دست شاعرانی بسته یا

ترمیم شود که در مناطق به لحاظ فنی عقب‌مانده‌تر اروپا و امریکا کار می‌کردند، و یا می‌توانستند، بدون تنش و تقلای بسیار، از خاطرات مربوط به چنین تاریخچه یا پس‌زمینه‌ای سود جویند. برای مثال، شاعر اسپانیایی، خُوان رامون خیمه‌نز، هنوز می‌توانست بدین نکته باور داشته باشد که «اگر کسی در یک رشته (مثلاً شعر، دین، هنر، علم و غیره) پیشرفت کند، به ناگزیر در همهٔ رشته‌های دیگر نیز پیشرفت خواهد کرد، حتی اگر تک‌تک آنها را متعلق به خویش تلقی نکند.»[۱۶] همین شاعر کوشید تا جهتگیری ضدمترقی شاعران رمانتیک ـ سمبولیست را با تأیید و تصدیقِ اُمانیستیِ دمکراسی لیبرال آشتی دهد؛ شاعر معاصر او، آنتونیو ماچادو، و همچنین اکثر چهره‌های برجستهٔ نسل بعدی شاعران اسپانیایی، از جمله لورکا، آلبرتی و... نیز همین هدف را دنبال می‌کردند. در ۱۹۴۱ خیمه‌نز اصطلاحات «دمکراسی» و «اشرافیت» را مجدداً به شیوه‌ای تعریف کرد که ناسازگاریهای اجتماعی و سیاسی آنها را به حداقل می‌رساند. مع‌هذا تصور او از یکی‌بودن «اشرافیت» با دهقانان ــ زیرا «زندگی در هوای آزاد عالیترین شکل اشرافیت است»[۱۷] ــ نشانگر حضور تخیل شعری است. مشکل بتوان تصور کرد که شاعری با سابقهٔ شهرنشینی، در ۱۹۴۱ چنین نظری اظهار کند و با صدای خندهٔ جامعه‌شناسانی که پشت سر او مسخره‌اش می‌کنند، مواجه نشود. حتی تمایل ییتس به دهقانان نیز ژست یا حرکتی ارتجاعی تلقی می‌شود ــ و تازه ییتس ایرلندی بود. البته خیمه‌نز این نکته را روشن ساخت که اشرافیت مورد نظر او با اشرافیت موروثی ــ که ییتس آن را می‌ستود ــ یکی نیست؛ لیکن او نیز همچون ییتس بر این باور بود که «همواره و در هر چیز باید کار را با شعر به پایان برد، که خودْ همان تجلّی بی‌همتای اشرافیت است.»

این سخن شاعری است که با ترک کشورش پس از جنگ داخلی، تمایل و علاقهٔ خویش به دمکراسی لیبرال را اثبات کرد. پس گزینش سیاسی و اخلاقی یک چیز است و مقدمات و مبانی شعر رمانتیک ـ سمبولیست چیزی دیگر. خیمه‌نز، در مقام یک شاعر، نمی‌توانست تمدنی را در ذهن متصور شود که در طبیعت و سنت ریشه ندارد. در یکی دیگر از مقالات آن دوره، او مشخصاً شعر را از ادبیات متمایز ساخت. به‌گفتهٔ او «به ندرت ممکن است اشتباهی از ادیبی سر زند. او تقریباً همواره بشقابهایی را که به هوا انداخته، می‌گیرد، و اگر هم یکی از آنها بیفتد، روی سر کسی دیگر می‌افتد. شاعر پیوسته و از سرِ عادت چند بشقابی را از دست می‌دهد؛ لیکن آنها بر سر کسی نمی‌افتند، بلکه در فضای لایتناهی گم می‌شوند، زیرا شاعر یکی از دوستان خوبِ فضاست.» به عبارت دیگر، ادیب به‌کاری که می‌کند و به آنچه می‌خواهد واقِف است، اما «شعر به دست هر کس تحقق نمی‌یابد، شعر همیشه می‌گریزد، و شاعر حقیقی، که معمولاً فرد

شریفی است زیرا عادت دارد در جوار حقیقت زندگی کند، می‌داند چگونه باید بدان رخصت گریز دهد...» خیمه‌نز چنین نتیجه می‌گیرد که «ادبیات مبیّن مرتبه یا حالتی از فرهنگ است، و شعرْ، ماقبل و مابعد فرهنگ، مبیّن مقام یا حالتی از فیض.»

خیمه‌نز در این نتیجه‌گیری خویش کاملاً محق بود که اولویت تخیل در شعرْ نافی جذب و هظم تام و تمامِ ارزشهای شعری در هرگونه نظام اجتماعی یا فرهنگیِ موجود در جهانِ مدرن است؛ و به لحاظ جدا نگه داشتن آگاهی‌اش به این امر، از انتخابهای اخلاقی و سیاسی خویش نیز به همین اندازه محق بود. او در پایان چنین نوشت: «تخیل امری مستقل و خودآیین است، و من نیز یک استقلال‌طلبِ خیالپردازم (imaginative autonomist).»[۱۸] ولی او، برخلاف بسیاری از شاعران هم‌دوره‌اش، مرزها و محدودیتهای تخیّلِ خودآیین را تصدیق می‌کرد و از پاتکهای تهاجمی در ورای این مرزها امتناع می‌کرد. و قصد وی از تمیز نهادن میان شعر و ادبیات نیز همین بود، میان آن هنری که به صورت غریزی و به خاطر خودش اجرا می‌شود و آن صناعتی که «دغدغهٔ اصلی‌اش همان جهان بیرونی است که باید آن را در خود ادغام سازد.» از آنجا که شعر نوعی «حالت فیض» است، «شخص شاعر، چه به هنگام سکوت و چه در زمان نگارش، رقاصی تجریدی* است، و اگر می‌نویسد، به سبب بی‌ارادگی و ضعفی همیشگی و هرروزه است، زیرا اگر بخواهد کارش حقیقتاً منسجم باشد، باید ننویسد. آن کس که باید بنویسد همان ادیب یا مرد اهل ادب است.»[۱۹]

ییتس، والری، و هوفمانشتال تنی چند از خیلِ شاعرانِ سنت رمانتیک ـ سمبولیست بودند که جملگی شیفته و مسحور هنرهای صامت بودند، شاعرانی که بیشتر مشتاق رسیدن به مقام سکوت بودند تا «مقام موسیقی»؛ و «هنر رقص» نیز چنانچه فرانک کرمود گفته است، «بدوی‌ترین هنر غیرگفتاری است که نوعی حقیقت شهودی و همچنین تصویریِ ماقبل علمی از زندگی بشری ارائه می‌دهد. از این رو، رقص در حکم نشانه یا نمادِ تصویر رمانتیک [از زندگی] است. رقص به دورهٔ ماقبل جدایی نفس و جهان تعلق دارد، و در نتیجه به نحوی راحت و طبیعی به آن «وحدت نخستین» دست می‌یابد که شعر فقط با صرف تلاشی عظیم و طاقت‌فرسا قادر به بازتولید آن می‌شود.»[۲۰] خیمه‌نز بر آن است که ادبیات، و نه شعر، باید به چنین «تلاش عظیم و طاقت‌فرسایی» دست یازد. البته در قیاس با اکثر شاعرانی که فرانک کرمود در کتاب تصویر

---

* احتمالاً منظور مؤلف از اصطلاح «رقاص تجریدی» (abstract dancer) آن است که شعر بیان انتزاعی و تجریدی چیزی است که شاعر آن را، به مانند یک رقاص، با همهٔ وجود و پیکرش تجربه و حس و بیان می‌کند. ـ م.

رمانتیک به تحلیل آنان پرداخته است، حفظ «جشن معصومیت» و دستیابی به سادگی و برهنگی برای خیمه‌نز به عنوان یک اسپانیایی بسیار راحت‌تر بوده است، همان سادگیِ عریانی که وی در یکی از اشعار مجموعهٔ *Eternidades* (۱۹۱۸) به ستایش و نمایش عینی آن پرداخته است؛ این قطعه که دربارهٔ شعر است، چنین آغاز می‌گردد:

در آغاز خالص و پاک، او آمد
در جامه‌ای از معصومیت

این قطعه که مرحلهٔ میانی‌اش آمیخته به پیچدگی و تزئینات ظریف است، با ستایش از شعری پایان می‌یابد که بار دیگر حُسن سادگی و برهنگی را آموخته است، و این بار به تمام معنا «شعری عریان» شده است. در یکی دیگر از شعرهای این مجموعه، خیمه‌نز آن «آگاهی و شعوری» را طلب می‌کند که «نام دقیق اشیاء» را عرضه کند و آرزو می‌کند تا کلمهٔ او با مصداق خود یا «خود شیء» یکی باشد تا شاید از طریق او آن کسانی که هیچ شناختی از اشیاء ندارند، بتوانند به آنها دست یابند. خیمه‌نز نیز به مانند ریلکه و ویلیامز و پونژ ــ هریک به شیوه‌ای متفاوت ــ خود را در اختیار اشیاء و موضوعات می‌گذارد؛ یا به بیانی دیگر، خود را وامی‌نهد و گم می‌کند تا خویشتن را بازیابد. البته این جابه‌جایی نیز مستلزم صرف «تلاشی عظیم و طاقت‌فرسا» از سوی شاعرانی بود که با اشیاء و مصنوعات تکنولوژی جدید روبه‌رو بودند. خیمه‌نز این امتیاز را داشت که با اشیاء و اموری سروکار داشت که او را به‌گرفتن ژستهای شبه‌سیاسی تحریک نمی‌کردند، زیرا بخشی از طبیعت بودند و به شیوهٔ خاصی از زندگی تعلق داشتند که هنوز عمدتاً ماقبل صنعتی بود. او می‌توانست مسألهٔ رد یا قبول آن چیزهای دیگر، یعنی محصولات عصر ماشین را به «ادبیات» محوّل سازد.

۵

بدینسان، در بطن زیباشناسی هر شاعر متعلق به سنت رمانتیک ـ سمبولیست نوعی دین خصوصی نهفته است، نوعی دین *شاعرانه (veligio poetae)* که با الزامات جهان همگانی و زندگی عمومی ناسازگار است. در مورد خیمه‌نز، تصویر شعری او از «رقاص تجریدی»، حضور این دین خصوصی را افشا می‌کند. رقص تجریدی، ذاتاً و به نحوی گریزناپذیر، امری غیرسیاسی، انفرادی، و بی‌ربط با زمانه است؛ ولی از آنجا که این رقص نمی‌تواند گنگ و صامت باشد، زیرا رسانهٔ شاعر همان کلمات است، پس رقاص تجریدی رقص خویش را متوقف می‌کند تا

به «ادبیات» بپردازد ــ حتی اگر شده صرفاً با تلاش برای تبیین و توضیح خود بـه خـویشتن و جستجو برای یافتن حلقهٔ پیوند میان رقصِ تنها و انفرادی خویش با نیازهای بشریت در کـل، حلقه‌ای که هرچند نامرئی است، اما وجودش مسلّم است.

در این مقطع او باید آمادهٔ «بیرون رفتن از خویش» باشد، تا بتوانـد دیگـران را در نـیمهٔ راه ملاقات کند و دریابد که در حوزه‌های سیاسی و اجتماعیْ ارزشهای مـبتنی بـر تـخیل خـلاق نمی‌توانند بدون دامن زدن به نزاعِ چندین تخیل خودآیین، اموری مطلق تلقی شوند. اگر شاعر مدرن نتواند چنین سازگاری و تطبیقی را ایجاد کند، با عقاید و گـرایشـهای سـیاسی مـطلق‌گرا هم‌راستا خواهد شد. و وسواس جنون‌آمیز آنها در مورد یک امر خاص را با پایبندی و تعهدی نظیر تعهد درونی خویش اشتباه خواهد گرفت، و فریب وعدهٔ برقراری نظم [و غلبه بر آشوب مدرنیته] را خواهد خورد.

خوانندگان شعر مدرن، غالباً پس از مرگ شاعران محبوب خـویش، بـه دلیـل افشـای ایـن حقیقت که این شاعرانِ «نرمخو»، «حساس» و عـزلت‌گزیده، حـامی و سـتایشگر خشـنترین و بی‌رحمترین سیاستمداران عصر خویش بوده‌اند، بارها و بارها سرخورده و مـأیوس شـده‌انـد. لیکن، دست‌کم، ییتس، یا حتی دی. اچ. لارنس و گوتفرید بن، هیچ‌گاه وانمود نکـردند افـرادی نرمخو و حساس‌اند. اما عجیبترین مورد، مورد راینر ماریا ریلکه است، زیرا التقاط‌گرایی افراطی ریلکه، که شمار بالای مراحل متوالی کار هنری‌اش و همچنین کثرت نقابها و *چهره‌های* شعری *(personae)* وی گواه آن است، به واقع متکی بر بیان صریح اعتقاد به نرمخویی، حساسیت و همدردی بود. ریلکه، برخلاف یکی از معاصران کمی مُسنترِ خویش، یعنی اشتفان گئورگه، کار خود را با مجموعه‌ای از قوانین زیباشناختی خشک و سخت و اتـخاذ دیـدگاهی انـحصاری و نخبه‌گرا، آغاز نکرد، بلکه نقطه شروع کار وی نوعی آمادگی برای پاسخگویی به تقریباً هر نوع تجربه بود، و همچنین گشودگی نسبت به تقریباً هر نوع الگوی ادبی که با آن مواجه می‌شد. او پس از عملکرد رمانتیک بخش وسیعی از اشعار اولیه‌اش، پیرو ناتورالیستها شد ــ که بیش از هر گروه دیگر مورد نفرت گئورگه بودند ــ آن هم در قالب نوعی شعر مبتنی بر رحم و شفقت که در صحنه‌ها و مناظر کلان شهرهای زمانهٔ او ریشه داشت و تأثیر آن عمدتاً از حسِ یکی‌شدن بـا قربانیان و رانده‌شدگانِ کلان شهر، یعنی فقرا، بیماران و ستمدیدگان، ناشی می‌شد. آنگاه نوبت به اشعار غنایی شبه‌مسیحی و شبه‌عرفانیِ مجموعهٔ *کتاب ساعات* رسید ــ هرچـند ایـن نکـته صحت دارد که بسیاری از شعرهای شخصی‌تر مجموعهٔ *کتاب تصاویر* از قـبل هـمین فـضا را تداعی می‌کردند ــ و سپس مرحلهٔ واکنش به حالت ذهنیِ این اشعار غنایی در قالب «شعرهای

مربوط به اشیاء» ("thing poems") در مجموعهٔ *شعرهای نو* آغاز شد که عمدتاً تحت تأثیر [مجسمه‌ها و نقاشیهای «عینی» و ضدرمانتیکِ] رودن و سزانْ، و به منزلهٔ تلاشی آگاهانه برای اِعمال ضوابط هنرهای بصری بر شعر، سروده شدند. در سالهای بحرانی میانِ ۱۹۰۸ تا تکمیل *قصاید دوئینو* و *غزلهای اُرفئوس* در ۱۹۲۲، ریلکه عملاً از بسیاری گرایشها و روندهای جدید در قلمرو شعر و دیگر رشته‌های هنری، و همچنین جامعه، تأثیر پذیرفت: ذهن یا اندیشه‌ای جهان وطن که کاخها و زاغه‌های اروپا به یکسان خانهٔ او بودند، ذهنی آشنا و در تماس با اشراف و کارگران، ذهنی که در قبال شعر «ناب» والری همان‌قدر باز و گشوده بود که در قبال شعر نه‌چندان «ناب» ژول سوپرویل و شعرهای سراپا متعهد اکسرپسیونیستهایِ انقلابی آلمان. از طریق شعرهای سروده‌شده، اما گردآوری‌نشدهٔ این دوره بود که تجارب و آزمونهای گوناگون ریلکه او را به شاعری تماماً مدرنیست بدل ساخت که از سایر شعرای تقریباً هم‌عصر خویش، گئورگه و هوفمانشتال، بسی جلوتر بود. (البته هوفمانشتال، در آخرین تلاش خطیر خویش برای پل زدن بر شکاف میان جامعه و هنر رمانتیک ـ سمبولیستی، به درام و صور متنوعی از نثر تخیلی یا توصیفی روی آورده بود.)

فقط در سال ۱۹۵۶، یعنی سی سال پس از مرگ ریلکه، بود که نامه‌های او به دوشس ایتالیایی، آئورلیا گالاراتی ـ اسکوتی، که به زبان فرانسوی نوشته شده بود، تحت عنوان *نامه‌های میلانی، ۱۹۲۱-۱۹۲۶*[۲۱] منتشر گشت و معلوم شد که موضع ریلکه در برابر ناسیونالیسم جدید در اروپا درست به اندازهٔ موضع وی در قبال جنگ جهانی اول مبهم بوده است. شهرت ریلکه به آواره و بی‌ریشه بودن مانع از گفتن این مطلب به دوشس نشد که در نظر وی «اُمانیسم» و «انترناسیونالیسم» چیزی بیش از تصوراتی تجریدی نیستند ــ و البته این مطلب در متن دفاع از موسولینی مطرح می‌شد. ریلکه خطاب به همین دوشس ایتالیایی نوشت:

> برای من سرباز بودن در هر جای دیگر بسیار دشوار می‌بود، ولی اگر در یکی از آن دو کشور متولد شده بودم، می‌توانستم وظیفهٔ سربازی را با اشتیاق و اعتقادی راسخ به انجام رسانم: یک سرباز ایتالیایی، یا یک سرباز فرانسوی، آری، می‌توانستم، همراه با سایر برادرانم، این رسالت را تا بالاترین مرتبهٔ ایثار دنبال کنم: در نظرِ ما اصل ملیّت در این دو کشور تا این حد با حرکات فردی، با کنش، و با نمونه‌های عینی گره خورده است. در میان شما، حتی بیش از فرانسویها، خون ملت به راستی یکی است و، در برخی لحظات، آن ایده یا فکری نیز که همراه با این خون زاده شده است، می‌تواند یکی باشد.[۲۲]

ریلکه در ستایش از موسولینی تنها نبود، بلکه جمعی از چهره‌های برجسته او را همراهی

می‌کردند، از جمله ییتس، والاس استیونس، ازرا پاوند، و دی. اچ. لارنس؛ اما این گروه، برخلاف ریلکه، با جنبش صلح‌طلب و ضدناسیونالیستی رومن رولان لاس نزده بودند، یا از رنجها و مصائب یک شاگرد حساسِ دانشکدهٔ افسری برای ساختن داستانی نیمه اتوبیوگرافیک سود نجسته بودند، کاری که ریلکه در داستان *کلاس ورزش* انجام داده بود، و البته در همان دوره نیز از شکوه و عظمتِ جانبازی و شرف نظامی در محبوبترین اثر منثور خویش، *حقایقِ زندگی و مرگ کورنتز کریستوف ریلکه* (۱۸۹۹)، ستایش کرده بود. مضمونِ پُررمز و راز خون و نژاد نیز در همین اثر اولیه مطرح شده بود، مضمونی که ریلکه آن را به‌کمک نوعی وطن‌پرستی مزورانه و به وکالت از طرف ملل دیگر در نامهٔ خویش بسط داده و احتمالاً لبخندی تمسخرآمیز بر لبان دوشس ایتالیایی آورده است، البته به شرطی که این دوشس واجد آن جدیّت و وقادر دینیِ سطح بالا، که وجه مشخصهٔ اکثر مخاطبان مؤنث نامه‌های ریلکه است، نبوده باشد.

در تمامی آثار ریلکه ما شاهد نوسانی میان دو چهرهٔ شعریِ نجیب‌زاده و نجس هستیم، نوسانی که مشخصاً در اپیزودهای پاریسیِ کتابِ *یادداشتهای مالته لائوریدز* بریگه، مثلاً در بخشی که عنوانش *کتابخانهٔ ملی* است، عیان می‌گردد. ریشهٔ این نوسان به بودلر بازمی‌گردد که حضورش در این اپیزودها بسیار بارز است. ریلکه در *مالته* بریگه نیز دربارهٔ نیاز به نقابها می‌نویسد: «پیشتر هرگز نقابها را ندیده بودم، ولی آناً دریافتم که وجود نقابها ضروری است.»[۲۳] و آن نقابی که بریگه بر چهره می‌گذارد، روح او را تسخیر می‌کند و نفس آشنای او را بیرون می‌راند، هرچند که هویت و شخصیت این نقاب مشکوک و نامعین است. غنای فوق‌العادهٔ ریلکه در مقام شاعری غنایی، از نوعی «قابلیت منفی» جدایی‌ناپذیر است، یعنی از نوعی استعداد ذاتی برای همدلی (empathy) که، خارج از عرصهٔ شعر، موجب شد تا او تقریباً درگیر هر شکل قابل تصوری از کارهای لغو و بی‌معنا شود. هیچ‌یک از شاعران هم‌عصر او شخصیتی چنین سیّال نداشتند و طیف نقابها و سبکهای ادبی آنان تا این‌حد گسترده نبود؛ ولی در عین حال، هیچ‌یک از آنان واجد دلبستگیها و نگرشهایی نبودند که به محض بررسی شدن از دیدگاهی عملی [پراگماتیک] یا منطقی، یکدیگر را نقض و حذف کنند. به همین دلیل است که انتشار نامه‌ها و اسناد خصوصی ریلکه، پس از مرگ وی، برای آثار او ضرر و زیانی بی‌حد و حصر به بار آورده است.

۶

در اوایل سال ۱۹۲۷، یعنی فقط چند ماه پس از مرگ ریلکه، دختر وی نامه‌ای به هوگو هوفمانشتال نوشت تا او را از برنامهٔ نشر آثار ریلکه در آینده مطلع سازد و از همکاری و نصایح وی نیز بهره‌مند شود. هوفمانشتال، که معتقد بود دورهٔ فردگرایی بورژوایی به سر آمده، و پیشتر نیز آموزه‌ای در باب ماهیت غیرشخصی ادبیات بسط داده بود که با نظریهٔ تی. اس. الیوت شباهت داشت، در پاسخ به این نامه چنین نوشت:

... اگر حس می‌کردم وقت مرگم بسیار نزدیک است، قاعدتاً دستورالعملی بر جای می‌گذاشتم که به یک معنا تقریباً درست مخالف این حرفهاست. و قاعدتاً با همهٔ توان خویش تلاش می‌کردم ــ البته فقط تا آن حد که انجام هر تلاشی در این جهان پاره پارهٔ ما میسر است ــ تا همهٔ آن گفته‌ها و بیانات ملال‌آور و غالباً نابخردانه دربارهٔ فرد خلاّق و آثارش را خاموش سازم، همه آن ورّاجیهای آبکی، یا دست‌کم آنها را حتی‌المقدور از دسترسی به منابع تغذیه محروم سازم، با محو نامه‌ها و یادداشتهای خصوصی، با ایجاد موانع و مشکلات فراوان بر سر راه تحقق این اشتیاق ابلهانه و جنون‌آمیز به نگارش زندگینامه و هر کار شنیعی از این نوع. تصور من آن است که باید پدیده‌ای را که زمانی وجود داشت، مثلاً ر. م. ر یا ه. ه*، و توضیح و تبیین آن نیز به سختی ممکن است، حقیقتاً به دست مرگ سپرد، یا حتی در صورت لزوم، به دست فراموشی (جز در قلب معدودی زنان و مردان وفادار)؛ و آثار و نوشته‌ها را واگذاشت تا بی‌هیچ کمکی مبارزهٔ سخت و سرّی خویش با دهه‌های بعدی را، که خصم این آثارند، آغاز کنند...[۲۴]

ممکن است چنین به نظر رسد که شهرت و اعتبار ریلکه نه فقط در برابر این دهه‌های خصمانه ایستادگی کرده است، بلکه با تبدیل خصومت به تحسین و ستایشی ناب، فرایند معمول و همیشگی را معکوس کرده است. چاپهای متعدد اشعار، نامه‌ها و آثار منثور او، ترجمه‌های گوناگون به زبانهای بی‌شمار، زندگینامه‌ها، یادواره‌ها، نقدها و رساله‌های دانشگاهی یکی پس از دیگری ظاهر گشته‌اند، آن هم با چنان سرعتی که به احتمال قوی در تاریخ ادبیات مدرن بی‌همتا است. در نظر بسیاری از خوانندگان شعرهایش، ریلکه نه یک شاعر بلکه *یگانه* شاعر بود، تجسد دوبارهٔ آن شاعر ازلی، اُرفئوس، در زمانهٔ ما، همان شاعری که ریلکه در *غزلهای اُرفئوس* اسطوره‌اش را احیا کرد و آن را مورد ستایش قرار داد. با این حال، آثار او برای خوانندگانی با سلایق گوناگون و وابسته به بسیاری گروههای متفاوت جذاب بود و به بسیاری نیازهای متفاوت

* حروف اختصاری اسامی راینر ماریا ریلکه و هوگو هوفمانشتال. ــ م.

پاسخ می‌داد. اشعار او به لحاظ موسیقی و تصویر همان‌قدر غنی و باشکوه بود که آثار سمبولیستهای فرانسوی، و جانشین آلمانی آنان، اشتفان گئورگه، لیکن بدون هیچ نشانی از انحصارطلبی و رموز و غرایب تعهدی؛ و اگرچه بنیان مستحکم آثار ریلکه نیز همان زیباشناسی سمبولیستهای فرانسوی بود، اما فضای این آثار در برابر نفوذ آن بخشی از واقعیت که قلمرو مکتب مخالف، یعنی ناتورالیسم، محسوب می‌شد، باز و گشوده بود. اشعار او طیف گسترده‌ای را شامل می‌شد، از گفتگو با نفس و درونگرایی حادِ *کتاب ساعات* تا دلمشغولیهای ظاهراً اجتماعی مجموعهٔ *کتاب تصاویر* و حالت غرق شدن در اشیاء در مجموعهٔ *شعرهای نو*. طی سالهای بحرانی بعد [از انتشار این مجموعه] ریلکه توانست با سبکها و انرژیهای نوینی خو بگیرد که به راحتی ممکن بود او را فلج سازد. او به سان ییتس، و برخلاف والری، گئورگه و هوفمانشتال، در مقام شاعری مشخصاً «مدرن» ــ و متعلق به دورهٔ مابعد ۱۹۱۴ ــ به مرحله‌ای جدیدتر پا گذاشت. تا آنجا که به شهرت و اعتبار ریلکه مربوط می‌شود، مهمترین نکته آن است که وی توانست چنان سهمی از «زندگی» و نیروی حیاتی را به هنری اساساً خودآیین، و چنان سهمی از زبانِ خاصِ عرفان دینی را به نگرشی اساساً فردگرایانه الحاق کند که به نظر می‌رسید بیش از هر شاعر دیگر زمانهٔ خویش معرِّف و مبشِّر نوعی فلسفهٔ وجودی و نوعی اخلاقیات جدید است. البته این نقش فلسفی و پندآموز را می‌توان به منزلهٔ یکی از همان کج‌فهمیهایی کنار گذارد که، به گفتهٔ او، مبنای شهرت هنرمندان است؛ لیکن امروزه جدا کردن آن از شهرت ریلکه همان‌قدر دشوار شده است که جدا کردن معرفت ما به شخص او از آثارش.

هوفمانشتال به خوبی می‌دانست که انتخاب او نیز متضمن مشکلات و خطرات دیگری است، و از قبل بدین نکته واقف بود که آثارش طی دهه‌های خصومت‌آمیز بعدی به محاق فراموشی سپرده خواهد شد. ولی حال که مبارزهٔ ریلکه به طور جدی آغاز شده است، به زودی کاملاً روشن خواهد شد که هشدار هوفمانشتال درست و بجا بوده است. چهار دهه پس از مرگ ریلکه، سیل کتابها و مقالات دربارهٔ او هنوز هم ادامه دارد، تو گویی در این فاصله هیچ‌چیز رخ نداده است؛ اما هر روز شمار بیشتری از خوانندگانِ شعر با حالتی که دست‌کمی از نفرت و دلزدگی ندارد، از شعرِ ریلکه رویگردان می‌شوند. آن افسانه‌ای که در اشعار متأخر او به نحوی چنین زیبا برپا و حفظ شده بود، زیر بمباران «اَعمال شنیع» زندگینامه‌نویسان به کلی منهدم شده است؛ و فقر فلسفهٔ [نهفته در این اشعار] نیز به واسطهٔ تحقیقات و بررسیهای انتقادی کاملاً و حقیقتاً افشا شده است.

اگر شعر، و همچنین شاعران، تابع معیارهای اخلاقی‌ای بودند که بر اَعمال و تصمیمات

چهره‌های اجتماعی اِعمال می‌شود، آنگاه مقصر شمردن ریلکه به خاطر برخی از رسواییهایی که پس از مرگ وی به آثارش صدمه زده است، قضاوتی درست و معقول می‌بود. هرچه باشد همو بود که آن نامه‌های طولانی و مفصل را نوشت و تردیدی نیست که به هنگام نگارش آنها گوشه‌چشمی هم به آینده [و خوانندگان احتمالی این نامه‌ها] داشته است. همو بود که بذر نقد فلسفی و کلامی اشعارش را، که جاه‌طلبانه‌ترین اثرش را بی‌اعتبار کرده است، در اعترافات و بیانیه‌هایی نظیر *نامه‌هایی به یک شاعر جوان*، *نامه‌ای از هنرمندی جوان*، و در نامه‌های خودش دربارهٔ *قصاید دوئینو* به مترجم لهستانی آثارش کاشت. ریلکه تقریباً از همان آغاز، مدعی مرجعیت مطلق بود. در یکی از داستانهای اولیهٔ او موسوم به *اوالد تراگی (Ewald Tragy)* که تقریباً بیانگر شرح‌حال خود اوست، با این عبارت تصادفی روبه‌رو می‌شویم: «من یگانه قانونگذار و پادشاه خویشم، بالاتر از من هیچ‌کس نیست، حتی خدا.» مع‌هذا، تا آنجاکه به شعر او مربوط می‌شود، مسألهٔ تقصیر و مسئولیت صرفاً زائد و بی‌ربط است. حقیقت شعر به مرتبه یا ساحتی متفاوت تعلق دارد. اگر نتوانیم شعر را از ظاهرسازی و خودپرستی و تکبر شاعر ــ چه رسد به ضعفها و معایب بی‌ضرر او ــ جدا سازیم، بازندهٔ اصلی خود ماییم؛ و البته فقط بخش کوچکی از شعر ریلکه نیازمند «تعلیقِ ناباوری»* است. بخش مورد نظر ــ عمدتاً قسمتهایی از *قصاید دوئینو* و *غزلهای ارفئوس* ــ همانی است که در آن ریلکه مرتکب خطا می‌شود و *دین و آیین شعری* خصوصی خویش را صورتبندی می‌کند ــ به جای آنکه از این آیین خصوصی برای سرودن شعر سود جوید. این دین خصوصی نوعی دین و آیین یدکی بود که خارج از قلمرو شعر ریلکه و در ورای آن، معنا و اعتبار اندکی داشت. برای مثال، فرشتگان *قصاید دوئینو* را نباید با فرشتگان الهیات مسیحی خلط کرد، زیرا آنها به واقع فرشتگانی دنیوی و از زمرهٔ کارگزاران تخیل بودند نه ایمان. آنها نیز همچون فرشتهٔ والاس استیونس «فرشتگان ضروری زمین» بودند، آن هم فقط در چارچوب نظامی تخیلی و نه در هیچ کجای دیگر. میانِ ادیان خصوصی ریلکه و استیونس به واقع تطابقی خارق‌العاده به چشم می‌خورد؛ آنان، هر دو، متألهانِ تخیل شعری و کاهنان و مفسران قدسیِ (hierophants) امور زمینی و ناسوتی، به ویژه اشیاء و مکانها، بودند.

* «تعلیقِ ناباوری» ("suspension of disbelief") مفهومی است ساخته و پرداختهٔ کولریج، شاعر رمانتیک انگلیسی، که بر اساس آن هر اثر شعری «واقعیت» یا جهانی خاص خود به وجود می‌آورد که متکی بر مفاهیم و باورهای معینی است. برای درک و لذت بردن از شعر، خواننده باید بتواند به درون این «واقعیت» خیالی پا گذارد و این امر نیز مستلزم آن است که موقتاً بی‌اعتقادی و عدم باور خویش را کنار گذارد، یا آن را به حالت تعلیق درآورد. ــ م.

به‌گفتهٔ استیونس «زندگی ماجرایی است مربوط بـه مـردمان و مکـانها. امـا بـرای مـن زنـدگی ماجرایی مربوط به مکانها است، و مشکل اصلی نیز همین است.»[۲۵]

ریلکه نیز همین مشکل را داشت، هرچند او هرگز نمی‌توانست آن را چنین صاف و صریح بیان کند. شعرهای دورهٔ بحرانی ریـلکه در فـاصلهٔ ۱۹۱۲ تـا ۱۹۱۴ (بـه ویـژه قـطعاتی چـون *دگرگونی*، *شکوه*، *برکهٔ جنگلی* و *نرگس*) بازگوکنندهٔ آگاهی او نسبت به خسران خویش است، خسرانی ناشی از عدم توانایی ایجاد ارتباط با مردم ــ آن هم مردمانی که خود عاملانی مستقل محسوب می‌شوند، نه *چهره‌هایی شعری* که باید با «احوال درونی» ریلکه پُر شوند ــ در قیاس با ارتباط کاملی که با مناظر، گیاهان، جانوران و اشیاء مصنوعی برقرار کرده بود. به عبارت دیگر، ریلکه می‌دانست که رابطهٔ او با مردم هیچ فرقی با رابطهٔ او با آن چیزهایی نداشته است که هرگز به ما پاسخ نمی‌دهند و قادر به ایجاد رابطه نیستند. شعر او دربارهٔ *نارسیس* (= *نـرگس*)حـاوی مصرع ذیل است:

باز به درون خویشْ معشوقش همانی بود که از او بیرون شد.

این سطر به واقع توصیفی به غایت دقیق از کل فرایندی است که طی آن ریلکه جهان را در تخیل خویش جذب و ادغام کرد، بی‌آنکه هرگز هیچ جزئی از خویشتن را در قالب چیزی بیش از نوعی درگیری و پیوند تخیلی عرضه کند. برکهٔ جنگلیِ شـعر *Waldteich* تـصویری از هـمان رابـطهٔ به ظاهر دوطرفه میان ذهن و جهان است؛ ولی آنچه موجب تهدید یا گسسته شدن این رابـطهٔ دوطرفه می‌شود، وقوف به این واقعیت است که در ورای سکونِ برکهٔ جنگلی، که «به سوی خود چرخیده است»، طوفانها و اقیانوسهای بیکرانی وجود دارد. در یکی دیگر از شعرهای این دوره، به *هولدرلین*[۲۶]، ریلکه نکتهٔ دیگری را به تصاویر شعری خویش از نرگس، برکه و *آیینه* می‌افزاید:

دریاچه‌ها
تا ابدیت وجود ندارند. اینک
فروافتادنْ بالاترین تلاش ماست.

و شعر *نقطهٔ عطف*[۲۷] متکی بر تمایزی است میان تأمل و تعمق فعال، که به واسطهٔ آن اشیاء یا مکانها جذب و دگرگون می‌شوند، با روابط انسانی که مستلزم درجه‌ای از ایثار و آن عشقی است که هم می‌گیرد و هم می‌بخشد:

کارِ دیدن به سر رسیده است،
اینک به کارِ دل بپرداز
کار بر آن تصاویری که در بطن تو اسیرند، چون تو
آنها را فقط مقهور کردی؛ لیک اکنون آنها را نمی‌شناسی.

۷

ناهمگونیها، تناقضات و رفتارهای بی‌معنای ریلکه در عرصهٔ سیاست، ممکن است علی‌الظاهر هیچ ربطی به این بحران شخصی وی، که امری جدا از کار هنری او بود و در طول عمرش نیز هیچ‌گاه رفع نشد، نداشته باشد. با این حال، عجز و ناتوانی ریلکه از عشق ورزیدن به دیگران به عوض فرا افکندن و نسبت دادن حالات شخصی‌اش به آنان، و «مقهور ساختن» و استثمار آنان در حوزهٔ تخیل شعری، به واقع از ناتوانی سیاسی وی مجزا نبود، ناتوانی از مشاهدهٔ جهان سیاست به مثابهٔ چیزی غیر از پرده‌ای صاف برای فرا افکندن و انعکاس عواطف و نگرشهای شخصی خویش. این شکستها و ناتوانیها، هر دو، وجه مشخصهٔ یک «استقلال‌طلب خیالپرداز» یا سازندهٔ «خیالات اعلا» بودند، کسی که نمی‌توانست خود را وادارد تا به آن واقعیاتی باور آورد که از تخیل خلاق تبعیت نکرده و آن را طرد می‌کنند.

«خیالات اعلا» نیز یکی دیگر از اصطلاحاتی است که از والاس استیونس به عاریت گرفته‌ایم، همان شاعری که *دین و آیین شعری*‌اش تقریباً با دین شعری ریلکه یکی بود. به اعتقاد استیونس «آنچه شاعر را به آن چهرهٔ مقتدری که هست، یا بود، یا باید باشد، بدل می‌کند، این واقعیت است که او خالق آن جهانی است که ما بی‌وقفه و بی‌آنکه بدانیم بدان روی می‌آوریم، و اینکه او آن خیالات اعلا را به زندگی می‌بخشد که بدون آنها قادر به درک زندگی نیستیم.»[۲۸] «بخش اعظم کار شاعر مربوط به زندگی بخشیدن یا اعطای حیات بوده است، صرف‌نظر از طعم [تلخ یا شیرین] آن. هر آنچه تخیل و حواس ما از جهان ساخته‌اند مربوط به او بوده است.» «جهان پیرامون ما خالی و متروک می‌بود مگر به سبب جهانی که درون ماست.» «به علاوه، در قلمرو شعر نیز چون هر جایّ دیگری، اشیاء و امور غیرواقعی واقعیت خاص خود را دارند.» شعر یعنی «پیوستگیِ درونیِ تخیل و واقعیت به منزلهٔ دو قطب برابر.» «و بدینسان نتیجه می‌گیریم که شعر بخشی از ساختار واقعیت است.» همهٔ این احکام که از کتاب *فرشتهٔ ضروری* والاس استیونس اخذ شده‌اند، بخشی از چیزی هستند که استیونس آن را «الهیات عرفانی شعر» می‌نامید و صورتبندی آن در قالب *قصاید دوئینو*، ناقدان مسیحی و اُمانیست آثار ریلکه را به یکسان

برآشفته کرده است. استیونس در عین حال اعتقاد داشت «تصور یا ایدهٔ خدا اصلیترین و معظمترین ایدهٔ شعری در جهان است و همواره نیز چنین بوده است؛»[۲۹] و در همان کتاب نوشت: «پس از رها ساختن و ترک باور به خدا، شعر همان ذات یا جوهری است که به منزلهٔ عامل نجات و رستگاری زندگی جای آن را می‌گیرد.» بدین ترتیب، شاعر به «کاهن امر نامرئی» بدل می‌شود، کلماتی که یادآور کلمات ریلکه خطاب به مترجم لهستانی خویش دربارهٔ «زنبورهای قلمرو امور نامرئی» است. در هر دو مورد، تخیل شعری جانشین آن نظام متعالی یا برینی شده است که اکثر ادیان بزرگ جهان بر وجود واقعی آن در خارج از حوزهٔ تخیل بشری تأکید می‌ورزند.

این «الهیات عرفانی» در آنِ واحد ماتریالستی ــ به دلیل ماهیت تجربی نقطه شروع آن ــ و غیرعقلانی، یا شاید حتی ضدعقلانی، است. استیونس، به رغم همهٔ تأکیدش بر [اهمیت] تفکر در شعر ــ تأکیدی که در ریلکه نیز به همین اندازه بارز است ــ معتقد بود که «موجودات عقلانی از زمرهٔ اوباش و اراذل‌اند،»[۳۰] و «شعر خود را فقط بر انسان جاهل عیان می‌کند» زیرا «شعر باید به نحوی تقریباً موفقیت‌آمیز در برابر هوشمندی مقاومت کند.» و مهمتر از همه، در عرصهٔ هنر «امر واقعی» نباید با امر عقلانی یا حتی با وجه یا نگرش واقعگرایانه خلط شود. واقعیت باید از قبل به میانجی تخیل دگرگون گردد تا بتوان آن را حقیقتاً درک کرد. هنگامی که استیونس اظهار داشت «حقیقت، در درازمدت، اهمیتی ندارد»، منظورش دقیقاً همین بود. این حقیقت، حقیقتی ثابت و ایستاست، حقیقتی که یک بار و برای همیشه از سوی عقل یا ایمان پذیرفته می‌شود. ولی شعر، برعکس، نوعی رفت و آمدِ دوطرفهٔ مستمر میان تجربه و تخیل است. استیونس مکرراً اظهار داشت که شاعرانی چون خود وی به واقع «متفکرانی بدون افکار نهایی‌اند.»

در عالَمی که هماره در بدو پیدایش است،
بدان‌گونه که ورمونت*، وقتی به کوهی صعود می‌کنیم،

* ورمونت (Vermont)، ایالتی در شمال شرقی ایالات متحدهٔ امریکا. ورمونت ایالتی کوهستانی است که سلسله‌جبال گرین از وسط آن می‌گذرد. از این رو، شاید بتوان گفت که در قطعهٔ فوق تغییر سریع و مستمر و دم به دم مناظر و درورنماها به هنگام صعود به کوهستان تمثیلی است از حالت متغیر، متکثر و بی‌نظم جهان واقعی که هر لحظه به یاری قوای ذهنی ما به صورت فی‌البداهه شکل و نظمی ظاهراً ثابت به خود می‌گیرد. فی‌الواقع این نظم نه امری صرفاً ذهنی، بلکه محصول بده‌بستان دیالکتیکی میان تجربه و تخیل، عینیت و ذهنیت، و طبیعت و آدمی است. پس می‌توان گفت که در همه‌جا، و نه فقط در ورمونت، واقعیت یا همان جهان خاکی خود را فی‌البداهه برپا می‌کند و این بدان معنا است که جهان همواره در حال ساخته‌شدن یا در ⇐

خود را فی‌البداهه برپا می‌کند.[۳۱]

البته شاعرانی هم هستند که صاحب افکار نهایی‌اند، و خود استیونس نیز قائل به وجود تمایزی بود میان «هواداران تخیل» و «هواداران امر مرکزی»، که آرزو و هدفشان «فشار آوردن در جهت دور شدن از عرفان و حرکت به سمت آن فهم سلیم غایی است که ما آن را تمدن می‌نامیم.»[۳۲] تی. اس. الیوت و هوفمانشتال از زمرهٔ «هواداران امر مرکزی» بودند، درحالی‌که ریلکه و استیونس را نمی‌توان به‌کمک نقدی که واجد مبانی فلسفی است، میخکوب کرد. هرگونه تفسیر و تأویل سراسری از افکار ریلکه و استیونس ــ به عوض روند تفکر آنان ــ باید با این افکار چنان روبه‌رو شود که گویی آنها اموری معین و قطعی‌اند، گویی کشفیات آن دو نوعی شماره‌گذاری و طبقه‌بندی‌اند، و جرقه‌های بصیرت و بازشناسی که در ذهن آن دو (در محدودهٔ زمینه‌ای خاص) رخ می‌دهد، اصول و قواعد کیش و آیینی معین‌اند. حاصل کار بدان می‌ماند که کمند [ویژهٔ گرفتن اسب] را برای گرفتن مرغ مگس‌خوار به‌کار گیریم.

استیونس زمانی نوشت[۳۳]: «شعر نوعی ارضایِ میلِ به تشابه است.» اما ارضای این میل به ندرت در محدودهٔ مرزهای باورهای یک شاعر باقی می‌ماند، حتی اگر او از زمرهٔ شاعرانی باشد که باور یا ایمانی راسخ دارند. تخیل بشری تشابهات خود را از هر کجا که بتواند برمی‌گیرد. اگر محتاج فرشته باشد، فرشتگان خویش را از دینی اخذ می‌کند که خود شاعر شخصاً قادر به قبول آن نیست، یا حتی قویاً با آن مخالفت می‌کند، چنانچه ریلکه با مسیحیت مخالفت

⇒

بدو پیدایش است. اشعار استیونس از بسیاری جهات با پدیدارشناسی ادراک در فلسفهٔ هوسرل و مرلوپونتی تطابق و تناظر دارد؛ و اگرچه هامبورگر با توجه به پس‌زمینهٔ بحث خویش به این نکته اشاره نمی‌کند، لیکن آشنایی با سنت پدیدارشناختی برای درک جوهر و حقیقت تاریخی ـ فلسفی آثار والاس استیونس بسیار مفید و گاه حتی ضروری است. و البته باید اذعان کرد که به رغم بی‌اطلاعی دو طرف از یکدیگر ــ یگانه فیلسوف قرن بیستمی که استیونس از او یاد می‌کند سانتایانا است ــ حقیقت محتوایی فلسفهٔ پدیدارشناختی و معنا و اهمیت آن در متن فرهنگ مدرن و پست مدرن، در بسیاری از شعرهای استیونس با درخشش و شفافیتی چنان محسوس و انضمامی نمایان می‌شود که نظیرش در هیچ‌یک از تحلیلهای فلسفی هوسرل، یا حتی مرلوپونتی و هایدگر، دیده نمی‌شود. برای آشنایی با تفسیری موجز و مختصر از یکی از اشعار استیونس، «آدم برفی»، که تا حدی از نگرش پدیدارشناختی الهام می‌گیرد و حاوی نکاتی دربارهٔ پیوند شعر او با پدیدارشناسی است، رجوع کنید به: م. فرهادپور، «یادداشتی دربارهٔ والاس استیونس»، مجلهٔ *دنیای سخن*، شمارهٔ ۴۸، اسفند ۱۳۷۰. ــ م.

می‌کرد. هرچند چنین عاداتی احتمالاً حاکی از بی‌توجهی به اصول اخلاقی‌اند، لیکن نه فقط عرفانی مسیحی، بلکه مبلغان و واعظان هوشیار نیز به همان اندازه عادت دارند استعاره‌ها و قیاسها و تمثیلهای دلخواه خویش را از برخی پیشه‌های دنیوی که به‌هیچ‌وجه قصد تحسین و تکریم آنها را ندارند، وام گیرند. در این میان مقصر اصلی رسانهٔ زبان است.

اگر این امر را بپذیریم که تفکر ریلکه و استیونس به ندرت بیرون از حوزه‌ای «کار» می‌کند که خاص تحقق فرایندهای شعری، یا نظایر آنها، است، باز هم این نکته باقی است که ما نیز در زندگی خویش تقریباً هر روزه ناچار می‌شویم شکل‌گیری اینگونه حیطه‌های تخصصی را جایز بشماریم. بلیطهای قطار را نمی‌توان در بانک نقد کرد، هرچند که این بلیطها معرف پول نقدند. در این «جهان از هم‌گسستهٔ ما» سرودن اشعار عالی برای هر کس در حکم دستاوردی کافی است. این نکته که حقایق نهفته در بعضی شعرها حقایقی جزئی و مقدماتی است، چیزی از ارزش آنها نمی‌کاهد. بر عهدهٔ خواننده شعر است که با انتظارات و توقعاتی به سراغ شعر نرود که این هنر، بنا به سرشت خود، قادر به برآورده ساختن آنها نیست.

۸

استیونس در برخورد با مسألهٔ «سیاسی‌شدن هنر» ــ آن هم در هیأت نوشته‌ای که به‌گمان وی نوعی نقد یا پاسخ مارکسیستی به شعر او، *ایدهٔ نظم در کی‌وست*، بود ــ در حاشیهٔ مطالب خویش اظهار داشت: «(من شخصاً طرفدار موسولینی‌ام.)»[۳۴] این اعتراف صاف و ساده از نظر قضاوت دربارهٔ شعرهای استیونس، از جمله شعر موسوم به *آقای برنشاو* و مجسمه[۳۵] که در حکم پاسخ او به نقد سیاسی آثارش بود، کاملاً زائد و بی‌ربط است. در شعر *آقای برنشاو*، استیونس بر آن است که کمونیسم به سوی آینده‌ای غیرواقعی و تحقق‌ناپذیر حرکت می‌کند؛ او کمونیسم را دینی آرمانی (یوتوپیایی) می‌داند که شیء [یا امر واقعی] را به نفع مفهوم یا ایده نفی می‌کند. عرفان استیونس نیز، همچون عرفان ریلکه، با جهان مرئی آغاز می‌شود:

سیبی که در باغ است، گِرد
و سرخ، آن زمان از اینک
سرختر و گردتر نخواهد بود...

ایدئولوژی فاشیستی به درون شعر نفوذ نمی‌کند. مع‌هذا، شعر استیونس نیز درست به اندازهٔ شعر ییتس، ریلکه، الیوت، و ازرا پاوند، مبتنی بر نوعی علاقه و تمایل به‌گذشته است؛ و به راحتی

می‌توان این استدلال را بسط داد که نحوهٔ برخورد این شاعران با گذشته درست به اندازهٔ ایدئولوژی مارکسیستی، که استیونس در شعر فوق به مخالفت با آن برخاست، ماهیتی آرمانی و یوتوپیایی دارد. این امر نیز مربوط به تخیل شعری است که به قول هوفمانشتال ماهیتی «محافظه‌کار» دارد، زیرا گذشته کمتر از آینده انتزاعی و تجریدی است. گذشته، هرقدر هم که در کل فرّار باشد، مخزنی است از برای قطعات پراکنده‌ای که برای تخیّل اموری محسوس و ملموس‌اند و از این رو می‌توانند در مقام شمعک یا تیرکهای محافظ، «پشتوانه و تکیه‌گاهی برای ویرانه‌های ما باشند.»

مخالفت ریلکه با ماشین، که «تهدیدی است از برای هر آنچه به دست آورده‌ایم، به ویژه تا زمانی که به عوض اطاعت از ذهن آدمی مدعی تصاحب آن باشد،»[۳۶] یکی دیگر از عناصر همان مجموعهٔ پیچیدهٔ مضامینِ رمانتیک ـ سمبولیستی است. این حکم در مورد جهتگیری ضدسرمایه‌دارانهٔ یکی دیگر از اشعار ریلکه (غزل شمارهٔ ۱۹، از بخش دوم *غزلهای ارفئوس*) نیز صادق است؛ این «غزل» [یا «سانت»، (Sonnet)] نشانگر توانایی ریلکه در جذب و ادغام تعابیر، اصطلاحات و پدیده‌های تمدن معاصر در نوع خاصی از شعر است که با بسیاری از تجلیات این تمدن تضادی ریشه‌ای دارد (این توانایی در برخی قطعات *قصاید دوئینو* هم مشهود است). آن پولی که «چون کودکی دُردانه در بانک زندگی می‌کند، و با ارقام بالاتر از هزار آشنا و صمیمی است» در تقابل با چهرهٔ گدایی کور مطرح می‌شود، چهره‌ای که یادآور اشعار اولیهٔ ریلکه در *کتاب تصاویر* است:

در طول آن مغازه‌ها پول گویی در جای خویش،
در خانهٔ خویش است، و ظاهراً جامه‌ای از ابریشم و ارکیده و خز بر تن دارد.
او، آن چهرهٔ خموش، می‌ایستد در فضای تنفسیِ
آن همه پول که به هنگام خوابیدن یا جنبیدن نفس می‌کشد.

در اینجا با مسأله و معمایِ همهٔ آن شاعرانی روبه‌رو شویم که لااقل برای مدتی کوتاه گمان می‌کردند فاشیسم در تقابل با اولویت اقتصاد در سرمایه‌داری و مارکسیسم، هر دو، بدیلی ارائه داده است، همان اولویتی که در ایدئولوژی فاشیستی به لطف حرکات و ژستهای سرشار از احساسات و هیجانات بدوی‌گرا (primitivist) تیره و مخدوش می‌شود. ریلکه آنقدرها زنده نماند تا ببیند که فاشیسم در مکانیکی و ماشینی کردن ذهن بشری تا کجا به پیش می‌رود. اما استیونس زنده ماند و بعدها در نامه‌ای چنین نوشت:[۳۷] «اکنون مدتهاست در این فکرم تا بخشهای

جدیدی به *یادداشتهای در جهت خیال اعلا* بیفزایم، به ویژه یک بخش خاص: *باید انسانی باشد.*»

استیونس در *سبزترین قاره* (۱۹۴۵) نوشته بود:

آسمان اروپا خالی است، چونان شرکتی
که به خاطر مالیات متروک گشته است...

دهمین قصیده از *قصاید دوئینو* نیز حاوی تصاویر مشابهی است که ویرانی و زوال اروپای مدرن را مشخص می‌سازد، تصاویری چون «بازار تسلّی و دلگرمی» که محصور در آن کلیسایی است که «به صورت پیش‌ساخته خریده شده است»:

تمیز، مأیوس و دربسته چوان ادارهٔ پست در صبح جمعه.

این همان شیوهٔ منفی یا سلبیِ استفاده از مدرنیته است که در آثار الیوت و منظومهٔ *مابرلیِ (Mauberley)* ازرا پاوند، و همچنین در بخش اعظم شعر مدرنِ نیمهٔ نخست قرن بیستم، به جز سروده‌های کمونیستها و فوتوریستها [= آینده‌گرایان]، یافت می‌شود.

در این مورد که قوهٔ تخیل شاعران متفاوت این دوره قصد حفظ چه چیزی را داشته است، هیچ توافق کاملی وجود ندارد؛ لیکن تردیدی نیست که همهٔ آنان به‌گذشته می‌نگریستند، و برای همهٔ آنان مسألهٔ اصلی همان سنت بود، سنتی زنده و گرانبها، فی‌الواقع بسی زنده‌تر و گرانبهاتر از آت و آشغالهای تمدن معاصر. استیونس در یکی از شعرهای متأخر خویش، *بازخوانی پس از صرف شام*،[۳۸] استعارهٔ خاصی برای توصیف مجازی سنت یافت (که به معنای «حمل کردن»، «بردن و انتقال دادن» است*، این معنا که جنبهٔ فعال دارد غالباً از سوی کسانی که در قیاس با شاعران کلمات را با نکته‌سنجی و دقت و توجه کمتری به‌کار می‌گیرند، فراموش می‌شود):

شکلی روشن، واحد، و سخت دارد
شکل پسری که بر پشت خویش می‌برد

* معادل انگلیسی واژهٔ «سنّت» **tradition** است که امروزه به صورکم و بیش متفاوت در اکثر زبانهای زندهٔ اروپایی متداول است، و ریشهٔ اصلی آن نیز به واژهٔ **tradicion** در زبان فرانسوی کهن بازمی‌گردد که معنای آن «منتقل کردن» یا «دست به دست چرخیدن» **(handing over , carrying over)** بوده است. ـ م.

پدری را که دوست می‌دارد، و او را از
ویرانه‌های گذشته می‌برد، از دل چیزی که نمانده است،
و با افتخاری که نصیب اوست، تو گویی در ابری زرین،
به مقامی والا می‌رسد. پسر پدر را احیا می‌کند.
و او آبی کهنش را به زیر سرخ درخشان خویش
پنهان می‌کند. لیکن از سر عشق است که او را
با خود می‌برد، و زندگی‌اش به یاری زندگی پدرش
مضاعف می‌شود، عروج به آنچه انسانی است...

این شاعران در حین بذل توجه به اشیاء از یک‌سو، و به خیالی والا (و به لحاظ زیباشناختی ارضاکننده) از سوی دیگر، غالباً بخش ضمیمه یا حکم اضافی استیونس را از یاد می‌بردند: *باید انسانی باشد*، خصوصاً اگر آن را اینگونه معنا کنیم که نه فقط نیازهای تخیلی و زیباشناختی، بلکه هر نوع نیاز بشری باید در نظر گرفته شود. کاتلین راین در شرحی بر آثار سن ژان پرس، شاعری که حتی پس از جنگ جهانی دوم نیز به سرودن شعرهای «ناب» تخیلی ادامه داده است، به عنصری اشاره می‌کند که «در نوشته‌های سن ژان پرس به‌کلی غایب است ــ عنصر انسانی. شاعر، در توصیف خویش از انسان، دقیقاً در جایی متوقف می‌شود که (بنا به گفتهٔ همهٔ ادیان والا) نقطهٔ شروع عنصر دقیقاً انسانی در آدمی است، یعنی وجود فردی او. خدایانی که او فرامی‌خواند، خدایان کهنِ آیین وحدت وجودند...»[۳۹] من در جایی دیگر دربارهٔ تمایل شدید برخی شاعران به شیوه‌های کهن و غیرپیچیدهٔ زندگی سخن خواهم گفت، شاعرانی که بر ضدّ پیچیدگیهایی که تخیل بشری از عهدهٔ آنها برنمی‌آید دست به مبارزه زدند؛ اما جملهٔ استیونس در عین حال می‌تواند به این معنا باشد که خیال اعلا نمی‌تواند چیزی غیر از خیالی انسانی باشد، زیرا تخیل به واقع یک قوهٔ بشری است؛ هرچند که ممکن است در متن برخی تجارب استفادهٔ کمی داشته باشد، تجاربی نظیر آنچه در شعرِ سراسر عشق و نفرتِ ای. ای. کومینگز دربارهٔ بشریت فهرست شده است:

نوع بشر، به تو عشق می‌ورزم چون تو
پیوسته راز زندگی را در شلوارت
می‌گذاری و با از یاد بردن این نکته
روی آن
می‌نشینی

و چون تو نوع بشر
هماره در دامان مرگ شعر می‌سرایی

از تو متنفرم[۴۰]

همین ابهام یا قضاوت دوگانه بر اشعار دیگری از کومینگز نیز حاکم است، نظیر شعری که چنین آغاز می‌شود:

افسوس به حال این هیولای پُرکار، نوع ضد بشر،
مخور[۴۱]

یا شعر دیگری که با این سطر آغاز می‌شود «چه می‌شود اگر قدری از آنِ کدام باد» و در آن هرگونه نابودی و تخریب ــ حتی نابودی جهان ــ با شور و شوق بسیار پذیرفته می‌شود، زیرا

بیشترینِ آنها که بمیرند، ما بیشتر زندگی می‌کنیم.[۴۲]

این شعرها از سرِ بازیگوشی سروده شده‌اند، آن هم به نیّت مسخره کردن و ایجاد تنش در عقاید انسان‌دوستانهٔ رایج و پیش‌پاافتاده. این نیز یکی دیگر از کارکردهای مفید شعر است، هرچند که در نظر افراد خشکه‌مقدس و فاقد تخیل، بازیگوشی کومینگز نیز همان‌قدر حاکی از بی‌مسئولیتی و خیره‌سری است که لذت و دلبستگی ریلکه و استیونس به منابع غنی زبان رسمی و غیررسمی، که برای آن دو صرفاً در حکم مادهٔ خام ابداعات ظریف و پیچیده است.

ییتس نیز به این نکته واقف بود که در قرن حاضر «سیاسی‌شدن هنر» بار مسئولیتی را بر دوش تخیل شعری نهاده است که بیش از حد سنگین است. ریلکه، که تقریباً به نحو جنون‌آمیزی وابسته و شیفتهٔ شعر بود، یک‌بار به این فکر افتاد تا شعر و شاعری را کنار گذارد و به طبابت در روستا مشغول شود. و. ییتس نیز زمانی نوشت:

به‌گمانم در چنین روزگارانی
دهان شاعر باید بسته باشد، زیرا در حقیقت
مقابله با کج‌رویِ دولتمردان کار ما نیست.[۴۳]

هر چه بار وجدان اجتماعی شاعران سنگینتر شد، خلق مجموعه‌ای از آثار با کیفیتی مستحکم و یکدست ــ نظیر آثار ییتس، ریلکه، استیونس یا سن ژان پرس ــ برای ایشان دشوارتر گشت. خلق آثار بزرگ مستلزم نوعی نگرش تخصصی بود که بسیاری از شاعران حس می‌کنند دیگر محق به استفاده از آن نیستند، تخصصی که نه فقط صناعت و مهارت، بلکه بینش و خیال شعری را هم شامل می‌شود. استیونس در یکی از نامه‌های خویش نوشت:[۴۴] «یکی از شروط اساسی برای نگارش شعر، نیرو و کشش غریزی است. به همین دلیل می‌توان گفت برای شاعر بودن آدمی باید همواره و پیوسته شاعر باشد. هنگامی که این فکر نزد مردم رواج پیدا کرد که شاعرِ حرفه‌ای فردی مطرود یا تبعیدی است، ضایعهٔ بزرگی برای هنر شعر به وقوع پیوست. نگارش شعر نوعی فعالیت آگاهانه است. و اگرچه شعرها یقیناً می‌توانند رخ دهند، لیکن بهتر آن است که کسی آنها را به وجود آورد.» از میان شاعرانی که ــ عموماً به دلایل وجدانی ــ با زیباشناسی رمانتیک ـ سمبولیستی مخالف بودند، فقط معدودی توانسته‌اند پیوسته و در همه‌حال شاعر باشند؛ تعداد بس بیشتری نیرو و کشش خویش را از دست داده‌اند، نه فقط به دلیل فشارهای اقتصادی یا سیاسی، بلکه به سبب سوءظنی عمیق به تخیل شعریِ خودآیین و پیوندهای آن با نیروها و چهره‌های اسطوره‌ای که بار دیگر در جهان ما تجسّد یافته‌اند.

این نوشته ترجمه‌ای است از فصل پنجم کتاب زیر:

Michael Hamburger, *The Truth of Poetry: Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the Ninteen-Sixties,* Harvest Book, NewYork, 1969.

پی‌نوشتها:

1. *Autobiographies,* p. 487; American edition, p. 297.
2. Riding and Graves, *A Survey of Modernist Poetry,* London, 1927, pp. 227, 245-5.
3. *The White Goddess,* London, 1951, p. 14.
4. *On the Modern Mind, in Ecounter,* Vol. XXIV, No. 5, p. 18.
5. *Yeats and Fascism,* in *The New Statesman,* 26 February 1965; reprinted in *Excited Reverie,* London, 1965.
6. In *Partisan Review,* Vol. XXXIII, No. 3, pp. 339-61.
7. From *High Talk. Last Poems and Plays,* London, 1940, p. 73; *The Collected Poems,* NewYork, 1956, p. 331.
8. *Essays and Introductions,* pp. 339, 225, 203, 511, 526.
9. From *Meru. A Full Moon in March,* London, 1935, p. 70; *The Collected Poems,* NewYork, 1956, p. 287.
10. *Autobiographies,* p. 469; American edition, pp. 284f.
11. *Tel Quel* II, Paris, 1943, p. 65.
12. *Ibid.,* p. 43.
13. *Regards sur le monde actuel,* Paris, 1931, pp. 95, 101; *History and Politics,* p. 248.
14. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,* in *Schriften,* Frankfurt, 1955, Vol. I, p. 397; English version by Harry Fohn, in Bejjamin: *Illuminations,* NewYork, 1968, pp. 243f.
15. *Regards sur le monde actuel,* p. 174; *History and Politics,* p. 394.
16. *The Selected Writings of Juan Ramón Jiménez,* translated by H.R. Hays, NewYork, 1957, p.214.
17. *Ibid.,* p. 188, 196, 200, 202.
18. *Ibid.,* p. 251.
19. *Ibid.,* p. 199.
20. Frank Kermode: *Puzzles and Epiphanies,* London, 1962, p. 4.
21. Paris, 1956.
22. See *Rilke, Europe and the English-Speaking World,* Cambridge, 1961, p.13.
23. R.M. Rilke: *Gesammelte Werke,* Leipzig, 1927, Vol. III, p. 127.

۲۴. به نقل از نامهٔ چاپ‌نشدهٔ مورخ ۲۴ آوریل ۱۹۲۷.

25. Wallace Stevens: *Opus Posthumous,* NewYork, 1957, p. 158.

26. David Luke in *Modern German Poetry: 1910-60,* London and NewYork, 1921, pp. 29-31.

27. *Ibid.,* pp. 25-7.

28. Wallace Stevens: *The Necessary Angel,* NewYork, 1951, pp. 31, 30, 169, 4, 81.

29. *Opus Posthumous,* pp. XV, 158.

30. *Ibid.,* pp. 160, 171, 227.

31. *Ibid.,* p. 115.

32. *The Necessary Angel,* p. 116.

33. *Ibid.,* p. 77.

34. R.L. Latimer, 31 October 1935; *Letters,* NewYork, 1966, p. 289. نامه به:

35. *Opus Posthumous,* pp. 46-52.

36. *Sonette an Orpheus,* Leipzig, 1923, pp. 44, 53.

37. To Robert Pack, 28 December 1954. *Letters,* p. 863.

38. *Opus Posthumous,* pp. 86-8.

39. Kathleen Raine: *Defending Ancient Springs,* Oxford, 1967, p. 186.

40. *Poems 1923-54,* NewYork, 1954, p. 152; *Selected Poems 1923-58,* London, 1960, p.11.

41. *Ibid.,* NewYork, p. 397; London, p. 56.

42. *Ibid.,* NewYork, p. 401; London, p. 58.

43. From *On Being Asked for a War Poem,* in *Later Poems,* London, 1931, p. 287.

44. To R.L. Latimer, 8 January 1935; *Letters,* p. 274.

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 گاه‌گویی 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 بیدادیِ 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 به‌کمال «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 به کلیسای انگلستان از اهمیتی بسیار برخوردار بود. در همین کتاب *بودلر در زمانهٔ ما* به شیوه‌ای که بیشتر نمایانگر نثر الیوت است، دربردارندهٔ گونه‌ای خود ـ 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. la 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 نَودی‌هایند: 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 ییتس باشد، یعنی از کسی که شعرش ــ هرچند شعرهای میانسالی او ــ مورد تحسین الیوت است. زیرا او اندیشه‌های ستودنیِ اندکی در ییتس سراغ دارد. الیوت دربارهٔ ییتس 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 ییتس فردی بسیار فرزانه باشید. آقای ییتس با پیروزی 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 به گفتار **زمین** در *پرومتهٔ بی‌زنجیر* می‌پردازد:

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

امّا در ۱۹۳۳، موضوع برای الیوت اندیشه‌های شلی بود. از شلی، به ویژه به سبب اظهارنظرهایش در باب ازدواج که در *اپیپسای‌کیدیون*[1] (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 با 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. چراکه 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 نغزگویی 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. اِچ. 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.

نمونه‌هایی از شعر مدرن

یکی از خصوصیات ادبیات شعری در روزگار ما، عدم تناسب میان شعر و نقد شعر است. درحالی‌که کتابهای شعر هر روز نازکتر می‌شوند و از شمار آنها کاسته می‌شود، تعداد مقالات و کتابهای قطور حوزهٔ نقد شعر مرتباً افزایش می‌یابد. اما حضور کمرنگ بهتر از عدم حضور است؛ از این رو بر آن شدیم تا در این شماره، بخشی را نیز به معرفی نمونه‌هایی از شعر مدرن اختصاص دهیم.

به جز چند مورد، باقی اشعار جملگی برای نخستین‌بار ترجمه و چاپ شده‌اند. تقریباً همهٔ شاعرانی که آثارشان در این بخش آمده است، به نحوی در بخش مقالات معرفی و مطرح شده‌اند. مع‌هذا، در چند مورد، برای آشنایی بیشتر با عقاید و زندگی و آثار برخی از شاعران، مقدمهٔ کوتاهی بر ترجمهٔ شعرهای آنان افزوده شده است. اشعار این بخش توسط یوسف اباذری، مراد فرهادپور و ضیاء موحد ترجمه شده است. نام مترجم در پایان هر شعر با حروف اختصاری مشخص شده است.

ترتیب درج اشعار، مبتنی بر حرف اول نام خانوادگی شاعران است.

والاس استیونس
Wallace Stevens

والاس استیونس (۱۸۷۹-۱۹۵۵) در ردینگ (Reading) پنسیلوانیا به دنیا آمد. درس حقوق خواند و معاون یک شرکت بیمه شد. سراسر زندگی او بین خانه و دفتر کارش گذشت. این‌گونه زندگی ظاهراً تنوعی نداشت، اما در کنار آن، سفرهای خیالی، ذوق هنری و عشق به شعر رنگ و روی دیگری به این زندگی داد. استیونس کلکسیون بزرگی از تابلوها داشت و همهٔ جمال‌شناسی او بر این پایه بود که نقاش و شاعر مسائل مشترکی دارند. او در جریان تحول شعر فرانسه بود. آثار مالارمه، ورلن، لافواگ، بودلر و والری را خوانده بود، اما پیوسته توجه داشت به اینکه تحت تأثیر آنها قرار نگیرد. بلکه خود او در جهت تحول شعر معاصر امریکا قرار داشت. استیونس تنها برای دل خود و «حماسهٔ شک» می‌سرود. می‌کوشید که «در دشواری هستی» آنچه را که «معنای هستی» است پیدا کند. اشعار او از انشقاق جهان آشفته سخن می‌گوید، در حالی که بین احتضار رومانتیک و تمایل به نظمی هماهنگ تقسیم شده است. استیونس با حرکت دوگانهٔ جاذبه و دافعه، به سراغ واقعیت می‌رود، فقر و عظمت آن را، اندوهباری تیره و زیبایی هیجان‌انگیزش را می‌بیند، دستخوش کششی است که در عین حال نومیدی است و پیوسته بین فریبندگی واقعیت و جاذبهٔ خیال در نوسان است. استیونس دنیا را از نو می‌سازد، با ترکیبی از داده‌های ادراک و سر بر آوردن خیال.

اولین مجموعهٔ شعر او با عنوان *هارمونیوم (Harmonium)*، که در ۱۹۲۳ منتشر شد، چندان جلب توجه نکرد. اما در سال ۱۹۵۴ یک سال پیش از مرگش بود که با انتشار مجموعهٔ *اشعار (Collected Poems)* شهرت جهانی پیدا کرد. باید گفت که استیونس از شاعرانی است که تأثیر عمیقی بر شاعران نسل بعد از خود گذاشته است.

والاس استیونس

خانه خاموش بود و جهان آرام

خانه خاموش بود و جهان آرام
خواننده کتاب شد؛ و شب تابستان

مثل هستی هوشیار کتاب بود.
خانه خاموش بود و جهان آرام.

کلمات گفته شدند گویی کتابی نبود،
مگر خواننده‌ای خمیده بر ورقی،

می‌خواست خم شود، چه بس بسیار
می‌خواست عالِمی شود که برایش کتابش حقیقت است، برایش

شب تابستان مثل کمال فکر است.
خانه خاموش بود زیرا باید چنین می‌بود.

خاموشی بخشی از معنا بود، بخشی از ذهن:
تقربِ کمال به ورق.

و جهان آرام بود. حقیقت در جهانی آرام
که در آن هیچ معنای دیگری نیست، خود

آرام است، خودْ تابستان و شب است، خود
خواننده‌ای است تا پاسی از شب خمیده و می‌خواند آنجا.

(ی. ا.)

والاس استیونس

یک زن گریان دیگر

اندوه بزدای
از دل تلخت،
که ماتم شادش نکند.

زهر در ظلمت روید.
غنچه‌های سیاهش
در آب اشک سر زند.

سببِ شاهوارِ هستیْ
خیال، یگانه واقعیتِ
این جهان خیالی

تنهایت می‌گذارد
با او که هیچ افسانه‌ای به سویش پَر نمی‌کشد،
و تو را نیشتر مرگی در جان است.

(ی. ا.)

والاس استیونس

بودن محض

آن نخل در انتهای ذهن،
فراسوی آخرین اندیشه، برمی‌خیزد
در صحنهٔ پوشیده از مفرغ،

پرنده‌ای زرین پر
بر نخیل می‌خواند، بی‌معنای بشری،
بی احساس بشری، سرودی بیگانه را.

پس تو می‌دانی این عقل نیست
که ما را شاد یا ناشاد می‌کند.
پرنده می‌خواند. پرهایش می‌درخشد.

آن نخل بر لب فضا ایستاده است.
باد در شاخه‌هایش آهسته تکان می‌خورد.
نوسان پرهای آتشین پرنده.

(م. ف.)

والاس استیونس

آدم برفی

آدمی را ذهنی از زمستان باید
تا یخبندان را بیند و شاخه‌های کاج را
در پوششی از برف؛

و دیرزمانی باید که سرد بوده باشد
تا سروِ کوهی را بیند که آویزی از یخ بسته
و صنوبر را که برق زند آشفته به زیر

آفتاب دوردست زمستان؛ و نیندیشد به هیچ
عسرتی در صدای باد،
در صدای برگهایی چند،

که صدای زمین است
انباشته از همان باد
که می‌وزد در همان جای بی بر

از برای آن شنونده‌ای، که می‌شنود در برف و ،
خود هیچ، نمی‌بیند چیزی را که آنجا نیست و
می‌بیند هیچی را که آنجاست.

(ی. ا.)

والاس استیونس

تک‌گویی فرجامین معشوقهٔ درون

بیفروز نخستین روشنایی شامگاه را، گویی در اتاقی
که در آن می‌آرامیم و، به دلیلی خُرد، فکر می‌کنیم
جهانِ به خیال آمده همان خیر اعلاست.

پس این، همان اشدّ ملاقات است.
در این فکر است که خود را گرد می‌آوریم،
از میان همهٔ بی‌اعتناییها، به درون یک چیز:

در بطن چیزی یگانه، قبایی یگانه
تنگ پیچیده به‌گردمان، چراکه مستمندیم ما، گرمایی
نوری، قوّتی، آن اثر معجزه‌وار،

اینک، اینجا، خود را و یکدیگر را فراموش می‌کنیم.
ابهام نوعی نظم را حس می‌کنیم، نوعی کل،
نوعی معرفت، آنچه ملاقات را مقرر ساخت.

در بطن قلمرو حیاتی‌اش، در ذهن
می‌گوییم خدا و تخیل یکی است...
چه بلند آن بلندترینِ شمعها تاریکی را روشن می‌کند.

از درون همین روشنایی، از بطن آن ذهن مرکزی
مأوایی در هوای شامگاهی می‌سازیم،
که در آن با هم آنجا بودن کافی است.

(م. ف.)

والاس استیونس

خواننده

تمامی شب را غرق خواندن کتابی شدم،
غرق خواندن
در کتابی گویی با اوراقی محزون

پاییز بود و شهابهای ثاقب
اشکال چروکیدهٔ نیم‌خیز در مهتاب
را فرو پوشاند

چراغی نمی‌سوخت و من می‌خواندم
صدایی زمزمه می‌کرد «همه‌چیز
به سردی فرو می‌لغزد،

حتی انگورهای مُشکین،
هندوانه‌ها، گلابیهای قرمزِ باغ بی‌برگ.»

بر اوراق محزون هیچ نقشی نبود
مگر رد پایِ شهابهای سوزان
در آسمان یخ‌زده.

(ی. ا. و م. ف.)

ویستان هیو اودن

Wistan Hugh Auden

ویستان هیو اودن (۱۹۱۷-۱۹۷۳) شاعر و نمایشنامه‌نویس امریکایی در انگلیس به دنیا آمد. در امریکا آموزگاری کرد و با دختر توماس مان ازدواج کرد. در حوالی ۱۹۳۰ گروهی از شاعران را تحت عنوان «گروه اودن» (Auden group) تشکیل داد. در این گروه، استیون اسپندر، کریستوفر الشیروود، سسیل دی ـ لوئیس، و لوئی مک بینس گرد آمده بودند. یکی از اهداف اصلی این گروه، زنده کردن تئاتر منظوم بود. حاصل این دوران در کار اودن نمایشنامه‌های سگ زیر پوست (۱۹۳۵) *The Dog Beneath the Skin*، صعود اف۶ (۱۹۳۵) *The Ascent of F6*، در مرز (۱۹۳۸) *On the Frontier* است. اودن در ۱۹۴۶ به شهروندی امریکایی درآمد؛ اما دائماً به اروپا می‌رفت و استاد شعر در دانشگاه آکسفورد شد. با الهام از کی‌یرکگور، چهار شعر بلند مذهبی سرود: *نامهٔ سال نو* (۱۹۴۱) *New Year Letter* (۱۹۴۴)، *For the Time Being*، *عصر اضطراب* (۱۹۴۸) *The Age of Anxiety* و *هیچکدام* (۱۹۵۱) *None*. اودن نوعی بازی با کلمات را به صورت درخشانی آغاز کرد که در آثاری از قبیل *سپر آشیل* (۱۹۵۵) *The Shield of Achilles* و *افتخار برکلیو* (۱۹۶۰) *Homage to Clio* منعکس است. اودن همچنین آثار انتقادی و مجموعه مقالاتی دارد که از آن جمله است: *دست رنگرز و مقالات دیگر* (۱۹۶۲) *The Dyer's Hand* که در آن شخصیت پیچیدهٔ شاعر به خوبی دیده می‌شود.

و. ه. اودن

به یاد و. ب. ییتس

(م. ژانویه ۱۹۳۹)

سرِ سیاهِ زمستان ناپدید شد:
جویها یخ بسته بودند، فرودگاه تقریباً خالی بود،
و برفْ تندیسهای میادین را بی‌قواره کرد؛
عطارد غرق شد در دهان روز محتضر.
همهٔ ابزارهایی که داریم متفق‌القول‌اند
روز مرگ او روزی سرد و سیاه بود.

بس به دور از بیماری‌اش
گرگها از خلال جنگلهای همیشه سبز دویدند،
رود روستایی با آبراهه‌های باب روز وسوسه نشد
زبانهای سوگوار
مرگ شاعر را از شعرهایش پنهان داشتند.

اما برای او آخرین بعدازظهری بود که خودش بود،
بعدازظهری از پرستارها و شایعه‌ها؛
ایالات تنش شورش کردند،
میدانهای ذهنش خالی شدند،
سکوت به حومه‌ها تاخت،
جریان احساسش ایستاد؛
او به ستایندگانش بدل گشت.
اکنون میان صد شهر پراکنده است
و به تمامی تسلیم تأثرات ناآشنا،
تا نیکبختی‌اش را در بیشه‌ای دیگرگونه بیابد

و به حکم قانونِ وجدانی غریب مجازات شود.
کلام میّت
در دل زندگان تعدیل می‌شود.

اما در هیاهو و کارهای مهم فردا،
آنگاه که بورس‌بازان چون وحوش بر کف تالار بورس می‌غرند،
و مستمندان رنجی را می‌کشند که به خوبی
بدان خو کرده‌اند،
و هر کس در زندان خویش تقریباً از آزادی خویش مطمئن است،
چند هزار تَنی به این روز می‌اندیشند
هم بدان‌گونه که آدمی به روزی می‌اندیشد که در آن
کاری کمی غریب از او سر زد.
همهٔ ابزارهایی که داریم متفق‌القول‌اند
روز مرگ او روزی سرد و سیاه بود.

(م. ف.)

و. ه. اودن

بر مزار یک مستبد

نوعی از کمال بود آنچه او می‌جست.
و شعر ابداعیِ او چه آسان فهمیده می‌شد.
حماقت بشری را همچون کف دستش می‌شناخت،
و به ناوگانها و لشکرها علاقهٔ فراوان داشت.
وقتی که می‌خندید سناتورهای محترم ریسه می‌رفتند،
و آنگاه که می‌گریست کودکان در خیابانها می‌مردند.

(م. ف.)

شارل بودلر

مـلال

آن زمان که آسمانِ پست و سربی، چون سرپوشی سنگین در هم می‌فشارد
ذهنی نالان را که قربانی نگرانیهای همیشگی است؛
و آنگاه که چون گنبدی سترگ همهٔ افقها را محصور می‌کند،
و بر ما می‌بارد روزان سیاهی تیره‌تر از شبان؛

هنگامی که زمین سیاه‌چالی مرطوب می‌شود
که در آن امید چون خفاشی با بالهای ظریفش
بر دیوارها ضربه می‌زند
و بر تیرکهای پوسیده سر می‌کوبد؛

آن زمان که باران رشته‌های بلندش را سرازیر می‌کند
و صورت میله‌های زندانی سترگ را به خود می‌گیرد؛
و لشکر خاموشی از عنکبوتان چندش‌آور، پیش آمده
تارهای خود را در اعماق مغز ما می‌گسترانند؛

ناگاه ناقوسها با خشم به صدا درمی‌آیند،
و همچون سپاهی از ارواح سرگردان
که لجوجانه ضجهٔ خویش را آغاز می‌کنند،
زوزه‌ای دهشت‌بار به آسمان سر می‌دهند.

و صف طویل نعش‌کشها، بی سنج و نوحه‌خوانی، آهسته
از خلال روحم می‌گذرد، *امیدْ* شکست خورده می‌گرید،
و زجر، این جبّار دد خوی، پرچم سیاهش را
بر فرق سر خم شده‌ام فرو می‌کوبد.

(م. ف.)

خورخه لوئیس بورخس

تـو

در سراسر عالَم یک مرد زاده شده است، یک مرد مرده است
پافشاری بر چیزی جز این،
چیزی جز آمار نیست، جز امتدادی ناممکن
هم از آن‌گونه ناممکن که غفلت از بوی باران است
به‌کمک رؤیای دو شب پیش.
آن مرد اولیس است، هابیل است، قابیل است
نخستین مردی که از ستارگان منظومه آفرید، نخستین هرم را بنا نهاد
مردی که لوزیهای سِفر تغییرات را طرح ریخت
آهنگری که علایم را بر شمشیر هنگیست[1] حک کرد،
اینار تامبرزکلور[2] کماندار، لوئی دو لئون[3]،
کتابفروشی که برای ساموئل جانسون پدری کرد، باغبانِ ولتر،
داروین سوار بر بیگل[4]، جهودی در تالار مرگ
و به نوبهٔ خود، تو و من.
تنها یک مرد در تروا مرده است، در متاروس[5].
در هیستینگز[6]، در اُسترلیتز، در ترافالگار، در گیتسبورگ
تنها یک مرد در بیمارستانها، در زورقها، و در انزوای
دردناک مرده است،
و در اتاقهایی از عادت و عشق.
تنها یک مرد بر عظمت بامداد نگریسته
تنها یک مرد بر زبانش خنکای آب را حس کرده است
و طعم میوه و گوشت را
من از یگانه سخن می‌گویم، از مرد یکتا
او که هماره تنهاست.

(م. ف.)

---

1. Hengist 2. Einar Tamberskelver 3. Lui de Leon 4. Beagle (کشتیِ داروین)
5. Metaurus 6. Hastings

خورخه لوئیس بورخس

غروب بر فراز ویلا اورتازار

شامگاه عرصات محشر را ماند.
انتهای خیابان همچون زخمی بر آسمان گشوده می‌شود.
آن روشنی که می‌سوخت در دوردست غروبی بود یا فرشته‌ای؟
فاصله، بی‌محابا، مثل بختکی بر من افتاده.
حصاری خاردار افق را شکنجه می‌کند.
جهان چنان قابدستمالی است، افکنده به‌کناری.
در آسمان هنوز روز است، اما شب در گودالها به‌کمین نشسته.
هر آنچه از نور مانده سهم دیوارهای آبی است و دسته‌های اختران.
اینک درختی است یا خدایی که می‌نماید از خلال
دروازهٔ زنگ‌زده؟
این همه گستره در لمحه‌ای: وطن، آسمان،
زاغه‌های فرسوده.
امروز گنجینه‌هایی بود: خیابانها، غروب، گنگی شامگاه.
به دور از اینجا، باز فرو خواهم غلتید به تهی‌دستی‌ام.

(ی. ا.)

اوکتاویو پاز
Octavio Paz

اوکتاویو پاز (۱۹۱۴-۱۹۹۸)، شاعر و نویسندهٔ مکزیکی. پدرش وکیل دعاوی و روزنامه‌نگار بود و در اثنای انقلاب مکزیک مشاور امیلیانو زاپاتا پایه‌گذار اصلاحات ارضی در مکزیک بود. مادرش خون اسپانیایی داشت. اوکتاویو پاز، پس از تحصیلات ابتدایی در ایالات متحده در مکزیک درس حقوق خواند. از نوجوانی به ادبیات علاقه‌مند شد. مجلاتی تأسیس کرد و اولین کتابش را با عنوان *ماه سیمین* ***(Luna Silvertre)*** انتشار داد. در ۱۹۳۷ مجموعهٔ شعر دیگری با عنوان *ریشهٔ انسان* ***(Raiz del hombre)*** منتشر ساخت. در اثنای جنگ داخلی اسپانیا (۱۹۳۶-۱۹۳۹) در کنگرهٔ بین‌المللی نویسندگان ضدفاشیست در مادرید شرکت کرد. در آنجا با پابلو نرودا، سزار والخو، میگل هرناندز، رافائل آلبرتی و دیگران آشنا شد.

پاز که در حین سفرهایش با بنژامن پره آشنا شده بود، به سوررئالیستها پیوست. اثر معروف او *سنگ آفتاب* ***(Piedra del Sol)*** (۱۹۵۷) شعری است که در آن به موضوع عشق و آزادی، «کابوس تاریخ» نیز اضافه می‌شود. پاز، از ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۲ سفیر مکزیک در دهلی‌نو شد. هنر، سیاست، فلسفه و مذاهب آثار متعددی را به او الهام کردند. در ۱۹۶۸ به عنوان اعتراض به کشتار دانشجویان تلاتلکو (Tlateleco) با سروصدا از شغل خود استعفا کرد و در دانشگاههای امریکا و انگلیس به تدریس پرداخت و چون به عنوان اندیشمندی شناخته شده بود، پس از ۱۹۷۱ کتابهای متعدد در صورت مجموعه مقالات یا اشعار انتشار داد. در سال ۱۹۹۰ جایزهٔ ادبی نوبل به اوکتاویو پاز تعلق گرفت.

اوکتاویو پاز

اینجا

صدای پاهایم در این خیابان
می‌پیچد
در آن خیابان
که در آن
می‌شنوم صدای پاهایم را
که می‌گذرد از این خیابان
که در آن

فقط مِه واقعی است

(ی. ا.)

اوکتاویو پاز

سپیده‌دم

دستان سرد شتابان
می‌گشایند تا به تا
زخمبند ظلمت را
چشم می‌گشایم
هنوز
زنده‌ام
در دل
زخمی که تازه است هنوز

(ی. ا.)

اوکتاویو پاز

دوستی

ساعت موعود است
بر میز می‌افتد
پیاپی
گیسوهای افشان چراغ
شب پنجره را به بی‌کرانگی بدل می‌کند
هیچ کس اینجا نیست
حضوری بی‌نام در برم می‌گیرد

(ی. ا.)

فرناندو پِسُوا
Fernando Pessoa

فرناندو پسوا، که بی‌شک برجسته‌ترین شاعر پرتغالی قرن حاضر است، در ۱۳ ژوئن ۱۸۸۸ در لیسبون زاده شد و در ۳۰ نوامبر ۱۹۳۵ در همانجا درگذشت. او در کودکی پدرش را از دست داد. مادرش با مرد دیگری ازدواج کرد. پدرخواندهٔ او کنسول پرتغال در انگلستان بود و در نتیجه پسوا به سبک انگلیسی پرورش یافت. در هفده سالگی به لیسبون بازگشت و سی سال باقیمانده از عمر خویش را تقریباً به تمامی در این شهر گذراند. از طریق نامه‌نگاری برای شرکتهای تجاری انگلیسی و فرانسوی درآمد متوسطی به دست می‌آورد که به او اجازه می‌داد زندگیش را وقف شعر کند. پسوا در محافل ادبی پرتغال فعال بود. در سال ۱۹۱۵ نشریهٔ ادبی آوانگاردی به نام *Orpheu* منتشر ساخت که، به رغم عمر کوتاهش، سروصدای زیادی به پا کرد و تأثیری عمیق و ماندنی به‌جا گذاشت.

احتمالاً مهمترین و عجیبترین نکته در زندگی پسوا، خلق سه شخصیت یا سه شاعر خیالی است به نامهای آلبرتو کائی‌رو، ریکاردو ریس، و آلوارو دو کامپوس. اینها صرفاً نامهایی مستعار برای پسوا نبودند. هر یک از آنان سبک، زبان، نگرش و جهانِ شعری خاص خود را دارند که با جهان شعری پسوا تفاوتی بارز دارد. ظاهراً مسألهٔ تکثر هویتها، چهره‌ها، نقابها و نامها، که به واقع مشخصهٔ بارز تقریباً تمامی شاعران و هنرمندان مدرن است، در زندگی شعری پسوا به صورتی کامل و یکتا تحقق یافته است؛ همان مسأله‌ای که تی. اِس. الیوت آن را چنین توصیف می‌کند: «جدایی شاعر از آن کس که رنج می‌برد» و شعرها به نامش چاپ می‌شود.

پسوا بیشتر اشعار اولیهٔ خویش را به زبان انگلیسی نوشت. از میان اشعار پرتغالی او، که مبنای اصلی شهرت اوست، در زمان حیاتش فقط یک بار مجموعه‌ای به نام *پیام (Mensagem)* منتشر شد. ولی پسوا در آخرین سال زندگیش حدود صد و پنجاه شعر از آثار خود و سه شاعر خیالی مخلوق خود را آمادهٔ چاپ ساخت که قرار بود تحت عنوان *کتاب سرود (Cancionerio)* منتشر شود. پس از مرگ پسوا، نزدیک به سیصد شعر دیگر از این چهار شاعر در صندوقچهٔ او یافت شد. انتشار تدریجی این اشعار موجب شد تا فرناندو پسوا، مدتها پس از مرگش، به منزلهٔ یکی از شعرای برجستهٔ قرن بیستم شناخته شود.

فرناندو پسوا

من می‌دانم، فقط من

من می‌دانم، فقط من
که چه‌قدر می‌سوزد، این دل
که در آن نه یقینی است نه قانونی
نه ترانه‌ای نه اندیشه‌ای.

فقط من، فقط من
و هیچ‌کدام را نمی‌توانم بگویم
زیرا که احساسش آسمان است ــ
دیده می‌شود، اما چیزی برای دیدن در آن نیست.

(ی. ا.)

فرناندو پسوا

بخواب به هنگامی که من

بخواب به هنگامی که من پاس می‌دهم...
اجازت خیالم ده، رخصت...
شادمانی لبخند زدن به رویت
هیچ چیز در من نیست. برای خیال
می‌خواهمت نه برای عشق.

تن سردت خواهش را می‌کُشد در نگاهم.
آرزوهایم به درد و درد اندر است
و نمی‌خواهم خیال خود از وجودت را
به آغوش کشم.

بخواب، بخواب، بخواب،
ابهامی است در لبخندت...
من چه و چه سخت به خیال تو اندرم
خیالْ افسونی را خواندن است
و من به خیال اندرم بی هیچ احساسی.

(ی. ا.)

فرناندو پسوا

مَفرّ

در اوقات ظلمانیم
بدان هنگام که در من کسی نیست
و همه، مه و دیوارهایی است
که یگانه متاع زندگی در همه‌جاست،

اگر به تندی چشم برگشایم
از آنجایی که در خود لمیده‌ام،
افقی دور می‌بینم
که طلوع و غروب در آن جاری است

احیا می‌شوم، هستم، درمی‌یابم
و حتی اگر آن بیرونی که من
در درونش فراموش می‌کنم، دروغ باشد،
چیز دیگری نمی‌خواهم و نمی‌جویم
دلم را تسلیمش می‌کنم.

(ی. ا.)

فرناندو پسوا

می‌خوابم. به بیداری

می‌خوابم. به بیداری ــ اگر خواب دیده باشم، نمی‌دانم
در خوابم چه بوده است.
می‌خوابم ــ اگر خوابی نبینم، بیدار می‌شوم
در برابر فضایی، باز،
ناآشنا، زیرا آنچه برای دیدنش بیدار شدم
همانی است که هنوزش نمی‌دانم.
بهترین آن است که نه خواب بینم، نه نبینم
و نابیدار شوم بی هیچ پایانی.

(م. ف.)

فرناندو پسوا

خسته‌ام

روشن است که خسته‌ام،
زیرا آدمیان در جایی باید خسته شوند.
از چه خسته‌ام، نمی‌دانم:
دانستنش به هیچ رو به‌کارم نیاید
زیرا خستگی همان است که هست.
سوزش زخم همان است که هست
و آن را با سببش کاری نیست.
آری خسته‌ام،
و به نرمی لبخند می‌زنم
بر خستگی که فقط همین است ــ
در تن آرزویی برای خواب
در روح تمنایی برای نیندیشیدن
و مهمتر از همه، شفافیت درخشانِ
فهمِ قفانگر...
و اینک یگانه تجمّلِ امیدی نداشتن؟
من باهوشم: والسلام.
بسی چیزها دیده‌ام و از آنچه دیده‌ام
بسی چیزها آموخته‌ام،
و حتی در خستگی ناشی از آن نیز لذتی نهفته است،
و این که دست آخر سر را
توان کاری هست هنوز.

(ی. ا.)

سیلویا پلات

قرقاول

گفتی امروز صبح او را می‌کشی
مکش. هنوز مرا خیره می‌کند
برجستگی آن سر تیره‌رنگ بی‌همتا
خرامان در میان علفهای بلند بر تپهٔ درخت نارون

قرقاول داشتن، یا اینکه اصلاً کسی سراغ ما بیاید
خودش چیزی‌ست.

من عارف‌مسلک نیستم
و فکر نمی‌کنم قرقاول روح داشته باشد
مسأله همین جسم اوست.
و همین به او حق می‌دهد، شکوهی شاهانه می‌دهد

جای پای بزرگ او در زمستان گذشته
اثر پای او بر برف حیاط
زیبایی آن زرد پریده رنگ
آمیزهٔ گنجشک و سار
این استثنایی نیست؟ استثنایی‌ست

خوبست دوازده‌تایی از اینها داشته باشیم
صد تا هم روی آن تپه ـ سبز و قرمز
در رفت و آمد: چیز خوبی است
چه شکل زیبایی، چه درخشان
مخروطی کوچک

قهوه‌ای مثل برگ
که پر سر و صدا راحت بر درخت نارون می‌نشیند

میان نرگسها آفتاب می‌گرفت
که ناشیانه آرامشش را به هم زدم
به او کاری نداشته باش، به او کاری نداشته باش.

(ض. م.)

سیلویا پلات

آینه

نقره‌ام، دقیقم، بی هیچ نقش پیشین.
هر چه می‌بینم بی‌درنگ می‌بلعم
همان‌گونه که هست، نیالوده به عشق یا نفرت.
بی‌رحم نیستم، فقط راستگو هستم ــ
چشمان خدایی کوچک، چهار گوشه.
اغلب به دیوار رو به رو می‌اندیشم.
صورتی‌ست و لکه‌دار.
آن‌قدر به آن نگاه کرده‌ام که فکر می‌کنم
پارهٔ دل من است.
ولی پیدا و ناپیدا می‌شود.
صورتها و تاریکی بارها ما را از هم جدا می‌کنند

حالا دریاچه‌ام.
زنی روی من خم شده است،
برای شناختن خود سراپای مرا می‌کاود
آنگاه به شمعها یاماه، این دروغگویان، بازمی‌گردد.
پشت او را می‌بینم و همان‌گونه که هست منعکس می‌کنم.
زن با اشک و تکان دادن دست پاداشم می‌دهد.
برای او اهمیت دارم. می‌آید و می‌رود.
این صورت اوست که هَر صبح جانشین تاریکی می‌شود
در من دختری را غرق کرده است،
و در من زنی سالخورده هر روز به جستجوی او
مثل ماهیِ هولناکی برمی‌خیزد.

(ض. م.)

سیلویا پلات

ترانهٔ صبح

عشق چون ساعت زرّین و وزینی کوکت کرده است
پرستار به‌کف پایت می‌زند
و فریاد صافت
در میان اشیاء می‌نشیند.

صداهای ما پژواک می‌یابند، ورود تو را بزرگ می‌دارند.
تندیسی نو.
در موزه‌ای که هوا در آن جریان دارد،
عریانیت بر امنیت ما سایه می‌افکند.
گِرد تو مانند دیوار صاف ایستاده‌ایم.

من همان اندازهٔ مادر توام که ابری که از قطره‌های باران
آینه‌ای می‌سازد
تا محو شدن آرام خود را در دست باد ببیند.

تمام شب پروانهٔ نفسهایت
میان گلهای صورتی‌رنگ در تجلی است.
بیدار می‌شوم تا بشنوم:
دریایی دور در گوشم طنین می‌افکند.

با صدایی از بستر فرو می‌لغزم، سنگین و گلدار
در شب جامهٔ ویکتوریایی.
دهانت به پاکیزگی دهان گربه باز می‌شود.

چارچوب پنجره روشن می‌شود
و ستارگان کم‌رنگش را می‌بلعد.
حالا تو صدا سر می‌دهی؛
و هجاهای روشنت
چون بادکنک به هوا می‌روند.

(ض. م.)

سیلویا پلات

لـبـه

این زن کامل شده است.
بر تن بی‌جانش
لبخند توفیق نقش بسته است
از طومار شب جامهٔ بلندش
توهّمِ تقدیری یونانی جاری‌ست

پاهای برهنهٔ او گویی می‌گویند:
تا اینجا آمدیم، دیگر بس است

هر کودک مرده دور خود پیچیده است
ماری سپید
بر لبِ تُنگ کوچکی از شیر
که اکنون خالی است

زن آن دو را به درون خود کشیده
همان‌گونه که گلبرگها در سیاهی شب بسته می‌شوند
هنگامی که باغ تیره می‌شود
و عطر از گلوی ژرف و زیبای گل شب جاری می‌شود

ماه هیچ‌چیز برای غمگین شدن ندارد
از سرپوش استخوانی خود خیره نگاه می‌کند
به این چیزها عادت کرده است
و سیاهیهایش پُرسروصدا دامن‌کشان می‌گذرند.

(ض. م.)

سیلویا پلات

بانو ایلعاذر

دوباره به آن کار دست زدم.
هر ده سال یک‌بار
این کار را می‌کنم

معجزه‌ای متحرک،
پوستم مثل آباژور نازیها درخشان است،
و پای راستم
وزنه‌ای که روی کاغذ می‌گذارند.
صورتم بی‌چهره
کتان نازک یهودیان.

ای دشمن
دستمال از صورتم بردار.
آیا ترسناکم؟

بینی، گودال چشمها
رشتهٔ کامل دندانها؟
طعم ترش دهان
یک روزه از میان می‌رود.

خیلی زود گوشتهایی که گور پوسانده بود
دوباره می‌رویند

و من زنی خندان خواهم شد.

من فقط سی سال دارم
و مثل گربه نُه تا جان دارم.

این دفعهٔ سوم است.
چه نکبتی
هر ده سال یک بار مردن.

میلیونها رگ و پی.
جماعت تخمه می‌شکنند و هجوم می‌آورند
تا ببینند چگونه دست و پای مرا برهنه می‌کنند
استریپ‌تیز عظیم.

آقایان، خانمها
این دستهای من است
و این زانوهای من.
چه بسا پوست و استخوانی بیش نباشم

اما همان زن هستم، همان
اولین‌باری که اتفاق افتاد ده سالم بود.
اتفاقی بیش نبود.

بار دوم می‌خواستم کار را تمام کنم
مثل یک صدف
درّ را به روی خود بستم
آنها ناچار شدند در بزنند، در بزنند
و کرمها را مثل مرواریدهای چسبناک از من بیرون بکشند

مردن هم مثل هر چیز دیگر هنری است

من این هنر را خیلی خوب می‌دانم.

این کار را جهنمی‌وار می‌کنم
چنان می‌کنم که واقعی به نظر می‌آید.
چه‌بسا گمان کنی ندایی از غیب به من می‌رسد

در زندان انفرادی این کار را راحت می‌توان کرد
راحت می‌توان این کار را کرد و همان‌جا ماند
این کاری است نمایشی
که روز روشن برگردی
به همان‌جا برگردی
با همان صورت
با همان فریاد بازیگوشانهٔ وحشی:
معجزه است!
این همان فریادی است که به هوشم می‌آورد.

برای دیدن زخمهایم باید پول بدهید
برای شنیدن صدای قلبم باید پول بدهید
راستی قلبم دارد می‌زند.

برای شنیدن حرفی، لمس کردنی، قطرهٔ خونی
سر مویی یا تکهٔ لباسی از من
باید پول بدهید، پول زیادی بدهید.

خوب، خوب، جناب دکتر
آقای دشمن
من همهٔ سرمایهٔ شما هستم
بچه‌ای از طلای ناب

که در ضجه‌ای ذوب می‌شود.
می‌چرخم و می‌سوزم
فکر نکنید مواظبتهای زیاد شما را دست‌کم می‌گیرم

خاکستر، خاکستر
خودتان به هم بزنید و بگردید
گوشت، استخوان، هیچ چیز اینجا نیست ــ

یک قالب صابون
یک حلقهٔ ازدواج
یک دندان طلا.
جناب رحمان
جناب شیطان
بدانید و آگاه باشید
بدانید و آگاه باشید

از دل خاکستر
با موهای قرمز ظهور می‌کنم
و مردها را مثل هوا می‌بلعم

(ض. م.)

خوان رامون خیمه‌نز

Juan Ramon Jiménez

خوان رامون خیمه‌نز (۱۸۸۱-۱۹۵۷) شاعر اسپانیایی که سراسر زندگی و آثارش وقف شعری شد که آن را نوعی مذهب فطری برای خویشتن می‌شمرد. نخستین مرحلهٔ شاعری او تحت تأثیر روبن داریو و سمبولیسم است (*ارواح بنفشه* ***Almas de Violeta***، ۱۹۰۰). در اشعار بعدی او (*غزلهای معنوی* ***Sonetos espirituales***، ۱۹۱۷) تغزل وی درهای دنیای درونی غنی و رنگارنگی را به روی خواننده می‌گشاید. سبک او به تدریج ایجاز و دقت خاصی می‌یابد: «ای فرزانگی، نام حقیقی چیزها را به من بده!» در ۱۹۱۶ *یادداشتهای یک شاعر تازه‌داماد* را چاپ کرد که تجسم پُرشور و در عین‌حال بیرحمانه‌ای بود از سفری به امریکا. آخرین شعرهای او بیشتر جنبهٔ عرفانی دارد. در میان آثار منثور او مشهورترین آنها *پلاترو وَ مَن* ***(Platero Y Yo)*** (۱۹۱۴) است که در آن خری در شادیهای جمال‌شناختی شاعر شرکت می‌کند. خیمه‌نز تأثیر قابل‌ملاحظه‌ای در شاعران نسل بعد از خود گذاشته است. او در سال ۱۹۳۶ در گرماگرم جنگ داخلی، اسپانیا را ترک کرد، زیرا نمی‌خواست در این جنگی که مهینش را به خاک و خون می‌کشید به هیچ‌یک از طرفین بپیوندد. جایزهٔ ادبی نوبل سال ۱۹۵۶ به خوان رامون خیمه‌نز تعلق گرفت.

خُوان رامون خیمِه‌نِز

چه به نزدیک روح من است

چه به نزدیک روح من است هم‌اینک
آنچه بس بی‌کرانه دور
و هنوز به دور از دسترس!
همچون پرتو ستاره‌ای؛
همچون آن صدای بی‌نام
که با رؤیایی آمد؛ همچون گذر
سواری در دوردست
که شنوایی بی‌نَفَس
گوش بر زمین نهاده، می‌شنود؛
همچون صدای دریا در گوشیِ تلفن ...

زندگی در بطن ما
این‌سان ساخته می‌شود، با پرتو خاموشی‌ناپذیرِ
روزی سرشار از سرخوشی ناب
که هنوز در جایی دیگر می‌تابد

آه، چه شیرین، چه شیرین؛
حقیقتی نه هنوز واقعی، چه شیرین.

(م. ف.)

خُوان رامون خیمِه‌نِز

آسمـان

تو را فراموش کرده بودم
آسمان، و تو چیزی بیشتر
از حضور مبهم نور نبودی،
رؤیت شده ــ بی‌نامی ــ
با چشمان خستهٔ رخوت‌زدهٔ من.
و تو ظاهر شدی، در میان کلامِ
کاهل و نومید مسافر،
همچون منظری از آبچاله‌های مکرر کوچک
در سرزمین آب‌خیزی رؤیت‌شده در خواب...

امروز بر تو خیره شدم، آهسته،
و تو صعود کردی به اسم خود، آهسته آهسته.

(ی. ا.)

خُوان رامون خیمِه‌نِز

نه بیشتر؟

تنها چهرهٔ من و آسمان؛
کائنات دیگری نیست!
چهرهٔ من و آسمان، تنها!

ــ میان آن دو باد می‌وزد، تنها:
نوازشی مشتاق و تنها دستی که
آورندهٔ شادمانی بسیار است:
و باد جاودانه برمی‌خیزد و فرو می‌افتد ــ

بر فراز من، تمامی آنچه زنده است؛
و تمامی رؤیایی که درون خود احساس می‌کنم،
حواس مرا مأوای بالهایِ
نظمی می‌کند که فرستادهٔ رؤیاست.

نه بیشتر. و آیا تو احتمالاً
تو آن بادی که می‌آیی و می‌روی،
باد ملکوت، باد عشق، بر صورت من؟

(ی. ا.)

خُوان رامون خیمِه‌نِز

سبز

سبز دوشیزه‌ای بود، سبز، سبز!
چشمان او سبز بود موهای او سبز.

گل سرخ وحشی در جنگل سبز او
نه سرخ و نه سفید بلکه سبز بود.

با هوای سبز بود که او آمد
(و تمامی زمین سبز شد از برای او).

تور نورانی جامهٔ او
نه آبی و نه سفید بلکه سبز بود

بر دریای سبز بود که او آمد
(و حتی آسمان نیز زان پس سبز شد).

زندگیم درِ کوچک سبزی را همیشه
قفل گشوده نگه خواهد داشت، تا به درون آید.

(ی. ا.)

خُوان رامون خیمِه‌نِز

سَبُکی

تکان نرم پردهٔ پنجره‌ام
با نسیمهای سبک،
در سکونِ موقر و سکوتِ
صاف صبحگاهان.

آه، لحظهٔ دلربا،
که در یگانه فشردگیِ سترگ تنفس
زندگان را برادر مردگان می‌کند،
یکی چون دیگری (که می‌داند کدام مرده و
کدام از زندگان است)
... اینک تمامی جهان باید مرده باشد، یا که
تمامی آن هنوز زنده است.

و آن نسیمهای سبک صبحگاهان
پردهٔ موّاج و سپید پنجرهٔ سراسر گشودهٔ مرا
تکان می‌دهد...

فکر می‌کنم
این تکان لطیف پردهٔ من
حیات عالم است، همهٔ نَفَسِ
زمین، همهٔ آن قوّتی که هنوز با ماست
از تکانِ آغازین زمین، و صدای سبکِ
مدارِ چرخان و ملکوتی‌اش.

و پرده اینک
تکان می‌خورد،
در نسیمهای سبک صبحگاهان
سراپا سپید...

آه چه پُر است آن ناچیزترین
چیزی که جهان را پُر می‌کند، و تعمق بیکران
در این تردید را تثبیت می‌کند: برگی
که می‌افتد، قطره‌ای که می‌درخشد،
رایحه‌ای که می‌گذرد...!

و پرده
که اینک آبی است و نه سپید
ــ زیرا در آن حال که به نوسانِ تردیدش می‌نگرم
شب به پایان رسیده است ــ
در نسیم سبک، هنوز، به نرمی تکان می‌خورد.

(م. ف.)

آرتور رمبو

ترانهٔ بلندترین برج

جوانی بی حاصل،
اسیر همه‌چیز،
من زندگی‌ام را
با حساسیتی فزون از حد
بر باد داده‌ام
آه بگذار زمان عاشق شدن دلها فرا رسد.

به خود گفتم: رهایش کن
و خود نیز از نظرها کناره‌گیر:
بی قول شادیهای برتر.
ای در خود فرو رفتن آرام،
مگذار چیزی متوقفت کند.

آنچنان صبور بوده‌ام
که همه‌چیز را فراموش کرده‌ام؛
ترس و رنج به آسمانها گریخته‌اند،
عطشی مهلک
رگهای مرا تیره می‌کند.

چونان مرغزاری
رونده و شکوفا از تلخه و کُندر
که به غفلت،
به وِز وزِ وحشیانهٔ هزار مگس کثیف
رها گشته است.

آه! ای جداییهای بی‌شمار روح بیچاره
که تنها صورت بانوی مقدسمان را دارد،
آیا کسی به مریم باکره دعا می‌کند؟

جوانی بی‌حاصل،
اسیر همه‌چیز،
من زندگی‌ام را
با حساسیتی فزون از حد
بر باد داده‌ام
آه بگذار زمان عاشق شدن دلها فرا رسد.

(م. ف.)

آنتونیو ماچادو

گوادالکویر

آه ای گوادالکویر!
در کازورلا ترا دیدم چون جویباری؛
امروز، در سان‌لوکار می‌میری.

فورانی از آبِ صافی بودی
به زیر کاجی سبز،
و نوای موسیقی‌ات چه صاف!

چون من، به نزدیک دریا،
ای رود تلخِ گل‌آلود،
صافیِ سرچشمه‌هایت را به خواب می‌بینی؟

(م. ف.)

استفان مالارمه

سنگ گور ادگار پو

هم آنچنان که ابدیت سرآخر او را به خویش بدل می‌کند،
شاعر با شمشیری آخته برمی‌انگیزد قرن وحشت‌زدهٔ خویش را
که نمی‌دانست مرگ در این صدای غریب پیروز گشته است!

آنان، به شنیدن نوایِ آن فرشتهٔ سالها پیش، که به‌کلمات قوم
معنایی پاکتر می‌بخشد، چونان اژدهایی پلید از جا جستند و
نعره‌های مستانه سر دادند در رسای آن اکسیری
که نوشیدند در موج بی‌آبروی معجونی شوم.

خاک و ابر ستیزه‌جو، وامصیبتا! اگر ذهنمان با آنان
هیچ نقشی برنکند
از برای زینت گورِ تابناکِ پو،

صخره‌ای آرام کز دل فاجعه‌ای پنهان اینجا بر خاک فتاده است،
باشد کین سنگ خارا دست‌کم برای ابد مرز آن را نشان دهد
به پروازهای تاریک کفر که پخش‌اند در آینده.

(م. ف.)

استفان مالارمه

نسیم دریا

تن غمین است، افسوس! من همه کتابها را خوانده‌ام.
گریختن! گریختن به دورادور! حس می‌کنم تمامی پرندگان
مست آن‌اند که مه و آسمانهای ناشناخته در میانشان گیرد!
هیچ چیز ــ نه باغهای قدیمیِ منعکس در چشمها ــ این دل را
از غرق خویش در دریا باز نخواهد داشت،
آه شبها، هیچ چیز، نه پرتو غمبار فانوس من
بر کاغذهای خالی که در سپیدی خودشان پناه جسته‌اند،
و نه زن جوانی که کودک خود را غذا می‌دهد.
من خواهم رفت! کشتی با بادبانهای برافراشته
به سوی مناظر غریب لنگر می‌کشد!

ملالی که امیدهای بی‌رحم غمینش کرده‌اند
هنوز به آخرین وداع دستمالها باور دارد!
و شاید این بادبانها، دعوت‌کنندهٔ توفانها،
از آنان‌اند که با تندبادی بر فراز تخته‌پاره‌های گمشدهٔ بی‌بادبان خم می‌شوند،
بدون بادبان یا جزایر حاصلخیز...
لیک، ای دل من، به آواز ملاّحان گوش سپار!

(م. ف.)

مایاکوفسکی*

○ ○ ○

ساعت از نُه گذشته، باید به بستر رفته باشی
راه شیری در جوی نقره روان است در طول شب
شتابیم نیست، با رعد تلگراف
سببی نیست که بیدار یا که دلْنگرانت کنم
همان‌طور که آنان می‌گویند، پرونده بسته شد.
زورق عشق به ملال روزمره در هم شکست،
اکنون من و تو خموشانیم، دیگر غمِ
سود و زیانِ اندوه و درد و جراحت چرا؟
نگاه کن چه سکونی بر جهان فرو نشیند،
شب آسمان را فرو می‌پوشاند به پاس ستارگان
در ساعاتی این‌چنین، آدمی برمی‌خیزد تا خطاب کند
اعصار و تاریخ و تمامی خلقت را.

(ی. ا.)

* این شعر را پس از خودکشی مایاکوفسکی در جیب او یافتند؛ ظاهراً آخرین شعر اوست.

پل والری

فاجعه

کدامین ساعت بر دیوارهٔ کشتی فرو می‌کوبد
آن ضربت ظلمت را که تقدیر ما بر آن خرد می‌شود؟
و کدامین نیروی لمس‌ناشدنی ضرب را می‌نوازد
آنگاه که با استخوانهای مردگان کلنجار می‌رویم؟

بر دماغهٔ کشتی، فروپاشیِ رگبارهای تند
بوی زندگی و شراب را می‌شوید:
دریا برمی‌خیزد و آنگاه گورها را دگرباره می‌گشاید،
و همان آبی که حفر می‌کند، گودال را پُر می‌کند.

انسان شرور، دلت درون تو غرق می‌شود،
میخواره، ای غریبهٔ سرگردان بر دریا
که دل‌آشوبه‌ات دست در دست غثیان کشتی
تمنایی برای دوزخ را از ژرفای جان بیرون می‌کشد،

انسان تام، بر خود می‌لرزم و حساب می‌کنم،
ذهنی بیش از حد روشن، حریف توانایِ این لمحه
آنجا که در بطن جهانِ صغیرِ پدیده‌ها
زمان چونان ابزاری در هم می‌شکند...
لعنت بر آن دغلباز حریصی که دکلهای تو را افراشت،
ای سفینهٔ عفونت و گندیدگی با وزنه‌های پوسیده‌ات،
در انبارهای تاریک تو، یکایک مخلوقات
می‌جنبد بر چوبهای مرده‌ات که روان است به سوی شرق...

من و مغاک با هم دستگاهی می‌سازیم
ویژهٔ تردستی با تکه‌پاره‌های یاد:
من مادرم را می‌بینم، و فنجانهای چینی‌ام را،
و آن روسپی چرب و چرکین را در درگاه سرخ‌فام میخانه‌ها.

من مسیح را می‌بینم بسته‌شده به دکل!
رقصان به سوی مرگ، با تمامی گلّه‌اش در غرقاب؛
چشمان خون‌آلوده‌اش برایم نوری است بر این شعار:
یک کشتی بزرگ با تمامی سرنشینها یش در آب فرو رفته است!...

(م. ف)

جوزف هانزلیک*

سه هلهله برای هرود

ما
کودکان کوچک در جامه‌های سپیدمان
که لکه‌های خونش
زمانی است شسته و پاک گشته
گرد آمده‌ایم اینجا
تا همان‌گونه که اعلام شده
هرود شاه را خوش‌آمد گوییم

ما کودکانِ از دمِ تیغ گذشته
روضهٔ مخصوصی در جنان داشته‌ایم مختص به ما
جنگلی داریم ما
انباشته از گیاهان و جانوران
و غارهایی خاکستری که در آن پنهان شویم

ما حقیرترین مردگان
از سر نادانی گمان می‌کردیم
که هرود شاه
مرد خبیثی بود
که به سبب سبعیت محض و قساوت قلب
ما را کشته بود

اما اکنون به ما گفته‌اند:
فقط نگاهی بیفکنید بر جنگلی که در آن زندگی می‌کنید

---

* شاعر اهل چک، متولد به سال ۱۹۳۸ در پراگ. این قطعه در نقد استبداد استالینی سروده شده است.

حتی کوچکترین پرندگان آوازه‌خوان
زنده زنده می‌خورند حشرات هفت‌رنگ را
تا که چاق و چلّه شوند
و برای تمهید سور و سات گربه‌های وحشی
ماران کوچک می‌بلعند موشان را
و بزرگترهاشان می‌بلعند خرگوشان را و سایر جانوران را
و گرگی که امروز برّه‌ای را می‌درد
به هنگام بیماری خود دریده می‌شود به دندان برادرانش
و چنین‌اند گیاهان نیز و گلها نیز
در رقابت برای زنده ماندن
بر هم می‌پیچند و تصاحب می‌کنند خاک یکدیگر را
و سهم‌شان از آفتاب را
و بدتر از همه
وضع آدمیان است
که نه فقط به سبعیت جانوران‌اند
و کین‌توز یکدیگر، بلکه
آنقدر هم باهوش‌اند
که کمال بخشند مهارتشان در کشتن را

چنین گفتند به ما آنان
و هراسی بی‌پایان
بر قلب ما سایه افکند
و ما خم و خمتر شدیم در میان ریشه‌های درختان
و سپاس گفتیم
که در این جنگل تشنه به خون
حقیقتاً زنده نیستیم

و آنان ادامه دادند:

هیچ عشقی نیست میان آدمیان
همچنان‌که عشقی نیست در هیچ کجای جهان واقعی
هرود شاه تنها
دوست داشت شما کودکان سپید معصوم را بیش از هر چیز دیگر
و فرمان داد تا از زندگی رهیده شوید
تا که ایمن‌تان دارد
از رنجهای بی‌پایان
پس سپاس گذارید منجی‌تان را
و اگر هم امروز آمد به دیدارتان
بر او آواز بخوانید و هلهله کنید

و بودند کسانی در میان ما
که به بانگ بلند آواز دادند
عشق در زندگی هست
و آنان هنوز می‌توانند در کف دستانشان احساس کنند آن را
و هرود شاه
نیست مگر قاتلی
که باید با گزلیکی سلاّخی شود
و تکه‌های تنش
خوراک جانوران گردد

اما باقی ما
ساکت کردند آنان را
زیرا که بر ما جاری بود سیل شادمانی
و سپاسگزاری از هرود شاه

و ما با اشتیاق گوش سپردیم به آنچه آنان گفتند به ما:
سپاس گزارید

سپاسگزار باشید که ایمن مانده‌اید از جهان
این وادی اشک
که در آن عدالت‌نام
دختر کوری است با ترازویی
که تمامی تکه‌های تنش را
زادگاه طاعون کرده است
سپاس گزارید هرود شاه را
که ایمن‌تان داشت با عشق بی‌منتهایش

و گریستیم ما
اشک ندامت فشاندیم بر دروغها و افتراهایی که قبولانده بودند به ما
و دستان شفّافمان را برای شکرگزاری بلند کردیم
برای حقیقتی که آشکارمان شده بود

و ما اکنون جملگی اینجا جمع شده‌ایم
گرداگرد این محراب قربانی
تا با شوق و جذبه بخوانیم آواز خوشامدگوییمان را
و سه بار هلهله کنیم
برای هرود
که می‌آید تا ما راگردن زند برای دومین‌بار

(ی. ا.)

هوگو هوفمانشتال

ترانهٔ زندگیِ برون

و کودکان بزرگ می‌شوند با چشمانی ژرف
که هیچ نمی‌دانند، بزرگ می‌شوند و می‌میرند.
مردمان جملگی به راه خود می‌روند،
میوه‌های تلخ، شیرین می‌شوند
و شب‌هنگام چونان پرنده‌های مرده فرو می‌افتند
و چند روزی بر خاک مانده، می‌گندند.
و هماره باد است که می‌وزد، باد و باز هم باد.
ما کلمات بسیاری را می‌شنویم و بر زبان می‌آوریم،
و لذات و فرسودگیهایِ عضلاتمان را حس می‌کنیم،
و خیابانها از خلال سبزه‌ها می‌گذرند،
و همهٔ مکانها، اینجا و آنجا، از مشعلها، درختان و تالابها پُر می‌شوند
و از مردان خطرناک و فرسودگان چون مرگ.
اینان چرا پرورده می‌شوند؟ چرا هیچ‌گاه به یکدیگر نمی‌مانند؟
و چرا بی‌شمار بسیارند؟
چرا خندیدن، گریستن و هراسیدن جابه‌جا می‌شوند؟
این همه ما را به چه کار می‌آید، و تمامی این بازیها
مایی که بزرگ و جاودانه تنهاییم،
و پرسه‌زنان هیچ‌گاه مقصدی را نمی‌جوییم
به چه کار آید بسیاری چنین چیزها را دیده بودن؟
و با این همه، آن که می‌گوید «شامگاه»
بسیار می‌گوید،
واژه‌ای کزان معنا و غم ژرف جاری است
همچون عسل غلیظ از شانه‌های خالی.

(م. ف.)

تِد هیوز

آواز*

آه بانو، زمانی که جام نگون‌سار ماه تبرکّت کرد
تو آتشی نرم شدی با لطافت ابر؛
ستارگان دشخوار از برای چشمان صورتت شنا کردند؛
تو ایستادی و سایه‌ات جایگه من شد:
تو چرخیدی و سایه‌ات یخ زد
آه بانوی من.

آه بانو، زمانی که دریا نوازشت کرد
تو مرمری از کف شدی، اما گُنگ.
کی سنگْ گورش را باز خواهد گشود؟
کی موجها کف خود را به ساحل خواهند سپرد؟
تو نخواهی مُرد، به خانه هم باز نخواهی آمد،
آه بانوی من.

آه بانو، زمانی که باد ترا بوسید
به نوایش درآوردی زیرا که صدفی تمام بودی.
من هنوز در پی آبها و بادی هستم
که عشّاقت شریرانه ربودندش
زیرا که دل من شنید و هزار تکه شد،
آه بانوی من.

آه بانو، زمانی که از دست خواهمت داد، بنگر

* تد هیوز این شعر را برای سیلویا پلات گفته است. برای کشف رمزها و نمادهای این شعر رجوع کنید به مقالهٔ ضیاء موحد دربارهٔ سیلویا پلات در همین شماره از نشریه.

ستان کامل ماه را که تباهی می‌پراکنند،
ستان دریا را که از پستان جهان ظلمانی است،
وال جهان را که دستان باد از آنجا گذشته است،
ـ سرِ مرا، خسته از عشق، غنوده
ر دستانم، و دستانم پُر از غبار،
آه بانوی من.

(ی. ا.)

فهرست شماره‌های پیشین ارغنون

شمارهٔ ۱: فرهنگ و تکنولوژی

پرسش از تکنولوژی — مارتین هایدگر/ ترجمهٔ شاپور اعتماد
تکنولوژی و منش اخلاقی — ریچارد برنشتاین / ترجمهٔ یوسف اباذری
(شرحی بر «پرسش از تکنولوژی») — یورگن هابرماس / ترجمهٔ علی مرتضویان
علم و تکنولوژی در مقام ایدئولوژی
الهیات در عصر فرهنگ تکنولوژیک :
مروری بر آرای پل تیلش — آ. آرنولد وتشتاین / ترجمهٔ مراد فرهادپور
هنر و فن: جان کیج و الکترونیک و بهبود جهان — کاتلین وودوارد / ترجمهٔ محمّد سیاهپوش
چگونه باید از جامعه در برابر علم دفاع کرد — پل فایرآبند / ترجمهٔ شاپور اعتماد
سپیده‌دمان فلسفهٔ تاریخ بورژوایی — ماکس هورکهایمر / ترجمهٔ محمّد پوینده
هایدگر و کوندرا و دیکنز — ریچارد رورتی / ترجمهٔ هاله لاجوردی
ارسطو و منطق جمله‌ها: تاریخ یک اشتباه — ضیاء موحّد
تأملاتی در باب شعر — مراد فرهادپور

شمارهٔ ۲: رمانتیسم

در باب فلسفهٔ رمانتیک زندگی — گئورک لوکاچ / ترجمهٔ مراد فرهادپور
رمانتیسم در ادبیات — رنه ولک / ترجمهٔ امیرحسین رنجبر
بخش‌هایی از مقدمهٔ ترانه‌های غنایی — ویلیام وردزورث / ترجمهٔ حسین پاینده
تخیّل رمانتیک — موریس باوره / ترجمهٔ فرحید شیرازیان
تمثیل و نماد — پل دومن / ترجمهٔ میترا رکنی
ریشه‌های تاریخی و اجتماعی رمانتیسم — حسین پاینده
بینوایان — شارل بودلر / ترجمهٔ سیاوش سرتیپی
رمانتیسم و تفکر اجتماعی — رابرت سه‌یر و میشل لووی / ترجمهٔ یوسف اباذری
رمانتیسم در اندیشهٔ سیاسی — علی مرتضویان
رمانتیک‌های آلمان — ماکسیم‌الکساندر و اریکا تونر/ ترجمهٔ عبدالله توکّل
شیطان، ماخولیا و تمثیل — مراد فرهادپور
مصاحبه با تام باتامور — تیلور و آوت ویت / ترجمهٔ هاله لاجوردی
مصاحبه با هانس گئورگ گادامر — روی بوینی / ترجمهٔ هاله لاجوردی

شمارهٔ ۳: مبانی نظری مدرنیسم

هرمنوتیک : احیای معنا یا کاهش توهّم — پل ریکور / ترجمهٔ هالهٔ لاجوردی
یادداشتی دربارهٔ ریکور — یوسف اباذری
یادداشتی دربارهٔ مارکس — مراد فرهادپور ، مجید مددی
قطعات برگزیده از آثار اولیهٔ مارکس — کارل مارکس / ترجمهٔ مجید مددی
مارکس و مدرنیسم و مدرنیزاسیون — مارشال برمن / ترجمهٔ یوسف اباذری
نکاتی دربارهٔ فلسفهٔ فردریش نیچه — مراد فرهادپور
در باب حقیقت و دروغ به مفهومی غیراخلاقی — فردریش نیچه / ترجمهٔ مراد فرهادپور
در باب فواید و مضار تاریخ برای زندگی — ـــــ / ـــــ
نیچه و خاستگاه مفهوم مدرنیسم — رابرت ب. پی‌پین / ترجمهٔ محمدسعید حنایی‌کاشانی
یادداشتی دربارهٔ فروید — حسین پاینده
خود و نهاد — زیگموند فروید / ترجمهٔ حسین پاینده

داستایوسکی و پدرکشی	ـــ / ـــ
آرای فروید دربارهٔ تمدن و جامعه	ریچارد ولهایم / ترجمهٔ امیرحسین رنجبر
یادداشتی دربارهٔ وبر و زیمل	علی مرتضویان ، یوسف اباذری
مقدّمهٔ اخلاق پروتستانی و روح سرمایه‌داری	ماکس وبر / ترجمهٔ حسن چاوشیان
تفسیر وبر از جهانِ بورژوا ـ سرمایه‌داری از نظر عقلانیت	کارل لوویت / ترجمهٔ علی مرتضویان
پول در فرهنگ مدرن	گئورک زیمل / ترجمهٔ یوسف اباذری

شمارهٔ ۴: نقد ادبی نو

نقد ادبی قرن بیستم	رابرت کان‌دیویس و لاری فینک/ ترجمهٔ هاله لاجوردی
نظر اجمالی به فرمالیسم روس	ژرژ نیوا / ترجمهٔ رضا سیدحسینی
مفاهیم بنیانی ساختگرایی	ژان پیاژه / ترجمهٔ علی مرتضویان
نظریهٔ شعری: یاکوبسن و لوی ـ استروس در برابر ریفاتر	رابرت شولس / ترجمهٔ مراد فرهادپور
از اثر تا متن	رولان بارت / ترجمهٔ مراد فرهادپور
زبان، قدرت، نیرو	امبرتو اکو / ترجمهٔ بابک سیدحسینی
گفتار تاریخی	رولان بارت / ترجمهٔ فضل الله پاکزاد
نقد روانکاوانهٔ مدرن	الیزابت رایت / ترجمهٔ حسین پاینده
نقد روانکاوانهٔ هملت	رامِن سلدن / ترجمهٔ حسین پاینده
بررسی ساختاری اسطوره	کلود لوی ـ استروس / ترجمهٔ بهار مختاریان، فضل الله پاکزاد
اسطوره، نمادگرایی و حقیقت	دیوید بیدنی / ترجمهٔ بهار مختاریان
هرمنوتیک	ک. ام. نیوتون / ترجمهٔ یوسف اباذری
یادداشتهای انتقادی	برتولت برشت / ترجمهٔ مجید مددی
نقد سیاسی	مایکل رایان / ترجمهٔ حسینعلی نوذری
روایت: بازنمایی گفتار	ریمون کنان / ترجمهٔ محمدرضا پورجعفری
ژاک دریدا و واسازی متن	راجر وبستر / ترجمهٔ عباس بارانی
دون کیشوت و مسألهٔ واقعیت	آلفرد شوتز / ترجمهٔ حسن چاوشیان

شمارهٔ ۵ و ۶: الهیات جدید

مقدمه‌ای در باب الهیات	شهرام پازوکی
مسیحیت از عیسی تا یوحنا	د. ل. کارمُدی ، ج. ت. کارمُدی / ترجمهٔ حسین پاینده
درآمدی بر تفکر تومائی نو	شهرام پازوکی
خدا در فلسفهٔ جدید و تفکر معاصر	اتین ژیلسون / ترجمهٔ شهرام پازوکی
گزیده‌ای از یادداشتهای «واپسین سالها»	سورن کی‌یرکه‌گور / ترجمهٔ فضل الله پاکزاد
عیسی مسیح و اسطوره‌شناسی	رودلف بولتمان / ترجمهٔ هاله لاجوردی
بولتمان و الهیات وجودی	ویلیام نیکولز / ترجمهٔ یوسف اباذری
ولفهارت پانن برگ: الهیات تاریخی	آلن گالووی / ترجمهٔ مراد فرهادپور
ایمان چیست؟	پل تیلیش / ترجمهٔ علی مرتضویان
کارل بارت و الهیات دیالکتیکی	کارل بارت / ترجمهٔ محمدرضا ریخته‌گران
کلیاتی در باب فلسفهٔ دین	هدایت علوی‌تبار
حقایق سرمدی	آنتونی کِنی / ترجمهٔ هدایت علوی‌تبار
الهیات تطبیقی	دیوید تریسی / ترجمهٔ بهاءالدّین خرّمشاهی
دین طبیعی	امانوئل کانت / ترجمهٔ منوچهر صانعی
کتاب مقدّس به منزلهٔ اثری ادبی	جان گیبل ، چارلز ویلر / ترجمهٔ حسین پاینده
پولُس	محمد ایلخانی

شمارهٔ ۷ و ۸: فلسفهٔ تحلیلی

زبان حقیقت و حقیقت زبان	یوسف ص. علی‌آبادی
فلسفهٔ تحلیلی و فلسفهٔ زبان	ک. س. دانلان / ترجمهٔ ش. اعتماد و م. فرهادپور
گوتلوب فرگه و تحلیل منطقی زبان	ضیاء موحد
در بارهٔ فرگه	برتراند راسل / ترجمهٔ ضیاء موحد
اندیشه	گوتلوب فرگه / ترجمهٔ محمود یوسف‌ثانی
مقدمهٔ مبانی حساب	گوتلوب فرگه / ترجمهٔ منوچهر بدیعی
برهان عالم خارج	ج. ا. مور / ترجمهٔ منوچهر بدیعی
توصیفها	برتراند راسل / ترجمهٔ سید محمد علی حجتی
کارنپ و فلسفهٔ تحلیلی	علی پایا
در باب آنچه هست	ویلرد وَن اُرمن کواین / ترجمهٔ منوچهر بدیعی
دو حکم جزمی تجربه‌گرایی	ـــــ / ـــــ
مقدمه‌ای بر مقالهٔ «پیرامون اشاره»	رضا محمدزاده
پیرامون اشاره	پ. ف. استراوسون / ترجمهٔ رضا محمدزاده
آیا معرفت باور صادق موجه است؟	ادموند گِتیه / ترجمهٔ ترجمهٔ شاپور اعتماد
فیزیکالیسم	اُتو نُویْرات / ترجمهٔ علی مرتضویان
تأملاتی در باب فرهنگ و هنر و ادبیات	لودویگ ویتگنشتاین / ترجمهٔ حسین پاینده
خدا در فلسفهٔ ویتگنشتاینِ متقدّم	سیرِل بارِت / ترجمهٔ هدایت علوی‌تبار
محدودیتهای معرفت	ویلرد ون ارمن کواین / ترجمهٔ هاله لاجوردی
فلسفهٔ تحلیلی در فرانسه	پاسکال آنژل / ترجمهٔ منوچهر بدیعی
نشریات عمدهٔ بین‌المللی در زمینهٔ فلسفهٔ تحلیلی	یوسف ص. علی‌آبادی
جایگاه راوی در رمانِ معاصر	تئودور آدورنو / ترجمهٔ یوسف اباذری
گادامر و هابرماس	محمدرضا ریخته‌گران

شمارهٔ ۹ و ۱۰: دربارهٔ رمان

قصه‌گو: تأملاتی در آثار نیکلای لسکوف	والتر بنیامین / ترجمهٔ مراد فرهادپور، فضل‌الله پاکزاد
یادداشتی دربارهٔ زمان و روایت	مراد فرهادپور
استحاله‌های طرح داستان	پل ریکور / ترجمهٔ مراد فرهادپور
جامعه‌شناسی و ادبیات: آموزش عاطفی فلوبر	پی‌یر بوردیو / ترجمهٔ یوسف اباذری
استاندال: سیاست بقا	ایروینگ هاو / ترجمهٔ علی مرتضویان
شرایط اجتماعی و تاریخیِ ظهور رمان تاریخی	گئورگ لوکاچ / ترجمهٔ مجید مددی
رمانِ نو	رِمون ژان / ترجمهٔ رضا سیدحسینی
چند نکتهٔ عمده در آثار فاکنر	صالح حسینی
چندگانگی قرائت رمان: سازمان اجتماعی تفسیر	مارجری ال. دی والت / ترجمهٔ حسن چاوشیان
لوکاچ و جامعه‌شناسی ادبیات	جی. پارکینسون / ترجمهٔ هاله لاجوردی
رمانِ امروز	الن مُسی / ترجمهٔ حسین پاینده
ادبیات بازپروری ـ داستان پُست‌مدرنیستی	جان بارت / ترجمهٔ محمّدرضا پورجعفری
آلتوسر و استدلالهای ایدئولوژیک بر ضد واقعگرایی: واقعگرایی، ایدئولوژی و تناقضات سرمایه‌داری	ریموند تالیس / ترجمهٔ حسینعلی نوذری
رمان واقعگرا در اروپا	ف. و. ج. همینگز / ترجمهٔ سوسن سلیم‌زاده
ویلکی کالینز و دیکنز	تی. اس. الیوت / ترجمهٔ مجید مددی
رمان به‌منزلهٔ پژوهش	میشل بوتور / ترجمهٔ رضا سیّدحسینی
مارسل پروست و نشانه‌ها	بهزاد برکت
نکاتی دربارهٔ ادبیات کلاسیک روس	والنتین گیترمن / ترجمهٔ فاروق خارابی
رؤیا و تخیل در اُبلوموف	فِیْث ویگزل / ترجمهٔ حسینعلی نوذری

شمارهٔ ۱۱ و ۱۲: مسائل مدرنیسم و مبانی پُست مدرنیسم

عصرِ تصویرِ جهان — مارتین هایدگر/ ترجمهٔ یوسف اباذری
هایدگر و علم — یوسف اباذری
هایدگر، انسان‌گرایی و تفکیک/ تخریبِ تاریخ — گایل سوفر/ ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی
هایدگر و ناسیونال سوسیالیسم — تام راکمور/ ترجمهٔ فضل اللّه پاکزاد
هایدگر و مفهوم مدرنیسم: «عصر بی‌معنایی تمام» — رابرت ب. پی‌پین/ ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی
حیث التفاتی و جهان: بخش نخست وجود و زمان — هریسون هال/ ترجمهٔ بهزاد برکت
هایدگر، انسان، هستی — محمدسعید حنایی کاشانی
مفهوم روشنگری — تئودور آدورنو ـ ماکس هورکهایمر/ ترجمهٔ مراد فرهادپور
دربارهٔ مضامین و ساختار دیالکتیک روشنگری — مراد فرهادپور
درهم تنیدگی اسطوره و روشنگری: ماکس هورکهایمر و تئودور آدورنو — یورگن هابرماس/ ترجمهٔ علی مرتضویان
تزهایی دربارهٔ فلسفهٔ تاریخ — والتر بنیامین/ ترجمهٔ مراد فرهادپور
صنعتی شدن و سرمایه‌داری در آثار ماکس وبر — هربرت مارکوزه/ ترجمهٔ هاله لاجوردی
مدرنیته و تناقضهای نظریهٔ انتقادی — شیلا بن حبیب/ ترجمهٔ حسن چاوشیان
رمان و جهانِ مدرن — آندرو فین‌برگ/ ترجمهٔ فضل اللّه پاکزاد
یادداشتی دربارهٔ موری — هدایت علوی‌تبار
انسان بی‌خدای عصر نوگرایی و عصر فرانوگرایی — جان کورتنی موری/ ترجمهٔ هدایت علوی‌تبار
جامعه‌شناسان آلمانی و مدرنیته — دیوید فریزبی/ ترجمهٔ مجید مددی
طنز کنایی و آشفتگیهای روح — دیوید گراس/ ترجمهٔ حمید محرمیان معلّم

شمارهٔ ۱۳: نوسازی

نوسازی و پسانوسازی — رونالد اینگلهارت/ ترجمهٔ علی مرتضویان
نوتکامل‌گرایی و نظریهٔ نوسازی — دیوید هریسون/ ترجمهٔ یوسف اباذری
مفهوم اخلاقی ـ سیاسی توسعه — پیتر والاس پرستون/ ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی
باور به پیشرفت — جان پلامناتس/ ترجمهٔ محمد ساوجی
تجدد و ناخرسندیهای آن — پیتر برگر ـ بریگیت برگر ـ هانس فرید کِلنر/ ترجمهٔ محمدرضا پورجعفری
شکستهای نوسازی — س. ن. آیزنشتات/ ترجمهٔ هاله لاجوردی
تکنیک و تمدن — نوربرت الیاس/ ترجمهٔ مراد فرهادپور
حسرت‌زدگی، پسامدرنیسم و نقد فرهنگ توده — براین ترنر/ ترجمهٔ محبوبهٔ مهاجر
کارل پوپر و مسألهٔ قوانین تاریخی — هربرت مارکوزه/ ترجمهٔ مراد فرهادپور

Table of Contents

Editorial Note	
Poetry and Abstract thought	Paul Valery
On Some Moifs in Baudelaire	Walter Benjamin
Plato and the Poets	H.G. Gadamer
Poets and thinkers	J. Glenn Gray
Introduction to Mallarmés Poems	J.P. Sartre
Silvia Platt	Z. Movahed
Poetics of Space	G. Bachelard
Poetic Belief	Kristian Smidt
Absolute Poetry and Absolute Politics	M. Hamburger
Ideas of Poetry	S. Spender
A selection of Modern Poetry	

ORGANON

A Quarterly Journal of
Philosophy , Literature, and the Humanities
No. 14 / Winter 1998

ON POETRY

Organon is a journal of critical studies devoted to the presentation of the main currents in contemporary western thought through a realistic selection of seminal texts in the fields of philosophy, theology, literature and the humanities.

Centre for Cultural Studies and Research
Ministry of Culture and Islamic Guidance

All Correspondence should be addressed to
P.O.Box : 19395/6415 , Tehran , I.R. IRAN

In the Name of God

The Compassionate, The Merciful