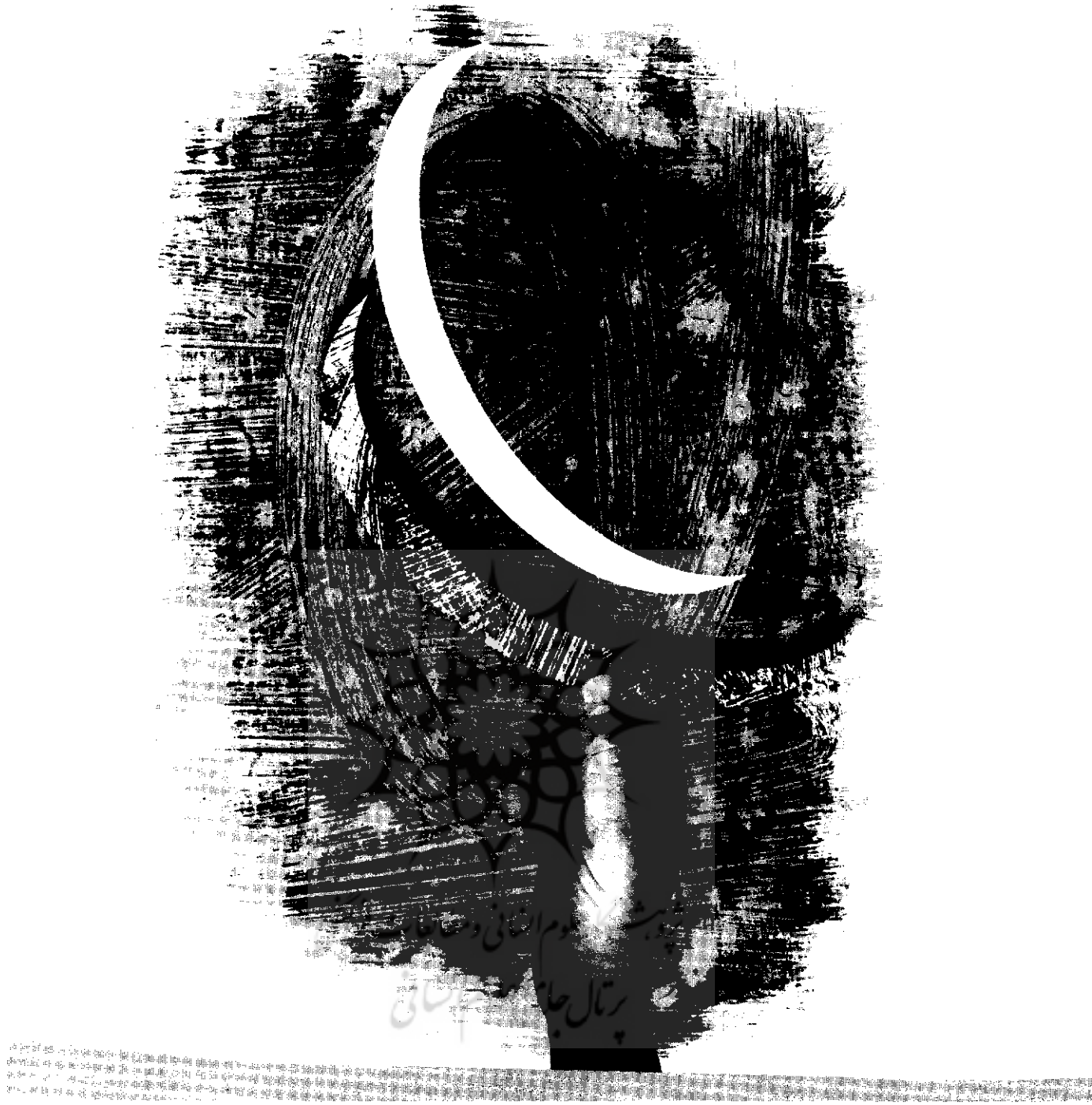
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقاله

تخیل خلاق

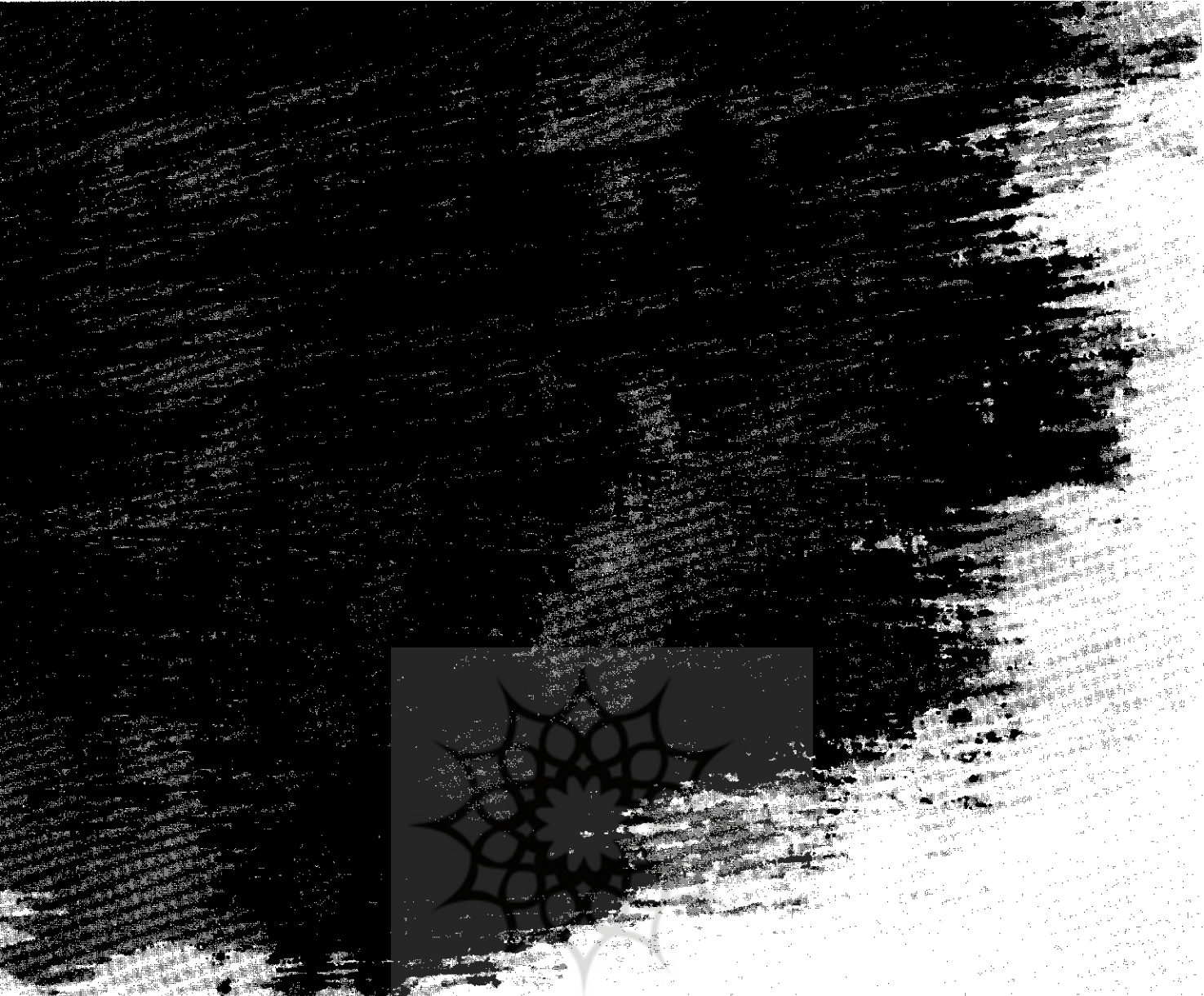
تحلیلی از شعر «اندیشهٔ نظم در کی وست»

استیونس در جایی گفته است توانمندی شاعران در خلق دنیایی است که مدام پیش روی ماست. اینان، به زعم استیونس، «مجعولات» یا «توهماتی» به زندگی می بخشند که بدون آن ادراک و تصور جهان ناممکن است.[1] «مجعولات برتر» (Supreme fictions) اصطلاحی است که استیونس به عنوان مترادفی برای شعر به کار می گیرد و در شعری با عنوان «پیرزن محترم مسیحی» آن را از «مجعولات» یا «توهمات» مخاطب خود ـ که همان نظام اعتقادی اوست ـ برتر می شمارد، همچنان که در شعر دیگری، «صبح یکشنبه»، رهایی ذهن از باورهای مسیحی را مایهٔ ارتقای منزلت شعر قلمداد می کند. «مجعولات» فراوردهٔ ذهن و حاصل تخیل اند، و استیونس حقیقتی متعال را از آن مراد می کند. به باور استیونس، جهان رویاروی ما از آن جهت آشنا می نماید که قوهٔ خیال آن را چیزی نظام یافته جلوه می دهد. واقعیات بیرونی، در نبود قوهٔ خیال، ذاتی متعطّل و نامتعین دارند، که شاید از باب مقایسه بتوان آنها را با هیولای ارسطویی متناظر دانست. نقش تخیل در نظم دادن و سامان بخشیدن به این واقعیات همانند نقش صورت در شکل بخشیدن و در واقع، هستی بخشیدن به مادهٔ فاقد شکل است. چنین است که ما همه، بر اثر عادت یا آموخته هایمان، در تلقی کم و بیش مشابهی از واقعیت بیرون سهیم هستیم. قوهٔ خیال ملائم با ابتکار و ابداع و خلاقیت است. فرد، همین که از قالبهای فرهنگ مسلط و آموزش سنتی فراتر رود، می تواند به یاری خیال برپایهٔ مشاهدهٔ بدیهیات



چیزهای نو خلق کند. هرچیز نو، چه در علم و چه در هنر، در این معنا حاصل تعامل میان واقعیت و تخیل است. واقعیات همهٔ آن مُدرکات‌اند که از راه حس انتقال می‌یابند و تا هنگامی که متخیّل نشده‌اند نامتعین‌اند. در مصطلحات خاص استیونس، واقعیت عموماً به رنگ سبز و تخیل با رنگ آبی و ظهور آن در قالب برآمدن ماه ظاهر می‌شود، و انسان برخوردار از قوهٔ تخیل القابی نظیر «قهرمان»، «بدوی» و «آدم خوب» دارد. قابلیت دریافت واقعیات ـ چنانکه هستند، و نه آنگونه که می‌نمایند ـ صفت انسان متخیّل است. می‌توان بازتاب اندیشهٔ متفکرانی همچون کالریج، نیچه، برگسون و سانتایانا را در این تلقی استیونس از تخیّل به منزلهٔ قوهٔ متحول‌کنندهٔ واقعیت مشاهده کرد. شعر، یا چنانکه گفتیم، به تعبیر استیونس، «مجعولات برتر» شکلی از همین واقعیت متحول شده است، یعنی در حقیقت واقعیتی دیگر، که وی آن را «موندوس» (mundus) یا عالَم می‌خواند: عالَمی نظام یافته، معنادار و متشکل، متمایز از واقعیت فاقد انتظام، بی معنا، و متعطّل بیرونی.

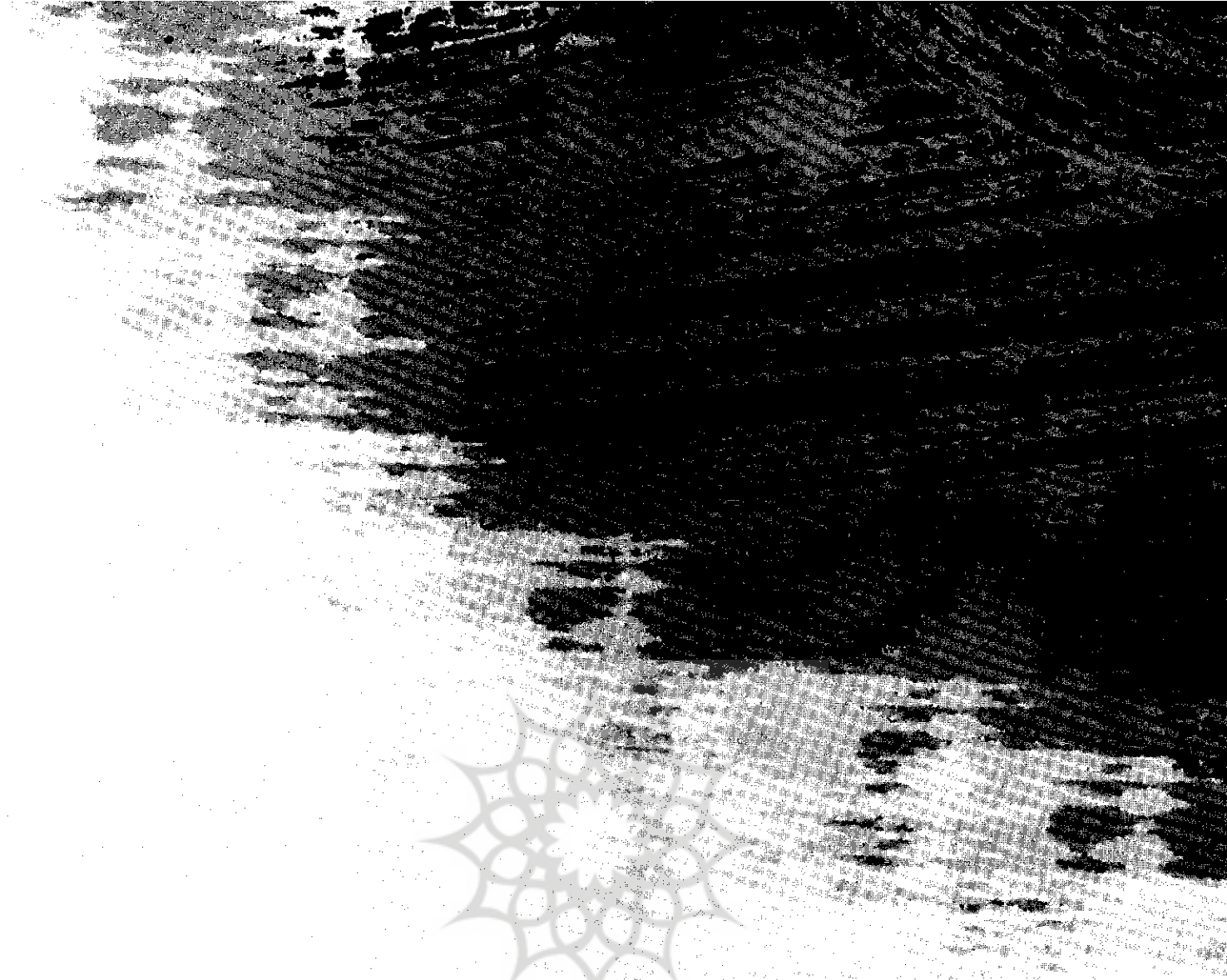
از آنچه گفتیم، پیداست که دل‌مشغولی استیونس، به اعتباری، همان دل‌مشغولی شاعران رمانتیک در خصوص تخیل خلاق است. ما جهان پیرامون خود را چگونه ادراک می‌کنیم؟ این دل‌مشغولی، البته، آشکارا صبغه‌ای فلسفی و زیباشناختی دارد، و می‌توان آن را نوعی نظریهٔ شناخت قلمداد کرد، چه اگر بپذیریم واقعیات عینی در پرتو تخیل معنا می‌یابند، پس تخیل، ولاجرم حاصل وفاق آن با واقعیت،



یعنی شعر، ابزار شناخت ما ـ که به زعم استیونس معتبرترین نوع شناخت است ـ قرار می گیرند، زیرا جهان خارج از حوزهٔ تخیل تن به تعریف نمی دهد، پس تعریف جهان و درک آن موقوف به دخالت تخیل و شعر است. دستیابی به شعر، در این مفهوم، کوششی است والا و درواقع مقدس. در دنیایی که هیچ ارزش جهان‌شمولی را نمی توان به جدّ انگاشت، شعر بدیلی است متناظر با امر قدسی.

تخیل، برای استیونس، اگرچه باید از حد واقعیات فراتر رود، اما نباید یکسره از آن جدا شود. به عبارت دیگر، ارتباط میان تخیل و واقعیت ارتباطی متقابل است. اگرچه تخیل نظم نوینی به اشیاء می بخشد، با این حال سمت و سوی خود، و درواقع هستی خود را مدیون واقعیت است. انسان محصور در کلیشه ها و روزمرگی ـ یا به تعبیر پُر تصویر خود او «مرد روی تل زباله» در شعری با همین نام ـ به مدد خیال خود را از تل زباله، نماد انبوه متکاثف عادات دیرنده، می رهاند، و در پرتو این رهایش است که نه تنها انسان متخیل، که اشیاء روزمره و کهنه هم نو می شوند. جهان بی جان از دم تخیل جان می گیرد، و فرد با تجربه‌ای حسی تر و غنی تر به شناخت و بینش عمیق تری از واقعیت دست می یابد. قوهٔ خیال، اما، در همین مرحله متوقف نمی ماند. لحظهٔ فراروی خیال از حدود امور و اشیاء روزانه، لحظهٔ رویارویی فرد با واقعیتی دیگر است و آن واقعیت ذهن خود اوست، واقعیت ذات راستین اوست؛ به این ترتیب، تخیل در حکم ابزاری است که شاعر از طریق آن خویشتن را کشف می کند.

والاس استیونس شعر «اندیشه‌ای در کی‌وست» را در سال ۱۹۳۴ سرود و سال بعد آن را در مجموعه‌ای با عنوان **اندیشه‌های نظم** منتشر کرد. فرانک کرمود، منتقد بلندمرتبهٔ انگلیس و مقام صاحب‌نظر در شعر استیونس، این شعر را «گل سرسبد» مجموعه مزبور دانسته است.[۲]* راوی شعر در شامگاهی، در کنار رامون فرناندز، در کنار دریا قدم می زند و همزمان آواز یک زن و صدای همهمهٔ دریا را می شنود، و حاصل تجربهٔ خود را در قالب پرسشها و گزاره هایی عمدتاً متنازع، خطاب به همراهش عنوان می کند. آواز زن، مجاز مرسلی برای هنر است که همهمهٔ دریا را تفسیر می کند، به آن معنا می بخشد، و در واقع آن را از نو می آفریند. امواج نیز صدا دارند، اما این صدا مرادف با همهمه است، و همهمه تداعی کنندهٔ گنگی، عدم تعین و بی‌نظمی است که همه ملائم طبیعت‌اند ـ طبیعت خام و بدوی و نابسامان. امواج بی شکل‌اند، و همچنین است صدای حاصل از امواج، اما آواز زن به این صدای فاقد شکل، شکل می بخشد؛ صدای همهمه را اگر بتوان به صفتی متصف کرد، آن صفت گنگی یا به قول راوی شعر، «تاریکی» است، اما صدای زن سبب می شود صفاتی برای اتصاف به آن صدا بیابیم، صدای زن واقعیت طبیعت را به نظم می کشد. زمانی که دو مرد در حال بازگشت به شهرند می‌بینند که چراغها ـ نماد مصنوعات یا مجعولات بشری ـ نظمی بر شب حاکم کرده‌اند. شعر استیونس تجلیلی است از قوهٔ تخیل، قوه‌ای که «عصیان خجسته» انسان را برای دست یافتن به نظم به نمایش می گذارد. نگرش استیونس



آشکارا وامدار سنت رمانتیک شعر است که در آن استیلای ذهن بر «عالم مرگ» را به تعبیر کالریج و وردزورث جشن می‌گیرد.

در آغاز شعر، راوی آواز زن را در مرتبه‌ای متفاوت و مشخصاً بالاتر از صدای دریا قرار می‌دهد: «او در آنسوی نبوغ دریا آواز می‌خواند». «نبوغ» دریا روح هنری یا شاعرانگی دریاست. اگر دریا همهمه‌ای آوازمانند یا آوازی همهمه‌مانند دارد از نبوغ یا روح دریایی آن است، اما آواز زن در قلمروی فراسوی پهنهٔ دریا جای می‌گیرد، چرا که دریا فاقد ذهن است، و لاجرم هیچ شکل قابل تصوری به صدای خود نمی‌تواند ببخشد: «دریا هرگز شکل آواز یا اندیشه را نگرفت». این سطر نشان‌دهندهٔ بی‌شکل بودن اشکال طبیعت است. شاید نبوغ دریا بتواند به چیزی شکل دهد، اما در آن شکل نه از هنر و نه از اندیشه نشانی است. بیان طبیعت بیان فاقد شکل است و ملائمتی با تصورات ما از شکل نظم ندارد. مصراع بعد ادامهٔ استدلال راوی در همان راستاست. با ایماژی که فقط جسمیت بی شکل و بی‌بیان را به ذهن می‌آورد: «همچون تنی سراپا تن»، که شاید بهتر باشد آن را چنین برگرداند «همچون تنی تمام تن» چرا که ایماژهای سر و پا مفاهیمی را به ذهن متبادر می‌کنند که با اندیشه و حرکت تداعی دارند. تشبیه دریا به «تنی تمام تن» که حتی دستها در آن غایب‌اند «آستینهای تهی» وجود صُلب متجسد متعطلی را تصویر می‌کند که خالی از ذهنیت و بیان و گویایی است. در مصراع بعدی، برای اولین بار از صدای دریا با عنوان «خروش» یاد می‌شود که «از آنِ ما نبود اما آن را می‌فهمیدیم». همهمهٔ دریا اگرچه با ما بیگانه است، اما ما به یاری قوه تخیل نظم و معنایی بر آن حاکم کرده آن را به خود نزدیک می‌کنیم. به تعبیری آشنا، ما «از ظن خود یار» آن می‌شویم، و آن را موافق تصورات خود تفسیر می‌کنیم. آواز زن به همهمهٔ دریا معنا می‌دهد.

بند دوم شعر با این سطر آغاز می‌شود: «دریا نقاب نبود، چنانکه او نیز نبود.» دریا و زن هیچ‌یک پوشش یا وسیله‌ای برای یکدیگر نیستند؛ هر دو وجود بالاستقلال دارند و میانشان ارتباط ملموسی نیست. دریا برای زن نقاب نمی‌شود تا از ورای آن یا از طریق آن احساسات خود را بیان کند. زن نیز، به نوبهٔ خود، در بروز عینی همهمهٔ دریا نقشی ندارد. بیتهای بعدی شعر توصیف آواز زن است. آوازی که راوی می‌شنود. صرف درآمیختگی صدای زن با صدای امواج نیست: دریا و زن اگرچه بر یکدیگر تأثیر متقابل گذاشته‌اند، اما دو مقولهٔ مستقل ازهم‌اند، و درآمیختگی‌شان را نباید یک سنتز ساده و پیش پاافتاده به حساب آورد. «سرود و آب آوای درهم‌آمیخته نبودند»، حتی اگر آوازی که زن می‌خواند بازتاب همهمه یا خروشی باشد که او از دریا شنیده است، باز هم سرود او چیزی است متفاوت، زیرا آواز زن، شکل متعین همهمهٔ دریاست. خروش نامفهوم دریا، صداهای بی‌معنای طبیعت، در سرود زن به قالب واژه‌های معنادار ریخته می‌شود: «آنچه می‌سرود واژه واژه می‌تراوید، و به همین دلیل با آنکه در «تمام عباراتش /آبِ فرساینده و بادِ دمنده موج می‌زد /اما آوای او بود که

می‌شنیدیم، و نه دریا.»

در بند بعدی دریا به مثابهٔ ذاتی «تراژیک» و «پیوسته مستور» تصویر شده است. تصویر «پیوسته مستور» یا «پیوسته با نقاب» (ever-hooded) ـ که تصویر «نقاب» بند پیشین را زنده می‌کند ـ شاید توصیفِ رازوارگی دریاست ـ حجمی عظیم و متکاثف و بی‌شکل که برای ما تداعی‌کنندهٔ رمز و ابهام است. صفت دیگر دریا، «با اشارات تراژیک»، اشاره به چیست؟ اشارات یا حرکات دریا چگونه تراژیک یا غمبارند؟ آیا در قیاس با معنازایی حرکات و اشارات انسان است که آن حرکات را باید تراژیک خواند؟ آیا حرکت یا اشاره‌ای، نظیر حرکت دریا، از آن جهت که متضمن معنی نیست تراژیک است؟ یا بی‌نظمی دریاست که آن را به ذاتی تراژیک شبیه می‌سازد؟ و شاید هم بتوان با هارولد بلوم همنوا شد که این مصراع تن به تحلیل نمی‌دهد. هرچه هست، دریای غمبار و پیوسته با نقاب حکم واقعیتی خام را دارد که تخیلِ زن آوازه‌خوان بر مبنای آن شکل می‌گیرد. در دو مصراع پایانی این بند، راوی می‌گوید ما در جست‌وجوی روحی بودیم که زن تجلی آن بود، و نه خود زن، و آن روح شاعرانگی یا همان قوهٔ خیال است. پرسشی که در اینجا استیونس طرح می‌کند از پرسشهای قدیمی فلسفه است که راوی آن را با همان مصطلحات قدیم اما در قالب مثالی جدید عنوان می‌کند: آواز، در شرایطی که آوازه‌خوان خود بخشی از محیط فاقد نظم است، چگونه می‌تواند منشأ نظم شود؟ چگونه نظم از بی‌نظمی حادث می‌شود؟ خائوس ـ ذات فاقد انتظام و بی‌شکل اولیه ـ چگونه به کاسموس ـ جهان آراییده و نظام یافته ـ تبدیل می‌شود؟ «می گفتیم این روح کیست؟» زبان طبیعت زبان نمادین نیست، و به همین جهت امکان تفسیر و معنازایی را از ما سلب می‌کند. طبیعت چیزی را بر ما مکشوف نمی‌کند؛ اگر انکشافی در کار است از رهگذر نمادهای انسان صورت می‌پذیرد. زیبایی همان خلاقیت زن آوازه‌خوان است.

در بند بعدی، بیان استدلال‌گونهٔ راوی بر این پایه استوار است که آواز زن چیزی بیش از وسیله‌ای برای نمایش و ابراز واقعیت بیرونی است؛ اگر صدای آواز صرفاً حکم ابزاری را داشت که به کمک آن، واقعیت دریا و محیط قابلیت نمود می‌یافت، در این صورت می‌بایست صدایی که می‌شنیدیم تنها «صدا می‌بود» ـ پژواک همان خروش و همهمهٔ دریا و دیگر دریاها و ابرها می‌بود، و نه آواز؛ همان «آوای تاریک» دریا می‌بود که اکنون به قالب «هوایی ژرف» ـ همتای خروش برآمده از اعماق آب ـ در می‌آید؛ و حال آنکه چنین نیست، اما صدای زن «چیزی بیش از آن بود»، بیش از صداهای بیگانه و بی‌معنی دریا، به «خیزشهای بی‌معنای آب و باد» حتی بیشتر از صدای خود زن، صدایی درآمیخته با اصوات و اشکال بی‌معنای باد و آب و سایه‌های دریا «سایه‌های مفرغی».

بخش بعدی از بخشهای کلیدی شعر است: صدای زن محیط او را دگرگون کرده است. صدای اوست، و نه صدای دریا، که همتای شعر است، و همانند شعر، «موندوس» دنیای متفاوتی را خلق می‌کند، در پرتو این دگرگونی تخیلی است که غروب آفتاب معنای دیگر می‌یابد: «آوای او بود که آسمان را هنگام محو شدنش تیزتر از هر زمان می‌ساخت.» «تیز» برگردان acute است که با واژه‌های نقطه و نکته مرتبط است، پس «تیزتر از هر زمان» را می‌توان «معنادارتر از همیشه» تفسیر کرد) یا شاید بتوان گفت تأثیر آواز آن بود که واقعیت گذرا بودنِ زندگی و مرگ را برای ما آشکارتر به نمایش می‌گذاشت، و وقوف ما را به آن تشدید می‌کرد؛ و هم اوست که فضایی از انزوا به لحظه می‌بخشد، و آن را از بار عاطفی یگانه‌ای می‌آکند: «او انزوای لحظه را به آن بخشید.» اوست که دنیایی را که در آن آواز می‌خواند می‌آفریند. او پدیدآورندهٔ «موندوس» است: «[او] یگانه پدیدآورندهٔ جهانی بود / که در آن می‌سرود.» و با آواز اوست که دریا بخشی از «موندوس» یا جهان او می‌شود، و هویت دیگری می‌یابد، هویتی که در جهان متخیّل برای آن تعیین می‌شود: «و هرگاه می‌خواند / دریا، هر خویشتنی که داشت، خویشتنی می‌شد / که سرود او بود.» و ما، که به آواز او گوش می‌دادیم، دریافتیم که جهانی که او در آن می‌زیست، فقط همان جهان بود که خود تنها سازندهٔ آن بود: «پس ما / نظاره‌گر او، که در تنهایی گام می‌زد، / دانستیم که برای او هرگز جهانی در کار نیست / جز همان که می‌سرود، و سرایان می‌ساخت.»

در بند بعدی، راوی شعر برای اولین بار همراه و مخاطب خود را معرفی می‌کند: رامون فرناندز. استیونس همواره تاکید داشت که فرناندز شخصیتی خیالی است، اما اکثر محققین و منتقدین استیونس عقیده دارند که رامون فرناندز منتقدی فرانسوی بود که برای نشریه‌های **نوول روو فرانسز** (Nouvelle revue Francaise) و **پارتیزان ری‌ویو** (Partisan Review) مقالات ادبی می‌نوشت،[۳] و بعضی از نوشته‌های او را الیوت برای نشریه معروف **کرای تریون** (Criterion) ترجمه کرده بود. مقالات فرناندز، در سالهای دهه ۱۹۳۰، و به ویژه در جریان اعتصابات و آشوبهایی که به دنبال قضیهٔ استاویسکی در گرفت، جهت‌گیری سیاسی تندتری یافت، که نامهٔ معروف او به آندره ژید اوج آن بود، اکنون، راوی پرسش مهم خود ـ که پرسش اصلی شعر نیز هست ـ را مطرح می‌کند، و آن زمان است که نگاه او، پس از پایان یافتن آواز زن، به چراغهای قایقهای ماهیگیری اسکله مجاور جلب می‌شود، و چنین به نظرش می‌آید که چراغها نیز، همچون آواز زن، به محیط نظم بخشیده‌اند. همانندپنداری چراغها و آوازی که او شنیده است حاکی از قوهٔ تعمیم ذهن راوی است. چراغها به تاریکی مسلط بر محیط او کیفیت تازه‌ای داده‌اند، کیفیتی با ابعاد اخلاقی و زیباشناختی هر دو. اکنون شب ژرفای بیشتری یافته و سکوت شامگاه تأثیر آوازی را که پایان یافته دوچندان کرده است: چراغها بر شب سلطه می‌یابند، آن را می‌آرایند، ژرفا می‌دهند، و افسون می‌کنند و اینهمه را نباید جلوهٔ مخدوش واقعیت دانست. قوهٔ خیال نمایی فریبنده، دروغین و تحریف شده از واقعیت را به ما عرضه نمی‌کند، بلکه به ما امکان می‌دهد آن را در قالبی هضم‌پذیر و مطبوع تجسم کنیم. شعر استیونس تحلیل از دینامیسم ذهن و تخیل انسانی است، آنگاه که سمت و سوی هنر می‌گیرد. از این چشم‌انداز، شعر «اندیشهٔ نظم در کی‌وست» تقابل هنر و طبیعت است، و نمایش قدرت عظیم ذهن در خلق طبیعت یا دنیایی زیباتر، با معناتر و انسانی‌تر از دنیای پیرامون و این مألاً یعنی بازگشت هنر و نقش انسانی آن.

اکنون، راوی ناظر از رامون فرناندز می‌پرسد چگونه است، طبیعت در پی آواز زن نظمی نو و آرایه‌ای متفاوت یافته است: «رامون

فرناندز، اگر می‌دانی، بگو /چرا آن هنگام که آواز پایان گرفت/و ما به سوی شهر بازمی‌گشتیم، بگو چرا چراغهای شیشه‌ای، /چراغهای درون زورقها در آن لنگرگاه / همچنان که شب اریب‌وار از هوا فرود می‌آمد،/بر شب تسلط یافت و دریا را تقسیم کرد،/جوزه‌های آذین و قطبهای آذرین را نمودار ساخت،/و شب را آراست، ژرفا داد، افسون کرد.» راوی منتظر پاسخ منتقد نمی‌ماند و خود آن را چنین توضیح می‌دهد: نظم دوبارهٔ طبیعت، نظم انسانی و نه طبیعی طبیعت، ناشی از خواسته یا نیازی است که او آن را با بیانی پارادوکسی «عصیان خجسته در پی نظم» می‌خواند. بینشی بدوی، مهارنشدنی و نافرمان که در انسان متخیّل یا انسان متأثر از تخیل هنری شکل می‌گیرد، و در او شناختی عمیق‌تر و پربارتر از حیات شکل می‌دهد. نیاز انسان به معنا بخشیدن به حیاتی بی‌معنا، که سبب می‌شود مفری - «دروازه‌ای» - به تجربه‌ای لذت‌بخش گشوده شود، تجربه‌ای متعال که حتی پس از پایان گرفتن رویارویی مستقیم حضور گسترده و مسلط خود را حفظ می‌کند. همین حس عصیان است که شعر را پدید می‌آورد «صداهای پرسوزتر»، صداهایی که «کلام» خود ما هستند، و از «سرچشمه‌های» ناپیدای وجود خود ما برمی‌خیزند، از دروازه‌هایی که گنگ و نامفهوم‌اند، و ما خود از چگونگی آنها به درستی آگاه نیستیم «با ستارگان مات»، اما در عین حال حضوری متمایز - «معطر» - دارند؛ یا بلکه بتوان گفت عبارت «با ستارگان مات» صفت تجربه‌ای است که از این راه به آن دست می‌یابیم. تجربه‌ای که چون برپایهٔ تخیل و مجعولات استوار است، پایدار نیست. حاصل این تجربه، حاصل «عصیان نظم‌طلب» تعریف دوبارهٔ جهان است. تعریف دوباره جهان به تعبیر استیونس، «شبح وارتر» (ghostlier) است، که از سویی ابهام «ستارگان مات» را تداعی می‌کند، تجربه‌ای نو، دنیایی مصنوع تخیل و لاجرم شبح گونه، و از سوی دیگر، به معنای روح، و معنویت ملائم با آن، نظر دارد. جهان اطراف ما در پرتو تخیل خلاق یا به برکت هنر از نو معنا می‌شود، و معنای تازه به ما امکان می‌دهد جهان را، که اکنون رنگ دیگری گرفته است، «معنوی‌تر» و «معنادارتر» بیابیم. تخیل خلاق و هنر، در این معنا، ابزار کشف دوبارهٔ جهان‌اند، دروازه‌های ورود به جهانی انسانی‌تر: «آی اعصیان خجسته در پی نظم، رامون رنگباخته /عصیان سراینده تا از دریا کلامی به نظم آورد، /کلامی از دروازه‌های معطر، با ستارگان مات /و کلامی از خود ما و سرچشمه‌های ما، /در تعریفهای شبح وارتر، صداهای پرسوزتر.»

پانوشتها:

1. Wallace Stevens, **The Necessary Angel** (London: Faber, 1960), p. 42.

2. Frank Kermode, **Wallace Stevens** (London : Faber and Faber, 1989), p. 52.

* زمینهٔ مکانی شعر ساحل دریا در کی‌وست واقع در تنگهٔ کالیفرنیاست.

3. James Logenbach, **Wallace Stevens: The Plain Sense of Things** (NewYork : Oxford University Press, 1991), pp 161-162.