رساله

در بابِ شکوهِ سخن

لونگینوس / رضا سیدحسینی

(۲)

۱۲

۱. اولاً توصیفی که نویسندگانِ رساله‌های فن بلاغت ارائه می‌دهند مرا راضی نمی‌کند. آنها می‌گویند که بسطِ مقال عبارت از طرزِ بیانی است که عظمتی به موضوعِ موردِ بحث بدهد. در واقع، این توصیفی است که در شکوهِ سخن و شور و هیجان و مجازها نیز صدق می‌کند، زیرا همه‌ی این عناصر عظمتی به کلام می‌دهند. به نظرِ من تفاوتِ بینِ این دو از این قرار است: شکوه‌مندی بر والایی و تعالیِ سخن استوار است و بسطِ مقال بر وفورِ آن. از این رو، شکوه‌مندی را اغلب می‌توان در یک فکرِ ساده بازیافت و حال آن که بسطِ مقال ناگزیر با کمیت و نوعی فراوانی همراه است.

۲. به طورِ کلی، در بسطِ مقال همه‌ی عناصرِ تشکیل دهنده و رئوسِ مطالبِ یک موضوع جمع و با پروردنِ مایه‌های مطلب حجت نیرومندتر و مؤثرتر می‌شود. این کار با دلیل و برهان فرق دارد، زیرا دلیل و برهان موضوعِ موردِ بحث را ثابت می‌کند...[۵۶]

... با این غنای وسیع است که [سخنِ افلاطون؟]، مانندِ دریایی، بارها و بارها در پهنه‌ی پر وسعتِ عظمت گسترده می‌شود.

۳. از این جاست که به نظرِ من، در مقامِ مقایسه، سخن‌ور [دموستِنِس]، که در کاربردِ شور و هیجان مهارت دارد، آکنده از حرارت و عواطفِ آتشین است و حال آن که دیگری [افلاطون]، در عینِ حال که بر فلکِ عظمت و متانتِ پر جلالی جای دارد، هر چند سرد و بی‌روح نیست، تحرکِ سخن‌ور را ندارد.

۵۶) متنِ اصلی در این جا افتادگی دارد.

۴. اگر ما یونانیان اجازه داشته باشیم که در این باره اظهارِ عقیده کنیم، ترنتیانوسِ بسیار عزیز، باید بگوییم که فرقِ آثار دموستنس و سیسرون در چگونگیِ شکوه‌مندیِ آنهاست. عظمتِ دموستنس با شیبِ تند بالا می‌رود و عظمتِ سیسرون در سطحِ وسیع گسترده می‌شود. هم‌وطنِ ما در پرتو قدرت، سرعت، هیجان و خشونتِ مقاومت ناپذیر می‌سوزاند و در هم می‌شکند و می‌توان او را به گرد باد یا صاعقه تشبیه کرد. و سیسرون در نظرِ من مانندِ حریقی که گسترده شود، همه چیز را در اطرافِ خود به کام می‌کشد، با آتشی زبانه‌کش و پای‌دار، گاه از این سو و گاه از سوی دیگر، پیش می‌رود و از دوام و تداومِ خود تغذیه می‌کند.

۵. اما شما (رومی‌ها)، بهتر از ما (یونانیان) می‌توانید در این باره داوری کنید. شکوه‌مندیِ سخنان دموستنس در چیست؟ باید گفت در عباراتی است که آنجا که باید شنونده را به لرزه درآورد به شور و حرارت احتیاج دارند. اما سبکی که دامن گستر باشد، هر جا که لازم بیاید موادِ لازم را در اختیار دارد، سخنانِ پیشِ پا افتاده و معمولی را به کار می‌گیرد، گاهی اطناب را لازم می‌بیند و زمانی استطراد را. عباراتِ پر از فصاحت و بلاغت می‌سازد، روایت و تحلیل می‌کند، به توصیفِ طبیعت یا فنونِ دیگرِ ادبی متوسل می‌شود.

۱۳

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. بازگردیم به آنچه می‌گفتم: افلاطون، که سبک او آرام و بی‌صدا در جریان است، دارای شکوه‌مندیِ کمتری نیست. تو از این نکته باخبری، زیرا جمهوری را خوانده‌ای و با روشِ او آشنایی. اینک نمونه‌ای از این نوع:

بنا بر این، کسانی که در کشورِ تفکر و تحقیق بیگانه‌اند و عمر را در مجالسِ عیش و نوش و در آغوشِ لذایذِ جسمانی به سر می‌برند، بی‌آن که بر سفره‌ی غذاهای جان راه یافته باشند، به مصداقِ تشبیهی که اندکی پیش آوردیم گاه به سوی پایین می‌گرایند و گاه به مقامِ میانه صعود می‌کنند و، بدین سان، همواره میانِ آن دو نقطه در حرکت‌اند بی‌آن که نگاهی به بالای حقیقی بیفکنند یا گامی به سوی آن بردارند. آنان از هستیِ حقیقی تغذیه‌ی واقعی نکرده و مزه‌ی لذتِ حقیقی و جاودانی را نچشیده‌اند بلکه مانندِ گاوان نگاهِ خود را به سوی پایین دوخته و سر در آغلِ لذایذِ گذران فرو برده‌اند. بدین سان، عمری به خور و خواب می‌گذرانند و کاری جز پر کردنِ شکم و جَستن به روی یک دیگر ندارند. گاهی نیز برای این که لذت‌ها را از یک دیگر بربایند با شاخ و لگد به جان یک دیگر می‌افتند و، چون هوس‌هایشان تسکین پذیر نیست،

یک‌دیگر را چندان می‌زنند و لگدکوب می‌کنند تا بمیرند.[۵۷]

۲. این نویسنده به ما نشان می‌دهد که، اگر نوشته‌ی او را سرمشق قرار دهیم، به جز سبک‌ها و روش‌هایی که تاکنون نشان داده‌ایم، راهِ دیگری هم برای رسیدن به شکوه‌مندی وجود دارد. آن کدام راه است و چگونه راهی است؟ آن راه عبارت است از تقلید و پیروی از شاعران و نویسندگانِ بزرگِ گذشته و این مقصدی است، دوستِ عزیزم، که باید با استواری به سوی آن برویم. بسیاری از نویسندگان از نفخه‌ی دیگران الهام می‌گیرند، به همان سان که وخش‌گرِ معبدِ دلفی وقتی که، بنا بر سنت، به سه پایه نزدیک می‌شود الهام می‌گیرد. می‌گویند بر روی زمین، زیرِ سه پایه، شکافی است که از آن بخاری خدایی بر می‌خیزد که وخش‌گر را از نیرویی غیرعادی سرشار می‌کند و در همان لحظه پاسخ‌های خدایان را بر زبانِ او می‌نهد. به همین سان، از نبوغِ قدما، مانندِ شکافِ مقدس، بخاری بر می‌آید که، مانندِ همان بخارِ شکافِ مقدس، در روحِ رقیبانشان، حتی کم بهره‌ترینِ آنها از موهبتِ الهام، نفوذ می‌کند و آنها را از عظمتِ دیگران سرشار می‌سازد.

۳. آیا هرودوت یگانه مقلدِ بزرگِ هـمر بـوده است؟ نـه، پیش از او «استسیخوروس»[۵۸]، «آرخیلوخوس»، و بالاتر از همه، افلاطون از سرچشمه‌ی همر سیراب شده‌اند و افلاطون از این شطِ بزرگ جویبارهای بی‌شماری را به سوی خود برگردانده است. اگر «آمونیوس»[۵۹] و پیروانش همه‌ی این موارد را با تقسیم‌بندیِ همه‌ی جزئیاتش تنظیم نکرده بودند، شاید لازم می‌شد که مثال‌هایی ارائه دهم.

۴. محاکات سرقتِ ادبی نیست. بلکه در حکمِ نقشی است که از صوَر و اشکالِ زیبا یا آثار هنری دیگر بردارند. به عقیده‌ی من، افلاطون اگر هم‌چون کشتی‌گیرِ جوانی در برابرِ پهلوانِ مشهور و محبوب نمی‌ایستاد و برای رسیدن به مقامِ اول با همر دست و پنجه نرم نمی‌کرد، نمی‌توانست مسائلِ فلسفی را با آن همه گل‌های زیبابیاراید و بارها موادِ فلسفی را به شیوه‌ای

---

۵۷) جمهوری: ص ۵۸۶، ترجمه‌ی محمد حسنِ لطفی.

۵۸) Stesichorus، شاعرِ غناییِ یونانیِ قرنِ هفتمِ ق م.

۵۹) Ammonius، از مریدانِ آریستارخوس (۲۲۰-۱۴۳ ق م) و نویسنده‌ی کتابی درباره‌ی استعاراتِ همری در آثارِ افلاطون. در آغاز، عده‌ای از پژوهش‌گرانِ به دیدنِ این نام در اثر، تصورکرده بودند که دانشمندِ موردِ نظرِ نویسنده «آمونیوس ساکاس» فیلسوفِ اسکندرانیِ قرنِ سوم و استادِ فلوطین بوده است. از این رو، در موردِ نامِ خودِ لونگینوس نیز دچارِ اشتباه شده بودند.

شاعرانه بیان کند. شاید شور و هیجانش بیش از اینها بوده و به جنگجویی شباهت داشته است که با نیزه جنگِ تن به تن می‌کند. با این همه، این نبردِ برتری‌جویانه بی‌حاصل نبوده است. به قولِ هسیودوس: «این نبرد برای آدمی مفید است».[۶۰] در واقع نبردِ زیبایی است و تاجِ افتخارِ شایسته‌ای برای چنین پیروزی. و حال آن که در این دست و پنجه نرم کردن با گذشتگان، شکست نیز بی‌افتخار نیست.

۱۴

۱. پس، ما هم، وقتی برای اثری کار می‌کنیم که احتیاج بـه شکوه‌مندی سبک و عظمتِ احساسات دارد، بهتر است تصوری از این مسئله در مغزمان داشته باشیم: اگر هـمر لازم می‌دید که این مطلب را بنویسد چگونه می‌نوشت؟ افلاطون، دموستنس، یا، در تاریخ، توکودیدِس با چه عظمتی آن را بیان می‌کردند؟ این مردانِ بزرگ، چون از رقابتِ ما بسیار فراترند و مانندِ چراغی راهِ ما را روشن می‌سازند، جان‌های ما را بـه بلندی‌هایی کـه خیال می‌بندیم رهنمون می‌شوند.

۲. و باز مؤثرتر خواهد بود اگر موضوعِ دیگری در مغزمان شکل گیرد. بهتر است در نظر مجسم کنیم که همر یا دموستنس، اگر در این جا حاضر بودند و فلان نوشته‌ی مرا می‌دیدند، چگونه قضاوت می‌کردند؟ نوشته‌ی ما چه اثری در آنها می‌گذاشت؟ تجربه‌ی جالبی است که چنین دادگاه یا نمایشی را برای خودمان فرض کنیم و در برابرِ چنین قهرمانانِ بزرگی، که گویی به عنوانِ قاضی یا شهود دعوت شده‌اند، ضمنِ نمایشی، حسابِ نوشته‌های خود را پس بدهیم.

۳. محرکِ بزرگ‌تر این خواهد بود که نیز از خود بپرسیم: «قضاوتی که پس از من آیندگان درباره‌ی اثرِ من می‌کنند چه خواهد بود؟» اگر نویسنده‌ای فکر می‌کرد که پس از مرگش و پس از دورانِ او گوشِ کسی به سخنان و نوشته‌های او بدهکار نخواهد بود، فعالیتِ مغزی او به محصولاتی بی‌سر و ته و بی‌مقصود، نظیرِ موجوداتِ ناقص الخلقه، منجر می‌شد که مطلقاً از جلبِ توجهِ آیندگان عاجز بود.

۶۰) Hesiod, *Work and Days*, 24

۱۵

۱. دوستِ جوانِ من، «صورِ خیال»[۶۱] نیز در ایجادِ عظمت و فخامت و قدرتِ سبک کارساز است و به همین اعتبار است که عده‌ای آنها را «صورِ ذهنی» می‌نامند. اصطلاحِ «صورتِ خیال» یا «تخیل» به طورِ کلی به اندیشه‌ای اطلاق می‌شود که واردِ مغز می‌شود و صورتِ بیانی به خود می‌گیرد. اما اکنون این اصطلاح مخصوصاً به حالتی اختصاص یافته است که تو، در آن، به تأثیرِ اشتیاق و علاقه، گویی هر آنچه را که می‌گویی می‌بینی و در برابرِ چشمِ شنوندگانت قرار می‌دهی.

۲. نباید از این نکته غافل باشی که صورِ خیال در کارِ خطیب و در کارِ شاعر در پیِ مقصودهای متفاوتی هستند. در شعر، هدفِ صورِ خیال مسحور کردن و در سخن‌وری روشن‌گری است. با وجودِ این، هم شعر و هم خطابه به دنبالِ انتقالِ شور و هیجان‌اند:

> آه مادر، التماس می‌کنم دوشیزگانی را که چشمانِ خون گرفته و شکلِ مار دارند به سوی من رها نکنی. می‌بینم که آماده‌ی جهیدن به روی من‌اند.[۶۲]

و

> وای بر من که مرا خواهد کشت. به کجا فرار کنم؟[۶۳]

وقتی که شاعر (اوریپیدس) این ابیات را می‌نویسد، «ارینو»ها[۶۴] را می‌بیند و تماشاگرانش را وادار می‌کند که صورِ خیالی را که در مغزِ او وجود دارد تماشا کنند.

۳. اوریپیدس، در واقع، همه‌ی همتِ خود را به کار می‌گیرد تا این دو سودا، یعنی عشق و جنون، را با عظمتی تراژیک بیان کند و من نمی‌دانم که در بیانِ کدام یک موفق‌تر است. با وجودِ این، جرأتِ آن را دارد که در قلمروهای دیگرِ تخیل نیز قلم‌فرسایی کند. با این که فطرتاً برای شکوه‌مندی ساخته نشده است، در اغلبِ عباراتش، به نیروی اراده، طبعِ خویش را وادار می‌سازد که تراژیک باشد و، به قولِ شاعر (همر، به هنگامِ سخن گفتن از شیری هراس‌انگیز که همه‌ی مردمِ دهکده برای نابودکردنش سلاح برداشته‌اند)،

> دمش را از دو سو شلاق‌وار بر پهلوها و تهیگاه‌ها می‌کوبد و خود را برای پیکار به هیجان می‌آورد.[۶۵]

---

۶۱) Images

۶۲) Euripides, *Orestes,* 255-57.

۶۳) Euripides, *Iphigenia in Tauris,* 291.

۶۴) Erinyes الاهگانِ انتقام. سه دخترِ گایا که از خونِ اورانوس زاده شدند و گیسوانی به شکلِ مار دارند و به شلاق و مشعل مجهزند و گناه‌کاران را مجازات می‌کنند.

۶۵) *Iliade,* 20, 170-1

۴. هنگامی که هلیوس عنان (تکاورانِ آسمانی) را به دست فائتون[۶۶] می‌دهد به او می‌گوید:

بتاز، اما از آسمانِ لیبیا حذر کن. در آن‌جا حرارت با رطوبت آمیخته نیست، ارابه‌ی ترا به زیر خواهد کشید.

و چنین ادامه می‌دهد:

ارابه‌ات را به جانبِ ثریا بران...» با این سخن، کودک لگام‌ها را به دست گرفت، شلاق با پهلوی تکاورانِ بال‌دار آشنا کرد و آنها را تازاند. تکاوران در پیچ و خمِ آسمان پرواز کردند. پشتِ سر، پدر، سوار بر «شعرای یمانی»، می‌تاخت و به فرزندش هشدار می‌داد: «از این سو برو، به این سو بپیچ، [از اینجا...

فکر نمی‌کنی که روحِ نویسنده بر ارابه می‌نشیند، همراهِ فائتون می‌تازد و با خطرها روبه رو می‌شود؟ زیرا، اگر در این تاختِ آسمانی شرکت نداشت، هرگز نمی‌توانست چنین صحنه‌ای را تصور کند. و به همین صورت است که درباره‌ی کاساندرا می‌گوید:

و اینک تروابیان، آن مردمِ اسب‌دوست.

۵. آیسخولوس به صورِ خیالِ پهلوانانه‌تری دست می‌یازد. در هفت تن به ضد تبای چنین می‌گوید:

هفت مردِ جنگی، دلاورانِ آتشین‌خو، گاوی را روی سپری با بندهای چرمینِ سیاه سر می‌بُرند! و دست‌هاشان را در خونِ قربانی فرو می‌برند. و به آرِس،[۶۷] انیو[۶۸] و پانیک[۶۹] که خون را دوست می‌دارد سوگند می‌خورند.[۷۰]

هر کدام در برابرِ دیگران قسم می‌خورد که بی‌کم‌ترین شکایتی آماده‌ی مرگ باشد. با این همه، آیسخولوس گاهی افکارِ نسنجیده‌ای را مانندِ پوستِ دباغی نشده واردِ اثر می‌کند. اوریپیدس نیز، بر اثرِ احساسِ رقابت، به همان ترتیب خطر می‌کند.

۶. در اثرِ آیسخولوس، کاخِ لوکورگوس، با ظهورِ دیونوسوس، به صورتی عجیب مسخرِ روحِ او می‌شود:

---

۶۶) phaéthon، پسرِ هلیوس (خورشید) که از پدرش اجازه گرفت تا ارابه‌ی او را مدتِ یک روز براند، اما، چون بر اثرِ وحشت اختیارِ ارابه را از دست داد و زئوس دید که ارابه بر اثرِ بالا و پایین رفتن ممکن است آسمان و زمین را ویران کند، او را با صاعقه از پا در آورد.

۶۷) Ares، ربّ‌النوعِ جنگ.

۶۸) Enyo، دخترِ آرِس، الاهه‌ی جنگ.

۶۹) Panique، الاهه‌ی وحشت.

۷۰) Aesch. *Septem*, 42, 6.

کاخ دستخوشِ هذیانی قدسی شد، سقف با هیجانی باکوسی[۷۱] جان گرفت[۷۲]

اوریپیدس همین اندیشه را به صورتی دیگر و کمی ملایم‌تر بیان کرده است.

سراسرِ کوهستان شریکِ شور و عیشِ باکوسیِ آنان می‌شود.[۷۳]

۷. سوفوکِلِس اوجِ تخیلِ خود را با نمایشِ اشیا نشان می‌دهد، به هنگامی که اودیپوس در دمِ مرگ خود را در میانِ آثارِ مقدس مدفون می‌کند؛[۷۴] یا شبحِ آشیل، در لحظه‌ای که یونانیان برای بازگشت به میهن راهِ دریا را در پیش می‌گیرند، بر بالای گورِ خود ظاهر می‌شود[۷۵]. اما من تردید دارم که ظهورِ این شبح را کسی مؤثرتر از سیمونیدس تصویر کرده باشد[۷۶]. آوردنِ همه‌ی مثال‌ها در این جا ممکن نیست.

۸. شاعران تمایلی دارند در بیانِ حوادثِ اساطیری، که از باورِ عادی فراتر است، راهِ مبالغه در پیش بگیرند و حال آن که باورپذیری و حقیقت‌نمایی پیوسته زیباترین صفاتِ تخیلِ خطابی است. آن‌جاکه سخن‌وری سبکی شاعرانه و افسانه‌ای دارد و کار را به مجموعه‌ای از محالات می‌کشاند، افراط‌کاری عجیب و خطرناک است و شگفت آن که سخن‌ورانِ مشهورِ عصرِ ما همین کار را می‌کنند، یعنی آنها هم، مانندِ تراژدی‌نویسان، «الاهگانِ انتقام» را می‌بینند. اما این آقایانِ محترم نمی‌توانند بفهمند که اورستِس وقتی که می‌گوید:

رهایم کن، تو الاهه‌ی انتقام منی و دست در کمرم انداخته‌ای تا به دوزخم بیفکنی.[۷۷]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

از این رو، دچارِ چنین تصوراتی می‌شود که دستخوشِ جنون است.

پرتال جامع علوم انسانی

۹. پس تأثیرِ صورِ خیال در سخن‌وری چگونه است؟ محتملاً افزودنِ حدت و هیجان به سخن است به هزار نوع. نیروی خیالِ سخن‌ور، که با اقامه‌ی دلایل و ذکرِ واقعیت‌ها می‌آمیزد، دیگر تنها به این راضی نیست که شنونده را متقاعد سازد، بلکه باید او را به فرمان خود نیز در آورد. او [دموستنس] می‌گوید:

---

۷۱) Bacchus نامِ دیگرِ دیونوسوس، ایزد می‌گساری و عیش و نوش.

۷۲) Lycurgia تراژدیِ چهارگانه‌ی گمشده‌ی آیسخولوس.

۷۳) **Euripides**, *Bacchae*, 726.

۷۴) ← اودیپوس در کولونوس، سه نمایشنامه، ترجمه‌ی محمدِ سعیدی، بنگاهِ ترجمه و نشرِ کتاب، ص ۱۳۸.

۷۵) به نوشته‌ی پروفیروس، سوفوکلس این صحنه را در تراژدیِ *Polyxene* آورده است.

۷۶) **Simonides**, *Fs. 209*, Bergk

۷۷) **Euripides**, *Orestes*, 264.

آری، اگر در همان لحظه، جلوی دادگاه فریادی بلند می‌شد و می‌آمدند و به شما می‌گفتند: «درِ زندان باز شده و زندانیان فرار کرده‌اند.» هیچ کس، چه پیر و چه جوان، آن قدر بی‌اعتنا نبود که پیش نَدود و با همه‌ی قدرتش به یاری نشتابد. اما، اگر حالا کسی پیش بیاید و به شما بگوید: «کسی که آنها را فرار داده همین مردی است که آنجا ایستاده»، آن بدبخت قبل از این که بتواند کلمه‌ای بگوید به دستِ شما کشته خواهد شد.[۷۸]

۱۰. هوپریدس[۷۹] نیز همین‌طور رفتار می‌کند. او، که به جرمِ صدورِ فرمانِ آزاد کردنِ برده‌ها پس از شکستِ بزرگ (خایرونیا)[۸۰] به چنگالِ عدالت افتاده است، می‌گوید:

این فرمان را سخن‌ور صادر نکرده، بلکه نبرد خایرونیا صادر کرده است.

او، در عین حال که از استدلال استفاده می‌کند، از نیروی مخیله نیز مدد می‌جوید و، با افزودنِ این اندیشه به سخنِ خود، از مرزهای متقاعد ساختن فراتر می‌رود.

۱۱. طبعاً، در چنین مواردی، ما به آنچه قوی‌تر است گوش می‌دهیم. بدین‌سان، از طریقِ استدلال‌های خطابه، به سوی صورِ خیال کشیده می‌شویم که درخشش آنها خیره‌مان می‌کند و بحث‌های معمولی را در سایه می‌گیرد. و چنین تجربه‌ای غیرِ عادی نیست و دلیلی دارد: اگر دو نیرو را در کنارِ هم قرار دهیم، آن که قوی‌تر است ضعیف‌تر را به سوی خود می‌کشد.

۱۲. از شکوهِ اندیشه‌هایی که زاییده‌ی عظمتِ روح در پرتوِ تقلید و صورِ خیال‌اند به قدرِ کافی سخن گفتیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱۶

۱. این‌جاست که، در دنباله‌ی گفتارِ من، فصلِ «صورِ بلاغی» جایگاهِ مخصوصِ خود را پیدا می‌کند. زیرا، همان‌طور که قبلاً نیز گفتم، صورِ بلاغی، اگر انسان بداند که در کجا از آنها استفاده کند، در کارِ شکوهِ سخن جای کمی را اشغال نمی‌کند. با این همه، اکنون، پرداختن به آنها با همه‌ی جزئیاتشان برای ما کاری عظیم و حتی بی‌پایان خواهد بود. از این رو، برای آن

۷۸) DEMOSTHENES, *Against Timocrate*, 208.

۷۹) **Hyperides**، سخن‌ورِ آتنیِ هم‌عصرِ دموستنس.

۸۰) Khaironeia، شهرِ یونانی، در همسایگیِ تبای، که دو نبردِ بزرگِ تاریخِ یونان در آن‌جا اتفاق افتاد. در سالِ ۳۳۸ پیش از میلاد، فیلیپِ دومِ مقدونی نیروی متحدِ آتن و تبای را در آن‌جا شکست داد.

که دلایلی در تأییدِ ادعای خود بیاورم، ناچار فقط به این اکتفا می‌کنم که از میانِ آنها چند تایی را که به سبک شکوه می‌دهند انتخاب و بازنگری کنیم.

۲. دموستنس در عبارتی می‌خواهد سیاستِ خود را توجیه کند. صورتِ طبیعیِ طرحِ موضوع کدام است؟

شما، ای کسانی که بارِ نبرد برای آزادیِ یونان را بر دوش کشیده‌اید اشتباه نکرده‌اید. شما در تاریخ‌تان نیز سرمشق‌هایی دارید؛ زیرا سربازانی هم که در ماراتون[۸۱]، سالامیس[۸۲] و پلاتایا[۸۳] جنگیدند اشتباه نکردند.

اما ناگهان، گویی تحتِ تأثیرِ الهامی خدایی و یا چنان که گویی روحِ فوبوس او را تسخیر کرده باشد، به پهلوانانِ یونان سوگند می‌خورد:

نه، ممکن نیست که شما اشتباه کرده باشید. سوگند به آنان که در ماراتون به استقبالِ خطر شتافتند.

کاملاً آشکار است که در این‌جا در سایه‌ی کاربردِ تنها صورتی از سوگند (که من آن را صورتِ التفاتی[۸۴] می‌نامم)، پدرانش را در ردیفِ خدایان قرار می‌دهد و این فکر را تلقین می‌کند که، همان‌گونه که به خدایان سوگند می‌خورند، باید به کسانی هم که چنان مرگی داشته‌اند سوگند خورد؛ احساساتِ کسانی را که در نبرد به استقبالِ مرگ رفته‌اند گواه می‌گیرد و، با عبارتی شکوه‌مند و آتشین و با سوگندی تازه و خارق‌العاده و قابلِ اعتماد، مسیرِ طبیعیِ استدلالِ آنان را تغییر می‌دهد؛ سخنِ خود را مانندِ دارو و پادزهر واردِ روحِ شنوندگان می‌کند تا آنجا که قلبِ آنان را از ستایش آکنده می‌سازد و این اعتقاد را به آتنی‌ها القا می‌کند که اهمیتِ جنگ با فیلیپ، کمتر از پیروزی‌های ماراتون یا سالامیس نیست. پس با کاربردِ یک صورتِ بلاغی شنوندگانش را با خود همراه می‌سازد.

۳. با وجودِ این، کسانی هستند که معتقدند سابقه‌ی این سوگند در اثرِ اوپولیس وجود دارد:

به نبردی که در ماراتون کرده‌ام سوگند می‌خورم.
هر آن که از این مردم دلِ مرا به درد بیاورد بی‌مجازات نخواهد ماند.[۸۵]

اما هر سوگندی به خودی خود دارای شکوه نیست؛ مکان، لحن، موقعیت و دلیل است که به

---

۸۱) Marathon　۸۲) Salamis　۸۳) Plataea　۸۴) Apostrophe

۸۵) از یک اثرِ گمشده‌ی اوپولیس **Eupolis**، کمدی‌نویسِ یونانی.

آن ارزش می‌دهد. در اثرِ اوپولیس فقط یک سوگند وجود دارد ولاغیر، و این سوگند در برابرِ مردمِ آتن ادا شده است که در آن روزگار در نهایتِ رفاه بودند و احتیاجی به دل‌گرمی نداشتند. گذشته از آن، شاعر به مردمی سوگند نمی‌خورد که آنها را در ردیفِ خدایان بگذارد و در روحِ شنوندگانش احساسی شایسته‌ی شجاعتِ اجدادشان برانگیزد، بلکه او از کسانی که به استقبالِ خطر شتافته‌اند فاصله می‌گیرد و متوجهِ چیز بی‌جانی می‌شود، یعنی جنگ. بر عکس، دموستنس از این سوگند در برابرِ یک ملتِ شکست خورده استفاده می‌کند، به نحوی که دیگر روزِ خایرونیا در نظرِ آتنیان فاجعه‌ای به حساب نیاید. چنان‌که گفتم، همین صورتِ بلاغی در عینِ حال دلیلِ این نکته است که آنها هیچ اشتباهی نکرده‌اند، سرمشقی است، تأییدی است به قیدِ قسم، و نیز مدح و تشجیعی است.

۴. آنگاه سخن‌ور پیش‌بینی می‌کند که ممکن است کسی اعتراض کند و بگوید: «تو از شکستی حرف می‌زنی که بر اثرِ سیاستِ تو پیش آمده است، اما سوگند به پیروزی می‌خوری؟» برای مقابله با آن، کلماتش را با کمالِ اطمینان انتخاب می‌کند و نشان می‌دهد که حتی در اوجِ هیجان نیز تسلط بر خویشتن ضرورت دارد. می‌گوید:

> آنان که در ماراتون به استقبالِ خطر رفتند، آنان که در نبردِ دریاییِ سالامیس و آرتمیسیون[۸۶] جنگیدند، و آنان که در نبردِ پلاتایا شرکت کردند.

هیچ‌جا کلمه‌ی «فاتحان» را به کار نمی‌برد. بلکه همه‌جا کلمه‌ای را که حاکی از نتیجه‌ی جنگ باشد حذف می‌کند؛ زیرا نتیجه‌ی آن جنگ‌ها موفقیت‌آمیز و در تضاد با روز خایرونیا بوده است. از این رو، برای این که شنوندگانش به این نکته نیندیشند، بلافاصله اضافه می‌کند:

> ای آیسخینس[۸۷]، شهر به خرجِ مردم، همه‌ی آنان را که کشته شده بودند، با مراسمِ تدفینِ رسمی، به خاک سپرد، نه تنها آنان را که موفق شده بودند.

۱۷

۱. در این‌جا، دوستِ عزیز، مطالعه‌ای را که در این باره کرده‌ام نباید فراموش کنم. البته به اختصار خواهم گفت: طبقِ یک قانونِ طبیعی، صورِ بلاغی به کمکِ شکوه می‌آیند و شکوه به

۸۶) Artemision

۸۷) Aiskhines یا اشین (Eschine) خطیبِ یونانی (۳۹۰-۳۱۴، ق م)، رقیبِ دموستنس.

نوبه‌ی خود جلوه‌ی فوق‌العاده‌ای به صورِ بلاغی می‌بخشد. اما کجا و چگونه؟ الآن می‌گویم. کاربردِ صورِ بلاغی به خودیِ خود مشکوک است و تصورِ دغلی، حیله‌گری و استدلال محیلانه را در مردم پدید می‌آورد، به ویژه وقتی که در برابرِ قاضیِ مستبد و مخصوصاً در حضورِ جباران، شاهان، فرماندهانِ نظامی (و به طورِ کلی در برابرِ همه‌ی این کسان)، که در موقعیتِ حاکم قرار گرفته‌اند، ادا شود. چنین شخصی وقتی که خود را ببیند که مانندِ بچه‌ی ساده‌ای در معرضِ صورِ بلاغیِ یک پشتِ هم انداز قرار گرفته است بیزار می‌شود و، چون این استدلالِ محیلانه را توهینی نسبت به خود تلقی می‌کند، گاهی از خشم دیوانه می‌شود؛ حتی، اگر خشمِ خود را نیز مهار کند، دیگر آمادگیِ پذیرفتنِ آن سخنان را ندارد. از این رو، بهترین صورِ بلاغی آنهایی هستند که پنهان می‌مانند و وجودشان احساس نمی‌شود.

۲. بدین‌سان، شکوه و شور و هیجان پادزهر و نیروی بازدارنده در برابرِ سوءِظنی هستند که کاربردِ صورِ بلاغی بر می‌انگیزد؛ و صنعتی که دست به دستِ زیبایی‌ها و شکوه‌مندی بدهد مخفی نمی‌ماند، اما از هر سوءِظنی بر کنار می‌ماند. بهترین نمونه‌ی آن همان است که در بالا نقل کردم: «سوگند به آنان که در ماراتون به استقبالِ خطر شتافتند.!» سخن‌ور این صورتِ بلاغی را چگونه پنهان کرده است؟ مسلماً زیرِ درخششِ خودش. صنایعِ بلاغی، مانندِ روشنایی‌های خفیفی که چون از نورِ خورشید احاطه شوند ناپدید می‌شوند، هنگامی که شکوه از هر سو احاطه‌شان کند، در سایه می‌مانند.

۳. در نقاشی نیز نظیر این وجود دارد. در تابلوی نقاشی، سایه و روشن در کنارِ هم و با رنگ‌ها روی سطحِ تابلو توزیع شده‌اند. با وجودِ این، آن‌چه در وهله‌ی اول به چشم می‌خورد روشنایی است. روشنایی، گذشته از آن که برجستگی را نشان می‌دهد، از همه‌ی قسمت‌های دیگر به ما نزدیک‌تر است. در سخن‌وری نیز شور و هیجان و شکوه از هر چیزِ دیگری به ما نزدیک‌تر است و در سایه‌ی قرابتِ طبیعی و پرتوی که می‌افکنند، پیوسته قبل از صورِ بلاغی به چشمِ ما می‌خورد و سایه‌ای بر فنونِ آنها می‌افکند که انسان می‌پندارد آن را پنهان کرده‌اند.

۱۸

۱. و درباره‌ی طلب و استفهام[۸۸] چه باید گفت؟ آیا این صورِ بلاغی، با طبیعتِ خاصِ خود،

۸۸) Interrogation

حدت و اثرگذاریِ بیشتری به خطابه نمی‌بخشد؟

به من بگویید آیا می‌خواهید راه بیفتید و از هم‌دیگر بپرسید: تازه چه خبر؟ ــ آه، چه خبری تازه‌تر از این که مردی مقدونی یونان را در جنگ شکست داده است؟ آیا فیلیپ مرده است؟ نمرده ولی مریض است ــ اما برای شما چه فرق می‌کند. اگر بلایی به سر او بیاید شما بر فور یک فیلیپِ دیگر برای خودتان می‌تراشید[۸۹].

و باز می‌گوید:

کشتی‌هایمان را به سوی مقدونیه برانیم. عده‌ای از من می‌پرسند: ــ در کدام ساحل لنگر بیندازیم؟ خودِ جنگ نقاطِ ضعفِ نیروهای فیلیپ را پیدا خواهد کرد.

این فکر، اگر به صورتِ عادی و ساده گفته می‌شد، بی‌تردید ضعیف بود. اما چنین نیست. در سایه‌ی لحنِ الهام شده، بازیِ سریعِ سؤال و جواب، مهارتی که با آن دموستنس به اعتراض‌های خودش پاسخ می‌دهد، به صورتی که گویی پاسخِ کسِ دیگری را می‌دهد، و خلاصه با کاربردِ این صورتِ بلاغی گذشته از این که خطابه‌ی خود را به درجه‌ی شکوه‌مندی می‌رساند، بر قوتِ تأثیرِ آن نیز می‌افزاید.

۲. اظهارِ شور و هیجان بالاترین تأثیر را زمانی در شنونده می‌گذارد که گویی سخن‌ور آن را ادا نکرده بلکه زاییده‌ی موقعیت است. آنچه سخن‌ور از خود می‌پرسد و پاسخ‌هایی که به خود می‌دهد تقلیدِ فورانِ طبیعیِ احساسات است. تقریباً چنان است که کسی بر اثرِ سؤال‌های دیگران به هیجان آمده باشد، و بلافاصله، با حدت و با لحنِ حقیقتِ محض، به او پاسخ دهد. بدین‌سان، صورتِ بلاغیِ استفهام و پاسخِ آن شنونده را وا می‌دارد که تصور کند هر یک از نکاتی که قبلاً به دقت مطالعه و تنظیم شده، حاصلِ بدیهه‌گویی است و در همان لحظه فوران کرده است و به شنیدنِ آن دچار وهم می‌شود.

این عبارتِ هرودوت را هم یکی از متعالی‌ترین نمونه‌های شکوه‌مندی می‌دانند:

و اگر بدین‌سان[۹۰] ....

۸۹) DEMOSTENES, *Philippics*, 1. 10.

۹۰) در این‌جا چهار صفحه از متنِ اصلی ناقص است که بحث درباره‌ی صورِ بلاغی را قطع کرده است. در متنِ باقی‌مانده هیچ‌گونه اشاره‌ای به تقسیم‌بندیِ سنتی بین «صورِ معانی» و «صورِ بیان»، که در فصلِ هشتم به آنها اشاره شده بود، دیده نمی‌شود. شاید در صفحاتِ گم‌شده این تقسیم‌بندی صورت گرفته باشد. اگر بخواهیم در این مورد به تقسیم‌بندیِ صورِ بلاغی در کتبِ بلاغتِ عربی و فارسی استناد کنیم، باید بگوییم که آنچه از صورِ بلاغی پیش از ←

۱۹

... کلماتی که از رابطه آزادند، رها می‌شوند و پخش می‌شوند و گویی از خودِ سخن‌ور جلو می‌زنند. گزنفون می‌گوید:

و سپرها فشرده بر سپرها، هم‌دیگر را عقب می‌راندند، می‌جنگیدند، می‌کشتند، می‌مردند.[۹۱]

و همچنین سخنانِ «اورولوخوس»[۹۲] [در اودیسه]:

ای اولیسِ نام‌آور، چنان که تو فرموده بودی، از میانِ جنگلِ درختانِ بلوط می‌گذشتیم.
در تهِ دره خانه‌ی زیبایی از سنگ‌های زدوده یافتیم.[۹۳]

در واقع، کلماتِ جدا از هم که در عین حال سیلانی سریع دارند و احساسی از هیجان تولید می‌کنند که هم انسان را میخ‌کوب می‌کند و هم به جلو می‌راند. چنین است نتیجه‌ای که شاعر از کاربردِ صورتِ بلاغیِ «فصل» می‌گیرد.

۲۰

۱. مشارکتِ صورِ بلاغی در یک موضوعِ مشترک معمولاً تأثیری قوی در تولیدِ هیجان دارد. وقتی که دو یا سه صورتِ بلاغی، چنان که در «مشارکت» (Symmori)[۹۴]، دست به دست هم می‌دهند، در کارِ ایجادِ قدرت و اثر بخشی و زیبایی با هم عمل می‌کنند. در عبارتی از خطابه‌یِ «علیهِ میدیاس»، می‌توان صورتِ بلاغیِ «فصل» را دید که با صور «تکرار الصداره»

← صفحاتِ گم‌شده آمده است (التفات، طلب و استفهام) و نیز آنچه بعد از این می‌آید یعنی فصل (asymdeton)، تکرار الصداره (anaphora) و قلب یا تقدیم و تأخیر (hyperbaton) و نیز اطناب (periphrasis) جزوِ صورِ معانی‌اند. اما، در این میان، در فصلِ بیست و سوم، نویسنده، قبل از این که به بحثِ مجازها بپردازد، ناگهان از یک رشته صورت‌های بلاغی تحتِ عنوانِ polyptoton سخن گفته است که به نظر غریب می‌آید. زیرا این اصطلاح در همه‌ی فرهنگ‌های غربی به معنیِ جناسِ اشتقاق است و حال آن که لونگینوس، با تعریفی که از خودِ اصطلاح به دست می‌دهد و نیز با صورت‌های بلاغیِ متعددی که زیرِ این عنوان نقل می‌کند، در واقع به علمِ بیان پرداخته و از علاقاتِ متعددِ مجازِ مرسل سخن گفته است که در کتاب‌های بلاغتِ غربی زیرِ عناوینِ Metonymia و Synecdoche و Hypallage آمده‌اند. علتِ کاربردِ این عنوان برای منِ مترجم روشن نشد. اگر دوستِ فاضلی راهنماییم کند، سپاسگزار خواهم بود. ـ مترجم.

۹۱) *Hellenica IV, 3,19*

۹۲) **Eurylochus**

۹۳) اودیسه، ترجمه‌ی سعیدِ نفیسی، سرودِ دهم، ص ۲۲۲.

۹۴) Symmori به هیئتی از ثروت‌مندان آتن (در قرنِ چهارمِ پیش از میلاد) اطلاق شد که مالیاتِ خاصی به دولت می‌دادند تا با آن کشتیِ جنگیِ بزرگی را تجهیز کنند.

(Anafora) و «وصفِ جان‌دار» (Diatyoosis) در هم آمیخته است:

وقتی که انسانی انسانِ دیگر را می‌زند، حالاتی دارد که تعدادی از آنها را قربانی نمی‌تواند برای دیگری تعریف کند: قیافه، نگاه، صدا.[۹۵]

۲. بعد، برای این که خطابه با همان لحن ادامه نیابد و در همان جا متوقف نماند (زیرا آرامش را می‌توان با لحنِ یک‌نواخت نشان داد، اما شور و هیجان احتیاج به نوعی بی‌نظمی دارد، چون همان خلجان و جنب و جوشِ روح است)، بلافاصله به «فصل»های دیگر و به «تکرار الصداره» رو می‌آورد:

با قیافه، با نگاه، با صدا، وقتی که مرتکب تجاوز می‌شود، وقتی که خصمانه رفتار می‌کند، وقتی که مشت‌هایش را فرود می‌آورد، وقتی که با شما مانندِ برده‌ای رفتار می‌کند.

با این کلمات، سخن‌ور عینِ شخصِ متجاوز رفتار می‌کند: ضربات را بی‌وقفه و پیاپی بر ذهنِ قضات فرود می‌آورد.

۳. سرانجام، همان‌طور که عادتِ تند باد است، به هجومِ تازه‌ای دست می‌زند و می‌گوید:

وقتی که با مشت‌هایش حمله می‌کند، وقتی که سیلی می‌زند، انسان‌هایی را که به تحقیر عادت نکرده‌اند به عصیان وا می‌دارد و از خود بی‌خود می‌کند. هیچ‌کس با تعریف کردن نمی‌تواند نشان دهد که چنین تحقیری چقدر وحشت‌ناک است.

پس در تمام مراحل، از خاصیتِ اصلیِ «فصل» و «تکرار الصداره» استفاده می‌کند. بدین‌سان، در نظرِ او، نظم در درونِ خود بی‌نظمی‌هایی دارد و بی‌نظمی نیز عناصری از نظم.

۲۱

۱. خوب، حالا اگر دلت می‌خواهد، به روالِ مقلدانِ ایسوکراتس[۹۶]، حروفِ ربط واداتِ دیگری به گفته‌ی دموستنس اضافه کن:

البته این نکته را هم نباید فراموش کرد که متجاوز به خود اجازه می‌دهد که خشونت‌هایی مرتکب شود؛ نخست با قیافه، سپس با نگاه و بالاخره با صدای خودش.

می‌بینی که اگر جمله را با افزودنِ پیاپیِ اداتِ وصل و ربط، به این صورتِ منظم بازنویسی

۹۵) Demostens, *Against Meidias*, 72

۹۶) Isocrates ـ خطیبِ یونانی (۴۳۶-۳۳۸ ق. م).

کنی، زبانِ تکان‌دهنده و تندِ شور و هیجان بی‌حال و یک‌نواخت و حتی لزج می‌شود، سوزانندگیش را از دست می‌دهد و بلافاصله می‌افتد و خاموش می‌شود.

۲. همان‌طور که اگر دست و پای دوندگان را ببندیم آنها را از شور و حرکت محروم می‌کنیم، شور و هیجان نیز، وقتی که غل و زنجیرِ حروفِ ربط و کلماتِ زایدِ دیگر بر سرِ راهش قرار بگیرند، آن سرکشی و تند و تیزی سنگی را که از منجنیق رها شده باشد از دست می‌دهد.

۲۲

۱. صورتِ بلاغیِ «قلب» یا «تقدیم و تأخیر[۹۷]» را نیز باید در این ردیف قرار داد. این صورتِ بلاغی توالیِ معمولِ کلمات یا اندیشه‌ها را بر هم می‌زند و می‌توان گفت که با این عمل مؤثرترین مشخصه‌ی شور و هیجان را فراهم می‌آورد. زیرا نویسندگان بزرگ نیز ــ مانند کسانی که حقیقتاً دچارِ خشم یا ترس یا دست‌خوشِ تنفر و حسادت و یا احساسِ شدیدِ دیگری هستند (زیرا احساس‌های شدید متعدد و حتی بی‌شمارند، به طوری که نمی‌توان همه‌ی آنها را نام برد) و هر لحظه از مقصود خود منحرف می‌شوند و با هیجان، موضوع‌های دیگری را به میان می‌کشند که دنباله‌ی بحث نیست ، و سپس دوباره به مطلبِ اصلی برمی‌گردند و، تحتِ تأثیرِ انقلابِ درونیِ مداومی که هم‌چون بادی شدید آنها را به این سو و آن سو می‌کشد، به صورت‌های گوناگون نظم و توالیِ طبیعیِ کلمات و اندیشه‌ها را بر هم می‌زنند ــ با استفاده از صورتِ بلاغیِ «تقدیم و تأخیر» به تقلیدِ طبیعت می‌پردازند و، در واقع، همان عمل را انجام می‌دهند. زیرا هنر آن گاه در نقطه‌ی اوج خویش است که عینِ طبیعت جلوه کند و طبیعت نیز زمانی به غایتِ خود می‌رسد که هنر را در خود نهفته داشته باشد. گفتارِ «دیونوسوسِ فوچه‌ای» را از کتاب هرودوت مثال بیاوریم:

> سرنوشت ما به مویی بسته است ای مردمِ ایونی، که آزاد باشیم یا برده، آن‌هم برده‌ی فراری. اکنون اگر می‌خواهید رنجِ جنگ را به جان بخرید، رنج‌هایتان از هم اکنون آغاز می‌شود، اما می‌توانید دشمن را شکست دهید.

۲. نظمِ طبیعیِ کلمات چنین بود:

> ای مردمِ ایونی، اکنون وقت آن است که رنج‌های جنگ را به جان بخرید، زیرا سرنوشتِ ما به

۹۷) Hyberbaton

مویی بسته است...
اما سخن‌ور جایِ کلماتِ «ای مردمِ ایونی» را عوض کرده است و سخنِ خود را با آنچه مایه‌ی وحشت است آغاز می‌کند، چنان‌که گویی در برابرِ چنین خطری وقتِ گفتِ هیچ چیزِ دیگری را به شنوندگانش ندارد. ضمناً مسیرِ اندیشه را عوض می‌کند؛ زیرا، پیش از آن‌که برای آنان از لزومِ تحملِ رنج‌های جنگ (که مقصود او در تحریض است) بگوید، دلیل این تحریض را به دست می‌دهد و می‌گوید «سرنوشتِ ما به مویی بسته است»، به نحوی که گویی سخنانِ او بیانِ ضرورت است نه حاصلِ تأملِ و مطالعه.

۳. باز هم در درجه‌ای بالاتر، توکودیدِس، در سایه‌ی صورتِ بلاغیِ «تقدیم و تأخیر»، در کارِ تجزیه‌ی چیزهایی که بنا به طبیعتِ خود جدایی ناپذیرند، معجزه می‌کند. اما دموستِنس تهور او را ندارد. مع‌الوصف، در این زمینه هیچ کس، این صورتِ بلاغی را به اندازه‌ی او رواج نداده است. او در پرتوِ کاربردِ صورتِ بلاغیِ «تقدیم و تأخیر» به گفته‌ی خود حدتی هول‌ناک و نیز نوعی حالتِ دور از انتظار و خلق‌الساعه می‌بخشد. به این نیز اکتفا نمی‌کند: شنونده را همراهِ خود به خطر کردن در خلالِ تقدیم و تأخیرهای طولانی می‌کشاند.

۴. غالباً اندیشه‌ای را که به بیانِ آن آغاز کرده است معلق می‌گذارد و، در این اثنا، چیزهایی را که با موضوع بیگانه می‌نمایند و معلوم نیست که از کجا آمده‌اند، بی‌وقفه و پشت سر هم، درونِ مطلبِ خود سرازیر می‌کند و شنوندگانش را وا می‌دارد که با نگرانی شریکِ همه‌ی خطراتِ ناپیدا باشند. آن‌گاه، پس از آن همه انتظار و پس از پیچ و خمی طولانی، سرانجام آن کلمه‌ای را که همه در انتظارش بودند چنان بر زبان می‌آورد که در پرتوِ صورتِ بلاغیِ تقدیم و تأخیر، تأثیری تکان‌دهنده برجا می‌گذارد، از آوردنِ مثال بگذریم، زیرا نمونه‌ها فراوان است.

۲۳

۱. هم‌چنین آن صوَرِ بلاغی که polyptoton (؟)[۹۸] نامیده می‌شوند، یعنی تراکم، تنوعِ سبک و انواعِ «ارتفاع»[۹۹]، همان‌طور که می‌دانی، خاصِ سخن‌وری و مایه‌ی جلالِ سخن و هر گونه

---

۹۸) ← پانوشت ۹۰.

۹۹) gradation و آن آوردنِ طیفی از تعبیرها، از قوی‌تر به ضعیف‌تر یا به عکس است برای آنکه خواننده یا شنونده بتدریج به حدّ نهایی کشانیده شود، مانند آن که بگوییم: **امروز هوا گرم است، داغ است، جهنم است.** و آن به اعتبارهای متعدد اقسام دارد. ــ مترجم.

شکوه و شور و هیجان است. همچنین دادنِ تغییرات در حالات، زمان‌ها، اشخاص، شمار، و انواع، چه تنوع و چه حدّتی به کلام می‌بخشد!

۲. در حقیقت باید بگویم آن‌جا که تغییر در شمار، یعنی آوردنِ مفرد به صورتی که اگر دقت کنیم معنیِ جمع دهد، تنها یکی از انواعِ این صورتِ بلاغی است که به‌کلام زیبایی می‌بخشد: به عنوانِ مثال:

بی‌درنگ، جماعتی عظیم فراهم آمد.
پراکنده بر روی ساحل فریاد می‌زند: «تُن[۱۰۰]»!

اما آن چه بیشتر شایسته‌ی توجه است کاربردِ جمع (به جای مفرد) است، که در آن اسامیِ جمع در پرتوِ انبوهِ اعداد، با لحنی مؤثر و پرعظمت، با گوش آشنا می‌شوند.

۳. چنین است سخنانِ اودیپوس در اثرِ سوفوکِلِس:

ای بسترهای زفاف، بسترهای زفاف،
شما به ما زندگی داده‌اید، و پس از زندگی بخشیدن به ما،
پدرانی برادرانِ فرزندانشان، فرزندانی برادرانِ پدر، به وجود آورده‌اید.
و عروسانِ تازه‌ای که هم همسرند و هم مادرانِ شوهرشان
و بزرگ‌ترین رذالت‌ها که ممکن است در میانِ نوعِ بشر وجود داشته باشند.[۱۰۱]

همه‌ی این عناوینِ پیاپی تنها برای یک اسم خاص است: از طرفی برای «اودیپوس» و از سوی دیگر برای «یوکاستا»[۱۰۲]. با وجودِ این، گستردگیِ رقم به صورتِ اسامیِ جمع حجمِ فلاکت را نیز بالا برده است.

هکتورها و سارپدون‌ها به میدان آمدند.[۱۰۳]

و عبارتِ افلاطون درباره‌ی آتنی‌ها که قبلاً نیز در جای دیگری آورده‌ایم:

نه، دیگر پلوپس[۱۰۴]ها، کادموس[۱۰۵]ها، اگوپتوس[۱۰۶]ها، دانائوس[۱۰۷]ها و بسیاری بربرزادگانِ دیگر نیستند که با ما زندگی می‌کنند، بلکه ما یونانیان هستیم، با خونی پاک از هرگونه آلودگی که در سرزمین خودمان ساکنیم.[۱۰۸]

---

۱۰۰) قطعه‌ای حماسی درباره‌ی صیدِ ماهی از نویسنده‌ای ناشناس.
۱۰۱) Oedipus Tyranus, 1403-8
۱۰۲) Jocasta، مادر و همسر اودیپوس.
۱۰۳) از اثری ناشناخته.
۱۰۴) Pélops
۱۰۵) Cadmos
۱۰۶) Egyptos
۱۰۷) Danaos
۱۰۸) PLATON, Menexenus, 245.

در واقع، وقتی که اسامیِ خاص، چنان که در بالا دیدید، در یک عبارت متراکم شوند، حوادث با عظمتِ بیشتری در گوش ما طنین می‌اندازند. اما نباید در این صنعت اسراف کرد: باید آن را فقط در موردی به کار برد که طبیعتِ موضوع یکی از حالاتِ لاف‌زنی، اطناب، مبالغه، شور و هیجان یا چند تای آنها را با هم ایجاب کند. زیرا «آویختنِ زنگوله به همه جا» بوی سفسطه می‌دهد.[۱۰۹]

۲۴

۱. با این همه، گاهی نیز، به خلافِ آنچه گفته شد، تبدیلِ اسامیِ جمع به مفرد شکوه فراوان به سبکِ نویسنده می‌بخشد. دموستنس می‌گوید:

> آن‌گاه سراسرِ پلوپونز، غرق در اختلاف بود.[۱۱۰]

و هرودوت می‌نویسد:

> هنگامی که فرونیخوس تراژدیِ تصرفِ *میلتوس* را به صحنه برد، تئاتر اشک ریخت.[۱۱۱] دادنِ وحدت به قسمت‌های مجزا اهمیتِ بیشتری به تعدد می‌دهد.

۲. زیباییِ این دو صورتِ بلاغی، به عقیده‌ی من، از یک منبع ناشی است: وقتی کلمات مفرد باشند، نتیجه‌ی تبدیلِ آنها به جمع، شور و هیجانی است دور از انتظار. اگر کلمات جمع باشند، گردآوریِ آنها در وحدتی هماهنگ، تأثیرِ غریبی دارد در عکسِ این جهت.

(دنباله دارد.)

۱۰۹) اصطلاحِ «آویختنِ زنگوله به همه جا» به معنی «ایجاد سر و صدای زیاد» جنبه‌ی ضرب‌المثل دارد و دموستنس آن را در رساله‌ی علیه آریستو گیتون، ۹۰ به کار برده است.

۱۱۰) On the Crown, 18

۱۱۱) نمایشِ فرونیخوس (Phrynichos) که در سالِ ۴۹۴، اندک زمانی پس از تصرفِ میلتوس (Miletus) به دستِ ایرانیان، مردمِ آتن را، که از بی‌اعتناییِ خود به سرنوشتِ یونانیانِ آسیا دچارِ عذابِ وجدان بودند، چنان به هیجان آورد که نویسنده را جریمه کردند و نمایشِ اثرِ او را ممنوع اعلام داشتند (هرودوت، تاریخ، ج ۶، ص ۲۱).