پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقاله

اهمیت فلسفی یک شعر

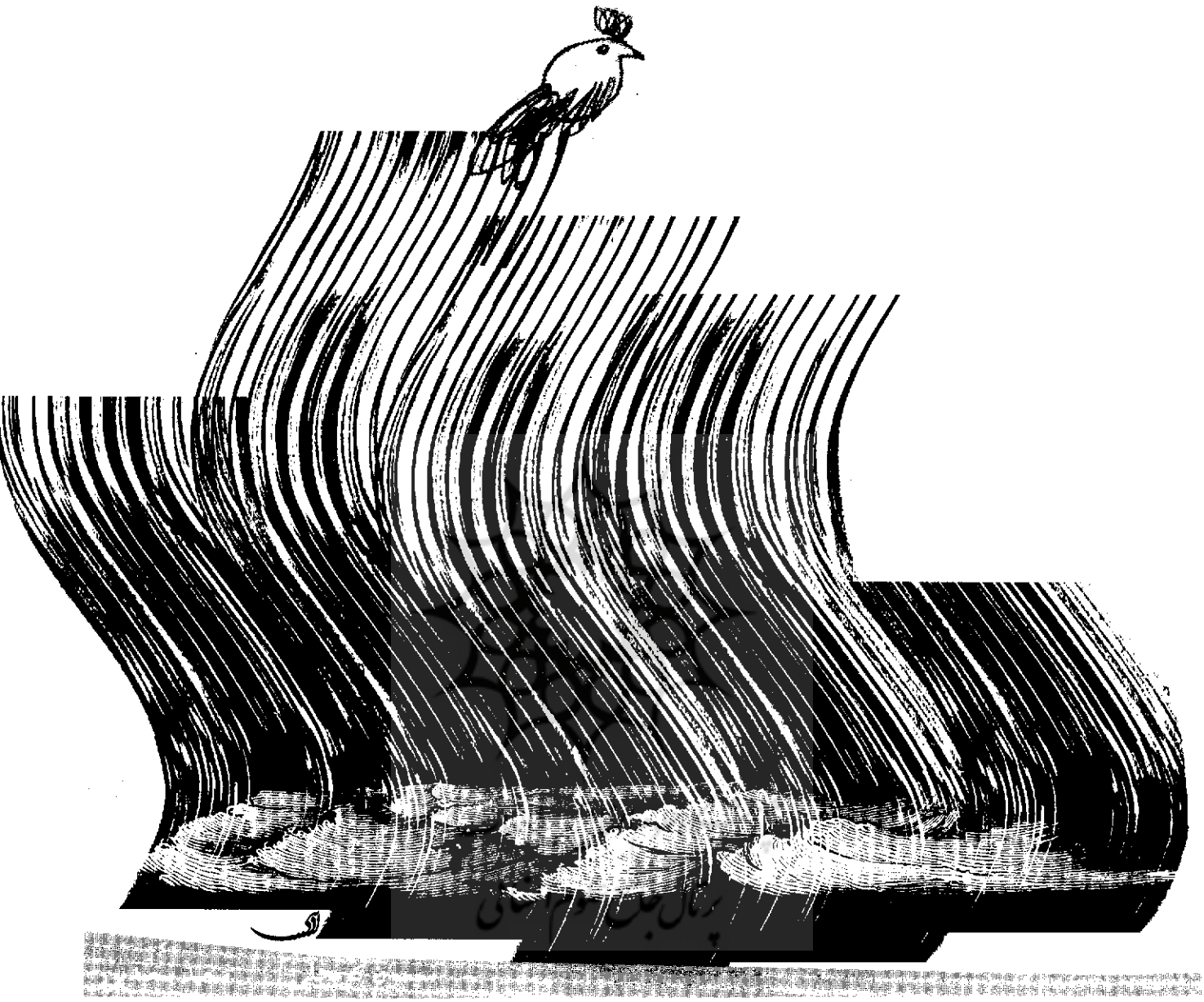
شاید به خشم آوردن فیلسوفان ارزشمندتر از همراهی با آنان باشد.
(والاس استیونس)

۱

چه رابطه‌ای است میان واژه‌های ما و جهانی که آن واژه‌ها ظاهراً بر آن دلالت می‌کنند؟ چه رابطه‌ای است میان اندیشه‌های ما و چیزهایی که متعلّق آن اندیشه‌ها هستند؟

این شاید پرسش اساسی فلسفه است که می‌تواند به شیوه‌های گوناگون توصیف شود، بسته به اینکه از چه برههٔ تاریخی سخن بگوییم و پرسش را در چارچوب چه الگوی نظری مطرح کنیم. برای پارمنیدس، فیلسوف پیش از سقراط، مسئله همسانی اندیشه و هستی یا همسانی اندیشیدن و آنچه هست اهمیت دارد. برای افلاطون مسئله تطابق میان عقل و مثل مهم است، برای آکویناس تشابه میان ذهن و اشیاء، برای دکارت و فلسفهٔ پسادکارتی این مقوله، مسئلهٔ اصلی معرفت‌شناسیِ مدرن می‌شود: یعنی چه رابطه‌ای است میان ذهن و اشیایی که بر ذهن پدیدار می‌شوند، یا چه رابطه‌ای است میان بازنماییهای ذهنی ما و آنچه که قرار است آنها نشان دهند، یا باز هم چه رابطه‌ای است میان اعمال آگاهانه ذهنی ما و محتوای آن اعمال.

همین موضوع، پرسش اساسی از حقیقت است تا جایی که حقیقت بر همسانی، یکسانی، تشابه یا تطابق اندیشه با آنچه موضوع



اندیشه است دلالت می‌کند، یعنی اینهمانی دو طرف یک نسبت، نسبت درون با بیرون. پیشرفت اصلی معرفت‌شناسیهای کانتی و نوکانتی این است که آنها برخلاف افلاطون و دکارت، تصور نمی‌کنند که امکان‌پذیر بودن دانش منوط است به مطابقت افکار یا بازنماییهای ذهنی با خود اشیاء، چه این اشیاء مُثُل افلاطونی باشند، چه واقعیتهای متافیزیکی مانند روح، خدا، جوهر مادی یا صرفاً اعتقاد به استقلال کامل واقعیت از ذهن و به قول ویلفرید سلارز «اسطورهٔ داده‌ها». بلکه حقیقت آن چیزی است که ما حقیقت می‌پنداریم، یعنی آنچه در ذهن ما پدیدار می‌شود. اما آنچه در ذهن ما پدیدار می‌شود چه بسا به راستی به حقیقت ماهوی آن اشاره کند، هرچند ما هرگز در موقعیتی نیستیم که این واقعیت را جدا از اینکه چگونه بر ما پدیدار شده، بدانیم. پس از منظر کانتی، قلمرو ادراک حسی دسترسی ماست به جهانی که برای ما واقعی است، اما آن جهان، همیشه از پیش انباشته از مفاهیم است و به این ترتیب از طریق مقولات فاهمه تبیین می‌شود و وابسته به حالت ذهنی است. به همین علت است که «ایدئالیست استعلایی در واقع یک رئالیست تجربی است.» (کانت، **نقادی عقل مطلق**)

اندیشهٔ هایدگر از بررسی دقیق انتقادی این تصویر کانتی آغاز می‌شود. از منظر هایدگر، معرفت‌شناسی کانت بر پذیرفتن غیرانتقادی ذهن به عنوان آگاهی و قبول ثنویت ذهن و عین قرار دارد

که خود بر یک هستی‌شناسی نادرست که آن را حی و حاضر (vorhandenheit) می‌نامد مبتنی است. به بیانی دیگر، در تقریب اول حی وحاضر نگرشی نظری یا بازنمودی به اشیاست که به انسان امکان می‌دهد تا با پدیدهٔ جهان در چارچوب عملی و معنی‌دار هستی روزمره سروکار داشته باشد. بنابراین برای هایدگر، معضلات سنتی معرفت‌شناسی ـ مثلاً معضل شک‌گرایی، چه در مورد اذهان دیگر یا جهان بیرونی ـ شبه معضلاتی هستند که از یک هستی‌شناسی سنتی در باب ذهنیت سربرآورده و به قول هایدگر نیازمند ویرانی (destruction) است، اما هرچند هایدگر از صورت‌بندیهای فلسفهٔ سنتی دربارهٔ نسبت زبان با جهان، یا اندیشه با اشیا انتقاد می‌کند، باز هم از مفهومی از حقیقت بهره می‌گیرد که صورت‌بندی دیگری از آن به عنوان aletheia (پرده‌برداری) است. این صورت‌بندی دست کم مسئله نسبت میان درون و بیرون را فرض می‌گیرد، حتی وقتی اصطلاحات ذهن و عین به dasein و جهان (world) یا mensch و sein تغییر می‌یابند.

با اینهمه، در این مقاله می‌کوشم نشان دهم که چگونه شعر و به طور مشخص، خوانش یک شعر خاص می‌تواند این مسئلهٔ دائم فلسفی را به طرزی چشمگیر و شاید نامنتظره روشن سازد. شعری که برای این منظور برگزیده‌ام از والاس استیونس (۱۹۵۵-۱۸۷۹) شاعر آمریکایی است، با عنوان «اندیشهٔ نظم در کی وست» که در ۱۹۳۴ سروده شده و در دومین مجموعه اشعار استیونس، **اندیشه‌های نظم** (۱۹۳۶) آمده است. من در این مقاله هیچ هدف بلندپروازانه‌ای را دنبال نمی‌کنم و فقط قصد دارم نشان دهم چگونه این مسئله کلاسیک فلسفی به شعر تبدیل شده است. این احتمالاً اهمیت فلسفی شعر را روشن می‌کند. در مصطلحات والاس استیونس، که هم اکنون به توضیح آن می‌پردازم، رابطهٔ میان زبان و جهان یا اندیشه و اشیاء، به عنوان رابطهٔ میان **تخیل و واقعیت** توصیف می‌شود. خبرگان ادبی نیک می‌دانند که انتخاب این موضوع برای شعر یک انتخاب بی‌طرفانهٔ خنثی نمی‌تواند باشد، زیرا استیونس به یقین از حیث آگاهی و ژرفای فلسفی، یکی از عمیق‌ترین شاعران مدرن، و «اندیشه نظم در کی وست» یکی از بهترین سروده‌های او به شمار می‌آید. هرچند استیونس به نگارش فلسفه نیز دست یازید (که باید گفت نتایج چندان روشنی دربرنداشت)، دلیل اینکه چرا او در کل شعر را به جای فلسفه برای بیان افکار فلسفی‌اش برگزید شاید به دلبستگی خودآگاهانهٔ او به بلندپروازیهای زیباشناختی رمانتیسم برمی‌گردد. به بیان دیگر، این اعتقاد که هنر بهترین وسیله برای دستیابی به بنیاد اساسی زندگی است و اینکه مسائل مدرنیته را می‌توان از طریق آفریدن آثار هنری منتقدانهٔ خودآگاهانه طرح و حتی حل کرد، یعنی آثاری که به نظر فردریش شلگل، رمانِ بزرگِ دنیای مدرن محسوب می‌شد.

۲

بررسی‌ام را با قرائت کل شعر شروع می‌کنم و آنگاه به طور منظم، به بندبند آن می‌پردازم: [**او** در سراسر شعر معادل **she** یعنی مؤنث است. م.]

او در آنسوی نبوغ دریا آواز می‌خواند
دریا هرگز شکل آواز یا اندیشه را نگرفت
بل همچون تنی، سراپا تنی، آستینهای تهی‌اش را
می‌تکاند و با اینهمه، جنبش تقلیدی‌اش
خروشی پیوسته می‌کشید، خروشی پیوسته پدید می‌آورد
که از آنِ ما نبود اما آن را می‌فهمیدیم
غیرانسانی و از اقیانوس پیش رو.

دریا نقاب نبود. چنانکه او نیز نبود.
سرود و آب آوای درهم آمیخته نبودند
اگرچه آنچه او می‌سرود همان بود که می‌شنید
چرا که آنچه می‌سرود واژه به واژه می‌تراوید.
شاید در تمام عباراتش
آب فرساینده و باد دمنده موج می‌زد
اما آوای او بود که می‌شنیدیم، نه دریا.

چرا که او سازندهٔ سرودی بود که می‌خواند.
دریای پیوسته با اشارت تراژیک
فقط مکانی بود که او در کنارش گام می‌زد و می‌سرود.
گفتیم: این روح کیست؟ چون می‌دانستیم
که روح است که می‌جستیم و می‌دانستیم
که باید این را در حین آواز او بارها بپرسیم.
اگر تنها آوای تاریک دریا بود که برمی‌خاست،
یا حتی از خیزابهای بسیار رنگ می‌گرفت،
اگر تنها آوای بیرونی آسمان و ابر بود،
یا آوای مرجان غرقه در میان دیوارهای آب،
هرچند زلال، آنگاه بایست هوایی ژرف می‌بود،
گفتار آه گون هوا، صدایی تابستانی
که در تابستان بی‌پایان تکرار می‌شد
و تنها صدا بود. اما چیزی بیش از آن بود،
حتی بیش از آوای او، و آوای ما،
در میان خیزشهای بی‌معنای آب و باد،
مسافتهای نمایشی، سایه‌های مفرغی
انباشته بر بلندای آفاق، جوّهای کوهستانیِ
دریا و آسمان.
آوای او بود که آسمان را
هنگام محو شدنش تیزتر از هر زمان می‌ساخت.
او انزوای لحظه را به آن می‌بخشید
یگانه پدیدآورندهٔ جهانی بود
که در آن می‌سرود. و هرگاه می‌خواند
دریا، هر خویشتنی که داشت، خویشتنی می‌شد
که سرود او بود، چرا که او آفریننده بود. پس ما
نظاره‌گر او که تنها گام می‌زد
دانستیم که برای او هرگز جهان در کار نیست
جز همان که می‌سرود و سرایان می‌ساخت.

رامون فرناندز، مرا بگو، اگر که می‌دانی، اگر می‌دانی، بگو
چرا آن هنگام که آواز پایان گرفت و ما
به شهر باز می‌گشتیم، بگو چرا چراغهای شیشه‌ای،
چراغهای درون زورقها در آن لنگرگاه،
همچنان که شب اریب وار از هوا فرود می‌آمد،
شب را به زیر کشید و دریا را تقسیم کرد،
حوزه‌های آذین و قطبهای آذرین را نمودار ساخت،
و شب را آراست، ژرفا داد، افسون کرد.

آی! عصیان خجسته در پی نظم، رامون رنگباخته

عصیان سراینده تا از دریا کلامی به نظم آورد،
کلامی از دروازه‌های معطر، با ستارگان مات
و کلامی از خود ما و سرچشمه‌های ما،
در تعریفهای شبح وارتر، صداهای پرسوزتر.

عنوان شعر، «اندیشه نظم در کی وست» نسبتاً بی‌روح و فاقد گیرایی است، چنانکه عناوین استیونس غالباً با خود شعر مغایرتی کنایه‌آمیز دارند و عمداً با محتوای متن رابطه‌ای غیرمستقیم برقرار می‌کنند. محل شعر، سواحل کی در فلوریداست، جایی که استیونس تعطیلات بسیاری را در آن گذراند، و ظاهراً شخصیت اسپانیولی رامون فرناندز را توجیه می‌کند، هرچند که به این موضوع برخواهم گشت. توجه کنیم که در عنوان، مقولهٔ عام «اندیشه نظم» با مکان خاص کی‌وست پیوند می‌خورد. البته چنین پیوند مقولات عام و خاص، تکرار همان تز کلاسیک عملکرد اثر هنری است، که طبق آن اثر هنری تجلی خاص و لذت بخش وضعیت کلی است. مطابق همین تز، از منظر افلاطون، زیبایی پلی است میان مقولات حسی و ماورای حسی، برای کانت، زیبایی نمادی است برای اخلاقیات، و

برای هگل، هنر نماد حقیقت است. بدینسان، عنوان شعر نیز نشان می‌دهد که موضوع شعر مسئله‌ای اساسی در زیباشناسی فلسفی است، یعنی چگونه می‌توان کلی را در زمان و مکانی خاص نشان داد.

با نگاه مختصر به عروض شعر (مراد، اصل انگلیسی شعر است)، می‌بینیم که وزن آن تقریباً آیمبیک پنج پایه (lambic penthameter)، یعنی همان بحر شعر سپید کلاسیک انگلیسی است. همچون دیگر سروده‌های استیونس، تکرار و تواتر در اینجا به وفور به کار رفته، که کیفیتی سرودوار و وردگونه به شعر می‌بخشد، مثلاً:

... بایست هوای ژرف می‌بود
گفتار آه‌گون هوا، صدایی تابستانی
که در تابستان بی‌پایان تکرار می‌شد
و تنها صدا بود...

تأثیر این شگرد در اینجا مشابه ملودی در موسیقی است و برخی منتقدان، شعر استیونس را با شعر تونال موسیقایی قیاس کرده‌اند، هرچند اینگونه تفسیر، بلندپروازی استدلالی و فلسفی شعر او را دست کم می‌گیرد.

قافیه‌بندی صوری مشخصی در «اندیشه نظم» به چشم نمی‌خورد، کما اینکه استیونس در رعایت فرم چندان منضبط نبود. قافیه‌ها در برخی سطور، بسیار مؤکدند، و در برخی سطور دیگر، خیلی نرم و سبک. قافیه اغلب با تکرار مستقیم کلمات پایان سطر پدید آمده است. ساختار بندها متحدالشکل نیست: ابتدا دو بند ۷ سطری، و سپس بندهای ۶، ۱۳، ۱۰، ۸ و مؤخره‌ای ۵ سطری. نیز کاربرد سنگین و فراوان واج‌آرایی (alliteration) قابل توجه است. بُعد عروضی و بلاغی شعر چنان مطبوع است که استدلال دقیق شعر را در خطر ابهام قرار می‌دهد. همین استدلال است که اکنون می‌خواهم بدان بپردازم.

۳

می‌توانیم با جست‌وجوی موضوع شعر که با ضمیر او (مؤنث، she) مشخص شده، بررسی خود را شروع کنیم. «او» کیست؟ به او فقط با ضمایر سوم شخص اشاره شده و استیونس هرگز توصیفی جسمانی از او ارائه نمی‌دهد. تنها چیزی که می‌دانیم این است که «او» کنار دریا قدم می‌زد و آنها گام برداشتنش را تک و تنها آنجا تماشا می‌کردند. می‌توان نبود توصیف جسمانی از او را با توصیفات فراوان دریا مقابله کرد، که ویژگی فقدان کلی جسمیت انسانی در آثار استیونس است. شاعر در **آداجا** (Adagia) می‌نویسد: «زندگی امری است مربوط به آدمها نه مکانها. اما برای من، زندگی امری است مربوط به مکانها و مشکل همین است.» استیونس معمولاً مسئلهٔ هرمنوتیک آدمهای دیگر را پایین‌تر از این مسئلهٔ معرفت‌شناختی که ذهن چگونه با جهان جفت و جور می‌شود، قرار می‌دهد. پس، یک بار دیگر، «او» کیست؟ آیا یک زن است؟ اصلاً آیا انسان است؟ آیا فرشته است؟ استیونس با الهام از تابلو نقاشی طبیعت بی‌جان اثر تل کوت (Tal Coat) که در ۱۹۴۹ خرید، همچنین تحت تأثیر **مرثیه‌های دوئینو** از ریلکه، به پیکری اشاره کرد که آن را «فرشتهٔ ضروری» نام گذاشت. شخصیت اصلی فرشته‌وش می‌گوید:

من فرشتهٔ ضروری زمین هستم
زیرا در نگاه من، زمین را دگرباره می‌بینی
تهی از قالب سخت و سمج انسان محبوسش،
و در شنوایی‌ام، زوزهٔ تراژیک آن را می‌شنوی...

پس «او» شاید فرشته‌ای ضروری باشد، نیم انسانی و نیم الهی، پیام‌آوری میانجی خدایان و میرایان. شاید هم فرشته فسونگر دریاها (siren) باشد که دریانوردان را از دوردست مجذوب خود می‌کند و آنان را به سوی مرگ در صخره‌ها می‌کشد. یا شاید چهره‌ای اساطیری است، همچون الههٔ الهام شاعرانه که در آغاز اشعار حماسی ندایش در می‌دهند - «بسرای، ای الهه.» در همین شعر به او به عنوان یک «روح» اشاره می‌شود، یا دقیق‌تر، به عنوان تجسم یا نماینده‌ای از یک روح.

«گفتیم: این روح از آن کیست؟» اما روح، کیست یا چیست؟ این سؤال به دور از فلسفه به نظر می‌رسد. به او همچنین به عنوان «یگانه پدیدآورندهٔ جهان» اشاره می‌شود، که خدای گونه می‌نماید همچون نیم نیازی (demi - urge) که در تیمائوس (Timaeus) افلاطون، گیتی را می‌آفریند، هرچند جهانی که او می‌آفریند، همیشه فقط به عنوان جهان او مشخص می‌گردد، «جهانی برای او».

در مورد پرسوناژهای دیگر، قدر مسلم اینکه کل واقعه از زبان یک شخص ثالث گزارش می‌شود، کسی که «او» را در برهه‌ای از

زمان گذشته نظاره کرده است. در سراسر منظومه، زمان گذشته به کار رفته، تا می‌رسیم به آغاز بند ما قبل آخر. در آن مقطع، همچون حدفاصل بین هشتگانه (octave) و ششگانه (سستت) در یک سانت (sonnet) پترارکی، شعر ناگهان به زمان حال برمی‌گردد: «برایم بگو، رامون فرناندز...» در این مقطع، هویت «ما»ی بندهای سوم و چهارم آشکار می‌شود. ظاهراً سه شخصیت در صحنهٔ شعر وجود دارند: «او» و «ما» - یعنی «رامون رنگباخته» - و صدای شعری یا شخصیت محوری که می‌توان ساده‌دلانه نام والاس استیونس را بر آن نهاد. شخصیت اصلی با رامون فرناندز از تجربه مشترکشان سخن می‌گوید، و این سخن او، بیرون از رویداد توصیف شده در شعر گفته می‌شود. بدین سان طرح کلی شعر چیزی از این قرار است: ما صدای «او» را شنیدیم (شنوایی در این شعر، حس اصلی است) و حالا گوینده می‌خواهد اهمیت آن تجربه را در قالب یک سؤال (اما بدون علامت سؤال) برای مخاطبش بیان کند.

پس «اندیشهٔ نظم» محصولی است از حافظه، که مادر الهه‌های الهام است، و هم «شعری مکالمه‌ای» به سبک کالریج. البته یک ویژگی اشعار مکالمه‌ای کالریج آن است که مخاطب پاسخ نمی‌دهد (مثلاً شعر معروف «یخبندان در نیمه شب» خطاب به نوزاد کالریج گفته می‌شود که نمی‌تواند پاسخ دهد.)

این شعر به قول والاس استیونس «مکالمه‌ای است مداوم با مردی خاموش.» شاید همین امر توضیح دهد که چرا ما از زبان رامون رنگباخته و نسبتاً دو بعدی، پاسخی به سؤالات مطرح شده برای او نمی‌شنویم. در مورد هویت رامون فرناندز، استیونس مصر بود که این نام را خودش ساخته: «صرفاً دو اسم معمولی را به کار بردم. اما چنانکه می‌شد انتظار داشت، معلوم شد که این یک نام حقیقی است.» این ادعا تا حدی جای تردید دارد، چرا که رامون فرناندز، درواقع یک منقّد ادبی فرانسوی بود که بنا به گفته بلوم (Bloom)، استیونس حتماً با آثارش آشنا بود.

پس دست کم سه شخصیت در صحنه‌پردازی شعر حضور دارند، هرچند باید چهارمی را نیز به این زمره افزود، یعنی خود دریا. گمان نمی‌کنم هماوا و هم قافیه بودن sea (دریا) و she (او - مؤنث) تصادفی باشد. به عبارتی، نکته در همینجاست، زیرا در بوطیقای استیونس، دریا نامی برای مقولات **واقعی** است. به زودی به مسئلهٔ معنای **واقعی**، یا بهتر بگویم معنای دوگانهٔ آن برمی‌گردم، اما فعلاً ذکر همین نکته کافی است که امر واقعی یا واقعیت یکی از دو واژهٔ کلیدی بوطیقای استیونس است. پس در چارچوب کلی استیونس، دریا نام چیزهای واقعی است، و چیز واقعی صدایی دارد، «صدای تاریک دریا.» در حقیقت، دریا نبوغی دارد، اما نبوغی بی‌معنا، و استیونس از «جهشهای بی‌معنای آب و باد» می‌نویسد، حال آنکه آوای «او» معنابخش است و به بی‌معنایی معنا می‌دهد. حالا اگر دریا نام چیزهای واقعی است، در بوطیقای استیونس، اوی مؤنث (she) نام کلمهٔ کلیدی دیگر، یعنی خیال (imagination) است. تخیل کار شاعر است و صحنهٔ شعر از دیالکتیک میان دریا و او، میان واقعیت و تخیل، یا رابطهٔ میان دو شکل از نبوغ است. ظاهراً برای استیونس، نبوغ چیزی دوگانه است. در چاپ نخست **آداجا** (Adagia)، استیونس در فاصلهٔ دو صفحه، تناقض اساسی آثارش را ارائه می‌دهد؛ از یک سو می‌نویسد: «چیزی بزرگ‌تر از واقعیت وجود ندارد. در این مقولهٔ بغرنج، باید خود واقعیت را به عنوان تنها نبوغ بپذیریم.» از دگر سو می‌نویسد: «تخیل تنها نبوغ است.» حالا واقعیت و تخیل چگونه می‌توانند هر دو تنها نبوغ باشند؟ این محال است. این یک تناقض است، که به تصدیق همهٔ ما در فلسفه امری مکروه به شمار می‌رود.

با این حال، چنانکه اکنون می‌کوشم نشان دهم، شاید هنر شعر و شاعری کاوش در همین کراهت فلسفی باشد.

۴

در اینجا کمی دربارهٔ دو کلمهٔ کلیدی «تخیل» و «واقعیت» در بوطیقای استیونس حاشیه می‌روم. اندیشمند رمانتیک آلمان فردریش شلگل، در یکی از قطعات **آتناوم** (Athenaeum) می‌نویسد: «اگر شعر نباشد، واقعیت هم نیست.» هنگام خواندن سروده‌های استیونس باید این را به خاطر سپرد، خاصّه از آن رو که او خود را آگاهانه در سنّت رمانتیک شعر و اندیشه قرار می‌دهد، با این فرض پردامنه که هنر وسیلهٔ دستیابی به زمینهٔ اساسی حیات بشر است و اینکه آثار بزرگ هنری می‌توانند جهان را دگرگون سازند. بنابراین، شعر اگر نباشد، واقعیتی هم در کار نیست: یعنی تجربهٔ ما از واقعیت بستگی دارد به کار تخیل شاعرانه. تخیل مسلماً در فلسفهٔ پس از کانت موضوعی گسترده است، و در این مجال نمی‌توان به شرح مفصّل آن پرداخت، همین بس که تخیل همان فعالیت یا قدرت تشکیل مفاهیمی فراتر از مفاهیم مشتق از اشیای بیرونی است.

از این منظر، تخیل قدرتی است که بر اشیای خارجی، اعمال می‌شود یا پدیده‌های بیرونی را از طریق کار خلّاقه، به درون انتقال می‌دهد، خلاقیتی که شکل محسوس می‌گیرد و بنابراین در کار هنری، بدان به مقوله‌ای بیرونی تبدیل می‌گردد. به گمانم وقتی هگل می‌گوید که زایش هنر در روح است و نوزایی آن در نگاه زیباشناختی، منظورش همین است.

اگر بدون شعر، واقعیتی نباشد، پس پیرو آنچه در پایان بخش پیش آمد، وارونهٔ این بیانیهٔ شلگل نیز باید برای استیونس صدق کند، یعنی «اگر واقعیت نباشد، شعر هم نیست.» از دیدگاه استیونس، شاعر نباید ما را از واقعیت دور کند، چه تخیل در انزوا به وهم و خیالپردازی می‌انجامد. به عبارت دیگر، تخیل نباید خود را از واقعیت جدا کند، بلکه باید از آن پیروی کند. به تعبیر استیونس، «واقعیت فقط مبناست، اما یگانه مبنا. پس، واقعیت مبناست، مبنایی که شعر از آن آغاز می‌شود، مصالح یا مواد خام شعر است، اما باز هم فقط مبناست. می‌توان گفت واقعیت برای شعر شرط لازم است، اما نه شرط کافی، هرچند قطعاً لازم است.»

این امر پیامد فلسفی مهمی دارد که در مقاله‌ای از سباستین گاردنر (Sebastian Gardner) به خوبی مورد بحث واقع شده است. موضع فلسفی استیونس را نمی‌توان در ضد واقع‌گرایی ادغام کرد، یعنی در این باور که پیش از زبان یا سخن، واقعیتی مستقل از ذهن وجود ندارد، نظریه‌ای که به سبب نفوذ زبان‌شناسی سوسور و چرخش زبان‌شناختی در آثار هایدگر و ویتگنشتاین به دیدگاهی بسیار مرسوم و غالب در علوم انسانی تبدیل شده است. اگر استیونس یکسره ضدواقع‌گرا یا آرمان‌گرای زبان‌شناختی بود، آنگاه تنها جرگهٔ شعرشناسی او تخیل می‌بود. اما چنین نیست، و کار او از نوعی حس کوبنده و سنگین واقعیات (واقع‌گرایی بدون چهره‌ای انسانی) آغاز می‌شود و می‌کوشد معنای دگرگون شده‌ای از واقعیت را به جای آن بنشاند، واقعیتی برآمده از قدرت خلّاق تخیل - واقع‌گرایی با چهره‌ای انسانی.

صرفنظر از صحت تز واقع‌گرایی، که این مقال را مجال پرداختن به آن نیست، استیونس ضدواقع‌گرا نیست. لیک این به آن معنا نیست که او یک رئالیست استعلایی یا ماوراءالطبیعی است، به این مفهوم که تمام فعالیتهای بشر را پدیده‌ای فرعی نسبت به یک حوزهٔ مادی مجزا از ذهنیت بداند. چنین جهانی جهان در هم فشرده‌ای خواهد بود، رها از ارزشهای ادراکی، زیباشناختی و اخلاقی که جهان

مسکون ما را رنگ و بو می‌بخشد. ظاهراً استیونس معتقد بود که واقعیت را می‌توان تحت جنبه‌ها یا مقوله‌های متفاوتی دریافت، و اینکه به بیان ساده، واقعیتی شاعرانه و تخیلی به واقعیتی به معنای غیرانسانی، درهم فشرده و خفقان‌آور برتری دارد و همچنین تصویر حقیقی‌تری از رابطهٔ انسان و جهان به دست می‌دهد. مسلماً موضوع اصلی فلسفی در اینجا مربوط می‌شود به اعتبار جنبه‌های مختلف شناخت واقعیت در شعر استیونس. گاردنر در پی آن است که حس تخیلی استیونس دربارهٔ واقعیت را با تز کانت دربارهٔ ایدئالیسم استعلایی پیوند دهد، یعنی جهانی که برای ما واقعی است (بنابراین با رئالیسم تجربی سازگار است) و بنا بر مقولات فاهمه ایجاد شده و منبع آن در تخیل استعلایی یا تخیل مولد نهفته است، جایی که «سنتز به طور کلی... صرفاً نتیجهٔ قدرت تخیل است.»

با این حال، به نظر من برقراری ارتباط در اینجا با نقد هایدگر در مباحثهٔ واقع‌گرایی ـ ضدواقع‌گرایی در بند ۴۳ از "Sein end zeit" هستی و زمان نیز می‌تواند سودمند باشد. هایدگر از هر دو واقع‌گرایی و ضدواقع‌گرایی به خاطر داشتن هستی‌شناسی ناکافی از واقعیت انتقاد

می‌کند. در این هستی‌شناسی مسئلهٔ واقعیت دنیای بیرونی بدون هیچ توضیح قبلی در مورد پدیدهٔ جهان به عنوان متن وجودی که برای ما مهم و آشناست، مطرح می‌شود. چنان که استیونس می‌نویسد: «واقع‌گرایی، انحراف از واقعیت است» درحقیقت شاید بتوان جنبه‌های مختلف شناخت واقعیت در آثار استیونس را با رجوع به دسته‌بندیهای هایدگر از مقوله‌های تودستی و فرادستی دریافت. بدین سان که حس خفقان‌آور واقعیت، پیش از تأثیر تخیل انسان با موضع ناتورالیستی و تئورتیسیستی فرادستی تطابق دارد، حال آنکه تجربهٔ «غیراصیل» (inauthentic) روزمره با مقولهٔ تودستی "ready at hand" تطابق دارد ـ تجربه‌ای وابسته به عامل شناسایی و ماقبل تفکری از جهان که می‌تواند در نتیجهٔ تأمل به تجربه‌ای اصیل (authentic) از جهان روزمره تفسیر یابد. به رغم چرخش بنیادی کوپرنیکی کانت، خاصه برای هایدگر آنجا که پیوند شهود با مفاهیم در افق گذشت زمان رخ می‌دهد، کانت نهایتاً از ژرف‌ترین بینشهای فلسفی خود عقب می‌نشیند و بنا به نظر هایدگر، مفهومی دکارتی از موضوع را بدون نقّادی می‌پذیرد ـ شرحی تئورتیسیستی از رابطهٔ عینیت و مفهومی ارسطویی از زمان برحسب اولویت زمان حال. به نظر من، استیونس معنایی پدیدارشناختی را از واقعیت به عنوان چارچوب معنی‌دار ماقبل تئوریک برای ارتباط عملی با پدیده‌ها ترویج می‌کند، به مثابه آن جهان مسکونی که برای ما واقعی است و ما جزو لاینفک (World hood) جهانی بودن آن هستیم. چنین جهانی به وضوح از سوی فقر معنایی واقعیت در جهان‌بینیهای ناتورالیستی تهدید می‌شود، و همچنین از سوی تئوری‌پردازیهای ایده‌آلیسم استعلایی و هرگونه بازنگری نئوکانتی در معرفت‌شناسی نادیده انگاشته می‌شود. چه‌بسا این مفهوم از جهان از سوی نثر و سبک نازیبای **هستی و زمان** نیز تهدید می‌گردد. فرضیهٔ عملی استیونس، که باز هم مدیون رمانتیسم است، این است که جهان به لحاظ پدیدارشناختی به مثابه جهانی مسکون، نه در فلسفه، بل به وساطت اثری هنری، آشکار یا شکوفا می‌گردد،

«... شاعرانه می‌زید انسان...»

۵

بنا به نظر استیونس، شعر صحنهٔ دیالکتیک میان واقعیت و تخیل است، که طی آن تخیل باید پایبند واقعیت باشد تا کلام شاعر نغز و جان‌دار گردد. همو در **آداجیا** می‌نویسد: «درنهایت، یک دنیای تخیلی کاملاً بی‌فایده است.» اما در عین حال، تخیل باید در برابر فشار واقعیت مقاومت کند، باید به آنچه استیونس در **فرشتهٔ ضروری** «زمانهٔ سربی ما» می‌نامد پاسخ دهد، به آنچه، هم هایدگر (در پی هولدرلین) و هم ویتگنشتاین از آن به عنوان تاریکی یا برهوت (Dur-ftigkeit) این دوران، یاد می‌کنند، دورانی که چندان پذیرای فلسفه یا شعر نیست. در اینجا نیز، همچون آثار رمانتیکهای اولیه آلمان و نیچه، نظریه‌ای در مورد آفرینش شاعرانه می‌یابیم که مصرّاً با فلسفهٔ تاریخ و نقد فرهنگ، فرهنگ نیهیلیسم، پیوند می‌خورد.

شعر ما را به واقعیت بازمی‌گرداند، به آنچه استیونس «حس سادهٔ چیزها» می‌نامد، به سادگی مقولات عادی. با این حال، شعر ما را به مقولات عادی به عنوان چیزی فوق‌العاده، شگفت و رازآمیز، چیزی تجلی یافته به واسطهٔ قدرت تخیل بازمی‌گرداند. به عبارت دیگر (و مسئله در همین است)، واقعیتی که شاعر ما را به آن بازمی‌گرداند، واقعیتی است که به واسطهٔ تخیل غیرواقعی شده است. چنان که استیونس به طور فرضی پیشنهاد داده است:

اگر راست باشد که واقعیت
در ذهن وجود دارد...
پس نتیجه می‌گیریم که
واقعی و غیرواقعی دوگانه‌ای یگانه‌اند.

همین دیالکتیک میان واقعیت و تخیل است که گویندهٔ شعر رامون رنگباخته، همچون تماشاگران یک نمایش از دور به نظاره‌اش نشسته‌اند، شاید این همان «ما»ی پدیدارشناختی هگل است که تجلّیهای روح را نظاره می‌کند. آنها مستقیماً درگیر این نمایشنامه نیستند، بلکه شاهد آن‌اند، و از موضع بی‌طرفانهٔ اندیشه و ارزیابی در آن می‌نگرند. بنابراین جدا از کار آفرینش هستند، و در اندیشهٔ دیالکتیک میان واقعیت و تخیل، میان دریا و او، که اثر هنری را برمی‌سازد. اما این اندیشه خود در یک اثر هنری دیگر انجام می‌گیرد، آفرینش شاعرانه که جز خود شعر نیست. شاید منظور استیونس از نوشتن اینکه «نظریهٔ شعر، جان شعر است» همین باشد. اگر «او» نبوغ تخیل است و «دریا» نبوغ واقعیت، پس می‌توان پرسید نبوغ خود شعر چیست؟ شعری که دیالکتیک میان تخیل و واقعیت را از جایگاه اندیشه رقم می‌زند. آیا این شعر است یا به قول شلگل «شعرِ شعر» یا «شعر استعلایی»؟ اگر تئوری شعر جان شعر است، و اگر بنا به نوشتهٔ استیونس «تئوری شعر، تئوری زندگی است»، پس آیا شعر همیشه از

قبل شعریّت دارد؟ دست کم برای استیونس، جواب باید مثبت باشد.

۶

اکنون مایلم سیر این دیالکتیک را در متن «اندیشهٔ نظم» تحلیل کنم، چون در اینجاست که موضوع کم کم جالب می‌شود. جستار کلی ما را در این مقال می‌توان این‌گونه توصیف کرد: اگر بناست شعر برای زنده بودنش پایبند واقعیت باشد، پس چگونه این کار را در تخیل انجام می‌دهد، که دقیقاً غیرواقعی است؟ چگونه امر غیرواقع می‌تواند در فرآوردن چیزی غیرواقعی همچون داستان یا شعر، پایبند امر واقعی باشد؟ آیا داستانهای تخیلی می‌توانند راست باشند؟

بند اول ـ شعر با این دعوی که او فراسوی نبوغ دریا می‌سرود آغاز می‌شود. یعنی آوای او و نبوغ او ـ تخیل ـ از آن دریا نیست. چنان که پیش‌تر گفته شد، تخیل قدرتی است که فراتر از اشیای بیرون می‌رود. با این حال، از همان ابتدا مسلم انگاشته می‌شود که دریا نیز مثل او صدایی و نبوغی دارد. اما نبوغ دریا ـ واقعیت ـ کاملاً از آن او متمایز است. دریا به شکل اندیشه یا آوای شاعر درنمی‌آید، «تنی است سراپاتن» بیرون از قدرت شکل‌دهی و معنابخشی او.

بند دوم ـ با اینهمه، رابطهٔ میان دریا و «او» به دو علت پیچیده است، به خاطر آنچه می‌توان القای دوگانه نامید:

۱) در سطور پایانی بند اول، دریا جنبشی القایی ایجاد می‌کند، صدایی از برای خود دارد که همانند صدای اوست. فریاد است، اما نه مثل فریاد ما، هرچند می‌توانیم به نحوی درکش کنیم، می‌توانیم صدای اقیانوس پیش رو و مشهود را بشنویم.

۲) با اینهمه، در بند دو روشن است که او نیز از صدای دریا تقلید می‌کند ـ «آنچه او می‌سرود همان بود که می‌شنید» ـ و در عباراتش، در آهنگ صدایش، تقلید دریا را می‌شنویم، «آب فرساینده و باد وزنده».

اما به رغم این تقلید دوگانه (دریا از او تقلید می‌کند، او از دریا)، به رغم اینکه گویا او و دریا نقابهایی برای یکدیگرند و بازتابی از صدای یکدیگر، استیونس تأکید دارد که «سرود و دریا آوای درهم آمیخته نبود.» به عبارت دیگر، آنها یک آمیزه، ترکیب یا تلفیق از عناصر ناهمسان به شمار نمی‌روند ـ استیونس تأکید می‌ورزد: «صدای او بود که می‌شنیدیم، نه دریا.»

بند سوم ـ خاتمهٔ بند دو در سه سطر نخست بند سوم تقویت می‌شود: از آنکه او سازندهٔ سرودی بود که می‌سرود. دریای هماره مستور با اشارات تراژیک فقط مکانی بود که او بر کرانه‌اش گام می‌زد و می‌سرود.

اما در سطر چهارم، حال و هوای شعر عوض می‌شود. پرسشی مطرح می‌شود: «این روح کیست؟» سؤالی که از سوی «ما»ی ناظر بر سرودن او، یعنی صدای شاعرانه و رامون رنگباخته مطرح می‌گردد. این پرسش، ما را از توصیف به بازجویی کنکاش و از شعر به شعریت سوق می‌دهد.

بند چهارم ـ این سطور به کندوکاو در پاسخهایی به پرسش بالا می‌پردازد. یک پاسخ ممکن بر اساس استدلال بند یک مردود می‌شود ـ یعنی اگر تنها صدای تاریک دریا یا صدای بیرونی آسمان بود که روحش در «او» نمود می‌یافت، پس:

آنگاه می‌بایست هوای ژرف می‌بود،
گفتار آه‌گون هوا، صدایی تابستانی
مکرر شده در تابستانی بی پایان
و فقط صدا.

بدین سان، اگر فقط صدای دریا بود که از طریق او سخن می‌گفت، در آن صورت این می‌بایست صدای تابستان می‌بود. چنان که در شعری چون «باورهای تابستان» می‌توان دید، در تقویم فصلهای سمبولیک استیونس، تابستان «موسمی است که ذهن زحمتش را به کناری می‌نهد / موسمی که خشم‌آوریهای بهار از سرگذشته / و تا نخستین نفخه‌های پاییز دیرزمانی مانده است.»

عطف به بند چهار، روح مورد بحث را در شرایط فصل تابستان نمی‌توان دریافت. برعکس، استیونس می‌افزاید: «... چیزی بیش از آن بود / حتی بیش از صدای او و صدای ما...» بدین‌سان، به‌راستی صدای اوست که می‌شنویم و نه گفتار آه‌گون هوا. اما صدای او آوایی است که خود را در میان «جهشهای بی معنای آب» فرامی‌فکند. صدای او در آن مکان در میان چیزها دنیایی برای خود می‌سازد و اندیشهٔ نظم را پدید می‌آورد. این نکته در بند پنج روشن‌تر می‌شود.

بند پنجم ـ صدا در اینجا به مثابهٔ «یگانه پدیدآرندهٔ جهان» توصیف می‌شود، سازندهٔ خدای‌گون جهان از خلال کلام، کلامی که می‌تواند حتی بر نمای دریا و آسمان نیز تأثیر بگذارد؛ جایی که «هر خویشتنی که داشت، خویشتنی می‌شد که سرود او بود» اما از مفهوم خویشتن در اینجا چه برداشتی می‌توان کرد؟ خویشتن او به طور عینی در آنجا میان عناصر است، خویشتنی که از طریق قدرت خلاقهٔ تخیل که در رابطه با جهانی که برای آن واقعی است، تعریف می‌گردد. به زعم من، این به آنچه هایدگر Dasien می‌نامد نزدیک است، خویشتنی که خود را در میان و در کنار عناصر و اشخاص می‌یابد، خویشتنی «سرمست». فرمولی شاعرانه از استیونس می‌تواند در اینجا به یاری ما بیاید:

در شعر «سیاره بر روی میز»، استیونس از زبان آریل (Ariel) می‌نگارد:

خویشتن او و خورشید یگانه بودند

و شعرهایش، هرچند سرودهٔ خود او،
اما به همان میزان ساختهٔ خورشید بود.
بقای آنان مهم نبود
مهم آن بود که آنان
در فقر کلامشان
صورت، سیرت، یا ثروتی را
از سیاره‌ای که جزو آن بودند
ولو نیم دریافته، برتابند.

چکیدهٔ خوانش ما تاکنون این است که روحی که گویندهٔ شعر در پی آن است، آن قوه تخیل خلاق جهان‌ساز است که از کلام و از طریق شعر، دنیایی را برمی‌سازد. تجربهٔ جهان همان تجربهٔ کلام است. اما نبوغ تخیل دنیای خود را فقط در رابطه‌ای دیالکتیک با واقعیت ایجاد می‌کند، که هم مبنا و هم نبوغ خود است. پس موضع فلسفی استیونس را نمی‌توان در زمرهٔ ایده‌آلیسم زبان‌شناختی یا ضدرئالیسم برشمرد. نظم معنای بشر فقط از طریق حضور در میان جهشهای بی‌معنای عناصر ایجاد می‌شود، که بدون آن هیچ مواد خامی برای آفرینش در دست نیست. «ساخته‌های خود او ساخته‌های خورشیدند». به تعبیر نغز استیونس، وظیفهٔ شعر «لمس واقعیت با توسل به تخیل است».

بند ششم. اکنون به پاسخی برای پرسش طرح شده در بند ماقبل آخر رسیده‌ایم. در پاسخ به این پرسش که از چه رو چراغهای زورقهای ماهیگیری بر شب چیره می‌شوند و دریا را قسمت می‌کنند، و به عبارت دیگر، چرا نظمی وجود دارد. می‌توان گفت که جز این نمی‌تواند باشد، ما نمی‌توانیم نظمی تخیلی را بر واقعیت تحمیل نکنیم، نمی‌توانیم به تجربه داستانهایی را که بدون آنها قادر به درک آن نیستیم بیخشیم. اما وظیفهٔ دوجانبهٔ شعر نگاشتن داستان اعلاست، شعری که منتقدانه تخیلی بودن داستان را فاش سازد و به طرزی درمانگر، این داستان را به عنوان «محیط دل‌انگیز واقعیت» پدید آورد.

بند هفتم. از همین روست که استیونس از «خروش خجسته از بی نظم» سخن می‌گوید و به پیوند آتی‌تری میان واژگان مذهبی رحمت، برکت و خون، با زبان خشونت و جنون مفرط اشاره می‌کند. در خوانش من، در این سطور پایانی، مسئلهٔ تقدیس غیرمذهبی جهان به واسطهٔ واژگان مطرح است. قداست بخشیدن به تجربه بدون آنکه ما را از این جهان به جهان دیگر حوالت دهد، امر واقعی را قدسی می‌سازد. اما آمرزشی چنین خاکی خشونتی انکارناپذیر است. همان خروش آفریننده است تا از دریا کلامی به نظم آورد. خشونت تخیل است در حال مقاومت در برابر فشار واقعیت، که جهان را به هیئت واژگان تجلی می‌بخشد.

درخاتمه مایلم به اظهارات خود در باب وظایف منتقدانه و درمانگرانه شعر بازگردم و هشداری را به آن بیفزایم. چنان که پیش‌تر گفتم، تلقی استیونس از وظیفهٔ شعر، آشکارا او را در چارچوب رمانتیسم والای اولیه قرار می‌دهد، سنتی که تخیل را به مثابه ماوراءالطبیعه می‌شناسد، برخلاف رمانتیسم نازل که از منظر استیونس در خطر سقوط به ورطهٔ احساساتی‌گری و صرفاً ارضای آرزوهاست.

از نظر وظیفهٔ منتقدانه شعر، رمانتیسم را می‌توان به عنوان خودآگاهی تاریخی در باب غیبت خدا و باورنکردنی بودن نظم غیرانسانی حقیقت تعریف کرد. حقیقت امری است ساختنی نه یافتنی، دستاوردی است از خلاقیت، نبوغ و تخیل، هرچند از دیدگاه استیونس باید پایبند واقعیت باشد. اما در مورد وظیفهٔ درمانگرانهٔ شعر، در رمانتیسم بار پاسخگویی به پرسش معنای زندگی از حوزهٔ مذهب به حوزهٔ زیباشناسی منتقل می‌شود. البته سؤال عظیمی که در اینجا مطرح می‌شود این است که به قول کی یرکه گور، زیباشناسی تا چه حد توان دادن پاسخی قانع‌کننده به پرسش معنای زندگی را دارد.

اکنون که دعاوی سنتی مذهب بی اعتبار شده است، آیا هنر می‌تواند درمانی برای آمال مذهبی باشد؟ دیدگاه من، که در جای دیگر با اشاره به نقدهای هگل، لوکاچ و کارل اشمیت دربارهٔ رمانتیسم مفصلاً به بحث دربارهٔ آن می‌پردازم، این است که هنر چنین توانی ندارد. آنچه از دید من کیفیت تراژیک مدرنیته است در این واقعیت نهفته است که شکل پرسشهای ما در مورد معنی و ارزش حیات بشر هنوز مذهبی است، لیکن ادعاهای مذهب بیش از پیش باورنکردنی به نظر می‌رسد، و ما از همین رو ایمان خود را معطوف به قلمروهای دیگر همچون زیباشناسی، فلسفه، اقتصاد یا سیاست می‌کنیم، حال آنکه هیچ‌یک از این حوزه‌ها نمی‌تواند پاسخی را که ما می‌جوییم فراهم آورد.

بدین‌سان، درمان صدای منتقدانه را خاموش نمی‌سازد، وانگهی چنان سکوتی درمانگر نمی‌تواند بود؛ پس از این چنین دانشی، دیگر چه بخشایشی؟ اما این بدان معنا نیست که رمانتیسم زائد یا ملال‌آور است، بل به این معناست که باید از تخیل کمتر انتظار داشت و خو کرد به حداقل تجلیهای واقعیت، فتوحات کوچک‌تر و این دقیقاً همان نگرشی است که به نظر من در آخرین اشعار استیونس رخ می‌نماید، اما این مقالی است دیگر برای مجالی دیگر.