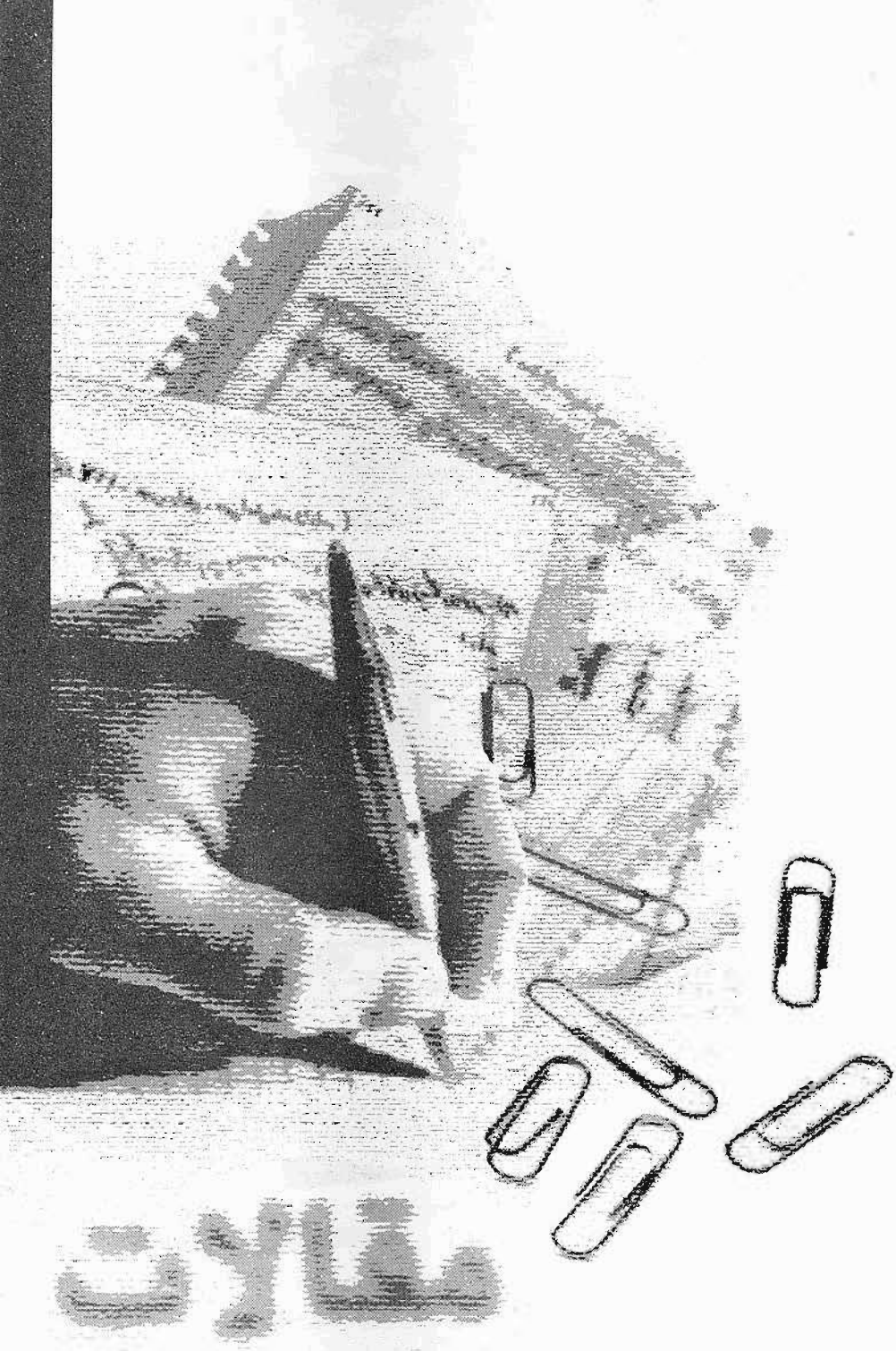


وضعیت ذهنی مدرنیسم ۲

جیمز مک فارلین

ترجمه فرزانه طاهری

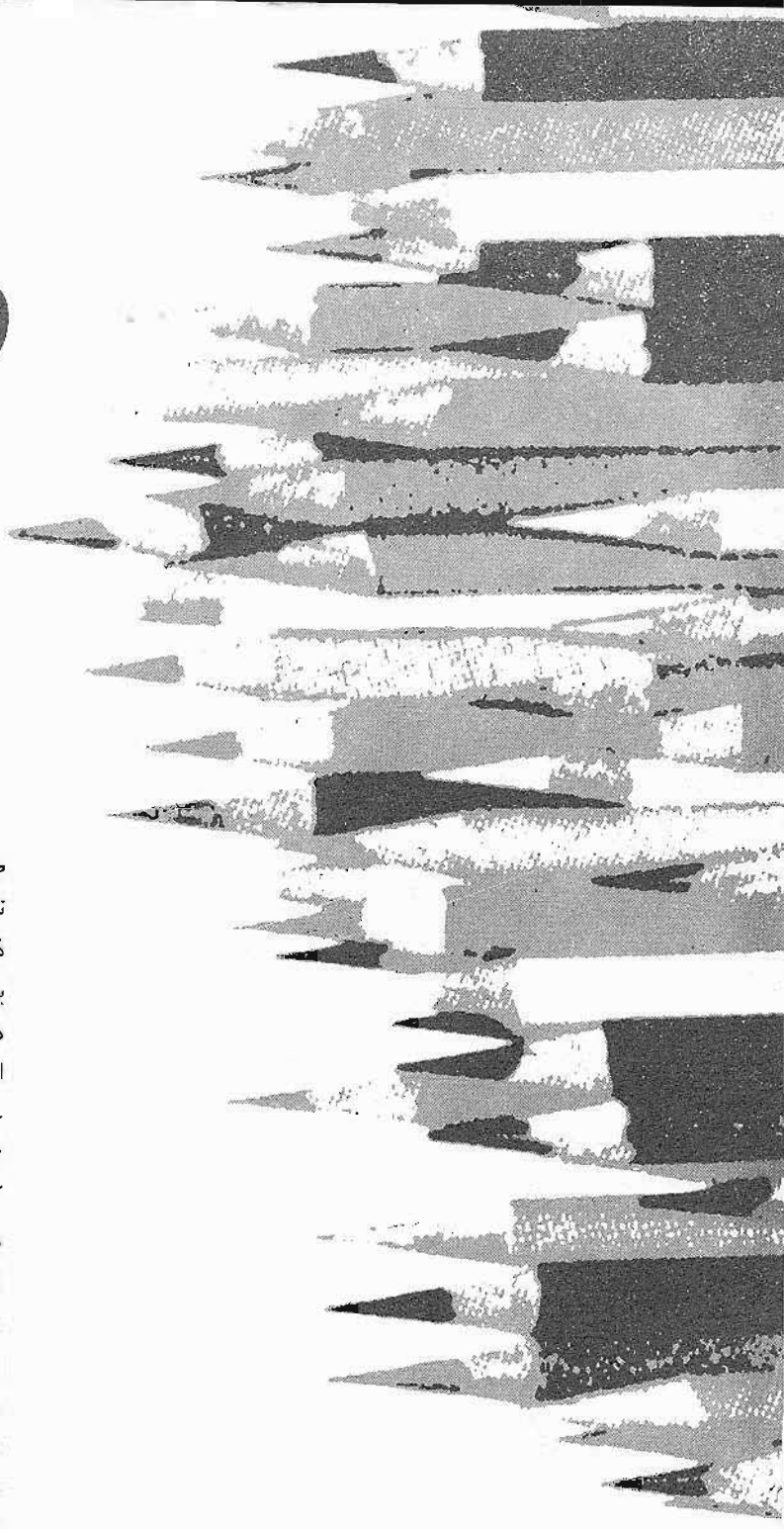
این شعر برای خودش شناسنامه دارد

مهرداد فلاح

وضعیت ذهنی مدرسه ۲

جیمز مک فارلین

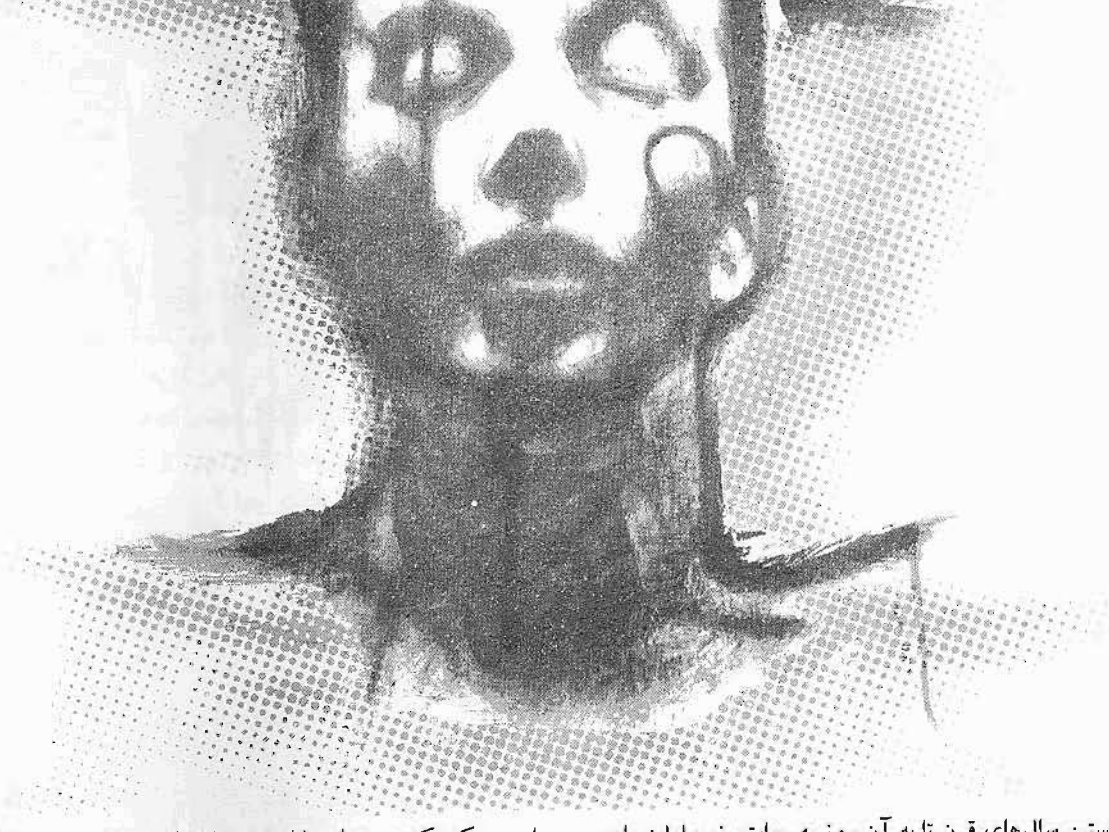
ترجمه : فرزانه طاهری



۴

صدای ایبسن در دشمن مردم، که در سال ۱۸۸۲ منتشر شد، از نخستین صداهایی بود که به نفی دو باور که عزیزترین باورهای ذهن لیبرال قرن نوزدهم بودند بلند شد: یکی این باور که جامعه به طور کلی متولیِ واقعیِ ارزش‌های انسانی است نه فرد، و دیگر اینکه «حقیقت» وقتی معلوم شد، مطلق است. دکتر استوکمان هیجانزده اعلام کرد: «حق هرگز با اکثریت نیست. حق با من است ــ من و یکی دو فردِ دیگرِ چون من.» و بعد هم تصریح کرد که ذاتِ حقیقت اساساً ناپایدار است: «عمرِ حقیقتی که به طور عادی شکل گرفته حدوداً هفده یا هیجده سال و دست بالا بیست سال است. ندرتاً طولانی‌تر از این می‌شود.» (جرج سانتایانا[1] ی فیلسوف که از قرن بیستم برمی‌گردد و به تغییراتی می‌نگرد که این کلمات منادیشان بودند، تا حدود زیادی همین حرف را می‌زند: می‌گوید علم که در دوران جوانی او چون خاندان سلاطین مطلقه ــ اصول قطعی، قوانین ثابت ــ به نظر می‌رسید، در اندک مدتی به «دمکراسی نظریه‌ها که برای مدتی کوتاه انتخاب می‌شوند» تبدیل شد.) خروش استوکمان، که فردگرایانه و نسبیت‌باورانه بود، آغاز تغییری پیچیده و ممتد را در ذهن اروپایی صلا درداد که بعداً ناپایداریِ فزاینده چشمگیرترین مشخصه‌اش شد.

در ابتدا تکیه بر تقطیع بود، بر تجزیه و تلاشیِ پیشروندهٔ «نظام‌ها» و «گونه‌ها» و «مطلق‌ها»یی که به دقت تمام ساخته شده



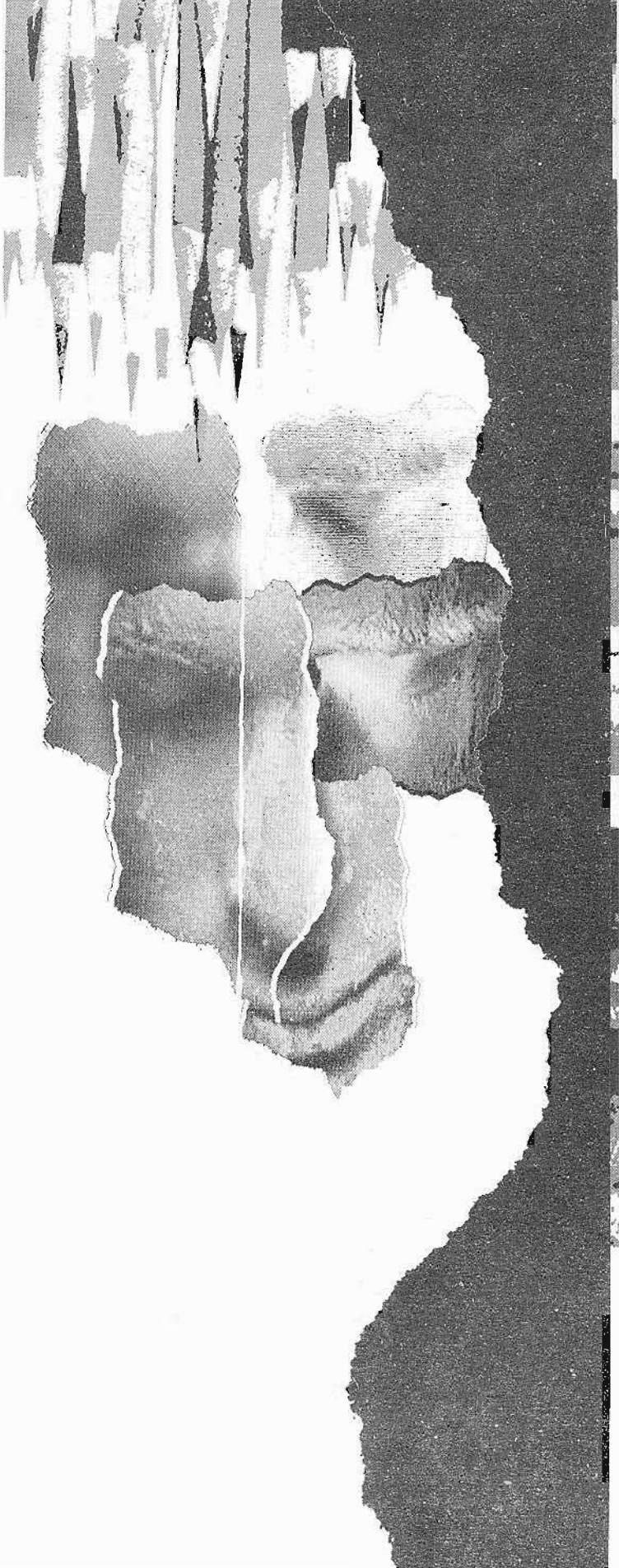
و از نخستین سال‌های قرن تا به آن روز به حیات خود ادامه داده بودند، بر ویران‌کردن باور به قوانین عامِ بزرگی که می‌شد ادعا کرد کل زندگی و رفتار انسان تابع آنهاست. در مرحلهٔ دوم ــ که البته مثل همهٔ این تغییرات، هرگز از هیچ الگوی منظم با ترتیبِ زمانیِ ثابتی تبعیت نمی‌کرد ــ نوبت رسید به سوارکردنِ دوبارهٔ اجزاء، مرتبط کردن دوبارهٔ مفاهیم تکه‌تکه شده، نظم دادن دوباره به اشیاء زبانی تا با آنچه نظم جدیدِ واقعیت تلقی می‌شد سازگار شوند. ناتورالیسم که ــ همان‌طور که فیلیپ راو[۲] مطرح کرده[۱] ــ تمام هم و غمش را صرف کرده بود که از جهان تا وقتی هنوز ثباتی نسبی دارد صورت‌برداری کند، احتمالاً نمی‌توانست از پسِ پدیده‌های فروپاشیِ جهان برآید. سرانجام، در مراحل نهایی، ظاهراً تفکر دستخوش چیزی شد شبیه به تغییر وضع: انحلال، آمیزش، ادغام چیزهایی که پیش از این جاودانه مانعةالجمع تلقی می‌شدند. به نظر می‌رسید که فقط یک جور سیلان، ایدهٔ پیوستار، درآمیختن چیزها به گونه‌هایی که اغلب ناقض احکام عقل سلیم بود (هرچند در رؤیا بسیار آشنا بود) می‌تواند به درک برخی پدیده‌های گیج‌کننده و، در غیر این صورت، توضیح‌ناپذیر زندگی معاصر کمک کند.

«تقطیع» مبنای استراتژی نمایشی بود که استریندبرگ در سال ۱۸۸۸ اعلام کرد. او در مقدمه‌اش بر میس ژولی بی‌تابانه تصورات قرن نوزدهمی دربارهٔ شخصیت‌های نمایشی «ثابت» را رد می‌کند که هویتشان را از تصورات انتزاعی‌ای چون رذالت یا حسادت یا دنائت می‌گرفتند، اعمالشان را می‌شد با یک رابطهٔ سادهٔ تک‌به‌تکِ علت و معلول توضیح داد، شخصیت‌هایی که می‌شد تعریفشان کرد، پیش‌بینی‌شان کرد، شخصیت‌هایی که تیپ شده‌بودند. همان‌طور که درمورد شخصیت‌های مخلوق خود گفته است ــ چون این‌ها «شخصیت‌های مدرن‌اند، در دورهٔ گذاری زیست می‌کنند که سراسیمگی آن تب‌آلوده‌تر از دورهٔ پیش از آن است» ــ عامدانه آنها را «ناپایدار، متلاشی» ساخته است:

> شخصیت‌های من مجموعهٔ مراحل گذشته و حالِ تمدن، تکه‌هایی از کتاب‌ها و روزنامه‌ها، تراشه‌های بشریت، ژنده‌پاره‌های لباسی زیبا هستند که به هم وصله‌پینه شده‌اند، همچنان که روحِ انسان.

در این سال‌های نخستینِ مدرنیسم بیانیه‌ای که کلاسیک شد این بود که سرشت انسانی را نباید در فهرست‌های مفصل و جامع جزئیات ناتورالیستی گنجاند که تحت عناوینی تجویزی تنظیم و مرتب شده‌اند؛ سرشت انسان فرّار، نامعین، چندگانه، اغلب توجیه‌ناپذیر، بی‌نهایت متنوع و اساساً تقلیل‌ناپذیر است.

این کشش به تقطیع، که استریندبرگ در اینجا نخستین سخنگوی یک نسلِ تمام آن می‌شود، بعداً همهٔ تمایزهای این



سال‌ها را که منحصراً به سبک مربوط می‌شدند زیر پا گذاشت. آن را می‌توان هم در سبکِ دوم (Sekundenstil) ناتورالیستی ـ که تلاشی بود برای تجزیهٔ حتی عادی‌ترین رخدادهای زندگی (مثل مسیرِ برگی که از درخت فرومی‌افتد) به آناتِ پی‌درپی و قطعه قطعهٔ زمان تا شاید بتوان سطح «واقعی‌تر» واقعیت را ثبت کرد ـ و هم در تلاش‌های امپرسیونیستی یافت که درصدد برآمدند چیزی از عملکرد لحظه به لحظهٔ ذهن را به چنگ آورند، مثل آنچه کنوت هامسون[3] در سال ۱۸۹۰ درباره‌اش نوشت:[۲]

یک ثانیه، یک دقیقه طول می‌کشند، مثل چراغ چشمک‌زنی در حرکت می‌آیند و می‌روند؛ اما ردشان را باقی گذاشته‌اند، جوری حس را قبل از ناپدید شدنشان برجای گذاشته‌اند... جنبش‌های پنهان در اقصی نقاط ذهن که نادیده می‌مانند، آشوب محاسبه‌ناپذیرِ تأثرات، حیاتِ شکنندهٔ تخیل که زیر ذره‌بین گذاشته شده؛ پیشروی بی‌نظم این افکار و احساسات؛ سفرکردن‌های مغز و قلب بی‌هیچ ردپایی و هیچ مسیری و کار و بارِ غریبِ اعصاب، نجوای خون، تمنای استخوان، کلِ حیات ناهشیار ذهن.

در هر دو شیوه می‌توان شکل‌های متفاوتِ ریزنگاری درسبک را دید که کمکشان می‌کرد تا به زیرِ سطحِ رویی جزئیاتِ برهم‌انباشته رسوخ کنند، به سطح عمیق‌تری از شناخت ادبی برسند، به حقیقتی که دیگر نه به برهم‌انباشتن‌ها و برشمردن‌های پردردسر که به چیزی بسیار تصادفی وابسته بود. و هر دوی اینها به زمان وارادهٔ آزاد (۱۸۸۹) برگسون[4] مربوط می‌شوند که در بحث خود بر شناسایی نوع خاصی از منطق ذهنی صحه گذاشته بود که در سطوح عمیق‌تر ذهن یافت می‌شود، و در جوهر با منطقِ متعارفِ جهانِ عقلِ سلیمِ زمان و مکانِ ناتورالیستی تفاوت دارد.

با این همه، وقتی می‌بینیم که در اغلب اینها طرز کار علوم و روش علمی، یعنی مشاهدهٔ دقیق، ثبت دقیق و توجه وافر به جزئیات هنوز عمیقاً مورد احترام بودند، نکته‌ای بر ما آشکار می‌شود. وفاداریِ ناگفته به ایده‌های سنتیِ علیت، حتی جبر، هنوز ادامه داشت، هرچند روش کار دیگر پوزیتیویستی خشک نبود. خصومت واقعی فقط نثار انتزاع و تعمیم می‌شد. دغدغهٔ ذهنیِ جدید عبارت بود از تمیز پدیده‌های گزیده، جوهرِ یگانهٔ شخصیت فرد، و رابطهٔ متغیر میان فرد و «کل» (با هر تصوری که از آن در ذهن باشد). آوارگان، تنهایان، تبعیدیان، بی‌قراران و بی‌ریشگان و بی‌خانمانان دیگر مطرودان جامعه‌ای مطمئن به خود نبودند، بلکه چون بیرون ایستاده بودند، در عصری که در

آن ذهنی بودن حقیقتی بود که با بصیرت و اقتدار سخن می‌گفت، در جایگاهی یگانه قرار می‌گرفتند. در دههٔ نود، به صورتی محسوس، و در سال‌های اول قرن جدید، به صورتی مشهودتر، تولیتِ شرفِ زندگی کم‌کم از جامعه به فرد منتقل شد ــ فردی که به طور قطع از ادراکی یگانه از امور حیات برخوردار بود، جوهری پنهان در وجود خویش داشت که به تنهایی به جهان مشروعیت می‌بخشید.

در این وضعیتِ سیلانِ فزاینده، «اسطوره» (چنان که سورل[5] هم در اندک زمانی بعد درباره‌اش بحث کرد) به صورت ابزاری بسیار کارآ برای تحمیل نظمی از نوع نمادین، حتی شاعرانه، بر آشوب رخدادهای متناوب عرض‌اندام کرد، ابزاری که فرصت لازم را فراهم می‌آورد تا ــ به قول فرانک کرمود ــ «خرد را دور بزنیم و تخیل را که علم‌زدگیِ جهان مدرن سرکوبش می‌کند آزاد سازیم»[۳]. اسطوره که زادهٔ ناعقلانیت است و تابع منطقی که از حرکتِ بقاعدهٔ کاوشِ علمی به تحریکات ذهنی و مبتنی بر تداعیِ ضمیر ناهشیار بسیار نزدیک‌تر است، بینشی از نوع جدید به درون واقعیت‌های نافرمانِ پدیده‌های اجتماعی فراهم آورد، و به قول الیوت که دربارهٔ اسطورهٔ جویس گفت، «راهی [در اختیارمان گذاشت] تا باطل نمای عظیم بیهودگی و هرج و مرج را که همانا تاریخ معاصر است مهارکنیم، بدان نظم دهیم، شکل دهیم و معنا ببخشیم»[۴]. حاصل، به قول استوارت هیوز، «نوعی عرفانِ جامعه‌شناختی»[۵] بود.

درک ارتباط امور در کل، که با آن پیوندهای علّیِ به دقت ترسیم شده که چفت و بست جهان پوزیتیویست را تشکیل می‌داد از اساس تفاوت داشت، محرک جستجوی «جهان [عرفانی] رابطه‌ها» ــ جهانِ بده‌بستان هوفمانزتال ــ شد که نقش شاعر در آن نقش «برادرِ خاموش همه چیز» بود که جهان را نه چون انبارهٔ مقولات و مفاهیم انتزاعی و قوانین کلی که چون شبکهٔ بغایت پیچیدهٔ روابط می‌دید که مالِ شخصِ خودش بود و ذهن خودش مرکز و هماهنگ کنندهٔ آن بود. مددکارِ اصلیِ او برای این کار استعاره بود که (چنان که شلی پیشتر گفته بود) «روابط چیزها را که تاکنون ادراک نشده نشان می‌دهد و این ادراک را جاودانه می‌سازد»؛ در نتیجه شاعر قادر بود عناصرِ پراکنده‌ای را که پس از تقطیعِ جهانِ پوزیتیویستی ممکن بود آشوب‌زده و بی‌ارتباط بمانند در انگاره‌هایی در خورِ تفکر جدید هماهنگ کند. وقتی هوفمانزتال شاعر را فراخواند تا «از گذشته و حال، از دد و انسان و رؤیا و شیء... جهانِ رابطه‌ها»[۶] را بیافریند، نقش شاعر را در عصر مدرن به گونه‌ای تعریف کرد که پیشگویی حیرت‌آورِ تبیینِ الیوت در یک ربع و اندی قرن بعد بود که حالا دیگر کلاسیک شده است: «ذهن شاعر... پیوسته در کارِ امتزاج تجربه‌های پراکنده است؛ تجربهٔ انسانِ متعارف آشفته و بی‌نظم و تکه‌تکه است. عاشق می‌شود، یا اسپینوزا می‌خواند، و این دو تجربه هیچ ربطی به هم، یا به صدای ماشین تحریر یا بوی غذا ندارند؛ در ذهن شاعر این تجربه‌ها همواره در کارِ خلق کل‌هایی تازه‌اند.»[۷]

نشانه‌های تغییرِ ذائقهٔ جمعی ــ چنان که ارنگا ای گاست[۹] گفته[۸] ــ «به احتمال زیاد ابتدا در هنر و علم محض بروز می‌کنند، دقیقاً به این دلیل که اینها آزادانه‌ترین فعالیت‌هایند و کمترین وابستگی را به شرایط اجتماعی دارند.» درک ارتباطِ متقابلِ چیزها، ارتباطی بسیار بیش از آن که مفاهیم و مقولاتِ زبانیِ سنتی حاضر باشند بپذیرند، از مواضع محکمی که در شعر فتح کرده بود در اندک مدتی بر علوم و فلسفه هجوم آورد. سدهای میان عین و ذهن، میان نفس و مادهٔ دکارتی، میان انسانِ مشاهده‌گر و طبیعتِ موردِ مشاهده یکی پس از دیگری ویران شد. علم اذعان کرد که پافشاری بر افتراق اشیاء در ظرف زمان و مکان و ذهنی که در آن منعکس می‌شوند دیگر نمی‌تواند به ایضاح ماهیت واقعیت مدرن کمک کند. از نظر ارنست ماخ[۷] فیلسوف، امور درون و بیرون تا عمق یکدیگر رسوخ می‌کنند: «هیچ شکافی آنچه را روحانی است از آنچه جسمانی است جدا نمی‌کند، 'درون' و 'بیرون'ای در کار نیست،... اینها صرفاً عناصری هستند از یک نوع که برحسب لحظهٔ مشاهده‌شان و 'درونی' یا 'بیرونی' می‌شوند.» هایزنبرگ[۸] اجازه داد که در تصویر طبیعت در فیزیک مدرن این تشخیص نیز راه یابد که «علم دیگر چون یک مشاهده‌گر در برابر طبیعت نمی‌ایستد بلکه پذیرفته است که خود جزئی است در تأثیر متقابل انسان و طبیعت».

هرچه می‌گذشت، مفاهیم جدید در علوم بیشتر سرشت مضامین شعری را پیدا می‌کردند؛ در علوم (نه فقط در رشتهٔ نسبتاً جدید روان‌شناسی که در علومِ طبیعیِ سنتی‌تر) براثر اتخاذ بینشی تخیلی و شهودی از همان جنسی که در کار خلق یک شعر می‌شد پیشرفت‌های مهمی رخ داد. فیزیکدان چاره‌ای نمی‌دید جز آنکه وجود قوانین جدیدی را بپذیرد که تفاوتشان آشفته‌کننده بود و نقشِ منطق متعارف و عقل سلیم در آنها بسیار ناچیز شده بود. زیرِ آستانهٔ دیدِ میکروسکپی و بالاتر از آستانهٔ دید تلسکوپی انسان ــ همچون شاعرِ هوفمانزتال که به «شکافتن اتم و توپ‌بازی با کیهان» مشغول بود ــ گمان زنی‌های تخیلی و حتی خیالبافانه در مقیاسی بی‌سابقه بر تفکر علمی یورش آورد.

در مدل‌های تجسمیِ میکروبیولوژیست و مدل‌های ریاضیِ فیزیکدانِ نظری می‌شد وجه مشترکی با سرشت جهانِ داستانیِ رمان‌نویس را یافت. مفاهیم «غیرعلمی» جدید همچون نامنطقیت و ناعلیتی خواستار شناسایی رسمیِ خود و حتی تأیید در بوتهٔ آزمون شدند؛ عدم قطعیت‌های احتمالْ مسند حکمرانیِ دانشِ دقیق، پیش‌بینی‌پذیریِ مطمئن را غصب کرد. ایده‌های کاملاً متضادِ عشق و نفرت در وجودی واحد، در مفهومِ فرویدیِ «دوسوگرایی» جمع آمدند. روان‌شناسیِ یونگی ناچار شد با مفهوم «ضدگردانی»، «تبدیل هر چیز به ضد آن»، عمل کند. دانشمندِ فیزیک کوانتم که با مشکلِ تعریفِ سرشتِ به اصطلاح «ذرات بنیادی» روبه‌رو شد، تمایزی را که عقل سلیم کلاسیک بین توده و انرژی قائل بود رها کرد و وجودِ موجودی کاملاً «دوسوگرا» را پذیرفت که هم موج بود هم ذره، با این همه به مفهوم دقیق هیچ کدام نبود. در نظریهٔ خاصِ نسبیت استدلال شد که مکان و زمان، برخلاف آنچه همیشه تصور می‌شد، نه ابعادی مجزا و متمایز که در شرایط بحرانی و افراطی در واقع کارکردهای یکدیگرند. در هندسهٔ چهاربعدیِ مینکوفسکی[۹]، یک خطِ تنها معرف کل تاریخ یک جسم در طولِ پیوستار مکان ـ زمان است. و با این دانشِ جدید خودِ شکل جهان تغییر کرد.

در این تغییرِ همه‌گیر در تصویر مدرن از جهان، رؤیا هم شأنی جدید و خاص یافت. درست در انتهای قرن نوزدهم، نظریه‌های فروید با انتشار تعبیر خواب در سال ۱۸۹۹، بسیاری چیزها را که ذهن عامه مدت‌ها بود دربارهٔ محتوای نمادین رؤیا می‌دانست با شواهد بالینی تأیید کرد و شأنِ تثبیت شده‌ای بدان بخشید. «اثبات» شد که ذهنِ بینندهٔ رؤیا با جمع‌آوردن و تنظیم عناصر ناهمگون و نامرتبطِ خاصِ خود به نوع خاصی از انسجام، به «منطق» جدیدی دست می‌یابد. هرچند رؤیاهایمان را نامطمئن و تکه‌تکه به یاد می‌آوریم، همین شواهد ناقص هم چنان رسایند که می‌توان آنها را وسیله‌ای برای ارتباط از نوعی کاملاً متفاوت قلمداد کرد. ناهمخوانی و عدم انسجامِ رؤیا نیز نحوهٔ عمل ذهن برای انتقال پیچیده‌ترین و ظریف‌ترین چیزها، اغلب هم با ستودنی‌ترین ایجاز و زیبایی، قلمداد شد ــ چیزهایی که شاید ذهن هرگز آنها را در سطح هشیاری یا زیرآستانه‌ای ادراک نکرده بود.

همزمان با اکتشافاتِ بالینیِ فروید در حوزهٔ سرشتِ رؤیا، استریندبرگ هم به تجاربی نمایشی دست زد که در آنها عامدانه از منطق رؤیا استفاده شده بود: به دمشق ۱ و ۲ در سال ۱۸۹۸، یک نمایشنامهٔ رؤیایی در سال ۱۹۰۲ و بخش سوم به دمشق که بخش اعظمش در سال ۱۹۰۰ نوشته شده بود، اما تا سال ۱۹۰۴ به طور کامل منتشر نشد. استریندبرگ در مقدمه‌اش بر یک نمایشنامهٔ رؤیایی به صراحت از مقاصد نمایشی خود سخن گفته است:

> نویسنده در این نمایشنامهٔ رؤیایی، همچون نمایشنامهٔ رؤیاییِ قبلی خود، به دمشق ، کوشیده تا شکل گسسته اما به ظاهر منطقیِ رؤیا را باز تولید کند. هر اتفاقی ممکن است بیفتد؛ هرچیزی ممکن و محتمل است. زمان و مکان وجود ندارند: تخیل بر زمینهٔ بی‌اهمیت واقعیت می‌چرخد و نقش‌های جدید می‌تند؛ آمیزه‌ای از خاطره‌ها، تجربه‌ها، اندیشه‌های رها، پوچی‌ها، بدیهه‌سازی‌ها. شخصیت‌ها نصف می‌شوند، دو تا می‌شوند، چند تا می‌شوند؛ بخار می‌شوند، بلور می‌شوند، پراکنده می‌شوند و درهم فرومی‌روند. اما یک ضمیرِ هشیار واحد همهٔ آنها را کنترل می‌کند: ضمیر بینندهٔ خواب.

از نظر بسیاری از هنرمندان و نویسندگانِ دو دههٔ نخست قرن بیستم، رؤیا ــ همان طور که آرنولد هاوزر تأکید کرده ــ نمونهٔ مثالیِ کلِ تصویر جهان شد که در آن واقعیت و غیرواقعیت، منطق و خیال، مبتذل و متعالی وحدتی منحل‌نشدنی و توضیح‌ناپذیر به‌وجود آورده‌اند. سوررئالیسم نقطهٔ اوج بود:

ناتورالیسم وسواسیِ جزئیات و ترکیب دلبخواهیِ روابط آنها که سوررئالیسم از رؤیا نسخه‌برداری می‌کند نه فقط این احساس را بیان می‌دارد که در دو سطح مختلف، در دو عرصهٔ مختلف، زندگی می‌کنیم، این را نیز منتقل می‌کند که مناطقِ وجود چنان درهم رسوخ می‌کنند که نه می‌توان یکی را مقهور دیگری کرد نه به صورت آنتی‌تز دیگری در برابرش قرار داد. ثنویت وجود قطعاً مفهومی تازه نیست و ایدهٔ همایندیِ اضداد برایمان کاملاً آشناست... اما معنای دوگانه و تزویر هستی، دام و فریبی که در زیر تک‌تک پدیده‌های واقعیت بر سر راه درک انسان نهاده شده، هرگز تا به امروز به این شدت احساس نشده بود.[۹]

۵

گاتفرید بن[۱۰] همین نکته را با ایجاز و طنزی بیشتر بیان کرده است:[۱۰]

نوع ـ نمودِ [فنوتیپ] قرون دوازدهم و سیزدهم عشق مهذب را می‌ستود؛ نوع ـ نمودِ قرن هفدهمی شکوه پرزرق و برق را واجدِ علوِ روحانی می‌گرداند؛ نوع ـ نمودِ قرن هیجدهمی دانش را غیردینی کرد؛ و نوع ـ نمودِ امروزی به دو سوگرایی‌ای درهم‌رفته، امتزاجِ هر چیز با ضدش دست‌یافته است.

ارجاعات متقابل بی‌پایان‌اند. ارجاع به رمان سال ۱۹۱۹ هسه، دمیان، که در آن رب‌النوع برتر، آبراکساس، هم‌زن است و هم مرد، هم خداست و هم شیطان، که در آغوش کشیدنش هم عملی است عبادی و هم جنایت، و حضورش هم وحشت برمی‌انگیزد هم لذت. ارجاع به آن لحظه در اولیس جویس که بلّا کوهن در عشرتکده نگاه چشمان سیاه چون ذغالش را به سوی بلوم می‌چرخاند و به زبان خاصِ خیل هواداران مشاهیر می‌پرسد که مرا به یاد می‌آوری و بلوم پاسخ می‌دهد: «نَله. بَه.»؛ و چگونه، پس از این، همین بلّا، زن مردواری با سبیل نودمیده، به هیئت بلّو کوهن دگردیسی می‌یابد؛ مردی زن‌وار با موهای مدل فرانسوی. ارجاع به توضیحی که خود ریلکه دربارهٔ معنای مراثیِ دوئینو و سانت‌هایی برای ارفئوس داد؛ گفت این دو اثر «یگانگی وحشت و لذت» و «وحدت حیات و ممات» را بیان می‌کنند.[۱۱]

اگر ویژگی مشخصهٔ مدرنیسم فقط همین بود ــ یعنی چنبره‌ای که در آن بله و نه، حیات و ممات، مرد و زن، وحشت و لذت، جنایت و عبادت، خدا و شیطان هویت جداگانهٔ خود را از دست می‌دهند و درمی‌آمیزند ــ چندان نوآوری‌ای در کار نبود. اندیشهٔ آشتی اضداد به خودی خود دست‌کم عمری به اندازهٔ هراکلیت دارد. همان طور که هاوزر خاطرنشان کرده، از طریق فلسفهٔ نیکولاسِ کوزایی[۱۱] و جوردانو برونو[۱۲] با ایدهٔ همایندی اضداد آشناییم. گونه‌های متعدد همین ایده نیز در قرن نوزدهم پدیدار شد: شلینگ[۱۳] به کشف سرزمینی ورای فردیت انسانی پرداخت، زهدانی تاریک که در آن همهٔ افتراقات، بویژه افتراقات ذهن و عین، از میان برمی‌خیزند؛ گوته در طبیعت نیرویی عظیم و فهم‌ناپذیر، نیرویی «اهریمنی» یافت که از تناقضات تشکیل شده بود و فی‌نفسه هم دلبخواهی بود و هم

ضروری؛ هگل به مقولهٔ مطلق پرداخت که در آن نه فقط اضداد که متناقض‌ها مستحیل می‌شوند؛ و کیرکه‌گور انسان را فراخواند تا با جَستی مطمئن از فراز ورطهٔ باطل‌نما بگذرد. گذاردنِ نامِ «دوسوگرایی» بر تجلیِ این مشخصه در مدرنیسم، کاری که بن کرده‌است، چندان وافی به مقصود نیست. در فرهنگ‌های ما نمی‌توان کلمه‌ای را یافت که انواعِ مختلف پیوندزدنِ اضداد و متضادها و متناقض‌ها را به معنیِ دقیق آن دربرگیرد، واژه‌ای که مفاهیمی چون قطب‌بندی و ثنویت و دیالکتیک و اسکیزوفرنی و سنتز و دوسوگرایی را در یک مقولهٔ معنایی جمع آورد، واژه‌ای که هم ناسازه‌گوییِ ساده و هم این ایدهٔ ارسطویی را که «عالی‌ترین هماهنگی از اضداد برمی‌خیزد» درخود بگنجاند، و واژه‌ای که تا کنه پیچیدگیِ روان‌شناسی فرویدی و یونگی را دریابد.

نکتهٔ ممیزه ــ و دشوار ــ در شیوهٔ مدرنیستی این است که ظاهراً می‌خواهد دو طریق مجزا برای آشتی دادن تناقض‌ها را با هم تلفیق کند، طرقی که خود نیز با هم متناقض‌اند. از سویی، این شیوه اعتبار سنتز هگلیِ عمدتاً عقلانی و مکانیکی را می‌پذیرد، وحدتی عالی‌تر که جوهر دو عنصر متعارض را حفظ می‌کند در عین حال که آنها را در صورتِ وجودهای جداگانه‌شان نابود می‌کند. مثل موردِ شخصیتِ به دمشق استریندبرگ، که سنتزِ هگلیِ «آری» و «نه» را راه رسیدن به درک غایی می‌دانست:[۱۲]

تز: تأیید. آنتی‌تز: نفی. سنتز: فهم!... آدم زندگی را با پذیرش همه چیز آغاز می‌کند. بعد اصل را بر انکار همه چیز می‌گذارد. حال زندگی را با فهم همه چیز به پایان ببر. دیگر یک بعدی نباش. نگو «یا این یا آن»، به جایش بگو «هم این و هم آن»!

اما در عین حال، ظاهراً ذهن مدرنیست می‌خواهد نفی «شهودی» این شیوه از جانب کیرکه‌گور را نیز بپذیرد، زیرا این شیوه را پوشاندن همه چیز در شولایی از مه غلیظ می‌دانست که در آن شناسایی هیچ چیز ممکن نیست، و در عوض مفهوم «یا این /یاآن» او را جایگزین «هم این و هم آن» هگلی می‌کند. کیرکه‌گور مدعی بود که «یا این یا آن» را نباید حروف ربطِ منفصل دانست؛ در واقع، تعلق اینها به هم چنان است که جدایی‌ناپذیرند و براستی باید آنها را به صورت یک واژه نوشت. نقشِ یگانهٔ آنها برقراری صمیمانه‌ترین رابطه بین متناقض‌های زندگی است، در عین حال که اعتبار تناقض میان آنها را نیز حفظ می‌کنند. در این صورت، گویی در تعریف نیتِ مدرنیستی باید گفت که حل و فصل هگل است به مدد کیرکه‌گور؛ یعنی اینکه آدم نه خود را کاملاً متعهد به مفهوم «هم این و هم آن» کند و نه متعهد به «یا این یا آن»، بل (گویی) به هر دو متعهد است و به هیچ کدام نیست. پس فرمول مدرنیستی به صورتِ هراس‌آورِ «هم این /هم آن و /یا این /یا آن» درمی‌آید.

چندان تعجبی ندارد که هرچند این موضع بسیار مبهم با صراحتی بیشتر موضعی است که می‌توان در عمق تعدادی از آثار ادبی یافت که مدرن بودند، نویسندگان به طور طبیعی اکراه داشته‌اند که تلاش کنند «به زبانی ساده» بگویند هدفشان چه بوده است. اصلاً خود مفهوم آن قدر فرّار است که بهترین راه اداکردن حق آن سود جستن از پیچیدگی‌های ظریف زبان شاعرانه یا نمادین، یا توانایی‌های ارتباط داستانی یا نمایشی است. یکی از معدودکسانی که مبادرت به این کار کرد هرمان هسه بود که در جستاری کوشید با عبارات صریح دقیقاً بگوید که می‌خواهد با کلمات چه کند. نوشته است که اگر موسیقیدان بود، می‌توانست بی‌دردسر ملودی‌ای دوبخشی تصنیف کند که در آن دو رشته نت و صدا همدیگر را کامل کنند، با هم بجنگند، همدیگر را تعیین کنند و با هم همخوان شوند، خطوطی که ارتباطشان با هم در هر نقطه زنده‌ترین و صمیمانه‌ترین ارتباط متقابل و مکمل باشد: و با این همه، هرکس که نت‌خوانی بداند، همیشه می‌تواند هر نت جداگانه را همراه با نت متضاد و مکمل آن، برادرش، دشمنش، نقطهٔ مقابلش، ببیند و بشنود. او می‌خواست دقیقاً همین ملودی دوبخشی، همین حرکت تضادی، همین رشتهٔ دوگانه را با کلمات بیان کند:[۱۳]

پیوسته دلم می‌خواهد رنگارنگیِ خجستهٔ این جهان را سرخوشانه نشان دهم، اما در ضمن، پیوسته همین قدر دلم می‌خواهد این واقعیت را به ذهن بیاورم که در ژرفِ این رنگارنگی وحدتی نهفته است؛ پیوسته دلم می‌خواهد نشان بدهم که زشت و زیبا، نور و ظلمت، گناه و معصومیت فقط موقتاً ضدهم‌اند، و مدام درهم می‌آمیزند. از نظر من، عالی‌ترین کلماتِ نوع بشر آن معدود عبارات و تصاویر مرموزند که در آنها اضداد بزرگ جهان ضروری و در عین حال فریبنده تلقی می‌شوند.

بدین ترتیب، این «نمادهای جادویی» همه یک جور زیرِ زبان را تشکیل می‌دهند که در آن چیزهایی که باز زبانِ متعارف جدا از هم نگه داشته شده‌اند، در جهانِ جدیدِ سخن با هم جمع می‌شوند؛ جهانی که اجازه می‌دهد متضادها در یک زمان هویتی جداگانه و مشترک داشته باشند، به شکلی خنثی هم «شبیه» و هم

«متفاوت» باشند. در این گفته نظر رولان بارت با قوت تمام تأیید شده است که می‌گفت دغدغهٔ اصلی ادبیاتِ مدرن ــ در برآوردی که از پیشترها، از فلوبر، شروع می‌شد ــ دغدغهٔ پروبلماتیک زبان بوده است.[۱۴]

۶

از گواهیِ سرزمینِ هرز (۱۹۲۲) برمی‌آید که این نوع بینشِ خاصِ مدرنیستی را می‌توان بحق «تایریسیاسی» نامید. خود الیوت بر اهمیتِ حیاتیِ این سطرها در شعر تأکید کرده است:

من، تایریسیاس، گرچه نابینا، در میان دو حیات می‌تپم، سالخورده مردی با مادینه پستان‌های چروکیده، می‌توانم در نورِ کبود بینم...

تایریسیاس، گرچه فقط نظاره‌گر است و درواقع «شخصیت» نیست، مهم‌ترین پرسوناژ شعر است که بقیه در او یکی می‌شوند. درست همان طور که سوداگر یک چشم، فروشندهٔ مویز، در ملاح فنیقی مستحیل می‌شود، و ملاح را هم نمی‌توان به طور کامل از فردیناند، شاهزادهٔ ناپل، تمیز داد، همهٔ زنان هم یک زن‌اند، و دو جنس در تایریسیاس به هم می‌رسند. آنچه تایریسیاس می‌بیند، درواقع جوهر شعر است.

بدین ترتیب، همهٔ مردان، هرچند هویت فردی دارند، یک مردند؛ همهٔ زنان یک زن‌اند؛ و مرد و زن در تایریسیاس، بینندهٔ نابینا، که هم فقط نظاره‌گر است و هم «مهم‌ترین پرسوناژ»، محور است و در عین حال در حاشیه است، به هم می‌پیوندند.

تایریسیاس، گرچه نابینا، باز در ساعت کبود می‌تواند ببیند ــ یعنی در آن لحظهٔ دقیقی که روز و شب هویت مجزای خود را از دست می‌دهند و درهم می‌آمیزند. تلویحاً القا می‌شود که چشم بینا با بینش واقعی جمع نمی‌آید؛ روشن دیدن پدیده‌های جداگانهٔ زندگی یعنی فروکاستنِ آنها به رشته‌ای چیزهای جداجدای نامرتبط، یعنی اینکه فقط بگوییم «این... و این... و این...»؛ همان کاری که مادام سوساستریس، غیب‌دانِ مشهور با آن دسته ورقِ منحوسش می‌کند؛ شهرتی (کاذب) که دست و پا کرده ــ «فرزانه‌ترین زنِ اروپا» ــ از آنجا آمده که روشن‌بینیِ خود، غیب‌دانیِ خود را چنان هدایت می‌کند تا منحصراً بر اشیاء میدانِ دید ذهنی‌اش متمرکز شود و ارتباط آنها را با هر بافت زمینهٔ وسیع‌تری که می‌تواند معنا یا اهمیت آنها را کامل‌تر کند قطع می‌کند. چشم «دوختن» یعنی عطف توجه کامل به هرشیء به طور جداگانه و غافل‌شدن از آنچه در حول و حوش آن است؛ یعنی ادراک جهان به صورت انبوه چیزهای نامرتبط، افتراقِ بغایت سختگیرانه ــ ضعفی که (به قول ریلکه) در همهٔ انسان‌ها هست: «اما همهٔ موجودات مرتکب اشتباهِ افتراق بغایت سختگیرانه می‌شوند».[۱۵] بینش تایریسیاس به گونه‌ای دیگر است. او که در ساعتِ کبود به نظاره نشسته، برای این قوهٔ تمیز که در نزد انسان‌های عادی این همه محترم است هیچ اهمیتی قائل نیست. از نظر او، اِدبار و جلال تمیزناپذیرند، همهٔ تخت‌ها یک تخت‌اند، و همهٔ عشق‌ورزی‌ها اعمالی هستند یکسان و بی‌افتراق؛ او به تمیزات عقل سلیم میان حیات و ممات اعتنایی ندارد، جمعیتِ پاکشان بر پل لندن را رژهٔ انسان‌های مرده می‌بیند؛ میان گذشته و حال فرقی نمی‌بیند، و به وقت سلام کردن به کسی از نسلِ امروز او را چون کسی که در کشتی‌های مولای[۱۴] همراهش بود مخاطب قرار می‌دهد؛ و برخلاف مادام سوساستریس که ملاح فنیقی، سوداگر یک چشم و باقی را به وضوح چون افرادی مجزا می‌بیند، همهٔ مردان را یک مرد، همهٔ زنان را یک زن می‌بیند، و حتی همین افتراقِ آخریِ مذکر و مؤنث را در شخص تر ـ مادهٔ خود از میان برمی‌دارد.

سرزمین هرز سخت در اندیشهٔ این است که بگوید نابینایی تایریسیاس را نباید به صورتِ منفیِ صرف تفسیر کرد ــ گویی که صرفاً از قوهٔ مثبتی که ما دیدِ کامل می‌نامیم محروم است. نابینایی بینای او از منطقی بسیار مدرنیستی برخاسته، منطقی که بعد در ساختار کل شعر مجسم شده است. چند سال بعد، در سال ۱۹۳۵، در رمان *Die Blendung* الیاس کانه‌تی[۱۵] نظری غیرمنتظره در این زمینه ابراز شد ــ عنوان آلمانی که می‌شود آن را به صورت‌های مختلف ترجمه کرد، کورکنندگی، خیره‌کنندگی یا حتی توهم، با موضوع مورد نظر ما بیشتر جور درمی‌آید تا عنوان ترجمهٔ انگلیسی منتشرشده، مرتدسوزان. قهرمان این رمان، استاد مطالعات شرقی، ضمناً خود به طور اتفاقی کشف می‌کند که قدرت دید کاملِ نابینایی (یا دست کم دیدِ «معیوب» کنترل شده) اصلی است کیهانی. وقتی می‌بیند اثاث پر دنگ و فنگ اتاق خواب که زنش در کتابخانهٔ او گذاشته سبب می‌شود نتواند حواسش را جمع کتاب‌ها و پژوهش‌هایش کند، به خود می‌آموزاند تا با چشم بسته راهش را از میان قفسه‌های کتابش پیدا کند، کتاب‌هایش را «کور» انتخاب کند. هرچند لاجرم انتخاب‌هایش از لحاظِ دیدِ عادی خطاست، نتیجه او را حیرتزده می‌کند، به وجد می‌آورد و تحت تأثیر قرار می‌دهد. ارزش مجاورت، همکاری تصادفی، بخت خوش را درمی‌یابد که باز این اندیشهٔ بارت را به یادمان می‌آورد که «فکر» با همجواری کلمات تدارک دیده می‌شود، و «این بختِ

کلامی... میوهٔ رسیدهٔ معنا را می‌چیند...»

ممکن است تصویر جذابی باشد اما قصد این نیست که الیوت را تصور کنیم که کورکورانه دور قفسه‌هایش راه‌می‌رود، کورمال به جستجوی کتاب شکسپیر خود، میلتون خود یا دانتهٔ خود می‌گردد و در عوض کتاب راهنمای پرندگان شرق امریکای شمالی یا انحلال پیشنهادیِ نوزده کلیسای شهر یا همهٔ آن کتاب‌های دیگر را بیرون می‌کشد که چیزی غیرمنتظره به سرزمین هرز افزوده‌اند. مسئله این است که قهرمان کانه‌تی در این جستجوهای ماجراجویانه در کتابخانه اصلی فعال را در کار می‌بیند؛ در این نوع نابینایی بینا راهی کشف می‌کند تا چیزهایی را که در غیر این صورت به نظر می‌رسید کوچک‌ترین ربطی به هم ندارند به هم مرتبط کند یا پیوند زند. نابینایی ابزاری می‌شود که با آن می‌توان از پس زندگی برآمد، و پدیداریِ فلسفهٔ کاملاً جدیدِ مجاورت را میسر می‌سازد. قهرمان کانه‌تی به این نتیجه می‌رسد که «نابینایی سلاحی است علیه زمان و مکان، و هستیِ ما نابینایی‌ای است غول‌آسا و بی‌همتا. کنار هم گذاشتن چیزهایی را ممکن می‌سازد که اگر همدیگر را می‌دیدند امکان‌پذیر نبود.» نابینایی بینشور او، چون نابینایی چشمان لبریز اشک یا درد، یا نابینایی آنها که چشم فرو می‌بندند تا شاید خواب ببینند یا عشق بورزند یا بمیرند، یا آن نابینایی که از زیاد دیدن می‌آید، از «نگاه کردن به دلِ نور» ــ در این رمان ادعا شده است که این نوع نابینایی گواهی است بسیار قابل اعتمادتر از گزارش شهود عینیِ برخوردار از دید خوب در باب معنای واقعی زندگی.

در ذهن بسیاری ممکن است چنین وضعی مبین آشوب باشد ــ گزارش‌های درهم و برهم از وضعیت قرن بیستم که خود درهم وبرهم بود، تهدید قواعدی که هستی ما همواره از آنها نظم یافته بود. «نظم» معمولاً خود را چیزی معرفی می‌کند که سرشتِ یک منظومه را دارد، سازماندهی چیزها که با نیروی چسبندگی «کنارِ هم مانده‌اند»، و اگر درست عمل نکند، همه چیز خیلی ساده از هم می‌پاشد:

همه چیز جدا می‌شود؛ مرکز نمی‌تواند نگاهشان دارد،
هرج و مرج محض بر جهان یله می‌شود...

خودِ واژگانِ آشوب ــ از هم پاشی، تقطیع، جاکن‌شدن ــ نوعی جداشدن یا ازهم‌گسستن را القا می‌کند. اما ویژگی تعیین‌کنندهٔ شیوهٔ مدرنیسم نه آن قدرها جداشدن چیزها که برهم‌ریختن، آنهاست (و چه بجا به یادمان می‌آورد که لفظ «سمبل» از *symballein*، برهم ریختن، مشتق شده است). در مدرنیسم، مرکزْ مصدرِ نیرویی است مرکزگرا نه مرکزگریز؛ و نتیجه نه از هم پاشی که (گویی) ادغام انباشتی است. به خطرافتادن نظم (متعارف) ناشی از تجزیهٔ یک منظومه نیست بلکه حاصل نفی یک نظام بایگانی است که نظم آن همان‌قدر برخاسته از جدانگه‌داشتن است که از کنار هم نگه‌داشتن، با دفاتر ثبت و پوشه‌ها و قفسه‌ها که چیزها را متمایز و جدا از هم نگه می‌دارد ــ کم و بیش همان طور که خودِ زبان چیزهایی را که زمانی احساس می‌شد باید از هم متمایز شوند دسته‌بندی و جدا می‌کرد. اما در وضعیتی که مقولاتِ مفهومی با سرعتی متفاوت با مقولات زبانی تغییر می‌کنند، تنش‌ها بلاواسطه‌اند. وقتی انگاره‌ای که تفکر لاجرم بر تجربه تحمیل می‌کند تجدیدنظری بنیادی را ایجاب می‌کند، و وقتی نظام زبانیِ لازم برای به کلام درآوردن وضعیت جدید در ذات خود دچار رکودی است جان‌سخت که باید بر آن غلبه کرد، بحران فرهنگ و همراه با آن آغاز یک «مرحلهٔ تمدنیِ»[۱۶] کاملاً جدید اجتناب‌ناپذیر است. ■

یادداشت‌های نویسنده:

[1] Philip Rahv, *Literature and the Sixth Sense* (London 1970), p.86.

[2] Knut Hamsun, "From the unconscious Life of the mind", in *Samtiden* (1890), pp.325ff.

[3] Frank Kermode, *Puzzles and Epiphanies* (London 1962), p.37.

[4] T. S. Eliot, "Ulysses, Order and Myth", *Dial*, No. 75 (New York 1923), pp.480-83.

[5] Stuart Hughes, *Consciousness and Society* (London 1959), p.176.

[6] Hugo von Hofmannsthal, "Der Dichter und diese Zeit" (1907), in *Gesammelte Werke*, Prosa vol. II (Frankfurt am Main 1951), p.283

[7] T.S.Eliot, "The Metaphysical Poets", in *Selected Essays* (London 1932), p.287.

[8] J.Ortega y Gasset, *The Modern Theme* (London 1931), p.26.

[9] A. Hauser, *Social History of Art* (London 1951). vol. IV, p.224.

[10] Gottfried Benn, *Gesammelte Werke* (Wiesbaden 1959), vol.2, p. 156.

[11] R.M.Rilke, *Briefe* (Wiesbaden 1950), vol. II, p.382.

[۱۲] پدر ملشر در به دمشق ۳، پردهٔ چهارم، صحنهٔ دوم.

[۱۳] همه در تحلیل *Kurgast*، اثر خودش، نقل در:

Richard B. Matzig, *Hermann Hesse* (Stuttgart 1947), pp. 13ff.

[14] Roland Barthes, *Writing Degree Zero* (Lonon 1967), p.9.

[۱۵] ریلکه در اولین مراثی دوئینو.

[۱۶] اصطلاح متعلق به دیوید جونز است: ن ک به:

Epoch and Artist (London 1959), p. 139.

یادداشت‌های مترجم:

۱. George Santayana (۱۹۵۲-۱۸۶۳): فیلسوف و شاعر اومانیست اسپانیایی ـ امریکایی که نوشته‌هایش سهم بزرگی در زیبایی‌شناسی، فلسفهٔ ذهنی و نقد ادبی داشت. در کتاب مهم او در زمینهٔ زیبایی‌شناسی ـ درک زیبایی (۱۸۹۶) ـ به سرشت و عناصر احساسات زیبایی‌شناسانه پرداخته شده است. قرابت حیاتی بین قوای زیبایی‌شناسی و اخلاق در کتاب بعدیش ـ تفسیر شعر و دین (۱۹۰۰) ـ بویژه در بحث از شعر رابرت براونینگ مورد بحث قرار گرفته است.

۲. Philip Rahv (۱۹۷۳ ـ ۱۹۰۸): منتقد امریکایی اوکراینی تبار که که همراه با ویلیام فیلیپس نشریهٔ پارتیزان ریویو ـ نشریه‌ای ادبی و اجتماعی ـ را بنیان گذاشت.

۳. Knut Hamsun (۱۹۵۲ ـ ۱۸۵۹): رمان‌نویس، نمایشنامه‌نویس و شاعر نروژی برندهٔ نوبل ادبیات در سال ۱۹۲۰. رهبر طغیان نئورمانتیک آغاز قرن که رمان را از گرایش به ناتورالیسم افراطی رهانید. نخستین رمانش، گرسنگی (۱۸۹۰) با استقبال عظیمی روبه‌رو شد. و پس از آن در سلسله سخنرانی‌هایش بر بت‌هایی چون ایبسن و تالستوی حمله آورد.

او چون قهرمانان غیراجتماعی آثار اولیه‌اش به پیشرفت بی‌اعتنا بود. تا به آخر بر سر پیامش که فردگرایی آتشین بود پابرجا ماند و ضدیتش با فرهنگ مدرن غرب سبب شد از آلمانی‌های اشغالگر نروژ در جنگ دوم جهانی حمایت کند.

۴. Henry Bergsson (۱۹۴۱ ـ ۱۸۵۹): فیلسوف فرانسوی، نخستین شارح آنچه بعداً فلسفهٔ فرایند نام گرفت و در آن ارزش‌های ایستا به نفع ارزش‌های حرکت و تغییر و تکامل نفی شد. ضمناً سبک ادبی برجسته‌اش سبب شد در سال ۱۹۲۷ جایزهٔ نوبل ادبی را بگیرد. رسالهٔ دکتریش که اولین اثر چاپ شدهٔ او بود، زمان و ارادهٔ آزاد، جستاری دربارهٔ داده‌های بلاواسطهٔ ضمیر هشیار، اساساً تلاشی است برای تعیین مفهوم تداوم، یا زمانِ زیست‌شده، در برابر مفهوم مکانی شدهٔ زمان در علم که با ساعت اندازه گرفته می‌شود.

۵. Georges Sorel (۱۹۲۲ ـ ۱۸۴۷): فیلسوف اجتماعی فرانسوی. در مشهورترین اثرش ـ تأملاتی در باب خشونت (۱۹۰۸) ـ استدلال کرده که در مخالفت سیاسی جدی چاره‌ای جز توسل به خشونت نیست و سوسیالیسم تنها با مواجهه و انقلاب مستقر خواهد شد.

۶. José Ortega y Gasset (۱۹۵۵ ـ ۱۸۸۳): فیلسوف اگزیستانسیالیست و اومانیست اسپانیایی که مقالات نقد او دربارهٔ نویسندگان مدرن شهرت دارد و تأثیر زیادی در رنسانس فرهنگی و ادبی اسپانیا در قرن بیستم داشت. تحت تأثیر مکتب نوکانتی بود اما در برخی آثارش از این فلسفه عدول کرد. جامعهٔ قرن بیستم در برخی نوشته‌های او تحت سلطهٔ توده‌های افراد متوسط و نامتمایز وصف شده است.

۷. Ernst Mach (۱۹۱۶ ـ ۱۸۳۸): فیزیکدان و فیلسوف چک که نوشته‌هایش تأثیر زیادی در اینشتین داشت و بنیادهای پوزیتیویسم منطقی را بنا نهاد.

۸. Werner Karl Heizenberg (۷۶ ـ ۱۹۰۱): فیزیکدان نظری آلمانی که کتاب اصل عدم قطعیت او انقلابی در فیزیک به وجود آورد. در سال ۱۹۳۲ برندهٔ نوبل فیزیک شد.

۹. Hermann Minkowski (۱۹۰۹ ـ ۱۸۶۴): ریاضیدان لیتوانیایی، استاد اینشتین در زوریخ و کاشف شاخهٔ جدیدی در نظریهٔ اعداد: هندسهٔ اعداد.

۱۰. Gottfried Benn (۱۹۵۶-۱۸۸۶): شاعر و مقاله‌نویس آلمانی که از متنفذترین نویسندگان آلمانی میانهٔ قرن بیستم محسوب می‌شود. در جنگ جهانی اول، او که متخصص بیماری‌های آمیزشی و پوستی بود بازرسی بهداشت زندان و فواحش بروکسل اشغال شده را بر عهده داشت. تلمیحات مهم به انحطاط و جنبه‌های پزشکیِ فساد و زوال در شعرهای اولیه‌اش اهمیتی خاص دارند. به دلیل اکسپرسیونیست بودن و به رغم دیدگاه‌های سیاسیِ دست‌راستی‌اش، رژیم نازی او را هم به عنوان اهل قلم و هم پزشک تویخ کرد. برای گریز از آزار باز به ارتش ملحق شد.

۱۱. Nicholas of Cusa (۶۴-۱۴۰۱): اسقف و فیلسوف آلمانی، عالم عهد رنسانس که درزمینهٔ نجوم و ریاضیات و فلسفه و زیست‌شناسی آثاری دارد.

۱۲. Giordano Bruno (۱۶۰۰ ـ ۱۵۴۸): فیلسوف ایتالیایی که به بدعت متهم شد. در آثار فلسفی خود کلیهٔ عقاید جزمی رایج را انکار کرد. به اعتقاد او حقیقت مطلق را نمی‌توان به لفظ آورد و حدی برای علم متصور نیست. دستگاه تفتیش عقاید او را به اتهام بدعت و اشاعهٔ افکار ضاله درآتش سوزاند.

۱۳. Friedrich von Schelling (۱۸۵۴-۱۷۷۵): فیلسوف آلمانی که آثار اولیه‌اش متأثر از فیخته و کانت بود و تأثیر زیادی در رمانتیسم داشت.

۱۴. Mylae: نام بندری قدیمی در سیسیل که در ۲۶۰ ق‌م رومی‌ها در جنگ دریایی خود در آن بر کارتاژی‌ها پیروز شدند.

۱۵. Elias Canetti (۹۴-۱۹۰۵): رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس بلغاری که در آثارش جماعت آدم‌ها و موقعیت فردِ ناهمگون با جامعهٔ اطرافش را می‌کاود. در سال ۱۹۸۱ جایزهٔ نوبل ادبیات را دریافت کرد. بخش اعظم پژوهش‌هایش را به آسیب‌شناسی روانی قدرت اختصاص داد.