کلیانت بروکس

انگیزهٔ گویندهٔ گریان تنیسون

ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی

توضیح مترجم:

کلیانت بروکس[1]، منتقد امریکایی و از ارکان نقد نو[2] در ربع دوم قرن حاضر، در ده مقاله به بحث در بارهٔ ده شعر از شاعران انگلیسی ـ از شکسپیر تا ویلیام باتلر ییتز ـ پرداخته و سپس مقاله‌ها را، با افزودن دو مؤخره، در کتابی[3] (چاپ اول: ۱۹۴۷) منتشر کرده است. هدف اصلی بروکس در هریک از این مقاله‌ها آن است که با تحلیل دقیق شعری از آثار شاعرانِ بنام، در ضمن یکی از مواضع انتقادی خود و همفکرانش را نیز تبیین و توجیه کند. در «انگیزهٔ گویندهٔ گریان تنیسون»[4] که نهمین فصل کتاب مزبور است، از جمله نیاز شاعر به توسّل به ابهام و باطلنما[5]، و نقش خلاق آنها در بیان شعریِ تجربه، مورد نظر اوست. این مقاله عمدتاً بر تحلیلی از شعر «اشک، اشکهای نابگاه»[6] تنیسون مبتنی است. بنابراین، نخست متن انگلیسی شعر و ترجمهٔ فارسی آن خواهد آمد و سپس ترجمهٔ متن مقاله.

TEARS, IDLE TEARS

Tears, idle tears, I know not what they mean,
Tears from the depth of some divine despair
Rise in the heart, and gather to the eyes,
In looking on the happy Autumn-fields,
And thinking of the days that are no more.

Fresh as the first beam glittering on a sail,
That brings our friends up from the underworld,
Sad as the last which reddens over one
That sinks with all we love below the verge;
So sad, so fresh, the days that are no more.

Ah, sad and strange as in dark summer dawns
The earliest pipe of half-awaken'd birds
To dying ears, when unto dying eyes
The casement slowly grows a glimmering square;
So sad, so strange, the days that are no more.

Dear as remeber'd kisses after death,
And sweet as those by hopeless fancy feign'd
On lips that are for others; deep as love,
Deep as first love, and wild with all regret;
O Death in Life, the days that are no more.

اشک، اشکهای نابگاه

اشک، اشکهای نابگاه، معنایشان را نمی‌دانم،
اشک از ژرفای یأسی قدسی
از دل برمی‌آید، و در چشم حلقه می‌زند،
به دیدن کشتزاران شاد پاییزی،
و به یاد روزهای رفته.

تازه چون نخستین پرتو بر بادبانی
که دوستانمان را از دنیای زیرین می‌آورد،
اندوهبار چون آخرین پرتو سرخ بر بادبانی
که با هر آنچه دوست می‌داریم به زیر افق فرو می‌رود؛
چه اندوهبار، چه تازه، روزهای رفته.

آه، اندوهبار و غریب چون در پگاه تار تابستانی
نخستین نغمهٔ مرغان خواب و بیدار
به گوش محتضر، آنگاه که به چشم محتضر
قاب پنجره اندک اندک چارچوبی کم‌نور می‌شود؛
چه اندوهبار، چه غریب، روزهای رفته.

عزیز چون بوسه‌های به‌یادمانده از پس مرگ،
به شیرینیِ بوسه‌هایی که در خیال می‌ربایم
از لبانی که از آنِ دیگران‌اند؛ ژرف چون عشق،
ژرف چون عشق نخستین، و افسارگسسته از دریغ بسیار؛
ای مرگ در زندگی، روزهای رفته.

انگیزهٔ گویندهٔ گریان تنیسون

شاید شاعر انگلیسی دیگری را نتوان یافت که کمتر از تنیسون[۷] با دقایق باطلنما و ابهام[۸] سروکار داشته باشد. البته او را به هیچ‌وجه نمی‌توان شاعری فارغ از اندیشه دانست: او ـ بویژه در دوران متأخر شاعریش ـ با مسائل «بزرگ» مطرح در عصر خویش دست و پنجه نرم کرد و شجاعانه با آنها مواجه شد. ولی این دست و پنجه نرم کردن، به‌صورتی که تنیسون به آن پرداخت، معمولاً از سیاق کلام و نمادپردازی خودِ شعر جداست. او نیز مانند شخصیت اصلی «به یادبود»[۹] خویش «با تردیدهایش می‌جنگید» و نوعاً آنها را به‌صورت ابهامهای غنابخش به ساختار شعر وارد نمی‌کرد.

ولی، گرچه این حکم کلّی اساساً درست است، تنیسون همیشه نتوانسته است از ابهام و باطلنما بپرهیزد؛ و در واقع، در برخی از شعرهای او این ناتوانی باعث پرمایه‌تر شدن شعرش شده است. شعر غنایی «اشک، اشکهای نابگاه» نمونهٔ خوبی از این‌گونه آثار اوست، زیرا از دیدگاهی صرفاً منطقی می‌توان گفت که تنیسون نادانسته به نوشتن آن کشانیده شده است. ولی، گذشته از این که دانسته آن را نوشته یا نادانسته، از یک نظر، از بسیاری از شعرهای تینسن که بیشتر مبتنی بر «اندیشه» می‌نمایند غنی‌تر است، زیرا وحدت این شعر در اصلی ساختاری است که از آنچه ظاهراً در آن شعرها در کار است والاتر است.

تحلیل این شعر را می‌توان با بررسی ماهیت اشکها آغاز کرد. آیا اشکهایی *نابگاه*‌اند؟ یا اینکه در واقع پرمعناترینِ اشکها هستند؟ آیا همین واقعیت که «نابگاه»‌اند (یعنی اندوهی بی‌واسطه و بلافصل موجب آنها نشده) خود ضامن آن نیست که از منبعی ژرفتر و جهان‌شمول‌تر نشأت گرفته باشند؟

چنین می‌نماید، و ظاهراً از همین روست که شاعر شعرش را با باطلنما آغاز می‌کند. زیرا از سطر سوم شعر پیداست که در بارهٔ خاستگاه اشکها در یأسی قدسی شکی در ذهن گوینده وجود ندارد. اگر چه اشک را در ابتدای شعر «نابگاه» خوانده، با این حال «از دل برمی‌آید».

آلفرد لرد تنيسون (١٨٠٩ ـ ٩٢)

اما این موضوع که آیا تنیسون را به سبب استعمال باطلنما باید مقصر دانست (یا برعکس از او تقدیر کرد) موکول به بحث بیشتر است. در این مرحله ذکر این نکته کافی است که تنیسون شعر خویش را با تهوّری بارز آغاز کرده است ـ اگر نه با تهوّر برابر ساختن «نابگاه» با «از ژرفای یأسی قدسی»، دست کم با معکوس کردن تهوّرآمیز و جابرانهٔ نخستین توصیف گوینده دربارهٔ اشکهایش.

اشک در حالی «از دل برمی‌آید» که گوینده به منظری زیبا و آرامبخش می‌نگرد. آیا نگریستن به «کشتزاران شاد پاییزی» است که روزهای رفته را فرایاد می‌آورد؟ شاعر چنین چیزی نمی‌گوید. با نگریستن به «کشتزاران شاد پاییزی» و اندیشیدن به روزهای رفته است که اشک در چشم گوینده حلقه می‌زند. مسئولیت ایجاد پیوندی نزدیکتر میان این اعمال را شاعر بر عهده نمی‌گیرد، گو اینکه در واقع بسیاری از ما به دیدن چنین پیوندی متمایل هستیم. زیرا اگر «کشتزاران شاد پاییزی» را مثلاً به «کشتزاران شاد بهاری» تغییر دهیم این دو عبارت یکدیگر را دفع خواهند کرد. این واقعیت که دشتها به پاییز تعلق دارند و، گرچه شادند، به چیزی اشاره می‌کنند که سپری شده ـ به‌پایان رسیده ـ آنها را با گذشته مرتبط می‌سازد و بنابراین افکاری را دربارهٔ گذشته به ذهن بیننده متبادر می‌کند.

خلاصه کنیم: بند نخست وحدتمند است، ولی نه از آن‌گونه وحدتی که بر منطق معتادزبان مبتنی است. جواز این وحدت را باید در زمینهٔ نمایشی [10] آن و، به اعتقاد من، فقط در آن، یافت. این بند در واقع حاکی از فعالیت ذهن گوینده در حالتی است که اشک بغتتاً در چشمانش حلقه می‌زند، اشکی که ظاهراً موجبی ندارد، و گوینده در صدد یافتن توجیهی برای آن است. اشک را «نابگاه» می‌خواند، ولی در همان لحظه‌ای که می‌گوید «معنایشان را نمی‌دانم»، در می‌یابد که باید از اعماق وجودش برآمده باشد، و حاضر است که بلافاصله آن را به «یأسی قدسی» مربوط کند. از این گذشته، سبب واقعی اشک، که خود گوینده هم چون به پایان بند می‌رسد آن را درمی‌یابد، اندیشیدن به گذشته است. بنابراین، از لحاظ روانی و نمایشی هم شیوهٔ درست این است که سبب واقعی فقط در آخرین سطر این بند به صراحت ذکر شود.

پس، در بند اول تعجب و حیرت موجود در ذهن گوینده بازگو می‌شود و موضوعی را مطرح می‌کند که باید در بندهای بعدی تجزیه و تحلیل گردد. اثر نمایشی آن

را می‌توان این‌چنین توصیف کرد: شاید این بند متضمن ملاحظاتی مسبوق به تأمل نباشد، بلکه گفتاری باشد که به‌صورتی خودجوش و بلااراده شروع شده است ـ گفتاری که گوینده آغاز کرده پیش از آنکه پایان آن را بداند.

در بند دوم، شاعر روزهای رفته را «اندوهبار» می‌خواند و این باعث تعجب ما نمی‌شود، ولی اطلاق صفت «تازه» به آنها مایهٔ شگفتی است. باز هم گوینده مکثی نمی‌کند تا در این باره توضیحی بدهد. در واقع بند دوم با لفظ «تازه» آغاز و کاربرد آن در شعر توجیه می‌شود.

گذشته به تازگی بامداد است ـ به‌تازگی درخشش نخستین پرتو آفتاب بر بادبان یک کشتی که به بندر نزدیک می‌شود. پیداست که ورود کشتی غیرمنتظره نیست، و حامل دوستانی است، دوستانی که «از دنیای زیرین» می‌آیند. در ظاهر امر، مقایسه ساده می‌نماید: «دنیای زیرین» چیزی نیست جز نقطهٔ متقاطر[11] بر روی کرهٔ زمین و دنیایی که ورای افق قرار دارد؛ یعنی دنیای زیرین به معنای موجود در کتابهای جغرافیای قدیم با نقشه‌هایی که آثار انحنای کرهٔ زمین را نشان می‌دهند. بادبان، که پرتو و تلألؤ خورشید بر آن می‌تابد، نخستین بخش کشتی است که هنگام «بالا» آمدن از انحنای کرهٔ زمین دیده می‌شود.

ولی عبارت «دنیای زیرین» قلمرو سایه‌ها و مأوای مردگان[12] را نیز در اساطیر یونان حتماً به ذهن متبادر می‌کند. بدین ترتیب، نسبت دادن تازگی به روزهای رفته، به‌نحوی تقریباً غیرمحسوس، به توصیف دیگری از روزها انجامیده است: روزها به «دنیای زیرین» متعلّق‌اند، نه به دنیای ما. البته این اشاره در سطور بعدی نیز تقویت می‌شود، سطوری که در آن استعارهٔ کشتی معکوس می‌شود و، با استفاده از شامگاه و بازپسین تابش نور خورشیدِ در حال افول بر بادبان کشتی، تصویری از غم به ذهن می‌آورد: یک کشتی

که با هر آنچه دوست می‌داریم به زیر افق فرو می‌رود ...

با استفاده از نمادی مشابه برای القای اندوه و تازگی ـ تابش نور بر بادبان یک کشتی ـ بر اقتران میان این دو احساس تأکید شده است. این روند در بند سوم یک مرحله پیش می‌رود: دو احساس مزبور (با تغییر دادن «تازه» به «غریب») آشکارا به یکدیگر متصل شده‌اند:

آه، اندوهبار و غریب چون در پگاه تار تابستانی ...

و در اینجا شاعر به القای کیفیت غم و غرابت حتی به‌وسیلهٔ دو نمادی که به هم بسیار نزدیک باشند راضی نیست. در بند سوم نوع خاص غم و غرابت را به‌وسیلهٔ نمادی واحد القاکرده است.

این نماد را با تفصیل بیشتری ارائه کرده، و آن نیز متضمن صحنه‌ای است که هنگام پگاه رخ می‌دهد ولی در آن کنایه‌ای هم وجود دارد زیرا آغاز روز جدید با آغاز شب طولانیِ مرد محتضر مقارن است. شعر حاکی از آن است که مرد محتضر مدتی است که بیدار بوده و مراقبِ

... قاب پنجره [بوده است] که اندک‌اندک به چارچوبی کم‌نور [مبدل شده است] ... .

مرد محتضر، که به‌زودی به خوابی ابدی فرو می‌رود، از «پرندگان خواب و بیدار» که نخستین نغمه‌هایشان به گوشش می‌رسد به مراتب بیدارتر است. می‌دانیم چرا این نغمه‌ها غمناک‌اند؛ ولی غریب چرا؟ زیرا چهچههٔ پرندگان به گوش کسی که آن را برای آخرین بار می‌شنود چنین می‌نماید که به واقع قبلاً هرگز آن را نشنیده است. آوای آشنا کیفیتی غیرواقعی پیدا می‌کند و غریب می‌شود.

اگر این شعر صرفاً خیالبافی همراه با اندکی ملال در بارهٔ غم آمیخته با شیرینی گذشته بود بندهای دوم و سوم در آن جایی نداشتند. ولی شعر متضمن چنین چیزهایی نیست: صورتهای خیالی با چنان روشنی و صراحتی از دوران گذشته سر برمی‌دارند که گوینده را تکان می‌دهند. صراحت و تازگی آنها موجبات اشکهای ناگهانی و مشکل روانی گوینده را توضیح می‌دهند. اگر زمان گذشته محزون و مبهم، غم‌انگیز لیکن کهنه و آشنا بود، نه مشکلی داشتیم و نه شعری. دست‌کم *این* شعر را نمی‌داشتیم؛ مسلماً قوّت و شدّت بند آخر را نمی‌داشتیم.

آن قوت و شدت، در صورتی که موجّه باشد، باید منبعث از احساس نزدیکی بارز و حضور مأنوس چیزی باشد که به‌طور قطع و یقین از دست رفته است: روزهای رفته باید چیزی بیش از مفهوم متعارف «روزهای خوش و بازگشت‌ناپذیر» باشند. در عین بازگشت‌ناپذیری باید زنده باشند ـ به‌نحوی وسوسه‌انگیز و آزاردهنده روشن و نزدیک باشند. تنها در این صورت می‌توان توصیف زیر را موجه دانست:

عزیز چون بوسه‌های به‌یادمانده از پس مرگ،
به شیرینیِ بوسه‌هایی که در خیال می‌ربایم
از لبانی که از آنِ دیگران‌اند ...

فقط به‌این ترتیب می‌توان باطلنمای پایان شعر را پذیرفت:

ای مرگ در زندگی، روزهای رفته.

در بند سوم دیدیم که چگونه گوینده غرابت و غم گذشته را با غم چهچههٔ پرندگان در گوش مرد محتضر مقایسه کرد. در این مقایسه تقابل کنایی درخشانی وجود دارد. گوینده، آدمی زنده، برای اشاره به کیفیت غم‌انگیز و غریب روزهای گذشته، می‌گوید که آنها همانقدر غم‌انگیز و غریب‌اند که کردار طبیعی دنیایی که در حال بیدار شدن است در منظر مرد محتضر: کیفیت غم‌انگیز گذشتهٔ مرده در نظر مرد زنده همانقدر ناآشنا و تازه است که زمان حال در نظر مرد محتضر. در اینجا البته با چیزی بیش از معکوس شدن کنایی نقشها سروکار داریم: در هر مورد، دنیای معلوم به‌نحوی قطعی و تغییرناپذیر خارج از دسترس است.

یأس مفرطی را نیز که در سطور نهایی شعر محسوس است بر مبنای همین تقابل کنایی می‌توان توجیه کرد. همین یأس است که بوسه‌های ساخته و پرداختهٔ «خیال» را عزیزتر کرده است؛ ولی کیفیت وهم به خاطره نسبت داده می‌شود. به هیچ‌کدام نمی‌توان امیدی بست ـ بوسه‌ها را همانقدر می‌توان تجدید کرد که «بوسه‌هایی [را] که در خیال می‌ربایم» می‌توان به دست‌آورد. گذشتهٔ وقوع‌یافته همانقدر افسانه‌ای و باورنکردنی است که آیندهٔ وقوع‌نیافتنی. به گفتهٔ گوینده، روزهای رفته به عزیزی آن و شیرینیِ این هستند؛ فرقی نمی‌کند که آن روزها را با این یا آن یا هر دو مقایسه کنیم: در غایت امر نتیجه یکسان خواهد بود.

ولی روزهای رفته نه فقط عزیز و شیرین که ژرف و «افسارگسسته» هم هستند. در اینجا در سیاق کلام اتفاقی افتاده است. روزها چگونه می‌توانند «ژرف چون عشق» یا «افسارگسسته از دریغ بسیار» باشند؟ و مقام عبارت ندایی «ای مرگ در زندگی» کدام است؟ آیا صرفاً فریادی نظیر «خدایا! روزهای رفته» است که به‌خوبی بیان نشده است؟ یا اینکه عطف بیانی سست است: «روزهای رفته نوعی مرگ در زندگی است»؟

این پرسشها به قصد خرده‌گیری مطرح نشده‌اند، و منظور این نیست که استفادهٔ تنیسون از اختیارات شاعری ناموجه است. ولی باید دید که شعر تا چه حدودی به این جواز نیاز دارد و خواننده بر چه مبنایی باید آن را موجه بشمرد. دقیقتر که بنگریم، متوجه می‌شویم که نتیجهٔ این کار خلط مبحث نیست، بلکه غنا بخشیدن به شعر است. ولی این غنا با استفاده از آن‌گونه اصول ساختاری به‌دست آمده که بسیاری از هواداران تنیسون از شاعر «غامض‌گو»ی امروزی دریغ می‌دارند.

مثلاً، روزهای رفته را چگونه می‌توان *ژرف* خواند؟ البته در این مورد کار آن‌چنان سخت نیست. گذشته در درون ما مدفون است: روزهای رفته ژرفترین لایهٔ وجود ما را تشکیل می‌دهند، و اشکی را که مولود اندیشیدن به آنهاست می‌توان منبعث از «ژرفای یأسی قدسی» دانست. ولی چگونه می‌توان روزها را «افسارگسسته از دریغ بسیار» خواند؟ این مستلزم توسّعی به مراتب بلندپروازانه‌تر است. در واقع، گوینده است که با اندیشیدن به روزها با دریغ بسیار افسارگسسته می‌شود.

البته می‌توان این صفت را چنین توجیه کرد که، به پیروی از الگوی ویرژیل، از گوینده به روزها انتقال یافته است؛ شاید هم توجیه خودآگاه تنیسون (اگر اصلاً نیاز به توجیه آن به ذهنش خطور کرده باشد) همین بوده است. ولی تعبیر دیگری نیز امکان‌پذیر است که بر توسل به حجیت عرف ادبی جا افتادهٔ ویرژیلی برتری دارد. به یک معنا، گوینده و روزهای به‌یادآمده هر دو یکی هستند. آدمی مجموعهٔ خاطرات خویش است. صفتی را که به مردی اطلاق شده که از فرط دریغ افسارگسسته شده می‌توان به آن خاطراتی نیز اطلاق کرد که او را از غایت افسوس افسارگسسته کرده‌اند. زیرا، آیا مرد است که شور و هیجان خود را به‌خاطراتش می‌بخشند، یا خاطرات است که این عواطف را در او برمی‌انگیزد؟ اگر موضوع را به‌اندازهٔ کافی دنبال کنیم، به نقطه‌ای می‌رسیم که تمایز از میان برمی‌خیزد. شاید بهتر باشد که از استعارهٔ خود شعر استفاده کنم و با دقت بیشتری بگویم که به ژرفایی *فرو* می‌رویم که تمایز از میان برمی‌خیزد. روزهای رفته *ژرف* و *افسارگسسته* هستند، مدفون‌اند ولی نمرده‌اند ـ در زیر سطح‌اند و فراموش شده‌اند، ولی در سویدای وجود قرار دارند و در خفا زنده‌اند.

گذشته علی‌القاعده باید رام و تخته‌بند و مطیع باشد، ولی نیست. قادر است موانع

را از سر راه بردارد و نمایان شود. بنابراین، لفظ «افسارگسسته» دلیرانه به‌کار رفته ولی موجه است. خط سیر تکوینی موجود در بندهای پیشین را ادامه می‌دهد: «تازه»، «غریب» و حالا «افسارگسسته» ـ همه از جمله صفاتی که افادهٔ معنی زندگی شورانگیز و غیرعقلانی می‌کنند. بدین ترتیب، لفظ «افسارگسسته» نه‌تنها باطلنماهای پیشین را گرد هم می‌آورد و متمرکز می‌سازد که خود نیز مرحلهٔ نهایی تمهید مقدمات برای باطلنمایی است که شعر به آن ختم می‌شود («ای مرگ در زندگی»).

بند پایانی شعر اثر عاطفی نیرومندی بر خواننده دارد. ولی این داعیه را نمی‌توان فارغ از بندهای دیگر به اثبات رساند. این بند بر بندهای پیشین اتکای بسیار دارد، و تحقق باطلنمای نهایی بر استعاره‌های موجود در بندهای دوم و سوم مبتنی است. این‌چنین هم باید باشد. شعر، به رغم این پندار که گفتاری پرشور است ـ با بی‌قیدی و آشفتگی *ظاهری* کلام ارتجالی ـ از ترکیب‌بندی و استواری برخوردار است. ساختاری زیستمند دارد؛ و شدت و حدّت کلّ تأثیر آن بازتابی از کل ساختار آن است.

گمان می‌کنم که شرح کلی درونمایهٔ شعر در بحث بالا مورد قبول خوانندگان قرار گرفته باشد و با ارزیابی کلی من از ارزش شعر موافق باشند. ولی بعید نیست که میزان توجهی که به ساختار شعر شده در نظر برخی اگر نه دربست بد بیاید، دست‌کم بی‌ربط بنماید. ممکن است تأکیدی که بر عنصر باطلنما و ابهام و تقابل کنایی‌شده به نظر آنها ناخوشایند باشد. آنها انتظار نداشته‌اند که در شعر تنیسون با چنین چیزهایی مواجه شوند، و به‌طور کلی بر این گمان بوده‌اند که حضور چنین عناصری حاکی از تجاوز مواد بیگانه و «غیرشاعرانه» به قلمرو شعر است.

من میل ندارم که به شعر صیغه‌ای تعقلی بدهم و آنچه را در اصل ساده و خودجوش بوده خودآگاه و مصنوع بنمایم. با وجود این، تقابل کنایی و باطلنما در شعر وجود دارد، و قدرت نمایشی شعر نیز به آنها مربوط است.

کسانی که هنوز معتقدند که «بلاغتِ صرف» کافی است بهتر است «اشک، اشکهای نابگاه» را با یکی دیگر از شعرهای تنیسون بسنجند. عنوان این شعر که موضوعی کمابیش مشابه دارد و آثاری از صورتهای خیالی همانندی در آن به‌چشم می‌خورد «بکوب، بکوب، بکوب»[۱۳] است.

بکوب، بکوب، بکوب،
بر صخره‌های سرد و خاکستری‌ات، ای دریا!
و کاش زبانم می‌توانست
اندیشه‌هایی را که در من می‌بالد ادا کند.

خوشا پسرک ماهیگیر
که با خواهرش به هنگام بازی فریاد برمی‌دارد!
خوشا جوانک ملوانی
که بر آبهای خلیج، در قایقش آواز می‌خواند!

و کشتیهای مُعظم
به‌سوی مأمن خویش در زیر تپه می‌روند؛
ولی دریغا لمس دستی که دیگر نیست،
و آوای صدایی که ساکت است!

بکوب، بکوب، بکوب
بر پای صخره‌های خود، ای دریا!
ولی لطف لطیف روز رفته را
هرگز باز نخواهم یافت.

این شعر از «اشک» سهلتر و، به معنایی، ساده‌تر است. ولی در عین حال به مراتب کم‌مایه‌تر نیز هست، و اگر به‌آسانی خود را در اختیار لحن آرام و محزون آن قرار ندهیم در واقع خامتر و مغشوشتر است. مثلاً در آن آمده است که کشتیها «معظم»اند، ولی این تعبیری بیهوده و در غایت امر بی‌ربط است. با تجربهٔ حزن چه مناسبتی دارد؟ (شاید کسی چنین استدلال کند که این تعبیر حاکی از آن است که کشتیها، فارغ از این امور، راه خود را در پیش دارند تا مأموریتشان را به انجام برسانند و به حالت گوینده وقعی

نمی‌نهند. ولی تفسیری این‌چنین تحمیلی است، و آن را به شعر تحمیل هم که بکنیم، نتیجهٔ حاصل از لحاظ ربط با موضوع شعر اندک است.)

بیایید وضع زمان گذشته را به‌صورتی که در این شعر وصف شده بررسی کنیم: دست ناپدید شده، صدا خاموش است. درست است که، بنا بر قرائن موجود در خود شعر، به معنایی دست ناپدید نشده و صدا هنوز به گوش می‌رسد؛ در غیر این صورت اصلاً شعری وجود نمی‌داشت. ولی شاعر میان این امر، که هنوز در خاطره زنده است، و زندگی «موجودِ» آن در گذشته پیوندی ایجاد نمی‌کند، و به همین راضی است که به وصف منثور و متعارف موضوعهایی از این قبیل بچسبد. در این شعر، خاطره به‌صورت نوعی زندگی متجلی نمی‌شود: صرفاً «خاطره» باقی می‌ماند، و هنگام خواندن شعر وادار نمی‌شویم تا از حدود افکار متعارف خود در این باره فراتر برویم.

به همین ترتیب، عناصر این سطر، «لطف لطیف روز رفته،» در سطح نثر متعارف منجمد باقی می‌مانند. روز «رفته است»؛ «لطف لطیف» آن هرگز نزد گوینده باز نخواهد گشت. شاعر ما را ترغیب نمی‌کند که حدّت خاطرهٔ کنونی او را به‌سان شبحی برخاسته از گور تلّقی کنیم. او به این امر توجه ندارد که تجربه‌اش حاکی از چنین رستاخیز آمیخته به کنایه‌ای است؛ به معانی استعاری مستتر در «رفته» و «بازیافتن» نیز امکان نمی‌دهد تا، با ورود به زندگی شعریِ پویایی، تجدید حیات کنند. با چنین پدیده‌هایی شاعر را کاری نیست.

البته شاعر مجبور نیست که حتماً به این پدیده‌ها توجه کند؛ من نیز با این نظر موافقم که حق نداریم از شاعر بخواهیم که در این شعر هم ماهیت خاطره را به همان ترتیبی بررسی کند که در «اشک، اشکهای نابگاه» کرده است. صحنه‌هایی که فی‌نفسه آرام یا حتی شادی‌بخش‌اند گهگاه آدمیان را به‌نحوی توجیه‌ناپذیر غمگین می‌سازند. این حق شاعر است که، اگر بخواهد، به همین حد کفایت کند. ولی باید متوجه بود که شاعر، با اجتناب از بررسی روان‌شناختی تجربه، شعر را در معرض خطر از دست دادن قدرت نمایشی آن قرار می‌دهد.

البته روانیِ محض برای تضمین نیروی نمایشی کافی نیست؛ و از این گذشته، چنین تحلیلی حاوی خطراتی خاص خویش است: بسا که شعر به‌صورت غیرطبیعی درآید و جنبهٔ بیانیِ سردی بیابد. ولی هرگاه شاعر بتواند، نظیر مورد «اشک، اشکهای

گاه»، تجربه‌اش را تجزیه و تحلیل کند، و با توجه کامل به ناسازگاری و حتی تضاد کار میان عناصر گوناگون، به آنها وحدتی نو بخشد، نه‌تنها به غنا و ژرفا که به قدرت بشی نیز دست یافته است. نظرات متعارف در بارهٔ شعر که در آنها عاطفه با عقل و ادگی غنایی» با «تأملات خردمندانه» رویاروی هم قرار داده شده‌اند به امر شعر متی نکرده‌اند. این رویارویی نه‌تنها صرفاً سطحی است که مناسبات واقعی را نیز ریف می‌کند. زیرا کیفیت غنایی، اگر اصیل و راستین باشد، مولود بازنمایی «ساده» و یح درونمایه یا موقعیتی نیست که فی‌نفسه به‌صورتی شاعرانه است؛ بلکه نتیجهٔ افت تخییلی مواد گوناگون است ـ ولی دریافت تخییلیِ چنان استواری که در نظر اننده از پیش آماده شده و قابل پیش‌بینی نمی‌آید و در عین حال حتی یک لحظه نیز م مواد پیچیده و بغرنجی را که حامل آن است از دست نمی‌دهد.

نوشت:

1- Cleanth Brooks
2- New Criticism
3- The Well Wrought Urn
4- "The Motivation of Tennyson's Weeper"
5- Paradox
6- "Tears, Idle Tears"
7- Alfred, Lord Tennyson (1809 - 1892)
8- ambiguity
9- "In Memoriam"
10- dramatic
11- antipode
12- Hades
13- Break, Break, Break

پرتال جامع علوم انسانی