

پدیدارشناسی شعر

گاستون باشلار

ترجمه علی مرتضویان

(۱)

فیلسوفی که اندیشه‌اش را یکسره از مضامین بنیادین علم برگرفته و تا حد امکان مستقیماً از خط اصلی مکتب عقلگرایی پویا و بالنده دانش معاصر پیروی کرده است، اگر بخواهد به مطالعه 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 پیشینه فرهنگی نقشی ندارد و کوششهای پیگیر آدمی در طی سالیان برای نظم بخشیدن به اندیشه‌هایش سودی نمی‌بخشد. در اینجا آدمی باید مستعد دریافت باشد، دریافت تصویر در لحظه ظهور آن: اگر بتوان 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 خلسه ناشی از بدعت تصویر، نمود و باز نمود پیدا کند. تصویر شعری جلوه‌ای ناگهانی است که بر رویه سطحی روان ظاهر می‌شود و علل کم‌اهمیت‌تر آن، آن طور که باید و شاید بررسی نشده است. از این گذشته، هیچ مقوله عام و نظام‌یافته‌ای نمی‌تواند مبنای فلسفه شعر قرار گیرد. در این خصوص، اندیشه اصل یا «مبتنا» ویرانگر است زیرا با آن فعلیت روانی و بدعتی که برای شعر حیاتی است، در تعارض می‌افتد. اعمال تأمل فلسفی بر تفکر علمی که در طی زمانی دراز بسط و پرورش یافته است، ایجاب می‌کند که هر انگاره نو در پیکره‌ای از انگاره‌های آزموده شده ادغام شود، ولو برای این ادغام تغییراتی ژرف در آن پیکره لازم آید (چنانکه در تمامی انقلابهای علمی معاصر شاهد چنین دگرگونی‌هایی بوده‌ایم). اما فلسفه شعر باید بپذیرد که کنش شعری فاقد پیشینه، یا دست‌کم

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

در بخش‌های بعد که فرصت خواهیم 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، علی 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 پویایی 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^۱ با هوشمندی قابل‌تحسینی 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 آذهانی که در جریان خلق آن شرکت نداشته‌اند، جالب و دلکش است. شاعر، پیشینهٔ تصویر شعری‌اش را بر ما بازمی‌گوید اما تصویر او بی‌درنگ در ذهن ما جان می‌گیرد. قابلیت ارتباطی یک تصویر نو ظهور 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 خود 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 تجلی‌اش 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 بدین سان 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. صرف بیان اینکه کسی توانسته است از عادات فکری‌اش دست بشوید، بسیار آسان است اما مسأله این است که چه طور 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 شعری نامأنوس شکل گرفته است، چگونه — بدون هیچ مقدمه — می‌تواند بر دیگر ذهنها و قلبها اثرگذارد و بر همهٔ موانع عقل سلیم و مکاتب فکری نظم یافته که به سکون و ثبات خویش خرسندند، چیره‌گردد؟

آن‌گاه، به این نکته توجه یافتیم که به یاری شیوه‌های دلالت ذهنی به تنهایی نمی‌توان به ماهیت فراذهنی 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 دگرگون‌ساز تخیل شعری از اجزای انواع گوناگون تصویر، بی‌شک کاری بس دشوار و

در عین حال یکنواخت و ملال آور 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 خواننده شعر نخواهد داشت. و با این همه، روش کار، مستقل از هر آیینی، روشن است: از خواننده شعر خواسته می‌شود تصویری را در نظر بگیرد، اما نه به منزله یک شیء، و به طریق اولی نه به منزله جانشین یک شیء، بلکه او باید بکوشد واقعیت خاص آن را درک و دریافت کند. بدین منظور، کنش آگاهی خلاق باید به گونه‌ای منظم یا گذرنازترین فرآورده آن آگاهی، یعنی تصویر شعری، پیوند داده شود. در سطح تصویر شعری، دوگانگی ذهن و عین به شکل تموج رنگها، تلالؤ نورها و جابه‌جایی بی‌وقفه ظاهر می‌شود. در این قلمرو آفرینش تصویر شعری توسط شاعر، پدیدارشناسی، اگر کسی به خود جرأت دهد و این لفظ را به کار گیرد، پدیدارشناسی در سطح خرد 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 نهایی اش 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 اندیشه علمی که همواره اندیشه مرتبط است، صدق می‌کند. تصویر، به لحاظ سادگی اش، نیاز به پژوهش ندارد؛ خصیصه آگاهی خام و ساده‌اندیش است؛ و در شیوه بیانش، زبانی است شاد و باطراوت. شاعر، به لحاظ بدعت تصویرهایش، همواره سرچشمه 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 مستندات در باب آگاهی رؤیایی فراهم آوریم.

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

نادیده گرفت چرا که با دم 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 مثابه مفهومی به کار 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 دیباچه بسیار ظریف و دقیقش بر [معرفی] نمایشگاه آثار ژرژ راول در آلبی نوشت: «اگر می‌خواستیم دریابیم که چگونه آثار روال هیچ تعریفی را بر نمی‌تابند، احتمالاً می‌بایست سراغ واژه‌ای می‌رفتیم که کهنه و منسوخ شده است، یعنی واژه «روح». او می‌افزاید که برای فهم کردن، حس کردن و عشق ورزیدن به آثار روال باید از مرکز آغاز کنیم، یعنی دقیقاً از دل مرکزی که سرچشمه و معنابخش همه چیز 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 درباره اصطلاحات «بینش درونی» و «پرتو درونی» وجود دارد؛ اما در اینجا یک نقاش، یعنی پدیدآورنده پرتوها، سخن می‌گوید. او می‌داند که نور از کدام منبع پرتالتهاب 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 پرتالتهاب 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 عقیده من است که می‌توان به گونه‌ای معقول از پدیدارشناسی روح سخن گفت. در بسیاری از شرایط و موقعیتها باید به ناگزیر بپذیریم که شعر به منزله تعهد روح است. آگاهی مرتبط با روح بسی آزادتر و به مراتب کمتر ارادیترا از آگاهی مرتبط با پدیده‌های ذهن است. نیروهایی در شعر ظاهر می‌شوند که آنها را به عرصه 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 مطالعه پدیده‌های تصویر

شعری در انواع گوناگون آن ضروری است، به ویژه برای درک سیر تکوین تصویرهای شعری از آغاز شکل‌گیری در عالم خیال تا مرحله عمل و اجرا. در نظر دارم در آینده مطلبی را صرفاً به تخیل شعری به منزله پدیدارشناسی روح اختصاص دهم. خیالپردازی به تنهایی موقعیتی روانی ایجاد می‌کند که بسیاری به خطا آن را با رؤیا یکسان می‌گیرند. اما در حالت خیالپردازی 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 خوش ساخت، 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 بینیم یک شاعر چگونه مسأله پدیدارشناسی روح را در نهایت روشنی بیان می‌کند. پی-ژان ژوو (Pear-Jean Jouve) می‌نویسد:^۴ «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 گفته پی-ژان ژوو را می‌توان اندرز حکیمانه روشنی برای پدیدارشناسی روح به شمار آورد.

(۳)

از آنجا که پژوهش پدیدارشناسانه درباره شعر می‌خواهد مرزها را درنوردد و به ژرفاها نفوذ کند، به لحاظ الزامات روش‌شناختی، باید از مرز طنینهای احساسات که به واسطه 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 عرصه طنین، شعر را می‌شنویم و در پژواک، آن را به زبان می‌آوریم، چراکه به ما تعلق دارد. پژواکها هستی را دگرگون می‌سازند، تو گویی که هستی شاعر عین هستی ماست. آن‌گاه از دل هستی یگانه پژواکها طنینهای گوناگون بسیار سر برمی‌آورند.

به بیان ساده‌تر، این احساسی است که همهٔ دستداران 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-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 فورانه‌های 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 سراسری 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 آن 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» سبب

خشنی شدن «پژواک» می‌شود و به دلایل اصولی ژرفایی را که از آنجا پدیده شعری اصیل آغاز می‌شود، نمی‌پذیرد. دربارهٔ روانشناس باید گفت که درحالی که 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 نکتهٔ 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 بین‌الذهانی 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 علیت می‌گریزد. آموزه‌هایی که نسبتاً علی هستند، نظیر روانشناسی، یا به شدت علی هستند، مانند روانکاو، 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 آفرینشگری انسان ناطق را مطرح می‌کند. آگاهی تخیل آفرین به واسطهٔ این آفرینشگری، به سادگی و به گونه‌ای 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 - عناصری که پدیدارشناسی تمام‌عیاری تردید نمی‌تواند از بررسی آنها چشم‌پوشی کند. اما طرحتی 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 به گونه‌ای اصولی فروتن باشد. با توجه به این نکته، به نظر من سخن گفتن از صرف قابلیت‌های برداشت پدیدارشناسانه که خواننده را در سطح تصویری که دریافت کرده است، همپایه شاعر به حساب می‌آورد، آلوده شائبه غرور است. از نظر من دور از فروتنی است که خود را برخوردار از چنان قابلیت‌هایی برای برداشت بدانم که با قوت آفرینش منظم و کامل که لازمه 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 سیطره 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 سادگی اش 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 انتقادهای و سرزنشهای سطحی قائل باشیم، باید بگوییم که نمی‌خواهد خلق کند. ناقد ادبی خواننده‌ای است ضرورتاً جدی و سختگیر. ناقد ادبی و استاد دانش بلاغت که جامع جمیع علوم‌اند و درباره 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 ابتدال کشیده شده است، شاید بتوان گفت که آنها با طیب خاطر می‌کشند از موضع سادگی، برتری خود را اعمال کنند. در مورد خود باید بگوییم که به اقتضای عادت دیرینه‌ام به گزیده خوانی، 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 درحالی که غرور معمولاً به احساسی عظیم تبدیل می‌شود که بر کل روان سنگینی می‌کند، حس غرور که زائیده پیوند با شور و جذبه 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، و سوسه شاعر بودن را تجربه می‌کنیم. همه 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 خواننده‌ایم بسیار به کمال مطلوبمان نزدیک باشد، حس فروتنی این اشتیاق را فرومی‌نشانند. با این همه، 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-پی‌یر ریشار با عنوان شعر و ژرفا، یک

مقاله به بودلر و مقاله 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.» مقاله مربوط به ورلن، برخلاف مقاله مربوط به بودلر از کشش تمام‌عیار پدیدارشناختی بی‌بهره است. مسأله همیشه همین بوده است. در بعضی از خواننده‌ها 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.»^۲ به هر صورت، هماهنگی در مطالعه جدا از تحسین و ستایش نیست. ما همه کم و بیش تحسین می‌کنیم، اما برای کسب بهره پدیدارشناختی از تصویر شعری، همواره انگیزه‌ای صمیمی و اندک انگیزه‌ای برای تحسین، ضروری است. دخالت ملاحظات انتقادی، ولو به کمترین مقدار، ذهن را در موضعی ثانوی قرار می‌دهد و با از بین بردن خصلت ابتدایی تصویر، انگیزه تحسین را متوقف می‌سازد. در این تحسین که از حالت انفعالی نگرش باریک‌اندیشانه و انتقادی فراتر می‌رود، شادی خواندن با زتاب شادی نوشتن است چنان‌که گویی خواننده شیخ و بدل نویسنده است. دست‌کم خواننده در شادی آفرینش که در نظر برگسون نشانه آفرینش است، سهیم می‌شود.^۵ در اینجا آفرینش بر رشته 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 زندگی بخش خود سرشار می‌کند. نیک سخن گفتن بخشی از نیک زیستن است. تصویر شعری از زبان سرچشمه می‌گیرد، و همواره اندکی فراتر از زبان دلال‌نگری است. وقتی با شعر به سر می‌بریم با تجربه 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 سوانق زبانی که از زبان عملی و کاربردی متمایز و ممتازند، الگوهای کوچک‌شده محرک حیاتی است. مکتب برگسونی خرد که نظریه «زبان به مثابه ابزار» را به نفع نظریه «زبان به مثابه واقعیت» کنار نهاد می‌تواند در عرصه 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 منزله کارورزی در راه آزادی نیست؟ چه لذتها که تخیل

شعری از دست انداختن سانسورچیها نمی‌برد. روزگاری جواز تغییرات زبانی مجاز را هنرهای شعری صادر می‌کردند. با این‌همه، شعر معاصر آزادی را در تمامی پیکره زبان جاری ساخته است، و در نتیجه شعر به منزله پدیده‌ای آزادبخش 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 سادگی اش ما را از تسلط بر زبان برخوردار سازد. اینجا با پدیده خُرد آگاهی لرزان و مَوّاج 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 درباره 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 درباره میشل لُویری 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 محرکه 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 نکته دیگری را در پی آورده است که به منزله شاخصی مطمئن برای بیان پدیدارشناختی شایسته تذکار است: «سوژه سخنگو همانا سوژه در تمامیت آن است.» و بدین‌سان اگر بگویم که سوژه سخنگو در تمامیت خود در تصویر شعری حضور دارد دچار تناقض‌گویی نشده‌ایم، زیرا تا زمانی که سوژه 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. ه. وان دن 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 به گونه‌ای شایسته ادا کنیم می‌توانیم با اشیاء تماس و ارتباط برقرار کنیم، 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 مایه 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 دربرگیرنده والایش یا تصعید ناب باشد، حوزه‌ای که تعالی‌بخش هیچ چیز دیگری نیست و از بار هیجانات و فشار امیال برکنار و آزاد است. بدین‌سان با نسبت دادن حد مطلق والایش به بالاترین مرتبه تصویر شعری، در واقع همه بار این بحث را بر تفاوتی جزئی و ساده قرار می‌دهم. با این‌همه، معتقدم که شعر شواهد بسیاری درباره 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 عرصه زبان در سطحی بالاتر از زبان رایج ظاهر می‌گردد. زبانی که آگاهی شعری برای ارتباط با تصویر شعری به کار می‌گیرد به اندازه‌ای بدیع است که دیگر بررسی نسبت میان گذشته و حال سودی در بر ندارد.

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

این موجود تازه همان انسان 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 هستی‌شناسانه تصویر را کنار می‌گذارد تا به کندوکاو در گذشته فرد پردازد. او رنجهای ناپیدای شاعر را می‌بیند و خاطر نشان می‌کند. او گل را به وسیله کود توصیف و تبیین می‌کند.

پدیدارشناس تا این حد پیش نمی‌رود. در نظر او تصویر حی و حاضر است، و واژه سخن می‌گوید، یعنی واژه‌ای که شاعر به کار 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 تراژدی 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 جدی مسأله روش را مطرح می‌کند، زیرا نیاز به گفتن نیست که پدیدارشناس نمی‌تواند فرایندهای والایش را که یک واقعیت بسیار مهم روانشناسی است و روانکاو آن را به تفصیل بررسی کرده‌اند، نادیده بگیرد. وظیفه پدیدارشناس آن است که به شیوه پدیدارشناختی به بررسی تصاویری پردازد 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 آماده 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 اندازه شعر ژوو از تفکر و تعمق روانکاوانه بهره گرفته باشد. با این همه، شعر او که گاه حاوی تجربه‌هایی چنان نافذ و شورانگیز است که دیگر نیازی به تجربه خاستگاه آنها نداریم. او خود می‌گوید: «شعر پیوسته از خاستگاههایش فراتر می‌رود، و از آنجا که به هنگام شغف یا اندوه، رنج عمیقتری را تجربه می‌کند، آزادی بیشتری را برای خود حفظ می‌کند.» و در صفحه ۱۱۲ می‌افزاید: «هر اندازه در زمان پیشتر رفته، حرکتیم نظم بیشتری پیدا کرد و برکنار از انگیزه‌های جانبی به سوی صورت ناب زبان جهت یافت.» نمی‌دانم پی‌یر-ژان ژوو موافق است علل و انگیزه‌هایی را که روانکاو 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 شعری

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 کلیت ساقط می‌کند و نظمی جدید به وجود می‌آورد. بیرون از حوزهٔ والایش محض، قطبیت دقیق شعر آشکار نمی‌شود. — صرف‌نظر از اینکه این والایش چه اندازه محدود یا متعالی باشد، و یا ظاهراً به دور از دسترس روانشناسان و روانکاوان باشد که روی هم‌رفته 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 پدیدارشناختی والایش، ضرورتی است برخاسته از روش. البته هر روانکاوی می‌تواند شخصیت انسانی شاعران را بررسی کند، اما به واسطهٔ آشنایی خودش با هیجانات نفسانی، نمی‌تواند واقعیت شورانگیز و متعالی تصویر شعری را بررسی کند. کارل گوستاو یونگ این واقعیت را به روشنی بیان کرده است: اصرار بر شیوه‌های دآوری روانکاوانه سبب می‌شود که «از آثار هنری غافل بمانیم و در کلاف سردرگم مقدمات روانشناختی گرفتار شویم؛ شاعر به یک «مورد درمانی» یعنی یک نمونه تبدیل می‌شود و در روان-رنجوری جنسی شماره‌ای به آن اختصاص می‌یابد. بدین‌سان، روانکاری 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 نیستیم.

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 مسأله‌ و الایش محض، یعنی تعیین خود هستی شعر مطرح است، آیا پدیدارشناس حق ندارد به روانکاو بگوید: بالاتر از زهدان روانکاو می‌کن.

(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 است بر کاربرد مهارت، کامیابیهای بزرگ مستقل از مهارت حاصل می‌شود. در شرحی که ژان لیکور 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 به کار 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 پردازد 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 به کار 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 شکوه 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 پدیدآورندهٔ 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 باز می‌دارد. 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 شیوه خاص خود، که مشاهده مسابقه واقعی یقیناً مسأله 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، دیگر بار تجربه و بازسازی کنم. با این کار، امکان تأثیری تازه را برای خود می‌آفرینم.» لکور نتیجه می‌گیرد که «هنرمند شیوه زندگی خود را نمی‌آفریند بلکه به شیوه‌ای که می‌آفریند زندگی می‌کند.»

بدین سان، نقاشان معاصر تصویر را صرفاً جانشین واقعیت محسوس به حساب نمی‌آورند. پروست درباره گل سرخهایی که اُستیر به تصویر کشیده بود گفت: «این نقاش، به مانند یک باغبان چیره‌دست، گونه نوری از گل آفریده و خانواده گل سرخ را پر بارتر کرده است.»^{۱۲}

(۸)

روانشناسی علمی به ندرت به موضوع تصویر شعری، که اغلب به خطا نوعی استعاره ساده شمرده می‌شود، می‌پردازد. به طور کلی، واژه تصویر در آثار روانشناسان با ابهام و آشفتگی همراه است: تصاویر را می‌بینیم، باز - 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 درجه کمتری از آزادی برخوردار است، کنشی که ربطی به آن کنشهای آزاد و شکوهمند ندارد که در فلسفه برگسون بر آنها تأکید شده است. در این عبارت مختصر، برگسون «بازی خیال» و تصویرهای گوناگون برخاسته از آن را به منزله رابطه آزاد و بی‌پروای ذهن با طبیعت خاطر نشان می‌کند. اما این آزادیها هستی ما را متعهد نمی‌سازند، چنانکه نه چیزی بر زبان می‌افزایند و نه به نقش فایده‌گرایانه آن پایان می‌بخشند. آنها کلاً «بازی»‌اند. در واقع، تخیل تقریباً هیچ تالوویی به خاطرات ما نمی‌بخشد. تا آنجا که به قلمرو خاطراتی که رنگ و بوی شعر یافته‌اند مربوط می‌شود، برگسون کاملاً با پروست فاصله دارد. رابطه 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 قوه 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 تجربه 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 وسیله کلام موزون ارائه می‌شود که واقعیت و خیال را درمی‌آمیزد و از طریق فعالیت دوگانه دلالتگری و شعر زبان را پویایی می‌بخشد. و در شعر، تعهد و التزام موجود خیال پرداز 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 برآشفتن — و همواره برانگیختن — 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 باز می‌ماند. از فراز این والایش تاب که بنگریم، تخیل معطوف به بازآفرینی واقعیت دیگر اهمیت چندانی ندارد. به قول ژان پل ریشتر^{۱۳}: «تخیل معطوف به بازآفرینی واقعیت، شکل منشور تخیل خلاق است.»^{۱۴}

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این مقاله ترجمه مقدمه کتاب زیر است:

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

بی‌نوشتها:

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. -م.