صوت، به منزلهٔ فراخوان اعتقاد:

ادبیات، ایمان، و دوپارهٔ نفس

والتر جی آنگ
ابوتراب سهراب ـ الهام عطاردی

Ong, Walter j, *Voice As Summons for Belief,*
(Literature Faith, And The Divided Self)
in *Religion and Literature*

«حافظه پیش از آنکه آگاهی به خاطر بیاورد، اعتقاد می‌ورزد، و این اعتقاد بیش از به خاطر آوردن دوام می‌آورد، بیش از آنکه حتی در تصور آگاهی بگنجد.»

ویلیام فاکنر، نور در ماه اوت

«به هر آنچه که اعتقاد می‌ورزیم یا از طریق دیدن است و یا شنیدن، بینایی غالباً فریب می‌خورد ولی شنوایی، ضامن اعتقاد است.»

سنت آمبروز، شرح برانجیل لوقا، کتاب ۴، فصل ۵

«حضور، هرگز گنگ نیست»

پی‌یر دوشاردنی، یادداشت‌های شخصی

۱

هرگونه بحثی دربارهٔ ادبیات و اعتقاد در هرحال به بحث دربارهٔ صوت و کلمه می‌انجامد؛ این به آن جهت است که هر عمل انسانْ خود به منزلهٔ یک کلام است و دستاوردهای انسانْ تظاهر اندیشه‌های اوست؛ یک خانه و یا نوک یک نیزه، حتی هنگامی که ارتباط، منظور نظر خاص نباشد، رابطه برقرار می‌سازد. ما می‌گوییم یک ساختمان و یا یک وسیله نشان‌دهندهٔ اندیشه است و به همین جهت نیز کلام است: بیان آنچه در ذهن انسان است.

در هنرهای زیبا ارتباطْ پر رنگ‌تر می‌شود زیرا فلسفهٔ وجودی آثار هنری نوعی برقراری ارتباط است، یک اثر نقاشی به عنوان یک کلمه ممکن است چند معنایی و مرموز باشد اما همین نقاشی کماکان چیزی است که کسی به خارج از شخصیت خویش فرافکنده تا برای دیگران قابل فهم باشد، اثر نقاشی وجههٔ بیرونی چیزی است که در درون هنرمند تکوین یافته است اگرچه خود این تکوین تا زمانی که جلوهٔ بیرونی نیابد و این چیز با دیگری و یا دیگران همگون‌سازی نشود و یا لااقل در جهت این عمل سودمند نیفتد کاملاً محقق نخواهد شد. از این جهت یک اثر نقاشی هم به لغت می‌ماند و هم نمی‌ماند زیرا هر چند کلمه نوعی بیرونی کردن اندیشه است، اما به اندازهٔ تصویر نقاشی بیرونی نیست؛ حیات کلمه فقط هنگامی میسر است که چه از جهت روانی و چه از جهت جسمی و مادی از درون فرد زنده صادر شود.

اما کلام شفاهی به محض اینکه به خارج راه می‌یابد نابود می‌شود، کلامی که به سوی متکلم باز می‌گردد دیگر کلام نیست بلکه پژواک آن است، کلمات بعد از ادا به سکوت می‌پیوندند، هیچ کلمهٔ اداشده‌ای نمی‌تواند در تمامیت خود دفعتاً واجد موجودیت باشد. احراز موجودیت، ذره ذره و متدرجاً صورت می‌گیرد. از سوی دیگر از آن لحاظ که کلمات در درون ما شکل می‌گیرند مقدّر است که وجههٔ بیرونی یابند چه بسا کسی به رازهایی اشاره کند که کلمات خصوصی غیرمتحقق ـ که همیشه به عنوان ابزار تأمل درونی باقی می‌مانند و نمی‌توانند به خارج از خود فرافکنده شوند ـ محمل آنها باشد. ولی واقعیت آن است که کلمات و مفاهیم درونی طبیعی ما از این قبیل نیستند، اگر ما فکری را در درون خویش پرورش دهیم طبیعتاً این فکر از آن قبیلی است که همگنان ما و یا لااقل هوشمندترین ایشان می‌توانند آن را دریابند. اگر ما می‌توانیم این کلمات را دریابیم دیگران هم می‌توانند. فرایندهای روانشناسی ناخودآگاه این مسئله را که هیچ زبان شخصی‌ای وجود ندارد از همیشه آشکارتر ساخته‌اند؛ حتی در مورد نشانه‌های غیربیانیِ آنچه که ما درمی‌یابیم طبیعتاً برای دیگران نیز دریافتنی است، تصور چیزی در درون به منزلهٔ پردازش آن جهت بیرونی ساختنش است.اگر یک اثر نقاشی به یک مفهوم نوعی کلام انسانی است و یا بیان بیرونیِ چیزی که در درون تکوین یافته است، پس یک اثر ادبیِ خود، کلام مطلق است؛ زیرا ادبیات نه فقط از جهت صوت و نواختِ کلمه است بلکه دستمایهٔ آن نیز کلمه است. بوم، رنگ، گلِ نقاشی و املاح که در نقاشی با آنها کار می‌شود به خودی خود وسایل بیان نیستند اگرچه می‌توانند باشند ولی کلماتی که گوینده یا شنونده اثر خود را با آنها خلق می‌کند به خودی خود وسایل بیانند و صرف نظر از آنکه در چه موردی از آنها استفاده شود کماکان وسیلهٔ بیان باقی می‌مانند.

این واقعیت اگرچه ممکن است فوق‌العاده بدیهی به نظر بیاید اما در تمایل امروزهٔ ما به اندیشیدن به آثار ادبی به منزلهٔ شیء مستتر است؛ البته از جهتی می‌توان این آثار را شیء دانست همچنان که یک اثر نقاشی، یک مجسمه و یا یک خانه در عین حالی که اساساً شیء هستند به مفهوم ظریف‌تر نوعی کلمه‌اند، به همین ترتیب یک اثر ادبی در عین حال که از کلمات تشکیل شده است و از لحاظ نواخت، کلمه است به مفهوم دقیق‌تر شیء نیز محسوب می‌شود ولی هرگز نباید فراموش کرد که این مفهوم چقدر تقریبی است. در یک جامعهٔ بی‌سواد که بیان شفاهی از طریق خط و یا چاپ هیچ گونه موجودیت موّجه مکانی ندارد آیا می‌توان به آسانی به ترانه‌ها و خطابات به عنوان اشیا اندیشید؟

در جامعه‌ای که کلمهٔ شناخته شده صرفاً کلمهٔ شفاهی است، اندیشیدن به اشیاء به منزلهٔ کلمات آسان‌تر از

اندیشیدن به کلمات به منزلهٔ اشیاء است. این ذهنیتی است که در عهد عتیق و عهد جدید نیز جلوه‌گر است؛ این همان ذهنیت مردمان بدوی است که موضوع مطالعه بنیامین لی ورف و دیگران هم بوده است. حتی روزگار جان دان که حروفچینی مهارتی تثبیت شده بود ولی نه آن‌چنان که بعدها در روزگار «نو مدرسه‌ای» و انتقادِ جدید گریبان جامعهٔ انسانی را گرفت، یک قطعه شعر که به صورت دست نوشت تکثیر می‌شد و بیشترْ کلماتی مرتبط با معانی و بیان تلقی می‌گردید تا محصولی دست ساخت. ادبیات، بیان بود. هملت می‌گوید: «بازی همان چیز اصلی است». ولی این «چیز» چیز به مفهوم یک شیء نیست بلکه چیزی است که وجدان پادشاه را بیدار می‌کند. پیدا کردن و تشجیع نمودن یکی از رسالت‌های معانی و بیان بود.

۲

وقتی ما می‌گوییم که یک اثر ادبی «کلام» است، منظور چیزی است که گفته می‌شود. البته در فرهنگ چاپی امروز ما، این گفتن و ادا کردن را باید به مفهوم خاصی تعبیر کرد. در چنین فرهنگی بخش اعظم آثار ادبی، هرگز راهی به بیرون از سکوت دست‌نوشت و یا اوراق چاپی نمی‌یابند و به احتمال قوی تنها کسانی که در عمل، کلمات داستان‌ها و بیشترِ اشعاری را که امروز نوشته می‌شود به صدای بلند می‌خوانند، نمونه‌خوان‌ها هستند که تجربهٔ ایشان به غیر از نمونه‌خوانی هر چه باشد مسلماً یک تجربهٔ ادبی نخواهد بود و افسوس آنکه بیشتر آنچه نوشته می‌شود هرگز چندان دورتر از مرحلهٔ نمونه‌خوانی نمی‌رود؛ با این همه به یک مفهومِ قابل قبول، نوشتنِ صامتِ شکلی از بیان است؛ همچنان که خواندنِ صامتْ نحوه‌ای از شنیدن است.

گفتن و شنیدن کنش‌های بسیطی نیستند؛ هر یک از این دو نشان‌دهندهٔ ساختاری جدلی هستند که منعکس کنندهٔ اعماق مرموز روان انسان هستند. هنگامی که یک گوینده و یا نویسنده افکار خود را به صورت کلمات شکل می‌بخشد و پژواک این کلمات را در درون خویش می‌شنود و به این طریق افکار خویش را دنبال می‌کند چنانکه گویی به درک آنها نایل می‌آید گویی او نیز از دو شخصیت ترکیب شده است، این دیالکتیک دوگانهٔ درهم تنیده که به زیبایی توسط لوئیس لاوِ در کتاب کلام و نوشتار تعریف شده است، فراهم‌آورندهٔ قالبی برای ارتباطات انسانی است. گوینده گوش می‌دهد در حالی که شنونده صحبت می‌کند.

در واقع اینکه گوینده نیوشای سخن خویشتن است و شنونده با خود صحبت می‌کند، نشان می‌دهد که وقوع ارتباط میان این افراد شبیه رابطه‌ای نیست که بین یک ایستگاه فرستندهٔ پیام و یک دستگاه گیرنده وجود دارد. در انتقال صدا از طریق بی‌سیمْ یک مرکز صدور [پیام] و یک مرکز دریافت وجود دارد؛ یکی فعال و دیگری منفعل؛ حرکت امواج از یکی به سوی دیگری. پخش صدا به جهت وجود این ساختارِ بسیط به هیچ وجه ارتباط به معنای انسانی آن نیست. پخش [برنامه] یک عنصر کمکی و ابزار ارتباط است؛ در موقعیت‌های انسانی موضوع کاملاً فرق می‌کند. در ارتباط انسانی مرکز صدور پیام در عین حال خود نوعی مرکز گیرنده است و نمی‌تواند کلمات را به درستی صادر کند مگر اینکه در همان زمان آنها را دریافت نماید. به همین طریق مرکز دریافت کننده باید نوعی مرکز صادرکننده هم باشد زیرا مرکز گیرنده، کلمات را با این ذهنیت دریافت می‌کند که آنها [از جایی] صادر شده‌اند؛ یکی از نتایج این بحث آن است که تصور اینکه اعتبار کلمات را می‌توان تا حد امواج محض پایین آورد به کلی باطل است.

درست است که هر کلام انسانی صرفاً به وجود لااقل تخیلیِ دیگری که مخاطب کلام است اشاره ندارد اما حتماً متضمن این معناست که گوینده در درون خویش نوعی «دیگراستی» دارد. او با آن «دیگری» که مخاطب اوست مشارکت می‌ورزد و این مشارکتِ اساسی است که ارتباط را میسر می‌سازد. انسانِ متکلم دقیقاً به این خاطر با دیگری صحبت می‌کند که او خود صرفاً خود نیست بلکه در عین حال به نوعی «دیگری» است، «منِ» خود او تحت نفوذ سایه «تویی» است که این «من»، آن سایه را می‌افکند و هرگز نمی‌تواند از سیطرهٔ نفوذ آن خارج شود. در کتاب «شریک پنهانی» جوزف کراد ـ یعنی همان اثرِ اگزیستانسیالیستی که به دوران پیش از رونق اگزیستانسیالیسم تعلق دارد ـ قهرمان داستان به نوع دردآوری از این مسئله آگاهی دارد که فراری مجرمی که او به طور قاچاق به کشتی خویش راه داده است، بدل خود اوست و نمادی از دوگانگی درونی و از خود بیگانگی او نسبت به خویشتن است. بدل غریبه در کابین خودِ کاپیتان حاضر است زیرا کاپیتان احساس می‌کند که خودش در کشتی خودش یک بیگانه است و این به آن خاطر است که او در روح خویش با خویشتن بیگانه است؛ هنگامی که مهمانی از کشتی دیگر در تعقیب فراری به کشتی او می‌آید و صدایش چندان بلند نیست کاپیتان توضیح می‌دهد: «از آنجا... که من می‌خواستم بدلم (که در کابین پنهان بود) هر کلمه را بشنود به ذهن مهمان خود این گونه القا کردم که متأسفانه من ثقل سامعه دارم». شرکت بدل به طور پنهانی در این مکالمه ضروری بود و برای تحقق این مشارکت، کاپیتان مجبور بود که به نقص یکی از توانایی‌های ارتباطی خود شهادت دهد. داستانِ کاملاً و عمیقاً نمادین کنراد نوعی از هستی انسان‌ها است؛ این استعاره برملاکنندهٔ گست و یا مرزی در درون خود ماست ولی گسستی که راه خود را به سوی رستگاری می‌گشاید، زیرا گسستگی منبعث از به همراه داشتن عارضیِ آن دیگری است که در درون خود ماست و ما باید با او رابطه برقرار کنیم و او نیز با ما رابطه برقرار کند تا به این ترتیب گسست و جدایی شخصیت ما ترمیم شود. «دیگری» که در درون ماست باید همه چیز را بداند همچنانکه از خیلی قبل می‌داند و فقط هنگامی ما به درک خویشتن نایل می‌شویم که این «دیگری» و این «تو» نیوشای کلام «من» گردد.

یک اثر ادبی هرگز نمی‌تواند خرد را کاملاً ازا ین موقعیت، من ـ تویی و درگیری مشخصی که متضمن آن است، منفک سازد. برای آنکه یک اثر ادبی در حقیقی‌ترین مفهوم خود حیثیت یابد، نشانه‌ها و یا به عبارت دیگر حروف چاپ شده بر کاغذ کافیست. یک اثر نقاشی بر صفحهٔ کاغذ و در مکان می‌تواند به وجهی واجد حیثیت باشد که یک اثر ادبی نمی‌تواند. یک اثر نقاشی می‌تواند در یک لحظه و در یک نگاه مفهوم واقع شود، اما برای آنکه یک اثر ادبی آن چیزی باشد که به واقع هست، کلمات باید در ذهنیت شخص متوالیاً یکی بعد از دیگری حرکت نمایند. اثر ادبی باید خواند، و یا شنیده شود و در فرایند ارتباط، دوباره‌سازی شود و در طی برهه‌ای از زمان بر انسان یا انسان‌های صاحب احساس تأثیر گذارد. البته نحوهٔ این نوع ارتباط ادبی فوق‌العاده پیچیده است.

یک اثر ادبی داستان، شعر یا نمایشنامه در مقام مقایسه با گفتگوی واقعی میان دو نفر واجد کیفیت عینی خاص‌تری است. این کیفیت با درک این واقعیت مشخص می‌شود که موقفِ مولف خارج از اثر خود اوست، همچنان‌که شخص شکسپیر در بیرون از نمایشنامه‌هایش واقع است. از این لحاظ اثر ادبی به نقاشی می‌ماند؛ به یک مفهوم اثر ادبی به چیزی می‌ماند که مولف از خود صادر کرده و بر جای گذاشته است. این نوع از استنباط در

مورد کلمات محاوره‌ای شخصی که در آنها اشخاص خویشتن را عملاً درگیر فرایند زندگی روزمره می‌یابند حاصل نمی‌شود؛ کلمات در چنین محاوره‌ای جنبه بیرونی یافتهٔ کمتری دارند.

نشان بیرونی بودن یک اثر ادبی نقاب آن است؛ در چنین اثری مؤلف مستقیماً ارتباط برقرار نمی‌کند بلکه این ارتباط را از طریق نوعی پوشش و یا تغییر شکلِ اشخاصِ غیرواقعی و یا شخصیت‌ها که نمایانگر مقاصد او هستند آشکار می‌سازد. چنانکه تی. اس. الیوت می‌گوید: «شعر بیان شخصیت نیست بلکه گریز از شخصیت است.» یک اثر ادبی نشانهٔ نوعی از خود بیگانگی است زیرا هرجا ما به یک اثر ادبی برخورد می‌کنیم، ناگزیر با نوعی نقاب برخورد می‌کنیم. بیان فاکنر در «خشم و هیاهو» هیچ شباهتی با نحوهٔ بیان او در هنگام اخذ جایزهٔ نوبل ندارد. خنیاگری که ترانه‌ای را می‌سراید همان کسی نیست که بعد از سرودن ترانه در گوشه‌ای به صرف غذا می‌پردازد. ولی پیکی که کار او رساندن پیام با کلام شفاهی است همانی است که هست [و از او پیچیده‌تر] ناطقی است که تا حدودی شخصیت خلاق نیز دارد؛ او هم خودش هست و هم نیست.

در درام، ارتباط توسط دستهٔ دیگری از اشخاص که بین نویسنده و مخاطب او قرار می‌گیرند یعنی بازیگران باز هم پیچیده‌تر می‌شود. بازیگران اشخاص واقعی هستند ولی نحوهٔ عملکرد ایشان مبتنی بر اشخاصی که هستند نیست بلکه ایشان به عنوان اشخاصی عمل می‌کنند که خود ایشان نیستند. در بعضی موارد آنها برای آنکه نشان دهند که نه خودِ خویش بلکه چیز دیگری هستند به نقاب متوسل می‌شوند. آنچه به ایضاح این مطلب کمک شایانی می‌کند کلمه‌ای است که در زبان انگلیسی برای Mask به کار می‌رود و آن عبارت Persona می‌باشد. (یعنی آنچه از طریق آن صدا می‌آید)؛ نزد قدما و همچنین ما ریشهٔ کلمهٔ Person به معنای «شخص» است. این توانایی ایفای نقشِ دیگری که نشان دهندهٔ انسانیتِ خود بازیگر است، به نظر می‌آورد که دیگری از قبل در درون بازیگر وجود دارد و فی‌الواقع واقعی‌ترین سایهٔ اوست.

اورتگای - گاست در یکی از تألیفات خود اشاره می‌کند که حیوانْ وحشیِ صرف با «دیگر - استی» صرف است به‌طوری که نمی‌تواند به نفس خویش ورود کند. در مقابلْ انسان «دیگر استی» صرف نیست به جهت آن‌که می‌تواند به نفسِ خویش ورود کند و به همین علت می‌تواند از طریق تقابل، پژواک‌های دیگری را در خویشتن بیابد و بشناسد. او می‌تواند همان «تو»ی از خود بیگانه و یا «از خودبیگانگی» را که طبیعتاً وجود دارد، در خویش متبلور سازد. به این ترتیب بازی کردن یک نقش و متحقق ساختن هویت شخصی به روشی کاملاً مخصوص توسط کسی که، به مفهوم دیگر، خود او نیست یکی از انسانی‌ترین جنبه‌های توانایی‌های انسان و فی‌الواقع بارزترین وجه آن است. هیچ حیوان وحشی‌ای قادر به ایفای نقش نیست. حیوان وحشی به جهت آنکه نمی‌تواند خویشتن را بشناسد، هر گونه تقابل برای او منتفی است و به همین جهت وجهی برای ایفای هیچ گونه نقشی باقی نمی‌ماند.

۳

صوت، مبنای ایفای نقش در میان انسان‌هاست. زیرا استفاده از آن و دریافتنش نیرویی است که انسان را وادار می‌سازد تا به دنیای دیگران ورود نماید. از این نقطه نظر جای تعجب نیست که به موازات تکوین ادبیات در طی تاریخ، نقش‌ها نیز چند گانه‌تر و پیچیده‌تر می‌شوند. اودیسهٔ هومر نقش‌های فراوان بازی می‌کند ولی

نقش‌های از پیش طراحی شده‌ای که «اولیس» جدید یعنی لئوپولد بلوم بازی می‌کند چقدر متنوع‌ترند؛ و تازه چقدر متعددترند نقش‌هایی که توسط اصواتی که خواننده می‌شنود، بازی می‌شود و در این میان این مسئله که خواننده می‌داند و یا نمی‌داند که این کتابْ تألیف جیمز جویس که داستان اولیس را روایت می‌کند هست یا نه فاقد هرگونه اهمیتی می‌گردد. در آن‌سوی همهٔ نقش‌های دیگری که در این کتاب مطرح است (یعنی نقش‌های بلوم و دیگر شخصیت‌ها) آیا می‌توان صوتی را که نقش دلقک یا به سخره گیرنده را بازی می‌کند و حتی خویش را نیز به سخره می‌گیرد نادیده انگاشت؟

اعم از آنکه پاسخ چه باشد نقش نمی‌تواند در خارج از متنِ اعتقاد واجد حیثیت گردد و هدف من در اینجا آن است که چگونگی این مطلب را روشن سازم؛ زیرا صوت در ایفای نقش جای دیگری را درون ما می‌گیرد که خودِ ما نیست پس کما کان مستحق اعتقاد است و به این ترتیب اعتقاد چیزی افزون بر ارتباط و اندیشه که ذاتی اندیشهٔ انسانی است، نیست و فی‌الواقع مسئلهٔ اعتقاد و ادبیات، گونهٔ خاصی از مسئلهٔ کلی اعتقاد و ارتباط به طور عام و در نهایت مرتبط با خودِ اندیشه انسانی است. همه کنش‌های ذهنی انسان اشاره به اعتقاد دارند به جهت آنکه این کنش‌ها نشانهٔ ایمان یا احتمال برقراری ارتباط با کسی است که می‌توانیم با او ارتباط برقرار کنیم.

در اینجا انسان باید تمایز شناخته شدهٔ بین اعتقاد به منزلهٔ نظر و اعتقاد به منزلهٔ ایمان را منظور دارد. چنانکه گابریل مارسل می‌گوید: اعتقاد به منزلهٔ نظر توجه به سویی است که مورد علاقه آن است، این موردِ علاقه می‌تواند یک شیء و یا «یک چیز» و یا «یک واقعیت» (حقیقتی که به منزلهٔ چیز انگاشته می‌شود) باشد. مانند زمانی که من می‌گویم «من اعتقاد دارم فردا بارانی خواهد بود» و یا آنکه «من اعتقاد دارم که این کتاب، فروش خوبی خواهد داشت». اعتقاد به منزلهٔ ایمان، اعتقادِ معطوف به شخص و یا اشخاص است؛ از این قبیل است هنگامی که من می‌گویم: «من به متای حواری اعتقاد دارم». و یا «من به خداوند اعتقاد دارم» اعتقاد به منزلهٔ نظر، غیرشخصی است و باید هم غیرشخصی باشد زیرا تمام منطق آن «عینیت» است، حتی اگر اعتقاد به منزلهٔ نظر، معطوف به شخص باشد آن شخص را با «عینیت» در نظر می‌گیرد نه به منزلهٔ کسی که می‌توان با او ارتباط برقرار کرد بلکه به منزلهٔ چیزی که باید سنجیده شود. بنابراین وقتی ما می‌گوییم «متا یک راوی ماهر است» از همین قبیل است. برعکس اعتقاد به منزلهٔ ایمان فی حد ذاته شخصی است و باید هم چنین باشد.

به هرحال با وجود تضادهای بین نظر و ایمان به هیچ وجه اتفاقی نیست که عنوان اعتقاد به هر دو منظور به کار رود زیرا نظر و اعتقاد به دلیل مبادله‌ای که بین آنها جاری است، ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر دارند. به این ترتیب اگرچه اعتقاد به منزلهٔ ایمانُ اساساً اعتقاد به شخص است ولی در عین حال امکان دارد که اعتقاد به یک «چیز» و یا «شیء» از طریق تفویض حیثیتی مشخص به آن باشد. به این ترتیب بیان «من به این کتاب اعتقاد دارم»، کتاب را به سطحی به مراتب با ارزش‌تر ارتقاء می‌دهد. این نوع تلقی از کتاب، هدفی را با تمام مفاهیم شخصی که مترتب بر آن است می‌سازد، این تلقی مؤلف را خلع سلاح می‌کند در حالی که جملهٔ «من اعتقاد دارم که این کتاب فروش خوبی خواهد داشت» ضرورتاً چنین معنایی را القاء نمی‌کند؛ برعکس اعتقاد داشتن به یک شخص (اعتقاد به منزلهٔ ایمان) متضمن نوعی خاص از اعتقاد به حقیقت آنچه که آن شخص می‌گوید نیز هست (تا حدی که مفهوم اوست و بر آن مشرف است).

به علاوه به نظر می‌رسد به کسی اعتقاد داشتن (اعتقاد به منزلهٔ ایمان) نه فقط معطوف به سوی شخص است بلکه در عین حال به نحوی از انحاء معطوف به صداقت کلام او نیز باشد. این مسئله از سوی دیگر با این واقعیت نشان داده می‌شود که شخص نمی‌تواند به یک دروغگو به عنوان دروغگوی محض ایمان بیاورد (اگر چنین چیزی وجود داشته باشد)؛ بلکه چیزی عمیق‌تر از این نمونهٔ منفی مطرح است زیرا اعتقاد به یک شخص نهایتاً دعوت آن شخص به پاسخ دادن است. چنانکه گابریل مارسل در کتاب راز هستی اعلان داشته است: «اعتقاد به شخص ممکن است شامل همهٔ انواع اعتقاداتی باشد که از اظهار نظر صرف در اشارات گرفته تا قبول حقیقت چیزی که من به آن معرفت مستقیم ندارم را شامل می‌شود و گزاره‌هایی را از قبیل «به اعتقاد من دوستم با مراعات رفتار خواهد کرد» یا «اعتقاد به خداوند قبول وجود خداوند را به عنوان یک حقیقت دربرمی‌گیرد» دربردارد. ولی همین اعتقاد به شخص در عین حال طیف وسیع‌تری از آنچه گفته شد را نیز دربرمی‌گیرد از جمله اعتقاد به خدا داشتن یعنی در انتظار پاسخ او نشستن؛ ساختار بیان و تفکر ما با حرف اضافه «به» ساختاری است که در بسیاری از زبان‌های غیرانگلیسی یافت می‌شود و از آنجا واجد اهمیت است که این ساختار القاءکنندهٔ آن است که اعتقاد داشتن ما به فلان شخص به نحوی محملی برای ورود ما به شخصیت او است. شخص صرفاً به عنوان شیء مورد اعتقاد که در عین حال دوام آن به اندازهٔ خود اعتقاد ماست موردنظر نیست؛ شخص مورد اعتقاد ما یک شخصیت درونی است که از طریق او اعتقاد ما نافذ است و توانایی برقراری ارتباط به واسطه این اعتقاد، با او وجود پیدا می‌کند. این اصطلاح القاءکننده همان مفهوم «من» و «تو» یی است که چنانکه دیدیم زیر بنای تمام روابط انسانی است.

در اینجا ما به این واقعیت دست می‌یابیم که همهٔ انواع ارتباطات و در واقع همهٔ اندیشه‌هایی که فقط از طریق برقراری ارتباط با دیگران آموخته شده‌اند و تکوین یافته‌اند بر محوری از اعتقاد واقعیت پیدا می‌کنند. زیرا همیشه تکلم با توقع دریافت جواب همراه است؛ اگرمن توقع هیچ نوع جواب و اجابتی را نداشته باشم و نه توقع هیچ مخالفت یا عکس‌العملی از هر گونه را ـ حتی عکس‌العمل درونی ـ طبیعتاً دلیلی برای صحبت کردن نمی‌یابم مگر آنکه سخت آشفته خاطر، خشمگین و یا به کلی فاقد عقل سلیم باشم. پس می‌بینیم که هر گونه توقع جواب به نحوی اعلام اعتقاد به شخص و یا اشخاصی است که مخاطب من هستند. توقع جواب یعنی قبولِ حضوری که کلام او برای من نمونه است و به این ترتیب من می‌توانم از طریق قبول آنچه می‌گوید به او اعتقاد بیاورم.

اگرچه اعتقاد چه به منزلهٔ نظر، چه به منزلهٔ ایمان دربرگیرندهٔ نوعی از قبول و یا تعهد بدونِ «تظاهر عینی» است ولی اعتقاد به منزلهٔ ایمان و یا به کسی اعتقاد داشتن از اعتقاد به منزلهٔ نظر و یااعتقاد به چیزی فراتر می‌رود؛ اعتقاد به منزلهٔ نظر معطوف به آشنایی ما با اشیاء است ولی از آنجاکه این اعتقاد واجد تماس کافی با اشیاء نیست تا به معرفت کامل به احوال آنها بیانجامد، اساساً اعتقادی ناقص و آسیب‌پذیر است. اعتقاد به منزلهٔ ایمان به شناختن و دوست داشتن اشخاص برمی‌گردد و از آنجاکه اشخاص به هیچ وجه نمی‌توانند شیء تلقی شوند ـ صرف نظر از درجهٔ درگیری عاطفی با آنها ـ فقدان تظاهرات عینی در اینجا به هیچ وجه واجد همان اعتباری نیست که در مورد اعتقاد به منزلهٔ نظر از آن نام بردیم.

این موقعیت را می‌توان به گونهٔ دیگری با در نظر گرفتن روشی که بر حسب آن اعتقاد به منزلهٔ نظر و اعتقاد به منزلهٔ ایمان ـ با توجه به ارتباط آنها باکلمات که با یکدیگر فرق می‌کنند ـ دوباره مطرح کرد. اعتقاد به منزلهٔ نظر

مایل است تا آنجا که در جهت شناسایی عینی هدف‌گیری شده و مرتبط با چیزهای غیرگویا و اشیاء غیرمتکلم است، خود را از استفاده از کلمات معاف کند. از سوی دیگر اعتقاد به منزلهٔ ایمان از آنجا که به اشخاص مربوط می‌شود نمی‌خواهد از کلمات بگریزد بلکه موقفِ آن در کلمات است و از آنها تغذیه می‌کند زیرا کلمات مظاهر شخصیت‌ها هستند. به علاوه از آنجا که ارتباط با اشخاص انسانی‌تر و به عبارتی مقدس‌تر از ارتباط با اشیاء است، اعتقاد به منزلهٔ ایمان از شرافت والاتری در مقایسه با اعتقاد به منزلهٔ نظر برخوردار است.

نظر، اعتقادِ شکل گرفته است زیرا می‌توان آن را اعتقاد به منزلهٔ ایمان دانست ولی اعتقاد به منزله ایمان، اعتقاد به ناب‌ترین شکل رابطه است، زیرا بهترین ارتباطی که ما می‌توانیم با اشیاء و واقعیات داشته باشیم منحصر در نظر ما راجع به آنها که براساس شهادت ناقص شکل گرفته، نیست بلکه اعتقاد معطوف به آنهاست، یعنی معرفتِ منبعث از قبول قول اشخاص دیگری که حایز این معرفت از طریق مشاهدهٔ مستقیم هستند.

دانشِ انسانِ امروزه، کلاً مبتنی بر ایمان است، حتی دانش خود دانشمندان با اینکه مبتنی بر ایمان دارای محمل محکم و ایمان منطقی به گزارش‌های دانشمندان دیگر است، ولی به هرحال ایمان است. فقط کسر کوچکی از دانشی که هر انسانی دارد از طریق مشاهدهٔ مستقیم احراز شده است. دیگر آنکه انسان امروز لازم است به حقانیت مطلب اعتقاد داشته باشد زیرا تا آنجا که به حوزهٔ صلاحیت‌های او بر می‌گردد به گزارش دانشمندان دیگر راجع به کارشان و یا گزارش گزارش‌های کار دیگران معتقد است و به این طریق حتی در مورد عینی‌ترین رشته‌های علمی در واقع قول اشخاص، واجد اعتبار بیشتری از مشاهدات است. خود علم نمی‌تواند به جز در زمینه‌ای از اعتقاد حیثیت یابد، حتی در علم که واقعیات تعیین‌کننده‌ترند، حضور، واجد اعتبار بیشتری از واقعیات است.

۴

با در نظر گرفتن آنچه گفته شد می‌توان مسئلهٔ اعتقاد را در ادبیات مورد بررسی قرار داد.

بررسی ادبیات کنونی زبان انگلیسی در ارتباط با این مسئله نشان می‌دهد که تقریباً هر آنچه مربوط به ادبیات کنونی است دربرگیرندهٔ اعتقادات نظری است. زمینهٔ این سوال را به بهترین وجه در اصطلاح موضوعهٔ کالریج یعنی تعلیق متعمدانهٔ فقدان اعتقاد می‌توان مشاهده کرد. این مسئله تقریباً به همین شکل در کتاب نقد عملی ریچاردز در ۱۹۲۹ مطرح شده است و آن از این قرار است که چگونه کسی که واجد ایمان مسیحیِ دان[1] نیست می‌تواند به درک قصیدهٔ او در انفجار زوایای خیالی ارض مدوّر نایل آید؟ یا به قول ریچاردز چگونه شخص می‌تواند از نظر عاطفی در اعتقادات دان شریک می‌شود در حالی که از نظر ذهنی درگیر آن نیست؟

این نوع توجه به مسئلهٔ اعتقاد در ادبیات زمینه‌ای کاملاً توجیه‌پذیر دارد، به هرحال باید به خاطر داشته باشیم که این مسئله، اعتقاد را به منزلهٔ عطف به نوعی شیء و یا چیز، که برخاسته از زمینهٔ شخصیتی‌ست درنظر می‌گیرد. تصور پاسخ به حضوری که در صدا تظاهر پیدا می‌کند کاملاً مشخص می‌کند که اگر چه ظاهراً چنین پاسخی ارتباط نزدیکی با ادبیات دارد اما اشیاء نمی‌توانند چون اشخاص پاسخگوی صداها باشند و هنگامی که اعتقاد صرفاً به عنوان هدف اعتقاد مطرح می‌شود، پاسخ می‌تواند شکل رفتاری داشته باشد؛ پاسخی که لزوماً صوت نیست بلکه محرک به مفهوم پاولفی عمل و عکس‌العمل می‌باشد. عجیب آنکه پروفسور ریچاردز در

عین حالی که اشتغال خاطر کامل به قضیهٔ تعلیق متعمدانه فقدان اعتقاد دارد خط جدایی از تفکر کالریج را حتی در این مورد کاملاً تعقیب می‌کند و مرتباً ادبیات را به عنوان روشی که کلمات در آن «رفتار می‌کنند» مورد بحث قرار می‌دهد، چنانکه گویی کلمات نه فریاد بلکه اشیاء «مربی» هستند. البته می‌توان از کلمات با این تمثیل هم نام برد ولی فراموش نکنیم که این صرفاً یک تمثیل است.

بدون آنکه بخواهم مسئلهٔ اعتقاد را بر این اساس مورد بررسی قرار دهم بیشتر دوست دارم در زمینه‌های دیگر به تفحص مفهوم آن بپردازم و نیم نگاهی نیز به حصول پاسخ‌های صددرصد نهایی داشته باشم همچنین بیشتر مایلم دیدگاه‌هایمان را بهینه‌سازی کنم و این مسئله را نیز روشن سازم که بعضی از نظرات رایج ما در خصوص این مسئله تا چه اندازه محدود است. در نظر آورید که در تحلیل نهایی هر گونه بیان حتی بیان علمی، تظاهرِ نوعی حضور است که نمی‌تواند مانند معرفت عینی بازشناخته شود بلکه صرفاً آن را باید به کنایه دریافت و در نظر آورید که پیچیده‌ترین نظریات ریاضی همیشه و به طور جدایی ناپذیری در درون این چارچوب بیانی باقی می‌مانند. به نظر دوروتی لی، کایوت (روباه بومی آمریکایی)، کرکس آمریکایی و خرس بومی آمریکا نزد سرخپوستان ونیتو ترکیب عجیبی از انسان و حیوان هستند. اگرچه کسی که در میان بومیان نقاب گرگ را بر چهره خود می‌زند به راستی گرگ نیست ولی بهرحال به نحوی در گرگیت مشارکت دارد. این موقعیت که در آن جهان اشیاء به وضوح از جهان اصوات و اشخاص قابل تشخیص و تفکیک نیست خود دلیلی بر آن است که علم واجد این تمایز نیست: این دو جهان در هم آمیخته‌اند زیرا دیالکتیک و منطقی که آنها را با دقت نسبی از هم جدا می‌کند به اندازه کافی توسعه نیافته است. به نظر می‌رسد که همین موقعیت دقیقاً نزد یونانیان باستان در استفادهٔ آیینی از نقاب وجود داشته است، فقط بعدهاست که با ظهور تراژدی نویسان بزرگ کاراکترهای واقعی ظاهر می‌شوند و نقاب‌هایی که به صورت زده می‌شود ابزار تامین فاصلهٔ زیباشناختی قرار می‌گیرد که کسب این خصوصیت را با قاطعیت کمتری می‌توان به کلیت مکان مربوط دانست. زیرا مکان، جدا می‌کند در حالی که صدا، پیوند می‌دهد و همراه با این تحول تعداد و پیچیدگی نقش‌ها و شکل‌ها بیشتر و بیشتر می‌شود. ابزار کنترل و متمایز سازندهٔ کاراکترها و شکل‌ها که به موازاتِ افزایشِ تنش بین صوت و تصویر فراهم می‌آید و نقاب، نماد این تنش در روزگار ما به لباس و گریم تغییر شکل می‌دهد و شکل ضعیف‌تری از تمهید نقاب محسوب می‌شود.

به موازات شدت گرفتن تنش بین عامل صوت و تصویر و همراه با آن استفاده از شخصیت حقیقی تئاتری و انفکاک رسمی آن از زندگی انسان‌ها نوعی آگاهی از شالودهٔ هستیِ واقعیِ انسانی به نحوی شاخص نزد شخصیت‌های تئاتر فزونی می‌یابد. شخصیت تئاتری نماینده و عرضه کنندهٔ شخصیت دیگری است: ولی این حالت نمایندگی و این دوری در بحبوحهٔ نزدیکی عاطفی، در حیات واقعی نیز یافت می‌شود و تجربهٔ تئاتر، شناخت آن را به ما می‌آموزد. هر انسانی همیشه تا حدودی نسبت به انسان دیگر نوعی نقاب است و آگاهی نسبت به این موضوع امروزه به جهت درون گرایی روز افزونی که انسان در طی تاریخ به آن مبتلا شده است بیشتر از هر زمان دیگریست.

احساس نماینده بودن به‌واسطهٔ نزدیکی عاطفی از بین نمی‌رود، در واقع این احساس جهت مکنونیت خالصی که نزدیکی عاطفی بین اشخاص را میسر می‌سازد با سرشاری تمام متحقق می‌شود و به اوج خود

می‌رسد، نزد من شما به عنوان فرد تنها و غیرقابل اشتباه با آن دیگری که در اعماق آگاهی درونی شما متمکن است ـ بیش از آنکه اشیا بی‌جان واجد حیثیت هستند در این حیثیت متمکن هستید ـ و این حقیقت مبتنی بر من واقعیت است که درگیر شدن در نوعی از گفت و گو با شما برای من امکان بیشتری از درگیر گفت و گو شدن با اشیاء بی‌جان دارد، زیرا این گفتگو در ایجادِ یقینِ من در مورد خصیصهٔ منحصر به فرد بودنِ آگاهی شما و تخطی ناپذیری نهایی آن نقش اساسی دارد یعنی اطمینان خاطر از این واقعیت که طبیعتاً من هرگز نمی‌توانم بدانم که شما بودنْ چیست پس به طریق اولیٰ هرگز نمی‌توانم در تجربهٔ نهایی شما با خودِ خویشتنتان مشارکت ورزم؛ البته من در عین حال نمی‌توانم بدانم که شیء بودن چیست؟ بوتهٔ گل سرخ است یا قناری؟ ولی شیء نیز نمی‌تواند بداند که خود خویش بودن چیست. بنابراین این، فقدانِ معرفت از سوی من نمی‌تواند مانع معرفت کامل نسبت به احوال شیء شود، اصولاً شیء بودن دربرگیرندهٔ هیچ‌گونه تجربهٔ شخصی و قابل تعمیم به نفس نیست تا مشارکت، محملی داشته باشد. خصیصهٔ منحصر به فرد بودن در شیء از بیرونْ تصویر خود را می‌گیرد. اما در مورد شخص، تجربه از نفس منحصر به فرد سازندهٔ خویشتن آشنای می‌خیزد، با این همه دقیقاً در همین تجربه است که نزدیکی عاطفی راهی ندارد.

۵

این ملاحظات پرتو جدیدی بر عاقبت کار مفهوم شخصی که محمل آن در مورد اثر ادبی، شعر و به طور اخص ادبیات است، می‌افکند. در مورد شعر صوت حرف اول را می‌زند اما همین صوت آن چنان متعین واقع می‌شود که برای شخصِ واقعیِ متکلم به آن در درجهٔ اول و هر شخص واقعیِ دیگری که بعد از خودِ شاعر آن را بر زبان جاری می‌سازد به عنوان نقاب عمل می‌کند. به این ترتیب شعر نمایندهٔ فاصله و بُعدی است که با وجود غرابت، بخشی از هر نوع کوششِ انسانی جهت برقراری ارتباط تلقی می‌گردد و این کار را چنان انجام می‌دهد که گویی ارتباط «کاری عینی» یا «همسانی عینی» و شی‌گونه است یا به عبارتی، عملی غیر شفاهی و غیر صوتی. ولی این جنبه از کوشش انسانی فقط تحت شرایط خاصی معتبر است زیرا تحت بعضی شرایط دیگر، شی‌گونه بودن خود را از دست می‌دهد و به سختی می‌کوشد تا ارتباط برقرار سازد.

با در نظر داشتن سائقهٔ فعالِ برقراری ارتباط هر چه بین صوتی که ذاتیِ سائقه و به وجود آورندهٔ شعر تلقی می‌گردد و آن کسانی که به او گوش می‌کنند و یا آن را می‌شنود بُعد و دوری باشد به همان اندازه تأثیر انگیزشی آن بیشتر است. تئاتر برانگیزاننده‌ترین و مشخص‌ترین شکل ادبی است. در تئاتر اشخاص واقعی بر روی صحنه کلاً با یکدیگر صحبت می‌کنند با این همه بُعدِ میانِ مبدا و مقصد به جهت افزایش تعدد نقابها، بیشتر شده است. در نمایشی از اتللو علاوه بر نقاب یا نقاب‌هایی که شکسپیر به عنوان مؤلف بر صورت می‌زند با نقاب‌هایی روبه‌رو هستیم که هر یک از بازیگرانِ شخصیت‌های نمایشنامه بر صورت می‌زنند تا دقیقاً در قالب بازیگر نمایشنامه تبلور کامل شخص و یا نقاب در تئاتر باشند. دلیل شدت گرفتن تأثیر در این وقوع رخداد ظاهراً این واقعیت است که رابطه با از سر گذراندن موانع واقع می‌گردد و یا به عبارت دیگر کوششی در جهت رفعِ موانع می‌باشد یعنی موانعی که نمایش نهایی «من» و «تو» را غیرممکن می‌سازد. در صورتی که رابطه ادامه یابد مداخلهٔ موانع، تأثیرآزاردهندهٔ بیشتری خواهند داشت. این مسئله انگیزهٔ تلاش‌های بیشتر، حساسیت بیشتر و

کوشش‌های مجدانه‌تری قرار می‌گیرد که از سرِ شفقت و یا هم‌دردی است این نکته انسان را به یاد اوج احساساتی می‌اندازد که در استفادهٔ ابزاری از دیوار در نمایشنامهٔ پیرائیس و تیزبی حاصل می‌شود.

ولی موارد مشابه دیگری را برای نشان دادن اوج‌گیری محمل بار شخصی از طریقِ مداخله نقاب و یا دیگر موانع می‌توان ذکر کرد. یکی از این موارد قابل ذکر را می‌توان در تاریخ مذهبی یهود و مسیحیت ناظر بود که رابطه بین شخص و نقاب از سویی و ایمان از سوی دیگر خودنمایی می‌کند؛ مسیحیان و یهودیان برخلاف ارسطو که تصور می‌کرد خداوند ذات محض و یا والاتر از آن است که به کار انسان بپردازد خدا را در هیأتی کاملاً انسانی که با عواطف بشری آشناست تصور می‌نمودند ولی با این همه یهودیان و مسیحیان خداوند را از طریق ایمانی می‌شناسند که خود نقاب است: از ورای «شیشه‌ای تار»! به علاوه در دیانت مسیح خداوند خویشتن را با تشخّص بیشتری بر انسان آشکار می‌سازد؛ آن هنگام که فرد سوم، که نام شخصی او «کلمه» و در عین حال «ابن» است واجد طبیعت انسانی که حیثیت الهی او را می‌پوشاند و در برمی‌گیرد؛ مصیبت مسیح که طی آن طبیعت انسانی او از ورای نقاب مرگ دیده می‌شود در آیین عشاء ربانی متجسم می‌گردد. آن‌جاکه طبایع انسانی و الهی کلمه هر دو تحت پوشش نان و شراب که در ضمن انفکاک نمادین جسم و خون مسیح نیز هست مَخسوف می‌ماند حتی مرگ انسانی مسیح در حجاب استعاره مطرح می‌گردد. ولی این قبیل «استفاده از نقاب» صرفاً رابطهٔ مشخص بین خدا و انسان را واجد معنای بیشتری می‌گرداند زیرا از طریق آئین عشاء ربانی وحدت شخصی مسیحیان در شخص مسیح و از آن طریق در دو شخص دیگر متحقق می‌شود و تشخّص می‌یابد. این مفهومِ عشاء ربانی هر چند با آنچه در اینجا منظور نظر ماست ارتباط چندانی ندارد، ولی دارای اهمیت فوق‌العاده‌ای در سنت مسیحی است و از اینجاست که نام می‌گیرد. عشاء ربانی، پیوند مقدس می‌باشد. تأثیرات این مفهوم توسط سنت توماس و دیگر متکلمان مسیحی ـ که همچنین معتقدند تقدیس عناصر در این پیمانِ همهٔ پیمان‌ها از طریق هیچ‌گونه پدیدهٔ دنیوی مؤثر واقع نمی‌شود بلکه از طریق کلماتی که به ما از کلمةالله افاضه می‌شود تحقق می‌یابد ـ مشروحاً ایفاد شده است. زمینهٔ کلی این قبیل از نقاب‌ها همان مسئلهٔ ارتباط از مشخص‌ترین انواع آن در جهان کلمات و ایمان می‌باشد که تصویر، همیشه با واقعیت کامل، فاصله‌ای قابل ملاحظه دارد.

٦

در ادبیات نقابْ معمولاً به یکی از طرفین ارتباط تعلق دارد نه هر دو. نمایشنامه‌نویس و بازیگر که عوامل برقراری ارتباط هستند به نقاب متوسل می‌شوند، نمایشنامه‌نویس به نقابی استعاری و بازیگر به نقابی واقعی و یا معادل آن به صورت لباس و یا گریم. برعکس مخاطب در شخص شخیص خویش حضور دارد. چرا که اگر بنا بود مخاطب نیز نقابی بر صورت گذارد طبیعتاً عضوی از بازیگران می‌شد. بنابراین اگرچه بازیگر و بازی ممکن است مخاطب را محور خویش سازند و او را از خویشتن تهی کنند ولی این عوامل او را به صورت نیم دیگر درنمی‌آورند. نقش مخاطب که معادل با نقابی است که بازیگران بر صورت می‌زنند صرفاً و فقط جنبهٔ اعتقاد به مفهوم ایمان دارد و اعتقاد در این مورد هیچ ارتباطی با نظر ندارد. وقتی سِرلارنس اولیویه نقش هملت را بازی می‌کند برای هیچ کس «نظر»ی به وجود نمی‌آید و به نظر مخاطب نمی‌آید که مرگ اوفیلیا واقعی است.

در اینجا اعتقاد به منزلهٔ نظر تقریباً بی‌معناست و از اصالت اعتقاد به منزلهٔ ایمان برخوردار است.

اما اعتقاد به که؟ طبیعتاً به کسانی که در پس نقاب قرار دارند. به بازیگران و نمایشنامه‌نویس. جنبه ایمانی و یا اعتقاد به منزلهٔ ایمان، دعوت مخاطبان به پاسخ دادن به عنوان اشخاص به مشارکت در حقیقت و از خلال آن است. در حالی که همچنین نوعی ایمان خاص به مخاطب برای نمایشنامه‌نویس و بازیگر نیز وجود دارد. یعنی ایمان به مخاطب و دعوت مخاطب به پاسخ دادن، از آن جهت که این ایمان آن چنان که دیده‌ایم لازمهٔ همه روابط انسانی است؛ با این همه این ایمان نمایشنامه‌نویس و بازیگر به اندازهٔ ایمان مخاطب آشکار نیست. دلیل این مسئله طبیعت عجیب یک سویهٔ ارتباط هنری و این واقعیت است که هیچ گفتگوی واقعی‌ای صورت نمی‌پذیرد و مخاطب هیچ مناسبت و یا فرصتی جهت صحبت کردن نمی‌یابد. پاسخ مخاطب، درست چون ایمان نمایشنامه‌نویس و بازیگر پنهان است؛ از سوی دیگر پاسخ نمایشنامه‌نویس و بازیگر به ایمان مخاطب خودِ بازی است که به هیچ وجه پوشیده نیست کما اینکه ایمان مخاطب نیز کاملاً برملاست.

نمایشنامه‌نویس و بازیگر در پاسخ به کنش ایمانی تماشاچی، از طریق حقیقت و در حقیقت خویشتن را ارزانی می‌دارند. این‌که حقیقت چگونه در ضمن کلمات نمایشنامه و یا در شعر و یا دیگر قطعات ادبی مکنون است و این‌که حقیقت مورد سوال اصولاً چه چیزی می‌تواند باشد موضوعی بسیار مهم است. حقایقی که در اثر ایمان حاصل می‌شود چه ایمان طبیعی و چه ایمان فراطبیعی امتیازشان در پذیرش بدون چون و چرای گزاره‌های متقن و یا استدراک متقن نیست کما اینکه به هیچ وجه ارتباطی با مبرهن بودن بر همگان و حتی کسانی که واجد حسن نیت هستند نیز ندارد. این حقایق غالباً با کراهت و گاهی با روحیهٔ استنکاف خود را در اختیار تبیین کامل قرار می‌دهند زیرا بیشترین ارتباط آنها با اشخاص که مخاطب ما هستند می‌باشد؛ و اگر این حقایق دقیقاً بیان شوند نه به اعتبار نفسِ این حقایق بلکه به اعتبار شخصی که مخاطبِ کنشِ ایمانی ماست مورد قبول قرار می‌گیرند و می‌دانیم که به کلام درآوردن ماهیت اشخاص ممتنع است. برای شخصی که مخاطب ماست طبیعت، هیچ‌گونه کلام مشخصی را در هنگام مخاطب قرار دادن او در اختیار ما قرار نمی‌دهد و این در حالی است که ما او را از آن جهت مخاطب قرار می‌دهیم که نام جانشین یا اسم جانشین و یا ضمیر «تو» را بی‌معنا شده که ظاهراً بدون سابقه می‌نماید و به هیچ وجه نام نیست بواسطهٔ مخاطب قرار دادن او ـ واجد اعتبار کنیم و واضح است که کل معنای آن بر حسب نوع شخصی که این کلام به او اطلاق می‌شود تغییر می‌کند.

به این ترتیب اعتقاد ما به یک نمایشنامه و یا یک شعر دعوت از اشخاص است که در تدوین و ارائهٔ آن به ما، یا جهت اظهار مسئله واجد ارزش ذی مدخلند و یا در فاش ساختن ایمان ما به این چیزها به منزلهٔ اشخاص دخیل محسوب می‌شوند. این عمل متضمن نوعی وضوح در قبال آنها و معنای آنها در تمام سطوح و یا به عبارت دیگر به چیزی است که پروفسور فیلیپ ویل رایت در کتاب چشمهٔ سوزان آن را تجربه اعماق می‌نامد؛ اگر برخی از جزئیاتِ یک قطعه شعر ظاهراً برحسب معنای ایمان برای ما غیرقابل قبول به نظر برسد صوت شعر که از طریق نقابِ گوینده (همچنین از طریق نقاب‌های شخصیت‌هایی که او معرف آنهاست) به ما می‌رسد ما را کنجکاو می‌کند و درمی‌یابیم که زیر هر گونه عدم تطابق با جزئیاتی که بر جا باقی است، جمله خیلی بلند و تودرتو و باید اصلاح شود. اعتقاد به اینکه چیزی در خور قبول گفته شده است که می‌تواند جزئیاتی را که در موقعیت‌های دیگر غیرقابل قبول می‌نمود، در آن گنجاند واجد اعتبار می‌شود. اگر ما نمی‌توانیم به پروس پرو

(دوک تبعیدی نمایشنامهٔ توفان شکسپیر که جادوگر است) به منزلهٔ جادوگری واقعی ایمان بیاوریم پس باید قبول کنیم که نمایشنامه‌نویس این شخصیت را جهت انتقال کلمه و یا حقیقت دیگری به کاربرده است.

لوئیس لاوِل در کتاب گفتار و نوشتار در مورد معنای جهان در مقام زبان توضیحات فراوان می‌دهد: برای آنکه ارتباط میسر شود باید جهانی وجود داشته باشد که آگاهی‌های فردی ما در آن مشارکت ورزند تا از طریق نامیدن اشیاء در این جهان بتوانیم از موانع انزوا درگذریم و با یکدیگر رابطه برقرار کنیم. هنگامی که طفلی گمان می‌کند به مجرد اینکه توانست چیزی را بنامد آن را شناخته است کاملاً در اشتباه نیست زیرا طفل اگر بتواند آن را بنامد پس می‌تواند آن را به اعتبار ارزشی که دارد، به منزلهٔ وسیله ارتباط با دیگران مورد استفاده قرار دهد. چیزی که نه «تو» است و نه «من» به مجرد اینکه معلوم شد که چیست رابط بین «من» و «تو» می‌شود. ما این موضوع را نه فقط درجهان طبیعی که از طریق حواس خود آن را درمی‌یابیم صادق است بلکه در مورد شعر و ادبیات نیز به طور کلی مصداق دارد. شعر غالباً پیچیده و مرموز است ولی به صرف وجودش در حوزهٔ دید ما می‌تواند رابطه برقرار کند. در واقع ارتباطی که شعر برقرار می‌کند ارتباطی ایده‌آل و صمیمانه‌ترین ارتباط‌هاست. استنباط جان استوارت میل که ریشهٔ رمانتیک دارد به اینکه شعر چیزی است که مورد استراق سمع قرار می‌گیرد یعنی به طور غیرمستقیم شنیده می‌شود، کوششی نه چندان موفق در جهت تعریف صمیمتی است که شعر می‌تواند القا کند: صمیمت یگانگی شنونده و شاعر آن چنان است که گویی شنونده به منزلهٔ دیگری اصلاً وجود خارجی ندارد و آن دو در یکدیگر ادغام می‌شوند؛ این نظر درباره شعر و هنر که اساساً با یکدیگر به هیچ‌وجه قابلیت برقراری ارتباط ندارند به موقعیتی جدلی مربوط می‌شود که در آن بیگانگی (نقاب شاعر) و یگانگی (که بر اثر عبور از نقاب احراز می‌شود) به انسجامی عجیب می‌رسند.

اگر شعر را به شیء‌ای در جهان مانند کنیم این مانندگی به شیء باید قبلاً تعریف و نامیده و در جهت هدف برقراری ارتباط پردازش شده باشد، هر چند که این نامیدن چندان موجه نباشد. «حقیقت شاعرانه» که زمینی‌کردن، مختص ساختن و تبیین آن چنین مشکل می‌نماید و در عین حال بسیار نزدیک به ماست در احساس ارتباط با دیگران، دیگرانی که از خلال نقاب شناخته می‌شوند، دیگرانی که تردیدی در وجود آنها نیست و اعتقاد دارند که ما را به این پاسخ صمیمانهٔ غیر متعارف فرا می‌خوانند و ما نیز در ایشان به نوبهٔ خود به باور کردن فراخوانده شده‌ایم، ریشه دارد. پس به این نتیجه می‌رسیم که هرگونه اعتقاد به منزلهٔ نظر که در ادبیات مطرح است تابع اعتقاد به منزلهٔ ایمان است و اساسی‌ترین مفهومِ اعتقاد در ادبیات هیچ ارتباطی با اعتقاد به مفهومِ نظر که اشیاء و وقایع را در نظر دارد، ندارد. (حقایقی که اشیاء تلقی می‌شوند) بلکه مرتبط با اعتقاد به مفهوم ایمان است که ناظر به رابطهٔ شخص با مشخص، فراخوان و پاسخ، و حقیقت مرتبط با این روابط می‌شود. این استنتاج به نظر من در هیچ کجا بیش از موقعیتی که برای ادبیات طی سال‌های قرن بیستم فراهم آمده است واجد مصداق کامل نیست.

امروزه افراط در مسئلهٔ کناره‌گیری شاعر متعهد (و یا هنرمند متعهد به طور کلی) آن‌قدر مورد تاکید قرار گرفته است که باعث تهوّع و غثیان است. کناره گیری از چه و روآوردن به چه؟ هرچند می‌گویند به درون خویش ولی ما با این حقیقت تکان‌دهنده مواجه هستیم که خوانندگان متعهد شعر امروز بیش از هر زمان دیگری مشتاق این شعر کناره‌گیرانه هستند. ظاهراً استنتاج از این قبیل می‌تواند از آن رو باشد که خوانندگان هیچ چیز را بیش

از پیروی از شاعر به سوی عزلتگاه او بیشتر دوست ندارند همه می‌خواهند با هم تنها باشند و البته جای تعجبی نیز نیست. تردیدی نیست در دوران ما که دوران تحول است و وسایل ارتباط جمعی مانند سایر چیزها متحول شده‌اند خلوت نیز از بسیاری جهات از اوضاع و امکانات بهتری نسبت به گذشته برخوردار شده است. قطعاً تبار انسان به طور کلی آگاهی بیشتری نسبت به خویشتن یافته است و توانسته به گفت و گوی خود راجع به خلوت و ارتباط بیش از تمام ادوار گذشته تاریخ انسانی دست یابد. در مقایسه با گذشته، امروز ما قاموسی فراگیرتر و وسایل تکلّم پیشرفته‌تری دربارهٔ این موضوع داریم. به هرحال انسانِ تاریخی ممکن است نسبت به اشخاص و موقعیتِ من ـ نوبی آگاهی داشته باشد ولی فلسفه‌ای که به آن نام «استقلال شخصیت» داده‌اند یک معجون قرن بیستمی است که همان‌قدر که تکنولوژی و یا آگهی‌های تجارتی تلویزیون محصول عصر ماست آن نیز هست. در چنین جوی است که اعتقاد به منزلهٔ ایمان مفهوم بیشتری می‌یابد. به هر حال در مسئلهٔ اعتقاد آن چنان که در اینجا مطرح شد خوانندهٔ جدی امروز می‌خواهد که به شاعران خود بیش از همیشه ایمان داشته باشد و این نمایندهٔ آن است که در عصر تلویزیون، صوت از بعضی جهات نسبت به تصویر وجههٔ بیشتری یافته و به عبارت دیگر ما در پایان عصر گوتنبرگ هستیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

۱ ـ Ivor Armestrong Richards (؟ ـ ۱۸۹۳): ناقد و شاعر و معلمی که تاثیر زیادی در تکوین روش جدیدی از قرائت شعر داشت؛ او به عنوان طلیعه روانشناسی استنتاج نمود که شعر از طریق هماهنگ ساختن انواع انگیزه‌های انسانی به صورت یک تمامیتِ زیباشناختی که هم به نویسنده و هم به‌خواننده درجهت حفظ‌سلامت روانی کمک می‌کند، عمل می‌نماید. ـ م

۲ ـ Pyramus and Thisbe عشاق بابلی در میتولوژی بابلی، پیراموس با تصور اشتباه اینکه تیزبی توسط شیر ماده کشته شده است، خودکشی می‌کند و تیزبی بعد از پیداکردن جسداو خود رامی‌کشد ـ م.

۳ ـ John Donne (۱۵۷۲ ـ ۱۶۳۱): یکی از بزرگترین شاعران ماوراالطبیعی انگلیسی ـ م.