

جدائی تصویر: تی. ای. هیوم T.E. HULME

هربرت رید

در سال ۱۸۸۶ در مجله وگ منتشر شد، به لافورگ
که در همان دوره و در همان مجله کوچک ارزشمند
که سردیر آن گوستاو کان بود نژاند و سولودولون^۲
را منتشر کرد و سرانجام به خود کان ازمانی که
شعر زیر را سرود:

اینک سبکالی جانهای بانیری ،
شهر در رویاهای نزدیک بخار می شود ،
اینک پوشیده شدن رواقهای شب بی مهتاب
درینفش و نارنجی .
شاهزاده ! تاج زرینت را چه کرده ای ؟

رشد نهضت شعر آزاد که مرحله معاصر آئینی
وری از تصنع است (آئینی که کالریج آغازگر
آن بود) اگرچه جهانی بوده است اما در حوالی
سالهای ۹۰ - ۱۸۸۰ در فرانسه آغاز شد این
نهضت در حدود سال ۱۹۰۷ به انگلستان راه یافت
و به شرطی که تجربه های بی سرانجام استیون
فلیس^۳ را نادیده بگیریم) ولی اشاعه بیشتر این
شیوه در دنیای انگلیسی زبان از آن جهت بود که
وقت از سرآمدان شعر زمان ما یعنی از راپاوند
وتی. اس. الیوت آن را در پیش گرفتند، اما
به معنی دقیق کلمه این دو را حتی در انگلستان هم
نی توان بنیادگذار این نهضت شمرد .

در کتاب ماسکها^۴ رمی دوگورمون^۵ افتخار
این ابداع را به سه شاعر می دهد: رمبو، لافورگ
و گوستاو کان^۶. رمی دوگورمون می پرسد: « شعر
آزاد را به که مدیونیم؟ به رمبو، که اشراقاش

- 2 - Stephen Phillips
- 3 - Le Livre des Masques
- 4 - Remy de Gourmont
- 5 - Gustave Kahn
- 6 - Légende
- 7 - Solo de Lune

ویش از این سه به والت ویتمن که تازه داشتیم سرکشهای پرشکوه شاعرانه اش را درک می کردیم.» شاید در این جا کان با اهمیت ترین نام باشد زیرا اگرچه رمبو و لافورگ شعر آزاد سرودند اصولش را آگاهانه تبلیغ نکردند؛ اما کان کرد؛ پیش از شعرهای نخستینش که در سال ۱۸۹۷ به چاپ رسید تحقیقی در شعر آزاد مبتنی بر تجربیات یک دهه قبل منتشر کرد. نظریه شعر آزاد از کان به وساطت ذهن وقاد تی. ای. هیوم به انگلستان رسید. هیوم در مورد زیر ذکری از کان می کند و می گوید:

«بازماندن مکتب پارناسی از پیشرفت نشانه مرگ شکل خاصی از شعر فرانسوی بود که با تولد و باروری شکفت انگیز شکل تازه ای مقارن بود. با ظهور این شکل جدید شعر در ۱۸۸۰ گروهی شاعر پا به عرصه گذاشتند که شاید بتوان گفت در ادوار تاریخ شعر فرانسوی بی همتا بودند. فن تازه را نخستین بار دقیقاً کان توضیح داد. این فن عبارت است از سرپیچی از تعداد منظم هجاها، به عنوان اساس نظم سازی. طول مصراع ها کوتاه و بلند می شود و بر حسب تصاویری که شاعر به کار می گیرد تغییر می کند و از طرح فکر شاعر پیروی می کند و به جای آنکه منظم باشد آزاد است. مثال تقریبی این امر لباسی است که به خیاط سفارش دهند یا آنکه دوخته بخرند. البته چنین تغییری گستاخانه است و قصد من هم بیشتر پرداختن به شعر انگلیسی است تا به شعر فرانسه. شعری که من از آن دفاع می کنم دقیقاً همان چیزی نیست که فرانسویان به آن vers libre می گویند، و از شعر فرانسه از آن جهت مثال می آورم تا تأثیر عظیمی را که آزادی شعر بر فعالیت شاعرانه می تواند داشته باشد نشان دهم.»

که خود هیوم مغز متفکر آن به شمار می رفت ایراد شده است (شاید ۱۹۰۸). هیوم قبل از شروع سال ۱۹۰۹ از این باشگاه کناره گرفت زیرا که آن را بسیار «عفن» یافته بود و قبل از مارس ۱۹۰۹ گروهی تازه و تجربه کار به راه انداخت. پیش از این در ۱۹۰۶ هیوم به کانادا رفت و به عنوان هیئتمشکن و کارگر مزرعه کار کرد و در همین وقت ها بود که در باب تصویر به تفکر می پرداخت. سپس به انگلستان برگشت و در اوائل سال ۱۹۰۷ به بروکسل رفت و در این شهر ۷ ماه به تدریس زبان انگلیسی و یاد گرفتن زبانهای فرانسه و آلمانی پرداخت. در این دوره بود که با فلسفه و شعر فرانسوی آشنایی بیواسطه یافت. در بازگشت به لندن مطالعه منظم زیبایی شناسی، فلسفه و تاریخ هنر را آغاز کرد. یادداشتهایی درباره زبان و سبک به همین دوره تعلق دارد، در این یادداشتهاست که طرح مقدماتی اصول شعر تصویر گرایانه را می توانیم پیدا کنیم. دقیقاً نمی دانیم که هیوم نخستین شعر تصویر گرایانه را در چه تاریخی ساخت. اما دو قطعه از این شعرها در جزوه گمنامی در اواخر ۱۹۰۸ به چاپ رسید.

یکی از این دو شاید از معروفترین شعرهای انگلستان شمار هیوم باشد.

اندک زمانی در شب پاییز
به بیرون پا نهادم ،
و ماه سرخ گونه را دیدم که روی پرچین خم شده بود ،
مثل دهقانی سرخ رو ؛
نماندم که حرف بزنم اما سری تکان دادم .
اما هنه جا پرازستارگان پرشور بود
سفید چهره چون کودکان شهر .

هنگامیکه از راپاوند در سال ۱۹۰۸ وارد لندن شد هیوم شعرهایی از این دست می ساخت نخستین مجلدات اشعار از راپاوند به همین سا

است و تأثیرات بیس ، سوین برن ، آرتورسیمون ، روزتی و مورس را به وضوح درکار او می‌توان دید و چنانکه الیوت می‌گوید : « شبح داوسون^{۱۴} ، لیونل جانسون^{۱۵} و فیونا^{۱۶} بر کار او سایه افکنده است . » پاوند خود اعتراف می‌کند که کارشاعران فرانسوی بعداً بر او تأثیر گذاشت (ویلون^{۱۷} قبل از آشناییهای لندن ، سپس گوتیه ، مالارمه ، رمبو ، کورپید تایادا^{۱۸}) و البته از آغاز جز شاعری التقاطی نبود . با چمپیزها که آشنا نشد : شاعران پرونسال ، کاتالوس^{۱۹} ، شرچینی ، دانت و کاوال کانتی^{۲۰} و سرانجام هومر . باید به اصول شخصی استواری پایبند بود تا توانست در چنین جنگلی راهی خاص خود یافت .

اصطلاح تصویرگرایی را به رغم محدودیت آن قنط باید به این اصول که در بالا آمد اطلاق کرد . در اینجا می‌کوشیم تا این نظریه شعری را آنچنان که نخستین بار هیوم ساخته و پرداخته کرد بیان کنیم . سپس در تغییراتی که پاوند و الیوت در آن دادند بحث خواهیم کرد .

هیوم از این فرض آغاز کرد که عصر ما مانند هر عصر دیگری نوع خاصی از شعر را اقتضاء می‌کند . تقابلی عصر ما به جانب ایجاد تأثیری کلی بوده است . یعنی به طرف تأثیرگرایی .

تعلق دارد : A Lume Spento که در وینز در ژوئن و A Quinzaine for this Yule که در دامبر منتشر شد . البته در مقایسه با موفقیت‌های بعدی ، تقدم چندان اهمیتی ندارد ولی افتخار تحقق بخشیدن به آن اصول نظم‌سازی که تصویرگرایان به کار گرفتند باید به هیوم داده شود . پاوند در باب زیبایی‌شناسی شعر سخن بسیار گفته است اما تمام نظرهای او را در نوشته‌های هیوم در یادداشت‌هایی درباره زبان و سبک که در تفکرات^۹ اش آمده است و نیز در « گفتاری در باب شعر جدید » می‌توان دید . باید اعتراف کرد که وقتی پاوند به لندن آمد چیزی از شعرای جدید فرانسوی نمی‌دانست . به واسطه هیوم و همکار او اس . اف فلینت^{۱۰} بود که از وجود آنها آگاه شد . اما پاوند با ذهن مستعدی به لندن آمد و در همین سال ۱۹۰۸ بود که مقصد غالبی شعر را چنین به ضابطه درآورد :

- ۱ - نقاشی کردن شیء - آنچنان که می‌بینیم
- ۲ - زیبایی
- ۳ - رهایی از تعلیم‌بخشی

۴ - بهتر آن است که کار دیگران را تکرار کنیم و اینکه آن را بهتر و موجزتر به انجام برسانیم . نوآوری محض اصولاً ممکن نیست .

البته این اصول چندان هم با یکدیگر سازگاری ندارند . اصل اول ، یعنی نقاشی شیء - آنچنان که دیده می‌شود از هیوم گرفته شده است اما نه با آنچه پاوند از زیبایی افاده می‌کند سازگاری دارد و نه با تقلید از شاعران دیگر . البته پاوند خود مدتها سخت سرگرم تقلید از شاعران دیگر بود و می‌کوشید تا بهتر از عهده کاری برآید که آنها کرده بودند و در نامه‌ای چند زبانی (ماه مه ۱۹۲۸) به رنه توپین^{۱۱} می‌گوید : « درست است که من خلف براونینگ هستم اما چرا شخص پدرش را انکار نکنم ؟ » پاوند سخت مدیون براونینگ

- 8 - Notes on Language and Style
- 9 - Speculations
- 10 - S.F. Flint
- 11 - René Taupin
- 12 - Dawson
- 13 - Lionel Johnson
- 14 - Fiona
- 15 - Villon
- 16 - Tailhade
- 17 - Catullus
- 18 - Cavalcanti

می‌گوید: «در هنر به جای آنکه قصدمان وصول به زیبایی مطلق باشد جستجوی شیوه‌ای است که با آن تا جایی که امکان دارد آنچه را در ذهن داریم به نحوی شخصی و فردی بیان کنیم». شعر کهن در جستجوی کمال مطلق بود و اساساً به عمل و به مضامین گسترده می‌پرداخت، از این روست که حماسه‌ها و منظومه‌های روایی سروده می‌شدند. «اما شعر جدید دقیقاً نقطه مقابل این است، یعنی دیگر به عمل قهرمانانه نمی‌پردازد و نیز یکباره درون نگر شده است و هم خود را مصروف بیان و ابلاغ مراحل زودگذر ذهن شاعر می‌کند.

«از لحاظ این گونه شعر تأثیر گرایانه وزن منظم فلج‌کننده مطلق بی معنی و نابجاست و در الگوی ظریف تصویر و رنگ، الگوی ناهموار سنگین نظم معانی و بیانی را وارد می‌کند و مانند صدای ارگ دندان‌داری که در میان هماهنگی‌های درهم - تنیده ظریف سینفونی‌های جدید تداخل کند تأثیر را از بین می‌برد. شعر هنری است ظریف و دشوار، یعنی آفرینش تصویر و متناسب گرداندن وزن با فکر. در انسان همیشه این وسوسه هست که به آغوش آسایش بخش و سهل الوصول بحور منظم قدیمی که همه کار را بر او آسان می‌کند بر گردد».

آنچه از این پس می‌آید تمایزی است که در نظریه هیوم جنبه اصلی دارد:

«زبان مستقیم، شعر است و از این جهت مستقیم است که سروکارش با تصویر است. زبان غیرمستقیم، نثر است زیرا تصاویری را به کار می‌گیرد که مرده‌اند و به صنایع بدیعی بدل شده‌اند.»

«شعر جدید بیشتر به مجسمه‌سازی شباهت دارد تا به موسیقی، زیرا بیشتر چشم را مخاطب قرار می‌دهد تا گوش را و باید تصاویر را قالب‌ریزی کند یعنی گل جان را در قالب شکلی دقیق می‌ریزد و تصویری بصری می‌سازد که به خواننده منتقل می‌شود. در حالیکه هنر قدیمی می‌کوشید که

خواننده را جسماً از طریق تأثیر مسحورکننده وزن زیر نفوذ بگیرد».

من اکنون به این گفته مقدماتی کلی جمله‌ها را مختلفی از کتاب یادداشت‌هایی درباره شعر و سبک می‌افزایم. این جملات تمثوری کامل از زیبایی‌شناسی شعر آنچنان که هیوم ساخته و پرداخته است به دست می‌دهد.

«هر احساسی وابسته به صدا یا رویت دقیق اجسام در قضا است. اما در معانی و بیان و نثر توصیفی بین لغت و رویت واقعی جدایی می‌اندازیم.»

«کمال مطلوب نثر مدرن این است که کار شمارش‌گر را بکند یعنی بدون اینکه اندیشه را به خود معطوف دارد شخص را در رسیدن به نتیجه‌ای معین یاری دهد».

«آنچه لذت می‌دهد دیدن آن گل واقعی است که شخص در هنگام عذاب با آن کار کرده است. کتاب خواندن مثل دیدن گلی است که انگشتان آن را قالب‌ریزی کرده است، انگشتانی که باید یا چیزی را قالب‌ریزی می‌کرد یا اینکه گلی نویسنده به جنون کشیده شده را می‌فشد».

«مهم ردیف کردن لغات نیست بلکه انگشتان است که گل را چنگ می‌زند و بر آن نثر می‌اندازد».

«خطاست اگر زبان یا معنا را منطقی بدانیم عبارات بدون دلیل معنا دارند... تصورات ما چون چشم اندازه‌ها واقعی هستند و به روی کاغذ آوردن تصویری به همان اندازه مشکل است که به روی کاغذ آوردن منظره‌ای... روز بروز تضاد با زبان، اعتقاد به حجم داشتن تصورات بیشتر قوت می‌گیرد».

در اینجا هیوم را می‌بینیم که به طرف منطقی سمبولیک می‌رود. البته او آثار هوسرل^{۱۸} پدیده‌شناسان دیگر را خوانده بود و نیز آثار ماک شلر^{۲۰} را، از طریق شلر به نیکلاس کاسانوس

«باروری ابداع یعنی مشابهت وقایع اتفاقی که به چشم آید و نظم بگیرد» .
از نظر هیوم فعالیت شاعرانه در طبیعت عمل جسمی یا عمل فیزیولوژیکی بود :

«فکر کنید که انسان در محله جلسی کنار پنجره نشسته و دودکشها و چراغها را در تیرگی ببیند . حالا تصور کنید که در اثر تأمل آنچه را دیده است یکجا بر روی کاغذ بیاورد . و این کار درست نقطه مقابل ادبیات است که هرگز جذب و تأمل نیست ، بلکه انتخاب آگاهانه و ساخته و پرداخته کردن قیاسات است با کوششی متمرکز ، دقیق و مستمر» .

«توقع بیان منطقی واضح بیجاست ، زیرا این کار صرفاً به استعمال ضد - تصویری بیروح محدودمان می کند .»

«بیان فقط وقتی واضح خواهد بود که پذیرید اینگونه به کار گرفتن تصاویر درست است . یعنی اگر همه امکانات دیگر دسترسی به تصاویر ملموس و همه الگوها را نادیده بگیریم .»

این یادداشتها را باید به تمامی خواند زیرا هرچه بیشتر آنها را بخوانیم بیشتر آنها را جذب می کنیم . آنچه در زیر می آید منتخب قسمتی است تحت عنوان «یک شعر» :

«در سابق چنین می اندیشیدم که شعر به طریق زیر ساخته می شود : به شاعر ، همچون سایر مردم ، احساسی دست می دهد که به نحو مرعوزی بر او اثر می گذارد . اگر این حالت به بتالی دست بدهد

رسیده بود . شاید در کنگره زیبایی شناسی برلین (۱۹۱۱) یا در کنگره فلسفی در بولونیا (۱۹۱۲) که در هر دوی آنها شرکت داشت با اثر قدیمی کاسیرر^{۲۲} آشنا شده بود (کتاب فلسفه شکل های سمبولیک تا سال ۱۹۲۳ به چاپ نرسید) . در کبریج با جی . ای . مور^{۲۳} آشنا شد و با برگسن که در آثارش توضیح تجربه های هنری را یافته بود روابطی خصوصی و معنوی داشت . تصور هیوم منی بر اینکه تجربه ماهیتاً ناقص است تا حدی مدیون این فیلسوفان است ، از همین رو به دنبال نوعی جهان نگری بود که اگر از لحاظ منطقی یک پارچگی داشت ولی تنها برشهای تجربه را واقعیت می دانست و نظر او در باب شعر نیز با همین فلسفه سازگار است . جملات زیر حرکت هیوم را به طرف آنچه به «نظریه تبدیل سمبولیک» معروف است ، نشان می دهد :

«فکر مقدم بر تجربه و عبارت است از ارائه همزمان دو تصویر مختلف به ذهن . زبان طریق کم و بیش نامطمئن انجام این کار است.»

(تصادفاً ، این گفته مقدم بر «روش اندیشه نگاری» پاونداست که ظاهراً مدیون فنولوزا^{۲۴} است . هیوم به اهمیت دو تصویری که در آن واحد به ذهن ارائه شود واقف بود و این کار را هم چون جرقه ای می دانست که از به هم زدن دو سنگ آتش زنه ایجاد شود . این فکر حتی اگر از راه آواند هم نوشته های ارنست فنولوزا را ویرایش نمی کرد در نظریه تصویر گرایی وارد می شد .)

«فکر به هم پیوستن قیاسات جدید است ، بنابراین الهام قیاسی است که بر حسب تصادف دریافت شود یا مشابهتی است که ناچسته به ذهن می رسد . بنابراین ضرورت دارد که تا حد امکان در تأثیرات حی تنوع ایجاد شود ... هرچه اشکال و منظره ها گوناگون تر باشند احتمال گرفتن الهام بیشتر است . از گشت و گذار است که اندیشه حاصل می شود .»

19 - Husserl

20 - Max Scheler

21 - Nicolas Cusanus

22 - Ernst Cassierer

23 - G.E. Moore

24 - Ernest Fenollosa

خود را به آن دلخوش می‌کند که تیسون را بخواند و ابیاتی را که علی‌الظاهر حس کرده است برای معشوقه‌اش بفرستد. برعکس شاعری می‌کوشد تا با یافتن تصاویر تازه‌ای آنچه را که حس کرده است بیان کند. این ابیات و مجموعه‌های مبهم و ازده‌ها را به تدریج در قالب شعری به کار می‌برد. اما اکنون پی برده‌ام که این کار درستی نیست. صرف‌کوشش برای یافتن قالبی که بتوان این عبارات جدا جدا را در آن جا داد منجر به آفرینش تصاویر تازه‌ای می‌شود که شاعر قبلاً احساس نکرده است. به سخن دیگر این شعر است که خود را می‌آفریند. این‌گونه آفرینش شبیه به این است که نقاش به تصادف قلم مو را بر بومی بکشد و زیبایی تازه‌ای خلق کند که پیشتر به آن فکر نکرده است.

«قصد است که شکل را می‌آفریند. بسته به اینکه شعر روایی یا عاطفی باشد عبارات تغییر می‌کند، عبارات مبهمی که حاوی افکاری است که در لحظاتی در گذشته به شدت ما را برانگیخته است. انتخاب شکل به همان اندازه اهمیت دارد که عواطف گوناگون مجزائی که شعر از آنها ساخته می‌شود. در حین ساختن شعر عباراتی به تصادف به‌چنگ می‌آید. همچنانکه موسیقی‌دان با نواختن نت به روی پیانو و نقاش با گذاشتن رنگ به روی بوم به آنچه بخواهند می‌رسند؛ شاعر نیز به‌تلاش عباراتی را که می‌خواهد می‌یابد بلکه از لغات به تصاویر تازه می‌رسد.»

«کوشش خلاق یعنی تصویرهای تازه... یعنی به اصطلاح کشف ترکیب‌هایی به تصادف، نه در نتیجه کوشش فکری آگاهانه.»

«قصد است که شکل را می‌آفریند» این جمله پیوستگی و اشتراک فکر را در کالریج و هیوم نشان

می‌دهد. عنصر تازه در نظریه هیوم اهمیتی است که برای عنصر تصویری در شعر قائل می‌شود. - «کوشش خلاق یعنی تصاویر تازه» . کالریج پی برده بود که واژه‌ها، مندرس می‌شوند اما ترس از استبداد حواس بر او غلبه داشت. نکته مبهم در مسئله ما همین است. زیرا در شعر جدید (یعنی شعر پاونده و البوت) پی برده‌اند که حواس منبع قدرت حیاتی است، و شاید بتوان گفت که ناکامی کالریج به عنوان شاعر ناشی از این بود که از تصویر غفلت کرده بود. کالریج نیز مانند هایپکینز haecceitas دون اسکوتوس^{۳۵} ، تحسین می‌کرد، اما به ماهیت ارگانیک زبان که آنرا رشد قائم به خودی می‌دانست و قوف داشت و چنین احساس می‌کرد که فکر کردن با تصاویر، تقسیم کردن این فرایند یک پارچه است به ذرات سازنده آن. یکی از یادداشتهای فلسفی او به همین مسئله می‌پردازد. یکی از نخستین قوانینی که در متشبط کردن ذهن باید رعایت کرد این است که هیچ فرصتی را در کشف ریشه لغات نباید از دست داد فایده این کار اینست که انسان می‌تواند زبان مشاهده را بی‌آنکه اسیر دلالت‌های ضمنی آن باشد به‌کارگیرد. یعنی خود را از این تصور فریبند، که هر چیز تصویرشدنی نیست ادراک‌شدنی هم نیست نجات دهد. رهائی ذهن از استبداد چشم نخستین قدم به سوی رهائی از تأثیرات و دخلت‌های حواس، عواطف و احساسات به طور کلی است و بنابراین باید نیروی انتزاع را به نحوی مؤثر به کار گرفت و با آن اخت شد و بر آن افزود، همین نیروی انتزاع است که بیش از هر چیز فهم انسانی را از فهم حیوانات برتر متمایز می‌کند - برتری انسانی به انسان دیگر بسته به این است که این توانائی تا چه حد در او پرورده شود. بنابراین پی می‌بریم چرا افلاطون ربانی گفته‌هایی را ارجع می‌داند که از موضوع‌های شوائی مانند اصطلاحات

ماهنگی و موسیقی، گرفته شده‌اند و نیز تا حدی بی‌میریم که چرا فیثاغورث فلسفه خود را در قالب ارقام بیان کرد.

آنچه را که در بالا آمد و می‌توان یا تمایز افلاطونی (هگلی) دانست، یا توضیح آن امر که چرا کالریج از شاعری بازماند. این گفته تمایز امروزین بین وجه استدلالی و وجه غیراستدلالی بیان را نادیده می‌گیرد، پیش از آنکه بتوانیم به آن به عنوان نقد درستی از ارائه ذره‌ای تجربه‌پردازیم باید توجیه فلسفی ارائه سمبولیک را مانند (اسطوره، آداب مذهبی، و هنر) آنچنانکه به وسیله کاسیرر و سوزان لانگر پرورده شده مورد ملاحظه قرار دهیم. به هیچ طریق نمی‌توان این دو وجه متضاد زبان را که با اصطلاحات انتزاع و تخیل بیان شده‌اند با یکدیگر آشتی داد، و تنها امکانی که برای شعر متافیزیکی و فلسفی باقی می‌ماند این است که مجردات را به تصاویر ملموس تبدیل کند. «شعر امری جسمانی است» - یعنی، شعر اگر واقعی باشد باید بتواند بر جسم اثر بگذارد. چنین است عتیده بنیادی هیوم. هرچه فلسفه پایه‌های شاعرانه خود را از دست بدهد و به نظامی منطقی بدون‌منای احساسی تبدیل شود، به همان اندازه به بازی پیچده‌های بامهره‌ها بدل می‌شود؛ سمبول‌ها برگزیده می‌شوند و چنین فرض می‌شود که واقعیت دارند (غرض هیوم از سمبول، علایم معنادار است). مردم گمان می‌کنند که نمای ساختمان پیچیده جهان را می‌توان با «خوبی» و «زیبایی» ایجاد کرد. این واژه‌ها چیزی جز مهره‌هایی نیستند که نمودار گروه‌هایی نامعلومی از اشیاء‌اند و بازیگران می‌توانند آنها را به دلخواه خود روی تخته بازی جا به جا کنند. حتی در فلسفه نیز سمبول‌ها باید دائماً نو شوند.

پافشاری بر این نکته که شعر باید دارای

پایه احساسی و جسمی باشد، بدین معنی نیست که شعر ضرورتاً به «ذرات سازنده» تجزیه می‌شود. از به هم زدن دو سنگ آتش‌زنه آتش برمی‌جهد؛ بین تصاویر پل زده می‌شود و سرانجام انسجام ساختمان ایجاد می‌گردد. مایکل رابرتز^{۲۶} در انتقاد از نظریه هیوم می‌گوید: «بی‌کراتگی را اگر از در جلو بیرون کنیم از عقب برمی‌گردد. و هیوم ندانسته شعرهایی می‌سراید که به موضوع‌های جهانی و مهم می‌پردازند. این نکته را در شعری تحت عنوان «بر فراز لنگرگاه» می‌توان دید»:

بر فراز لنگرگاه آرام نیم‌شب،

ماه آویزان

از ارتفاع ریمان بلند دگل

آنچه چنان دور از دسترس می‌نمود

بادبادکی بود، بازیچه‌ای فراموش شده. *

رابرتز می‌افزاید: «این شعر بی شک با بعضی از معیارهای هیوم جور درمی‌آید، یعنی تصویر دقیق و قیاس شسته رفته‌ای به دست می‌دهد و با چیزهای آشنا و ساده سروکار دارد، اما نادرست است اگر بگوییم که به بی‌کراتگی نمی‌پردازد. در همه شعرهای هیوم چیزهای نامحدود مثل زیبایی آسمان، ماه و دریا ظاهر می‌شوند، اما درجاییکه شاعر رومان‌تیک می‌کوشد چیزهای آشنا را با عتایسه آنها با ماه و دریا مهم جلوه دهد، هیوم رابطه را برعکس می‌کند و چیزهای نامحدود را با مقایسه آنها با «دهقان سرخرو» یا «بادبادک کونک» یا

25 - Duns Scotus

26 - Michael Roberts

* ترجمه شعر «بر فراز لنگرگاه» از ضیاء موحد و

احمد میرعلائی است.

پسری که در راه خانه از گورستان می‌گذرد ، آشنا و خانگی جلوه می‌دهد . این کار برعکس شیوهٔ روماتیک‌هاست و نقیضهٔ آن را به راحتی می‌توان سرود ، اما اگر شیوه درست به کار گرفته شود ، تأثیرات آن به اندازه روماتیسم چشم‌گیر خواهد بود . و شاید آنقدر ها که هیوم می‌پنداشت با آن تفاوت نداشته باشد .»

صرفنظر از استعمال سردرگم کنندهٔ لغت «روماتیسیم» (با این حساب کلاسیسم از برای مجردات تشبیه به کار نمی‌برد!) و برغم این افترا که هیوم خود نمی‌دانست چه می‌کند ، باید اذعان کرد که این نکته کاملاً درست و بجاست . هیوم دانسته در حال ساختن جهان‌بینی تازه‌ای بود و با آگاهی تمام شیوهٔ تازه‌ای به کار می‌برد ، بخشی از «تفکرات» تحت عنوان «خاکستر» طرحی برای این کار است . ضمناً هیوم اعتقاد داشت که فلسفه نه دربارهٔ روح انسان ، بلکه در بارهٔ مردمی است که می‌بینیم و با آنها سروکار داریم . تفکر دربارهٔ ترکیبهای فلسفی و نظامهای اخلاقی فقط در لحظاتی امکان دارد که در مبل راحتی لمیده‌ایم . به محض اینکه ، با جمعیت و کودکی کثیف در اتوبوس سوار می‌شویم همه این تفکرات بیمعنی می‌نماید . یا همانگونه که در عبارت روشن دیگری می‌گوید: «دنیا برای این زیست می‌کند که بر صورتش چین بیفتد . امروزه این فلسفه را اگرستانسیالیسم می‌نامیم (اگرستانسیالیسم سارتر) .»

شاید چنین به نظر رسد که من وقت بسیاری را وقف کسی کرده‌ام ، نام او در مقام شاعر ، همچون ملحدته‌ای بر نهضت جدید باقی مانده است . و حتی به عنوان فیلسوف و منتقد نیز در میان نسل گرفتار ما رهگذری بیش نبود . اما رویهم‌رفته صرفنظر از نشوون شخصی‌اش که در لحظهٔ بحرانی بارورکننده بود ، هیوم نخستین کسی بود که

دریافت که انسجام شعر ، چشم‌اندازها و حالت‌های آن ضرورتاً انسجامی منطقی نیست ، همچنانکه پیش از این گفتیم شعر رها شده بود تا جهانی قائم به خود شود . هیوم ثابت کرد که چنین جهانی نه از واژه‌های پرطمطراق توخالی ، بلکه ، از تصاویر بصری یعنی واژه‌هایی ساخته شده است که همچون گل نشان ابداع شاعر را به خود دارند . مسئله این نیست که صرفاً تصاویری را وارد جریان گفتار کنیم تا بر وضوح آن بیافزاییم ، بلکه شعر تبلور گفتار در قالب تصاویر سمبولیک است . اما حتی این گفته نیز ممکن است چنین تعبیر شود که گفتار یا زبان دستوری ، به نحوی از پیش وجود دارد و شاعر صرفاً عامل تبدیل آنست . هیوم معتقد بود که آنچه که از پیش وجود دارد جهان است در شکل عینی خود که به حس درمی‌آید یعنی مجموعه پدیده‌های فیزیکی . شاعر این پدیده‌ها را مسخر می‌سازد و معادل لفظی‌شان را می‌یابد و مابقی یعنی زیبایی ، مفهوم و پژواک‌های ماوراءالطبیعی چون فضائلی ذاتی بالطبع حاصل می‌شوند . اندیشه با ارائهٔ همزمان دو تصویر متمایز ولی مرتبط به ذهن عارض می‌شود . آنچه که در این لحظه اتفاق می‌افتد شعر است . نشر نتیجهٔ تشریح واقع است .

پس از آشکار شدن این امر ، راه بر مرحله تازه‌ای از اخلاقیات در شعر انگلیسی گشوده شد مرحله‌ای که با نام ازراپاوند و توماس استرن‌الیون درآمیخته است .

سعید باستانی

ترجمهٔ پرویز مهاجر