شعرناب و سیاست‌ناب

نوشتهٔ میکائیل هامبورگر
ترجمهٔ مراد فرهادپور

۱

تا زمانی که انواع نگرش رمانتیک ـ سمبولیستی بر قلمرو شعر مستولی بود ــ و تا به امروز نیز شاعران بسیاری جذب این نگرشها شده‌اند، هرچند که عملکرد هنری آنان احتمالاً ربط چندانی به سمبولیسم نداشته است ــ گرایشی به سمت نظرات سیاسی افراطی به چشم می‌خورد، نظراتی که در بیشتر موارد ارتجاعی و محافظه‌کار بودند تا مترقی. دلایل این امر چنان پیچیده است که بهتر است به عوض تلاش برای ارائهٔ توضیحی عام و کلی، چند مورد برجسته و بارز را مورد بررسی قرار دهیم. با این حال، طرح ملاحظات کلی ذیل ضروری است.

پیشفرض نگرشهای رمانتیک ـ سمبولیست درجهٔ بالایی از انزوا و بیگانگی از جامعه است. از روزگار بودلر به این سو، شاعران حس کرده‌اند در جوامعی که تحت سلطهٔ ارزشها و نهادهای بورژوایی‌اند، آنان یا از زمرهٔ نجسهایند یا از زمرهٔ اشراف ــ و یا شاید هر دو با هم. نیش و کنایه‌های بودلر به «دمکراتیک شدن» (democratization) و «سفلیسی شدن» (syphilization) جامعه، بیانگر واکنشهای نوعیِ یک اشراف‌زاده ـ نجس است که از مزایا و محاسن سرمایه‌داری صنعتی همانقدر محروم شده است که از همبستگی با طبقات زحمتکش. البته این حکم ناشی از ساده‌اندیشی است، زیرا حاکی از آن است که موقعیت اقتصادی و اجتماعی بودلر نگرش او را تعیین می‌کرد، درحالی‌که نوعی نفرت و دلزدگیِ اخلاقی و زیباشناختی از ماهیت سوداگرانهٔ جامعهٔ مدرن احتمالاً انگیزهٔ قویتری برای او بوده است. و. ب. ییتس، که می‌توانست با زمینداران پروتستانِ انگلیسی ـ ایرلندی و دهقانان کاتولیک عمیقاً همدلی کند، اما با طبقهٔ

متوسط و کارگران شهری بیگانه بود، چنین تعریفی از انسان متشخص یا آقا (gentleman) ارائه می‌دهد: «مردی که عقاید اصلی‌اش ربطی به نیازهای شخصی و موفقیت شخصی‌اش ندارد.»[۱] می‌توان فرض کرد که بودلر به این مفهوم آقا بوده است، هرچند مورد خود ییتس نشان می‌دهد که نگرشهای آگاهانهٔ هر فرد یک چیز است، و فشار ناخودآگاهِ «نیازهای شخصی» و جاه‌طلبی شخصی او چیزی دیگر.

قضاوت لائورا رایدینگ و رابرت گریوز در مورد نسلِ مدرنیستهای اوایل قرن بیستم در مورد اسلاف رمانتیک ـ سمبولیست آنان نیز صادق است:

> این گروه در مقام نسلی که در پرتو درخشانِ مدرنیسم می‌نویسد واجد خودآگاهی حرفه‌ای و نوعی حس تاریخی است که بیش از حد بسط یافته است. این نسل به لحاظ ذهنی بی‌قرار است، نسلی تیزبین، عصبی و مظنون به خویش که دین و فلسفه به مفهوم رمانتیک و بچه‌گانه و قدیمی را انکار می‌کند، اما نظامی فکری ـ یا نوعی مشروب ذهنیِ همیشه در دسترس ـ درست می‌کند که فی‌الواقع معجونی خشک و عقلانی از هر دو آنهاست و اثری تعادل‌بخش دارد. این نسل چنان پایبند اصول خویش است که در همهٔ مواردی که خوانندهٔ عادی، بنا به عادت، جویای این یا آن نوع اعتقاد جدّی و راسخ در آثار شاعر است، به نحوی دیوانه‌وار و چندش‌آور «بی‌خیال و بی‌عار» است. این نسل همانند شخصی در مرز میان مرگ و زندگی است: هر آن چیزی که معمولاً به‌نظرش جدّی می‌رسید اینک نوعی شوخی تراژیک محسوب می‌شود. این حالت عصبی، این شکل اعلایِ ترس از صحنه، توسط این واقعیت تشدید می‌شود که شاعر مدرنیستِ برخوردار از ذهنیت تاریخیْ مطمئن نیست که آیا در ترکیب جدید ارزشها ـ یا حتی در نظامی که سعی دارد برای خود تحقق بخشد ـ اصولاً هیچ عذر و بهانه‌ای برای حضور شاعران وجود دارد یا نه. او خود را در موضعی دفاعی می‌یابد؛ و به ناچار از این موضع هواداری می‌کند؛ ولی در عین حال هوادار همان نظامی است که او را در این موضع قرار داده است.[۲]

این دو نویسنده همچنین بر این عقیده‌اند که:

> مدرنیسم حرفه‌ایِ اصیل و واقعی بیشتر به دو قطب افراطیِ رادیکالیسم و محافظه‌کاری، یا اشراف‌منشی و عامی‌گری، تمایل دارد؛ آن هم نه از سر مخالفت مبارزه‌جویانه با لیبرالیسم بورژوایی، بلکه بیشتر به خاطر پرسه‌زدن و پرهیز از گذرگاههای شلوغِ لیبرالیسم بورژوایی، به منزلهٔ عرصه و جایگاهِ سازشِ همه مواضع افراطی، عرصهٔ زاد و ولد عقاید و باورهای باثبات و به لحاظ شخصی ریشه‌دار است.

هر شاعری ممکن است به طور همزمان به طرف این دو قطب افراطی کشیده شود. به هنگام

سنگربندی خیابانهای پاریس در ۱۸۴۸، بودلر تسلیم تب و تاب انقلاب شد. ییتس [در دوره‌های مختلف] نقش سخنگو را هم برای «اشراف‌منشی» و هم برای «عامی‌گری» ایفا کرد. دلایل ستایش او از قیام سال ۱۹۱۶ صرفاً به ناسیونالیسم ایرلندی منحصر نمی‌شد: «اینک زیباییِ هولناکی زاده می‌شود.» نفسِ عصیان و تلاطم آمیخته به خشونت برای تخیل شاعران رمانتیک ـ سمبولیست، صرف‌نظر از تمایلات سیاسی آنان، عاملی محرّک و بغایت جذاب بوده است. آلکساندر بلوک، شاعر برجستهٔ روس، از شمار آن دسته از شاعرانی بود که سرآخر قربانی همان انقلابهایی شدند که پیشتر شکوه و عظمت آنها را ستوده بودند.

یگانه عنصر ثابت در نگرش شاعران رمانتیک ـ سمبولیست، طرد و نفیِ تار و پود اصلی تمدن مدرن است؛ حتی رابرت گریوز نیز، که دورهٔ شکل‌گیری‌اش در مقام یک شاعر در سنگرهای جنگ جهانی اول سپری شد، قادر نبوده است مرام و مسلک شعری خویش را با فایده‌گرایی حاکم بر همهٔ کشورهای پیشرفته، اعم از ممالک کاپیتالیست، سوسیالیست یا کمونیست، آشتی دهد. صرف‌نظر از عقاید و مواضع سیاسی گریوز ــ که اساساً لیبرال و میانه‌رو محسوب می‌شوند ــ مرامی که او در پیشگفتارش به *الههٔ سپید* مطرح می‌کند، به وضوح مرامی عمیقاً رمانتیک و در نتیجه ارتجاعی است:

> کارکرد شعر فراخواندن و یاری طلبیدنِ دینی از الههٔ شعر (the Muse) است؛ و کاربردش همان تجربهٔ دهشت و شعف هنری است که از حضور این الهه ناشی می‌شود. اما «امروزه» چه؟ کارکرد و کاربرد ثابت می‌مانند؛ فقط پیامدهای عملی تغییر کرده است. زمانی شعر هشداری بود به آدمی که بباید هماهنگی خویش را با خانوادهٔ موجودات زنده‌ای که در میانشان زاده شده است حفظ کند، آن هم با تبعیت از خواسته‌های بانوی خانه؛ اما اینک تذکری است دال بر آنکه وی هشدار را نادیده گرفته، با آزمونهای بولهوسانه‌اش در قلمرو فلسفه و علم و صنعت خانه را زیر و رو ساخته، و خود و خانواده‌اش را تباه کرده است؛ «امروزه» یعنی تمدنی که در آن حرمت نشانه‌ها و یادبودهای اصلی شعر شکسته است. در آن شیر و عقاب به چادر سیرک، ورزا و شاه‌ماهی و خرس به کارخانهٔ کنسروسازی، اسبان تیزرو و سگان شکاری به میدان شرطبندی، و جنگل مقدس به کارگاه نجاری تعلق دارد. در این تمدن ماه در مقام قمر فسردهٔ زمین تحقیر می‌شود و زنان «نیروی کمکی کارکنان دولت» محسوب می‌شوند. در این تمدن پول تقریباً همه‌چیز و همه‌کس را خواهد خرید، مگر حقیقت را و شاعری را که حقیقت در او حلول کرده است.[۳]

البته رابرت گریوز به قدر کافی ناسوتی و تیزبین هست که دریابد مرامی تا این حد ناسازگار با

اهداف و علایق اکثریت، به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند با واقعیات سیاسی مرتبط باشد. او از وقتی که به این مرام شعری روی آورد تا به امروز شاعری غیر سیاسی بوده است؛ و چون به قدر کافی خوش‌اقبال بوده است، تاکنون در موقعیتی قرار نگرفته که مجبور به موضع‌گیری سیاسی شود. به یک معنا همهٔ شاعران پیرو نگرش رمانتیک ـ سمبولیست هنرمندانی غیرسیاسی بوده‌اند، زیرا ارزشهای ایشان از قوهٔ تخیّل سرچشمه گرفته است، و تخیّل بیش از آن ریشه‌ای و افراطی و آرمانخواه (utopian) است که بتواند خود را با مسائل و امور سراپا سیاسی وقف دهد. با این حال، از زمان انتشار کتاب *تأملات یک فرد غیرسیاسی* (۱۹۱۷) به قلم توماس مان، و سپس چرخش او در جهت خلافِ موضع ضد دمکراتیکِ این کتاب، این نکته روشن بوده است که غیرسیاسی یا ضد سیاسی بودن در دوره و زمانه‌ای که «سرنوشت هر کس معنای خود را به نحوی سیاسی آشکار می‌کند» تقریباً به صورتی اجتناب‌ناپذیر یعنی محافظه‌کار یا مرتجع بودن ــ دست‌کم در آن رژیمهایی که همواره ساختار مستقرِ قدرت و منفعت را تداوم می‌بخشند. به علاوه، در زمانهٔ ما قوهٔ تخیل، در واکنش به پیچیدگیها و تکثرگراییِ فرهنگ موجود که تخیّل قادر به جذب و هظم آنها نیست، غالباً بدوی‌گرا (primitivist) بوده است. آن «جشن و آیین معصومیت» که به گفتهٔ ییتس در عصر ما «غرق شده است»، فقط یکی از شمار فراوانِ بهشتهای گمشده‌ای است که به یاری تخیّل شعری آفریده یا طلب شده‌اند؛ نظام مادرسالار رابرت گریوز نیز نمونه‌ای دیگر است. از این رو، وسوسهٔ اصلی شاعران ــ وسوسه‌ای که گریوز، برخلاف ییتس، تسلیم آن نشد ــ سر خم کردن در برابر آن دسته از جنبشهای سیاسی بوده است که از نوعی بدوی‌گرایی مشابه و واکنشی مشابه علیه تکثرگرایی فرهنگی، نشأت می‌گیرند. فاشیسم ایتالیایی و اسپانیایی، ناسیونال سوسیالیسم آلمانی و آکسیون فرانسز نمونه‌های دست‌راستی اینگونه جنبشهایند؛ اما آنارکو ـ سندیکالیسم [یا سندیکالیسم آنارشیستی] نیز نمونهٔ دیگری است، جنبشی چپ‌گرا که نه فقط روشنفکران اسپانیایی، بلکه شاعران انگلیسی نظیر هربرت رید هم جذب آن شدند. اگر آن جنبش چپ‌گرا امروزه زوال یافته است، دلیلش آن است که بدوی‌گرایی این جنبش ــ یعنی مخالفت آن با صنعت‌گرایی و شهرنشینی مدرن ــ چنان ریشه‌ای، منسجم و صادقانه بود که استفاده از دستگاهها و ابزارهای موجودِ کسب قدرت را ناممکن می‌ساخت، درحالی‌که همتایان راستگرایش با بی‌رحمی و حیله‌گری تمام، که نیازی به توصیف ندارد، همین ابزارها را به‌کار گرفتند.

البته اگر وسوسه‌های شاعران به‌کلی با وسوسه‌های مردمان دیگر تفاوت داشت، سیاست آنان هم علاقه و توجه کسی را برنمی‌انگیخت؛ اما عصیان قوهٔ تخیل یا غرایز بشری علیه تمدنی

که با پیچیدگی روزافزونی سازمان می‌یابد، امری عمومی و به قدر کافی رایج است. به گفتهٔ جامعه‌شناس مشهور، پرفسور م. پولانی، «در زمانهٔ ما تنش میان شکاکیت پوزیتیویستی و نوعی کمال‌گرایی اخلاقیِ مدرن، همراه با پیامدهایی گسترده، فوران کرده است.»[۴]

این تنش در دو جهت بروز کرده است، در جهت هنر و فلسفه و در جهت سیاست. اولی حرکتی به سوی فردگرایی افراطی بود و دومی، برعکس، حرکتی به سمت توتالیتاریسم مدرن. ممکن است چنین به نظر رسد که این دو حرکت کاملاً در جهت خلاف یکدیگرند، لیکن آنها صرفاً دو راه‌حلِ بدیل برای معادله‌ای هستند که حلش مستلزم *تحقق همزمانِ باور به کمال اخلاقی و نفی کامل هرگونه انگیزهٔ اخلاقی* بود.

در نظر کسی که با شکاکیت کامل به جهان می‌نگرد هیچ پایه و بنیانی برای اقتدار و مرجعیت اخلاقی یا تعهدات اخلاقیِ متعالی در کار نیست؛ پس به نظر می‌رسد در اندیشهٔ چنین کسی هیچ جایی برای کمال‌گرایی اخلاقی وجود ندارد. مع‌هذا او می‌تواند با معطوف ساختن شکاکیت خویش علیه جامعهٔ موجود و افشایِ اخلاقیات حاکم بر آن به منزلهٔ امری مصنوعی و ریاکارانه که صرفاً نقابی بر طمعکاری و ماهیت استثماری این جامعه است، کمال‌گرایی خویش را تحقق بخشد. اگرچه ترکیب شکاکیت اخلاقی با داوری و اظهار تنفرِ اخلاقی فاقد انسجام منطقی است، اما آنها می‌توانند از طریق حملهٔ مشترک به هدفی واحد به واقع با هم عجین شوند. حاصل کار نوعی نفرت اخلاقی از جامعهٔ موجود و بیگانگی روشنفکر مدرن [از این جامعه] است. این امر بر حیات درونی او تأثیر عمیقی بر جای می‌گذارد. ترکیب شکاکیت و کمال‌گرایی اخلاقی باعث می‌شود تا او در تمامی تجلیات اخلاقیات سنتیِ خویش به دیدهٔ تحقیر بنگرد... او، تقسیم‌شده علیه خویش، هویتی را جستجو می‌کند که از تعرضِ شکِ در نفس مصون باشد. او که خود پیشتر تمایز میان خیر و شر را به منزلهٔ ریاکاری و عدم صداقت محکوم کرده است، هنوز می‌تواند به صداقت نهفته در این داوری و محکومیت افتخار ورزد. از آنجا که رفتار خوب و درستِ معمولی هرگز نمی‌تواند از سوءظن و اتهام سازشگری محض یا ریاکاری ناب مصون باشد، فقط یک کنش غیراخلاقیِ (a-moral) مطلقاً بی‌معنا می‌تواند اصالت (authenticity) آدمی را به طور کامل تضمین کند. بدینسان همهٔ آن شور و شوق اخلاقی که شکاکیت علمیِ آن را از قید نظارت دینی رها ساخته و سپس با بی‌اعتبار کردن آرمانهایش آن را به خلأ پرتاب کرده است، بازمی‌گردد تا ستایش اخلاقی عمیقی را نثار نوعی اصالت غیراخلاقی کند... از حدود یک قرن پیش این مضمون بر تفکر قارهٔ اروپا حاکم بوده است، یعنی از زمانی که داستایوسکی برای نخستین‌بار آدم‌کشی را به منزلهٔ تجربه‌ای در عرصهٔ شکاکیت اخلاقی توصیف کرد، و اندک زمانی پس از او، نیچه همهٔ برداشتهای سنتی از خیر و شر را به منزلهٔ ریاکاری طرد کرد... اینها عبارت‌اند از برخی راه‌حلهای فردگرایانه در قبال ستیز میان شکاکیت و کمال‌گرایی اخلاقی. این راه‌حلها هر دو قطب مخالف را در قالب نیهیلیسمی اخلاقی که سرشار از خشمی اخلاقی است، وحدت می‌بخشند. این ترکیب متناقض و معماگونه در تاریخ بشری امری جدید و سزاوار نامی جدید است؛ من آن را *واژگونی اخلاقی* (moral inversion) نامیده‌ام. در عرصهٔ حیات عمومی، واژگونی اخلاقی به توتالیتاریسم منجر

می‌شود.*

آثار و. ب. ییتس آکنده از نمونه‌های گوناگونِ «نیهیلیسمی اخلاقی سرشار از خشمی اخلاقی» است؛ و شاعران گوناگونی چون راینر ماریا ریلکه، والاس استیونس، ازرا پاوند، گوتفرید بن و ف. ت. مارینتیِ فوتوریست، در همدلی ییتس با جنبشهایِ توتالیتر راستگرا شریک بودند. محافظه‌کاری هوگو هوفمانشتال و تی. اس. الیوت نه تا این حد نیهیلیستی بود و نه این قدر «سرشار از خشمی اخلاقی»؛ اما هوفمانشتال شعار خطرناک «انقلاب محافظه‌کار» را مطرح ساخت ــ مفهومی که در عین حال مورد علاقهٔ فرقه‌های ناسیونالیست مختلفی بود که راه را برای پیروزی نازیسم در آلمان و اتریش هموار کردند ــ و تصور الیوت از «جامعهٔ مسیحی» نیز چنان انتزاعی و آرمانی بود که به‌هیچ‌وجه با دمکراسی ـ لیبرال سازگاری نداشت. کیش «سزاریسمِ

* توصیف فوق از وضعیت روشنفکران روزگار ما و نوسان آنان میان دو قطب متضاد کمال‌گرایی و شکاکیت اخلاقی، حقیقتاً توصیفی هوشمندانه و برخوردار از تیزبینی است. لیکن مسألهٔ اصلی آن است که تناقض «منطقی» موردنظر پروفسور پولانی امری اساساً عینی و تاریخی است و نمی‌توان آن را به یک اشتباه یا نقص ذهنی تقلیل داد. نادیده گرفتن یا پنهان کردن تناقضات، نفی حضور عینی آنها در متن واقعیت، و فروکاستن آنها به امور ذهنی همواره یکی از خصایص تفکر بورژوایی بوده است. شکاف میان حال و آینده، آنچه هست و آنچه باید باشد، یا به عبارتی، شکاف میان فضای تجربه و افقهای تاریخی، همان عاملی است که روشنفکران را وامی‌دارد به طور همزمان از کمال‌گرایی و شکاکیت اخلاقی پیروی کنند. کمال‌گرایی اخلاقی آنان بازتاب این حقیقت است که بدون داشتن تصوری از «زندگی نیک» همهٔ ارزشها و مفاهیم اخلاقی، حتی مفهوم نسبیِ «زندگی بهتر» بی‌معنا می‌شود؛ همچنان‌که اگر تاریخ جهت و افق و غایتی نداشته باشد، هرگونه کنش و حرکت، حتی تلاش برای اصلاح تدریجی وضع موجود، در آشوبی بی‌پایان گم می‌شود. کنش و تفکر انسانی مستلزم وجود افقی تاریخی است و اگر امروزه باور به این افق نوعی کمال‌گرایی آرمانی به نظر می‌رسد دلیل اصلی‌اش «تغییرناپذیری» و قدرت مهیب وضعیت موجود و شکاف فراخی است که آن را از جهانی حقیقتاً انسانی جدا می‌کند. امروزه، حتی در ذهن نیز نمی‌توان از این شکاف گذر کرد، مگر به یاری امید و تخیلی قوی. شکاکیت اخلاقی روشنفکران مدرن نیز بازتاب این واقعیت است که حتی تلاشهای موفقیت‌آمیز برای اصلاح گام به‌گام جامعه مدرن هم در نهایت نه فقط اصل نظامِ ترس و خشونت و سلطه را دست‌نخورده باقی می‌گذارند، بلکه سریعاً به مکانیسمی برای بازتولید و مشروعیت این نظام بدل می‌شوند. فاصلهٔ عظیم میان ادعا و عمل، نیت و نتیجه، ارزش و واقعیت، و معنویت و ریاکاری، پذیرش شکاکیت اخلاقی را اجتناب‌ناپذیر می‌کند. از این رو، ترکیب کمال‌گرایی و شکاکیت اخلاقی که هربک زاییده و زایندهٔ دیگری است، به واقع «واکنش طبیعی» ذهنیتی است که هنوز می‌کوشد تحول تاریخی جهان مدرن و تضادها و تناقضات عینی و ذهنی آن را درک کند. فقط اندیشه‌ای دیالکتیکی و آمیخته به تناقض است که می‌تواند حقیقت را دربارهٔ جهانی متناقض بر زبان آورد. ــ م.

اشتفان گئورگه قرابتهای آشکاری با ترفندهای عوام‌فریبانه و نمایشهای سزاریستیِ موسولینی داشت، هرچند که گئورگه تسلیم وسوسه‌ها و دعوتهای رهبران نازیسم نشد، زیرا «عامی‌گریِ» سطح پایین آنان با «اشراف‌منشیِ» مشکل‌پسند او سازگار نبود. (در نظر هوفمانشتال «اشراف‌منشی» گئورگه کلاً «بیش از حد بورژوایی» بود؛ و حقیقت آن است که کل روند حرکت به سمت ایجاد محافلی متشکل از نخبگان فرهنگیِ فرقه‌گرا، پدیده‌ای سراپا بورژوایی بود. هرچند یکی از همین مریدان اشرافی اشتفان گئورگه، یعنی کنت اشتافن‌برگ، بود که سعی کرد هیتلر را به قتل رساند.) این‌گونه همدلیها [با جنبشهای راستگرا] در همهٔ موارد با تردیدهای اساسی همراه بودند و از این طریق تعدیل می‌شدند. طول عمر آنها در اغلب موارد کوتاه بود و خود این همدلیها نیز به واسطهٔ بیانات و تصمیمات دیگر مرتباً نقض می‌شدند، و یا به هنگام غلبهٔ شناخت صحیح از واقعیات سیاسی بر جذابیتِ ژستهای سیاسیِ صریحاً پس‌گرفته می‌شدند. مع‌هذا به‌هیچ‌وجه نمی‌توان از این حقیقت چشم پوشید که «کمال‌گرایی اخلاقی» این شاعران با «لیبرالیسم بورژوایی» جور درنمی‌آمد، و قوهٔ تخیل آنان مفروضات و نهادهای این لیبرالیسم را طرد می‌کرد، حتی به هنگامی که عقلشان تصدیق می‌کرد که این لیبرالیسم حادترین نیازشان را برآورده کرده است، نیاز به آزادی برای مخالفت، تأیید ارزشهای خاص خودشان، و خوار شمردن «رؤیای عوام‌الناس».

۲

ک.ک. اُبراین نگرش ییتس در قبال فاشیسم در ایرلند و اروپا را به دقت بررسی کرده است[۵] و علاوه بر ارائهٔ اسناد و مدارک مفصل، ارتباط این نگرش با اشعار ییتس را روشن ساخته است.

این نگرش به واسطهٔ حضور دو عاملْ پیچیده و غامض گشت: نخست موقعیت مبهم ییتس در جنبش ناسیونالیستی ایرلند به منزلهٔ یک پروتستان ــ جنبشی که به لحاظ سیاسی ضدبریتانیایی بود، اما پیوندهای زبانی، فرهنگی و اجتماعیِ محکمی با انگلستان داشت ــ و دوم، نوسانات و تردیدهای ییتس که از عقب‌نشینیهای ادواری او به عرصهٔ زندگی خصوصی و غیرسیاسی ناشی می‌شد. به‌گفتهٔ اُبراین «در دوره‌های درازمدتِ گوشه‌گیری و عزلت، ییتس همواره تمایل داشت به هرگونه سیاستی به دیدهٔ تحقیر بنگرد، آن هم از موضع "امیدوارم به درک واصل شود." (و البته تحقیر سیاست بیانگر موضعی مشخصاً محافظه‌کار است.)» همان‌طور که اُبراین می‌گوید «دو جریان یا گرایش اصلی در فعالیت سیاسی ییتس» عبارت بود از «ناسیونالیسم ایرلندیِ ضدانگلیسی و اقتدارگرایی.» با این حال، به جز معدودی موارد استثنایی،

حتی اشعار مستقیماً سیاسی ییتس نیز بیانگر چیزی بس بیشتر از این دو جریان است. گاهی اوقات تخیل آخرالزمانی او مورد یا مناسبتی سیاسی را به اسطوره‌ای عام و جهانشمول بدل می‌کرد، نظیر موردی که اُبراین بدان اشاره می‌کند: *لدا و قو**. فقط یادداشت خود ییتس دربارهٔ این شعر یادآورِ شرایط شکل‌گیری و خلق آن است. سردبیر یک نشریهٔ سیاسی از ییتس خواسته بود شعری برای چاپ در این نشریه بسراید، «... آن وقت فکر کردم "اکنون هیچ چیز ممکن نیست مگر حرکت یا جنبشی از بالا و مقدم بر آن نوعی اعلام یا اخطار مهیب." قوهٔ خیال من "در جستجوی استعاره‌ای مناسب" سرگرم بازی با مضمون لدا وقو شد، و بدینسان نگارش این شعر آغاز گشت: اما در حین نگارش، پرنده و بانو صحنه را چنان در اختیار گرفتند که همهٔ عناصر سیاسی از آن زدوده شد، و به قول دوستم "خوانندگان محافظه‌کار [نشریهٔ او] این شعر را بد خواهند فهمید."»

اُبراین نشان می‌دهد که چگونه نیروهای درونی ییتس «در واکنش به نفرت و قساوت و خشونتی که اروپا را فرا می‌گرفت،» شعرهای پیشگویانه‌ای (prophetic) چون رجعت و بخش آخر *هزار* و *نهصد و نوزده* را خلق کردند. عقاید و دلبستگیهای ییتس، همچون «فعالیت سیاسی» او، نسبت به این شعرها بی‌ربط‌اند. مسألهٔ اصلی و مهمّ قدرت این اشعار در فراخواندن و احضار نیروهای تاریخی است، نیروهایی که فقط معدودی از معاصران ییتس قادر به تشخیص آنها بودند (هرچند هوگو هوفمانشتال که در ۱۹۲۹، یعنی ده سال قبل از ییتس، درگذشت، در یکی از آخرین نمایشنامه‌های خویش، *Der Turm*، به ماهیت این نیروها پی برد: هوفمانشتال معتقد بود «تخیل محافظه‌کار است»، اما تخیل خود وی می توانست به اندازهٔ تخیل ییتس، پیشگویانه و آخرالزمانی باشد.) شرح اُبراین بر *لدا وقو* هر آنچه را که باید گفته شود، بیان می‌کند، به ویژه در این مورد که چگونه «دلِ متعصب» ییتس و ظرفیت او برای نفرت ــ که عقاید سیاسی او را برای اُبراین و اکثریت خوانندگان ییتس غیرقابل قبول می‌ساخت ــ به سود این شعرها تمام می‌شود.

لیکن در شعر، هشدارهای گنگ و خام در مورد آنچه قریب‌الوقوع است ــ امواج تله‌پاتیکِ خشونت و ترس ــ در شکل استنتاجهای محاسبه‌شدهٔ عملی عیان نمی‌شوند، بلکه در قالب نوعی تلاش ظاهر می‌شوند، تلاشی مبتنی بر نوعی بینش استعاری به قصد آشکار ساختن آنچه واقعاً هم‌اینک رخ می‌دهد، و حتی، به مفهومی گسترده، آنچه به زودی رخ خواهد داد. شاعر هم، به مانند بانو،

* لدا، **Leda**، یکی از شخصیتهای اساطیری یونان باستان. لدا ملکهٔ اسپارت بود و زئوس، خدای خدایان، در هیأت یک قوی سپید بر او ظاهر گشت و او از وی صاحب فرزندی شد. ــ م.

چنان گرفتار است،
چنان اسیر سرپنجهٔ خونِ ددخوی هوا

که فی‌والواقع همراه با شناخت آنچه هم‌اینک رخ می‌دهد، قدرت شناساندن آن را نیز کسب می‌کند. ییتس در مقام مرد اهل سیاست با فاشیسم به تفاهمی محتاطانه رسیده بود، رابطه‌ای دیپماتیک با یک نیروی سیاسی عظیم؛ اما در مقام شاعرْ ماهیت این نیرو و بُعد ترازیک مسأله را منتقل می‌کرد. ناخالصیهایِ زندگیِ دراز و غیرعادی او جذب فعالیتها و نظریه‌های سیاسیِ منحرف، و گاه شیطانی، او شد. اما خلوص، قوام و اصالت ــ از جمله حقیقت نهفته در سیاست بدان‌گونه که ییتس آن را درک می‌کرد ــ جملگی در شعر او تمرکز یافته‌اند، در قالب استعاره‌هایی‌چنان قدرتمند که هوگرنه قصد و نیت از پیش محاسبه‌شده را کنار می‌زنند: پرنده و بانو صحنه را در اختیار می‌گیرند.

ییتس یکی از آن نویسندگانی است که فرانک کرمود آنان را «آخرالزمانیهای جدید» نامیده است.[۶] کرمود نیز از ناهماهنگی موجود میان نسبی‌گرایی اخلاقی ییتس و عقاید، یا عقاید نصفه و نیمه‌ای، که در شعر او به‌کار رفته است، ناخشنود است. کرمود می‌نویسد: «ییتس در عمق وجود خویش نسبت به سخنان بی‌معنایی که آن به اصطلاح شهوتِ تعهد و معنویتِ او را ارضا می‌کرد، شک داشت. گه‌گاه بخشی از آنها را باور می‌کرد، لیکن از آنجا که تعهد حقیقی او معطوف به شعر بود، به خوبی تشخیص می‌داد که قصه‌ها و افسانه‌های او ابزارهایی آموزشی و غیرضروری‌اند، "قصه‌هایی دروغی که آگاهانه ساخته شده‌اند." به قول خود ییتس "آنها استعاره‌های لازم برای شعر را در اختیار من می‌گذارند."» با این حال، ناهماهنگی هنوز باقی است؛ و چنانچه خواهیم دید شاعران بعدی رفته‌رفته نسبت به خود استعاره ظنین شدند، زیرا استعاره در خدمت نوعی تقلب و انتقال و گذارِ تصدیق‌نشده و پنهانی از یک حیطهٔ واقعیت به حیطه‌ای دیگر عمل می‌کند. کرمود از عقب‌نشینی ییتس سخن می‌گوید، "عقب‌نشینی به قلمرو اسطوره و آیینها و مناسک جادویی؛ در یک‌سو منطق‌دانان حقیر و کوته‌بین بودند، و در سوی دیگر صور جذاب و گوناگونِ جنون و بی‌عقلی." اُبراین نشان داده است که همین عقب‌نشینی به اسطوره توانسته در مواردی مانع تحقق نیات اولیهٔ شاعر شده و شعر را از قید مناسبتِ [سیاسی ـ اجتماعی] اش نجات بخشد. همان‌طور که کرمود گفته است، در موارد دیگر درست عکس این امر رخ داده است: واقعیت عملی در زبان شعریِ ییتس بروز یافته و خشم و غضب او را فرونشانده و تجربه را جایگزین تصورات آخرالزمانی کرده است: «آنچه سرانجام او را حفظ کرد، اعتماد و اطمینانی بود که یکی از اجزای کل سنت اروپایی است، اطمینان به زبان مشترک و همگانی، زبان محاورهٔ مردمان عادی که هر روزه به وسیلهٔ آن با واقعیت، و نه حق و حقانیّت، درگیر می‌شویم. همه‌چیز در گرو قدرتی است که بتواند

زبان فرهیختهٔ تخیل را با
زبان مشترکِ همگانی درآمیزد.

به همین ترتیب، ییتس نیز به رغم علاقه‌اش به قصه‌های مربوط به آخرالزمان، خلود نفس و تعالی، از لزوم درآمیختن و ترکیب این قصه‌ها با *زبان* همگانیِ واقعیت آگاه بود.»

ولی همان‌طور که کرمود در ادامهٔ سخن خویش می‌گوید، این امر فقط در مورد شعر صادق است. او می‌نویسد: «رؤیاهایِ آخرالزمانی، اگر بر افکار زمان بیداری ما مستولی شوند، احتمالاً بدترین رؤیاهایند.» و سپس این عبارت را از جان دیویی نقل می‌کند: «حتی نظامهای زیباشناختی نیز ممکن است مولّد جهتگیری خاصی نسبت به جهان و موجد تأثیراتی آشکار باشند.» در نظر کرمود، آثار ییتس نمونه‌ای است از «نظریه‌های توتالیتر در باب فُرم [هنری] که بازتاب یا همتایِ نگرشهای سیاسی توتالیترند»؛ و «یگانه دلیلِ بی‌اهمیت بودن این امر آن است که ییتس بر کسانی که ممکن بود اعتقادات او را در عمل به آزمون گذارند، هیچ تأثیری نداشت.»

مورد ییتس، از هر زاویه‌ای که بدان بنگریم، متناقض و معماوار به نظر می‌رسد، زیرا اشعار او از دل مجادله‌ای با خویشتن ظاهر می‌شدند، نه از بطن شیوه‌های حل و فصل این مجادله ــ هرچند این راه‌حلها نیز در جای خود مهم‌اند، زیرا تحول و پیشرفت فوق‌العادهٔ ییتس را توضیح می‌دهند، تحول از خیالپردازیِ رمانتیک و سودایی به رویارویی پیامبرگونه یا سراپا واقعگرا با «آن خدای وحشی»، و بدین‌گونه بود که ییتس توانست در کهنسالی نیز ابیاتی بسراید نو و پُرمعنا، و در عین حال رسا و شیوا:

غازی وحشی آنجا بالای بالا
در دامنه‌های شب؛ شب دوپاره می‌شود و سپیده‌دم
رها؛
من، از خلال تازگیِ شگفت نور، پیش می‌روم، پیش می‌روم؛
آن اسبان دریایی بزرگ چنگ و دندان نشان می‌دهند و بر سپیده‌دم می‌خندند.[۷]

قابلیت ییتس برای تغییر و یادگیری، حتی از مردان جوانتری چون ازرا پاوند، حاکی از آن است که اگر آنقدر زنده مانده بود تا تحقق تحولات و انقلابهای موردنظر خویش را تجربه کند، به احتمال قوی در دلبستگیهای سیاسی خویش تجدیدنظر می‌کرد. ییتس، به رغم استفاده از نقابها، هیچ‌گاه اجازه نداد یک نظام زیباشناختی، به منزلهٔ نوعی حائل، او را از ضربه‌ها و تلاطمات و شکستها

مصون سازد. «سخن گفتن از احساسات خویش بدون ترس و واهمه یا جاه‌طلبی اخلاقی، بیرون آمدن از زیر سایهٔ اذهان مردان دیگر، از یاد بردن نیازهای آنان، به تمامی یکی‌شدن با خویشتن، این است همهٔ آن چیزی که در نظر الهگانِ شعر و هنر مهم می‌نماید.»[۸] می‌توان در پس همهٔ نقابهای ییتس نیاز «یکی شدن با خویشتن» را حس کرد، هرچند به‌کمک همین نقابها بود که او توانست سرشت متکثر «خویشتن» را بیان کند بی‌آنکه چیزی از تمرکز و فشردگی، یا کلیت و شمول آن کاسته شود، همان کلیتی که ییتس آن را در آثار شعرای بزرگ غنایی و تراژیکِ پیش از خود یافته بود و وجودش را مدیون سنت بود: «آن شور و شعفِ شکل‌دهنده، خلوص و پاکیِ اندوه را حفظ کرده است، همان‌طور که پیشتر خلوص عواطفی چون عشق یا نفرت را حفظ کرده بود، زیرا اصالت و شرافت هنر از آمیزش عناصر متضاد ناشی می‌شود، نهایت اندوه، نهایت شادی، کمال شخصیت، کمالِ تسلیم و نفیِ شخصیت، فوران انرژیِ پُرتلاطم، و شگفتیِ سکون.» از آنجا که ما، دست‌کم در عرصهٔ شعر و شاعری، «فقط به اندیشه‌هایی باور داریم که نه در مغز بلکه در تمامی تن جوانه زده‌اند»، عقاید ییتس بسی کمتر توی ذوق می‌خورد تا عقاید شاعران دیگری، چون ازرا پاوند، که به نحو منسجمتری مدرن هستند. ییتس خود در *مقدمه‌ای کلی بر آثار* خودم نوشت: «من از ادبیاتِ مبتنی بر نقطه‌نظر و پیام متنفر بودم و هنوز هم با نفرتی روزافزون از آن متنفرم.» گذشته از معدودی لغزشهای چشمگیر، اشعار ییتس علاوه بر خشم اخلاقی، بینش تراژیکِ شاعری را به ما منتقل می‌کند که آثار خود را پیش از جنگ جهانی دوم نگاشته است:

> به لطف نوعی چند لایه، تمدن در حلقه‌ای تنگ گرد آمده، تحت حاکمیت یک قانون، تحت حاکمیت چیزی شبیه صلح؛ لیک حیات آدمی فکر است، و او، به رغم دهشت خویش، نمی‌تواند از جُستن بازایستد، از غارتِ غذا و غنیمت در لابه‌لای قرون، از جُستن، جنگیدن و برکندن، تا که بتواند به درونِ برهوت واقعیت پا گذارد...[۹]

صرف‌نظر از دیدگاه ما، و صرف‌نظر از دیدگاه ییتس به هنگام نگارش این سطور، حتی حکمی تا این حد کلی و بری از احساساتِ نمایشی نیز باید ما را قانع کند، نه فقط به دلیل استادی شاعر در تلحین و تعدیل اصوات و تسلط بر شعر موزون بی‌قافیه (Blank Verse)، بلکه از آن رو که این حکم صادق است؛ و حوادثی که ییتس آنقدر زنده نماند تا آنها را تجربه کند، باعث شده‌اند تا

حقیقت آن بیش از پیش عیان شود.

اگر در عقاید ییتس کندوکاو کنیم، درخواهیم یافت که همهٔ آنها در خود آثار ییتس به نحوی تصحیح یا تکمیل شده‌اند. برای مثال، تمایلات شبه‌فاشیستی او توسط این اظهارنظر تعدیل می‌شوند که «من به‌هیچ‌وجه ناسیونالیست نیستم، مگر در ایرلند و به دلایلی گذرا»، و البته آن «دلایل گذرا» را نباید از قلم انداخت. ملاحظات روانشناختی او نیز همین نقش تعدیل‌کننده را ایفا می‌کند: «همهٔ جانهایِ تهی و بی‌مایه به عقاید افراطی گرایش دارند. فقط آن کسانی که از خاطرات و عادات فکری خویش دنیایی غنی ساخته‌اند، بدین نکته واقف‌اند که دفاع از عقاید افراطی به واقع توهینی به حس یا شم آدمی در تأیید نقش احتمال [یا تصادف] است. برای مثال، گزاره‌هایی که کل حقیقت را به یک طرف نسبت می‌دهند فقط ممکن است به اذهان بیمار رسوخ کنند تا موجب تنش و تلاطم شوند، البته اگر واقعاً رسوخ کنند، و ذهن نیز دیر یا زود آنها را به صورت غریزی پس می‌زند.»[۱۰] اکثر عقاید و نگرشهای افراطیِ موجود در آثار ییتس، به ضدِّ ـ نفس (anti-self) او تعلق دارند. آن ییتسی که اعتراف کرد «من هیچ راه‌حلی ندارم، هیچ»، همان مرد عاقلی بود که از حصول «کمال در زندگی» ناامید گشته بود، زیرا می‌دانست دستیابی به آن نوع کمالی که او برای کار خویش طلب می‌کرد، بدون کمک گرفتن از «سیاه‌مشقهای» هنری‌اش ناممکن است، و همچنین بدون استفاده از نقابِ سبک نگارش که حتی در مقام نثرنویس نیز به ندرت می‌توانست آن را کنار گذارد.

۳

ییتس هم در تجدیدحیات ادبی ایرلند و هم در تحولات سیاسی آن کشور، که با این تجدیدحیات عمیقاً مرتبط بود، شرکت داشت و همین امر موجب شد تا تردیدها و مسائل اخلاقی و هنری او شدید و حاد شود. با این حال، انتخاب میان «کمالِ زندگی» و «کمالِ اثر هنری» برای دیگر شاعران امری آشنا بود، شاعرانی که کمتر از ییتس فرصت یافتند فعالیت سیاسی را تابع تخیل آخرالزمانی خویش سازند. پل والری هم معتقد بود: «هر آن کس که طالب *اثر* است طالب *ایثار* است. مسألهٔ حیاتیْ برگزیدن آن چیزی است که باید قربانی شود: آدمی باید بداند چه کسی، چه *کسی قرار است* دریده شود.»[۱۱] اما والری، در مقام روشنفکری فرانسوی، از شرّ تمایلات افراطی آخرالزمانی مصون ماند، آن هم به لطف سنّت تعقلِ تحلیلی و شکاک که به عمق مسائل روانی نفوذ می‌کند ــ سنتی که ریشه‌هایش به اخلاقیون فرانسوی قرن هفدهم و قبل از آنان به مونتنی بازمی‌گردد ــ و آثار منثور والری، به رغم «تجارب» او در زمینهٔ شعر ناب،

این سنت را تداوم بخشید. امکان نداشت ییتس چنین عبارتی بنویسد: «یک عقیدهٔ سیاسی یا هنری باید چیزی چنان گنگ و مبهم باشد که همان فرد واحد با همان شکل و شمایل همواره بتواند آن را با علایق و حال و هوای خویش وِفق دهد؛ اَعمال خویش را توجیه کند؛ و رأی خود در انتخابات را توضیح دهد.»[۱۲] تعریف ییتس از آقا یا جنتلمن ــ که مبیّن یک نمونه از دین او به فرهنگ و اخلاقیات انگلیسی است ــ این نوع نسبی‌گرایی عمدی و آگاهانه را منع می‌کرد.

به همین ترتیب، بی‌میلی کاملاً فرانسویِ والری به اینکه مسخرهٔ خاص و عام شود، مانع از آن شد تا به هنگام پرداختن به مسائل عمومی و همگانی و «بحران» تمدن اروپایی، در آثاری چون *سیاست روح* یا *ملاحظاتی در باب جهان موجود*، دست به پیشگویی زند، همان «بحرانی» که شعر او درباره‌اش چیزی نمی‌گوید، آن هم در قیاس با آگاهی آخرالزمانی ییتس از این واقعیت که «همه‌چیز فرو می‌پاشد، مرکز را توان پایداری نیست.» وجود احکام و عباراتی مشابه به قلم هرگو هوفمانشتال مؤید دوراندیشی والری در مهار قلم خویش و پرهیز از اینگونه سخنان است. مضمونِ هوفمانشتال وجوه مشترک بسیاری با مضمون والری دارد. آنان، هر دو، در مقام ناقدان اجتماعی و سیاستمداران فرهنگی، عمیقاً نگران تغییراتی بودند که در فاصلهٔ دو جنگ جهانی نه فقط در نهادها، بلکه در ذهنیت و طرز تفکر اروپا رخ داد. در واقع، تحلیل والری، در کتاب *سیاست روح*، از تأثیرات مخرب تکنولوژی و یکدستی و سازشگری بر این ذهنیت، به مراتب نافذتر و تکان‌دهنده‌تر از ترسها و نگرانیهای هوفمانشتال در مورد تکبرِ *(hubris)* مرکزگریز و هرج و مرج‌آفرینِ معاصران خویش است. با این حال، «دهشت و تنفر» والری از پیشگویی، او را واداشت تا تحلیل خویش را با تصدیق این نکته به پایان برد که او «هیچ راه‌حلی ندارد، هیچ»، و نمی‌داند بر سر نوع بشر چه خواهد آمد، بلکه فقط می‌تواند به مخاطبان خویش توصیه کند برای مواجهه با هر حادثه‌ای، «یا تقریباً هر حادثه‌ای»، آماده باشند. هوفمانشتال کوشید به ترکیبی متعادل دست یابد؛ او در این راه، واژه‌های «انقلاب محافظه‌کار» را به‌کار گرفت، و از مرز خطرناک میان تحلیل فرهنگی و فعالیت سیاسی، میان تشخیص بیماری و تجویز درمان، گذر کرد. هوفمانشتال نه فاشیست بود و نه از جملهٔ هواداران فاشیسم؛ ناسیونال سوسیالیستها نیز نهایتاً آثار او را به دلیل یهودی، یا «غیرآریایی»، بودن یکی از اجدادش ممنوع کردند؛ لیکن در اتریش و آلمان «انقلاب محافظه‌کار» به شعار اصلی شماری از گروههای ناسیونالیست افراطی و نیمه‌فاشیست بدل شد. محافظه‌کاری غضب‌کردهٔ هوفمانشتال، که روح و محتوای آن با برنامهٔ جناحهای سیاسی آن دوره یا ادوار بعد هیچ شباهتی نداشت، به واسطهٔ حس طنز، انتقاد از خود، و لیبرالیسم نهفته در آثار وی، تعدیل می‌شد. راه‌حلی که تخیل شعری او در سخنرانیهای

عمومی‌اش ارائه می‌کرد، قاطعانه‌تر و شعاری‌تر بود، زیرا تخیل شعری غالباً به سمت آرمانشهر، آخرالزمان و پیشگویی گرایش دارد؛ به ویژه در مواقعی که درگیر آن نوع واقعیاتی نیست که هوفمانشتال در مقام قصه‌گو و نمایشنامه‌نویس با آنها سروکار داشت.

والری به محدودیتهای خویش واقف بود. او می‌دانست که ادبا و اهل قلم در ارائهٔ انتقاد اجتماعی و فرهنگی کاملاً صلاحیت دارند، لیکن وقتی نوبت به انتخاب شروری می‌رسد که از سیاست عملی جدایی‌ناپذیراند، غالباً «هیچ راه‌حلی ندارند، هیچ.» به علاوه، شکاکیتِ فراگیر والری و فردگرایی او، که همواره با اعتقاد به تنها خودی (solipsism) فقط یک مو فاصله داشت، جدّی‌گرفتنِ سیاست را برای وی دشوار می‌ساخت. به‌گفتهٔ خود او «هرگونه سیاستی استوار بر بی‌اعتنایی اکثریت مردمانی است که در ماجرا دخیل‌اند؛ در غیر این صورت، وجود هیچ‌گونه سیاستی ممکن نبود.»[۱۳] والری در بهترین حالت فقط می‌توانست ناظری کلبی‌مسلک و شاهد تیزبین حوادثی باشد که برای آنها اهمیت کمتری قائل بود تا تغییرات مشهود در حوزهٔ عادات و فرایندهای فکری معاصرانش: «حوادث بزرگ، احتمالاً، فقط از دید اذهان کوچک چنین می‌نمایند. برای ذهنهایی که دقت و حساسیت بیشتری دارند، نکتهٔ اصلی و مهم همان رخدادهای نامحسوس و مداوم است.» به همین سبب والری دربارهٔ آن منازعات و جنبشهای سیاسی که فرهنگ بورژوایی و فردگرایِ خود وی را مورد تاخت و تاز قرار داده بودند، تقریباً هیچ حرفی برای گفتن نداشت، هرچند که در زمینهٔ تحلیل «ذهنهای دقیقتر و حساستر» کارش عالی بود. هم پیتس و هم هوفمانشتال، به رغم همهٔ ندانم‌کاریهای سیاسیشان، با روح *دوران (zietgiest)* پیوند نزدیکتری داشتند و نسبت به لرزشها و تلاطمات عصری چنین خشن و پُرغوغا حساستر بودند. یکی از دلایل این امر آن است که هر دو آنان در قیاس با والری تمایل کمتری به تنها خودی داشتند و به طور کلی در سرنوشت بشری بیشتر دخیل بودند، و نسبت به جامعه‌ای خاص، یعنی جامعهٔ خویش، توجه بیشتری داشتند.

۴

والتر بنیامین، فیلسوف و منتقد آلمانی، که در سالهای آخر عمر خویش مارکسیست شد، زمانی اظهار داشت که فاشیسم «سیاست را زیباشناسانه می‌کند»، درحالی‌که کمونیسم «هنر را سیاسی می‌کند.»[۱۴] او از مارینتی (Marinetti)، شاعر فوتوریست ایتالیایی، به منزلهٔ نمونه‌ای از باور به آخرالزمان فاشیستی یاد می‌کند، کسی که از جنگ لذت می‌بَرد و با صدای بلند می‌گوید: "*fait ars-pereat mundus*" (= بگذار هنر جهان را ویران کند.) بنیامین در مقام شارح می‌نویسد:

«این، به روشنی، نقطهٔ اوج و فرجام نهضت هنر برای هنر است.»

در این حکم کلی و تعمیم‌یافتهٔ بنیامین آنقدرها حقیقت نهفته است که آدمی را به فکر اندازد آیا راه میانه‌ای مابینِ «زیباشناسانه کردن» سیاست و «سیاسی کردن» هنر وجود دارد یا نه. در دوره‌ای که از بدو معرفیِ اصل «هنر برای هنر» تا دههٔ ۱۹۲۰ ادامه می‌یابد ــ و البته هنر *برای* هنر نیز خیلی زود در دههٔ ۱۸۳۰ از سوی تئوفیل گوتیه معرفی شد ــ این راه میانه در عرصهٔ عملْ غالباً، و در حوزهٔ نظری به ندرت، کشف شد. از همان آغاز در میان شاعران گرایشی به سردرگمی و خلطِ استقلال هنر با استقلال هنرمند به چشم می‌خورد، خلط یا اشتباهی که در عصر و زمانهٔ پرستش هنرمند به مثابهٔ قهرمان و «انسان نمونه» بسیار ساده و راحت رخ می‌داد. لیکن این «انسان نمونه» [یا «نمایندهٔ نوع بشر» (representative man)]، به نحوی تناقض‌آمیز، بر یکتایی خویش، و فی‌الواقع بر هر آنچه او را از کل بشریت جدا و منزوی می‌کرد، اصرار می‌ورزید. نتیجهٔ این امر، ناراحتی گستردهٔ شاعران در قبال «نفس تجربی» خویش و ظهور کیشِ نقابها یا کیش امر غیرشخصی* است که عملاً ناراحتی آنان را به نوع جدیدی از آزادی اخلاقی و تخیلی [هنری] بدل کرد. بدون این آزادی، که در سراسر اروپا و امریکا به شیوه‌هایی بسیار متفاوت و گوناگون از سوی شاعرانی بس متفاوت و گوناگون به‌کار گرفته شد، آن نوع شعر مدرنی که در نیمهٔ نخست قرن بیستم به شکلی بین‌المللی شکوفا گشت، هرگز به وجود نمی‌آمد. برای مثال، بهترین اشعار س. پ. کاوافی (C.P. Cavafy) جملگی شعرهای تاریخیِ مبتنی بر *چهره‌های خیالی (persona)* اند که ظرافت و شفافیت خود را مدیون همین آزادی‌اند ــ آن هم تا به حدی که نفس یا شخصیت تجربی کاوافی فقط در قالب چهره‌های مبدل خویش حضور دارد و خود را صرفاً از طریق تغییر و تبدیلهایش تحقق می‌بخشد. همین امر تا حدی کمتر در مورد اکثر چهره‌های برجستهٔ شعر مدرن یونان صادق است، به ویژه با توجه به توانایی خاص آنان برای درآمیختن

---

* مقصود از کیش نقابها (Masks) پذیرش جدایی شعر از شاعر و تأکید نهادن بر ماهیت غیرشخصی شعر یا اثر هنری است که نباید آن را تجلی عواطف نفسانی و شخصی شاعر دانست. بدین‌ترتیب، میان نفس تجربی یا همان شخصیت عادی شاعر در متن زندگی روزمره و نفس شعری یا هنری او تمایزی ایجاد می‌شود، و همین شکاف شاعران مدرن را وامی‌دارد تا به نقابها یا «چهره‌های شعری» (persona) متوسل شوند. این امر حاکی از تلاشی و چندپارگی نفس و شخصیت در جهان مدرن و به یک معنا نشانگر همان چیزی است که هگل آن را «آگاهی ناشاد» نامیده بود. کیش نقابها تجلی بارز ماهیتِ متناقض مدرنیته و جدایی و استقلال و خود آیین شدن هنر، سیاست، دین و... در عصر جدید است که ایجاد پیوند میان آنها و دستیابی به معنایی کلی و منسجم در زندگی فردی و جمعی را برای همگان، به ویژه هنرمندان، به عذابی دردناک و در عین حال خلاّق و آمیخته به آزادی بدل کرده است. ــم.

خلق و خوی مدرن با چهره‌ها و مناظر تاریخی یا اسطوره‌ای. در آثار سفریس (G. Seferis) تجارب شخصی ــ از جمله تجارب سیاسی، تردید و نگرانی دربارهٔ وضعیت کشورش یونان، و تبعید و خسران و محرومیت و شفا ــ با چنان ظرافت و دقتی به چهره‌ها و تصاویری تبدیل می‌شوند که «همبستهٔ عینی» این تجارب‌اند، که فقط اطلاعات زائد مربوط به شرح احوال او ممکن است آدمی را به جدا ساختن نفس تجربی از نفس شعری او ترغیب کند. این نوع گذر و جابه‌جاییِ به ظاهر کامل و سهل‌الوصول، نیازمند چیزی بیش از آمادگیِ استفاده از نقابها است. در مورد سفریس دعاوی ناسازگار [دو قلمرو] زیباشناسی و تجربه به راستی با هم سازگار شده‌اند، آن هم به لطف نگرشی غیرشخصی که نه یک ترفند هنری، بلکه اعتقادی است مبنی بر آنکه کل بزرگتر از جزء، و آگاهی فردی کم‌اهمیت‌تر از محتوای این آگاهی است. آثار تی. اس. الیوت نیز متکی بر اعتقادی مشابه است، لیکن سنتهایی که الیوت آنها را منشأ تغذیهٔ نگرش غیرشخصی خویش می‌دانست، در قیاس با سایر سنتها، متنوعتر، پیچیده‌تر و مسئله‌سازتر بودند، و آنقدرها مسلّم و جاافتاده و رایج و شایع محسوب نمی‌شدند. دلمشغولی و توجه اولیه الیوت به آثار [دو شاعر مدرن فرانسوی] لافورگ و کوربیه، که خود نمونهٔ اعلایِ انتقاد و پرسش از نفس محسوب می‌شدند، نشان‌دهندهٔ برخی از مشکلات اوست.

پل والری زمانی اظهار داشت که «سنت و پیشرفتْ دو دشمن بزرگ نوع بشرند»[۱۵] ــ نمونه‌ای از طبع هوشمند و شیطنت‌آمیز او ــ لیکن در ادامهٔ سخن خویش، نگرش مبهم، اگر نه مشخصاً خصومت‌آمیز، شاعران قرن بیستم نسبت به پیشرفت در علوم و تکنولوژی را مورد بررسی قرار داد. [در این بررسی] از ادگار آلن‌پو به عنوان نویسنده‌ای متعلق به دورهٔ رمانتیک یاد می‌شود که مخالف چنین پیشرفتی بود، ولی در آثارش از کشفیات جدید علمی سود می‌جست. بعد از آلن پو نوبت به دولیل آدام، آن جمال‌پرستِ تمام‌عیار رسید که در عین حال یکی از پایه‌گذاران داستانهای علمی ـ تخیلی مدرن بود. از طرف دیگر، شعر رمانتیک ـ سمبولیست حتی نتوانست به چنین شیوهٔ مبهمی از علوم سود جوید، زیرا شگرد تخصصی این نوع شعر، شگردی زیباشناختی بود که به ناگزیر با تخصصی‌شدن روزافزون تحقیق علمی در تضاد می‌افتاد، و همچنین با تکنولوژی مدرن که گمان می‌رفت به یکسان ماده‌گرا و، در ضدیت با «جشن معصومیت»، خشن و بی‌رحم است. آثار خود والری نمایانگر وسعت شکاف و فاصلهٔ میان کنجکاوی فکری و عقلی در قلمرو نثر و رجعت به بدویت از طریق اسطوره‌سازی (mythopoeic atavism) در قلمرو شعر است.

این امکان وجود داشت که چنین شکافی به طرزی رضایتخبش به دست شاعرانی بسته یا

ترمیم شود که در مناطق به لحاظ فنی عقب‌مانده‌تر اروپا و امریکا کار می‌کردند، و یا می‌توانستند، بدون تنش و تقلای بسیار، از خاطرات مربوط به چنین تاریخچه یا پس‌زمینه‌ای سود جویند. برای مثال، شاعر اسپانیایی، خُوان رامون خیمه‌نز، هنوز می‌توانست بدین نکته باور داشته باشد که «اگر کسی در یک رشته (مثلاً شعر، دین، هنر، علم و غیره) پیشرفت کند، به ناگزیر در همهٔ رشته‌های دیگر نیز پیشرفت خواهد کرد، حتی اگر تک‌تک آنها را متعلق به خویش تلقی نکند.»[۱۶] همین شاعر کوشید تا جهتگیری ضدمترقی شاعران رمانتیک ـ سمبولیست را با تأیید و تصدیقِ اُمانیستیِ دمکراسی لیبرال آشتی دهد؛ شاعر معاصر او، آنتونیو ماچادو، و همچنین اکثر چهره‌های برجستهٔ نسل بعدی شاعران اسپانیایی، از جمله لورکا، آلبرتی و... نیز همین هدف را دنبال می‌کردند. در ۱۹۴۱ خیمه‌نز اصطلاحات «دمکراسی» و «اشرافیت» را مجدداً به شیوه‌ای تعریف کرد که ناسازگاریهای اجتماعی و سیاسی آنها را به حداقل می‌رساند. مع‌هذا تصور او از یکی‌بودن «اشرافیت» با دهقانان ــ زیرا «زندگی در هوای آزاد عالیترین شکل اشرافیت است»[۱۷] ــ نشانگر حضور تخیل شعری است. مشکل بتوان تصور کرد که شاعری با سابقهٔ شهرنشینی، در ۱۹۴۱ چنین نظری اظهار کند و با صدای خندهٔ جامعه‌شناسانی که پشت سر او مسخره‌اش می‌کنند، مواجه نشود. حتی تمایل ییتس به دهقانان نیز ژست یا حرکتی ارتجاعی تلقی می‌شود ــ و تازه ییتس ایرلندی بود. البته خیمه‌نز این نکته را روشن ساخت که اشرافیت مورد نظر او با اشرافیت موروثی ــ که ییتس آن را می‌ستود ــ یکی نیست؛ لیکن او نیز همچون ییتس بر این باور بود که «همواره و در هر چیز باید کار را با شعر به پایان برد، که خودْ همان تجلّی بی‌همتای اشرافیت است.»

این سخن شاعری است که با ترک کشورش پس از جنگ داخلی، تمایل و علاقهٔ خویش به دمکراسی لیبرال را اثبات کرد. پس گزینش سیاسی و اخلاقی یک چیز است و مقدمات و مبانی شعر رمانتیک ـ سمبولیست چیزی دیگر. خیمه‌نز، در مقام یک شاعر، نمی‌توانست تمدنی را در ذهن متصور شود که در طبیعت و سنت ریشه ندارد. در یکی دیگر از مقالات آن دوره، او مشخصاً شعر را از ادبیات متمایز ساخت. به‌گفتهٔ او «به ندرت ممکن است اشتباهی از ادیبی سر زند. او تقریباً همواره بشقابهایی را که به هوا انداخته، می‌گیرد، و اگر هم یکی از آنها بیفتد، روی سر کسی دیگر می‌افتد. شاعر پیوسته و از سرِ عادت چند بشقابی را از دست می‌دهد؛ لیکن آنها بر سر کسی نمی‌افتند، بلکه در فضای لایتناهی گم می‌شوند، زیرا شاعر یکی از دوستان خوبِ فضاست.» به عبارت دیگر، ادیب به کاری که می‌کند و به آنچه می‌خواهد واقِف است، اما «شعر به دست هر کس تحقق نمی‌یابد، شعر همیشه می‌گریزد، و شاعر حقیقی، که معمولاً فرد

شریفی است زیرا عادت دارد در جوار حقیقت زندگی کند، می‌داند چگونه باید بدان رخصت گریز دهد...» خیمه‌نز چنین نتیجه می‌گیرد که «ادبیات مبیّن مرتبه یا حالتی از فرهنگ است، و شعرْ، ماقبل و مابعد فرهنگ، مبیّن مقام یا حالتی از فیض.»

خیمه‌نز در این نتیجه‌گیری خویش کاملاً محق بود که اولویت تخیل در شعرْ نافی جذب و هظم تام و تمامِ ارزشهای شعری در هرگونه نظام اجتماعی یا فرهنگیِ موجود در جهانِ مدرن است؛ و به لحاظ جدا نگه داشتن آگاهی‌اش به این امر، از انتخابهای اخلاقی و سیاسی خویش نیز به همین اندازه محق بود. او در پایان چنین نوشت: «تخیل امری مستقل و خودآیین است، و من نیز یک استقلال‌طلبِ خیالپردازم (imaginative autonomist).»[۱۸] ولی او، برخلاف بسیاری از شاعران هم‌دوره‌اش، مرزها و محدودیتهای تخیّلِ خودآیین را تصدیق می‌کرد و از پاتکهای تهاجمی در ورای این مرزها امتناع می‌کرد. و قصد وی از تمیز نهادن میان شعر و ادبیات نیز همین بود، میان آن هنری که به صورت غریزی و به خاطر خودش اجرا می‌شود و آن صناعتی که «دغدغهٔ اصلی‌اش همان جهان بیرونی است که باید آن را در خود ادغام سازد.» از آنجا که شعر نوعی «حالت فیض» است، «شخص شاعر، چه به هنگام سکوت و چه در زمان نگارش، رقاصی تجریدی* است، و اگر می‌نویسد، به سبب بی‌ارادگی و ضعفی همیشگی و هرروزه است، زیرا اگر بخواهد کارش حقیقتاً منسجم باشد، باید ننویسد. آن کس که باید بنویسد همان ادیب یا مرد اهل ادب است.»[۱۹]

ییتس، والری، و هوفمانشتال تنی چند از خیلِ شاعرانِ سنت رمانتیک ـ سمبولیست بودند که جملگی شیفته و مسحور هنرهای صامت بودند، شاعرانی که بیشتر مشتاق رسیدن به مقام سکوت بودند تا «مقام موسیقی»؛ و «هنر رقص» نیز چنانچه فرانک کرمود گفته است، «بدوی‌ترین هنر غیرگفتاری است که نوعی حقیقت شهودی و همچنین تصویریِ ماقبل علمی از زندگی بشری ارائه می‌دهد. از این رو، رقص در حکم نشانه یا نمادِ تصویر رمانتیک [از زندگی] است. رقص به دورهٔ ماقبل جدایی نفس و جهان تعلق دارد، و در نتیجه به نحوی راحت و طبیعی به آن «وحدت نخستین» دست می‌یابد که شعر فقط با صرف تلاشی عظیم و طاقت‌فرسا قادر به بازتولید آن می‌شود.»[۲۰] خیمه‌نز بر آن است که ادبیات، و نه شعر، باید به چنین «تلاش عظیم و طاقت‌فرسایی» دست یازد. البته در قیاس با اکثر شاعرانی که فرانک کرمود در کتاب تصویر

---

* احتمالاً منظور مؤلف از اصطلاح «رقاص تجریدی» (abstract dancer) آن است که شعر بیان انتزاعی و تجریدی چیزی است که شاعر آن را، به مانند یک رقاص، با همهٔ وجود و پیکرش تجربه و حس و بیان می‌کند. ـ م.

رمانتیک به تحلیل آنان پرداخته است، حفظ «جشن معصومیت» و دستیابی به سادگی و برهنگی برای خیمه‌نز به عنوان یک اسپانیایی بسیار راحت‌تر بوده است، همان سادگیِ عریانی که وی در یکی از اشعار مجموعهٔ *Eternidades* (۱۹۱۸) به ستایش و نمایش عینی آن پرداخته است؛ این قطعه که دربارهٔ شعر است، چنین آغاز می‌گردد:

در آغاز خالص و پاک، او آمد
در جامه‌ای از معصومیت

این قطعه که مرحلهٔ میانی‌اش آمیخته به پیچدگی و تزئینات ظریف است، با ستایش از شعری پایان می‌یابد که بار دیگر حُسن سادگی و برهنگی را آموخته است، و این بار به تمام معنا «شعری عریان» شده است. در یکی دیگر از شعرهای این مجموعه، خیمه‌نز آن «آگاهی و شعوری» را طلب می‌کند که «نام دقیق اشیاء» را عرضه کند و آرزو می‌کند تا کلمهٔ او با مصداق خود یا «خود شیء» یکی باشد تا شاید از طریق او آن کسانی که هیچ شناختی از اشیاء ندارند، بتوانند به آنها دست یابند. خیمه‌نز نیز به مانند ریلکه و ویلیامز و پونژ ــ هریک به شیوه‌ای متفاوت ــ خود را در اختیار اشیاء و موضوعات می‌گذارد؛ یا به بیانی دیگر، خود را وامی‌نهد و گم می‌کند تا خویشتن را بازیابد. البته این جابه‌جایی نیز مستلزم صرف «تلاشی عظیم و طاقت‌فرسا» از سوی شاعرانی بود که با اشیاء و مصنوعات تکنولوژی جدید روبه‌رو بودند. خیمه‌نز این امتیاز را داشت که با اشیاء و اموری سروکار داشت که او را به گرفتن ژستهای شبه‌سیاسی تحریک نمی‌کردند، زیرا بخشی از طبیعت بودند و به شیوهٔ خاصی از زندگی تعلق داشتند که هنوز عمدتاً ماقبل صنعتی بود. او می‌توانست مسألهٔ رد یا قبول آن چیزهای دیگر، یعنی محصولات عصر ماشین را به «ادبیات» محوّل سازد.

۵

بدینسان، در بطن زیباشناسی هر شاعر متعلق به سنت رمانتیک ـ سمبولیست نوعی دین خصوصی نهفته است، نوعی دین *شاعرانه (veligio poetae)* که با الزامات جهان همگانی و زندگی عمومی ناسازگار است. در مورد خیمه‌نز، تصویر شعری او از «رقاص تجریدی»، حضور این دین خصوصی را افشا می‌کند. رقص تجریدی، ذاتاً و به نحوی گریزناپذیر، امری غیرسیاسی، انفرادی، و بی‌ربط با زمانه است؛ ولی از آنجا که این رقص نمی‌تواند گنگ و صامت باشد، زیرا رسانهٔ شاعر همان کلمات است، پس رقاص تجریدی رقص خویش را متوقف می‌کند تا

به «ادبیات» بپردازد ــ حتی اگر شده صرفاً با تلاش برای تبیین و توضیح خود بـه خـویشتن و جستجو برای یافتن حلقهٔ پیوند میان رقصِ تنها و انفرادی خویش با نیازهای بشریت در کـل، حلقه‌ای که هرچند نامرئی است، اما وجودش مسلّم است.

در این مقطع او باید آمادهٔ «بیرون رفتن از خویش» باشد، تا بتوانـد دیگـران را در نـیمهٔ راه ملاقات کند و دریابد که در حوزه‌های سیاسی و اجتماعیِ ارزشهای مبتنی بر تـخیل خـلاق نمی‌توانند بدون دامن زدن به نزاعِ چندین تخیل خودآیین، اموری مطلق تلقی شوند. اگر شاعر مدرن نتواند چنین سازگاری و تطبیقی را ایجاد کند، با عقاید و گـرایشـهای سـیاسی مـطلق‌گرا هم‌راستا خواهد شد. و وسواس جنون‌آمیز آنها در مورد یک امر خاص را با پایبندی و تعهدی نظیر تعهد درونی خویش اشتباه خواهد گرفت، و فریب وعدهٔ برقراری نظم [و غلبه بر آشوب مدرنیته] را خواهد خورد.

خوانندگان شعر مدرن، غالباً پس از مرگ شاعران محبوب خـویش، بـه دلیـل افشـای ایـن حقیقت که این شاعرانِ «نرمخو»، «حساس» و عـزلت‌گزیده، حـامی و ستایشگر خشـنترین و بی‌رحمترین سیاستمداران عصر خویش بوده‌اند، بارها و بارها سرخورده و مـأیوس شـده‌انـد. لیکن، دست‌کم، ییتس، یا حتی دی. اچ. لارنس و گوتفرید بن، هیچ‌گاه وانمود نکـردند افـرادی نرمخو و حساس‌اند. اما عجیبترین مورد، مورد راینر ماریا ریلکه است، زیرا التقاط‌گرایی افراطی ریلکه، که شمار بالای مراحل متوالی کار هنری‌اش و همچنین کثرت نقابها و چهره‌های شعری *(personae)* وی گواه آن است، به واقع متکی بر بیان صریح اعتقاد به نرمخویی، حساسیت و همدردی بود. ریلکه، برخلاف یکی از معاصران کمی مُسنترِ خویش، یعنی اشتفان گئورگه، کار خود را با مجموعه‌ای از قوانین زیباشناختی خشک و سخت و اتـخاذ دیدگاهی انـحصاری و نخبه‌گرا، آغاز نکرد، بلکه نقطه شروع کار وی نوعی آمادگی برای پاسخگویی به تقریباً هر نوع تجربه بود، و همچنین گشودگی نسبت به تقریباً هر نوع الگوی ادبی که با آن مواجه می‌شد. او پس از عملکرد رمانتیک بخش وسیعی از اشعار اولیه‌اش، پیرو ناتورالیستها شد ــ که بیش از هر گروه دیگر مورد نفرت گئورگه بودند ــ آن هم در قالب نوعی شعر مبتنی بر رحم و شفقت که در صحنه‌ها و مناظر کلان شهرهای زمانهٔ او ریشه داشت و تأثیر آن عمدتاً از حسِ یکی‌شدن بـا قربانیان و رانده‌شدگانِ کلان شهر، یعنی فقرا، بیماران و ستمدیدگان، ناشی می‌شد. آنگاه نوبت به اشعار غنایی شبه‌مسیحی و شبه‌عرفانیِ مجموعهٔ *کتاب ساعات* رسید ــ هرچـند ایـن نکـته صحت دارد که بسیاری از شعرهای شخصی‌تر مجموعهٔ *کتاب تصاویر* از قـبل هـمین فـضا را تداعی می‌کردند ــ و سپس مرحلهٔ واکنش به حالت ذهنیِ این اشعار غنایی در قالب «شعرهای

مربوط به اشیاء» ("thing poems") در مجموعهٔ *شعرهای نو* آغاز شد که عمدتاً تحت تأثیر [مجسمه‌ها و نقاشیهای «عینی» و ضدرمانتیکِ] رودن و سزان، و به منزلهٔ تلاشی آگاهانه برای اِعمال ضوابط هنرهای بصری بر شعر، سروده شدند. در سالهای بحرانی میانِ ۱۹۰۸ تا تکمیل *قصاید دوئینو* و *غزلهای اُرفئوس* در ۱۹۲۲، ریلکه عملاً از بسیاری گرایشها و روندهای جدید در قلمرو شعر و دیگر رشته‌های هنری، و همچنین جامعه، تأثیر پذیرفت: ذهن یا اندیشه‌ای جهان وطن که کاخها و زاغه‌های اروپا به یکسان خانهٔ او بودند، ذهنی آشنا و در تماس با اشراف و کارگران، ذهنی که در قبال شعر «ناب» والری همان‌قدر باز و گشوده بود که در قبال شعر نه‌چندان «ناب» ژول سوپرویل و شعرهای سراپا متعهد اکسپرسیونیستهایِ انقلابی آلمان. از طریق شعرهای سروده‌شده، اما گردآوری‌نشدهٔ این دوره بود که تجارب و آزمونهای گوناگون ریلکه او را به شاعری تماماً مدرنیست بدل ساخت که از سایر شعرای تقریباً هم‌عصر خویش، گئورگه و هوفمانشتال، بسی جلوتر بود. (البته هوفمانشتال، در آخرین تلاش خطیر خویش برای پل زدن بر شکاف میان جامعه و هنر رمانتیک ـ سمبولیستی، به درام و صور متنوعی از نثر تخیلی یا توصیفی روی آورده بود.)

فقط در سال ۱۹۵۶، یعنی سی سال پس از مرگ ریلکه، بود که نامه‌های او به دوشس ایتالیایی، آئورلیا گالاراتی ـ اسکوتی، که به زبان فرانسوی نوشته شده بود، تحت عنوان *نامه‌های میلانی، ۱۹۲۱-۱۹۲۶*[۲۱] منتشر گشت و معلوم شد که موضع ریلکه در برابر ناسیونالیسم جدید در اروپا درست به اندازهٔ موضع وی در قبال جنگ جهانی اول مبهم بوده است. شهرت ریلکه به آواره و بی‌ریشه بودن مانع از گفتن این مطلب به دوشس نشد که در نظر وی «اُمانیسم» و «انترناسیونالیسم» چیزی بیش از تصوراتی تجریدی نیستند ــ و البته این مطلب در متن دفاع از موسولینی مطرح می‌شد. ریلکه خطاب به همین دوشس ایتالیایی نوشت:

> برای من سرباز بودن در هر جای دیگر بسیار دشوار می‌بود، ولی اگر در یکی از آن دو کشور متولد شده بودم، می‌توانستم وظیفهٔ سربازی را با اشتیاق و اعتقادی راسخ به انجام رسانم: یک سرباز ایتالیایی، یا یک سرباز فرانسوی، آری، می‌توانستم، همراه با سایر برادرانم، این رسالت را تا بالاترین مرتبهٔ ایثار دنبال کنم: در نظر ما اصل ملیّت در این دو کشور تا این حد با حرکات فردی، با کنش، و با نمونه‌های عینی گره خورده است. در میان شما، حتی بیش از فرانسویها، خون ملت به راستی یکی است و، در برخی لحظات، آن ایده یا فکری نیز که همراه با این خون زاده شده است، می‌تواند یکی باشد.[۲۲]

ریلکه در ستایش از موسولینی تنها نبود، بلکه جمعی از چهره‌های برجسته او را همراهی

می‌کردند، از جمله ییتس، والاس استیونس، ازرا پاوند، و دی. اچ. لارنس؛ اما این گروه، برخلاف ریلکه، با جنبش صلح‌طلب و ضدناسیونالیستی رومن رولان لاس نزده بودند، یا از رنجها و مصائب یک شاگرد حساسِ دانشکدهٔ افسری برای ساختن داستانی نیمه اتوبیوگرافیک سود نجسته بودند، کاری که ریلکه در داستان *کلاس ورزش* انجام داده بود، و البته در همان دوره نیز از شکوه و عظمتِ جانبازی و شرف نظامی در محبوبترین اثر منثور خویش، *حقایقِ زندگی و مرگ کورنتز کریستوف ریلکه* (۱۸۹۹)، ستایش کرده بود. مضمونِ پُررمز و راز خون و نژاد نیز در همین اثر اولیه مطرح شده بود، مضمونی که ریلکه آن را به‌کمک نوعی وطن‌پرستی مزورانه و به وکالت از طرف ملل دیگر در نامهٔ خویش بسط داده و احتمالاً لبخندی تمسخرآمیز بر لبان دوشس ایتالیایی آورده است، البته به شرطی که این دوشس واجد آن جدیّت و وقادر دینیِ سطح بالا، که وجه مشخصهٔ اکثر مخاطبان مؤنث نامه‌های ریلکه است، نبوده باشد.

در تمامی آثار ریلکه ما شاهد نوسانی میان دو چهرهٔ شعریِ نجیب‌زاده و نجس هستیم، نوسانی که مشخصاً در اپیزودهای پاریسیِ کتابِ *یادداشتهای مالته لائوریدز بریگه*، مثلاً در بخشی که عنوانش *کتابخانهٔ ملی* است، عیان می‌گردد. ریشهٔ این نوسان به بودلر بازمی‌گردد که حضورش در این اپیزودها بسیار بارز است. ریلکه در *مالته* بریگه نیز دربارهٔ نیاز به نقابها می‌نویسد: «پیشتر هرگز نقابها را ندیده بودم، ولی آناً دریافتم که وجود نقابها ضروری است.»[۲۳] و آن نقابی که بریگه بر چهره می‌گذارد، روح او را تسخیر می‌کند و نفس آشنای او را بیرون می‌راند، هرچند که هویت و شخصیت این نقاب مشکوک و نامعین است. غنای فوق‌العادهٔ ریلکه در مقام شاعری غنایی، از نوعی «قابلیت منفی» جدایی‌ناپذیر است، یعنی از نوعی استعداد ذاتی برای همدلی (empathy) که، خارج از عرصهٔ شعر، موجب شد تا او تقریباً درگیر هر شکل قابل تصوری از کارهای لغو و بی‌معنا شود. هیچ‌یک از شاعران هم‌عصر او شخصیتی چنین سیّال نداشتند و طیف نقابها و سبکهای ادبی آنان تا این‌حد گسترده نبود؛ ولی در عین حال، هیچ‌یک از آنان واجد دلبستگیها و نگرشهایی نبودند که به محض بررسی شدن از دیدگاهی عملی [پراگماتیک] یا منطقی، یکدیگر را نقض و حذف کنند. به همین دلیل است که انتشار نامه‌ها و اسناد خصوصی ریلکه، پس از مرگ وی، برای آثار او ضرر و زیانی بی‌حد و حصر به بار آورده است.

۶

در اوایل سال ۱۹۲۷، یعنی فقط چند ماه پس از مرگ ریلکه، دختر وی نامه‌ای به هوگو هوفمانشتال نوشت تا او را از برنامهٔ نشر آثار ریلکه در آینده مطلع سازد و از همکاری و نصایح وی نیز بهره‌مند شود. هوفمانشتال، که معتقد بود دورهٔ فردگرایی بورژوایی به سر آمده، و پیشتر نیز آموزه‌ای در باب ماهیت غیرشخصی ادبیات بسط داده بود که با نظریهٔ تی. اس. الیوت شباهت داشت، در پاسخ به این نامه چنین نوشت:

... اگر حس می‌کردم وقت مرگم بسیار نزدیک است، قاعدتاً دستورالعملی بر جای می‌گذاشتم که به یک معنا تقریباً درست مخالف این حوفهاست. و قاعدتاً با همهٔ توان خویش تلاش می‌کردم ـ البته فقط تا آن حد که انجام هر تلاشی در این جهان پاره پارهٔ ما میسر است ـ تا همهٔ آن گفته‌ها و بیانات ملال‌آور و غالباً نابخردانه دربارهٔ فرد خلاّق و آثارش را خاموش سازم، همه آن وراّجیهای آبکی، یا دست‌کم آنها را حتی‌المقدور از دسترسی به منابع تغذیه محروم سازم، با محو نامه‌ها و یادداشتهای خصوصی، با ایجاد موانع و مشکلات فراوان بر سر راه تحقق این اشتیاق ابلهانه و جنون‌آمیز به نگارش زندگینامه و هر کار شنیعی از این نوع. تصور من آن است که باید پدیده‌ای را که زمانی وجود داشت، مثلاً ر. م. ر یا ه. ه*، و توضیح و تبیین آن نیز به سختی ممکن است، حقیقتاً به دست مرگ سپرد، یا حتی در صورت لزوم، به دست فراموشی (جز در قلب معدودی زنان و مردان وفادار)؛ و آثار و نوشته‌ها را واگذاشت تا بی‌هیچ کمکی مبارزهٔ سخت و سرّی خویش با دهه‌های بعدی را، که خصم این آثارند، آغاز کنند...[۲۴]

ممکن است چنین به نظر رسد که شهرت و اعتبار ریلکه نه فقط در برابر این دهه‌های خصمانه ایستادگی کرده است، بلکه با تبدیل خصومت به تحسین و ستایشی ناب، فرایند معمول و همیشگی را معکوس کرده است. چاپهای متعدد اشعار، نامه‌ها و آثار منثور او، ترجمه‌های گوناگون به زبانهای بی‌شمار، زندگینامه‌ها، یادواره‌ها، نقدها و رساله‌های دانشگاهی یکی پس از دیگری ظاهر گشته‌اند، آن هم با چنان سرعتی که به احتمال قوی در تاریخ ادبیات مدرن بی‌همتا است. در نظر بسیاری از خوانندگان شعرهایش، ریلکه نه یک شاعر بلکه *یگانه* شاعر بود، تجسد دوبارهٔ آن شاعر ازلی، اُرفئوس، در زمانهٔ ما، همان شاعری که ریلکه در *غزلهای اُرفئوس* اسطوره‌اش را احیا کرد و آن را مورد ستایش قرار داد. با این حال، آثار او برای خوانندگانی با سلایق گوناگون و وابسته به بسیاری گروههای متفاوت جذاب بود و به بسیاری نیازهای متفاوت

* حروف اختصاری اسامی راینر ماریا ریلکه و هوگر هوفمانشتال. ـ م.

پاسخ می‌داد. اشعار او به لحاظ موسیقی و تصویر همان‌قدر غنی و باشکوه بود که آثار سمبولیستهای فرانسوی، و جانشین آلمانی آنان، اشتفان گئورگه، لیکن بدون هیچ نشانی از انحصارطلبی و رموز و غرایب تعهدی؛ و اگرچه بنیان مستحکم آثار ریلکه نیز همان زیباشناسی سمبولیستهای فرانسوی بود، اما فضای این آثار در برابر نفوذ آن بخشی از واقعیت که قلمرو مکتب مخالف، یعنی ناتورالیسم، محسوب می‌شد، باز و گشوده بود. اشعار او طیف گسترده‌ای را شامل می‌شد، از گفتگو با نفس و درونگرایی حادِ *کتاب ساعات* تا دلمشغولیهای ظاهراً اجتماعی مجموعهٔ *کتاب تصاویر* و حالت غرق شدن در اشیاء در مجموعهٔ *شعرهای نو*. طی سالهای بحرانی بعد [از انتشار این مجموعه] ریلکه توانست با سبکها و انرژیهای نوینی خو بگیرد که به راحتی ممکن بود او را فلج سازد. او به سان ییتس، و برخلاف والری، گئورگه و هوفمانشتال، در مقام شاعری مشخصاً «مدرن» ــ و متعلق به دورهٔ مابعد ۱۹۱۴ ــ به مرحله‌ای جدیدتر پا گذاشت. تا آنجا که به شهرت و اعتبار ریلکه مربوط می‌شود، مهمترین نکته آن است که وی توانست چنان سهمی از «زندگی» و نیروی حیاتی را به هنری اساساً خودآیین، و چنان سهمی از زبانِ خاصِ عرفان دینی را به نگرشی اساساً فردگرایانه الحاق کند که به نظر می‌رسید بیش از هر شاعر دیگر زمانهٔ خویش معرِّف و مبشِّر نوعی فلسفهٔ وجودی و نوعی اخلاقیات جدید است. البته این نقش فلسفی و پندآموز را می‌توان به منزلهٔ یکی از همان کج‌فهمیهایی کنار گذارد که، به گفتهٔ او، مبنای شهرت هنرمندان است؛ لیکن امروزه جداکردن آن از شهرت ریلکه همان‌قدر دشوار شده است که جداکردن معرفت ما به شخص او از آثارش.

هوفمانشتال به خوبی می‌دانست که انتخاب او نیز متضمن مشکلات و خطرات دیگری است، و از قبل بدین نکته واقف بود که آثارش طی دهه‌های خصومت‌آمیز بعدی به محاق فراموشی سپرده خواهد شد. ولی حال که مبارزهٔ ریلکه به طور جدی آغاز شده است، به زودی کاملاً روشن خواهد شد که هشدار هوفمانشتال درست و بجا بوده است. چهار دهه پس از مرگ ریلکه، سیل کتابها و مقالات دربارهٔ او هنوز هم ادامه دارد، تو گویی در این فاصله هیچ‌چیز رخ نداده است؛ اما هر روز شمار بیشتری از خوانندگانِ شعر با حالتی که دست‌کمی از نفرت و دلزدگی ندارد، از شعر ریلکه رویگردان می‌شوند. آن افسانه‌ای که در اشعار متأخر او به نحوی چنین زیبا برپا و حفظ شده بود، زیر بمباران «اَعمال شنیع» زندگینامه‌نویسان به کلی منهدم شده است؛ و فقر فلسفهٔ [نهفته در این اشعار] نیز به واسطهٔ تحقیقات و بررسیهای انتقادی کاملاً و حقیقتاً افشا شده است.

اگر شعر، و همچنین شاعران، تابع معیارهای اخلاقی‌ای بودند که بر اَعمال و تصمیمات

چهره‌های اجتماعی اِعمال می‌شود، آنگاه مقصر شمردن ریلکه به خاطر برخی از رسواییهایی که پس از مرگ وی به آثارش صدمه زده است، قضاوتی درست و معقول می‌بود. هرچه باشد همو بود که آن نامه‌های طولانی و مفصل را نوشت و تردیدی نیست که به هنگام نگارش آنها گوشه‌چشمی هم به آینده [و خوانندگان احتمالی این نامه‌ها] داشته است. همو بود که بذر نقد فلسفی و کلامی اشعارش را، که جاه‌طلبانه‌ترین اثرش را بی‌اعتبار کرده است، در اعترافات و بیانیه‌هایی نظیر *نامه‌هایی به یک شاعر جوان*، *نامه‌ای از هنرمندی جوان*، و در نامه‌های خودش دربارهٔ *قصاید دوئینو* به مترجم لهستانی آثارش کاشت. ریلکه تقریباً از همان آغاز، مدعی مرجعیت مطلق بود. در یکی از داستانهای اولیهٔ او موسوم به *اوالد تراگی* (*Ewald Tragy*) که تقریباً بیانگر شرح‌حال خود اوست، با این عبارت تصادفی روبه‌رو می‌شویم: «من یگانه قانونگذار و پادشاه خویشم، بالاتر از من هیچ‌کس نیست، حتی خدا.» مع‌هذا، تا آنجاکه به شعر او مربوط می‌شود، مسألهٔ تقصیر و مسئولیت صرفاً زائد و بی‌ربط است. حقیقت شعر به مرتبه یا ساحتی متفاوت تعلق دارد. اگر نتوانیم شعر را از ظاهرسازی و خودپرستی و تکبر شاعر ــ چه رسد به ضعفها و معایب بی‌ضرر او ــ جدا سازیم، بازندهٔ اصلی خود ماییم؛ و البته فقط بخش کوچکی از شعر ریلکه نیازمند «تعلیقِ ناباوری»* است. بخش مورد نظر ــ عمدتاً قسمتهایی از *قصاید دوئینو* و *غزلهای ارفئوس* ــ همانی است که در آن ریلکه مرتکب خطا می‌شود و دین و *آیین شعری* خصوصی خویش را صورتبندی می‌کند ــ به جای آنکه از این آیین خصوصی برای سرودن شعر سود جوید. این دین خصوصی نوعی دین و آیین یدکی بود که خارج از قلمرو شعر ریلکه و در ورای آن، معنا و اعتبار اندکی داشت. برای مثال، فرشتگان *قصاید دوئینو* را نباید با فرشتگان الهیات مسیحی خلط کرد، زیرا آنها به واقع فرشتگانی دنیوی و از زمرهٔ کارگزاران تخیل بودند نه ایمان. آنها نیز همچون فرشتهٔ والاس استیونس «فرشتگان ضروری زمین» بودند، آن هم فقط در چارچوب نظامی تخیلی و نه در هیچ کجای دیگر. میانِ ادیان خصوصی ریلکه و استیونس به واقع تطابقی خارق‌العاده به چشم می‌خورد؛ آنان، هر دو، متألهانِ تخیل شعری و کاهنان و مفسران قدسیِ (hierophants) امور زمینی و ناسوتی، به ویژه اشیاء و مکانها، بودند.

---

* «تعلیقِ ناباوری» (**"suspension of disbelief"**) مفهومی است ساخته و پرداختهٔ کولریج، شاعر رمانتیک انگلیسی، که بر اساس آن هر اثر شعری «واقعیت» یا جهانی خاص خود به وجود می‌آورد که متکی بر مفاهیم و باورهای معینی است. برای درک و لذت بردن از شعر، خواننده باید بتواند به درون این «واقعیت» خیالی پا گذارد و این امر نیز مستلزم آن است که موقتاً بی‌اعتقادی و عدم باور خویش را کنار گذارد، یا آن را به حالت تعلیق درآورد. ــ م.

به‌گفتهٔ استیونس «زندگی ماجرایی است مربوط به مردمان و مکانها. اما برای من زندگی ماجرایی مربوط به مکانها است، و مشکل اصلی نیز همین است.»[۲۵]

ریلکه نیز همین مشکل را داشت، هرچند او هرگز نمی‌توانست آن را چنین صاف و صریح بیان کند. شعرهای دورهٔ بحرانی ریلکه در فاصلهٔ ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۴ (به ویژه قطعاتی چون *دگرگونی*، *شکوه*، *برکهٔ جنگلی* و *نرگس*) بازگوکنندهٔ آگاهی او نسبت به خسران خویش است، خسرانی ناشی از عدم توانایی ایجاد ارتباط با مردم ــ آن هم مردمانی که خود عاملانی مستقل محسوب می‌شوند، نه چهره‌هایی شعری که باید با «احوال درونی» ریلکه پُر شوند ــ در قیاس با ارتباط کاملی که با مناظر، گیاهان، جانوران و اشیاء مصنوعی برقرار کرده بود. به عبارت دیگر، ریلکه می‌دانست که رابطهٔ او با مردم هیچ فرقی با رابطهٔ او با آن چیزهایی نداشته است که هرگز به ما پاسخ نمی‌دهند و قادر به ایجاد رابطه نیستند. شعر او دربارهٔ *نارسیس* (= *نرگس*) حاوی مصرع ذیل است:

باز به درون خویش معشوقش همانی بود که از او بیرون شد.

این سطر به واقع توصیفی به غایت دقیق از کل فرایندی است که طی آن ریلکه جهان را در تخیل خویش جذب و ادغام کرد، بی‌آنکه هرگز هیچ جزئی از خویشتن را در قالب چیزی بیش از نوعی درگیری و پیوند تخیلی عرضه کند. برکهٔ جنگلیِ شعر *Waldteich* تصویری از همان رابطهٔ به ظاهر دوطرفه میان ذهن و جهان است؛ ولی آنچه موجب تهدید یا گسسته شدن این رابطهٔ دوطرفه می‌شود، وقوف به این واقعیت است که در ورای سکونِ برکهٔ جنگلی، که «به سوی خود چرخیده است»، طوفانها و اقیانوسهای بیکرانی وجود دارد. در یکی دیگر از شعرهای این دوره، به *هولدرلین*[۲۶]، ریلکه نکتهٔ دیگری را به تصاویر شعری خویش از نرگس، برکه و آیینه می‌افزاید:

دریاچه‌ها
تا ابدیت وجود ندارند. اینک
فروافتادنْ بالاترین تلاش ماست.

و شعر *نقطهٔ عطف*[۲۷] متکی بر تمایزی است میان تأمل و تعمق فعال، که به واسطهٔ آن اشیاء یا مکانها جذب و دگرگون می‌شوند، با روابط انسانی که مستلزم درجه‌ای از ایثار و آن عشقی است که هم می‌گیرد و هم می‌بخشد:

کارِ دیدن به سر رسیده است،
اینک به کارِ دل بپرداز
کار بر آن تصاویری که در بطن تو اسیرند، چون تو
آنها را فقط مقهور کردی؛ لیک اکنون آنها را نمی‌شناسی.

۷

ناهمگونیها، تناقضات و رفتارهای بی‌معنای ریلکه در عرصهٔ سیاست، ممکن است علی‌الظاهر هیچ ربطی به این بحران شخصی وی، که امری جدا از کار هنری او بود و در طول عمرش نیز هیچ‌گاه رفع نشد، نداشته باشد. با این حال، عجز و ناتوانی ریلکه از عشق ورزیدن به دیگران به عوض فرا افکندن و نسبت دادن حالات شخصی‌اش به آنان، و «مقهور ساختن» و استثمار آنان در حوزهٔ تخیل شعری، به واقع از ناتوانی سیاسی وی مجزا نبود، ناتوانی از مشاهدهٔ جهان سیاست به مثابهٔ چیزی غیر از پرده‌ای صاف برای فرا افکندن و انعکاس عواطف و نگرشهای شخصی خویش. این شکستها و ناتوانیها، هر دو، وجه مشخصهٔ یک «استقلال‌طلب خیالپرداز» یا سازندهٔ «خیالات اعلا» بودند، کسی که نمی‌توانست خود را وادارد تا به آن واقعیاتی باور آورد که از تخیل خلاق تبعیت نکرده و آن را طرد می‌کنند.

«خیالات اعلا» نیز یکی دیگر از اصطلاحاتی است که از والاس استیونس به عاریت گرفته‌ایم، همان شاعری که دین و آیین شعری‌اش تقریباً با دین شعری ریلکه یکی بود. به اعتقاد استیونس «آنچه شاعر را به آن چهرهٔ مقتدری که هست، یا بود، یا باید باشد، بدل می‌کند، این واقعیت است که او خالق آن جهانی است که ما بی‌وقفه و بی‌آنکه بدانیم بدان روی می‌آوریم، و اینکه او آن خیالات اعلا را به زندگی می‌بخشد که بدون آنها قادر به درک زندگی نیستیم.»[۲۸] «بخش اعظم کار شاعر مربوط به زندگی بخشیدن یا اعطای حیات بوده است، صرف‌نظر از طعم [تلخ یا شیرین] آن. هر آنچه تخیل و حواس ما از جهان ساخته‌اند مربوط به او بوده است.» «جهان پیرامون ما خالی و متروک می‌بود مگر به سبب جهانی که درون ماست.» «به علاوه، در قلمرو شعر نیز چون هر جای دیگری، اشیاء و امور غیرواقعی واقعیت خاص خود را دارند.» شعر یعنی «پیوستگیِ درونیِ تخیل و واقعیت به منزلهٔ دو قطب برابر.» «و بدینسان نتیجه می‌گیریم که شعر بخشی از ساختار واقعیت است.» همهٔ این احکام که از کتاب فرشتهٔ ضروری والاس استیونس اخذ شده‌اند، بخشی از چیزی هستند که استیونس آن را «الهیات عرفانی شعر» می‌نامید و صورتبندی آن در قالب قصاید دوئینو، ناقدان مسیحی و اُمانیست آثار ریلکه را به یکسان

برآشفته کرده است. استیونس در عین حال اعتقاد داشت «تصور یا ایدهٔ خدا اصلیترین و معظمترین ایدهٔ شعری در جهان است و همواره نیز چنین بوده است؛»[۲۹] و در همان کتاب نوشت: «پس از رها ساختن و ترک باور به خدا، شعر همان ذات یا جوهری است که به منزلهٔ عامل نجات و رستگاری زندگی جای آن را می‌گیرد.» بدین ترتیب، شاعر به «کاهن امر نامرئی» بدل می‌شود، کلماتی که یادآور کلمات ریلکه خطاب به مترجم لهستانی خویش دربارهٔ «زنبورهای قلمرو امور نامرئی» است. در هر دو مورد، تخیل شعری جانشین آن نظام متعالی یا برینی شده است که اکثر ادیان بزرگ جهان بر وجود واقعی آن در خارج از حوزهٔ تخیل بشری تأکید می‌ورزند.

این «الهیات عرفانی» در آنِ واحد ماتریالستی ــ به دلیل ماهیت تجربی نقطه شروع آن ــ و غیرعقلانی، یا شاید حتی ضدعقلانی، است. استیونس، به رغم همهٔ تأکیدش بر [اهمیت] تفکر در شعر ــ تأکیدی که در ریلکه نیز به همین اندازه بارز است ــ معتقد بود که «موجودات عقلانی از زمرهٔ اوباش و اراذل‌اند.»[۳۰] و «شعر خود را فقط بر انسان جاهل عیان می‌کند» زیرا «شعر باید به نحوی تقریباً موفقیت‌آمیز در برابر هوشمندی مقاومت کند.» و مهمتر از همه، در عرصهٔ هنر «امر واقعی» نباید با امر عقلانی یا حتی با وجه یا نگرش واقعگرایانه خلط شود. واقعیت باید از قبل به میانجی تخیل دگرگون گردد تا بتوان آن را حقیقتاً درک کرد. هنگامی که استیونس اظهار داشت «حقیقت، در درازمدت، اهمیتی ندارد»، منظورش دقیقاً همین بود. این حقیقت، حقیقتی ثابت و ایستاست، حقیقتی که یک بار و برای همیشه از سوی عقل یا ایمان پذیرفته می‌شود. ولی شعر، برعکس، نوعی رفت و آمدِ دوطرفهٔ مستمر میان تجربه و تخیل است. استیونس مکرراً اظهار داشت که شاعرانی چون خود وی به واقع «متفکرانی بدون افکار نهایی‌اند.»

در عالَمی که هماره در بدو پیدایش است،
بدان‌گونه که ورمونت*، وقتی به کوهی صعود می‌کنیم،

* ورمونت (Vermont)، ایالتی در شمال شرقی ایالات متحدهٔ امریکا. ورمونت ایالتی کوهستانی است که سلسله‌جبال گرین از وسط آن می‌گذرد. از این رو، شاید بتوان گفت که در قطعهٔ فوق تغییر سریع و مستمر و دم به دم مناظر و درورنماها به هنگام صعود به کوهستان تمثیلی است از حالت متغیر، متکثر و بی‌نظم جهان واقعی که هر لحظه به یاری قوای ذهنی ما به صورت فی‌البداهه شکل و نظمی ظاهراً ثابت به خود می‌گیرد. فی‌الواقع این نظم نه امری صرفاً ذهنی، بلکه محصول بده‌بستان دیالکتیکی میان تجربه و تخیل، عینیت و ذهنیت، و طبیعت و آدمی است. پس می‌توان گفت که در همه‌جا، و نه فقط در ورمونت، واقعیت یا همان جهان خاکی خود را فی‌البداهه برپا می‌کند و این بدان معنا است که جهان همواره در حال ساخته‌شدن یا در ←

خود را فی‌البداهه برپا می‌کند.[۴۱]

البته شاعرانی هم هستند که صاحب افکار نهایی‌اند، و خود استیونس نیز قائل به وجود تمایزی بود میان «هواداران تخیل» و «هواداران امر مرکزی»، که آرزو و هدفشان «فشار آوردن در جهت دور شدن از عرفان و حرکت به سمت آن فهم سلیم غایی است که ما آن را تمدن می‌نامیم.»[۴۲] تی. اس. الیوت و هوفمانشتال از زمرهٔ «هواداران امر مرکزی» بودند، درحالی‌که ریلکه و استیونس را نمی‌توان به‌کمک نقدی که واجد مبانی فلسفی است، میخکوب کرد. هرگونه تفسیر و تأویل سراسری از افکار ریلکه و استیونس ــ به عوض روند تفکر آنان ــ باید با این افکار چنان روبه‌رو شود که گویی آنها اموری معین و قطعی‌اند، گویی کشفیات آن دو نوعی شماره‌گذاری و طبقه‌بندی‌اند، و جرقه‌های بصیرت و بازشناسی که در ذهن آن دو (در محدودهٔ زمینه‌ای خاص) رخ می‌دهد، اصول و قواعد کیش و آیینی معین‌اند. حاصل کار بدان می‌ماند که کمند [ویژهٔ گرفتن اسب] را برای گرفتن مرغ مگس‌خوار به‌کار گیریم.

استیونس زمانی نوشت[۴۳]: «شعر نوعی ارضایِ میلِ به تشابه است.» اما ارضای این میل به ندرت در محدودهٔ مرزهای باورهای یک شاعر باقی می‌ماند، حتی اگر او از زمرهٔ شاعرانی باشد که باور یا ایمانی راسخ دارند. تخیل بشری تشابهات خود را از هر کجا که بتواند برمی‌گیرد. اگر محتاج فرشته باشد، فرشتگان خویش را از دینی اخذ می‌کند که خود شاعر شخصاً قادر به قبول آن نیست، یا حتی قویّاً با آن مخالفت می‌کند، چنانچه ریلکه با مسیحیت مخالفت

⇒

بدو پیدایش است. اشعار استیونس از بسیاری جهات با پدیدارشناسی ادراک در فلسفهٔ هوسرل و مرلوپونتی تطابق و تناظر دارد؛ و اگرچه هامبورگر با توجه به پس‌زمینهٔ بحث خویش به این نکته اشاره نمی‌کند، لیکن آشنایی با سنت پدیدارشناختی برای درک جوهر و حقیقت تاریخی ـ فلسفی آثار والاس استیونس بسیار مفید و گاه حتی ضروری است. و البته باید اذعان کرد که به رغم بی‌اطلاعی دو طرف از یکدیگر ـ یگانه فیلسوف قرن بیستمی که استیونس از او یاد می‌کند سانتایانا است ــ حقیقت محتوایی فلسفهٔ پدیدارشناختی و معنا و اهمیت آن در متن فرهنگ مدرن و پست مدرن، در بسیاری از شعرهای استیونس با درخشش و شفافیتی چنان محسوس و انضمامی نمایان می‌شود که نظیرش در هیچ‌یک از تحلیلهای فلسفی هوسرل، یا حتی مرلوپونتی و هایدگر، دیده نمی‌شود. برای آشنایی با تفسیری موجز و مختصر از یکی از اشعار استیونس، «آدم برفی»، که تا حدی از نگرش پدیدارشناختی الهام می‌گیرد و حاوی نکاتی دربارهٔ پیوند شعر او با پدیدارشناسی است، رجوع کنید به: م. فرهادپور، «یادداشتی دربارهٔ والاس استیونس»، مجلهٔ دنیای سخن، شمارهٔ ۴۸، اسفند ۱۳۷۰. ــ م.

می‌کرد. هرچند چنین عاداتی احتمالاً حاکی از بی‌توجهی به اصول اخلاقی‌اند، لیکن نه فقط عرفانی مسیحی، بلکه مبلغان و واعظان هوشیار نیز به همان اندازه عادت دارند استعاره‌ها و قیاسها و تمثیلهای دلخواه خویش را از برخی پیشه‌های دنیوی که به‌هیچ‌وجه قصد تحسین و تکریم آنها را ندارند، وام گیرند. در این میان مقصر اصلی رسانهٔ زبان است.

اگر این امر را بپذیریم که تفکر ریلکه و استیونس به ندرت بیرون از حوزه‌ای «کار» می‌کند که خاص تحقق فرایندهای شعری، یا نظایر آنها، است، باز هم این نکته باقی است که ما نیز در زندگی خویش تقریباً هر روزه ناچار می‌شویم شکل‌گیری اینگونه حیطه‌های تخصصی را جایز بشماریم. بلیطهای قطار را نمی‌توان در بانک نقد کرد، هرچند که این بلیطها معرف پول نقدند. در این «جهان از هم‌گسستهٔ ما» سرودن اشعار عالی برای هر کس در حکم دستاوردی کافی است. این نکته که حقایق نهفته در بعضی شعرها حقایقی جزئی و مقدماتی است، چیزی از ارزش آنها نمی‌کاهد. بر عهدهٔ خواننده شعر است که با انتظارات و توقعاتی به سراغ شعر نرود که این هنر، بنا به سرشت خود، قادر به برآورده ساختن آنها نیست.

۸

استیونس در برخورد با مسألهٔ «سیاسی‌شدن هنر» ــ آن هم در هیأت نوشته‌ای که به‌گمان وی نوعی نقد یا پاسخ مارکسیستی به شعر او، *ایدهٔ نظم در کی‌وست*، بود ــ در حاشیهٔ مطالب خویش اظهار داشت: «(من شخصاً طرفدار موسولینی‌ام.)»[۳۴] این اعتراف صاف و ساده از نظر قضاوت دربارهٔ شعرهای استیونس، از جمله شعر موسوم به *آقای برنشاو* و مجسمه[۳۵] که در حکم پاسخ او به نقد سیاسی آثارش بود، کاملاً زائد و بی‌ربط است. در شعر *آقای برنشاو*، استیونس بر آن است که کمونیسم به سوی آینده‌ای غیرواقعی و تحقق‌ناپذیر حرکت می‌کند؛ او کمونیسم را دینی آرمانی (یوتوپیایی) می‌داند که شیء [یا امر واقعی] را به نفع مفهوم یا ایده نفی می‌کند. عرفان استیونس نیز، همچون عرفان ریلکه، با جهان مرئی آغاز می‌شود:

سیبی که در باغ است، گِرد
و سرخ، آن زمان از اینک
سرخ‌تر و گردتر نخواهد بود...

ایدئولوژی فاشیستی به درون شعر نفوذ نمی‌کند. مع‌هذا، شعر استیونس نیز درست به اندازهٔ شعر ییتس، ریلکه، الیوت، و ازرا پاوند، مبتنی بر نوعی علاقه و تمایل به‌گذشته است؛ و به راحتی

می‌توان این استدلال را بسط داد که نحوهٔ برخورد این شاعران با گذشته درست به اندازهٔ ایدئولوژی مارکسیستی، که استیونس در شعر فوق به مخالفت با آن برخاست، ماهیتی آرمانی و یوتوپیایی دارد. این امر نیز مربوط به تخیل شعری است که به قول هوفمانشتال ماهیتی «محافظه‌کار» دارد، زیرا گذشته کمتر از آینده انتزاعی و تجریدی است. گذشته، هرقدر هم که در کل فرّار باشد، مخزنی است از برای قطعات پراکنده‌ای که برای تخیّل اموری محسوس و ملموس‌اند و از این رو می‌توانند در مقام شمعک یا تیرکهای محافظ، «پشتوانه و تکیه‌گاهی برای ویرانه‌های ما باشند.»

مخالفت ریلکه با ماشین، که «تهدیدی است از برای هر آنچه به دست آورده‌ایم، به ویژه تا زمانی که به عوض اطاعت از ذهن آدمی مدعی تصاحب آن باشد،»[۳۶] یکی دیگر از عناصر همان مجموعهٔ پیچیدهٔ مضامینِ رمانتیک ـ سمبولیستی است. این حکم در مورد جهتگیری ضدسرمایه‌دارانهٔ یکی دیگر از اشعار ریلکه (غزل شمارهٔ ۱۹، از بخش دوم *غزلهای ارفئوس*) نیز صادق است؛ این «غزل» [یا «سانت»، (Sonnet)] نشانگر توانایی ریلکه در جذب و ادغام تعابیر، اصطلاحات و پدیده‌های تمدن معاصر در نوع خاصی از شعر است که با بسیاری از تجلیات این تمدن تضادی ریشه‌ای دارد (این توانایی در برخی قطعات *قصاید دوئینو* هم مشهود است). آن پولی که «چون کودکی دُردانه در بانک زندگی می‌کند، و با ارقام بالاتر از هزار آشنا و صمیمی است» در تقابل با چهرهٔ گدایی کور مطرح می‌شود، چهره‌ای که یادآور اشعار اولیهٔ ریلکه در کتاب *تصاویر* است:

در طول آن مغازه‌ها پول گویی در جای خویش،
در خانهٔ خویش است، و ظاهراً جامه‌ای از ابریشم و ارکیده و خز بر تن دارد.
او، آن چهرهٔ خموش، می‌ایستد در فضای تنفسیِ
آن همه پول که به هنگام خوابیدن یا جنبیدن نفس می‌کشد.

در اینجا با مسأله و معمایِ همهٔ آن شاعرانی روبه‌رو شویم که لااقل برای مدتی کوتاه گمان می‌کردند فاشیسم در تقابل با اولویت اقتصاد در سرمایه‌داری و مارکسیسم، هر دو، بدیلی ارائه داده است، همان اولویتی که در ایدئولوژی فاشیستی به لطف حرکات و ژستهای سرشار از احساسات و هیجانات بدوی‌گرا (primitivist) تیره و مخدوش می‌شود. ریلکه آنقدرها زنده نماند تا ببیند که فاشیسم در مکانیکی و ماشینی کردن ذهن بشری تا کجا به پیش می‌رود. اما استیونس زنده ماند و بعدها در نامه‌ای چنین نوشت:[۳۷] «اکنون مدتهاست در این فکرم تا بخشهای

جدیدی به *یادداشتهای در جهت خیال اعلا* بیفزایم، به ویژه یک بخش خاص: *باید انسانی باشد.*»

استیونس در *سبزترین قاره* (۱۹۴۵) نوشته بود:

آسمان اروپا خالی است، چونان شرکتی
که به خاطر مالیات متروک گشته است...

دهمین قصیده از *قصاید دوئینو* نیز حاوی تصاویر مشابهی است که ویرانی و زوال اروپای مدرن را مشخص می‌سازد، تصاویری چون «بازار تسلّی و دلگرمی» که محصور در آن کلیسایی است که «به صورت پیش‌ساخته خریده شده است»:

تمیز، مأبوس و دربسته چوان ادارهٔ پست در صبح جمعه.

این همان شیوهٔ منفی یا سلبیِ استفاده از مدرنیته است که در آثار الیوت و منظومهٔ *مابرلیِ (Mauberley)* ازرا پاوند، و همچنین در بخش اعظم شعر مدرنِ نیمهٔ نخست قرن بیستم، به جز سروده‌های کمونیستها و فوتوریستها [= آینده‌گرایان]، یافت می‌شود.

در این مورد که قوهٔ تخیل شاعران متفاوت این دوره قصد حفظ چه چیزی را داشته است، هیچ توافق کاملی وجود ندارد؛ لیکن تردیدی نیست که همهٔ آنان به‌گذشته می‌نگریستند، و برای همهٔ آنان مسألهٔ اصلی همان سنت بود، سنتی زنده و گرانبها، فی‌الواقع بسی زنده‌تر و گرانبهاتر از آت و آشغالهای تمدن معاصر. استیونس در یکی از شعرهای متأخر خویش، *بازخوانی پس از صرف شام*،[۳۸] استعارهٔ خاصی برای توصیف مجازی سنت یافت (که به معنای «حمل کردن»، «بردن و انتقال دادن» است*، این معنا که جنبهٔ فعال دارد غالباً از سوی کسانی که در قیاس با شاعران کلمات را با نکته‌سنجی و دقت و توجه کمتری به‌کار می‌گیرند، فراموش می‌شود):

شکلی روشن، واحد، و سخت دارد
شکل پسری که بر پشت خویش می‌برد

* معادل انگلیسی واژهٔ «سنّت» **tradition** است که امروزه به صورکم و بیش متفاوت در اکثر زبانهای زندهٔ اروپایی متداول است، و ریشهٔ اصلی آن نیز به واژهٔ **tradicion** در زبان فرانسوی کهن بازمی‌گردد که معنای آن «منتقل کردن» یا «دست به دست چرخیدن» (**handing over , carrying over**) بوده است. ـ م.

پدری را که دوست می‌دارد، و او را از
ویرانه‌های گذشته می‌برد، از دل چیزی که نمانده است،
و با افتخاری که نصیب اوست، تو گویی در ابری زرین،
به مقامی والا می‌رسد. پسر پدر را احیا می‌کند.
و او آبی کهنش را به زیر سرخ درخشان خویش
پنهان می‌کند. لیکن از سر عشق است که او را
با خود می‌برد، و زندگی‌اش به یاری زندگی پدرش
مضاعف می‌شود، عروج به آنچه انسانی است...

این شاعران در حین بذل توجه به اشیاء از یک‌سو، و به خیالی والا (و به لحاظ زیباشناختی ارضاکننده) از سوی دیگر، غالباً بخش ضمیمه یا حکم اضافی استیونس را از یاد می‌بردند: *باید انسانی باشد*، خصوصاً اگر آن را اینگونه معنا کنیم که نه فقط نیازهای تخیلی و زیباشناختی، بلکه هر نوع نیاز بشری باید در نظر گرفته شود. کاتلین راین در شرحی بر آثار سن ژان پرس، شاعری که حتی پس از جنگ جهانی دوم نیز به سرودن شعرهای «ناب» تخیلی ادامه داده است، به عنصری اشاره می‌کند که «در نوشته‌های سن ژان پرس به‌کلی غایب است ــ عنصر انسانی. شاعر، در توصیف خویش از انسان، دقیقاً در جایی متوقف می‌شود که (بنا به گفتهٔ همهٔ ادیان والا) نقطهٔ شروع عنصر دقیقاً انسانی در آدمی است، یعنی وجود فردی او. خدایانی که او فرامی‌خواند، خدایان کهنِ آیین وحدت وجودند...»[۳۹] من در جایی دیگر دربارهٔ تمایل شدید برخی شاعران به شیوه‌های کهن و غیرپیچیدهٔ زندگی سخن خواهم گفت، شاعرانی که بر ضدّ پیچیدگیهایی که تخیل بشری از عهدهٔ آنها برنمی‌آید دست به مبارزه زدند؛ اما جملهٔ استیونس در عین حال می‌تواند به این معنا باشد که خیال اعلا نمی‌تواند چیزی غیر از خیالی انسانی باشد، زیرا تخیل به واقع یک قوهٔ بشری است؛ هرچند که ممکن است در متن برخی تجارب استفادهٔ کمی داشته باشد، تجاربی نظیر آنچه در شعرِ سراسر عشق و نفرتِ ای. ای. کومینگز دربارهٔ بشریت فهرست شده است:

نوع بشر، به تو عشق می‌ورزم چون تو
پیوسته راز زندگی را در شلوارت
می‌گذاری و با از یاد بردن این نکته
روی آن
می‌نشینی

و چون تو نوعِ بشر
هماره در دامان مرگ شعر می‌سرایی

از تو متنفرم[۴۰]

همین ابهام یا قضاوت دوگانه بر اشعار دیگری از کومینگز نیز حاکم است، نظیر شعری که چنین آغاز می‌شود:

افسوس به حال این هیولای پُرکار، نوع ضد بشر،
مخور[۴۱]

یا شعر دیگری که با این سطر آغاز می‌شود «چه می‌شود اگر قدری از آنِ کدام باد» و در آن هرگونه نابودی و تخریب ــ حتی نابودی جهان ــ با شور و شوق بسیار پذیرفته می‌شود، زیرا

بیشترینِ آنها که بمیرند، ما بیشتر زندگی می‌کنیم.[۴۲]

این شعرها از سرِ بازیگوشی سروده شده‌اند، آن هم به نیّت مسخره کردن و ایجاد تنش در عقاید انسان‌دوستانهٔ رایج و پیش‌پاافتاده. این نیز یکی دیگر از کارکردهای مفید شعر است، هرچند که در نظر افراد خشکه‌مقدس و فاقد تخیل، بازیگوشی کومینگز نیز همان‌قدر حاکی از بی‌مسئولیتی و خیره‌سری است که لذت و دلبستگی ریلکه و استیونس به منابع غنی زبان رسمی و غیررسمی، که برای آن دو صرفاً در حکم مادهٔ خام ابداعات ظریف و پیچیده است.

ییتس نیز به این نکته واقف بود که در قرن حاضر «سیاسی‌شدن هنر» بار مسئولیتی را بر دوش تخیل شعری نهاده است که بیش از حد سنگین است. ریلکه، که تقریباً به نحو جنون‌آمیزی وابسته و شیفتهٔ شعر بود، یک‌بار به این فکر افتاد تا شعر و شاعری را کنار گذارد و به طبابت در روستا مشغول شود. و ییتس نیز زمانی نوشت:

به‌گمانم در چنین روزگارانی
دهان شاعر باید بسته باشد، زیرا در حقیقت
مقابله با کج‌رویِ دولتمردان کار ما نیست.[۴۳]

هر چه بار وجدان اجتماعی شاعران سنگینتر شد، خلق مجموعه‌ای از آثار با کیفیتی مستحکم و یکدست ــ نظیر آثار ییتس، ریلکه، استیونس یا سن ژان پرس ــ برای ایشان دشوارتر گشت. خلق آثار بزرگ مستلزم نوعی نگرش تخصصی بود که بسیاری از شاعران حس می‌کنند دیگر محق به استفاده از آن نیستند، تخصصی که نه فقط صناعت و مهارت، بلکه بینش و خیال شعری را هم شامل می‌شود. استیونس در یکی از نامه‌های خویش نوشت:[۴۴] «یکی از شروط اساسی برای نگارش شعر، نیرو و کشش غریزی است. به همین دلیل می‌توان گفت برای شاعر بودن آدمی باید همواره و پیوسته شاعر باشد. هنگامی که این فکر نزد مردم رواج پیدا کرد که شاعرِ حرفه‌ای فردی مطرود یا تبعیدی است، ضایعهٔ بزرگی برای هنر شعر به وقوع پیوست. نگارش شعر نوعی فعالیت آگاهانه است. و اگرچه شعرها یقیناً می‌توانند رخ دهند، لیکن بهتر آن است که کسی آنها را به وجود آورد.» از میان شاعرانی که ــ عموماً به دلایل وجدانی ــ با زیباشناسی رمانتیک ـ سمبولیستی مخالف بودند، فقط معدودی توانسته‌اند پیوسته و در همه‌حال شاعر باشند؛ تعداد بس بیشتری نیرو و کشش خویش را از دست داده‌اند، نه فقط به دلیل فشارهای اقتصادی یا سیاسی، بلکه به سبب سوءظنی عمیق به تخیل شعریِ خودآیین و پیوندهای آن با نیروها و چهره‌های اسطوره‌ای که بار دیگر در جهان ما تجسّد یافته‌اند.

این نوشته ترجمه‌ای است از فصل پنجم کتاب زیر:

Michael Hamburger, *The Truth of Poetry: Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the Ninteen-Sixties*, Harvest Book, NewYork, 1969.

پی‌نوشتها:

1. *Autobiographies,* p. 487; American edition, p. 297.
2. Riding and Graves, *A Survey of Modernist Poetry,* London, 1927, pp. 227, 245-5.
3. *The White Goddess,* London, 1951, p. 14.
4. *On the Modern Mind, in Ecounter,* Vol. XXIV, No. 5, p. 18.
5. *Yeats and Fascism,* in *The New Statesman,* 26 February 1965; reprinted in *Excited Reverie,* London, 1965.
6. In *Partisan Review,* Vol. XXXIII, No. 3, pp. 339-61.
7. From *High Talk. Last Poems and Plays,* London, 1940, p. 73; *The Collected Poems,* NewYork, 1956, p. 331.
8. *Essays and Introductions,* pp. 339, 225, 203, 511, 526.
9. From *Meru. A Full Moon in March,* London, 1935, p. 70; *The Collected Poems,* NewYork, 1956, p. 287.
10. *Autobiographies,* p. 469; American edition, pp. 284f.
11. *Tel Quel* II, Paris, 1943, p. 65.
12. *Ibid.,* p. 43.
13. *Regards sur le monde actuel,* Paris, 1931, pp. 95, 101; *History and Politics,* p. 248.
14. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,* in *Schriften,* Frankfurt, 1955, Vol. I, p. 397; English version by Harry Fohn, in Bejjamin: *Illuminations,* NewYork, 1968, pp. 243f.
15. *Regards sur le monde actuel,* p. 174; *History and Politics,* p. 394.
16. *The Selected Writings of Juan Ramón Jiménez,* translated by H.R. Hays, NewYork, 1957, p.214.
17. *Ibid.,* p. 188, 196, 200, 202.
18. *Ibid.,* p. 251.
19. *Ibid.,* p. 199.
20. Frank Kermode: *Puzzles and Epiphanies,* London, 1962, p. 4.
21. Paris, 1956.
22. See *Rilke, Europe and the English-Speaking World,* Cambridge, 1961, p.13.
23. R.M. Rilke: *Gesammelte Werke,* Leipzig, 1927, Vol. III, p. 127.

۲۴. به نقل از نامهٔ چاپ‌نشدهٔ مورخ ۲۴ آوریل ۱۹۲۷.

25. Wallace Stevens: *Opus Posthumous*, NewYork, 1957, p. 158.

26. David Luke in *Modern German Poetry: 1910-60*, London and NewYork, 1921, pp. 29-31.

27. *Ibid.*, pp. 25-7.

28. Wallace Stevens: *The Necessary Angel*, NewYork, 1951, pp. 31, 30, 169, 4, 81.

29. *Opus Posthumous*, pp. XV, 158.

30. *Ibid.*, pp. 160, 171, 227.

31. *Ibid.*, p. 115.

32. *The Necessary Angel*, p. 116.

33. *Ibid.*, p. 77.

34. R.L. Latimer, 31 October 1935; *Letters*, NewYork, 1966, p. 289. نامه به :

35. *Opus Posthumous*, pp. 46-52.

36. *Sonette an Orpheus*, Leipzig, 1923, pp. 44, 53.

37. To Robert Pack, 28 December 1954. *Letters*, p. 863.

38. *Opus Posthumous*, pp. 86-8.

39. Kathleen Raine: *Defending Ancient Springs*, Oxford, 1967, p. 186.

40. *Poems 1923-54*, NewYork, 1954, p. 152; *Selected Poems 1923-58*, London, 1960, p.11.

41. *Ibid.*, NewYork, p. 397; London, p. 56.

42. *Ibid.*, NewYork, p. 401; London, p. 58.

43. From *On Being Asked for a War Poem*, in *Later Poems*, London, 1931, p. 287.

44. To R.L. Latimer, 8 January 1935; *Letters*, p. 274.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی