زبانِ تی ـ اس ـ الیوت

استیفن اسپندر
ترجمهٔ احمد میرعلائی

امروزه، بیش از بیست و هفت سال پس از مرگ الیوت، او هنوز شاعری است که سخت تحسین می‌شود. با این همه کمتر احساس می‌شود که تأثیری بر زمان ما گذاشته باشد، زمان ما که زمان شاعران «اعترافی» است، که عظمت انتحارهایشان اصالت اشعارشان را تضمین می‌کند، و آن دسته از شاعران که خود «رها شده»شان را در مجالس شعرخوانی به رخ می‌کشند.

الیوت فکر می‌کرد که هدف شاعر نباید «بیان خود» در شعر باشد. او فکر می‌کرد که، برعکس، شاعر باید در اثرش شخصیت خود را در زندگی عینی و گسترده‌تر سنت محو سازد؛ سنت در نظر الیوت چیزی نزدیک به اجتماع مردگان بود. شاعر زنده نوعی قرارگاه برای مردگان به حساب می‌آمد: برای ایجاد ارتباطی زنده با گذشته می‌بایست با زندگان با زبان شاعرانه‌ای سخن گوید که تازه باشد، به همان اندازه که مسائل آنان تازه است.

با این همه، هر چند الیوت «خود» خویش را بیان نمی‌کرد، تصویرگری و وزن در شعر او حاکی از حساسیتی شخصی و یگانه بود. و به رغم تصور او از شاعر به منزله‌ی صنعتگری که به حکم وظیفه‌ی حرفه‌ای با ماده‌ی خام خود سر و کار دارد.... «به همان معنی که ساختن موتوری کارآمد، یا کوزه یا تراشیدن پایه‌ی میزکار دارد» مطالب زندگینامه‌ای در خراب‌آباد

وجود دارد، و آخرین بخش این شعر، تقریباً غیرارادی نوشته شده است، هنگامی که شاعر دچار نوعی درهم شکستگی عصبی بود.

الیوت، چون پیتز، شاعری است که در کار خود اضداد را در هم می‌آمیزد - متضادها را با هم پیوند می‌دهد. لحن غیرشخصی او حالتی شخصی و یگانه دارد، سنت‌پرستی او در نهایت شکلی انقلابی از نوآوری است، تصور او از شاعر به عنوان دانشمندی که شعر را در آزمایشگاه ذهنش می‌سازد با هدف تقریباً توصیف‌ناپذیر و سخت پررمز و راز تولید علمی «زبانی غنی و غریب» مطابقت دارد، و در همان شعر (چهار کوارتت) که شاعر در حال دست‌وپنجه نرم کردن با کلمات و دلمشغول «پالودن زبان قبیله» است کلمه‌ی شاعرانه سرانجام با کلمه‌ی الهی یکی می‌شود - کلمه به جسم بدل می‌گردد.

الیوت، در یکی از چندین نوشته‌اش درباره‌ی بودلر، می‌گوید که شاعران نسل او وجوه اشتراک بیشتری با نویسندگان دهه‌ی اول قرن داشتند تا با نسل ادبی‌ای که «شامل آقای برنارد شاو و آقای ولز و آقای استراچی» بود. دلیلی که برای قائل شدن این تمایز ارائه می‌دهد این است که شا، ولز و استراچی «اخلاف هاکسلی، و تیندال، جرج الیوت و گلادستون بودند. و بودلر با این نسل کاری نداشت.»

در اینجا این تمایز حیاتی است و نشان می‌دهد که چرا برخی از هنرمندان جدید از جمله بودلر و الیوت، علاوه بر دارا بودن استعداد خلاقه‌ی یگانه، گویی صاحب نوعی اکسیر بودند که به کارشان کیفیت بقا می‌داد، کیفیت تغییرناپذیری در میان همه‌ی تغییرات تاریخ جدید. این دلیل تنها در مطالعات الیوت در سنت نهفته نیست، و نه در شعور انتقادی عظیم او، بلکه - در واقع در نتیجه‌ی اینها - در تحقق تام و تمام این اعتقاد در شعر اوست که در هنر، موضوع باید کاملاً به بافت وسیله منتقل گردد - زبان باید بدل به شعر شود - شعری که شاید از موضوعی که از آن نشأت گرفته بسیار دور افتاده باشد. این همان چیزی است که هنرمندان قرن نوزدهم - که سخت اسیر مضمون بودند - به مقدار زیاد فراموش کرده بودند و شاعرانی چون بودلر نقاشانی چون «دلاکروا» و «مانه» بدان چنگ انداخته بودند. الیوت، هنگامی که مرد جوانی بود، به مکتب سمبولیستها رفت، به مکتب شعر ناب بودلر، مالارمه و لافورگ. او هیچ گاه از یاد نبرد که شعر کیمیای زبان است.

با این حال هر چند او شعر را به مثابه استحاله‌ی مواد خام به زبانی ویژه و تحت سلطه‌ی

تخیل که هدف نهائی آن در خود آن است می‌بیند، آنچه که او را شاعری بزرگ می کند و از نویسنده‌ی سمبولیست دست دوم «درآمدهای» پرتصنع اولیه‌اش فراتر می‌برد، برخوردی است در کار او میان شعر به عنوان شعر و فشار مضمون بر شعر. منظور الیوت از مضمون شعر، فلسفه، اعتقادات، تجربه‌های واقعی و زنده و شخصیت شاعر است. این همه می‌بایست به زبانی منتقل گردد که این همه از آنها متفاوت بود، اما آنها در شعر وجود داشتند، و شعر بزرگ به نحوی از واقعیات بزرگ زندگی نشأت می گیرد. او خود فیلسوفی آزموده بود، به مذهب روی آورد، و در خود تمام خصوصیات «مردی که رنج می‌برد» را در بطن «ذهنی که خلق می کند» داشت. بدین‌سان چه در نقد ادبی و چه در شعر او دلمشغول مسئله‌ی رابطه میان شعر و مضمون شعر است.

او مضطرب است که بند نافی را که این دو را به هم پیوند می‌دهد بگسلد. و با این همه می‌داند که شعرهای بزرگ مضمونهای بزرگ دارند. در مقالات انتقادی اولیه‌اش این بحث را پیش می کشد که برای کسانی چون شکسپیر یا دانته مضامین در حول و حوش شاعر وجود داشته، و شاعر بر آن شده تا از آنها شعر بزرگ پدید آورد بدون آنکه توجه کند که فلسفه‌ای از زندگی را که در مضمون نهفته است بیان می کند. بدین سان پیش از آنکه خود تغییر مذهب دهد، معتقد بود که تنها زمینه‌ای که دانته برای «کمدی الهی» مناسب می‌دانست فلسفه‌ی آکوئیناس بوده است. او از این موضوع برای شعر بهره گرفته است بدون آنکه الزاماً خود اعتقادی به آکوئیناس داشته باشد.

به هرحال، پس از آنکه به مسیحیت روی آورد، حفظ این عقیده که مذهب شاعر هنگامی که به عنوان مایه‌ی شعر به کار برده شد هیچ ارتباطی با شعر به عنوان شعر ندارد، برای او سخت دشوار شد. این حقیقت که او در شعر آشکارا به عقاید مذهبی که به عنوان یک فرد و خارج از حیطه‌ی شعر داشت معتقد بود هربرت رید را به این گفته واداشت که شعر الیوت، پس از خراب آباد جنبه‌ی اخلاقی پیدا کرده است. با این همه الیوت در چهار کوارتت این عقیده را که شعر چیزی سوای مضمون مذهبی است که ارائه می‌دهد به پکسو نمی‌نهد. اگر چنین کرده بود، چهار کوارتت شعری پندآمیز می‌شد که در آن شاعر از شعر برای تفسیر فرضیه‌ی فلسفی و مذهبی خود سود جسته بود.

عظمت چهار کوارتت در این است که الیوت از یک منازعه شعر می‌سازد، منازعه‌ای میان این عقیده که «مضمونی به زبان منتقل شده که چیزی جز شعر نیست، «و اینکه» حقیقت مذهبی

در زبانی بیان شده که شعر است اما در آن، شعر اهمیتی ندارد زیرا آنچه اهمیت اصلی دارد حقیقت مذهبی است. شاید این بحث پیش کشیده شود که برخی از تجربه‌های عرفانی را تنها در زبانی می‌توان بیان کرد که شعر باشد: چنان که فی‌المثل در شعر یوحنای قدیس، حقیقت شاعرانه‌ی تخیل و حقیقتی که واقعیت لفظی مذهب شمرده می‌شود یکی می‌گردند. جاهایی در چهار کوارتت هست که زبان کیمیایی شعر با زبان تجربه‌ی مذهبی یکی می‌گردد، و کلمه خدا می‌شود. اما آن چیزی که به این شعر حیات و نیرو می‌بخشد و عظمت آن ورای این حقیقت است که در آن قطعاتی از شعر ناب وجود دارد - تنشی است که میان دو نوع کاربرد زبان ایجاد شده است - حقیقت مذهبی و حقیقت شاعرانه - که متضاد یکدیگرند.

در چهار کوارتت الیوت شاعر بزرگی می‌شود اما مقدار زیادی از آن بهترین نمونه‌ی شعر او نیست. حد عظمت شعر او هنگامی است که توده‌ای از ماده‌ی اثیری را به زبان منتقل می‌کند، و خیلی به شعر ناب «آنها درهایی هستند که چشمهای او بودند» که شاید کمال مطلوب الیوت در شعر بود نزدیک است. نقد ادبی منثور او هم شامل قطعاتی از استعاره‌ی درخشان است - همانند آنها که در نامه‌های کیتز هست - که با نیروی شعر ناب به ذهن می‌نشیند. این زبان فشرده و موجز الیوت است که آثار او را - حتی هنگامی که عقاید کلی او در باره‌ی شعر و نقد احتمالا مدروس شده باشد - سنگ محکی برای شعر دیگران می‌کند.

موسسهٔ فرهنگی ماهور به آگاهی دوستداران و مخاطبان موسیقی ایرانی می‌رساند که حقوق مادّی و معنوی آثار تولیدشده از سوی این مؤسسه به هیچ شخص حقیقی و حقوقی در خارج از ایران واگذار نشده و تمام حقوق آثار مذکور در انحصار این مؤسسه می‌باشد. کلیّه افراد و مؤسّساتی که تعداد محدودی از آثار تولیدشده در این مؤسسه را برای فروش خریداری کرده‌اند، از این قاعده مستثنی نیستند و هیچگونه امتیاز و حق ویژه‌ای بر هیچ یک از آثار مذکور ندارند و به طور کلّی این مؤسّسه در خارج از ایران هیچ نمایندگی تا کنون نداشته است.

امیدواریم دوستداران موسیقی ایرانی در آمریکا و کشورهای دیگر با توجّه به توضیحات فوق و با احترام به حقوق مادّی و معنوی مؤلفّان، مصنّفان و تولیدکنندگان آثار هنری، این مؤسسه را یاری نمایند تا بتواند به تلاشهای فرهنگی و هنری خود قوام و دوام بخشد و تولیدات فرهنگی و هنری خود را به شیوه‌ای شایسته در اختیار مخاطبان خود قرار دهد. علاقمندان می‌توانند برای کسب اطلاعات بیشتر در زمینهٔ تهیّهٔ آثار منتشرشده از سوی این مؤسسه، در آمریکای شمالی با تلفن شمارهٔ ۷۰۳۲۵۶۵۸۳۱ (آقای محمدرضا عدیلی) تماس حاصل نمایند.

مؤسسهٔ فرهنگی ماهور

محمد موسوی