آرچیبالد مک‌لیش

جهان شخصی

ترجمهٔ فرزانه طاهری

یادداشت مترجم:

این مقاله فصلی است از کتاب **شعر و تجربه**، نوشتهٔ آرچیبالد مک‌لیش. تجربهٔ تلاش برای ترجمهٔ آن بار دیگر مشکل عام ترجمهٔ شعر تا به مرز ناممکن بودن را پیش رویم قرار داد. این مشکل در این مورد خاص، یعنی شعرهای امیلی دیکینسون، ورطه‌ای می‌شود که عبور از آن ممکن نیست، یا با بضاعت مزجاة این قلم نیست. بویژه آنکه مک‌لیش بیشترین تأکید را بر لحن و صوت در این شعرها می‌کند. کلنجارهای زیادم با شعرها به هیچ‌وجه راضی‌کننده نبود. ترجمهٔ تحت‌اللفظی را در اختیار کامران بزرگ‌نیا گذاشتم تا به شعر نزدیکترشان کند، اما مشکل اولی سر جایش ماند. زمانی که برای ایضاح برخی از ابهامها به آذر نفیسی متوسل شدم، سرانجام به این نتیجه رسیدیم که بهتر است بگذاریم شعرها به زبان اصلی بمانند و فارسی شدهٔ آنها را در توضیحات مقاله بیاوریم. موارد مبهمی را نیز که نیازمند توضیح‌اند به همچنین. دست آخر می‌ماند اینکه امیدوارم حرفهای بسیار آموزندهٔ مک‌لیش حتی برای آنها که بر زبان انگلیسی تسلط ندارند تا ظرافتهای شعرها را به زبان اصلی دریابند همچنان مفید باشد، امیدی که انگیزهٔ من در ادامهٔ کار شد. سرانجام آنکه از دو دوستی که یاریم کردند سپاسگزارم.

تا به اینجا، بیش از آن که در یک کتاب معقول بتوان مطرح کرد، پرسشهایی دربارهٔ شعر مطرح کردیم، حل و فصلشان هم کردیم، اگر اصلاً بتوان چنین ادعایی کرد، درست مثل آدمی که بخواهد اتاقی پر از مهمانان پر دردسر را در میان حلقهٔ تماشاگراتی بقرار آرام کند و آنها را سر جایشان بنشاند و قیل و قالشان را بخواباند، در این فصول آخر به

گیهای خاص خود شعر می‌پردازیم، یعنی به شعرهای چهار شاعر کاملاً متفاوت. اما
صد نوشتن جستاری در بارهٔ این شاعران به سراغ آنها نرفته‌ام: اصلاً نمی‌دانم چطور
شود شرحی «بر» هریک از این شاعران نوشت ـ و قصدم قطعاً در این محدودهٔ
تصر این نیست. در واقع می‌خواهم به مدد شعرهای آنها بررسی وسیلهٔ شعر را که
د فصل پیشین وقف آن شده بود بر اساس هدف دنبال کنم. در فصول گذشته کوشیدم
رسایلی را که هنر شعر برای رسیدن به معنی به‌کار می‌گیرد مورد بحث قرار بدهم ـ
ی همان ایجاد ارتباط میان چیزهای نامرتبط که گویی افشاکنندهٔ شباهتهای عام است
، به‌قول شاعران، کمک می‌کند تا هنر آنها دلائل وجودی تجربه را فراهم آورد. در این
صول می‌خواهم خود معانی را بررسی کنم که در شعرهایی خاص در تجاربی خاص
کارشان کرده‌اند و نه وسایل رسیدن به آن معناها را: تجربهٔ جهان شخصی؛ تجربهٔ
هان همگانی؛ تجربهٔ طرد جهان؛ تجربهٔ پذیرش جهان.

اما باید از همین آغاز اعتراف کنم که جدا کردن کامل وسیله از معنا در شعر یا در
شکل هنری دیگر ممکن نیست، زیرا وسیله حاوی معناست. امیلی دیکینسون
ونه‌ای است بدیهی، دقیقاً به این علت که اشعارش گویی خلاف این را ثابت می‌کنند.
اول که شعرهایش را می‌خوانیم وسیله‌ای نمی‌بینیم؛ هیچ نمی‌بینیم جز معنا. استفادهٔ
از کلمه به مثابهٔ صوت ساده است ـ به‌سادگیِ کتاب سرودهای مذهبی که امیلی این
نبه را از آن به وام گرفته است. شیوهٔ او در آرایش کلمات به مثابهٔ معنا، هرچندگاه کمی
شوار است، کمی بیش از حد محاوره‌ای است یا چنان که باید محاوره‌ای نیست، به
مان روال معمول نثر قابل کشف و دریافت است. تصویرهایش چنان آشنایند که درست
یده نمی‌شوند یا با چنان غرابتی انتزاعی شده‌اند که بیش و کم شفاف‌اند. و خوانندهٔ
عر او، کسی که بار اول شعرش را می‌خواند، اغلب در پایان نه معدودی شعر که
عدودی کلمات قصار به کف می‌آورد: نیک از شر می‌آید، داشتن از نداشتن آموخته
ی‌شود، رنج مستغنی می‌گرداند. اما دو باره که بخوانیم ـ یا وقتی خواننده‌ای دیگر
خواند ـ می‌توان این کلمات قصار را باز به شعرها بازگرداند که معنایی کاملاً متفاوت
ارند. و این بازخوانی البته مستلزم وارسی دوبارهٔ همان وسایل رسیدن به معناست ـ
ستلزم باز شدن چشم و گوش.

می‌توان از گوش شروع کرد. شکی نیست که انگاره‌های صوتی شعرهای امیلی چه از لحاظ ریتم و چه از جنبه‌های دیگر ساده‌اند.

Our share of night to bear - (۱
Our share of morning -
Our blank in bliss to fill
Our blank in scorning -

Here a star, and there a star,
Some lose their way!
Here a mist, and there a mist,
Afterwards - Day!

بند دوم انگاره‌ای را که بند اول ایجاد کرده بود تغییر می‌دهد، اما انگارهٔ بند اول به‌اندازهٔ هر سرود مذهبی متعارفی سمج است و بی‌ظرافت. اما هرچند همین در مورد صوت بسیاری و شاید اغلب شعرهای امیلی صدق می‌کند، اما نکتهٔ دیگری هم در آنها صادق است. خواندن این شعر با آب و تاب تمام ممکن است مترونومی را در گوش به ترنم در آورد، اما در عین حال چنین خواندنی جای تردید نمی‌گذارد که سادگی و حتی بی‌ظرافتی ساختار صوت با قدرت شعر برای حمل محموله‌اش ربط پیدا می‌کند. اندک‌اند شاعرانی و از جملهٔ آنها بلیک که کلمه را به روشی چنین بدوی به مثابهٔ صوت به‌کارگرفته‌اند و در عین حال همان کلمات را به مثابهٔ معنا چنان به‌کار برده‌اند که فرسنگها با بدویت فاصله دارد. و حتی بلیک هم این نحوهٔ آرایش کلمات به مثابهٔ معنا را تا این حد به‌سوی نگفتنیها نکشاند که امیلی گاه در این نغمه‌های کوچک با این اصوات ساده کشانده است:

A Solemn thing - it was - I said - (۲
A Woman - white - to be -
And wear - if God should count me fit -
Her blameless mystery -

A timid thing - to drop a life
Into the mystic well -
Too plummetless - that it come back -
Eternity - until -

به‌عبارت دیگر، وقتی دقیق بخوانیم، آنچه روشن می‌شود این است که امیلی نه‌تنها ساختار کلمه به مثابهٔ صوت را نادیده نمی‌گیرد، بلکه آن را آگاهانه و ارادی به‌کار می‌برد تا در اَشکالِ محکمِ یک ریتمِ مؤکَد، ساختار کلمه به‌عنوان معنا را در خود جای دهد؛ ساختارهایی که بدون تکیه‌گاهی چنین محکم ممکن بود در بی‌معنایی مستحیل شوند. حتماً توجه کرده‌اید که آنچه انسجام پایان این شعر را حفظ می‌کند نحو جمله نیست:

"... that it come back - / Eternity - untill -"

نه، من هیچ شعر دیگری ندیده‌ام که در آن ساختار مضاعف کلمه به مثابهٔ صدا و کلمه به مثابهٔ معنا ـ آن رابطهٔ غریب میان چیزهایی که منطقاً با هم بی‌ارتباط‌اند ـ با خواندن درست بتواند جامعتر از آنی باشد که در شعرهای امیلی دیکینسون هست. اما در مورد زوجهای تصویری امیلی، چه در استعاره و چه خارج از آن، نمی‌توان همین را گفت. در واقع، بیش از دو یا حتی سه‌بار خواندن لازم است تا بتوان دید که اصلاً تصویری هم در کار است. "Amethyst remenbrance" (زنده شدنِ یاقوتیِ یاد)، "Polar expiation" (بازدم قطبی). هیچ‌کدام از اینها بر شبکیهٔ چشم نمی‌نشینند. هیچ‌کدام را نمی‌توان به مدد ماهیچه‌های چشم به روشنی دید. "blue and gold mistake" اشتباه آبی و طلایی تابستان کاذب[۳] ظاهراً جایی در جهان مرئی وجود دارد ـ یا وجود می‌داشت اگر می‌شد آدم از آن «اشتباه» خلاص شود. و به همین ترتیب است:

"The Distance / On the look of Deah" (۴

و

Dying - is a different way-/ A kind behind the door. (۵

اما چه کسی می‌تواند شکل گرافیک "... that white sustenance/ Despair" (... آن رزق سفید / نومیدی را توصیف کند؟ و با این همه، همهٔ اینها به هیئت تصویر چهره

می‌نمایند، مگر نه این است؟ ـ مثل تصویر عمل می‌کنند. زنده شدن یک یادکجا می‌تواند یاقوتی باشد؟ جز در چشم کجا می‌تواند؟

فکر می‌کنم مشکل از دوجاست، اول آنکه «اشیا»ی تصویرهای امیلی اغلب اصلاً شیء عینی نیستند و مفاهیمی انتزاعی‌اند که مثل شیء عینی با آنها رفتار شده ـ مفاهیمی انتزاعی که ارائه شده‌اند تا چشم ببیند و گوش بشنود و دست لمس کند. دوم آنکه اشیای عینی وقتی که واقعاً شیء عینی‌اند، اغلب «شفاف»اند، درست مثل جزء عینیِ آن زوجی که نماد می‌نامیمش.

At Half past Three, a single Bird (۶
Unto a silent Sky
Propounted but a single term
Of cautious melody.

At Half past Four, Experiment
Had subjugated test
And lo, Her silver Principle
Supplanted all tbe rest.

At Half past Seven, Element
Nor Implement, be seen -
And p'lace was where the Presence was
Circumferece between

اینجا در آغاز، پیش از سحر، صدای پرنده به گوش می‌رسد چنان که صدای هر پرندهٔ حقیقی باید باشد ـ «یک نغمه» زیر «آسمانی خاموش». یک ساعت بعد، آوای کامل جانشین آن آغاز محتاطانه شده، اما درنتیجه به «اصل نقره‌ای» تبدیل شده است. و ساعت هفت ونیم که می‌شود، این آوا، چه به شکل «عنصر»ی که در آغاز بود و چه به شکل «ابزار»ی که بعداً شد، پایان یافته، و اما آن پرنده‌ای که خوانده بود، خود را به «حضور»ی ورای «محیط» بدل کرده است. و تازه، پرنده ناپدید شده است: به جایش

فقط «مکان» مانده ـ جهان مرئی روز هنگام که کاملاً در میان «محیط» قرار گرفته است.

ریچارد ویلبر دربارهٔ این خاصیت نیمه شفافی «اشیا»ی امیلی حرف بسیار جالبی می‌زند: «... آن اشیای فانی‌یی که وجودشان را می‌پذیرد، گویی زیر رگبار تمایل تا مرز شفافیت سوراخ سوراخ شده‌اند و حقیقت همین است، هرچند نه همیشه. او می‌تواند گریزپای‌ترین همهٔ مخلوقات خداوند، مرغ زرین‌بال [پرندهٔ کوچکی که جنبش سریع بالهایش صدای وز وز می‌دهد] را در تصویری به محکمی و نفوذناپذیری یک میناکاری به بند بکشد: "Within my Garden rides a Bird/Upon a single Wheel" (در باغ من پرنده‌ای می‌رانَد / سوار بر تنها یک چرخ): و می‌تواند این چهره را با طرحی معجزه‌آسا از کلمات تکمیل کند؛ طرحی که پرنده را نه چون یک پرنده که چون آشوبی از شکوفه‌ها و طنین رنگها به دام می‌کشد.

A Route of Evanescence (۷
With a revolving Wheel -
A Reonance of Emerald -
A Rush of Cochineal -
And every Blossom on the Bush
Adjusts it's tumbled Head -
The mail from Tunis, probably,
An easy Morning's Ride -

اما تصاویری این‌گونه نادرند. تصویر شاخص شعرهای او معمولاً نور را از خود عبور می‌دهد، به این شکل که یا شیء طبیعی را آن‌قدر پس می‌نشاند که به‌نظر انتزاعی می‌رسد یا مفهوم انتزاعی را آن‌قدر پیش می‌کشد که شکل یا حالت شیء را پیدا می‌کند («آن رزق سفید / نومیدی») یا با جفت کردن آن دو، هر دو کار را می‌کند. و البته در همین جاست که مشکل خودبه‌خود حل می‌شود، زیرا در لحظه‌ای که معلوم می‌شود امیلی دارد اشیای و مفاهیم انتزاعی را به این شکل وارونه و وارون‌کننده به‌کار می‌برد، روشن می‌شود که تصاویری پیوسته در کارند و جفت شدن آنها جفت شدنی است که مدام به جلو و عقب حرکت می‌کند، حرکتی نه فقط میان امور متجانس، که بین دو جهان ـ جهان مرئی و نامرئی.

چنین مسخی چگونه ممکن می‌شود؟ چگونه مفاهیم انتزاعی چون Grace (رحمت) و Bliss (سعادت) و Balm (برکت) و Crown (تاج / ملکه / سلطنت؟) و Peninsula (شبه‌جزیره) و Circumference (محیط) را ـ انتزاعی‌ترین مفاهیم انتزاعی که اولشان را با حروف بزرگ نوشته است ـ به وزنه‌هایی حسی در کفهٔ دیگر تبدیل می‌کند که در دست مثل تصویرند حتی اگر نتوان دیدشان؟ اگر شعر تقریباً هر شاعر دیگری را در کلمات کلی با این همه خلل و فرج در دریا می‌گذاشتید، فرو می‌رفت، پر از آب می‌شد و به قعر دریا می‌رفت، اما امیلی بارها و بارها اینها را و مشتی دیگر ([Mornصبح]، Noon [ظهر]، Earl [کُنت]، Pod [غلاف دانه گیاه؟]، Eden [بهشت]) را به‌کار می‌برد و هرگز یک قطره به داخلشان نشت نمی‌کند. چطور این کار را می‌کند؟ فکر می‌کنم با لحنی که آنها را می‌گوید ـ با صدایی که به‌گوش شما می‌رساندشان. *احکام* یکی از کلمات اوست و به‌صورت معرفه هم می‌نویسد تا جای شکی نماند که مقصودش ده فرمان است. اما گوش کنید ببینید در این شعر چطور آن را به‌کار برده:

To make One's Toilette - after Death (۸
Has made the Toilette cool.
Of only Taste we cared to please
Is difficult, and still -
That's easier - than Braid the Hair -
And make the Boddice gay -
When eyes that fondled it are wrenched
By Decalogues - away -

البته متوجهید که چه می‌گوید. بزک کردن، وقتی تنها ذائقه‌ای که می‌خواستیم خوشایندش باشیم فنا شده دشوار است، اما باز این ساده‌تر است از بافتن مو و پوشیدن نیمتنه‌ای شاد «وقتی که کنده است احکام / چشمانی را ـ که می‌نگریستشان به نوازش.» *آن* ده فرمان هیچ حالت انتزاعی یا کلی ندارند. این کلمه وقتی گفته شده تغییر کرده است در صدایی تغییر کرده که آن را گفته است. در این شعر نه‌تنها *صدا* به‌گوش می‌رسد (که در

همهٔ شعرها به گوش نمی‌رسد) بلکه صدای خاصی به گوش می‌رسد، صدای امیلی. و به‌دلیل همین خاص بودن است که این مفاهیم کلی امیلی به «شیء» تبدیل می‌شوند. کلمات کلی که با صدایی کلی ادا می‌شوند شعر نیستند. حتی جالب هم نیستند. (یا شاید نباید بگویم «حتی»: به قول لافورگ، «در هنر اصل مسئله جالب بودن است».) اما کلمات کلی، تعمیمها، مفاهیم انتزاعی، اگر در صدایی خاص خاص شوند می‌توانند شعر باشند. امیلی دیکینسون یک‌بار برای همیشه این را ثابت کرده است.

در هر شعر راستینی لحن همیشه مهم است: اگر از آن غفلت شود، خواننده است که بازنده می‌شود. اما در اشعاری مثل شعرهای امیلی دیکینسون از مهم هم بالاتر است: حیاتی است. یکی از دانشجویانم وقتی داشت دربارهٔ شاخصترین شعرهای امیلی حرف می‌زد، پیوسته می‌گفت که فقط از لحن درست شده‌اند. در واقع اشتباه می‌کرد، اما غریزه‌اش خطا نکرده بود، چون تشخیص داده بود که بدون آن لحن خاص اصلاً نمی‌شد چنین شعری سروده شود. و همین در مورد تقریباً همهٔ شعرهایی صادق است که بیش از بقیه متعلق به او هستند، از همهٔ شعرهایش به او نزدیکترند. دلیلش مبهم نیست. وقتی شاعری خود را وقف جهان شخصی می‌کند؛ وقف جهان خصوصی درون خود، جهان عواطفش، نگاههای خودش، لذتها و وحشتها و امیدهای ترسان و نومیدیهای لاعلاج خودش؛ *صدای* او، صدایی که با آن سخن می‌گوید از هر چه در آن جهان نزدیک و با این همه دور می‌بیند و می‌شنود و لمس می‌کند، در شعرهایش بسیار منتشرتر است و برای معنای آنها بسیار مهمتر است تا صدا در شعرهایی که از جهان عمومی می‌گویند یا جهان طبیعت یا هر جهان دیگری «خارج از» خودشان. شاعر جهان شخصی فقط مشاهده‌گر نیست، خود *بازیگر* صحنه‌ای است که مشاهده می‌کند. و آن راوی که سخنگوی شعرهای اوست صدای اوست در نقش بازیگر ـ آنکه از آن رنجها آزرده، از آن شادیها شادمان شده ـ و نیز صدای اوست در نقش شاعر. اگر لحن دروغین باشد، اگر صدا تصنعی و معذب باشد، شعر نه فقط بد که غیر قابل تحمل می‌شود چون *بازیگر* است که قلابی است، تصنعی و معذب است. اگر صدا بمیرد، شعر می‌میرد.

این وضعیت امیلی بود. آنهایی که اندکی از زندگیش می‌دانند ـ و البته چیز چندانی هم نیست که کسی بداند، چون در این زندگی چندان «اتفاقی» نمی‌افتاد ـ آنهایی که اندکی

از زندگیش می‌دانند معمولاً فکر می‌کنند زندگی بسته‌ای داشته: آدمی بوده محروم مانده از عشق؛ محروم مانده از شهرت... پیر دختری ریزنقش و معمولی در یک ده‌کوره که جهان و همه‌چیز از کنارش می‌گذشت. و البته راست است که پیردختر بود و ریزنقش و معمولی ـ هرچند هرکس که یادش هست او دربارهٔ رنگ چشمانش چه گفته واقعاً نمی‌تواند این را باور کند ـ "Like the sherry the guest leaves in the glass" (مثل ته ماندهٔ شعری در لیوان مهمان). این هم راست است که چندباری بیشتر از آمهرست[۹] پا بیرون نگذاشت ـ یکی برای آنکه در ساوث هدلی به مدرسه برود، چندبار که چشمانش ناراحتش می‌کرد به بوستون رفت، یک‌بار که پدرش نمایندهٔ کنگره بود به واشینگتن رفت و وقت برگشتن در فیلادلفیا توقفی کرد. اما این درست نیست که عزلت‌ـ گزینی‌اش در خانهٔ پدری و در اتاقش در آن خانه دست شستن از زندگی بود. برعکس سفری بود پرحادثه به درون زندگی ـ نفوذ به درون زندگی بود که به انتخاب خودش می‌خواست اکتشافش کند ـ زندگی گسترده و خطرناک و اغلب دردناک اما همیشه واقعی ـ به‌نحوی دردناک واقعی ـ واقعی از هر زندگی دیگری ـ زندگی خودش. کار او به گفتهٔ خودش محیط بود و محیط محدودهٔ تجربه بود، تجربهٔ او ـ محدوده‌ای چنان که به‌خاطر دارید. آن پرندهٔ سحرگاهی وقتی به حضور بدل شد در ورای آن ناپدید گشت. محروم مانده‌اند عشق؟ شاید به آن معنا که همهٔ دنیا درمی‌یابند محروم مانده بود، اما هیچ‌کس نمی‌تواند شعرهایش را بخواند و در نیابد که او بیش از اغلب ما از عشق می‌دانست ـ بیشتر از ما می‌دانست *دوست داشتن* یعنی چه. محروم مانده از شهرت؟ شاید. صدها و صدها شعر کوچک که هیچ‌کس در آمهرست از آنها خبر نداشت ـ حتی در خانهٔ پدرش ـ بیش از هزار وهفتصد شعر ـ که در جعبه‌ای افتاده بودند و بعد از مرگش کشف شدند. اما واقعاً می‌شود باور کرد زنی که این شعر را گفته چیزی از شهرت نمی‌دانسته؟

Lay this Laurel on the One (۱۰
Too intrinsic for Renown -
Laurel - vail your deathless tree -
Him you chasten, that is He!

«این اوست که ادب می‌کنی»، «او»یی که از شهرت محروم مانده، احتمالاً پدرش است، زیرا شعر گویا در سومین سالگرد مرگ او سروده شده است. اما امیلی بود که فهمید می‌شود چنین بود: «قلم به ذات‌تر (درونی‌تر) از آنکه شهره شود». با فهمیدن این مسئله، حقیقت آوازه و شهرت را دریافته بود، بیش از آنکه بسیاری کسان که فکر می‌کنند شهره‌اند بتوانند هرگز حتی تصورش را هم بکنند.

به نظر من معجزهٔ این شعر کوچک در کلمهٔ «قائم به ذات (درونی)» و در لحنی است که سبب می‌شود در سطر آخر طنین کفّ نفس به گوش رسد و اعلام پیروزمندانهٔ این مکاشفه که «این اوست که ادب می‌کنی، اوست او». امیلی همیشه به این اوج نمی‌رسد اما لحنش به‌ندرت رفیق نیمه راهش می‌شود. صدای او صدای نیوانگلند است ـ صدایی متعلق به زنی که چنان‌که خود گفت: نیوانگلندانه می‌بیند». در این صدا احترام نیوانگلندی به دیگران به گوش می‌رسد که در عمق بر احترام به خود استوار است. امیلی شعری دارد که هیچ کداممان نمی‌توانیم آن را بخوانیم و منقلب نشویم ـ شعری که باید اعتراف کنم مرا چنان عمیقاً منقلب می‌کند که نمی‌توانم همیشه آن را بخوانم. این شعر اگر به صدایی دیگر بود ممکن بود بلند فریاد بزند، اما با صدای او آرام است. فکر می‌کنم همین آرامش است که بیش از همه مرا منقلب می‌کند. شعر با این شش سطر شروع می‌شود:

I can wade Grief - (۱۱)
Whole Pools of it -
I'm used to that -
But the least of Joy
Break up my feet -
And I tip - drunken -

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فقط کافی است فکر کنیم که اگر دست دیگری این را نوشته بود ـ آخر فقط باید دست دیگری می‌بود ـ چه از آب در می‌آمد. چرا این شعر از فرط دلسوزی به حال خود رقت‌انگیز نشده؟ چرا براستی دل آدمی را می‌فشارد و هرچه بیشتر می‌خوانیمش این تأثیر بیشتر می‌شود. چون غیر شخصی است؟ اما از این شخصی‌تر که نمی‌شود. چون

غیر مستقیم است؟ ـ ایهامی است؟ ولی آخر به‌اندازهٔ خودِ رنج صریح است. نه، علتش این است که از دلسوزی به حال خود خبری نیست. چون لحنی که می‌تواند این را در خود جای دهد: «اما با کوچکترین هل دادن شادی / پایم می‌پیچید ...» قادر به دلسوزی برای خود نیست. وقتی در دلسوزی برای خود غرق می‌شویم، خود را به درون خود پرتاب می‌کنیم و فرو می‌رویم. اما سرایندهٔ این شعر هم در اندوه است و هم بیرون از آن است: هم رنج می‌کشد و هم می‌بیند.

شعر مشهور دیگری هست که همین نکته را نشان می‌دهد:

She bore it till the simple veins (۱۲
Traced azure on her hand -
Till pleading, round her quiet eyes
The purple Crayons stand.

Till Daffodils had come and gone
I cannot tell the sum,
And then she ceased to bear it -
And with the Saints sat down ....

در اینجا باز مثل اغلب شعرهایش در بارهٔ مرگ ـ که البته مضمون آشنای اوست ـ مرز میان احساساتی‌بازی و عاطفه باریک است، چنان باریک که هر زن دیگری برد که مثل او مدام در خودش غور می‌کرد، ممکن بود به‌سادگی سکندری بخورد و از این مرز بگذرد. آنچه او را نجات می‌دهد، و شعر را نجات می‌دهد، لحن است: «آن‌قدر تاب آورد تا ...» «و دیگر تاب نیاورد / و رفت و کنار قدیسان نشست.» وقتی آدم دهانش را باز کرده که بگوید «و رفت و کنار قدیسان نشست» نمی‌تواند برای خودش یا هر کسی دیگر حسابی گریه کند، چه رگهای لاجوردی بر دست باشد چه نباشد.

هر کسی که شعرهای امیلی را از سر تا ته به‌ترتیب زمانیی که توماس جانسون در مجلد درخشان چاپ هاروارد تنظیم کرده بخواند، گمانم مثل من احساس خواهد کرد که بدون این سلطهٔ خارق‌العاده‌اش بر لحن دستاوردی این‌چنین ممکن نمی‌شد. مدام نوشتن

از مرگ، از اندوه، از نومیدی، از عذاب، از ترس شکست هنر را کم و بیش تضمین می‌کند، زیرا این عواطف ذهن را غرقه می‌کنند، و هنر باید از تجربه فراتر برود تا بتواند بر آن مسلط شود.

هنر هنری است مرگ‌اندیش. شاعران باید این درس را از ییتس بیاموزند که زندگی تراژدی است اما اگر این تراژدی برای آنها تراژیک شود آن وقت به شاعرانی افلیج بدل می‌شوند. مثل آن چینی باستانی در «لاجورد» (یا مثل رابرت فراست عزیز خودمان که تا جایی که در توان آدمی است مدتهای مدید و عمیقاً به تاریکی جهان خیره شد)، «چشمانشان، چشمان درخشان باستانیشان» باید شاد باشد. چشمان امیلی، به‌رنگ ته‌ماندهٔ شری در لیوان مهمان، آن نور را در خود داشت:

Dust is the only Secret - (۱۳
Death, the only One
You cannot find out all about
In his "native town."

Nobody knew "his Father" -
Never was a Boy -
Had'nt any playmates,
Or "Early history" -

Industrious! Laconic!
Punctual! Sedate!
Bold as a Brigand!
Stiller than a Fleet!

Builds, like a Bird, too!
Christ robs the Nest -
Robin after Robin
Smuggled to Rest!

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ازرا پاوند در ترجمه‌اش از *زنان تراخیس* از زبانی با ترکیبات محاوره‌ای غریب استفاده کرده که دقیقاً وابستهٔ چنین تعابیری است تا بتواند عذاب طولانی هراکلس را قابل تحمل کند. امیلی تقریباً یک قرن پیش از او این راز را دریافته بود.

اما سلطهٔ او بر لحن فقط به این کار نمی‌آید تا عذاب را تحمل‌پذیر جلوه دهد. می‌تواند با دو موضوع متضاد همین کار را بکند، کاری که بسیاری از شاعران از آن عاجزند: خودش و خدا. او خود را کوچک و گمشده و بی‌تردید لعنت شده می‌داند ـ اما همیشه، یا تقریباً همیشه، با لبخندی نجات‌بخش خودش را نگاه می‌کند، لبخندی که تمام و کمال هم مهربان نیست:

Two full Autumns for the Squirrel (۱۴
Bounteous prepared -
Nature, Had' st thou not a Berry
For thy wandering Bird?

A Drunkard cannot meet a Cork (۱۵
Without a Revery -
And so encountering a Fly
This January Day
Jamaicas of Remembrance stir
That send me reeling in -
The moderate drinker of Delight
Does not deserve the spring ...

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به گمان من هرگز رقصی به ظرافت رقص امیلی بر لبهٔ سست و ریزان ورطهٔ دلسوزی به حال خود ـ آن وسوسهٔ کُشندهٔ آدمهای تنها ـ وجود نداشته، اما او به‌ندرت به این ورطه درمی‌غلتد. خودش را در وضعیت ناجور از دست دادن تعادل می‌بیند و می‌خندد.

و به خدای خشکه مقدس پدرش، آن همسایهٔ آن طرف پرچین زندگی بعدی در کتاب سرودهای مذهبی، می‌خندد، اما خنده‌اش خندهٔ معصومانهٔ یک کودک است:

Abraham to kill him (۱۶
Was distinctly told -
Isaac was an Urchin -
Abrabam was old -

Not a hesitation -
Abraham complied -
Flattered by Obeisance
Tyranny demurred -

Isaac - to his children
Lived to tell the tale -
Moral - with a Mastiff
Manners may prevail.

این موعظه‌ای است تمسخرآمیز و کوچک که بی‌شک ادوارد دیکینسون با آن قلب «پاک و وحشتناک» از خواندنش مثل برق گرفته‌ها می‌شد، اما خدای ابراهیم را تا جایی به نیوانگلند نزدیک می‌کند که در دو قرن پیش از آن سابقه نداشته ـ در واقع او را به‌اندازهٔ سگ نگهبان غرّان حیاط بغلی به آنها نزدیک می‌کند: آن‌قدر نزدیک که کودکی که همیشه دست در دست امیلی راه می‌رفت می‌تواند مؤدبانه او را مخاطب قرار دهد:

Lightly stepped a yellow star (۱۷
To it's lofty place
Loosed the Moon her silver hat
From her lustral Face
All of Evening softly lit
As an Astral Hall
Father I observed to Heaven
You are punctual -

اما افشاکننده‌تر از لبخند معصومانه‌ای است که صحبت خودمانی با خدای الدر بروسته[۱۸] را ممکن می‌سازد، آن خشم طوفانی و بی‌باک و کاملاً انسانی است که به مدد آن می‌تواند در آخر با او روبه‌رو شود. شاعران دیگر هم با خشم در برابر خدا ایستاده‌اند، اما تعداد اندکی از آنها توانسته‌اند این کار را بدون لفاظی و ادا و اصول بکنند. در این رو در رویی نهایی آنها چیزی هست که نوعی خودآگاهی معذب‌کننده را برمی‌انگیزد و در آن حریف کوچکتر انگار شق و رق راه می‌رود و «حتی تا مرز لعنت ابدی پایداری می‌کند.» اما امیلی چنین نیست. با ایجاز و خودداری‌یی خاص سرزمینش یعنی نیوانگلند، و خودش که خانمی است ریزنقش و خجالتی که رنج بسیار برده سخن می‌گوید:

Of God we ask one favor, (۱۹
That we may be forgiven -
For what, he is presumed to know -
The Crime, from us, is hidden -
Immured the wbole of Life
Within a magic Prison ...

این شعر درخشان است و قدرت آن، در واقع ممکن شدن آن، تقریباً به‌طور کامل در صدای آن، لحن آن نهفته است. تصویر زندان جادویی به‌خودی خود زیباست اما تأثیرگذاریش در شعر به‌علت سطحی است که شعر در آن به زبان آمده است ـ سطحی که با آن «او لابد می‌داند» مشخص‌اش کرده است. اگر سطحی دیگر بود زندان جادویی ممکن بود خیلی جلوه‌فروشانه بنماید.

ولی آخر این لحن چیست؟ این صدای فراموش‌نشدنی چگونه با ما سخن می‌گوید؟ یکی ـ که بدیهی‌ترین هم هست ـ لحنی است کاملاً خودانگیخته. از اتخاذ موضع یا وضعی ادبی از پیش به هیچ‌وجه خبری نیست. اصلاً حس نمی‌شود که موضوعی انتخاب شده ـ مضمونی قرار است پرورانده شود. گاه در قطعه‌های وصف طبیعت، صحنه‌های غروب آفتاب، که در نوشته‌های اول او بسیار زیادند، آدم حضور

دستهٔ کاغذ آبرنگ و درآمیختن رنگها را احساس می‌کند، اما وقتی کار شاعریش را شروع کرد، و معجزه‌آسا آنکه خیلی زود، به فاصلهٔ چند ماه از آغاز کار نویسندگیش چنین کرد، همهٔ آن خامدستیها ناپدید می‌شوند. نفسی عمیق می‌کشد و بعد کلماتی می‌آیند که برای آدم فرصت نمی‌گذارند آمدن او را به‌طرف خود تماشا کند. شعر در پی شعر ـ بیش از صدوپنجاه شعر ـ با کلمهٔ «من» شروع می‌شوند، با ضمیر متکلم وحده. قبل از اینکه شعر را شروع کند، در شعر است، مثل بچه‌ای که در میانهٔ ماجراست پیش از آنکه کلمه‌ای بیابد تا از آن حرف بزند. به عبارت دیگر، انگشت شمارند شاعرانی از زمرهٔ گرانقدرترین ـ باز آدم به یاد جان دادن می‌افتد ـ که توانسته باشند *دراماتیک‌تر* از امیلی دیکینسون بسرایند، چنان که او از گفتار دراماتیک به آن شکل جاندار واژه می‌گزید، واژه‌های که بر زبان زاده می‌شوند و زندگی می‌کنند و طوری آنها را می‌نوشت که گویی آنها را بر زبان می‌آورد. اندک شمارند آنها که به جانداری او خود را در نقش بازیگر درگیر صحنه کرده باشند. تقریباً امکان ندارد که بتوان یکی از اشعار موفق او را شروع کرد و تا ته نخواند. ممکن است نشانه‌گذاری او آدم را گیج کند. ممکن است درک آدم در برابر شدت و فشردگی حرفی که زده می‌شود عاجز بماند. اما به‌هرحال می‌خوانیدش چون نمی‌توانید خواندنش را قطع کنید. دارد حرفی به شما می‌زند و هیچ راهی ندارید جز اینکه گوش کنید.

و این دومین ویژگی آن صداست ـ این صدا نه‌تنها *حرف می‌زند*، با *آدم* حرف می‌زند. ما در این زمانه ـ به اعتقاد من، متأسفانه ـ به شعری عادت کرده‌ایم که در واقع استراق سمع گفتگو با خود است، شعری که شاعر برای خودش نوشته یا برای گروه کوچکی با ذهنیتی چون خود او که می‌توان پیشاپیش روی «فهمیدن» شعر از جانب آنها حساب کرد. شعری از این دست می‌تواند جهانهای متعددی را کشف کند به شرطی که شاعرش ریلکه باشد اما حتی در کشف ریلکه هم چیزی است سر به مُهر که هوا در آن جریان نمی‌یابد و دیر یا زود پرندگان را خفه می‌کند. موضوع شعر تجربهٔ انسان است و هدف و مقصود آن هم لاجرم باید نوع بشر باشد، حتی در زمانه‌ای مثل زمانهٔ ما که گویی نوع بشر ترجیح می‌دهد دانشش را از تجربهٔ زندگی به زندگی‌ای محدود کند که سازندگان آگهی‌های تبلیغاتی برایش عرضه می‌کنند. اینکه انسانها گوش نمی‌دهند به هیچ‌وجه نباید دستاویزی برای یک شاعر باشد. انسانها هیچ‌وقت گوش نکرده‌اند مگر اینکه مجبور شده باشند.

امیلی هم این را به‌خوبی ما می‌دانست. مادیگری و ابتذال سالهای پس از جنگ داخلی، زمانی که هنرمند وجودش به شکوفایی کامل رسید، احتمالاً به وقاحت مادیگری و ابتذالی که ما در آن زندگی می‌کنیم نبوده است اما تنگ‌نظری و کوته‌بینی زمان او حتی از زمان ما شدیدتر بود. امریکا به نهایت از اروپا، که هنر در آن دست‌کم اهلی شده بود، دور افتاده بود و امهرست از باقی امریکا دور بود، و در امهرست و دور و بر آن هیچ‌کس به او نزدیک نبود تا شعرهایی را که می‌سرود ببیند مگر چندتایی شعر که می‌داد آن‌طرف حیاط زن‌برادرش بخواند یا برای سرهنگ هیگینسون در بوستون پست می‌کرد یا می‌داد دوست پدرش، سردبیر *اسپرینگفیلد ریپابلیکن* بخواند یا نشان خواهرش لاوینیا می‌داد. اما با همهٔ اینها او هرگز برای خودش شعر نمی‌گفت. صدایی که آدم در این شعرها می‌شنود هرگز صدایی نیست که با *استراق سمع* شنیده می‌شود. برعکس، صدایی است که با ما حرف می‌زند، با ما غریبه‌ها ـ و راستی هم اگر امیلی دیکینسون ما را می‌دید، چقدر به چشمش غریبه بودیم! ـ صدایی چنان پر اضطراب، چنان بی‌واسطه، چنان فردی، که بیشترمان کم‌وبیش دلباختهٔ این دختر مرده شده‌ایم که همه به‌نام کوچک صدایش می‌کنیم، و وقتی می‌خوانیم که سرهنگ هیگینسون او را «موجود معمولی و ریزنقش و خجالتی ... بدون هیچ بهره‌ای از زیبایی» وصف کرده خشمگین می‌شویم.

همین جانداری صداست که تاریخچهٔ عجیب شعرهای امیلی را جالبتر می‌کند. در همهٔ گزارشهای پر از ضد و نقیض که از حفظ نسخ خطی خوانده‌ام هرگز به تناقضی بزرگتر از این برنخورده‌ام که امیلی دیکنسون آن صدای زنده و جاندارش را در جعبه‌ای شخصی پر از تکه‌های کاغذ ـ صورتحسابهای قدیمی، دعوت به جشن فارغ‌التحصیلی، بریده‌های روزنامه ـ نخ پیچ می‌کرده است. شاعران دیگر اشعاری را برای جهانیان انتشار داده‌اند که به اعتقاد ما می‌بایست خصوصی برای سه یا چهار نفر واجد شرایط برای کشف رمز مُهر پست می‌فرستادند. امیلی صدایی را در قفسه‌ای چفت و قفل کرد که با هر موجود زنده‌ای از چیزهایی سخن می‌گوید که هر موجود زنده‌ای می‌داند. یکی از دانشجویانم در بارهٔ شعری که این‌طور شروع می‌شود: «این ضمیر هوشیار که آگاه است / از همسایه‌ها و از خورشید ...» چنین نوشت: «کلمات این شعر توده‌هایی از منطق در هم

پیچیده در برابر دهن می‌گذارند و در عین حال بی‌نهایت چیزهایی غیر قابل تصور دور تا دور این توده‌ها برجسته می‌شود. اما همان بخشهایی از من که شعر از آنها می‌گفت خود را و تناقضهای ذاتی هستی خود را باز می‌شناسند؛ هر کلمه در فهم من سر جای خودش قرار می‌گیرد.» شعر را می‌خوانیم:

This Consciousness that is aware (۲۰
Of Neighbors and the Sun
Will be the one aware of Death
And that itself alone

Is traversing the interval
Experience between
And most profound experiment
Appointed unto Men -

How adequate unto itself
Its properties shall be
Itself unto itself and none
Sball make discovery.

Adventure most unto itself
The Soul condemned to be -
Attended by a single Hound
It's own identity.

وقتی این را می‌شنوید فوراً می‌فهمید که منظور دانشجوی من چه بوده است. به گفتهٔ خودش: «شعر با اظهار بسیار آرام واقعیتی بدیهی اما حیرت‌آور آغاز می‌شود: مرگ، زمان آینده و ضمیر هشیار باید با آن روبه‌رو شود.» این واقعیتی است بدیهی: برای همه‌مان اگر بگذاریم بدیهی است ـ که البته تقریباً هرگز چنین نمی‌کنیم. واقعیتی

حیرت‌آور هم هست ـ حیرت‌آور چون در شعر نمی‌توانیم از آن فرار کنیم. همین ضمیر هشیار ما، همین ضمیر هشیاری که همسایه‌ها و خورشید را می‌شناسد، روزی هم از مرگ آگاه خواهد شد، و علاوه بر آن، «تنها» از آن آگاه خواهد شد ـ آگاه خواهد شد که خودش و خودش به‌تنهایی «دارد از فاصلهٔ میان تجربه و آن عمیقترین امتحان عبور می‌کند که بر انسانها مقدر شده است» ـ آگاه خواهد شد که خودش و خودش و نه هیچ‌کس دیگر کشف خواهد کرد که «خاصه‌هایش برایش / برای خودش چقدر کافی خواهد بود.» چقدر کافی برای آن «عمیقترین امتحان» جز آنچه دانشجوی من گفته چه چیز می‌توان در بارهٔ این شعر گفت ـ جز اینکه «همان بخشهایی از من که شعر از آنها می‌گفت خود را... باز می‌شناسند»؟ این شعر با «من» ـ با هر «من» زنده‌ای سخن می‌گوید.

اما کلمه‌ای که دغدغهٔ بی‌واسطهٔ ما را در این شعرها نشانمان می‌دهد همان کلمهٔ «باز می‌شناسد» است. لحن امیلی یکی از وسایل او ـ یا شاید مؤثرترین وسیلهٔ اوست اما معنایی که با این وسایل به‌دست می‌آید چیزی است که باید در آن چون و چرا کنیم. آیا همان‌طور که دانشجویم گفته، ذهن هیچ نمی‌یابد مگر «توده‌هایی از منطق در هم پیچیده» و در واقع با نوعی *بازشناسی* است که می‌تواند بفهمد، بازشناسی‌ای که مستلزم حضور کامل خود اوست ـ و هر کدام ما هم از این طریق می‌توانیم بفهمیم؟ و اگر هیچ پیامی برای ذهن درکار نیست، پس چه چیز را می‌فهمیم؟ عبور از آن فاصله ـ عبوری که هیچ‌کدام ما تاکنون به آن مبادرت نکرده‌ایم ـ میان تجربهٔ ما در اینجا و آن «عمیقترین امتحانی که بر انسانها مقدر شده»؟ تنهایی ما در این عبور؟ اینکه هر کدام ما به‌تنهایی و برای خودمان کفایت ضمیر هشیارمان را برای از سر گذراندن آن ماجرا کشف می‌کنیم ـ خودش و خودش»؟ «روح... و فقط یک سگ شکاری / همراهیش می‌کند ـ هویتش»؟ آیا ما همهٔ اینها را که هیچ‌کدام هرگز نشناخته‌ایم ـ که هیچ‌کدامان هرگز *نخواهیم* شناخت اگر مرگ فقط نابودی باشد ـ *می‌فهمیم*؟ اما حتی اگر این را نمی‌فهمیم، حتی اگر آن اعتقاد مذهبی را که ظاهراً (ولی آیا می‌شود مطمئن بود؟) در آن مفروض است رد می‌کنیم، آیا خود تجربه‌ای را که اینجا از آن حرف می‌زند *باز نمی‌شناسیم* ـ کنجکاوی، هراس، شجاعت را؟ آیا آن ضمیر هشیار، آن تنهایی، آن فاصله، آن عمیقترین تجربه، آن حادثهٔ بیش از همه برای خود ـ آن سگ شکاری را *باز نمی‌شناسیم*؟ یعنی آیا فکر این چیزها، ترس این چیزها، مواجهه با این

چیزها را باز نمی‌شناسیم؟ به‌نظر من اگر که کور و کر و گنگ نباشیم بازمی‌شناسیم چون آنجا بوده‌ایم، همه‌مان؛ همه‌مان با این فکرها و ترسها زندگی کرده‌ایم هرچند شاید تا به حال نمی‌دانستیم که با آنها زندگی کرده‌ایم ولی حالا می‌دانیم. حالا «بازمی‌شناسیم»

فکر می‌کنیم همین بازشناسی است که به‌معنای این شعرها شکل می‌دهد. این شعرها پیامی به ما نمی‌دهند. خود تجربه را به‌صورت تجربه‌ای بازشناختنی بر ما عرضه می‌کنند. یکی از دوست داشتنی‌ترین شعرهای امیلی یعنی «در برف تو می‌آیی»، را می‌توان به گمان من برهان کوچکی در تأیید زندگی پس از مرگ تلقی کرد که مثل خیلی از این نوع براهین از چرخهٔ فصول اقتباس شده است. در واقع شعری است در بارهٔ زمستان، شعری در بارهٔ بیمی که معمولاً نزدیک شدن زمستان در آن قرن فقدان عایقهای حرارتی در آن شهرستانهای کوچک برمی‌انگیخت، و امید بهاری که در ورایش بود ـ شعری زمستانی که در بعد چهارم آن بیم دیگر، آن امید دیگر سروده شده است:

In snow thou comest (۲۱)
Thou shalt go with the resuming ground
The sweet derision of the crow
And Glee's advancing sound

In fear thou comest
Thou shalt go at such a gait of joy
That men anew embark to live
Upon the depth of thee -

یکی دیگر از دانشجویانم نوشته بود: «زمان و ابدیت در اینجا با هم جفت شده‌اند: زمان چرخه‌ای فصول ـ تسلیم مداوم زمستان به بهار ـ و زمان انسان که تسلیم بی‌زمانی می‌شود. دو بند بی‌ارتباط با هم‌اند. ساختار و حرکت در آنها موازی است، جزر و مد بند اول خواننده را به بند دوم می‌رساند ... بند دوم مؤکداً با تصویر اولی آغاز می‌شود اما با یک موج خیزان خواننده را با خود تا لبهٔ ناشناخته می‌برد. بدین ترتیب تجربه‌ای که هنوز تجربه نشده است از طریق رابطه‌اش با امور شناخته و جدا شدنش از آن تسخیر و احساس می‌شود ...»

باید جملهٔ آخر را برعکس کنم. چون تجربه‌ای آشنا، تجربه‌ای که بلاواسطه و صمیمانه آشناست، در آن چهار مصراع اول زنده به دام افتاده تجربهٔ تجربه‌نشده تقریباً وادار می‌شود که *اتفاق بیفتد*. زیرا رازی که امیلی در اختیار دارد رازی است که هنر شعر می‌تواند به همهٔ کسانی که به خدمتش در آمده‌اند بیاموزاند: این راز که اگر بتوان جهان تجربهٔ بلاواسطه را تسخیر کرد، بی‌حرکت نگاهش داشت، آن را قابل رؤیت و معقول کرد، آن وقت به خودی خود و *به‌عنوان* خودش *معنا* خواهد داشت. فکر می‌کنم مقصود بودلر از شباهتهای عام همین بود،: اینکه جهان می‌تواند معنا داشته باشد ـ می‌تواند فی‌نفسه معنا داشته باشد ـ می‌تواند در اجزائش و در ارتباط اجزائش با هم و بنابراین در کل و کلیتش معنا داشته باشد ـ اینکه رابطهٔ بین جنبه‌های مختلف آن، اگر که بتوان این جنبه‌ها را به‌خودی خود و فی‌نفسه حس کرد، رابطه‌ای است معنی‌دار ـ یا شاید در یک شعر چنین باشد.

البته این دیدگاه در این عصر محبوبیتی ندارد، بویژه در میان هم‌میهنان بودلر. کامو نه از بی‌معنایی زندگی که از پوچی آن حرف می‌زند. اما جالب است. توجه داشته باشیم که کامو ـ و سارتر و دیگران ـ همچنان به نوشتن رمان و نمایشنامه و شعر دربارهٔ این زندگی پوچ ادامه داده‌اند. اگر واقعاً این زندگی پوچ بود، اثبات فلسفی این واقعیت آخرین کلام لازم و آخرین کلمه‌ای بود که هر انسان هوشمندی ممکن بود مایل به نوشتن آن باشد. قطعاً رمان «طغیان» علیه این پوچی محلی از اعراب نمی‌داشت، چون اگر همه‌چیز پوچ است، طغیان علیه همه چیز هم پوچ است و رمانی دربارهٔ طغیان هم به همین ترتیب. به‌هرحال، اگر بودلر با آن ذهن گزنده و تیزبینش الان اینجا بود، شک دارم که چندان از این بابت دغدغه‌ای به دل راه می‌داد. بی‌شک می‌گفت که آدم نمی‌تواند از «پوچی» حرف بزند بدون اینکه وجود *معنایی* را در جایی اصل قرار دهد و بنابراین شباهتهای عام پوچها را هم مثل باقی چیزها در خود جای می‌دهند.

این بحثها و جدلها ذهن امیلی دیکینسون را هم اگر بود به خود مشغول نمی‌کرد. او از این لفاظیها بسیار فراتر رفته و به خود چیزها رسیده بود:

Like Rain it sounded till it curved (۲۲
And then I knew 'twas Wind -

It walked as wet as any Wave
But swept as dry as sand -
Wben it had pushed itself away
To some remotest Plain

A coming as of Hosts was heard
That was indeed the Rain -
It filled the wells, it pleased the Pools
It warbled in the Road -
It pulled the spigot from the Hills
and let the Floods abroad -
It loosened acres, lifted seas
The sites of Centres stirred
Then like Elijah rode away
Upon a Wheel of Cloud.

امیلی، همچون «لو ـ چی»، خودِ باران را در قفس فرم به بند کشیده است. باران، باران هر روزی، باران آشنای تابستان را مسخر کرده، نگه داشته، کاری کرده که به خودش تبدیل شود، همان‌طور که می‌شد پروتئوس، آن خدای وکیل دریا را مجبور کرد که خودش بشود به شرطی که تسخیرکننده‌اش قدرت و جرئت آن را می‌داشت که نگهش دارد. بیانِ معنی نیست که سبب می‌شود تا شعرهای امیلی لبریز و سنگین از معنی شوند. این شعرها با گفتن اینکه «منظورم این است» یا «این یعنی آن». چنین نشده‌اند. لبریز از معنی‌اند چون خود جهان، چهرهٔ جهان، را در متن روابطِ چیزهایی نامرتبط با هم نگه می‌دارند، کاری که فقط از عهدهٔ شعر ساخته است.

We grow accustomed to the Dark - (۲۳
When I,ight is put away -
As when the Neighbor holds the Lamp
To witness her Goodbye -

A Moment - We uncertain step
For newness of the night -
Then - fit our Vision to the Dark -
And meet the Road - erect -

And so of larger - Darknesses -
Those Evenings of Brain -
When not a Moon disclose a sign -
Or Star - come out - within -

The Bravest - grope a little -
And sometimes hit a Tree
Directly in the Forehead -
But as they learn to see -

Either the Darkness alters -
Or something in the sight
Adjusts itself to middnight -
And Life steps almost straight.

اما در آن مبارزه با پروتئوس، آن مبارزه با جهان، آنچه لازم است تنها این نیست که آدم به تجربه چنگ بزند بلکه باید آن قدر نگهش دارد تا به حقیقت تبدیلش کند. آنچه لازم است جرئت حقیقی کردن آن است. و مقصودم دقیقاً جرئت است. امیلی شعری دارد که این را ثابت می‌کند:

I like a look of Agony, (۲۴
Because I know it's true -
Men do not sham Convulsion,
Nor simulate, a Throe -

The Eyes glaze once - and that is Death -
Impossible to feign
The Beads upon the Forehead
By homely Anguish strung.

یکی از دانشجویانم نوشته بود: «آدم نمی‌تواند چهرهٔ عذاب را دوست داشته باشد. سخن گفتن به زبانی که این دو جهان هر دو به آن تعلق دارند لاجرم باید حقیقتی به‌راستی خارق‌العاده و غیرمعمول باشد ... .»

حقیقت خارق‌العاده و غیرمعمول. این عبارت نزدیک به عبارتی است که خود امیلی در آغاز شعری به کار برد که شاید بتوانیم با آن همین‌جا با او خداحافظی کنیم: بگذاریم حرف آخر را او بزند:

This was a Poet - It is That (۲۵
Distills amazing sense
From ordinary Meanings -
And Attar so immense

From the familiar species
That perished by the Door -
We wonder it was not Ourelves
Arrested it - before -

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

۱) بر عهده گرفتن سهممان از شب -
سهممان از صبح -
خالی‌یی که با شعف پر شود
خالی‌یی که با سرزنش -

ستاره‌ای اینجا، و ستاره‌ای آنجا،
چندتایی راهشان را گم می‌کنند!
مهی اینجا، و مهی آنجا،
بعدش ـ روز!

۲) گفتم ـ چه جدی است
زنی ـ سفید باشد
و بر تن کند ـ راز بری از خطایش را ـ
اگر خدا لایقم بداند ـ

چه کمرویانه است ـ انداختن یک زندگی
به چاه عرفان ـ
ساده و سبک ـ آن‌قدر که باز می‌گردد ـ
تا ـ ابدیت

۳) Indian Summer دورهٔ کوتاه گرمای شدید در اواخر تابستان که سرمایی سخت به‌دنبال دارد.
۴) Distance در انگلیسی به معنای درگیر نشدن عاطفی است و فاصله داشتن و گاه سردی و بی‌اعتنایی، Look هم حالت چهره را می‌رساند: بی‌اعتنایی / در چهرهٔ مرگ

۵) مردن ـ طریق دیگر است ـ نوعی پشت در

۶) ساعت سه‌ونیم، یک پرنده، تنها،
رو به آسمانی خاموش
تنها یک نغمهٔ محتاط
سر داد.

ساعت چهارونیم، تجربه
بر جای آزمون نشست
و ببین، اصل نقره‌ای
نشست جای هر چه بود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ساعت هفت ونیم، نه عنصری برجای ماند،
نه ابزاری ـ
و مکان بود آنجا که حضور
محیطِ در میان بود

۷) راهی محو
با چرخی چرخان ـ
طنینی از زمرد ـ
هجوم رنگمایهٔ سرخ ـ
و هر شکوفه‌ای بر بوته
سر واژگونه‌اش را جابه‌جا می‌کند ـ
نامه‌ای از تونس، شاید،
سواریِ راحتی به صبح ـ

۸) بزک کردن ـ پس از آنکه مرگ
بزک را
بر تنها ذائقه‌ای که می‌خواستیم خوشایندش باشیم سرد کرده
گرچه سخت است، اما ـ

آسانتر است ـ از بافتن مو ـ
و پوشیدن نیمتنه‌ای شاد ـ
وقتی که کنده است احکام
چشمانی را ـ که می‌نگریستشان به نوازش

9) Amherst

۱۰) این تاج غان را بر سر آن کس نهید
قائم به ذات‌تر (درونی‌تر) از آنکه شهره شود ـ
تاج غان ـ درخت بی مرگت را سر فرود آر ـ
این اوست که ادب می‌کنی، اوست او!

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱۱) می‌توانم در اندوه بروم ـ [حرکت در اینجا حرکتی است که وقت راه رفتن در آب صورت می‌گیرد، شکافتن آب است و مبارزه با مقاومت آن]
همهٔ برکه‌هایش را ـ [کلمهٔ برکه Pool در اینجا در انگلیسی Pools of tears را تداعی می‌کند، در فارسی مثل اشکهایی که دریا می‌شوند]
عادت کرده‌ام.
اما با کوچکترین هل دادن شادی
پایم می‌پیچد
و مست ـ سکندریی می‌خورم

۱۲) آن‌قدر تاب آورد تا رگهای ساده
بر دستانش ردی لاجوردی شد ـ
تا مدادهای ارغوانی، دور چشمان آرامش
به التماس ایستادند ـ

تا نرگسها آمدند و رفتند
نه، نمی‌توانم همه را بگویم،
و دیگر تاب نیاورد ـ
و رفت و کنار قدیسان نشست ...

۱۳) خاک است همان تنها راز ـ
مرگ است همان تنها کسی
که نمی‌توان همه‌چیزش را
در «شهر زادگاه»اش دانست

کسی «پدرش» را نمی‌شناخت ـ
هرگز پسربچه نبود ـ
همبازیی نداشت،
یا «تاریخچهٔ اوان زندگی» ـ

سختکوش! موجز!

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

وقت‌شناس! موقر!
شجاع چون یک راهزن!
آرامتر از یک ناوگان!

مثل پرندگان هم لانه می‌سازد!
مسیح به آشیانه دستبرد می‌زند ـ
سینه سرخی پس از سینه سرخ را
پنهانی می‌برد تا قرین آرامششان کند!

۱۴) دو پاییز کامل برای سنجاب
خوان گستردهٔ نعمت ـ
ای طبیعت، دانه‌ای تمشک هم
برای پرندهٔ سرگردانت نداری؟

۱۵) میخواره نمی‌تواند چوب‌پنبه‌ای را ببیند
و غرق خیال نشود ـ
و چنین است که روبه‌رو شدن با یک مگس
در این روز دی ماه
جامائیکاهای خاطره را می‌جنباند
که سرم را به دوار می‌اندازند ـ
نوشندهٔ حد نگه‌دار شادی
مستحق بهار نیست ...

۱۶) ابراهیم بایست او را می‌کشت
به‌وضوح به او گفته شده بود ـ
اسحاق بچه‌ای بازیگوش بود ـ
ابراهیم پیر بود ـ

بی هیچ تردیدی
ابراهیم تسلیم شد ـ

خرسند از این خاکساری
مستبد مانع شد ـ

اسحاق ـ زنده ماند و
قصه را برای فرزندانش گفت ـ
نتیجهٔ اخلاقی ـ سگ نگهبان هم
می‌تواند آداب بیاموزد

۱۷) به سبکی، ستارهٔ زردی
به جایگاه بلندش پا گذاشت
کلاه نقره‌ای ماه را
از چهرهٔ نورانیش برداشت
تمام شب به نوری ملایم روشن شد
همچون تالاری از ستارگان
رو به آسمان گفتم
چه وقت‌شناسی، پدر ـ

18) Elder Brewster

۱۹) ما از خدا یک مرحمت می‌خواهیم،
تا عفومان کند ـ
چه را، او لابد می‌داند ـ
جرم، از ما پنهان است ـ
تمامی زندگی محبوس
در زندانی جادویی ...

۲۰) این ضمیر هشیار که آگاه است
از همسایه‌ها و از خورشید
همان است که از مرگ آگاه خواهد شد
خودش و خودش تنها

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دارد از فاصلهٔ
میان تجربه
و آن عمیقترین امتحانی عبور می‌کند
که بر انسانها مقدر شده است ـ

اینکه خاصه‌هایش برایش
برای خودش چقدر کافی خواهد بود
خودش و خودش و نه کسی دیگر
کشف خواهد کرد.

ماجرایی بیش از همه برای خودش
روح محکوم بدان است ـ
و فقط یک سگ شکاری
همراهیش می‌کند ـ هویتش.

۲۱) در برف تو می‌آیی
و با حیات دوبارهٔ زمین می‌روی
استهزای شیرین کلاغ
و صدای نزدیک شدن شادی

در ترس تو می‌آیی
و با چنان گامهای شادمانه‌ای می‌روی
که انسانهایی تازه می‌آیند
تا در اعماقت زندگی کنند ـ

۲۲) به باران می‌ماند صدایش
تا خمید و دانستم که باداست ـ
خیس می‌رفت مثل هر موجی
اما به خشکی ماسه می‌رُفت ـ
خود را به جلگه‌ای دور

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دورِ دور که کشاند
صدایی چون آمدن لشکرها به‌گوش رسید
براستی باران بود ـ
چاهها را پر کرد، برکه‌ها را نواخت
در راه چهچهه زد ـ
چوب‌پنبهٔ تپه‌ها را بیرون کشید
و سیلها را جاری کرد ـ
کرتها را بند گسست، دریاها را برخیزاند
محل مرکزها را به حرکت آورد
بعد همچون الیجاه
بر چرخی از ابر به تاخت رفت.

۲۳) به تاریکی خو می‌گیریم ـ
وقتی که نور را می‌برند ـ
مثل وقتی که همسایه چراغ را نگه می‌دارد
تا شاهد خداحافظ گفتنش باشد ـ

لحظه‌ای ـ نامطمئن قدم برمی‌داریم
به‌خاطر تازگی شب ـ
بعد ـ بینا ییمان را با تاریکی سازگار می‌کنیم ـ
و ـ صاف ـ به جاده می‌زنیم
و آن تاریکیهای بزرگتر هم ـ
آن شبهای مغز ـ
وقتی که هیچ ماهی نشانه‌ای آشکار نمی‌کند ـ
یا ستاره‌ای ـ در نمی‌آید ـ در آن میانه ـ

شجاع‌ترینها ـ کمی کورمال می‌روند ـ
و گاه پیشانیشان صاف
به درختی می‌خورد ـ
اما وقتی یاد می‌گیرند که ببینند ـ

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یا تاریکی تغییر می‌کند -
یا چیزی در بینایی
خود را با نیمه‌شب سازگار می‌کند -
و زندگی تقریباً مستقیم قدم برمی‌دارد.

۲۴) چهرهٔ عذاب را دوست دارم،
که می‌دانم حقیقی است -
آدمها ادای تشنج را در نمی‌آورند،
هجوم درد را تقلید نمی‌کنند -

چشمها یکباره بی فروغ می‌شوند - و این مرگ است -
نمی‌توان ادایش را در آورد
دانه‌های تسبیح روی پیشانی
که اندوه معمولی به رشته کشیده‌شان.

۲۵) این شاعر بود - هموست که
از معنی‌های معمولی
عصارهٔ مفهومی حیرت‌آور را بیرون می‌کشد -
و چقدر گلاب

از خود می‌پرسیم که از انواع موجودات آشنا
که بر آستانه نیست شدند -
این ما نبودیم
که به چنگش آوردیم - پیشترها -