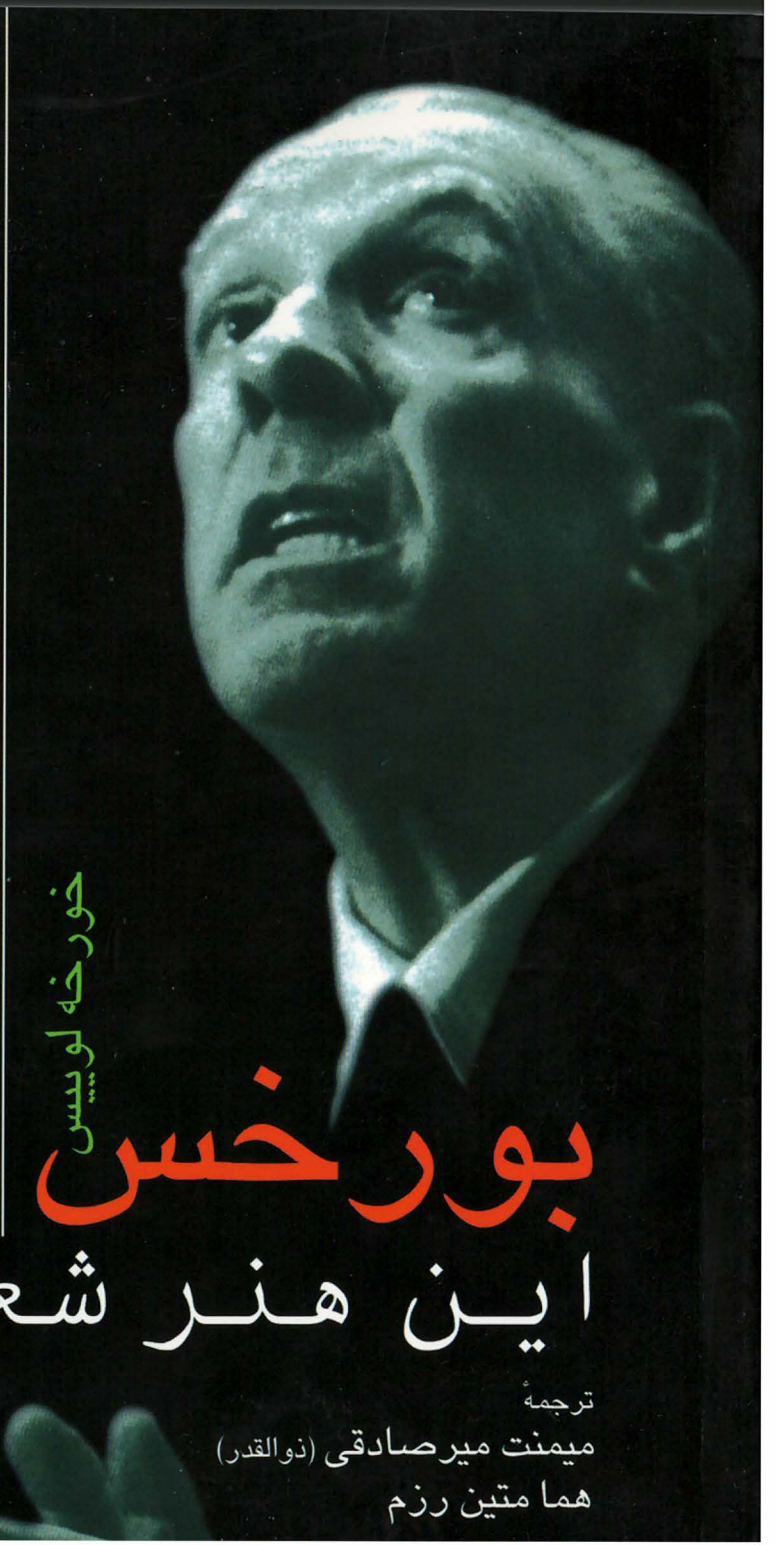
انتشارات نیلوفر



خورخه لوییس

بورخس

این هنر شعر

ترجمهٔ
میمنت میرصادقی (ذوالقدر)
هما متین رزم

این هنر شعر

این هنر شعر

شش سخنرانی از

خورخه لوئیس بورخس

ترجمهٔ

میمنت میرصادقی (ذوالقدر)

هما متین‌رزم

بورخس، خورخه لوئیس، ۱۸۹۹ـ۱۹۸۶. Borges, Jorge Luis
این هنر شعر: شش سخنرانی از خورخه لوئیس بورخس / ترجمهٔ میمنت میرصادقی (ذوالقدر)، هما متین‌رزم. ــ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۰.
۱۴۶ ص. ISBN 978-964-448-178-9
فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا.
عنوان اصلی: This craft of verse.
۱. شعر ــ تاریخ و نقد. الف. ذوالقدر، میمنت (میرصادقی)، ۱۳۱۶ ـ ، مترجم. ب. متین‌رزم، هما، مترجم. ج. عنوان.
PN۱۰۶۴/ ۸۰۹/۱ ۹الف ۹ب
کتابخانه ملی ایران ۱۳۸۰ ۲۱۰۸۲ـ ۸۰م

انتشارات نیلوفر خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، تلفن : ۶۶۴۶۱۱۱۷

خورخه لوئیس بورخس
این هنر شعر (شش سخنرانی)
ترجمهٔ میمنت میرصادقی (ذوالقدر)، هما متین‌رزم
حروفچینی: ویرا
چاپ اول: ۱۳۸۱
چاپ دوم: تابستان ۱۳۸۸
چاپ: گلشن
شمارگان: ۱۶۵۰ نسخه
حق چاپ محفوظ است.
شابک: ۹-۱۷۸-۴۴۸-۹۶۴-۹۷۸

۶۵۰۰ تومان

انتشارات نیلوفر

Scan & pdf: M. Shams

فهرست

مقدمه ۷
هنر شعر ۱۱
معمای شعر ۱۳
استعاره ۲۹
قصه‌گویی ۴۷
موسیقی کلام و ترجمه ۵۷
تفکر و شعر ۷۳
معتقدات شاعر ۸۹
یادداشت‌های معمای شعر ۱۱۱
یادداشت‌های استعاره ۱۱۵
یادداشت‌های قصه‌گویی ۱۱۹

یادداشت‌های موسیقی کلام و ترجمه ۱۲۳
یادداشت‌های تفکر و شعر..... ۱۲۹
یادداشت‌های معتقدات شاعر ۱۳۳
هنرمندی همه‌فن حریف..... ۱۳۷
سالشمار زندگی بورخس..... ۱۴۳

مقدمه

در میان کتاب‌های متعددی که سال گذشته، دوستی از امریکا فرستاده بود، کتابی کم‌حجم با قطع کوچک و غیرمعمول و عنوانی نامتعارف توجهم را جلب کرد. کتاب مقدمه‌ای نداشت، اما از مطالبی که بر حاشیه روکش جلد آن نوشته شده بود، می‌شد فهمید که مجموعه سخنرانی‌های فراموش‌شده‌ای است که خورخه لوئیس بورخس، شاعر و نویسندهٔ آرژانتینی در فاصله اکتبر ۱۹۶۷ تا آوریل ۱۹۶۸ در دانشگاه هاروارد، به زبان انگلیسی ایراد کرده است و به‌تازگی «با گردش تقدیر که نویسندهٔ «هزارتوها» خود از آن لذت می‌برده است»، در گوشه‌ای از کتابخانه دانشگاه هاروارد پیدا شده و اکنون این «قصهٔ بازیافتهٔ رابطه عاشقانه دیرینه با ادبیات...» به صورت مکتوب درآمده و دانشگاه هاروارد آن را منتشر کرده است.

از آن لحظه به بعد، کنجکاوی‌ام نسبت به کتاب بیشتر شد. فهرست کتاب مرا به خواندن مطالب مورد علاقه و دلخواه، دعوت می‌کرد و وقتی کتاب را ورق زدم، اظهارنظرهای بورخس در مورد شعر و رمان که با بیانی ساده و لحنی خودمانی ادا می‌شد و نیز اشاره‌های مکرر به نویسندگان و شاعران جهان و نقل‌قول‌های فراوان از آن‌ها، چنان توجهم را جلب کرد که پیش از آنکه کتاب را به‌تمامی بخوانم، به فکر ترجمه کردن آن افتادم. از

دوستم خانم هما متین‌رزم خواستم تا در این کار مرا همراهی کنند و همین‌جا از ایشان تشکر می‌کنم که این پیشنهاد را پذیرفتند و با همراهی خود، هم بر سرعت کار و هم بر صحت و دقت ترجمه افزودند.

حالا که کار ترجمه به پایان رسیده است، به نظرمان می‌آید که در همه آن جلسه‌های سخنرانی حضور داشته‌ایم و بورخس را با همان خصوصیات روحی و حرکات و رفتار خاصی که ویراستار در مؤخره کتاب، توصیف می‌کند، دیده‌ایم، بسیاری از مطالب و مباحث مورد علاقه‌مان را شنیده‌ایم و البته مانند اغلب مخاطبان در اغلب سخنرانی‌ها، برای ما هم در پایان سخنرانی سؤال‌هایی پیش آمده است. سؤالهایی که احتمالاً برای شنوندگان این سخنرانی‌ها (و نیز خوانندگان این کتاب) ممکن است پیش آمده باشد (یا پیش بیاید) و چه بسا بورخس، خود جواب آن‌ها را در همان جلسات داده است. سؤالهایی از این قبیل: چرا با وجود احاطه شگفت‌انگیزی که بورخس بر ادبیات قدیم و جدید جهان دارد، نظر لوگنس را در مورد محدودبودن الگوهای استعاره‌های شاعران جهان می‌پذیرد؟ یا در حالیکه با دقت و روشن‌بینی بسیار، علت نبودِ حماسه را در ادبیات امروز، تشریح می‌کند، چگونه حکم به انقراض رمان می‌دهد، حال آنکه بسیاری از شاهکارهای رمان‌نویسی قرن بیستم در همان سالها (و تصادفاً بیشتر به‌وسیله نویسندگانی از امریکای لاتین) نوشته شده و مقبولیت جهانی یافته است. شاید هم گذشت سی سال از این سخنرانی‌ها، خود به خود جایی برای این پرس‌وجوها باقی نگذاشته باشد، به‌خصوص که می‌دانیم بورخس نزدیک به بیست سال بعد از این سخنرانی‌ها زنده بود و چه بسا بسیاری از نظریات او تغییر یافته باشد.

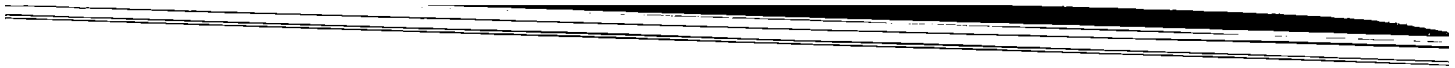
آنچه مهم است، این است که بورخس در این سخنرانی‌ها بسیاری از عقاید خود را در مورد شعر و رمان بر ما آشکار کرده است و از آنجا که مکرر از نویسندگان و شاعران گذشته و حال دنیا (اغلب به زبان اصلی)

نقل قول می‌کند، هم وسعت اطلاعات خود را در ادبیات زبانهای مختلف به ما نشان می‌دهد و هم با موافقت‌ها و عدم‌موافقت‌های خود با آن‌ها، جلسه سخنرانی را تقریباً به صورت جلسهٔ مباحثهٔ خود با دیگران در می‌آورد و از همه مهمتر با آنچه در آخرین سخنرانی در مورد خود و تجربیاتش در نوشتن می‌گوید، دری به دنیای شخصی و خصوصی خود باز می‌کند، تا او را بهتر بشناسیم.

ویراستار کتاب، کالین-آندری می‌هایلسکو Călin-Andrei Mihăilescu، در انتقال سخنرانی‌ها به شکل مکتوب، دقت بسیار به‌کار برده و حتی مکث‌ها و تکرارها و جمله‌های معترضه و شوخی‌های بورخس را با امانت بسیار، حفظ کرده است و بدین‌ترتیب به راه‌دادن خواننده به فضای سخنرانی‌ها و آشنایی او با شیوهٔ بورخس در ادای شفاهی مطالب، کمک کرده است. ما نیز سعی کردیم همه این خصوصیات، عیناً به متن فارسی منتقل شود، اما در موارد معدودی که جمله‌های معترضه بورخس، مربوط به طرز ادای کلمات بود و نیز یکی دو مورد که توضیحاتی در مورد زبان‌های اروپایی داشت و برای خواننده فارسی‌زبان چندان قابل‌توجه نبود، این نوع جمله‌ها حذف شد. به یادداشت‌هایی که ویراستار کتاب برای توضیح اشاره‌های بورخس، در پایان کتاب آورده است، نیز یادداشت‌ها و توضیحات بسیاری افزوده شد تا برای خوانندهٔ ایرانی روشنگر باشد.

از دختر عزیزم، نازنین که کار ترجمه شعرها و جمله‌های متعدد اسپانیایی را که بورخس در جای‌جای سخنرانی‌های خود نقل کرده، به عهده گرفت، و نیز از دوست گرامی آقای حسن فیاد که آنقدر در فرستادن کتاب برای من مداومت نشان دادند که مرا به ترجمه کردن یکی از آن‌ها واداشتند، سپاس فراوان دارم.

میمنت میرصادقی (ذوالقدر)



هنر شعر

خیره شدن به رودخانه‌ای از جنس زمان و آب،
و به خاطر داشتن که "زمان" رودخانه‌ای دیگر است
آگاه بودن که همچون رودخانه در گریز خویش گم می‌شویم،
و چهره‌هامان نقش‌هایی است نگاشته بر آب.

دریافتن که بیداری، رؤیایی دیگر است،
که خواب می‌بیند، بی‌رؤیابودن را؛ که مرگ
که می‌لرزاند استخوان‌هامان را، مرگی است
که رؤیای شبانه‌اش می‌نامیم.

هر روز و هر سال را رمزی دیدن،
از همهٔ روزها و سال‌های انسان؛
آنگاه خشونت همهٔ سال‌ها را بدل کردن
به رمز، به نغمه و به‌آوا.

مرگ را، رؤیا دیدن، غروب را
طلایی اندوهگین- چنین است شعر،
فروتن و جاودانه، می‌رود و باز می‌آید، شعر،
همچون طلوع و غروب.

گاه، به شامگاهان، چهره‌ای
به ما می‌نگرد از اعماق آینه
شعر باید که چنین آینه‌ای باشد،
چهره‌نمای ما، بر ما

می‌گویند که اولیس، خسته از شگفتی‌ها
عاشقانه گریست به دیدار وطنش ایتاکا
ایتاکای سرسبز و فروتن. شعر همان ایتاکاست
ابدیتی سبز، بی‌هیچ شگفتی.

بی‌پایان است، همچون جریان رود، شعر
گذرا و همچنان پایدار؛
آیینهٔ همان هرا کلیتِ ناپایدار، آنکه
همان است و همان نیست، همچون جریان رود

خورخه لوییس بورخس

معمای شعر

در ابتدا، میل دارم در مورد آنچه باید از من انتظار داشته باشید، یا به معنی دقیق‌تر، آنچه نباید انتظار داشته باشید، تذکری صادقانه بدهم. در همین عنوان اولین سخنرانی‌ام، خطای کوچکی کرده‌ام. عنوان سخنرانی اگر اشتباه نکرده باشیم، «معمای شعر» است و البته تأکید بر روی اولین کلمه است، «معمّا». بنابراین شاید فکر کنید این معمّا خیلی مهم است یا از آن بدتر، شاید فکر کنید من باورم شده که به نحوی رمز واقعی معمّا را یافته‌ام. حقیقت این است که من هیچ کشفی نکرده‌ام که ارائه بدهم. من زندگی‌ام را صرف خواندن، تحلیل‌کردن، سرودن (یا تلاش برای سرودن) و لذت‌بردن از شعر کرده‌ام. این آخری را از همهٔ اینها مهم‌تر دیدم. در مورد آن به نتیجه‌ای نهایی رسیده‌ام. غرق شدن در شعر. در واقع، هر وقت با صفحه‌ای سفید روبه‌رو می‌شوم، احساس می‌کنم باید ادبیات را از نو برای خودم کشف کنم. اما گذشته اصلاً چیزی به دستم نمی‌دهد. بنابراین، همانطور که گفته‌ام، فقط سرگشتگی‌هایم را دارم که به شما عرضه کنم. دارم به هفتاد سالگی نزدیک می‌شوم. قسمت اعظم زندگی‌ام را وقف ادبیات کرده‌ام، و تنها تردیدها را می‌توانم به شما عرضه کنم.

نویسنده و خیالپرداز بزرگ انگلیسی، توماس دوکوئینسی[1] ــ در یکی از هزاران صفحه چهارده جلد کتابش ــ نوشته است که کشف مسأله‌ای

تازه به همان اندازه مهم است که کشف راه حلی برای مسأله‌ای قدیمی. اما من حتی این را هم نمی‌توانم به شما عرضه کنم. تنها می‌توانم سرگشتگی‌های دیرینه را پیش روی شما بگذارم. و با این حال، چرا باید نگران این مسأله باشم؟ تاریخ فلسفه چیست، به جز تاریخ سرگشتگی‌های هندوها، چینی‌ها، یونانی‌ها، الهیّون قرون وسطی، اسقف برکلی[۲] هیوم[۳] شوپنهاور[۴] و مانند اینها؟ فقط می‌خواهم این سردرگمی‌ها را با شما قسمت کنم.

هر وقت غرق مطالعه کتابهای زیبایی‌شناسی شده‌ام، احساس ناخوشایندی به من دست داده است که دارم آثار ستاره‌شناسانی را می‌خوانم که هرگز به ستاره‌ها نگاه نکرده‌اند. منظورم این است که آن‌ها دربارهٔ شعر به‌گونه‌ای می‌نوشتند که انگار شعر وظیفه است، نه آنچه واقعاً هست: هیجان و لذت. برای نمونه، با احترام و توجه بسیار، کتاب بندتو کروچه[۵] را دربارهٔ زیبایی‌شناسی خوانده‌ام و این تعریف به دستم آمده است که شعر و زبان «بیان» است. باری اگر منظورمان بیان چیزی باشد، در این صورت باز در مسأله قدیمی شکل و محتوا لنگر می‌اندازیم و اگر در مورد بیان هیچ چیز خاصی فکر نکنیم، این تعریف، چیزی به ما نمی‌دهد. بنابراین، این تعریف را می‌بوسیم و کنار می‌گذاریم و بعد سراغ چیز دیگری می‌رویم، سراغ شعر می‌رویم، به سراغ زندگی می‌رویم و زندگی، من مطمئن هستم، از شعر ساخته شده است. شعر غریبه نیست ــ شعر، همانطور که خواهیم دید، گوشه‌ای در حال کمین است. هر لحظه ممکن است ما را غافگیر کند.

حالا محتمل است دچار اشتباه متداولی بشویم. مثلاً خیال کنیم اگر آثار هومر را یا «کمدی الهی» را یا آثار فرای لوییس دلئون[۶] را یا «مکبث» را مطالعه کنیم، داریم شعر می‌خوانیم. اما کتابها فقط فرصت‌هایی برای شعر هستند.

گمان می‌کنم امرسون[۷] جایی نوشته است که کتابخانه یک جور غار جادویی است، پر از آدمهای مرده و آن آدمهای مرده، وقتی صفحات آن‌ها را باز کنید، می‌توانند دوباره متولد شوند، می‌توانند به زندگی برگردانده شوند.

با صحبت از اسقف برکلی (کسی که یادآوری کنم مبشّر عظمت امریکا بود) یادم افتاد که او گفته است مزه سیب نه در خود سیب است،ــ سیب خودش نمی‌تواند مزه بدهدــ نه در دهان کسی که آن را می‌خورد. مزه مستلزم تماس این دو با هم است. همین مسأله در مورد کتاب یا در مورد مجموعه‌ای از کتاب، در مورد کتابخانه صدق می‌کند. مگر کتاب، خودش چیست؟ کتاب شیء‌ای مادی در جهان اشیای مادی است. مجموعه‌ای است از نشانه‌های مرده و بعد خواننده مناسب از راه می‌رسد و کلماتــ یا به معنی دقیق‌تر، شعر پنهان در پشت کلمات، زیرا کلمات خودشان صرفاً نشانه هستندــ ناگهان زنده می‌شوند و ما شاهد رستاخیز کلمه می‌شویم.

الآن یاد شعری افتادم که همه شما آن را از حفظ دارید، امّا شاید هرگز توجه نکرده‌اید که چقدر عجیب است. زیرا که چیزهای عالی در شعر، به نظر عجیب نمی‌آیند، به نظر حتمی و اجتناب‌ناپذیر می‌آیند. و برای همین هم به‌ندرت از شاعر به خاطر زحمت‌هایش سپاسگزاری می‌کنیم. منظورم غزلی است که بیش از صد سال پیش، مرد جوانی در لندن (به نظرم در همپستد) سروده است، جان کیتس[۸] مرد جوانی که از بیماری ریه مرد و غزل معروف و شاید معمولی‌اش به نام «دربارهٔ نخستین نگاه به هومرِ چاپمن»، آنچه در مورد آن شعر عجیب است ــ و من همین سه چهار روز پیش که به این سخنرانی می‌اندیشیدم، به آن فکر کردمــ این واقعیت است که شعری است که دربارهٔ نفسِ تجربهٔ شاعرانه سروده شده است.

شما آن را از حفظ دارید، با اینهمه دوست دارم غلیان و غرش بیت‌های آخر آن را، یکبار دیگر بشنوید:

پس دیدم خود را، همچون کسی که نظاره‌گر آسمان‌ها است
آنگاه که سیارهٔ جدیدی در دیدرس او شناور است؛
یا همچون کورتز نیرومند، آنگاه که با چشم‌های عقاب‌گونه
خیره به پاسیفیک نگریست ــ و همهٔ یاران او
در یکدیگر می‌نگریستند با شکی لجام‌گسیخته
خاموش، بر فراز قله‌ای در داریان

اینجا با نفس تجربهٔ شاعرانه روبه‌رو هستیم. با جورج چاپمن، دوست و رقیب شکسپیر روبه‌رو هستیم که مرده است و وقتی جان کیتس «ایلیاد» یا «ادیسه» او را می‌خواند، ناگهان زنده می‌شود. فکر می‌کنم (اما نمی‌توانم مطمئن باشم، چون متخصص شکسپیرشناس نیستم) وقتی شکسپیر این شعر را سرود، منظورش چاپمن بود[۹]: «آیا این بادبان برافراشتهٔ مغرور شعر باعظمت‌او بود/ رهسپار به سوی غنیمتی که شما بس عزیز می‌دارید؟»[۱۰]

در «دربارهٔ نخستین نگاه به هومر چاپمن» کلمه‌ای هست که به نظر من خیلی مهم است. فکر می‌کنم این کلمه «نخستین» می‌تواند برای ما خیلی کارساز باشد. درست همان‌وقت که آن بیت‌های پرصلابت کیتس را مرور می‌کردم، به این فکر می‌کردم که شاید من فقط به خاطره‌ام پابند هستم، شاید لذت و هیجان واقعی که از شعرهای کیتس می‌برم، ریشه در آن لحظهٔ دوردست کودکی‌ام در بوئنوس آیرس دارد وقتی که اولین بار این شعرها را از پدرم که آن‌ها را با صدای بلند می‌خواند، شنیدم. وقتی که این واقعیت بر من آشکار شد که شعر، زبان، تنها وسیله‌ای برای ارتباط نیست، بلکه می‌تواند هیجان و لذت نیز باشد ــ فکر نمی‌کنم معنی کلمات

را می‌فهمیدم، با اینهمه احساس می‌کردم که چیزی دارد در من اتفاق می‌افتد، نه تنها در شعورم، بلکه در کلّ وجودم، در گوشت و خونم دارد اتفاق می‌افتد.

برگردیم به عبارت «دربارهٔ نخستین نگاه به هومر چاپمن» نمی‌دانم آیا جان کیتس این هیجان را بعد از آنکه کتاب‌های متعدد «ایلیاد» و «ادیسه» را مطالعه کرده بود، حس کرد یا نه؟ فکر می‌کنم نخستین باری که شعری را می‌خوانیم، خواندن واقعی است، و بعد از آن خودمان را با این باور که هر بار آن احساس، آن تأثیر تکرار می‌شود، فریب می‌دهیم. اما به عقیدهٔ من، ممکن است صرفِ وفاداری، صرفِ فریب خاطره، صرفِ درهم‌آمیختگی احساس‌مان و احساسی که یک وقت به ما دست داده است، باشد. پس می‌توان گفت که شعر، هر بار تجربهٔ تازه‌ای است. هر بار که شعری را می‌خوانیم، تجربه اتفاقاً رخ می‌دهد و این یعنی شعر.

زمانی خواندم که ویسلر، نقاش امریکایی در کافه‌ای در پاریس بود و مردم در مورد چگونگی تأثیر توارث، محیط و وضعیت سیاسی زمان و مانند این‌ها، بر هنرمند، بحث می‌کردند. ویسلر گفت: «هنر اتفاق می‌افتد» به عبارت دیگر چیزی اسرارآمیز در هنر وجود دارد. دلم می‌خواهد حرف‌های او را جور دیگری تعبیر کنم، بگویم: «هنر هر بار که شعری را *می‌خوانیم*، اتفاق می‌افتد» باری، ممکن است به نظر برسد که این حرف، نظر قدیمی کلاسیک‌ها را، تصور کتاب‌های جاودانی را، تصور کتاب‌هایی که در آن‌ها همیشه می‌توان زیبایی را یافت، رد می‌کند. اما امیدوارم در اشتباه باشم.

شاید بتوانم گزارشی کوتاه از تاریخ کتاب بدهم. تا آنجا که به یاد دارم، یونانی‌ها کتاب را چندان جدّی نمی‌گرفتند. بدون شک، واقعیت این است که بیشتر آموزگاران بزرگ بشریت، نه کاتب، بلکه خطیب بوده‌اند.

فیثاغورث، مسیح، سقراط، بودا و دیگران را در نظر بگیرید. و از آنجا که از سقراط صحبت به میان آورده‌ام، میل دارم چیزی هم دربارهٔ افلاطون بگویم. به خاطر می‌آورم که برناردشاو[۱۱] گفته است که افلاطون نمایشنامه‌نویسی بود که سقراط را اختراع کرد، همچنانکه چهار نفری که انجیل را نوشتند، نمایشنامه‌نویسانی بودند که مسیح را اختراع کردند. این حرف شاید مبالغه باشد، اما واقعیتی مسلم در آن هست. افلاطون در یکی از مکالمات خود، از کتاب به‌شکلی نسبتاً تحقیرآمیز حرف می‌زند؛ «کتاب چیست؟ کتاب، مثل تصویر به نظر موجودی زنده می‌آید، با اینهمه اگر از آن چیزی بپرسیم، پاسخی نمی‌دهد. آن وقت می‌بینیم که مرده است»[۱۲] خوشبختانه افلاطون برای تبدیل کتاب به موجودی زنده، مکالمات افلاطون را ابداع کرد که جلو شبهه‌ها و تردیدهای خواننده را می‌گیرد.

اما از این گذشته می‌توانیم بگوییم که افلاطون حسرت سقراط را داشت. بعد از مرگ سقراط، لابد به خودش می‌گفت: «خوب، اگر سقراط بود، در مورد این شبههٔ به‌خصوص من، چه می‌گفت؟» و بعد برای اینکه یکبار دیگر صدای استاد محبوبش را بشنود، مکالمات را نوشت. در بعضی از این مکالمات، سقراط حضور واقعی دارد. در بعضی دیگر، افلاطون حالت‌های روحی بی‌شمار او را به نمایش گذاشته است و بعضی از این مکالمات به هر صورت به هیچ نتیجه‌ای نمی‌رسد، زیرا افلاطون، همانطور که داشت فکر می‌کرد، آن‌ها را می‌نوشت. وقتی صفحه اول را می‌نوشت، نمی‌دانست صفحه آخر چه خواهد بود. ذهنش را آزاد می‌گذاشت و آنچه را در ذهن داشت از طریق اشخاص مختلف به نمایش در می‌آورد. گمان می‌کنم انگیزهٔ اصلی او، این توهّم بود که علی‌رغم این واقعیت که سقراط شوکران نوشیده بود، هنوز با او بود. گمان می‌کنم این مسأله واقعیت دارد، زیرا در زندگی‌ام استادان زیادی داشته‌ام. افتخار

می‌کنم که شاگردم ــ شاگرد خوبی، انشاءاله. و وقتی به پدرم فکر می‌کنم، وقتی به نویسندهٔ بزرگ یهودی ــ اسپانیایی رافائل کانسینوس آسنس[۱۳] فکر می‌کنم، وقتی به ما سد ینو فرناندس[۱۴] فکر می‌کنم، من هم دوست دارم صدای آن‌ها را بشنوم و گاه تمرین می‌کنم تا شیوهٔ خاص صدای آن‌ها را تقلید کنم، برای اینکه شاید همانطور که آن‌ها می‌اندیشیدند، بیندیشم. آن‌ها همیشه دور و بر من هستند.

از یکی از آباء کلیسا گفته دیگری نقل شده است. گفته است: دادن کتاب به دست آدم جاهل به همان اندازه خطرناک است که دادن شمشیر به دست کودکان. بنابراین، کتاب‌ها از نظر قدما، صرفاً وسیله‌هایی موقتی بودند. سنکا[۱۵] در یکی از نامه‌های متعددش با کتابخانه‌های بزرگ مخالفت کرد و خیلی بعد از آن، شوپنهاور نوشت که بسیاری از مردم خریدن کتاب را با خریدن مندرجات آن، اشتباه می‌گیرند. بعضی وقت‌ها که به کتاب‌هایی که در خانه دارم نگاه می‌کنم، به نظرم می‌رسد که عمرم کفاف خواندن آن‌ها را نمی‌دهد، با وجود این نمی‌توانم در برابر وسوسهٔ خریدن کتاب‌های تازه مقاومت کنم. هرگاه به کتابفروشی می‌روم و کتابی در مورد یکی از موضوع‌های ذوقی‌ام ــ مثلاً شعر انگلیسی باستان یا اسکاندیناوی باستان ــ می‌بینم، به خودم می‌گویم: «حیف که نمی‌توانم این کتاب را بخرم چون یک نسخه‌اش را الآن در خانه دارم.»

بعد از قدما، از مشرق زمین، اعتقاد متفاوتی در مورد کتاب مطرح شد. اعتقاد به نوشته‌های مقدس، اعتقاد به کتاب‌هایی که روح‌القدس آن‌ها را نوشته، مطرح شد، قرآن‌ها، انجیل‌ها و مانند آن‌ها مطرح شدند. به پیروی از روش اسپنگلر در کتابش به نام «انحطاط غرب»[۱۶] میل دارم قرآن را به عنوان نمونه بیاورم، اگر اشتباه نکنم، الهیّون مسلمان، قرآن را مقدّم بر خلق کلمه می‌دانند. قرآن به زبان عربی نوشته شده، با اینهمه مسلمانان آن را

مقدم بر زبان می‌دانند. در حقیقت، خوانده‌ام که مسلمانان قرآن را نه نوشته خدا بلکه مظهر خدا تلقی می‌کنند، درست همانطور که عدالت خدا، رحمت خدا و کلّ حکمت خدا، مظهر او هستند.[۱۷]

و بدین‌ترتیب اعتقاد به نوشته‌های مقدس در اروپا مطرح شد ــ اعتقادی که فکر می‌کنم یکسره اشتباه نباشد. یک وقت از برناردشاو (که من همیشه به او اشاره می‌کنم) پرسیدند که آیا واقعاً فکر می‌کند انجیل، اثر روح‌القدس است؟ گفت: «فکر می‌کنم روح‌القدس نه تنها انجیل، بلکه همهٔ کتاب‌ها را نوشته است.» البته، بدین ترتیب کارِ روح‌القدس مشکل می‌شود، اما واقعیت این است که همه کتاب‌ها ارزش خواندن را دارند. فکر می‌کنم منظور هومر وقتی الهه الهام را مخاطب قرار می‌داد، همین است. و منظور یهودیان و منظور میلتون وقتی که از روح‌القدس حرف می‌زند که معبدش قلب صادق و شریف انسان است، همین است. و ما در اسطوره‌های خودمان که زیبایی کمتری دارد، از «خویشتن پنهان» و «ضمیر ناخودآگاه» حرف می‌زنیم. البته این کلمات وقتی آنها را با الهه‌های الهام[۱۸] یا با روح‌القدس مقایسه می‌کنیم، کمی خشن و خالی از ظرافت هستند. به هر حال مجبوریم اسطوره‌های عصر خودمان را بپذیریم. زیرا این کلمات، اساساً به یک معنی هستند.

حالا به سراغ نظر کلاسیک‌ها می‌آییم. باید اعتراف کنم که به گمان من، کتاب واقعاً شیء‌ای ابدی نیست که باید برگزیده شود و از سر وظیفه مورد پرستش قرار گیرد. بلکه بیشتر فرصتی برای زیبایی است. من به ریشه‌شناسی کلمات خیلی علاقه دارم و میل دارم چند مورد نسبتاً جالب توجه ریشه‌شناسی را به یاد شما بیاورم (چون مطمئنم شما در مورد این چیزها، خیلی بیشتر از من می‌دانید).

برای نمونه در انگلیسی فعل "to tease" («سربه‌سرگذاشتن») را

داریم، کلمه‌ای شیطنت‌آمیز که به معنی یک جور شوخی‌کردن است. در عین حال در انگلیسی باستان "tesan" به معنی «زخمی کردن با شمشیر» است. همچنانکه در زبان فرانسوی "narrer" به معنی «فرو کردن شمشیر در بدن کسی» است. حالا کلمه دیگری در انگلیسی باستان در نظر بگیرید. "threat" («تهدید») که از اولین سطرهای «بیوولف»[۱۹] می‌توان فهمید که به معنی «جمعیت خشمگین» است، به عبارت دیگر آنچه باعث تهدید می‌شود و به این ترتیب می‌توان بی‌نهایت از این نمونه‌ها آورد.

اما حالا بیایید چند شعر به‌خصوص را بررسی کنیم. نمونه‌هایم را از زبان انگلیسی انتخاب می‌کنم، چون علاقه خاصی به ادبیات انگلیسی دارم ــ هر چند البته اطلاعاتم در مورد آن محدود است ــ موردهایی هستند که شعر، خودش را می‌آفریند. برای نمونه، فکر نمی‌کنم کلمات "quietus" («خلاصی از قید زندگی») و "bodkin" («خنجر») اصلاً زیبا باشند؛ در واقع، می‌توانم بگویم کمی هم خشن و ناهنجار هستند. اما اگر به این سطرها فکر کنیم «در حالیکه او خود می‌توانست خلاصی خود را فراهم آورد/ با خنجری برهنه»، گفتار برجسته هاملت به خاطرمان می‌آید.[۲۰] و بدین ترتیب، مضمون از این کلمات، شعر می‌آفریند ــ کلماتی که این روزها، هیچ‌کس هرگز جرأت نمی‌کند آن را به‌کار برد، چون اقتباس صرف خواهند بود.

بعد نمونه‌های دیگری هستند و شاید نمونه‌هایی ساده‌تر. عنوان یکی از معروفترین کتاب‌های دنیا را در نظر بگیریم،

"Historia del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha"

«*سرگذشت نابغهٔ نجیب‌زاده دن کیشوت لامانچایی*» کلمهٔ "hidalgo" (نجیب‌زاده) امروز برای خودش ارزش و اعتباری خاص دارد، در حالیکه وقتی سروانتس آن را نوشت، کلمه "hidalgo" به معنی «اصیل‌زادهٔ

روستایی» بود. همین‌طور در مورد نام «کیشوت» منظور این بوده که کلمه‌ای نسبتاً مضحک باشد، مثل نام بسیاری از شخصیت‌ها در آثار دیکنز[۲۱]: پیک و یک، سوی ولر، چازلویت، تویست، اسکویرز، کیلپ و مانند این‌ها و بعد می‌رسید به "de la Mancha" (لامانچایی) که حالا به لهجهٔ کاستیلی، به نظرمان کلمه‌ای باشکوه می‌آید، اما وقتی سروانتس آن را به‌کار برد، شاید منظورش از آن، چیزی شبیه «دن‌کیشوت از کانزاس سیتی» بود: (از کسانی که اهل کانزاس سیتی هستند و ممکن است اینجا حضور داشته باشند، معذرت می‌خواهم). می‌بینید که آن کلمات چطور عوض شده‌اند، چطور اعتبار یافته‌اند. واقعیت عجیبی می‌بینید: اینکه چون سرباز پیر، میگل دوسروانتس شوخی ظریفی با لامانچا کرد، حالا لامانچا یکی از کلمات جاودانه ادبیات است.

بیایید نمونهٔ دیگری از شعرهایی که تغییر کرده‌اند، بیاوریم. منظورم غزلی است از روزتی، غزلی که گرفتار عنوان نه چندان زیبای «جامعیت» است. غزل اینطور شروع می‌شود:

چه می‌اندیشید مرد خم شده بر چهرهٔ پسر خفتهٔ خویش،
چگونه آن چهره تماشا خواهد کرد، چهرهٔ او را آنگاه که
سرد بر جای می‌ماند؟
یا اندیشید، همچنانکه مادرش چشم‌های او را می‌بوسید،
بوسهٔ مادر چگونه بود، آنگاه که پدر عشق می‌باخت[۲۲]

فکر می‌کنم این سطرها چه بسا الآن روشن‌تر از وقتی باشند که سروده شدند؛ نزدیک به هشتاد سال پیش. چون سینما به ما آموخته‌است که صحنه‌های سریع تصویرهای بصری را دنبال کنیم. در سطر اول «چه می‌اندیشید مرد خم‌شده بر چهرهٔ پسر خفتهٔ خویش» پدر را می‌بینیم خم شده بر چهرهٔ پسر خفته و بعد در سطر دوم، همچنانکه در فیلمی خوب،

همین تصویر را برعکس داریم: پسر را می‌بینیم که بر چهرهٔ آن مرد مرده، یعنی پدرش، خم شده است. و چه بسا مطالعات جدید روانشناسی‌مان، ما را نسبت به این مصراع‌ها حساس‌تر کرده است: «یا اندیشید، همچنانکه مادرش چشم‌های او را می‌بوسید، / بوسهٔ مادر چگونه بود؟ آنگاه که پدر عشق می‌باخت؟»

نوع دیگری از زیبایی نیز وجود دارد. بیایید صفتی را در نظر بگیریم که روزگاری معمولی و عادی بود. من یونانی نمی‌دانم، اما فکر می‌کنم یونانی آن میشود oinopa pontos و برگردان انگلیسی رایج آن "the wine-dark sea" («دریایی به تیرگی شراب») است. تصور می‌کنم کلمهٔ "dark" (تیره) به‌کار رفته است تا کار خواننده را آسان‌تر کند. شاید باید "the winy sea" («دریای شرابی‌رنگ») یا چیزی از این قبیل می‌بود. مطمئنم وقتی هومر (یا خیلی از یونانی‌هایی که آثار هومر را ضبط کردند) آن را نوشتند، منظورشان فقط توصیف دریا بود، صفت خیلی ساده و قابل‌فهم بود. اما این روزها، اگر من یا اگر یکی از شماها، بعد از امتحان‌کردن صفت‌های عجیب و غریب بسیار، در شعری بنویسیم، «دریایی به تیرگی شراب» صرفاً تکرار آنچه یونانی‌ها نوشتند، نیست. بلکه بازگشت به سنت است. وقتی که ما از «دریایی به تیرگی شراب» حرف می‌زنیم به هومر و سی قرنی که بین ما و او هست، فکر می‌کنیم. بنابراین هر چند کلمات ممکن است عیناً همان باشد، وقتی که ما می‌نویسیم «دریایی به تیرگی شراب» در واقع چیزی می‌نویسیم کاملاً متفاوت با آنچه هومر می‌نوشت.

بنابراین، زبان تغییر می‌کند. لاتینی‌ها این را خوب می‌دانستند و خواننده نیز تغییر می‌کند. این ما را به یاد استعارهٔ قدیمی یونانی‌ها می‌اندازد ــ این استعاره یا به معنی دقیق‌تر این حقیقت که هیچ انسانی

دوبار به یک رودخانه قدم نمی‌گذارد.[۲۳] و اینجا؛ فکر می‌کنم کمی هم جای نگرانی باشد. ابتدا محتملاً به جاری بودن رودخانه فکر می‌کنیم. به خود می‌گوییم، «البته رودخانه ادامه می‌یابد، اما آب عوض می‌شود» بعد با احساس بهت و وحشتی آشکار، در می‌یابیم که ما نیز تغییر می‌کنیم ــ که ما همانقدر متغیر و ناپایداریم که رودخانه.

در هر حال، نیازی نداریم زیاد در مورد سرنوشت آثار کلاسیک نگران باشیم، زیرا زیبایی همواره با ما است. حالا دوست دارم شعر دیگری نقل کنم، از براونینگ، شاعری که شاید این روزها فراموش شده است. می‌گوید:

درست، هنگامی که بیش از همیشه در امانیم، نوازشی
از غروب آفتاب است،
نقش و نگار جام گلی، مرگ کسی آواز دسته‌جمعی پایانی
از او ربپید[۲۴]

همان اولین مصراع کافی است: «درست هنگامی که بیش از همیشه در امانیم...» به عبارت دیگر زیبایی در اطراف ما در کمین است. ممکن است با نام فیلمی به سراغ‌مان بیاید؛ ممکن است با آواز عاشقانهٔ عامیانه‌ای به سراغمان بیاید؛ ممکن است حتی آن را در نوشته‌های نویسنده‌ای بزرگ یا معروف بیابیم.

و چون از استاد فقیدم رافائل کانسینوس آسنس صحبت کرده‌ام (احتمالاً این دومین باری است که نام او را می‌شنوید، درست نمی‌دانم چرا فراموش شده است) یادم افتاد که شعر منثور بسیار زیبایی دارد که در آن از خدا خواسته است او را حمایت کند، او را از زیبایی حفظ کند، چون به قول او «زیبایی در دنیا بی‌نهایت فراوان است» رافائل کانسینوس آسنس فکر می‌کرد زیبایی دنیا را به تصرف خود در می‌آورد. هر چند نمی‌دانم آدم استثنائاً خوشبختی بوده‌ام یا نه (انشاءاله در سنّ کمال شصت و هفت

سالگی خیال دارم آدم خوشبختی باشم)، باز هم گمان می‌کنم زیبایی ما را احاطه کرده است.

اما اینکه شعری را شاعری بزرگ سروده است یا نه، تنها برای مورخان ادبیات مهم است. فقط به خاطر بحث، بیایید فرض کنیم که من شعر خوبی سروده‌ام، بگذارید این را فرض قضیه بگیریم. اصلاً اینکه آن شعر را سروده‌ام خوشحالم نمی‌کند. چون همانطور که پیش از این گفتم، آن شعر از روح‌القدس به من رسیده است، از «خویشتن پنهان» یا چه بسا از شاعر دیگری. اغلب به این نتیجه می‌رسم که صرفاً دارم چیزی را نقل می‌کنم که یک وقت، پیش از این‌ها خوانده‌ام. در این صورت آن شعر تبدیل به کشفی دوباره می‌شود. همان بهتر که شاعر مجهول باشد.

از «دریایی به تیرگی شراب» حرف زدم و از آنجا که کار ذوقی مورد علاقه‌ام، مطالعهٔ زبان انگلیسی باستان است (اگر دل و جرأت یا حوصله داشته باشید باز هم به سخنرانی‌های من بیایید، متأسفانه ممکن است بیش از این‌ها انگلیسی باستان به شما تحمیل شود)، میل دارم چند سطر شعری را که به نظرم زیبا می‌آید، یادآوری کنم:

برف، از سوی شمال بارید،
برف ریزه، کشتزاران را خشک و منجمد برجا نهاد
بر زمین فرو ریخت، تگرگ،
سردترین دانه‌ها را.

این شعر ما را به آنچه دربارهٔ هومر گفتم برمی‌گرداند: وقتی شاعر این شعرها را سرود، صرفاً چیزهایی را که اتفاق افتاده بود، گزارش می‌داد. البته این مسأله در قرن نهم که مردم در چهارچوب اسطوره‌ها و تصورهای تمثیلی و مانند اینها می‌اندیشیدند، خیلی عجیب بود. شاعر صرفاً چیزهای عادی و معمولی را داشت نقل می‌کرد. اما امروز وقتی

می‌خوانیم:

برف از سوی شمال بارید،
برف ریزه، کشتزاران را خشک و منجمد برجا نهاد
بر زمین فرو ریخت، تگرگ،
سردترین دانه‌ها را.

شعر مضاعفی است. شعری است از ساکسون گمنامی که این ابیات را در کنار سواحل دریای شمال ــ فکر می‌کنم در نورث آمبرلند، سروده است. و این ابیات، طی قرن‌ها، آنقدر ساده و روشن، آنقدر بی‌پیرایه و آنقدر مؤثر به ما رسیده است. بنابراین ما هر دو نمونه را داریم: نمونه‌ای که (اصلاً نیازی نمی‌بینم به آن بپردازم) زمان از ارزش شعر می‌کاهد، وقتی که کلمات زیبایی‌شان را از دست می‌دهند و نیز موردی که زمان بیشتر از آنکه از ارزش شعری بکاهد، به آن غنا می‌بخشد.

در ابتدا، دربارهٔ تعریف‌ها حرف زدم. در پایان می‌خواهم بگویم، اشتباه رایجی است که خیال می‌کنیم چون قادر به تعریف کردن چیزی نیستیم، از آن بی‌اطلاع هستیم. اگر در حالتی چستر تونی (که فکر می‌کنم یکی از بهترین حالت‌هاست) باشیم، می‌توانیم بگوییم که تنها وقتی می‌توانیم چیزی را تعریف کنیم که هیچ چیز دربارهٔ آن ندانیم.

برای مثال، اگر مجبور باشم شعر را تعریف کنم و اگر در مورد آن کمی احساس تزلزل بکنم، اگر خیلی در مورد آن مطمئن نباشم، چیزی شبیه به این می‌گویم:

«شعر بیان زیبایی است به‌وسیله کلماتی که هنرمندانه در هم تنیده شده باشند.» این تعریف ممکن است برای کتاب لغت یا برای کتاب درسی کافی باشد، اما همه ما احساس می‌کنیم کمی سست است. چیز خیلی مهم‌تری در کار است ــ چیزی که ممکن است ما را وادارد که نه‌تنها به

تلاش برای سرودن شعر، بلکه به لذت بردن از آن و علاقه به اینکه آن را خوب بشناسیم، ادامه بدهیم.

این طور شعر را می‌شناسیم ــ آن را آنقدر خوب می‌شناسیم که نمی‌توانیم با کلمات دیگری آن را تعریف کنیم، همچنانکه نمی‌توانیم طعم قهوه، رنگ سرخ یا زرد، یا مفهوم خشم، عشق، نفرت، طلوع، غروب یا عشق‌مان را نسبت به وطنمان تعریف کنیم. این چیزها چنان در ما ریشه‌دار هستند که تنها می‌توانند با آن نشانه‌های معمولی و رایجی که همه به طور مشترک به کار می‌بریم، بیان شوند. بنابراین چرا باید به کلمات دیگری نیاز داشته باشیم؟

ممکن است شما نمونه‌هایی را که من انتخاب کرده‌ام، قبول نداشته باشید. شاید من فردا نمونه‌های بهتری به نظرم بیاید، شاید فکر کنم که باید شعرهای دیگری نقل می‌کردم. اما همانطور که می‌توانید در انتخاب نمونه‌های خودتان وسواس به خرج بدهید، ضرورتی ندارد زیاد به فکر هومر یا شاعران انگلوساکسون یا روزتی باشید. چون هر کسی می‌داند شعر را کجا پیدا کند. و وقتی می‌آید، آدم تلنگر شعر را حس می‌کند، آن خار خارِ خاص شعر را.

در پایان، گفته‌ای از سنت اگوستین نقل می‌کنم که فکر می‌کنم خیلی مناسب است. گفته است: «زمان چیست؟ اگر مردم از من نپرسند زمان چیست، می‌دانم، اگر بپرسند چیست، نمی‌دانم»[۲۵] در مورد شعر هم من همینطور احساس می‌کنم.

انسان به‌ندرت برای تعریف‌ها به زحمت می‌افتد. الآن کمی سرگشته و گیجم، چون اصلاً در تفکر انتزاعی ماهر نیستم. اما در سخنرانی‌های بعدی ــ اگر لطف کنید مرا تحمل کنید ــ نمونه‌های عینی‌تری به‌کار خواهیم برد. دربارهٔ استعاره، دربارهٔ موسیقی کلام، دربارهٔ امکان یا عدم امکان

ترجمه شعر و دربارهٔ قصه‌گویی ــ به عبارت دیگر دربارهٔ شعر حماسی، کهن‌ترین و شاید باشکوه‌ترین نوع شعر ــ صحبت خواهم کرد. و سخنرانی‌هایم را با چیزی تمام خواهم کرد که الآن اصلاً نمی‌توانم پیشگویی کنم. با سخنرانی‌ای تمام خواهم کرد به‌نام «معتقدات شاعر» که ضمن آن سعی خواهم کرد زندگی‌ام را و اعتمادی را که بعضی از شما، علی‌رغم این اولین سخنرانی ناجور و ناشیانه‌ام ممکن است نسبت به من داشته باشید، توجیه کنم.

استعاره

از آنجا که موضوع صحبت امروز، استعاره است، با یک استعاره شروع می‌کنم، این اولین استعاره از استعاره‌های متعددی که سعی می‌کنم ذکر کنم، متعلق به شرق دور است، به چین. اگر اشتباه نکنم چینی‌ها دنیا را «ده هزار چیز» یا ــ بسته به میل و سلیقهٔ مترجم ــ «ده هزار موجود» می‌نامند.

تصور می‌کنم بتوانیم همین تخمین محتاطانهٔ ده هزار تا را بپذیریم. مطمئناً بیش از ده هزار مورچه، ده هزار انسان، ده هزار آرزو، ترس یا کابوس در دنیا وجود دارد. اما اگر رقم ده هزار را بپذیریم و اگر فکر کنیم که همه استعاره‌ها از ربط‌دادن دو موضوع مختلف به یکدیگر ساخته می‌شوند، آن وقت اگر به اندازهٔ کافی وقت داشته باشیم، ممکن است تعداد در واقع باور نکردنی استعاره‌های ممکن را محاسبه کنیم. معلومات جبرم را فراموش کرده‌ام، اما گمان می‌کنم این رقم باید حاصلضرب ۱۰۰۰۰ در ۹۹۹۹ در ۹۹۹۸ و الی آخر باشد. البته رقم ترکیب‌های ممکن بی‌پایان نیست، اما سرگیجه‌آور است. بنابراین ممکن است به این فکر بیفتیم که: وقتی این همه ترکیب‌های احتمالی وجود دارد، چرا اصلاً شاعران در سراسر دنیا و در همهٔ دوره‌ها، استعاره‌های قالبی واحدی به‌کار می‌برند؟

لوگنس، شاعر آرژانتینی، پیش از این در سال ۱۹۰۹ نوشت که به‌نظر او شاعران همیشه استعاره‌های واحدی به‌کار می‌برند و او سعی خواهد کرد استعاره‌های تازه‌ای برای ماه کشف کند. و در واقع صدها استعاره هم سر هم کرده است. لوگنس در مقدمهٔ کتابی به نام «دور قمری *خیال‌انگیز*»[1] هم گفته است که هر کلمه، یک استعارهٔ مرده است. این حرف، البته، خودش استعاره است. با وجود این فکر می‌کنم همه ما تفاوت بین استعارهٔ مرده و زنده را درک می‌کنیم. هر واژه‌نامهٔ ریشه‌شناختی خوبی را که دست بگیریم (یاد دوست گمنام قدیمی‌ام دکتر اسکیت افتادم[2]) و به هر کلمه‌ای نگاه کنیم، مطمئناً می‌بینیم که استعاره‌ای در یک جای آن پنهان شده است.

برای مثال ــ می‌توانید این را در همان اولین سطرهای «بیوولف[3]» پیدا کنیدــ کلمه "threat" (تهدید) به معنی «جمعیت خشمگین» است، اما حالا این کلمه به معلول اطلاق می‌شود، نه به علّت، بعد کلمه king (شاه) را داریم. king (شاه) در اصل به معنی "cyning" بوده است، به معنی کسی که از خویشانــ از مردم، حمایت می‌کند. در حقیقت اگر به دنبال اندیشهٔ مجرد باشیم، باید فراموش کنیم که کلمات استعاره بودند. مثلاً باید فراموش کنیم که در کلمهٔ "consider" («مورد بررسی قرار دادن») نشانه‌ای از علم نجوم هستــ "consider" در اصل به معنی «سروکار داشتن با ستاره‌ها» یعنی «طالع‌بینی» است.

باید بگویم آنچه در مورد استعاره مهم است، این واقعیت است که خواننده یا شنونده استعاره‌بودن آن را دریابد. من این سخنرانی را محدود می‌کنم به استعاره‌هایی که خواننده، استعاره‌بودن آن‌ها را می‌فهمد، نه کلماتی از قبیل "king" («شاه») یا "threat" (تهدید) و مانند آنها که تمامی ندارند.

میل دارم اول چند الگوی کلیشه‌ای استعاره را مطرح کنم. کلمهٔ «الگو» را به‌کار می‌برم، چون استعاره‌هایی که نقل خواهم کرد از نظر تخیل کاملاً متفاوتند، در حالیکه از نظر کسی که منطقی فکر می‌کند، تقریباً یکی هستند. بنابراین در مورد آن‌ها می‌توانیم مثل معادله صحبت کنیم. بیایید این یکی را که اول از همه به ذهنم می‌آید، در نظر بگیریم. بیایید تشبیه کلیشه‌ای، تشبیه قدیمی چشم و ستاره یا برعکس تشبیه ستاره و چشم را در نظر بگیریم. اولین نمونه‌ای که به خاطر می‌آورم، از کتاب مجموعه یونانی[۴] است و فکر می‌کنم گمان می‌رود افلاطون آن را نوشته است. شعر کم و بیش چنین است (من یونانی نمی‌دانم): «آرزو دارم شب باشم، تا خفتن ترا با هزار چشم نظاره کنم.» اینجا البته آنچه حس می‌کنیم، محبت عاشق است؛ آرزوی او را که بتواند محبوبش را در آنِ واحد از نقاط بسیار ببیند، احساس می‌کنیم. در ماورای این شعرها، محبت را احساس می‌کنیم.

حالا بیایید یکی دیگر را در نظر بگیریم، نمونه‌ای که کمتر مشهور است: «ستاره‌ها خیره نگاه می‌کنند» اگر خیلی منطقی فکر کنیم، اینجا هم همان استعاره را داریم. با وجود این تأثیر آن بر تخیل ما، کاملاً متفاوت است. «ستاره‌ها خیره نگاه می‌کند.» ما را به یاد محبت نمی‌اندازد، بلکه به ما تصوری از نسل‌ها و نسل‌های آدمیان می‌دهد که رنج می‌کشند و ستاره‌ها که با بی‌اعتنایی مغرورانه‌ای به‌آن‌ها خیره شده‌اند.

بگذارید نمونهٔ دیگری بیاورم. یکی از قطعاتی که خیلی بر من تأثیر گذاشته است. این ابیات از شعری از چسترتون است به نام «طفولیتی دوباره»

اما چندان بزرگ نخواهم شد، تا ببینم شب عظیم را که
برمی‌خیزد،
ابری را که از جهان عظیم‌تر است
و هیولایی را که همه چشم است.[۵]

نمی‌گوید هیولایی سرشار از چشم (آن هیولا از کتاب «مکاشفهٔ یوحنّاء[۶] می‌شناسیم.) اما می‌گوید هیولایی که همه چشم است ــ و این خیلی وحشتناک‌تر است ــ انگار که آن چشم‌ها نسج زنده او هستند.

ما سه تصویر را بررسی کرده‌ایم که ردّ همهٔ آن‌ها می‌تواند به الگوی واحدی برسد. اما نکته‌ای که می‌خواهم بر آن تأکید کنم ــ و در واقع یکی از دو نکتهٔ مهم صحبت من است ــ این است که هر چند الگو، اساساً یکی است، در مورد اول، نمونهٔ یونانی «آرزو دارم شب باشم.» آنچه شاعر ما را وادار به احساس آن می‌کند، محبت اوست، نگرانی اوست، در دومی، نوعی لاقیدی و بی‌اعتنایی آسمانی نسبت به آنچه مربوط به انسان است، حس می‌کنیم و در سومی، شبِ آشنا و شناخته‌شده، به کابوس بدل می‌شود.

حالا بیایید الگوی دیگری را در نظر بگیریم: بیایید فکر گذر زمان ــ گذر زمان همچون رودخانه را در نظر بگیریم. اولین نمونه از شعری است که تنیسون گمان می‌کنم وقتی سیزده یا چهارده ساله بود، سرود. تنیسون آن را از بین برد، اما خوشبختانه یک مصراع آن جان به در برد. گمان می‌کنم آن را در شرح حال تنیسون نوشتهٔ آندرولانگ[۷] پیدا می‌کنید. آن مصراع این است: «زمان در میانهٔ شب جاری است.» به نظر من تنیسون زمانش را خیلی هوشمندانه انتخاب کرده است. در شب همه چیز ساکت است، مردم در خوابند، اما زمان بی‌سر و صدا می‌گذرد. این یک نمونه.

رمانی هم هست (مطمئناً شما هم الآن به یاد آن افتادید) که «از زمان و رودخانه» نام دارد.[۸] همین کنار هم گذاشتن این دو کلمه، استعاره را القا می‌کند؛ زمان و رودخانه هر دو در گذرند. و بعد جمله معروف آن فیلسوف یونانی است: «هیچ‌کس دوبار در یک رودخانه قدم نمی‌گذارد.»[۹] اینجاست که وحشت ما شروع می‌شود. چون در ابتدا به یاد رودخانه

می‌افتیم که جریان دارد، به یاد قطرات آب که متفاوتند. و بعد وادار می‌شویم احساس کنیم آن رودخانه ما هستیم، که ما همانقدر ناپایداریم که رودخانه.

این بیت‌های مانریکه را هم داریم:

Nuestras vidas son los rios
que van a dar en la mar
qu'es el morir.

زندگی های ما رودخانه‌هایی است
که به دریایی می‌ریزد
که مرگ است.[۱۰]

این حرف چندان مؤثر نیست. دلم می‌خواست یادم می‌آمد که لانگ‌فلو آن را در کتاب خود «چهارپارهٔ مانریکه»[۱۱] چطور ترجمه کرده است. اما البته در متن اسپانیایی (در سخنرانی دیگری به این مسأله می‌پردازیم) علاوه بر این استعاره کلیشه‌ای، موسیقی سنگین کلمات را هم داریم:

Nuestras vidas son los rios
que van a dar en la mar
qu'es el morir,
alli van los senorios
derechos a se acabar
e consumir...[۱۲]

با اینهمه، استعاره در همه این موارد، دقیقاً یکی است.

و حالا به سراغ چیزی که خیلی پیش پا افتاده است، می‌رویم، چیزی که شاید باعث شود لبخند بزنید: تشبیه زن به گل و همچنین گل به زن. در

این مورد البته نمونه‌های سادهٔ متعدد خیلی فراوانی وجود دارد. اما نمونه‌ای هست که دلم می‌خواهد از شاهکار ناتمام استیونسون «سدّ هرمینستون»[۱۳] (شاید برای شما آشنا نباشد) ذکر کنم. استیونسون از قهرمان داستانش می‌گوید که وارد کلیسایی در اسکاتلند می‌شود، در آنجا دختری را می‌بیند ــ ناچار حس می‌کنیم که دختری زیباست. و آدم احساس می‌کند که مرد دارد عاشق او می‌شود. چون به دختر نگاه می‌کند و حیران است که آیا روحی فناناپذیر در آن قالب زیباست یا دختر فقط جانوری است با آب و رنگ گل‌ها. خشونت کلمه «جانور» با «آب و رنگ گل‌ها» البته از بین می‌رود. فکر نمی‌کنم به نمونه‌های دیگری از این الگو که در همه دوره‌ها، در همهٔ زبان‌ها، در همهٔ آثار ادبی یافت می‌شود، نیاز داشته باشیم.

حالا بیایید سراغ یکی دیگر از الگوهای اصلی استعاره برویم: الگوی رؤیا بودن زندگی ــ این احساس که به‌نظرمان می‌آید که زندگی رؤیا است. نمونهٔ مشخصی که به ذهنمان می‌آید این است: «بیهودگانی هستیم از آن دست که رؤیاها از آن‌ها ساخته می‌شوند.»[۱۴]

خوب، ممکن است به نظر کفر بیاید ــ بیشتر از آن شکسپیر را دوست دارم که اهمیت بدهم ــ اما فکر می‌کنم اگر دقت کنیم (و گمان نمی‌کنم لازم باشد زیاد هم دقیق باشیم، باید کمابیش به خاطر این مسأله و خیلی از استعدادهای خداداد شکسپیر، سپاسگزار او باشیم) تناقضی جزئی وجود دارد بین این امر که زندگی‌های ما رؤیاگونه است یا خصوصیتی رؤیاگونه در خود دارد، با این گفته نسبتاً جامع که «بیهودگانی هستیم از آن دست که رؤیاها از آن‌ها ساخته می‌شوند.» چون اگر واقعاً در حال رؤیا باشیم یا اگر صرفاً خیال ببافیم، در این صورت نمی‌دانم آیا می‌توانیم چنین اظهارنظر جامعی بکنیم. این جمله شکسپیر بیشتر به فلسفه یا به

ماوراء الطبیعه تعلق دارد تا به شعر ــ هر چند البته بافت کلام، آن را فراتر برده و به حدّ شعر تعالی داده است.

نمونهٔ دیگر از همین الگو از یک شاعر بزرگ آلمانی است ــ شاعری در قیاس با شکسپیر کم‌اهمیت (اما تصور می‌کنم همه شاعران در مقایسه با شکسپیر کم‌اهمیت هستند، به جز دو سه نفر) قطعهٔ بسیار معروفی است از والترفون در فوگل وید. تصور می‌کنم باید آن را این‌طور بگویم (نمی‌دانم آلمانی قرون وسطی را تا چه حد خوب می‌دانم ــ باید مرا ببخشید):

"Ist mit min leben getroument, oder ist es war?"

(«آیا زندگی‌ام را خواب دیده‌ام یا واقعی بود؟»)[۱۵] فکر می‌کنم این به آنچه شاعر سعی می‌کند بگوید، نزدیک‌تر باشد، چون به جای اظهارنظری جامع با پرسشی روبه‌رو هستیم. شاعر حیران است. این مسأله برای همه ما پیش آمده است، اما، ما مثل والترفون در فوگل وید آن را در قالب کلمات نریخته‌ایم. شاعر از خودش می‌پرسد: «آیا زندگی‌ام را خواب دیده‌ام یا واقعی بود؟» و این تأمل به گمان من، آن خصوصیت رؤیاگونهٔ زندگی را به ما نشان می‌دهد.

یادم نیست در سخنرانی قبلی‌ام (چون این جمله‌ای است که اغلب بارها و بارها نقل می‌کنم و همه عمرم آن را نقل کرده‌ام) از فیلسوف چینی چوان تسو برای شما نقل کردم یا نه؟ چوان تسو خواب دید که پروانه‌ای است و در بیداری نمی‌دانست آیا انسانی است که خواب دیده بود پروانه است یا پروانه‌ای است که حالا خواب می‌بیند که انسان بوده است. فکر می‌کنم این استعاره زیباترین استعاره‌هاست. اول برای اینکه با خوابی شروع می‌شود، بعد از آن، وقتی که بیدار می‌شود، زندگی‌اش هنوز چیزی رؤیاگونه دارد. دوم برای اینکه با رضایت خاطری در واقع اعجاب‌آور،

جانور مناسب را انتخاب کرده است. اگر گفته بود چوان تسو خواب دید که ببر است، هیچ چیز مهمی در این حرف نبود، پروانه در خود چیزی ظریف و ناپایدار دارد. اگر ما رؤیا هستیم، راه درست برای القای آن، پروانه است، نه ببر. اگر چوان تسو خواب می‌دید که ماشین تحریر است، اصلاً لطفی نداشت. یا نهنگ ــ باز هم به درد نمی‌خورد. فکر می‌کنم دقیقاً کلمه مناسب و درست را برای آنچه سعی می‌کند بگوید، انتخاب کرده است.

بیایید به الگوی دیگری بپردازیم ــ الگوی خیلی متداولی که فکر خواب و مرگ را به هم ربط می‌دهد. در گفتار روزانه هم خیلی متداول است؛ اما اگر دنبال نمونه‌ها بگردیم، می‌بینیم که بسیار متفاوتند. فکر می‌کنم هومر، جایی از «خواب آهنین مرگ» صحبت می‌کند.[۱۶] «در اینجا دو فکر متضاد به ما می‌دهد: مرگ یک‌جور خواب است، اما یک‌جور خواب که از فلزی سخت، بی‌رحم و خشن ساخته شده است ــ آهن. نوعی خواب که بی‌وقفه و غیرقابل شکستن است. البته هاینه[۱۷] را هم داریم:

"Der Tod dabist die fruhe Nacht" «**مرگ، شب زودهنگام است**».

اما از آنجا که در شمال بوستون هستیم، فکر می‌کنم باید آن مصراع‌های شاید بیش از حد معروف رابرت فراست را به خاطر بیاوریم:

جنگل، زیبا، تاریک و ژرف است،
من اما عهدها دارم که به جا آورم،
و فرسنگ‌ها در پیش، پیش از آنکه بخوابم،
و فرسنگ‌ها در پیش، پیش از آنکه بخوابم.[۱۸]

این مصراع‌ها آن‌قدر عالی است که به‌ندرت به نظرمان می‌آید ترفندی در آن به‌کار رفته است، امّا متأسفانه کلّ ادبیات، از ترفند ساخته شده

است. ــ اما در این مورد، ترفند آنقدر محجوب و دور از چشم است که من از خود شرم دارم آن را ترفند بنامم. (اسمش را ترفند می‌گذارم، صرفاً برای اینکه کلمه بهتری وجود ندارد.) چون فراست در اینجا دست به کاری تازه و بدیع زده است. می‌بینیم که مصراع واحدی کلمه به کلمه، دوبار تکرار شده است، با وجود این مفهوم متفاوت است. «فرسنگ‌ها در پیش، پیش از آنکه بخوابم» این، صرفاً جنبهٔ مادی دارد ــ و فرسنگ‌ها، فرسنگ‌هایی است در مکان، در نیوانگلند، و «خوابیدن» یعنی «خواب رفتن». بار دوم ــ «و فرسنگ‌ها در پیش، پیش از آنکه بخوابم» وادار می‌شویم به این‌که احساس کنیم که فرسنگ‌ها تنها در مکان نیست، بلکه در زمان است و «خوابیدن» به معنی «مردن» یا «آسوده شدن» است. اگر شاعر این را آنقدر به تفصیل گفته بود، تأثیر خیلی کمتری داشت. چون، تا انجا که می‌دانم، چیزی که القا می‌شود، از چیزی که مطرح می‌شود، خیلی موثرتر است. انگار ذهن انسان، به نپذیرفتنِ توضیح و تفصیل گرایش دارد. انچه را که امرسون گفت به یاد آورید: «مباحثه هیچ‌کس را متقاعد نمی‌کند، متقاعد نمی‌کند چون به صورت مباحثه ارائه می‌شود. پس در آن‌ها دقیق می‌شویم، آن‌ها را می‌سنجیم، زیر و روشان می‌کنیم و برخلاف آن‌ها حُکم می‌کنیم.»

اما وقتی چیزی صرفاً گفته شود یا ــ از آن بهتر ــ به آن اشاره شود، نوعی حس پذیرش در ضمیر ما هست. آماده‌ایم که آن را بپذیریم. یادم می‌آید حدود سی سال پیش، آثار مارتین بوبر را می‌خواندم. ــ به نظرم شعرهای فوق‌العاده‌ای می‌آمدند. بعدها وقتی به بوئنوس آیرس رفتم، کتابی از یکی از دوستانم لئون دوخونه[۱۹] خواندم و با کمال تعجب در لابه‌لای صفحات آن، کشف کردم که مارتین بوبر فیلسوف است و کل فلسفه‌اش در کتاب‌هایی که من آن‌ها را به حساب شعر خوانده بودم، آمده

است. شاید من آن کتاب‌ها را از آن جهت پسندیده بودم که از طریق شعر، از طریق القاء، از طریق موسیقی شعر، به من عرضه شده بود و نه به‌صورت مباحثه. به گمانم، جایی در آثار والت ویتمن هم این عقیده را می‌توان یافت: این عقیده که استدلال متقاعدکننده نیست. فکر می‌کنم یک جایی می‌گوید که او نسیم شبانه را، ستاره‌های سترگ انگشت‌شمار را خیلی متقاعدکننده‌تر از مباحثه می‌داند.

می‌توانیم الگوهای دیگر استعاره را در نظر بگیریم. بیایید حالا نمونهٔ جنگ و آتش را (این یکی به اندازهٔ نمونه‌های دیگر متداول نیست) در نظر بگیریم. در «ایلیاد» به تصویر جنگی که مثل آتش شعله‌ور است، برمی‌خوریم. همین تصویر را در بخش حماسی فینزبرگ[۲۰] داریم. در آن بخش برای ما از دانمارکی‌هایی که با فریزلندی‌ها می‌جنگند. از درخشش سلاح‌ها، سپرها و شمشیرها و مانند آن صحبت می‌شود. بعد شاعر می‌گوید که به نظر می‌آمد، انگار همهٔ فینزبرگ، انگار که هم قلعهٔ «فین» غرق آتش بود.

تصور می‌کنم بعضی از الگوهای خیلی رایج را از قلم انداخته‌ام. تا اینجا چشم و ستاره، زن و گل، زمان و رودخانه، زندگی و رؤیا، مرگ و خواب، آتش و جنگ را مطرح کردیم. اگر وقت و دانش کافی داشتیم می‌شد نیم دوجین الگوی دیگر هم پیدا کرد، که بیشترین استعاره‌های موجود در ادبیات را در بر داشت.

آنچه واقعاً مهم است این حقیقت نیست که الگوها معدود هستند، بلکه این است که این الگوها قابلیت تنوعِ تقریباً بی‌حد و حصری دارند. خواننده‌ای که به شعر توجه دارد نه به نظریه شعر، ممکن است مثلاً «آرزو دارم شب باشم» را بخواند و بعد از آن «هیولایی همه چشم»، را یا «ستاره‌ها خیره نگاه می‌کنند» را و هرگز مکث نمی‌کند تا فکر کند که این‌ها

به الگوی واحدی برمی‌گردند. اگر متفکّر پردل و جرأتی بودم (اما نیستم، متفکر خیلی ترسویی هستم، راهم را کورمال کورمال می‌روم)، می‌توانستم بدون تردید بگویم که فقط یک دو جین یا در همین حدود الگو وجود دارد و همه استعاره‌های دیگر، تنها بازی‌هایی تصادفی هستند. به این نظر می‌رسیم که از میان آن «ده هزار چیز»ی که تعریف چینی‌ها از دنیا است، تنها چند دو جین رابطهٔ اصلی می‌شود پیدا کرد. چون بی‌تردید، می‌توانید رابطه‌های دیگری پیدا کنید که صرفاً حیرت‌انگیز باشند، اما حیرت به ندرت بیشتر از یک لحظه دوام می‌آورد.

یادم افتاد که یک نمونه کم و بیش جالب معادلهٔ خواب و زندگی را فراموش کرده‌ام. اما فکر می‌کنم حالا بتوانم آن را ذکر کنم: از شاعر امریکایی کامینگز است. چهار مصراع است. باید در مورد اولین مصراع معذرت بخواهم. ظاهراً مرد جوانی آن را برای جوان‌ها سروده است. من دیگر نمی‌توانم ادعایی داشته باشم ــ برای این جور بازی‌ها خیلی پیرم. اما آن بند شعر باید به‌طور کامل نقل شود. اولین مصراع این است: «چهرهٔ مخوف رب‌النوع، براق‌تر از قاشق»، در مورد قاشق بسیار متأسفم، چون آدم خیال می‌کند شاعر، پیش از هر چیز به شمشیر یا شمع یا خورشید یا سپر یا چیزی که (آنطور که مرسوم است) برق می‌زند، فکر کرده است و بعد گفته است: «نه، هر چه باشد من نوآورم، پس قاشق را به‌کار می‌برم» و قاشقش را به‌کار برده است. اما می‌توانیم او را به خاطر آنچه بعد از آن می‌آید، ببخشیم: «چهرهٔ مخوف رب‌النوع، براق‌تر از قاشق / گرد می‌آورد نقش کلمه‌ای مقدر را». به گمانم، این مصراع دومی بهتر است. و همانطور که دوستم مورچینسون به من گفت، اغلب در قاشق تصویرهای زیادی گرد آورده‌ایم. من هرگز به آن فکر نکرده بودم، چون کلمه قاشق غافلگیرم کرده بود و نمی‌خواستم زیاد دربارهٔ آن فکر کنم.

چهرهٔ مخوف رب‌النوع، براق‌تر از قاشق،
گرد می‌آوَرَد نقش کلمه‌ای مقدّر را،
از این رو زندگانی من (که به ماه و خورشید
دلخوش بود)
به چیزی شباهت می‌یابد که اتفاق نیفتاده است[۲۱]

این مصراع سادگی شگفتی دارد. به نظر من خصوصیت رؤیامانند زندگی را بهتر از آن شاعران معروف‌تر، شکسپیر و والترفون در فوگل وید به ما منتقل می‌کند.

البته من چند نمونه انتخاب کرده‌ام. مطمئنم که حافظهٔ شما سرشار از استعاره‌هایی است که به خاطر سپرده‌اید ــ استعاره‌هایی که شاید انتظار دارید که من نقل کنم. می‌دانم که بعد از این سخنرانی، وقتی به یاد استعاره‌های زیبای بسیاری که فراموش کرده‌ام بیفتم، پشیمانی به سراغم می‌آید. و بدون شک، شما پنهان از دیگران به من خواهید گفت: «چرا آن استعارهٔ فوق‌العاده فلانی و بهمانی را از قلم انداختی؟» و من به ناچار دستپاچه خواهم شد و عذرخواهی خواهم کرد.

اما، حالا، فکر می‌کنم بتوانیم به سراغ استعاره‌هایی برویم که به نظر می‌رسد خارج از محدودهٔ الگوهای قدیمی قرار دارند. و از آنجا که از ماه صحبت کرده‌ام، یک استعارهٔ ایرانی را که جایی در تاریخ ادبیات فارسی براون[۲۲] خوانده‌ام، مطرح می‌کنم. بگذارید بگویم که این استعاره از فریدالدین عطار است یا عمر خیام یا حافظ یا یکی دیگر از شاعران بزرگ ایرانی. این شاعر از ماه صحبت می‌کند و آن را «آینهٔ زمان» می‌نامد. به گمان من، از نظر علم نجوم، تصوّر آینه بودن ماه همان است که باید باشد ــ اما از نظر شعری کاملاً بی‌مناسبت است. در هر حال اینکه در واقعیت، ماه آینه هست یا نیست، مهم نیست. چون شعر با تخیل سروکار دارد.

بیایید به ماه همچون آینهٔ زمان نگاه کنیم. من فکر می‌کنم استعارهٔ خیلی مناسبی است ــ اولاً، چون تصور آینه، درخشش و شکنندگی ماه را به ما القا می‌کند، و ثانیاً، چون تصور زمان، ناگهان به یادمان می‌آورد که این ماه بسیار روشن که داریم به آن نگاه می‌کنیم، خیلی قدیمی است، سرشار از شعر و اسطوره است، به قدمت زمان است.

از آنجاکه عبارت «به‌قدمت زمان» را به‌کار برده‌ام، باید مصراع دیگری را نقل کنم ــ مصراعی که چه بسا الآن در ذهن شما هم می‌جوشد. اسم شاعر را نمی‌توانم به‌یاد آورم. این شعر را کیپلینگ[۲۳] در کتاب نه چندان برجستهٔ خود به نام «از دریا به دریا» نقل کرده است و من در آنجا به آن برخوردم: «شهری به رنگ گل سرخ، به قدمت نیمی از زمان». اگر شاعر گفته بود «شهری به رنگ گل سرخ، به قدمت زمان» اصلاً حرف مهمی نزده بود. اما «به قدمت نیمی از زمان» یک جور دقت جادویی به آن می‌دهد ــ همان نوع دقت جادویی که از این عبارت شگفت‌انگیز و متداول انگلیسی حاصل می‌شود: «دوستت دارم تا ابد و یک روز» تا ابد، یعنی «زمانی خیلی طولانی» اما بیش از آن انتزاعی است که در مخیّله بگنجد.

در نام کتاب معروف «هزار و یک شب» به همین نوع ترفند (از به‌کار بردن این کلمه معذرت می‌خواهم) برمی‌خوریم. چون «هزارشب» معنی «شب‌های بسیار» را به ذهن می‌آورد، همانطور که چهل در قرن هفدهم به معنی «بسیار» به‌کار می‌رفت. شکسپیر می‌گوید: هنگامی که چهل زمستان گرد پیشانی تو حلقه زند[۲۴]. و من به یاد این اصطلاح عامیانهٔ انگلیسی افتادم. «چهل تا پلک‌زدن» به جای «یک چُرت» چون «چهل» یعنی بسیار. و اینجا شما «هزار شب و یک شب» را دارید ــ مثل «شهری به رنگ گل سرخ» و دقت خیال‌انگیز «به قدمتِ نیمی از زمان» که بدون تردید باعث می‌شود زمان حتی طولانی‌تر به نظر بیاید.

برای اینکه استعاره‌های متفاوتی را بررسی کنیم، حالا برمی‌گردم ــ ممکن است بگویید به ناچار ــ به انگلوساکسون‌های محبوبم. آن کنایه[۲۵] خیلی معمول را که دریا را «معبر نهنگ» می‌نامد، به خاطر می‌آورم. نمی‌دانم آیا آن ساکسونِ گمنامی که اولین‌بار این کنایه را به‌کار برد، می‌دانست که چقدر زیباست. نمی‌دانم آیا حس می‌کرد (هرچند این اصلاً به ما مربوط نیست) که عظمت نهنگ، عظمت دریا را القا می‌کند و مؤکّد می‌کند.

استعارهٔ دیگری هست ــ استعاره‌ای اسکاندیناوی، در مورد خون. کنایه متداول برای خون «آب افعی» است. در این استعاره برمی‌خورید به این نظر ــ که می‌توان در میان ساکسون‌ها هم یافت ــ که شمشیر موجودی ذاتاً اهریمنی است، موجودی که خون آدمیان را مثل آب، حریصانه می‌لیسد.

بعد استعاره‌هایی برای جنگ داریم. بعضی از آن‌ها خیلی پیش پا افتاده‌اند ــ مثلاً «ملاقات مردان». اینجا نکته خیلی ظریفی در کار است: فکر ملاقات مردان برای کشتن یکدیگر. (انگار هیچ ملاقات دیگری ممکن نبود) اما «ملاقات شمشیرها» را هم داریم، «رقص شمشیرها»، «برخورد جوشن‌ها»، و «به هم خوردنِ سپرها» را. همه این‌ها را می‌توان در چکامهٔ برونن برگ[۲۶] یافت. یک مورد ظریف دیگر: «ملاقات غضب». اینجا استعاره انسان را تحت تاثیر قرار می‌دهد، شاید از این جهت که از ملاقات به یاد رفاقت، به یاد دوستی می‌افتیم و بعد مغایرت و تضاد پیش می‌آید، ملاقات غضب.

اما باید بگویم که این استعاره‌ها در مقایسه با یک استعارهٔ خیلی زیبای اسکاندیناوی و ــ خیلی عجیب است ــ استعاره‌ای ایرلندی در مورد جنگ، هیچ است. این استعاره جنگ را «کارتُنک آدم‌ها» می‌نامد. کلمهٔ

«کارتنک» واقعاً در اینجا فوق‌العاده است. چون با تصور «کارتُنک» به شکل و آرایش جنگی قرون وسطایی پی می‌بریم، شمشیرها، سپرها، برخورد اسلحه‌ها. احساس کابوس‌گونهٔ عنکبوتی که از موجودات زنده ساخته شده. «کارتنک آدم‌ها»: شبکه تودرتویی از آدم‌ها که دارند می‌میرند و یکدیگر را می‌کشند.

ناگهان استعاره‌ای از گونگورا به ذهنم آمد که تا حدی شبیه به «کارتُنک آدم‌ها» است. گونگورا از مسافری صحبت می‌کند که به "bàr- bara a leda" می‌آید ــ به «دهکده‌ای وحشی» و بعد آن دهکده گرداگرد او رشته‌ای از سگ می‌بافد.

آنچنانکه پیوسته می‌بافد
دهکدهٔ وحشی
رشته‌ای از سگان
گرداگرد غریبه[۲۷]

پس با کمال تعجب همان تصویر را داریم: تصویر رشته یا شبکه تودرتویی ساخته شده از موجودات زنده. با وجود این حتی در موردهایی که به نظر می‌رسد مشابه هستند، باز هم تفاوتی هست. رشته‌ای از سگ تا حدی عجیب و غریب و نامعقول است، در حالیکه «کارتنک آدم‌ها» چیزی فجیع در خود دارد.

در خاتمه، استعاره‌ای یا تشبیهی می‌آورم (به هر حال من استاد دانشگاه نیستم و چندان در بند تفاوت‌ها نیستم) از بایرونِ فراموش شده. این شعر را وقتی پسربچه بودم، خواندم ــ تصور می‌کنم همه شماها نیز آن را در همان ایام بچگی خوانده باشید ــ با وجود این دو سه روز پیش ناگهان کشف کردم که آن استعاره، استعارهٔ خیلی پیچیده‌ای است. هیچ وقت فکر نکرده بودم بایرون خیلی پیچیده باشد. همه شما با این کلمات آشنایید:

«به زیبایی می‌خرامد، همچون شب»[۲۸]. شعر آن‌قدر عالی است که آن را بدیهی می‌گیریم. فکر می‌کنیم، خوب، بله، اگر می‌خواستیم، *ما* هم می‌توانستیم آن را بگوییم. اما فقط بایرون می‌خواست که آن را بگوید.

حالا به پیچیدگی پنهان و مرموز این مصراع می‌پردازم. تصور می‌کنم تا حالا فهمیده‌اید که چه چیزی را خیال دارم برای شما فاش کنم؛ (چون این مسأله همیشه در مورد رویدادهای غیرمنتظره پیش می‌آید، نه؟ وقتی که داریم رمان پلیسی می‌خوانیم، برایمان پیش می‌آید.) «به زیبایی می‌خرامد همچون شب»: اول با زنی دوست‌داشتنی روبه‌رو هستیم، بعد به ما گفته می‌شود که زن به زیبایی می‌خرامد. تا حدودی زبان فرانسوی را القا می‌کند ــ چیزی شبیه[۲۹] "vous êtes en beaute"و مانند آن را. اما «به زیبایی می‌خرامد همچون شب.». در وهله اول با زنی دوست‌داشتنی، خانمی دوست‌داشتنی روبه‌رو هستیم که به شب تشبیه شده است. اما برای درک این شعر باید در نظر بیاوریم که شب هم زن است و اگر نه شعر بی‌معنی می‌شود. بنابراین در خلال این کلمات خیلی ساده، استعاره‌ای مضاعف داریم: زن به شب تشبیه شده است، در عین حال شب به زن تشبیه شده است. نمی‌دانم و مهم نیست که بدانم که آیا بایرون به این مسأله آگاهی داشت. فکر می‌کنم اگر به آن آگاهی داشت، شعر به هیچ وجه به این خوبی از کار در نمی‌آمد. شاید پیش از مرگش آن را کشف کرده باشد یا کسی به او خاطرنشان کرده باشد.

حالا به دو نتیجهٔ بدیهی و اصلی این سخنرانی می‌رسیم. اولین آن، بدون تردید این است که هر چند صدها و در واقع هزارها استعاره یافت می‌شود، ردّ همه آن‌ها ممکن است به الگوهای سادهٔ معدودی برسد. امّا لزومی ندارد این مسأله ما را نگران کند. چون هر استعاره‌ای متفاوت است، هر بار که آن الگو به‌کار رفته، شکل جدیدی است. و نتیجهٔ دوم

اینکه استعاره‌هایی هستند ــ مثل «کارتنک آدم‌ها» یا «معبر نهنگ» که ممکن است به الگوی مشخصی برنگردند.

بنابراین فکر می‌کنم دورنمای استعاره ــ حتی بعد از سخنرانی من ــ کاملاً خوب است. چون اگر بخواهیم می‌توانیم انواع جدیدی را در همان قالب‌های اصلی بیازماییم. شکل‌های تازه خیلی زیبا خواهند بود و تنها تعداد اندکی منتقد مثل من به خودش زحمت خواهد داد که بگوید: «خوب، تو چشم و ستاره را و زمان و رودخانه را دوباره و دوباره تکرار کرده‌ای.» استعاره‌ها در ذهن جرقه خواهند زد. اما ممکن است این موهبت به ما داده شود. ــ به علاوه چرا امیدوار نباشیم ــ ممکن است این موهبت به ما داده شود که استعاره‌هایی خلق کنیم که جزو الگوهای پذیرفته شده نباشد یا هنوز جزو آن‌ها نباشد.

قصه‌گویی

برای تمایزهای کلامی باید ارزش قایل شد، چون نمایانگر تمایزهای ذهنی ـ فکری ـ هستند. اما، انسان به هر حال متأسف می‌شود که کلمه «شاعر» دوپاره شده باشد. چون این روزها وقتی از شاعر حرف می‌زنیم، منظورمان فقط کسی است که نغمه‌های شاد و پرنده‌واری از این قبیل بر زبان می‌آوَرَد: «دور و نزدیک افشان می‌شد با کشتی‌ها، دریا / آنسان که ستارگان در آسمان[1]» یا «نغمه‌ها برای گوش سپردن است، از چه غمگنانه به نغمه‌ها گوش می‌سپاری؟/ خوشی با خوشی نمی‌ستیزد، شادی از شادی شادمان می‌شود.»[2] در صورتیکه قدما وقتی از شاعر ـ آفرینشگر ـ صحبت می‌کردند، منظورشان فقط کسی نبود که آن نغمه‌های بسیار شاد را بر زبان می‌آوَرَد. بلکه کسی را هم که قصه‌ای نقل می‌کند، در نظر داشتند. قصه‌ای که در آن، همهٔ صداهای بشریت را می‌شد شنید ـ نه تنها صداهای شاد، حسر تبار و اندوهناک، بلکه صدای شجاعت و امید را هم. این بدین معنی است که من از آنچه تصور می‌کنم کهن‌ترین شکل شعر است، صحبت می‌کنم: حماسه. بیایید چند تا از آن‌ها را بررسی کنیم:

شاید آنکه اول از همه به خاطرمان می‌آید، همان است که آندرولانگ[3] که آن را آنقدر عالی ترجمه کرده، «قصه تروا» نامیده است. آن را از این جهت که روایت بسیار کهنی از یک قصه است، بررسی

خواهیم کرد. اولین مصراع چیزی شبیه به این است: «به من بگو، ای الهه شعر، از خشم آخیلوس،...» یا آن‌طور که گمان کنم پروفسور روس[۴] ترجمه کرده است: «... مردی خشمگین که موضوع من است.» شاید هومر[۵] یا کسی که او را هومر می‌نامیم (چرا که البته این پرسشی قدیمی است) فکر می‌کرد شعرش را دربارهٔ مردی خشمگین می‌گوید و این به نحوی ما را ناراحت می‌کند. چون ما در مورد خشم، همانطور فکر می‌کنیم که لاتینی‌ها فکر می‌کردند: "ira furrer brevis"ــ خشم جنونی آنی است، حملهٔ جنون است. پیرنگ «ایلیاد» در واقع به خودی خود، پیرنگ جذابی نیست. ــ موضوع قهر کردن قهرمان در خیمه‌گاهش، با این احساس که پادشاه نسبت به او غیرعادلانه رفتار کرده است و بعد دست زدن به جنگ از سر کینهٔ شخصی، چون دوستش کشته شده بود و بعد فروختن مرد مرده‌ای که کشته است به پدر آن مرد.

اما، شاید (ممکن است قبلاً این را گفته باشم، مطمئناً گفته‌ام)، شاید نیّات شاعر آنقدر مهم نباشد. چیزی که امروز مهم است، این است که هر چند هومر ممکن است خیال کرده باشد آن داستان را نقل می‌کند، عملاً چیزی خیلی ظریف‌تر را بیان می‌کرد. داستان مردی، قهرمانی که به شهری حمله می‌کند که می‌داند هرگز آن را فتح نخواهد کرد، کسی که می‌داند پیش از آن که شهر سقوط کند، خواهد مرد و داستانِ باز هم مهیج‌ترِ مردانی که از شهری دفاع می‌کنند که سرنوشت شوم آن، از پیش بر آن‌ها معلوم است. شهری که همان وقت هم در میان شعله‌های آتش است. به نظر من موضوع اصلی «ایلیاد» این است. در حقیقت مردم همیشه احساس کرده‌اند که اهالی تروا، قهرمان‌های اصلی بوده‌اند. ویرژیل[۶] را در نظر می‌گیریم، اما باید اسنوررہ استرلسن[۷] را هم در نظر داشته باشیم که در دورهٔ جوانی‌اش نوشت که اُدین[۸]ــ اُدین، خدای

ساکسون‌ها[۹]ــ پسر پریام و برادر هکتور[۱۰] بود. انسان‌ها نسبت به اهالی شکست‌خوردهٔ تروا احساس وابستگی کرده‌اند، نه نسبت به یونانی‌های پیروزمند. شاید از این جهت که در شکست، شکوهی است که پیروزی به ندرت از آن نصیبی می‌برد.

بیایید دومین حماسه را در نظر بگیریم، «ادیسه» را. «ادیسه» ممکن است به دو طریق خوانده شود. گمان می‌کنم مردی (یا آن طور که ساموئل باتلر[۱۱] گمان می‌کرد، زنی) که آن را نوشته بود، احساس می‌کرد که واقعاً دو داستان وجود دارد: بازگشت اولیس به وطن و عجایب و مخاطره‌های دریا. اگر «ادیسه» را به مفهوم اولی بگیریم، در این صورت با عقیدهٔ بازگشت به وطن سروکار داریم، این عقیده که ما در تبعید هستیم، اینکه وطن واقعی ما، در گذشته یا در بهشت یا یک جای دیگر است، این که هرگز در وطن نیستیم. اما البته دریاگردی و بازگشت به وطن هم باید جذّاب خلق می‌شد. برای همین عجایب بسیار در آن گنجانده شد. همین حالا هم، وقتی به سراغ «شب‌های عربی»[۱۲] می‌رویم، درمی‌یابیم که نوع عربی «ادیسه» یعنی «هفت سفر سندباد بحری» داستان بازگشت به وطن نیست، بلکه داستان ماجراجویی است و من فکر می‌کنم، ما آن را از این نظر می‌خوانیم. وقتی «ادیسه» را می‌خوانیم، فکر می‌کنم؛ آنچه حس می‌کنیم، جاذبه است، جادوی دریا است؛ آنچه حس می‌کنیم همان چیزی است که در سفر دریا به آن می‌رسیم. مثلاً اولیس نه علاقه‌ای به نواختن چنگ دارد، نه به‌بخشیدن انگشتری‌ها، نه به لذت بردن از زن، نه به بزرگی و عظمت دنیا. تنها به جریان‌های نمک‌آلود بی‌انتهای دریا می‌اندیشد.

حالا به سراغ سومین «شعر» می‌آییم که خیلی با هیبت‌تر از این‌ها به چشم می‌آید: چهار انجیل. انجیل‌ها هم ممکن است به دو طریق خوانده شوند. مؤمنان آن‌ها را همچون داستان شگفت مردی، خدایی، می‌خوانند

که کفارهٔ گناهان انسان را می‌دهد. خدایی که در مقابل رنج ــ به قول شکسپیر در مقابل مرگ بر «صلیب رنج»[۱۳] ــ سر فرود می‌آوَرَد. تعبیر باز هم عجیب‌تری هم هست که در آثار لنگلند[۱۴] به آن برخوردم. این عقیده که خدا می‌خواست همه چیز را در مورد رنج انسان بداند و به این اکتفا نکرد که از لحاظ عقلانی، همانطور که برای خدا امکان دارد، از آن آگاه شود، می‌خواست مثل انسان و با ضعف‌های انسان رنج ببرد. اما، اگر بی‌ایمان باشید (خیلی از ما هستیم) در این صورت می‌توانید داستان را طور دیگری بخوانید. می‌توانید فکر کنید مرد نابغه‌ای، انسانی فکر می‌کرد خدا است و سرانجام فهمید که فقط انسان است و اینکه خدا ــ خدای او ــ او را تنها گذاشته است.

می‌توان گفت که قرن‌های بسیار، این سه داستان ــ قصه تروا، قصهٔ اولیس، قصه عیسی ــ برای بشر کافی بوده است. مردم آن‌ها را بارها و بارها گفته‌اند و به شیوه‌های گوناگون بازگو کرده‌اند، برای آن‌ها آهنگ ساخته شده است، به تصویر درآمده‌اند. مردم آن‌ها را بارها نقل کرده‌اند، با اینهمه این داستان‌ها هنوز هستند، تمامی ناپذیرند. انگار کسی هزار سال یا ده هزار سال است که دارد آن‌ها را دوباره می‌نویسد. اما در مورد انجیل‌ها تفاوتی هست: داستان مسیح، به گمان من، بهتر از این نمی‌تواند باز گوشود. بارها و بارها نقل شده است، با این حال فکر می‌کنم آنجایی که مثلاً چند آیه در مورد وسوسه شدن مسیح به وسیله شیطان می‌خوانیم، مؤثرتر از همهٔ چهار جلد کتاب «بهشت بازیافته»[۱۵] است. آدم احساس می‌کند که میلتون تقریباً هیچ اطلاعی از این که مسیح چه جور آدمی بوده، نداشته است.

خوب، این داستان‌ها را داریم و این واقعیت را که انسان به داستان‌های زیادی نیاز نداشت. تصور نمی‌کنم چاسر[۱۶] هرگز به فکر ابداع داستانی

بود. فکر نمی‌کنم مردم آن روزها کمتر از امروز مبتکر بودند. فکر می‌کنم گمان می‌کردند که تغییرات جزیی تازه‌ای که در داستان داده می‌شد ــ آن تغییراتِ جزیی ظریف ــ کافی است. وانگهی، کار شاعر آسان‌تر می‌شد. شنونده‌ها یا خواننده‌های او می‌دانستند چه می‌خواهد بگوید. از این رو می‌توانستند تمام آن تغییرها را بپذیرند.

باری، در حماسه ــ و انجیل را می‌توانیم نوعی حماسه آسمانی تلقی کنیم ــ همه موضوع‌ها را می‌توان یافت. اما شعر، همانطور که گفتم، دوباره شده است، یا به بیان دقیق‌تر، در یک طرف شعر غنایی را داریم و مرثیه را و در طرف دیگر قصه‌گویی را داریم ــ رمان را داریم. علی‌رغم نویسندگانی از قبیل جوزف کنراد یا هرمان ملویل ــ آدم در واقع وسوسه می‌شود که رمان را تغییر شکل و استحاله حماسه تصور کند. برای اینکه رمان به ارزش و اعتبار حماسه برمی‌گردد.

اگر رمان و حماسه را در نظر بگیریم وسوسه می‌شویم به این فکر بیفتیم که تفاوت عمدهٔ این دو، در تفاوت بین نظم و نثر است، در تفاوت بین سرودن چیزی و بیان کردن چیزی. اما من فکر می‌کنم، تفاوت بزرگتری وجود دارد. تفاوت در این واقعیت است که مسأله مهم در مورد حماسه، وجود قهرمان است ــ انسانی که سرمشقی برای همه انسان‌هاست ــ در حالیکه همانطور که منکن[۱۷] خاطرنشان کرده است، محور بیشتر رمان‌ها شکست انسان، استحالهٔ شخصیت است.

این امر، ما را به سئوال دیگری می‌رساند؛ در مورد خوشبختی چه فکر می‌کنیم؟ در مورد شکست و در مورد پیروزی چه فکر می‌کنیم؟ این روزها وقتی مردم در مورد پایان خوش در داستان‌ها صحبت می‌کنند، آن را صرفاً وسیله‌ای برای به دست آوردن دل عامهٔ مردم تلقی می‌کنند یا فکر می‌کنند که ترفندی تجاری است؛ آن را تصّنعی می‌بینند. اما، مردم قرن‌ها می‌توانستند خیلی صمیمانه، خوشبختی را و پیروزی را باور کنند، هر

چند شکوه ذاتی شکست را حس می‌کردند. برای مثال وقتی مردم دربارهٔ «پشم زرین»[۱۸] (یکی از داستان‌های باستانی بشریت) نوشتند، خواننده‌ها و شنونده‌ها از همان اول وادار می‌شدند احساس کنند که گنج سرانجام پیدا خواهد شد.

خوب، این روزها اگر کسی به ماجرایی بپردازد، می‌دانیم که به شکست منجر خواهد شد. وقتی که ما ــ یاد نمونه‌ای افتادم که آن را تحسین می‌کنم ــ «نوشته‌های اسپرن»[۱۹] را می‌خوانیم، می‌دانیم که نوشته‌ها هرگز پیدا نخواهند شد. وقتی «قصر»[۲۰] کافکا را می‌خوانیم، می‌دانیم که مرد هرگز وارد قصر نخواهد شد. به عبارت دیگر ما واقعاً نمی‌توانیم خوشبختی را و موفقیت را باور کنیم. و این شاید یکی از کمبودهای عصر ما باشد. تصور می‌کنم کافکا وقتی خواست که کتاب‌هایش نابود شوند، بیشتر همین احساس را داشت: واقعاً می‌خواست کتابی شادی‌بخش و حاکی از پیروزی بنویسد و احساس می‌کرد نمی‌تواند این‌کار را بکند. البته امکان داشت بنویسد، اما مردم می‌فهمیدند که حقیقت را نمی‌گوید، نه حقیقت واقعیت‌ها را، بلکه حقیقت خواب و خیال‌هایش را.

در اواخر قرن هجدهم یا فرض کنیم اوایل قرن نوزدهم (نیازی نیست راجع به تاریخ دقیق بحث کنیم) انسان شروع به ابداع داستان‌ها کرد. شاید بتوان گفت این تلاش‌ها با هاثورن[۲۱] و با ادگار آلن‌پو[۲۲] شروع شد، بدیهی است که همیشه پیشقدم‌هایی وجود دارند، همانطور که روبن داریو[۲۳] خاطرنشان کرد، در عالم ادبیات هیچ‌کس حضرت آدم نیست. با وجود این ادگار آلن پو بود که نوشت، داستان باید به خاطر آخرین جمله و شعر به خاطر آخرین مصراع نوشته شود. این نظر، به داستان‌هایی که پایان شگفت‌انگیز دارند، تبدیل شد و در قرن نوزدهم و بیستم مردم همه نوع پیرنگِ ابداع کردند. آن پیرنگ‌ها گاهی خیلی هوشمندانه هستند. آن

پیرنگ‌ها، همین قدر می‌توان گفت، هوشمندانه‌تر از پیرنگ‌های حماسه‌ها هستند. با وجود این، به نحوی احساس می‌کنیم چیزی تصّنعی در آن‌ها هست، یا به عبارت دیگر چیزی عوامانه در آن‌ها هست. اگر دو مورد را در نظر بگیریم ــ فرض کنیم داستان دکتر «جکیل و مسترهاید»[۲۴] و رمان یا فیلمی مثل «جنایتکار روانی»[۲۵] را، شاید پیرنگ دومی هوشمندانه‌تر باشد، اما احساس می‌کنیم در پیرنگ استیونسون چیز بیشتری نهفته است.

با توجه به عقیده‌ای که در ابتدا از آن صحبت کردم، عقیده به وجود پیرنگ‌های معدود: شاید باید به آن کتاب‌هایی اشاره کنم که در آن‌ها توجه نه بر پیرنگ، بلکه بر جابه‌جایی، بر تغییر پیرنگ‌های متعدد است. منظورم «شب‌های عربی» است، «اورلاندو خشمگین»[۲۶] و امثال آن است. می‌توان موضوع گنج اهریمنی را هم اضافه کرد. در افسانهٔ ولسونگا[۲۷] و شاید در پایان بیوولف[۲۸] به آن برمی‌خوریم ــ موضوع گنجی که برای آدمی که آن را پیدا می‌کند، بدبختی می‌آورد. حالا، ممکن است برسیم به نظری که سعی کردم در سخنرانی قبلی‌ام در مورد استعاره، جزء به جزء مطرح کنم ــ این نظر که شاید همه پیرنگ‌ها ، فقط به چند الگو وابسته‌اند. البته این روزها، مردم آن‌قدر زیاد پیرنگ ابداع می‌کنند که ما خیره می‌شویم. اما، شاید این وضعیتِ خاصِ ابداع، موقتی باشد و بعد ممکن است متوجه بشویم که آن همه پیرنگ، فقط جلوه‌های تعداد اندکی پیرنگ اصلی هستند. در هر حال، این بحث کار من نیست.

واقعیت دیگری هم هست که باید به آن توجه کرد: به نظر می‌رسد که شاعرانْ فراموش کرده‌اند که زمانی، قصه‌گویی ضروری بود و قصه‌گویی و سرودن شعر، دو کار جداگانه به نظر نمی‌آمد. کسی قصه‌ای می‌گفت، آن را به شعر می‌خواند و شنونده‌های او به نظرشان نمی‌آمد که او کسی است که دو کار انجام می‌دهد، بلکه به نظرشان می‌آمد که کاری می‌کند که دو

وجه دارد. یا چه بسا متوجه نمی‌شدند که دو وجه دارد، بلکه کلِّ کار را امری ضروری و ذاتی می‌پنداشتند.

حالا به سراغ دورهٔ خودمان می‌آییم و به این وضعیت خیلی عجیب برمی‌خوریم: دو جنگ جهانی داشته‌ایم، با وجود این معلوم نیست چرا هیچ حماسه‌ای از آن‌ها به وجود نیامده ــ شاید، به جز «هفت ستون خرد»[۲۹]. من در «هفت ستون خرد» خصوصیت‌های حماسی زیادی می‌بینم، اما کتاب گرفتار این واقعیت است که قهرمان، گوینده داستان است و از این جهت، گاهی مجبور است شکسته‌نفسی کند، مجبور است خودش را انسان کند، مجبور است خودش را زیادی باورکردنی کند. در حقیقت مجبور است به دام فریب داستان‌نویس بیفتد.

کتاب دیگری هم هست، حالا کاملاً فراموش شده، به گمانم آن را در سال ۱۹۱۵ خواندم ــ رمانی به‌نام «آتش» اثر هانری باربوس[۳۰] این نویسنده هوادار صلح بود؛ کتاب بر ضد جنگ نوشته شده بود. با وجود این، حماسه به نوعی خودش را در آن به زور جا داده است. (یک صحنه خیلی جالبِ حمله با سرنیزه از این کتاب، در ذهنم مانده است.) نویسندهٔ دیگری که ذوق حماسه داشت، کیپلینگ بود. این را در آن داستان شگفت‌انگیز «جنگ ارباب»[۳۱] در می‌یابیم. اما همانطور که کیپلینگ هرگز به غزل نپرداخت، چون فکر می‌کرد ممکن است او را از خوانندگانش دور کند، هرگز به حماسه هم نپرداخت، هر چند ممکن است این کار را کرده باشد. همچنین یاد چسترتون[۳۲] افتادم که «بالاد اسب سفید»[۳۳] را سرود؛ شعری دربارهٔ جنگ‌های آلفرد شاه یا دانمارکی‌ها. در آن به استعاره‌های خیلی شگفتی برمی‌خوریم (تعجب می‌کنم چطور دفعه پیش فراموش کردم آن‌ها را نقل کنم!)ــ برای نمونه «مرمرِ همچون مهتاب جامد»، «طلای همچون آتش منجمد» که مرمر و طلا به دو چیزی تشبیه می‌شوند

که حتی ساده‌تر و ابتدایی‌ترند. به مهتاب و به آتش تشبیه می‌شوند و نه به خودِ آتش، بلکه به آتشِ منجمدِ جادویی.

از یک جهت، مردم تشنه و مشتاق حماسه هستند. احساس می‌کنم که حماسه یکی از چیزهایی است که انسان به آن نیاز دارد. از میان همه جا (و این می‌تواند نوعی اُفت باشد، اما واقعیت است)، این هالیوود بوده است که حماسه را برای دنیا فراهم کرده است. در سراسر کرهٔ زمین، وقتی مردم فیلم وسترنی می‌بینند ــ وقتی تماشاچیِ افسانه‌های سوارکار و بیابان و احقاق حق و کلانتر و شکار و تیراندازی و مانند آن هستند ــ فکر می‌کنم، چه آگاه باشند، چه نباشند، در آن حماسه را می‌بینند. رویهمرفته، آگاهی به این مسأله، مهم نیست.

فعلاً، نمی‌خواهم پیشگویی کنم، چون چنین کارهایی خطرناک است (هر چند امکان دارد سرانجام تحقق یابد)، اما فکر می‌کنم اگر قصه‌گویی و سرودن شعر بتواند دوباره با هم همراه شود، در این صورت ممکن است اتفاق مهمی روی دهد. شاید این کار از امریکا شروع شود ــ چون، همانطور که همه شما می‌دانید، امریکا درکِ درستی در مورد اینکه چیزی غلط است یا درست، دارد. شاید در کشورهای دیگر احساس شده باشد، اما گمان نمی‌کنم تا این حد که من در اینجا می‌بینم، آشکار باشد. اگر این کار می‌توانست عملی شود، اگر می‌توانستیم به حماسه برگردیم، در این صورت کار خیلی بزرگی تحقق می‌یافت. وقتی چسترتون «بالاد اسب سفید» را سرود، نقدها و بررسی‌های خوبی نصیبش شد، اما خوانندگان به آن التفاتی نکردند. در حقیقت، هر وقت به چسترتون فکر می‌کنیم، یاد افسانهٔ «پدربراون» می‌افتیم نه یاد آن شعر.

در زندگی نسبتاً دیر به فکر این موضوع افتادم و علاوه بر این گمان می‌کنم می‌توانستم به حماسه بپردازم (هر چند احتمالاً در دو یا سه مورد

مربوط به حماسه کارهایی کرده‌ام). کار آدم‌های جوان‌تر است. و امیدوارم آن‌ها این کار را بکنند، چون بدون تردید همه ما احساس می‌کنیم که رمان به دلیلی در حال انقراض است. رمان‌های مهم عصرمان را در نظر بگیرید ــ مثلاً «یولیسیز» جویس[۳۴] را، هزاران مطلب در مورد آن دو شخصیت به ما گفته می‌شود، با وجود این، آن‌ها را نمی‌شناسیم. در مورد شخصیت‌های آثار دانته[۳۵] یا شکسپیر آگاهی بیشتری داریم که در چند جمله به ذهنمان می‌آیند، زندگی می‌کنند و می‌میرند. خیلی از تفصیلات را دربارهٔ آن‌ها نمی‌دانیم، اما کاملاً آن‌ها را می‌شناسیم. و این البته خیلی مهم‌تر است.

من فکر می‌کنم رمان در حال انقراض است. من فکر می‌کنم همه آن تجربه‌های خیلی جسارت‌آمیز و جالب توجه در رمان ــ مثلاً فکر جابه‌جاکردن زمان، فکر اینکه داستان از طریق شخصیت‌های مختلف بازگو شود ــ همه این‌ها به جایی می‌رسد که احساس کنیم رمان دیگر با ما نیست.

اما در قصه، داستان، چیزی هست که همیشه ادامه خواهد یافت. باور نمی‌کنم انسان هرگز از گفتن یا شنیدن داستان‌ها خسته شود. و اگر همراه با لذتِ شنیدنِ داستان، لذت مضاعف عظمت و شکوه شعر را هم داشته باشیم، آن‌وقت اتفاقی عظیم رخ خواهد داد. شاید من آدمی اَمَل متعلّق به قرن نوزدهم باشم، اما خوش‌بینم، امید دارم و از آنجا که آینده گنجایش خیلی چیزها را دارد ــ از آنجا که آینده، شاید بتوان گفت، گنجایش همه چیز را دارد ــ فکر می‌کنم حماسه به سوی ما بازخواهد گشت. معتقدم که شاعر یک‌بار دیگر، آفرینشگر خواهد شد. منظورم این است که قصه خواهد گفت و آن را به شعر نیز خواهد خواند و ما آن‌ها را دو چیز جدا از هم نخواهیم گرفت، درست همانطور که در آثار هومر و ویرژیل به‌نظرمان جدا نمی‌آیند.

موسیقی کلام و ترجمه

برای روشن‌بودن مطلب، فعلاً خودم را به مسأله ترجمهٔ شعر محدود خواهم کرد. مسأله‌ای فرعی، اما در عین حال بسیار مناسب. این بحث باید زمینه‌ای فراهم کند تا به موضوع موسیقی کلام (یا شاید جادوی کلام)، به موضوع حسّ و صدا در شعر برسیم.

بنا به عقیدهٔ موهوم بسیار رایجی، همه ترجمه‌ها به متن اصلی مانندشان، خیانت می‌کنند. جناس[1] ایتالیایی بسیار معروف "traduttore, traditore" (مترجم خیانتکار است) همین را می‌گوید که به نظر می‌رسد پاسخ‌ناپذیر است، از آنجا که این جناس خیلی رایج است، باید مایه‌ای از حقیقت، اندکی حقیقت، در جایی از آن پنهان باشد.

وارد بحث امکان‌ها یا (عدم‌امکان‌ها) و موفقیت (یا عدم موفقیت) ترجمهٔ شعر خواهیم شد. بنا به راه و رسم خودم، با چند نمونه شروع خواهم کرد، چون فکر نمی‌کنم هیچ بحثی را بتوان بدون دادن نمونه، از پیش بُرد. از آنجا که ذهنم گاهی تا حدی گرفتار نسیان می‌شود، باید نمونه‌های کوتاه انتخاب کنم. تجزیه و تحلیل تمام قطعه‌ها و شعرها، از حدّ توان ما و توان ذهنی من خارج است.

با چکامهٔ «برونن برگ» و ترجمه‌ای که تنیسون از آن کرده است، شروع خواهیم کرد. این قصیده (تاریخ‌هایی که می‌دهم همیشه دقیق نیستند) در

اوایل قرن دهم برای بزرگداشت پیروزی مردم وسکس (Wessex) بر وایکینگ‌های دابلین (Dublin Vikings)، اسکاتلندی‌ها و اهالی ویلز سروده شده بود. بیایید یکی دو سطر آن را بررسی کنیم. در متن اصلی، به چیزی برمی‌خوریم که کم و بیش اینطور است:

"The sun at یعنی ,"Sunne up aet morgentid maere tungol" "morning- tide" یا "at morning-- time" («خورشید در برآمدن صبح» یا «در صبحگاهان» و بعد "that famous star" (آن ستارهٔ نامدار) یا "That mighty star" (آن ستارهٔ عظیم) اما اینجا ("famous") («نامدار») برای "maere tungol" ترجمه بهتری است. شاعر صحبت دربارهٔ خورشید را با "godes candel beorht" یعنی "a bright candle of God" («شمع درخشان خداوند») ادامه می‌دهد.[۲]

این چکامه را پسر تنیسون به نثر انگلیسی ترجمه کرد؛ در مجله‌ای چاپ شد[۳] پسر تنیسون، احتمالاً بعضی از اصول قواعد شعر انگلیسی باستان را برای پدر شرح داده بود ــ در مورد تکیه آن، به‌کار بردن هماوایی آغاز کلمات[۴] به جای قافیه و مانند این‌ها. آن وقت تنیسون که به تجربه خیلی علاقه داشت، دست به تجربه سرودن شعر انگلیسی باستان به زبان انگلیسی جدید زد. لازم است توجه کنیم که هرچند این تجربه کاملاً موفقیت‌آمیز بود، تنیسون هرگز دوباره به سراغ آن نرفت. بنابراین اگر در آثار لرد آلفرد تنیسون، به دنبال شعر انگلیسی باستان باشیم، باید به همان نمونهٔ برجسته، چکامه برونن برگ اکتفا کنیم.

آن دو قطعه «خورشید، آن ستارهٔ نامدار» و «خورشید، شمع درخشان خداوند "godes candel beorht" را تنیسون اینطور ترجمه کرده است:

when first the great/sun- star of morning- tide"[۵]

(«هنگامی که آن نخستین/ستاره ــ خورشید عظیم صبح برآیان»).

باری "sun-star of morning- tide" («ستاره‌ـ خورشید صبح برآیان») به نظر من ترجمه جالب توجهی است. حتی از اصل آن ساکسونی‌تر است. چون دو کلمهٔ ترکیبی ژرمنی[۶] "sun-star" («ستاره‌ـ خورشید») و "morning- tide" (صبح‌برآیان) را داریم، و البته هر چند "morning- tide" («صبح برآیان») را به آسانی می‌توان "morning- time" («صبحگاهان») تعبیر کرد، در عین حال می‌توانیم فکر کنیم که تنیسون می‌خواسته است تصویر سپیده‌دم را به شکل بالا آمدن و طغیان آسمان به ما القا کند. بنابراین آنچه داریم عبارتی بسیار شگفت‌انگیز است:

"when first the great/sun- star of morning- tide"

(«هنگامی که آن نخستین /ستاره‌ـ خورشید عظیم صبح برآیان») و سپس یک سطر بعد که تنیسون به "godes candel beorht"، یعنی "bright candle of God" می‌رسد، آن را "Lamp of the Lord God" («مشعل خداوند متعال») ترجمه می‌کند.

حالا بیایید نمونهٔ دیگری بیاوریم، ترجمه‌ای نه‌تنها بی‌نقص، بلکه زیبا. این بار ترجمه‌ای از زبان اسپانیایی را در نظر می‌گیریم. شعر شگفت‌انگیز "Noche oscura del alma" («شب تاریک روح») که در قرن شانزدهم، یکی از بزرگترین‌ـ به‌جرأت می‌توان گفت بزرگترین‌ـ شاعران اسپانیایی، یکی از بزرگترین‌کسانی که زبان اسپانیایی را برای شعر به‌کار برده‌اند، سروده است. منظورم مسلّماً، سان خوان دولاکروز است. اولین بند چنین است:

En una noche oscura
con ansias en amores inflamada
o dichosa ventura!
sali sin ser notada
estando ya mi casa sosegada[۷]

قطعهٔ جالبی است، اما اگر آخرین مصراع را جدا از متن آن در نظر بگیریم و آن را به تنهایی بررسی کنیم (مطمئناً اجازه نداریم این کار را بکنیم)، مصراعی است بدون هیچ ویژگی خاص.»

"estando ya mi casa soseganda" یعنی "when my house was quiet" (وقتی خانهٔ من آرام بود.) صدای سوت مانند سه "S" را در کلمه "casa soseganda" داریم و کلمه "soseganda" کلمه چندان جالبی نیست. سعی ندارم متن را بی‌ارزش کنم. فقط خاطرنشان می‌کنم (و به زودی خواهید دید چرا این‌کار رامی‌کنم) که این مصراع ، به تنهایی، جدا از متنِ خودش، اصلاً قابل توجه نیست.

این شعر را آرتور سیمونز[۸] در اواخر قرن نوزدهم به انگلیسی ترجمه کرد. ترجمهٔ خوبی نیست، اما اگر مایل باشید نگاهی به آن بیندازید، می‌توانید آن را در مجموعه‌ای که ویلیام باتلرییتس از شعر مدرن فراهم کرده است و دانشگاه آکسفورد آن را به‌چاپ رسانده، پیداکنید. چند سال پیش یک شاعر بزرگ اسکاتلندی که در عین حال اهل افریقای جنوبی هم هست، روی کمبل، دست به ترجمه «شب تاریک روح» زد. کاش کتاب را با خودم داشتم، اما به همان سطری که الآن آن را نقل کرده‌ام اکتفا خواهیم کرد: "ostando yo mi casa soseganda" و خواهیم دید که روی کمبل از آن چه ساخته است. کمبل آن را اینطور ترجمه کرده است: "when all the house was hushed" («آنگاه که خانه، یکسره ساکت بود.)[۹] اینجا کلمه "all" («یکسره») را داریم که احساسی از فضا، احساسی از وسعت به این مصراع می‌دهد و بعد کلمه انگلیسی زیبا و دوست‌داشتنی "hushed" («ساکت») را. به نظر می‌رسد که کلمه "hushed" («ساکت») به نحوی خودِ آهنگ سکوت را به ما القا می‌کند.*

---

* در ترجمه فارسی سعی شده با به‌کاربردن کلمه «آنگاه» که با «آه» تمام می‌شود و نیز کلمه‌های «یکسره» و «ساکت» که حرف «س» در آن‌ها تکرار شده، احساس تنهایی و خالی بودن فضا و سکوت القا شود.

به این دو نمونهٔ بسیار دلپذیر هنر ترجمه، سوّمی را هم اضافه می‌کنم. این یکی را مورد بحث قرار نمی‌دهم، چون نمونه‌ای از ترجمه شعر به شعر نیست، بلکه بیشتر نثری است که به نظم، به شعر تعالی یافته است. این عبارت، متداول لاتینی را داریم (که البته از یونانی گرفته شده است). "Ars longa vita brevis" (هنر طولانی است، عمر کوتاه.) این عبارت تاکنون بارها تکرار شده است. بعداً در قرن چهاردهم "un grand translateur"[۱۰] («مترجمی بزرگ»)ـ استاد جفری چاسرـ به آن عبارت نیاز پیدا کرد. البته نه به منظور دوا و درمان، شاید به منظور شعر. اما چه بسا (متن را با خودم ندارم، بنابراین هرطور می‌پسندید) چه بسا منظورش عشق بود و می‌خواست آن را در آن زمینه به‌کار ببرد. چاسر نوشت: "The life so short, the craft so long to learn"[۱۱] («زندگی چه کوتاه، هنر چه بی‌انتهاست از برای آموختن».) در اینجا نه تنها گفته را، بلکه خودِ آهنگ و لحن حسرت و آرزومندی را هم درک می‌کنیم. می‌توانیم بفهمیم که شاعر صرفاً هنر دشوار و کوتاهی عمر را در نظر ندارد، بلکه آن را احساس هم می‌کند. این احساس را کلمهٔ اساسی ظاهراً نادیدنی و ناشنیدنی "so" («چه»ـ«چنان») القا می‌کند. «زندگی چه کوتاه، هنر چه بی‌انتهاست از برای آموختن».

بیایید به آن دو نمونه اولی برگردیم: چکامهٔ معروف برونن‌برگ و ویسون و «شب سیاه روح» سان خوان دولاکروز، اگر هر دو ترجمه‌ای را که نقل کرده‌ام، بررسی کنیم، از متن اصلی دست کمی ندارند، با وجود این احساس می‌کنیم که تفاوتی در کار است. این تفاوت فراتر از کاری است که مترجم می‌تواند انجام بدهد. بیشتر به چگونگی استنباط ما از شعر مربوط است. چون اگر به گذشته چکامهٔ برونن‌برگ برگردیم، درمی‌یابیم که از احساسی عمیق سرچشمه گرفته است، می‌دانیم که

ساکسون‌ها بارها از دانمارکی‌ها شکست خورده بودند و از این قضیه متنفر بودند و باید شادمانی وست ساکسون‌ها را در نظر بیاوریم وقتی که بعد از جنگی یکروزه ـ جنگ برونن‌برگ، یکی از بزرگترین جنگ‌های تاریخ قرون وسطای انگلستان ـ اولاف، پادشاه وایکینگ‌های دابلین را و اسکاتلندی‌ها و ویلزی‌های منفور را شکست دادند. آنچه را حس می‌کردند در نظر می‌آوریم؛ کسی را که آن چکامه را سرود، در نظر می‌آوریم. شاید راهب بود، اما این واقعیت است که به جای سپاسگزاری از خدا (به‌رسم سنتی)، از شمشیر پادشاهش و شمشیر شاهزاده ادموند، به خاطر پیروزی سپاسگزاری می‌کند. نمی‌گوید که خداوند پیروزی را به او عطا کرد، می‌گوید که آن را با "swardda edgiou" «با دم شمشیرشان» به دست آوردند. سرتاسر شعر از شادمانی خشم‌آلود و بی‌رحمانه‌ای سرشار است. کسانی را که شکست خورده‌اند، استهزا می‌کند، فوق‌العاده خوشحال است که شکست خورده‌اند. از بازگشت شاه و برادرش به وسکس خودشان ـ به «وست ساکسونلند» خودشان حرف می‌زند، به قول تنیسون «هر یک به وست ساکسونلند خودش برگشت، شادمان از جنگ»[۱۲] بعد از آن به تاریخ گذشته انگلیس برمی‌گردد، از مردانی که از یوتلند آمدند، از هنگیست و هورسا یاد می‌کند.[۱۳] خیلی عجیب است ـ تصور نمی‌کنم آدم‌های زیادی در قرون وسطی آن درک تاریخی را داشتند. بنابراین ناگزیر باید این شعر را برخاسته از احساسات عمیق بدانیم، باید آن را فوران شعری بی‌نظیر تلقی کنیم.

وقتی به سراغ ترجمه تنیسون می‌آییم، هر چند ممکن است از آن لذت ببریم (من آن را پیش از آنکه اصل ساکسونی آن را بشناسم، شناختم)، آن را تجربه موفقی در شعر انگلیسی باستان تلقی می‌کنیم که کسی که در شعر انگلیسی جدید استاد است، آن را ساخته و پرداخته است. به عبارت

دیگر، زمینه و موقعیت متفاوت است. البته نباید مترجم را به خاطر این موضوع مقصر دانست. همین مسأله در مورد سان خوان دولاکروز و روی کمبل پیش می‌آید: ممکن است فکر کنیم (به گمان من مجازیم فکر کنیم) که «آنگاه که خانه یکسره ساکت بود»، از نظر لفظی ــ از دیدگاه ادبیاتِ صرف ــ برتر از "estando ya mi casa sosegada" است. اما در قضاوت ما در مورد این دو قطعه، اثر اصلی اسپانیایی و ترجمه آن، بی‌تأثیر است. در اولین نمونه، سان خوان دولاکروز، فکر می‌کنیم که او به والاترین تجربه‌ای که روح بشر قادر است، دست یافت ــ تجربهٔ جذبه‌ها و سرمستی‌ها، در هم‌آمیختن روح بشری با روح ربانی، با روح خدایی، با روح خدا. بعد از آنکه این تجربهٔ وصف‌ناشدنی را داشته است، ناگزیر بود آن را به نحوی با استعاره‌هایی بیان کند. آن‌وقت، «آواز آوازها»[۱۴] را آماده دید و تصویر عشق جنسی را (مثل خیلی از عارفان)، استعاره‌ای برای وحدت عرفانی بین انسان و خداوندش گرفت و شعر را سرود. از این جهت است که ما خودِ کلماتی را که او بر زبان آورد می‌شنویم ــ می‌توانیم بگوییم که مثل همان مورد آن ساکسون، از نو می‌شنویم.

سپس به سراغ ترجمه روی کمبل می‌آییم. به نظرمان خوب می‌آید، با اینهمه محتمل است فکر کنیم که «بله، رویهمرفته شاعر اسکاتلندی آن را خوب از آب درآورده است». البته، این فرق می‌کند، به عبارت دیگر، تفاوت بین ترجمه و متن اصلی، تفاوت خود متن‌ها نیست. تصور می‌کنم اگر نمی‌دانستیم کدامیک متن اصلی و کدامیک ترجمه است، می‌توانستیم منصفانه قضاوت کنیم. اما متأسفانه این کار را نمی‌توانیم بکنیم و برای همین همیشه کار مترجم نازل‌تر تصور می‌شود ــ یا بدتر از آن نازل‌تر *احساس می‌شود* ــ حتی اگر از نظر کلامی، ترجمه به‌خوبی اثر اصلی باشد.

حالا به سراغ مسأله دیگری می‌آییم: مسأله ترجمه تحت‌اللفظی. وقتی

از ترجمه تحت‌اللفظی حرف می‌زنم، استعارهٔ گسترده‌ای به‌کار می‌برم، چون اگر ترجمه‌ای نتواند کلمه به کلمه به اصل وفادار باشد، از نظر متن به متن هم کمتر می‌تواند وفادار باشد. در قرن نوزدهم، دانشمند یونانی کم‌و بیش فراموش‌شده‌ای، نیومن[۱۵] دست به ترجمه‌ای تحت‌اللفظی از هومر زد به شکل شعر شش و تدی[۱۶]. قصدش این بود که «در مقابل» ترجمه پوپ از هومر، ترجمه‌ای منتشر کند. عبارت‌هایی از قبیل «امواج اشکبار» و «دریایی به تیرگی شراب» و مانند اینها به‌کار برد. باری، ماتیو آرنولد[۱۷] نظریه‌هایی در مورد ترجمه هومر داشت ــ وقتی کتاب آقای نیومن منتشر شد، ماتیو آرنولد آن را نقد کرد. نیومن به او جواب داد، ماتیو آرنولد جواب او را جواب داد. می‌توانیم این بحث بسیار هیجان‌انگیز و بسیار هوشمندانه را در مجموعه مقاله‌های ماتیو آرنولد بخوانیم.

هر دو، حرف‌های زیادی در مورد دو جنبهٔ قضیه داشتند. نیومن تصور می‌کرد که ترجمه تحت‌اللفظی وفادارترین ترجمه است. ماتیو آرنولد با نظریه‌ای در مورد هومر شروع کرد. آرنولد نوشت که در هومر چندین خصوصیت یافت می‌شود ــ وضوح، اصالت، سادگی و مانند این‌ها. به نظر او مترجم باید همیشه اثر آن خصوصیات را منتقل کند، حتی وقتی که متن، گنجایش آن را نداشته باشد. ماتیو آرنولد خاطرنشان کرد که ترجمه تحت‌اللفظی مایهٔ غرابت و ناهنجاری می‌شود.

ماتیو آرنولد خاطرنشان کرد که اگر متنی تحت‌اللفظی ترجمه شود، تأکیدهایی کاذب، ایجاد می‌شود. نمی‌دانم آیا آرنولد به ترجمه کاپیتان برتون از «شب‌های عربی» برخورده بود؛ شاید خیلی دیر به آن برخورده بود. چون برتون کتاب «الف لیله و لیله» را به جای اینکه ترجمه کند *Book of the Thousand and one Night* («کتاب هزار و یک شب») ترجمه می‌کند *The book of the Thousand Nights and a Night* (کتاب

«هزار شب و یک شب»). این ترجمه برگردانی تحت‌اللفظی است. کلمه به کلمه با عربی منطبق است. با وجود این غلط است. بدین مفهوم که کلمات «کتاب هزار شب و یک شب» در عربی شکلی متداول است[۱۸]، در حالیکه در انگلیسی برای ما کمی تعجب‌آور است و مسلماً در متن اصلی منظور این نبوده است.

ماتیو آرنولد به مترجم هومر توصیه کرد که انجیلی دم‌دست خود داشته باشد. می‌گفت که انجیل انگلیسی می‌تواند نوعی ملاک و معیار برای ترجمه کردن هومر باشد. با وجود این اگر ماتیو آرنولد، انجیل خودش را با دقت بررسی کرده بود، امکان داشت متوجه شود که انجیل انگلیسی پر از ترجمه‌های تحت‌اللفظی است و بخشی از زیبایی فوق‌العاده انجیل انگلیسی، حاصل آن ترجمه‌های تحت‌اللفظی است.

برای نمونه در انجیل انگلیسی "a tower of strength" («برج قدرت») را داریم. این عبارتی است که گمان می‌رود لوتر[۱۹] آن را به آلمانی "ein feste Burg" ترجمه کرده است ــ سنگر استوار (یا محکم) بعد "the song of songs" («آواز آوازها») را داریم. من در اثری از فرای لوییس د لئون[۲۰] خواندم که عبرانی‌ها، صفت عالی نداشتند، از این جهت نمی‌توانستند بگویند «عالی‌ترین آواز» یا «بهترین آواز»، می‌گفتند «آوازِ آوازها» حتی ممکن است "the king of kings" («شاه شاهان») را به جای «امپراطور» یا «بلندمرتبه‌ترین شاه» گفته باشند یا "the moon of moons" («ماهِ ماهان») را به جای «بلندترین ماه» یا "the night of nights" («شبِ شب‌ها») را به جای مقدس‌ترین شب‌ها. اگر معادل "the song of songs" («آواز آوازها») را در ترجمه آلمانی لوتر از انجیل مقایسه کنیم، می‌بینیم لوتر که در بند زیبایی نبود، که فقط می‌خواست آلمانی‌ها انجیل را بفهمند، آن را "das hohe Lied" یعنی «سرود عالی»

ترجمه کرده است. بنابراین می‌بینیم که این دو ترجمه تحت‌اللفظی مایهٔ زیبایی هستند.

در حقیقت می‌توان گفت که ترجمه‌های تحت‌اللفظی نه تنها آنطور که ماتیو آرنولد خاطرنشان کرد، مایهٔ زشتی و ناهنجاری نمی‌شوند، بلکه مایهٔ شگفتی و زیبایی نیز می‌شوند. این را فکر می‌کنم همه ما درک می‌کنیم، چون اگر ترجمه تحت‌اللفظی شعر بیگانه‌ای را بررسی کنیم، منتظر چیزی شگفت هستیم. اگر به آن دست نیابیم، به نوعی احساس ناامیدی می‌کنیم.

حالا به سراغ یکی از زیباترین و معروف‌ترین ترجمه‌های انگلیسی می‌آییم. مسلماً، منظورم رباعیات عمر خیامِ فیتزجرالد[۲۱] است. اولین قطعه چنین است:

برخیز که صبح در جام شب
سنگی انداخت تا ستارگان را پرواز دهد
اینک! صیاد مشرق به بند کشید
باروی سلطان را با کمند روشنایی

همانطور که می‌دانیم، این کتاب را سوئین برن[۲۲] و روزتی[۲۳] در کتابفروشی پیدا کردند. تحت تأثیر زیبایی آن قرار گرفتند. هیچ چیز دربارهٔ ادوارد فیتزجرالد، ادیب کم و بیش گمنام، نمی‌دانستند. فیتزجرالد، کالدرون[۲۴] و «منطق‌الطیر» فریدالدین عطار را ترجمه کرده بود. این دو کتاب چندان خوب نبودند. و بعد نوبت این کتاب معروف شد که حالا اثری کلاسیک است.

روزتی و سوئین‌برن زیبایی ترجمه را درک کردند، با اینهمه نمی‌دانیم اگر فیتز جرالد رباعیات را به‌عنوان اثر اصلی خود عرضه کرده بود (که تا حدی هم اینطور بود) آن را همین‌قدر زیبا می‌دیدند؟ آیا فکر می‌کردند

فیتزجزالد مجاز است که بگوید: «برخیز که صبح در جام شب/سنگی انداخت تا ستارگان را پرواز دهد»؟ (مصراع دوم ما را به پانویسی هدایت می‌کند که توضیح می‌دهد که سنگ در جام انداختن، نشانهٔ کوچیدن کاروان است) و نمی‌دانم آیا فیتزجرالد «کمند روشنایی»[۲۵] و «باروی سلطان» را به شعر خودش راه می‌داد؟

اما فکر می‌کنم می‌توانیم با اطمینان روی یک مصراع ـ مصراعی که در یکی دیگر از قطعه‌ها می‌توان یافت، تأمل کنیم:

«غرقه در رؤیا، آنگاه که دست چپ سپیده‌دم در آسمان بود،
آوایی شنیدم از میانهٔ میخانه، به فریاد،
یاران من برخیزید! و پیمانه را پر کنید،
پیش از آنکه شراب زندگی در جام خود بخشکد.»

بیایید روی اولین مصراع تأمل کنیم: «غرقه در رؤیا، آنگاه که دست چپ سپیده‌دم در آسمان بود.» البته کلمه اساسی، در این مصراع، کلمه «چپ» است. اگر هر صفت دیگری به‌کار رفته بود، مصراع بی‌معنی می‌شد. ولی «دست چپ» ما را به فکر چیزی عجیب، چیزی شوم می‌اندازد. می‌دانیم که دست راست با «راستی» ـ به عبارت دیگر، «کار درست»، «سرراست» و مانند این‌ها پیوند دارد ـــ در حالیکه اینجا کلمه بدشگون «چپ» را داریم. اصطلاح اسپانیایی "Lanzada de modo izquierdo que atraviese el corazón" «ضربه از چپ آمده تا از قلب بگذرد.» را به یاد بیاوریم ـ فکر چیزی شوم. احساس می‌کنیم در «دست چپ سپیده‌دم» چیزی کمی نامطلوب وجود دارد. اگر آن شاعر ایرانی وقتی که دست چپ سپیده در آسمان بود، غرق رؤیا بود، در این صورت، رؤیای او هر آن می‌توانست بدل به کابوسی شود. و ما از این موضوع، تا حدی اطلاع داریم، مجبور نیستیم به کلمه چپ فکر کنیم. چون همین کلمهٔ «چپ» همه

چیز را روشن می‌کند ــ عجب ظریف و پررمز و راز است، هنر شعر! ما «غرقه در رؤیا، آنگاه که دست چپ سپیده‌دم در آسمان بود»، را می‌پذیریم، چون حدس می‌زنیم که یک اثر اصلی ایرانی در ورای آن است. تا آنجا که من خبر دارم، عمر خیام، به فیتزجزالد مجال نمی‌دهد. این موضوع ما را به مسأله جالبی می‌رساند: ترجمه تحت‌اللفظی زیبایی خاص خودش را آفریده است.

همیشه خاستگاه ترجمه‌های تحت‌اللفظی برایم مسأله‌ای بود. این روزها از ترجمه‌های تحت‌اللفظی خوشمان می‌آید. در واقع بسیاری از ما، تنها ترجمه‌های تحت‌اللفظی را قبول داریم، چون می‌خواهیم به هر کس حق خودش را بدهیم. این کار به نظر مترجمان گذشته، *جنایت* بوده است. آن‌ها چیزی باارزش‌تر را در نظر داشتند، می‌خواستند ثابت کنند که زبان مادری به اندازه زبان اصلی لایق شعری بزرگ است. و من تصور می‌کنم دن‌خوان دخائورِگی[۲۶] هم وقتی آثار لوکان[۲۷] را به اسپانیایی ترجمه کرد، همین را در نظر داشت: فکر نمی‌کنم هیچ یک از معاصرانِ پوپ، به هومر و پوپ فکر می‌کرد، تصور می‌کنم خوانندگان به هر حال بهترین خوانندگان، به خود شعر فکر می‌کردند. آن‌ها به «ایلیاد» و به «ادیسه» علاقه‌مند بودند و هیچ توجهی به جزئیات لفظی نداشتند. در تمام طول قرون وسطی، مردم ترجمه را نه از جهت برگردان کلمه به کلمه، بلکه از جهت چیزی که بازآفریده می‌شود، در نظر داشتند. از جهت اینکه شاعری اثری را خوانده است و بعد به دلیلی آن اثر را از خودش، از نیروی خودش، از امکاناتی که تا آن وقت از زبان خودش شناخته است، برآورده است.

ترجمه‌های تحت‌اللفظی چطور پیدا شدند؟ فکر نمی‌کنم زاییدهٔ کس
علم و دانش بودند، فکر نمی‌کنم زاییدهٔ وسواس و دقت زیاد بودند. فک

می‌کنم منشاء آن‌ها الهیات بود. چون هرچند مردم هومر را بزرگترین شاعر می‌دانستند، باز هم می‌دانستند هومر انسان است.
("qu ando que dormitate bonus Homerus" و مانند این‌ها)[۲۸]، و از این رو می‌توانستند کلامش را تغییر شکل بدهند. اما وقتی نوبت ترجمه انجیل شد، کاملاً فرق داشت. چون تصور بر این بود که روح‌القدس آن را نوشته است. اگر به روح‌القدس فکر کنیم، اگر فکر کنیم بصیرت لایتناهی خداوند، وظیفه‌ای ادبی به عهده گرفته است، در این صورت مجاز نیستیم به هیچ تغییر کوچکی ــ به‌هیچ بی‌نظمی کوچکی ــ در اثر او فکر کنیم. نه ــ اگر خداوند کتابی می‌نویسد، اگر خداوند بر ادبیات منّت می‌گذارد، در این صورت هر کلمه‌ای، هر عبارتی، همانطور که کابالیست‌ها[۲۹] می‌گفتند، باید اندیشیده باشد. و دستکاری کردن متنی که بصیرت لایتناهی جاودانی آن را نوشته ممکن است کفر محسوب شود.

بنابراین، به نظر من فکر ترجمه تحت‌اللفظی حاصل ترجمه‌های انجیل بود. فقط حدس می‌زنم (تصور می‌کنم اینجا دانشمندان بسیاری هستند که اگر اشتباه می‌کنم، می‌توانند مرا از اشتباه درآورند)، اما به نظر من خیلی محتمل است. وقتی ترجمه‌های بسیار زیبایی از انجیل انجام گرفت، مردم شروع کردند به کشف، شروع کردند به درک اینکه شیوه‌های ناآشنای آن، زیبا هستند. حالا همه مفتون ترجمه‌های تحت‌اللفظی هستند، چون ترجمه‌های تحت‌اللفظی همیشه آن لرزه‌های خفیف شگفتی را که انتظار داریم، در ما ایجاد می‌کنند. در حقیقت، می‌توان گفت به متن اصلی نیازی نیست. چه بسا زمانی برسد که ترجمه چیزی مستقل به حساب آید. می‌خواهیم *غزل‌های پرتغالی*[۳۰] الیزابت برت براونینگ را نمونه بیاوریم.

گاهی اوقات، استعاره‌ای نسبتاً جسورانه به‌کار برده‌ام، اما دیده‌ام وقتی متن باشد، کسی آن را نمی‌پذیرد، (من فقط متجددم)، و از این جهت آن

را به یک ایرانی یا نروژی دورافتاده نسبت داده‌ام. آن‌وقت دوستانم گفته‌اند استعارهٔ واقعاً زیبایی است؛ و البته هرگز به آن‌ها نگفته‌ام که آن را من ابداع کرده‌ام، چون به آن استعاره علاقه‌مند بودم. از این‌ها گذشته، ایرانی‌ها یا نروژی‌ها ممکن است آن استعاره یا استعاره‌های خیلی بهتری را ابداع کرده باشند.

بنابراین، برمی‌گردیم به آنچه اول گفتم، که ترجمه هرگز از نظر کلامی مورد قضاوت قرار نمی‌گیرد. باید از نظر کلامی مورد قضاوت قرار گیرد، اما هیچ‌وقت اینطور نیست. برای نمونه (و امیدوارم فکر نکنید دارم کفر می‌گویم)، «*گل‌های شر*» بودلر را و "Blumen des Böse"[۳۱] استفن گئورگه را با دقت بسیار بررسی کردم (اما چهل سال پیش بود و می‌توانم به اشتباهات دورهٔ جوانی اقرار کنم)، فکر می‌کنم بدون شک بودلر نسبت به استفن گئورگه شاعر بزرگتری بود، اما استفن گئورگه هنرمند بسیار ماهرتری بود. فکر می‌کنم اگر آن‌ها را سطر به سطر با هم مقایسه کنیم، باید نتیجه بگیریم که اقتباس استفن گئورگه چه بسا بهتر از کتاب بودلر باشد. اما، البته این قضیه سودی به حال استفن گئورگه ندارد، چون کسانی که به بودلر علاقه دارند ــ و خود من به بودلر خیلی علاقه‌مند بوده‌ام ــ در نظر می‌گیرند که کلام بودلر از وجود او برمی‌خیزد، به عبارت دیگر، کلّ زمینهٔ زندگی او را در نظر می‌گیرند. در حالیکه در مورد استفن گئورگه با شاعر کارآمد اما کم و بیش خودنمایی ، متعلق به قرن بیستم، روبه‌رو هستیم که عین کلام بودلر را به زبانی بیگانه، به آلمانی، برمی‌گرداند.

از زمان حال صحبت کرده‌ام. معتقدم که درک تاریخی‌مان برما تحمیل شده و بار سنگینی بر دوش‌مان گذاشته است. ما نمی‌توانیم متنی قدیمی را همچون آدم‌های قرون وسطی یا دورهٔ رنسانس یا حتی قرن هجدهم بررسی کنیم. حالا ما دغدغهٔ اوضاع و احوال را داریم. می‌خواهیم دقیقاً

بدانیم که منظور هومر وقتی نوشت «دریایی به تیرگی شراب» چه بود، اما اگر ذهنیت تاریخی داریم، فکر می‌کنم شاید بتوانیم تصور کنیم که زمانی خواهد رسید که انسان‌ها دیگر به اندازهٔ ما به تاریخ توجه نداشته باشند. زمانی خواهد رسید که انسان‌ها خیلی کم به اوضاع و احوالی که زیبایی را به وجود آورده، توجه نشان خواهند داد؛ به خود زیبایی توجه خواهند کرد. چه بسا حتی به نام‌ها یا شرح‌حال‌های شاعران هم اهمیتی ندهند.

چه خوبست که به خاطر داشته باشیم ملت‌هایی هستند که اینطور می‌اندیشند. برای نمونه، فکر نمی‌کنم در هند، مردم درک تاریخی داشته باشند. یکی از دردسرهای اروپایی‌هایی که تاریخ فلسفه هند را نوشته‌اند یا می‌نویسند، این است که هندی‌ها کل فلسفه را «معاصر» تلقی می‌کنند. به عبارت دیگر به خود مسائل توجه دارند، نه به واقعیت شرح‌حالی یا واقعیت تاریخی یا واقعیت زمانیِ صرف. اینکه فلانی استاد نمی‌دانم کی بود، که قبلاً ظهور کرد، که تحت تأثیر آن یکی نوشت ــ هیچکدام از این چیزها برای آن‌ها مهم نیست. آن‌ها به معمای کائنات توجه دارند. تصور می‌کنم در دوره‌ای که می‌آید (و امیدوارم این دوره به‌زودی برسد)، انسان‌ها به زیبایی اهمیت خواهند داد، نه وضعیت و اوضاع و احوال زیبایی. آن‌وقت ترجمه‌هایی خواهیم داشت (حالا هم، چنین ترجمه‌هایی داریم) نه تنها به‌خوبی، بلکه به همان شهرت ترجمه چاپمن از هومر، مثل ترجمه اورکارت از رابله، مثل ادیسهٔ «پوپ»[۳۲] فکر می‌کنم این کمالی است که باید از صمیم قلب آرزو کرد.

تفکر و شعر

والتر پی‌ترگفته است هر هنری آرزوی رسیدن به وضعیت موسیقی را دارد[1]. دلیل روشن آن (البته من مثل غیرحرفه‌ای‌ها حرف می‌زنم) شاید این باشد که در موسیقی، شکل و محتوا نمی‌توانند دوپاره شوند. ملودی یا هر قطعهٔ موسیقی، طرحی از صداها و مکث‌ها است که خود را همچون تلافی در زمان باز می‌کند. طرحی که تصور نمی‌کنم بتواند از هم گسیخته شود. ملودی صرفاً طرح است و از اوست که احساسات نشأت می‌گیرد و اوست که احساسات را بیدار می‌کند. هانزلیک[2] منتقد اطریشی نوشته است که موسیقی زبانی است که می‌توانیم به‌کار بگیریم، که می‌توانیم بفهمیم، اما قادر نیستیم معنی کنیم.

در مورد ادبیات و به‌خصوص در مورد شعر، تصور می‌شود که قضیه کاملاً برعکس است. ممکن است پیرنگ «داغ ننگ»[3] را برای یکی از دوستان‌مان که آن را نخوانده است، نقل کنیم، و فکر می‌کنم بتوانیم حتی طرح، چهارچوب و پیرنگِ فرض کنیم غزل «لدا و قو»[4] اثر ییتس را بازگو کنیم، در نتیجه ممکن است به این فکر بیفتیم که شعر، هنری حرامزاده است، چیزی بی‌اصل و نسب است.

رابرت لویی استیونسون نیز از این به اصطلاح طبیعت دوگانه شعر صحبت کرده است. استیونسون می‌گوید، به یک معنا شعر به آدم

معمولی، آدم کوچه و بازار نزدیکتر است: زیرا که مصالح شعر، کلمات است و این کلمات، به عقیدهٔ او، همان زبانِ زندگی است. کلمات برای مقاصد پیش پا افتادهٔ روزانه به‌کار می‌روند، اما مصالح شاعر هستند، درست همانطور که صداها، مصالح موسیقیدان هستند. استیونسون از کلمات به‌گونه‌ای صحبت می‌کند که انگار قالب‌های صِرف، لوازم صرف هستند. از این رو از شاعر تعجب می‌کند که قادر است آن نشانه‌های خشک را که برای مقاصد روزانه یا مجرد در نظر گرفته شده‌اند، به‌صورت طرحی درهم بتند که او آن را شبکه می‌نامد.[۵] اگر آنچه را استیونسون می‌گوید، بپذیریم، نظریه‌ای در مورد شعر داریم ــ این نظریه که ادبیات، کلمات را به خدمت چیزی فراتر از کاربرد موردنظرشان، در می‌آورد. استیونسون معتقد است کلمات برای مراودهٔ روزمرهٔ زندگی در نظر گرفته شده‌اند و شاعر به نوعی از آن‌ها چیزی جادویی خلق می‌کند. تصور می‌کنم با استیونسون موافق باشم و در عین حال فکر می‌کنم ممکن است ثابت شود که او اشتباه می‌کند. می‌دانیم که آن اسکاندیناوی‌های دورافتاده و قابل‌تحسین قرون وسطی، در مرثیه‌هاشان، می‌توانستند تنهایی‌شان را، شجاعت‌شان را، وفاداری‌شان را، احساسشان را نسبت به دریاهای غم‌انگیز و جنگ‌های غم‌انگیز به ما منتقل کنند. با وجود این تصور می‌کنم آن آدم‌هایی که آن شعرهایی را سرودند که آنقدر نزدیک به ما به‌نظر می‌آید، در حالیکه متعلق به قرن‌های گذشته‌اند ــ می‌دانیم که آن آدم‌ها اگر مجبور شده بودند چیزی را به نثر ثابت کنند، به دشواری می‌توانستند از عهده برآیند. مورد شاه آلفرد هم همین است.[۶] نثر او سرراست است، برای مقاصدی که به‌کار می‌رود، کارآمد است، اما اثر عمیقی به جا نمی‌گذارد. ماجرایی برای ما نقل می‌کند ــ ماجرایی که ممکن است جالب باشد یا نباشد، اما فقط همین است. در حالیکه معاصرانی داشت که

شعری سرودند که هنوز طنین‌انداز است، شعری که هنوز بسیار زنده و باروح است.

با پیگیری بحثی تاریخی (البته این نمونه را بدون ترتیب و تصادفی آورده‌ام، احتمالاً در همه دنیا نظیر دارد)، به این نتیجه می‌رسیم که کلمات نه از طریق تجرید، بلکه بیشتر از طریق عینیت، به وجود آمده‌اند ــ و من تصور می‌کنم در این مورد منظور از «عینی» بیشتر همان «شاعرانه» باشد. بیایید کلمه‌ای مثل "dreary" («ملال‌انگیز») را در نظر بگیریم: این کلمه به معنی "blood stained" («خون‌آلود») بود. همین‌طور کلمه "glad" («شاد») به معنی "polished" («صیقل‌یافته») و کلمه "threat" («تهدید») به معنی "threatening crowd" («جمعیت تهدیدکننده») بود. این کلمات که حالا مجرد هستند، یک وقت معنی عینی و بارزی داشتند.

می‌توانیم نمونه‌های دیگری بیاوریم. بیایید کلمه "thunder" («رعد») را در نظر بگیریم و برگردیم به رب‌النوع رعد "Thunor" نظیرِ ساکسونی خدای اسکاندیناوی "Thor". کلمه thunor نمایانگر رعد و نمایانگر رب‌النوع بود؛ اما اگر از کسانی که با هنگیست[۷] به انگلستان آمدند، پرسیده بودیم که آیا این کلمه به‌معنی صدای غرش در آسمان است یا به معنی رب‌النوع خشمگین، فکر نمی‌کنم آنقدر دقیق بودند که تفاوت را دریابند. تصور می‌کنم که این کلمه هر دو معنی را در خود داشت، بی‌آنکه خودش را دقیقاً به یکی از آن‌ها واگذارد. تصور می‌کنم وقتی ساکسون‌ها کلمه "thunder" را می‌شنیدند یا ادا می‌کردند، هم‌زمان صدای بمِ غرش را در آسمان می‌شنیدند و برق را در آسمان می‌دیدند و رب‌النوع را به‌خاطر می‌آوردند ــ کلمات سرشار از جادو بودند، معنی دقیق و مطمئنی نداشتند.

بنابراین، وقتی از شعر صحبت می‌کنیم، می‌توانیم بگوییم که شعر،

کاری را که استیونسون می‌کند، نمی‌کند- شعر سعی نمی‌کند تا مجموعه‌ای از کلمات رایج منطقی را بگیرد و آن‌ها را تبدیل به سحر و جادو کند؛ بلکه زبان را به سرچشمهٔ اصلی‌اش برمی‌گرداند. یادتان باشد که آلفرد نورث وایتهد[۸] نوشت که یکی از تصورهای غلطِ بی‌شمار، تصور غلطِ وجود لغت‌نامه‌های کامل است- این تصور غلط که فکر کنیم برای هر ادراک حسی، برای هر گفته‌ای، برای هر فکر مجردی، می‌توان معادلی، نشانهٔ دقیقی در لغت‌نامه یافت. و همین واقعیت که زبان‌ها متفاوتند، ما را در وجود چنین چیزی به‌شک می‌اندازد.

برای نمونه، در انگلیسی (یا به معنی دقیق‌تر، اسکاتلندی) کلماتی از قبیل "eerie" («وهم‌آور») و "uncanny" («غیرعادی») داریم. این کلمات در زبان‌های دیگر یافت نمی‌شوند. چرا اینطور است؟ چون مردمی که به زبان‌های دیگر حرف می‌زدند، نیازی به این کلمات نداشتند- تصور می‌کنم هر ملتی کلماتی را که نیاز دارد، ابداع می‌کند. این نظر که چسترتون (فکر می‌کنم در کتابش دربارهٔ واتس)[۹] اظهار کرده است به آنجا می‌رسد که بگوید زبان، آن‌طور که لغت‌نامه‌ها ما را به این گمان می‌اندازند، اختراع اعضای فرهنگستان یا زبانشناسان نیست. بلکه آن را دهقانان، ماهیگیران، شکارچیان، سوارکاران، در طول زمان، در طول زمانی دراز، پرورانده‌اند. زبان از کتابخانه‌ها نیامده است، از کشتزارها، از دریاها، از رودخانه‌ها، از شب، از صبحگاه آمده است.

به این ترتیب، در زبان با این واقعیت روبه‌رو هستیم (و این به نظر من بدیهی می‌آید) که کلمات، به یک تعبیر، مثل سحر و جادو به وجود آمدند. شاید زمانی بود که به نظر می‌رسید که کلمهٔ "light" (روشنایی) برق زدن و کلمه "night" (شب) تاریک باشد. در مورد "night" (شب) می‌توانیم حدس بزنیم که اول نشانهٔ خودِ شب بود- نشانهٔ تاریکی‌اش،

نشانهٔ خطرهایش، نشانهٔ ستاره‌های درخشان. بعداً، بعد از مدتی دراز، به مفهوم انتزاعی کلمهٔ شب می‌رسیم ــ زمانِ (به‌قول یهودیان) بین شفق کلاغ و فلق کبوتر؛ آغاز روز.

از آنجا که از یهودیان صحبت کرده‌ام، می‌توانیم در عرفان یهودی، در کابالا[۱۰] نمونهٔ دیگری پیدا کنیم. از نظر یهودیان، مسلم به نظر می‌آمد که در کلمات نیرویی وجود دارد. این فکر نهفته در همهٔ آن داستان‌های مربوط به طلسم‌ها، مربوط به وردها است ــ داستان‌هایی که در «شب‌های عربی» یافت می‌شود. یهودیان در اولین بخش تورات می‌خوانند: «خدا گفت روشنایی بشود پس روشنایی شد.» بنابراین از نظر آن‌ها مسلم بود که در کلمه «روشنایی» نیرویی کافی وجود داشت که باعث شود روشنایی بر سراسر دنیا بتابد. نیرویی کافی برای پدیدآوردن و هستی‌دادن به روشنایی. در مورد این مسأله تفکر و معنی خیلی فکر کرده‌ام (مسأله‌ای که البته حل نخواهم کرد) پیش از این در مورد این واقعیت صحبت کردیم که در موسیقی، صدا، شکل و محتوا نمی‌توانند دوپاره شوند ــ اینکه این‌ها در حقیقت یکی هستند، و می‌توان گمان برد که همین قضیه، تا حدی در شعر نیز پیش می‌آید.

بیایید دو قطعه از دو شاعر بزرگ را در نظر بگیریم. اولی بخشی از قطعه کوتاهی است از شاعر بزرگ ایرلندی، ویلیام باتلر ییتیس: «فرتوتی جسمانی، دانایی است،/ جوان بودیم یکدیگر را دوست داشتیم و نادان بودیم.»[۱۱] در ابتدا با ادعایی روبه‌رو هستیم: «فرتوتی جسمانی» دانایی است، این را البته می‌توان به شکلی ریشخندآمیز تعبیر کرد. ییتس خیلی خوب می‌دانست که امکان دارد به فرتوتی جسمانی برسیم، بی‌آنکه به‌دانایی دست‌یابیم. تصور می‌کنم عقل مهم‌تر از عشق است. عشق مهم‌تر از خوشبختی محض. در خوشبختی چیزی سطحی و پیش پا افتاده وجود

دارد. ما در بخش دیگری از این قطعه، به‌اظهارنظر دیگری در مورد خوشبختی برمی‌خوریم. «فرتوتی جسمانی، دانایی است،/ جوان بودیم، یکدیگر را دوست داشتیم و نادان بودیم.»

حالا شعری از جورج مردیث می‌آورم. اینطور شروع می‌شود: «تا آنگاه که آتش در اجاق رو به مرگ نگذارد/ به جست‌وجوی خویشاوندی با ستارگان برنمی‌آییم.»[۱۲] این حرف، اگر سطحی به آن نگاه کنیم، غلط است. این عقیده که همه ما تنها وقتی که امیالِ جسمانی را پشت سر گذاشته‌ایم ــ یا وقتی که امیال جسمانی ما را پشت سر گذاشته‌اند ــ به فلسفه علاقه‌مند می‌شویم، به نظر من غلط است. فیلسوفان جوان سودایی بسیاری را می‌شناسیم؛ برکلی را، اسپینوزا را،[۱۳] شوپنهاور را به یاد بیاورید. فعلاً این مسأله خارج از بحث ما است. آنچه واقعاً مهم است، این واقعیت است که هر دو قطعه ــ «فرتوتی جسمانی دانایی است، جوان بودیم، یکدیگر را دوست داشتیم و نادان بودیم»، و شعر مردیث «تا آنگاه که آتش در اجاق رو به مرگ نگذارد/ به جست‌وجوی خویشاوندی با ستارگان برنمی‌آییم» اگر به‌طور کلی بگیریم، بیشتر یک چیز را می‌رسانند. با وجود این تأثیر متفاوتی دارند. وقتی به‌ما می‌گویند ــ یا وقتی الآن من به شما می‌گویم ــ که این شعرها مفهوم واحدی را می‌رسانند همه شما از روی شعور غریزی و به‌درستی احساس می‌کنید که این حرف بی‌ربط است، که این شعرها واقعاً متفاوتند.

بارها به شک افتاده‌ام که معنی در واقع چیزی است که به شعر اضافه می‌شود، این واقعیت را می‌دانم که زیبایی شعر را پیش از آنکه حتی به معنی آن فکر کنیم *احساس می‌کنیم*. نمی‌دانم آیا تاکنون نمونه‌ای از یکی از غزل‌های شکسپیر را نقل کرده‌ام. اینطور شروع می‌شود:

ماه میرنده، خسوفش را تاب آورده است،
و کاهنان غمگین، فال شوم خویش را به سُخره می‌گیرند؛
تردیدها اکنون، خویش را خلعت یقین می‌بخشند،
و آرامش ، زیتون‌های دوران بی‌پایان را اعلام می‌کند.[۱۴]

حالا اگر به یادداشت‌های این شعر نگاه کنیم، می‌بینیم که دو سطر اول را «ماه میرنده، خسوفش را تاب آورده است، / و کاهنان غمگین، فال شوم خویش را به سُخره می‌گیرند؛ /ــ اشاره‌ای گرفته‌اند به ملکه الیزابت ــ ملکهٔ باکره، ملکه معروفی که شاعران دربار او را به دیانای پرهیزکار، دیانای معصوم[۱۵] تشبیه کرده‌اند. تصور می‌کنم وقتی شکسپیر این سطرها را سرود، هر دو ماه را در نظر داشت. استعارهٔ «ماه، ملکه باکره» را در نظر داشت و گمان نمی‌کنم می‌توانست از فکر کردن به ماه آسمان هم خودداری کند. نکته‌ای که میل دارم گوشزد کنم، این است که مجبور نیستیم خودمان را به یک معنی ملزم کنیم ــ به هیچ یک از معنی‌ها. ما شعر را پیش از آنکه، این، یا آن، یا هر دو فرض را بپذیریم، *احساس می‌کنیم*. «ماه میرنده، خسوفش را تاب آورده است،/ و کاهنان غمگین، فال شوم خویش را به سُخره می‌گیرند؛/ تردیدها، اکنون، خویش را خلعت یقین می‌بخشند،/ و آرامش، زیتون‌های دوران بی‌پایان را اعلام می‌کند.» دست‌کم، از نظر من، لطفی دارد، بسیار فراتر از این واقعیتِ صرف که چطور تفسیر می‌شود.

البته، هستند شعرهایی که زیبا هستند و فاقد معنی. با وجود این آن‌ها نیز معنایی دارند ــ نه از نظر منطق، بلکه از نظر تخیّل. بگذارید نمونهٔ خیلی ساده‌ای بیاورم: «دو سوری سرخ بر سراسر ماه»[۱۶] در این مورد، شاید گفته شود که معنی، تصویری است که کلمات ارائه می‌دهند؛ اما، دست‌کم از نظر من، هیچ تصویر مشخصی در کار نیست ــ لذت در کلمات

است و بدون تردید در زیر و بم کلمات، در آهنگ کلمات. و بگذارید نمونهٔ دیگری بیاورم از ویلیام موریس: «پس یولاند زیبا از گل‌ها گفت» (یولاند زیبا، نام ساحره‌ای است) / این نوای برج‌های هفتگانه است.»[۱۷] این شعرها از متن‌های اصلی‌شان جدا شده‌اند و با وجود این به گمان من همچنان پابرجا هستند.

هر چند عاشق زبان انگلیسی هستم، وقتی که شعر انگلیسی می‌خوانم، به نوعی احساس می‌کنم که زبان خودم، اسپانیایی مرا صدا می‌زند. دوست دارم چند سطری نقل کنم. اگر آن‌ها را نمی‌فهمید، می‌توانید با این فکر خودتان را تسلّا بدهید که من هم آن‌ها را نمی‌فهمم، و اینکه این شعرها فاقد معنی هستند. به طرز زیبایی، به شکل خیلی دلنشینی فاقد معنی هستند؛ منظور این نبوده که منظوری داشته باشند. این شعرها اثر آن شاعر کاملاً از یاد رفته بولیویایی ریکاردو خائیمز فِره‌ایره[۱۸] است ــ دوست داریو و لوگنس ــ در دههٔ آخر قرن نوزدهم آن‌ها را سروده است. کاش می‌توانستم همه غزل را به یاد بیاورم ــ در این صورت گمان می‌کنم چیزی از خصوصیت پرطنین آن به شما منتقل می‌شد. اما نیازی نیست، گمان می‌کنم همین چند سطر کافی باشد. اینطور شروع می‌شود:

Peregrina palo ma imaginaria
Que enardeces los ultimos amores
Alma de luz, de mùsica y de flores
Peregrina paloma imaginaria[۱۹]

هیچ معنایی ندارند. منظور این نبوده که منظوری داشته باشند. با وجود این پابرجا هستند. همچون چیزی زیبا، پابرجا هستند، دست کم، از نظر من، تمام‌ناشدنی‌اند.

و حالا، چون از مردیث نقل کرده‌ام، نمونه‌ای دیگر می‌آورم. این نمونه

با نمونه‌های دیگر متفاوت است، چون معنایی در بردارد؛ متقاعد می‌شویم که با تجربهٔ شاعر همخوانی دارد. با وجود این اگر مجبور بودیم انگشت بر آن تجربه بگذاریم یا اگر قرار بود شاعر به ما بگوید که چطور به این شعرها دست‌یافته است، چطور به آن‌ها رسیده است، موفق نمی‌شدیم. شعر چنین است:

عشق، که ربوده بود از ما هر چه را که جاودانی است،
کریمانه بخشید این گردش کوتاه را.
که دیده‌ام بر پهنهٔ دریای صبحگاهی
می‌خرامد قو، با جوجه‌هاش، در زیر بال‌هاش[۲۰]

در اولین سطر به تأمّلی می‌خوریم که ممکن است به نظرمان عجیب بیاید: «عشق که ربوده بود از ما هر چه را که جاودانی است»،ــ نه (آنطور که می‌توان منصفانه تصور کرد) عشق که هدیه داده بود به ما هر چه را که جاودانی است، نه ــ «عشق که ربوده بود از ما هر چه را که جاودانی است،/کریمانه بخشید این گردش کوتاه را.» به ناچار احساس می‌کنیم که شاعر از خودش و از محبوبش حرف می‌زند. «جایی دیده‌ام بر پهنهٔ دریای صبحگاهی/ می‌خرامد قو، با جوجه‌هاش، در زیر بال‌هاش» اینجا با ضرب سه‌بارهٔ مصراع روبه‌رو هستیم. نیازی نیست داستانی دربارهٔ قو بدانیم، دربارهٔ اینکه چطور بر رودخانه خرامید، بعد به شعر مردیث و سپس تا ابد به حافظهٔ من. می‌دانیم یا دست‌کم من می‌دانم که چیزی فراموش‌نشدنی شنیده‌ام. و می‌توانم در مورد آن چیزی را بگویم که هانزلیک در مورد موسیقی گفت: می‌توانم آن را به خاطر بیاورم، می‌توانم آن را درک کنم (نه با منطقِ صرف ــ با تخیلی عمیق‌تر)؛ اما نمی‌توانم آن‌را معنی کنم و گمان نمی‌کنم نیاز به هیچ معنایی داشته باشد.

از آنجا که کلمه «سه‌باره» را به‌کار برده‌ام، یاد استعاره‌ای از شاعری

یونانی اهل اسکندریه افتادم. دربارهٔ «بربط شب سه‌باره» سروده است. و همچون شعری پرقدرت بر من اثر می‌گذارد. وقتی به پانویس‌ها نگاه کردم، دیدم که مقصود از بربط، هرکول است، و اینکه هرکول در شبی که به درازای سه شب بود، از ژوپیتر به وجود آمده بود تا کامرانی رب‌النوع بی‌نهایت باشد. این توضیح واقعاً نامربوط است. در حقیقت، چه بسا تا حدی هم به شعر صدمه می‌زند. حکایت کوتاهی به‌دست ما می‌دهد و چیزی را از آن معمای شگفت‌انگیز می‌گیرد. « بربط شب سه‌باره» همین کافی است ــ همین معما. نیازی به تفسیر آن نداریم. معماست.

از کلماتی حرف زده‌ام که در آغاز، وقتی انسان‌ها آن را اختراع کردند، برجسته و متمایز بودند فکر کرده‌ام که کلمه "thunder" («تندر») ممکن است نه تنها به معنی صدا، بلکه به معنی رب‌النوع هم باشد و از کلمه "night" («شب») حرف زده‌ام. وقتی از کلمه («شب») حَرَف می‌زنم، ناگزیر ــ و فکر می‌کنم خوشبختانه از نظر ما ــ به یاد آخرین جملهٔ اولین بخش کتاب «بیداری فینگان‌ها» می‌افتم که در آن جویس از:

the rivering waters of, hither and hithering waters of. Night."[۲۱]

حرف می‌زند. این نمونهٔ افراطی سبک مغلق است. احساس می‌کنیم که چنین سطری فقط بعد از قرن‌ها ادبیات می‌توانست نوشته شود. احساس می‌کنیم که این سطر، ابداع است، شعر است ــ همانطور که استیونسون گفته بود ــ شبکه‌ای بسیار پیچیده است. و با وجود این گمان می‌برم که زمانی بود که کلمهٔ "night" («شب») کم و بیش همین‌قدر گیرا، کم و بیش همین‌قدر عجیب، کم و بیش همین‌قدر بهت‌انگیز بود که این جملهٔ زیبای پرپیچ و خم:

"rivering waters of, hither and hithering waters of. Night."

مسلماً دو شیوه برای به‌کار بردن شعر هست ــ دست کم، دو نوع متضاد (البته انواع فراوان دیگری هستند). یکی از روش‌های شاعر به‌کار بردن کلمات عادی است و به‌گونه‌ای غیرعادی‌کردن آن‌ها ــ پدیدآوردن جادو از آن‌ها. آن شعر ادموند بلوندن که در آن کتمان حقیقت به‌کار رفته، می‌تواند نمونهٔ واقعاً خوبی باشد:

جوان بوده‌ام و اکنون چندان سالخورده نیستم؛
و دیده‌ام صالح را که وانهاده شده،
سلامتش، شرافتش و فضیلتش بازگرفته شده.
این، آن نیست که پیش از این به ما گفته بودند.[۲۲]

در اینجا کلمات ساده‌ای داریم؛ مضمون ساده‌ای داریم یا دست کم، احساسِ ساده‌ای ــ و این مهم‌تر است. اما کلمات، مثل آن نمونهٔ قبلی از جویس، برجسته نیستند.

پس، دو شیوه سرودن شعر داریم. مردم معمولاً از سبک ساده و سبک مُغلق حرف می‌زنند. به نظر من، اشتباه است، چون آنچه مهم است، آنچه منظور اصلی است، این واقعیت است که شعر یا باید زنده باشد یا مرده. نه اینکه سبک باید ساده باشد یا مُغلق. این مسأله بستگی به شاعر دارد. برای مثال ممکن است به شعر بسیار مؤثری بربخوریم که ساده سروده شده است و چنین شعری از نظر من، کمتر از آن یکی قابل‌تحسین نیست ــ در واقع گاهی فکر می‌کنم، قابل تحسین‌تر است. برای نمونه وقتی استیونسون (و از آنجا که با استیونسون مخالفت کرده‌ام، حالا می‌خواهم او را ستایش کنم) شعر «مجلس یادبود» را سرود:

در زیر آسمان بی‌حصار و پرستاره
گوری حفر کنید و بگذارید بیارامم
شاد زیستم و شادمانه می‌میرم،

و به طیب خاطر آرمیدم
این شعر را بر گور من نقش کنید:
«آرمیده است آنجا که آرزو داشت،
به خانه باز آمد دریانورد، از دریا
به خانه باز آمد صیاد، از کوه و صحرا»

این شعر، زبان مطلق است، ساده و زنده است. در عین حال شاعر نیز بایستی برای به‌دست آوردن آن خیلی زحمت کشیده باشد. فکر نمی‌کنم بیت‌هایی از قبیل «شاد زیستم و شادمانه می‌میرم» جز در لحظه‌های خیلی نادری که قریحهٔ شاعری بارور است، از راه برسد.

فکر می‌کنم این عقیدهٔ ما که کلمات صرفاً معادلهٔ نشانه‌ها هستند، از لغت‌نامه‌ها ناشی می‌شود. نمی‌خواهم نسبت به لغت‌نامه‌ها حق‌ناشناس باشم. خواندنی مطلوب من، کتاب دکتر جانسون، دکتر اسکیت و آن کتابِ چند مؤلفی «لغت‌نامهٔ فشردهٔ آکسفورد» است.[۲۳] با وجود این، فکر می‌کنم داشتن فهرست‌های طولانیِ کلمه‌ها و توضیحات ما را به فکر می‌اندازد که توضیحات، قدرت واژه‌ها را می‌گیرند، و اینکه هر یک از آن سکّه‌ها، از آن کلمه‌ها، می‌تواند با کلمه دیگری مبادله شود. اما فکر می‌کنم ما می‌دانیم ــ و شاعر باید احساس کند ــ که هر کلمه‌ای مستقل است، که هر کلمه‌ای منحصر به فرد است. و ما این را وقتی نویسنده‌ای کلمه‌ای کمتر آشنا را به‌کار می‌برد، متوجه می‌شویم. برای نمونه کلمهٔ "Sedulous" («مجدّانه») به نظر ما کلمه‌ای نسبتاً دور از ذهن و در عین حال جالب توجه است. اما وقتی استیونسون ــ باز هم به او درود می‌گویم ــ نوشت که از هازلیت «مجدّانه» تقلید می‌کند، ناگهان کلمه زنده می‌شود.[۲۴] بنابراین، این نظریه (البته مال من نیست ــ مطمئناً در آثار نویسندگان دیگر می‌توان آن را یافت)، این عقیده که کلمات همچون سحر و جادو شروع می‌شوند و به

وسیلهٔ شعر به سحر و جادو برگردانده می‌شوند، به نظر من عقیدهٔ درستی است.

حالا به موضوع خیلی مهم دیگری می‌رسیم: موضوع مجاب‌شدن. وقتی اثر نویسنده‌ای را می‌خوانیم (چه شعر باشد، چه نثر باشد، فرقی ندارد) اصل این است که باید نویسنده را باور کنیم یا به بیان دقیق‌تر باید به آن «با طیب‌خاطر دست کشیدن از بی‌اعتقادی» که کالریج از آن صحبت کرده است، برسیم[۲۵]. وقتی از شعرهای مُغلق، از تشخص‌یافتن کلمات صحبت کردم، باید البته از این شعر هم یادی کرده باشم:

گرداگرد او دایره‌ای بباف، سه‌بار،
و چشمانت را ببند، با هراسی مقدس،
چرا که او، شبنم انگبینی نوشیده،
و شیر بهشت، آشامیده.[۲۶]

بیایید حالا در مورد این مجاب‌شدن ــ و این آخرین موضوع خواهد بود ــ که هم در شعر و هم در نثر لازم است، صحبت کنیم. برای نمونه، در مورد رمان (و چرا نباید از رمان حرف بزنیم، وقتی که از شعر حرف می‌زنیم) مجاب شدنِ ما مبتنی بر این واقعیت است که ما شخصیت اصلی را باور کنیم. اگر او را باور کنیم، همه چیز درست است. من مطمئن نیستم ــ و امیدوارم به‌نظرتان کفر نیاید ــ من در مورد ماجراهای دن‌کیشوت کاملاً مطمئن نیستم. بعضی از آن‌ها را ممکن است باور نکنم. به نظرم بعضی از آن‌ها مبالغه‌آمیزند. کاملاً مطمئنم که وقتی شوالیه با ارباب صحبت می‌کرد، آن حرف‌های دور و دراز را به هم نمی‌بافت. با اینهمه، این چیزها مهم نیست، آنچه واقعاً مهم است، این واقعیت است که من خودِ دن‌کیشوت را باور دارم. برای همین است که کتاب‌هایی از قبیل «مسیر دن‌کیشوت» اثر آسُرین، یا حتی «زندگی دن‌کیشوت و سانچو» اثر

اونامونو[۲۷] به نظرم به نحوی نامربوط می‌آیند، چون حوادث را زیاده از حد جدّی می‌گیرند. در حالیکه من واقعاً خودِ شوالیه را باور دارم. حتی اگر کسی به من می‌گفت آن چیزها هرگز اتفاق نیفتاده‌اند، باز هم دست از باورکردن دن‌کیشوت برنمی‌داشتم، همانطور که شخصیت دوستی را باور دارم.

من بخت آن را داشته‌ام که دوستان قابل تحسین زیادی داشته باشم. امّا داستان‌های زیادی در مورد آن‌ها گفته شده است. بعضی از این داستان‌ها ــ متأسفم و مفتخرم که بگویم ــ ساختهٔ خود من هستند. امّا، دروغ نیستند، ذاتاً راست هستند. دوکوئینسی گفته است که همه داستان‌ها جعلی هستند. فکر می‌کنم اگر توجه عمیق‌تری به موضوع کرده بود، گفته بود که از نظر تاریخی جعلی اما ذاتاً راست هستند. اگر داستانی در مورد آدمی گفته شود، در این صورت آن داستان به او شباهت دارد، آن داستان نمادِ اوست. وقتی به دوستان عزیزم از قبیل دن‌کیشوت، آقای پیک‌ویک، آقای شرلوک هولمز، دکتر واتسن، هاکلبری‌فین، پیرجینت و مانند آن‌ها فکر می‌کنم (مطمئن نیستم، دوستان بیشتری دارم) احساس می‌کنم کسانی که سرگذشت آن‌ها را نوشتند، اغراق می‌گفتند، اما آن، ماجراهایی که آن‌ها به‌وجود آوردند، بازتاب‌ها، صفت‌ها یا ویژگی‌های آن آدم‌ها بود. بدین معنی که اگر آقای شرلوک هولمز را باور داریم، در این‌صورت می‌توانیم به سگ شکاری باسکر ویلز با تمسخر نگاه کنیم؛ لازم نیست از او بترسیم، بنابراین معتقدم که آنچه مهم است باور و اعتقاد ما نسبت به شخصیت است.

در مورد شعر، ممکن است به‌نظر بیاید که قضیه فرق دارد ــ چون شاعر با استعاره سروکار دارد. استعاره‌ها نیازی به باورشدن ندارند. آنچه واقعاً مهم است این است که باید تصور کنیم که با احساس شاعر

همخوانی دارند. باید بگویم، همین کاملاً کفایت می‌کند مثلاً وقتی لوگنس نوشت که غروب آفتاب «طاووس سبز بی‌پروای سرسام‌زده‌ای در طلا است»[۲۸]؛ نیازی نیست در مورد شباهت ــ یا به بیان دقیق‌تر، عدم شباهت ــ غروب آفتاب با طاووس سبز نگران باشیم. آنچه مهم است این است که وادار می‌شویم احساس کنیم که شاعر از غروب آفتاب به هیجان آمده بود. احساس کنیم که به این استعاره نیاز داشت تا احساساتش را به ما منتقل کند. منظور من از مجاب شدن در شعر این است.

البته این موضوع خیلی کم به زبان ساده یا مغلق ارتباط دارد. برای نمونه وقتی میلتون می‌گوید (متأسفم که بگویم، شاید برای روشن شدن شما، که این آخرین سطرهای «بهشت بازیافته» هستند)، «نادیده پناهگاه/ بازگشت به خلوتِ خانهٔ مادرانش، وطن»[۲۹] زبان به اندازهٔ کافی ساده است، اما در عین حال بی‌روح است. در حالیکه وقتی می‌نویسد: «هنگامی که درمی‌یابم چگونه روشنایی من می‌فرساید/ پیش از نیمهٔ زندگانی‌ام، در این جهان تاریک»[۳۰] زبانی که به‌کار می‌برد، شاید مُغلق باشد، اما زبانی زنده است. از این جهت، فکر می‌کنم، نویسندگانی از قبیل گونگورا[۳۱]، جان دان[۳۲]، ویلیام باتلرییتس و جیمزجویس قابل توجیهند. کلماتشان، قطعاتشان، ممکن است دیرباب باشند، ممکن است در اثارشان به چیزهای غریبی بربخوریم، اما ناگزیر احساس می‌کنیم که هیجان‌هایی که در ورای آن کلمات است، هیجان‌هایی واقعی است. همین باید برای ما کافی باشد تا ستایش خود را نثار آن‌ها کنیم.

امروز دربارهٔ شاعران متعددی حرف زده‌ام و متأسفم بگویم که در آخرین سخنرانی، از شاعر کوچکتری، حرف خواهم زد ــ شاعری که آثارش را هرگز نمی‌خوانم، اما شاعری که مجبورم آثارش را بنویسم. از خودم حرف خواهم زد. و امیدوارم شما این افت و نزول دوستانه را بر من ببخشید.

معتقدات شاعر

قصد داشتم دربارهٔ معتقدات شاعر صحبت کنم، اما به خودم که نگاه کردم، دیدم معتقداتی کم‌وبیش تردیدآمیز دارم. این معتقدات ممکن است برای من مفید باشد، اما مشکل برای دیگران فایده‌ای داشته باشد.

در حقیقت همه نظریه‌های شعری، به نظرم لوازمی خشک و خالی برای سرودن شعر می‌آیند. تصور می‌کنم باید به تعداد شاعران، معتقدات بسیار و مذاهب بسیار وجود داشته باشد. هر چند در پایان چیزهایی در مورد پسندها و نادلپسندهایم در شعر، خواهم گفت، فکر می‌کنم با چند خاطرهٔ شخصی شروع کنم، خاطراتی نه فقط از نویسنده، بلکه از خواننده نیز.

خودم را ذاتاً خواننده می‌دانم، همانطور که خبر دارید من دست به کار خطیر نوشتن زده‌ام، اما فکر می‌کنم آنچه خوانده‌ام، از آنچه نوشته‌ام، خیلی مهم‌تر است. چون آدم آنچه دوست دارد، می‌خواند ــ اما آنچه دوست دارد، نمی‌نویسد، بلکه آنچه از عهده‌اش برمی‌آید، می‌نویسد.

خاطره‌ام مرا به غروبی می‌برد حدود شصت سال پیش، به کتابخانهٔ پدرم در بوئنوس آیرس. او را می‌بینم، چراغ گاز را می‌بینم، دستم به طبقه‌ها می‌رسید. هر چند آن کتابخانه دیگر وجود ندارد، دقیقاً می‌دانم کتاب «شب‌های عربی» برتون را و کتاب «فتح پرو» اثر پرسکات[1] را کجا

پیدا کنم. به آن غروب خاص امریکای جنوبی که حالا دیگر قدیمی شده برمی‌گردم و پدرم را می‌بینم. در این لحظه او را می‌بینم و صدایش را می‌شنوم که کلماتی می‌گوید که نمی‌فهمیدم، اما با اینهمه احساس می‌کردم. آن کلمات از آن کیتس بود. از شعر «چکامه خطاب به بلبل» تا به حال چندین بار آن‌ها را از سر خوانده‌ام، همانطور که شما خوانده‌اید، اما دوست دارم یکبار دیگر آن‌ها را مرور کنم. فکر می‌کنم این کار روح پدرم را اگر در اینجاها باشد، خشنود می‌کند.

بیت‌هایی که یادم می‌آید، همان‌هایی است که شما هم در این لحظه به خاطر می‌آورید:

تو برای مرگ به دنیا نیامده‌ای، پرندهٔ جاودانه!
نسل‌های گرسنه ترا پایمال نمی‌کنند؛
آوایی را که می‌شنوم در این شب گذرا، شنیده‌اند
در روزگاران کهن، امپراطور و دلقک:
شاید همان آوازی که راه یافت
به قلب غمگین «روت»* هنگامی که دلتنگِ وطن،
غرقه در اشک، ایستاد، در میان کشتزارانِ بیگانه[۲]

گمان می‌کردم همه چیز را دربارهٔ کلمات، دربارهٔ زبان می‌دانم (آدم وقتی بچه است، گمان می‌کند خیلی چیزها را می‌داند.) اما آن کلمات در من منجر به مکاشفه‌ای شدند. البته، آن‌ها را نمی‌فهمیدم. چطور می‌توانستم آن شعرها را دربارهٔ جاودانه بودن، ابدی بودن پرندگان ــ جانوران ــ به این دلیل که حالا حیات دارند، بفهمم؟ ما فناپذیر هستیم، به این علت که در گذشته و در آینده زندگی می‌کنیم ــ به این علت که زمانی را به یاد می‌آوریم که وجود نداشتیم و زمانی را پیش‌بینی می‌کنیم که مرده خواهیم

* Ruth

بود. آن شعرها با موسیقی‌شان بر من اثر گذاشتند. گمان کرده بودم زبان طریقه‌ای برای گفتن چیزها، برایِ بیان شکایت‌ها، برای گفتن اینکه آدم شاد است یا غمگین و مانند این‌هاست، اما وقتی آن شعرها را شنیدم (و به یک معنا از آن وقت تا حالا دارم آن‌ها را می‌شنوم) دیدم که زبان می‌تواند موسیقی باشد، شور و هیجان باشد و بدین ترتیب شعر را کشف کردم.

فکری مرا دائم مشغول داشته است ــ این فکر که هر چند زندگی انسان از هزاران هزار لحظه و روز تشکیل شده، آن لحظه‌های بی‌شمار و آن روزهای بی‌شمار ممکن است در یک لحظه خلاصه شوند. لحظه‌ای که انسان در می‌یابد که کیست، وقتی که با خودش روبه‌رو می‌شود. تصور می‌کنم وقتی یهودا، مسیح را بوسید (اگر واقعاً این کار را کرده باشد)، در همان لحظه فهمید که خائن است، که خائن بودن، سرنوشت اوست، که باید به آن سرنوشت شیطانی وفادار بماند. همهٔ ما کتاب «نشان سرخ دلیری»[۳] را به خاطر داریم، ماجرای مردی که نمی‌داند آدم ترسویی است یا آدم شجاعی. بعد آن لحظه فرا می‌رسد و او می‌فهمد که کیست. وقتی آن شعرهای کیتس را شنیدم، ناگهان احساس کردم تجربه بزرگی است. این را از آن وقت تاکنون احساس کرده‌ام. و شاید از آن لحظه (به‌گمانم، انگار به خاطر سخنرانی مبالغه می‌کنم) خودم را «ادیب» دیدم.

بدین معنی که مثل همه آدم‌ها، خیلی چیزها برایم پیش آمده است، از بعضی چیزها لذت برده‌ام ــ از شنا کردن، از نوشتن، از تماشای طلوع یا غروب آفتاب، از عاشق شدن و مانند این‌ها. اما به نحوی واقعیت اصلی زندگی من، وجود کلمات و امکان در هم تنیدن آنها به شکل شعر بوده است. مطمئناً، در ابتدا فقط خواننده بودم. در هر حال فکر می‌کنم رضایت‌خاطر خواننده فراتر از رضایت خاطر نویسنده است، چون خواننده لازم نیست، احساس ناراحتی، احساس نگرانی کند، صرفاً به

دنبالِ رضایت خاطر است و وقتی خواننده هستی، رضایت خاطر فراوان است. بنابراین، پیش از آنکه به صحبت دربارهٔ حاصل کار ادبی‌ام ادامه دهم، میل دارم چند کلمه‌ای دربارهٔ کتاب‌هایی که از نظر من مهم بوده‌اند، بگویم. می‌دانم که این فهرست، مثل همه فهرست‌ها، افتادگی‌های فراوان خواهد داشت. در حقیقت خطر تهیه‌کردنِ هر فهرستی این است که افتادگی‌های آن به چشم می‌آید و مردم گمان می‌کنند شما بی‌مبالات هستید.

چند لحظه پیش دربارهٔ «شب‌های عربی» برتون صحبت کردم. در واقع وقتی از «شب‌های عربی» یاد می‌کنم، آن مجلّدهای متعدد و ثقیل و کسل‌کننده (یا به بیان دیگر، متکلف) را در نظر ندارم، بلکه آن چیزی را در نظر دارم که می‌توانم آن را «شب‌های عربی» واقعی بنامم ــ «شب‌های عربی» گالان و شاید «شب‌های عربی» ادوارد ویلیام لین[۴]. من بیشترین مطالعه‌ام را به زبان انگلیسی انجام داده‌ام؛ بیشتر کتاب‌ها از طریق زبان انگلیسی به من رسیده‌اند و عمیقاً شکرگزار این موهبت هستم.

وقتی به «شب‌های عربی» فکر می‌کنم، اولین احساسی که دارم، احساس آزادی نامحدود است. با وجود این، در همان حال می‌دانم که آن کتاب، هر چند نامحدود و آزاد، به چند الگوی معدود، محدود می‌شود. برای نمونه، عدد سه در آن بارها تکرار می‌شود، و در آن به هیچ شخصیتی یا حتی به شخصیت ساده‌ای برنمی‌خوریم (شاید به استثنای آن سلمانی لال) بعد آدم‌های شریر و آدم‌های خوب داریم، پاداش‌ها و مجازات‌ها، انگشتری‌های جادویی و طلسم‌ها و مانند این‌ها.

هر چند محتمل است که صرفِ حجیم بودن کتاب، به نظرمان به نوعی طاقت‌فرسا بیاید، فکر می‌کنم، کتاب‌های زیادی هستند که خاصیت‌شان در مفصل بودنشان است. برای نمونه، در مورد «شب‌های عربی» الزاماً

فکر می‌کنیم که کتاب، کتاب مفصلی است، که ماجرا ادامه پیدا می‌کند، که ممکن است هرگز به پایان آن نرسیم. ممکن است ما هرگز کتاب «هزار و یک شب» را از اول تا آخر نخوانده باشیم، اما این واقعیت که این داستان‌ها وجود دارند، به نوعی به همه چیز وسعت می‌بخشد. می‌دانیم که می‌توانیم عمیق‌تر کاوش کنیم، که می‌توانیم پرسه بزنیم و آن عجایب، آن جادوگرها، آن سه خواهر زیبا و مانند آن‌ها، همیشه حضور دارند و چشم انتظار ما هستند.

کتاب‌های دیگری هستند که دوست دارم یادآوری کنم- مثلاً هاکلبری‌فین[۵] که یکی از اولین کتاب‌هایی بود که خواندم، از آن وقت تا به حال بارها آن را خوانده‌ام و همچنین «سخت‌گذرانی»[۶] (دوران اولیه در کالیفرنیا)، «زندگی بر روی می‌سی‌سی‌پی[۷]» و مانند این‌ها را. اگر قرار بود هاکلبری‌فین را تجزیه و تحلیل کنم، باید می‌گفتم که برای خلق کتابی برجسته، شاید تنها یک خصوصیت اصلی و خیلی ساده لازم باشد: باید در خودِ ساختار کتاب، چیزی که تخیل را خوش بیاید، وجود داشته باشد. در هاکلبری‌فین احساس می‌کنم که موضوع مرد سیاه‌پوست، پسربچه، قایق، می‌سی‌سی‌پی، شب‌های طولانی را که به هر حال برای قوهٔ تخیل خوشایند است، تخیل می‌پذیرد.

همچنین دوست دارم چیزی دربارهٔ «دن کیشوت» بگویم. «دن کیشوت» یکی از اولین کتاب‌هایی بود که من، یک وقت، از اول تا آخر خواندم. تصویرهای گراوری‌اش عیناً در خاطرم هست. آدم خودش را کم می‌شناسد، آنقدر که وقتی «دن‌کیشوت» را خواندم، گمان کردم آن را به خاطر لذتی که از سبک باستانگرای آن و از ماجراهای شوالیه و ارباب کردم، خواندم. حالا فکر می‌کنم که لذت من از جایی دیگر بود- که از شخصیت شوالیه ناشی می‌شد. حالا مطمئناً حوادث و گفت‌وگوهای بین

شوالیه و ارباب را باور نمی‌کنم، اما می‌دانم که شخصیت شوالیه را باور دارم، و تصور می‌کنم سروانتس آن ماجراها را ابداع کرده است برای اینکه به ما شخصیت آن قهرمان را نشان دهد.

همین را می‌توان در مورد کتاب دیگری گفت که می‌توان آن را اثر کلاسیک کم‌اهمیت‌تری خواند، همین را می‌توان در مورد آقای شرلوک هولمز و دکتر واتسن[۸] گفت: مطمئناً سگ شکاری باسکرویلز را باور ندارم، مطمئناً ترسیدن از سگی را که با رنگ شب‌نما نقاشی شده، باور نمی‌کنم، اما مطمئناً آقای شرلوک هولمز و دوستی عجیب بین او و دکتر واتسن را باور می‌کنم.

البته هرگز کسی نمی‌داند آینده چه پیش می‌آورد. تصور می‌کنم آینده، سرانجام خیلی چیزها پیش می‌آورد. بنابراین می‌توانیم زمانی را مجسم کنیم که دن‌کیشوت و سانچو، شرلوک هولمز و دکتر واتسن همچنان به حیات خود ادامه می‌دهند، هر چند ممکن است همه ماجراهایشان فراموش شده باشد. با اینهمه، مردم به زبان‌های دیگر ممکن است همچنان به ابداع داستان‌هایی که با شخصیت‌ها مناسب باشد، ادامه بدهند ــ داستان‌هایی که باید در حکم آینهٔ آن شخصیت‌ها باشد. تا آنجاکه من می‌دانم، امکان دارد اتفاق بیفتد.

حالا از روی سال‌ها می‌پرم و به ژنو می‌روم. در آن موقع، مرد جوان بسیار غمگینی بودم. تصور می‌کنم مردان جوان عاشق غمگین‌بودن هستند، تمام سعی‌شان را می‌کنند که غمگین باشند، غالباً موفق هم می‌شوند. بعدها شاعری را کشف کردم که بدون شک مرد خیلی شادی بود. باید سال ۱۹۱۶ باشد که به والت ویتمن برخوردم و بعد از آن از غمگین بودن خودم شرمزده شدم. شرمزده شدم چون سعی کرده بودم با خواندن آثار داستایوسکی باز هم غمگین‌تر شوم. تازگی‌ها که والت ویتمن

را و نیز شرح‌حال‌های او را دوباره خوانده‌ام، به نظرم می‌آید، چه بسا وقتی والت ویتمن شعر «برگ‌های علف» خود را خوانده، به خودش گفته است: «آه اگر والت ویتمن بودم، کائناتی، فرزند منهتن»[۹] چون بدون شک آدم خیلی به‌خصوصی بود، بدون‌شک والت ویتمن را به تدریج از خودش به وجود آورد ــ یک جور پیش‌بینی افسانه‌ای.

همان‌وقت، نویسندهٔ بسیار به‌خصوصی را هم کشف کردم. تا مس کارلایل[۱۰] را هم کشف کردم و هم به‌شدت تحت تأثیرش قرار گرفتم. کتاب «سارتور ریسارتوس» را خواندم. می‌توانم خیلی از صفحات آن را به یاد بیاورم؛ آن‌ها را از حفظم. کارلایل مرا به مطالعهٔ زبان آلمانی واداشت. یادم می‌آید که کتاب «غزل انترمتسو»[۱۱] هاینه و یک لغت‌نامهٔ آلمانی ــ انگلیسی خریدم. بعد از مدتی متوجه شدم که می‌توانم لغت‌نامه را کنار بگذارم و می‌توانم به خواندن دربارهٔ بلبل‌های او، ماه‌های او، درخت‌های کاج او، عشق او و مانند این‌ها ادامه دهم.

اما آنچه واقعاً دلم می‌خواست و آن وقت نتوانستم کشف کنم فکر ژرمن‌گرایی[۱۲] بود. تصور می‌کنم این فکر را نه خود آلمانی‌ها، بلکه تاکیتوس[۱۳] نجیب‌زادهٔ رومی، پروراند. کارلایل مرا به این فکر انداخت که می‌توانم آن را در ادبیات آلمانی پیدا کنم. خیلی چیزهای دیگر پیدا کردم؛ از کارلایل خیلی سپاسگزارم که مرا به طرف مطالعهٔ شوپنهاور، هولدرلین، لسینگ و مانند این‌ها کشاند. اما فکری که داشتم ــ فکر اینکه انسان‌ها اصلاً متفکر نیستند، بلکه تسلیم وفاداری، شجاعت، اطاعت مردانه از تقدیر هستند ــ این فکر را مثلاً در «سرود نیبلونگ‌ها[۱۴]» نیافتم. همهٔ این‌ها به نظرم خیلی رمانتیک و رؤیایی می‌آمد. قرار بود سال‌ها و سال‌ها بعد، آن را در افسانه‌های اسکاندیناوی و در مطالعهٔ شعر انگلیسی باستان، پیدا کنم.

بالاخره، آنچه را در جوانی در جست‌جویش بودم، پیدا کردم. در انگلیسی باستان زبانی خشن را کشف کردم، اما زبانی که خشونتش برای نوع خاصی زیبایی و نیز برای احساس خیلی عمیق (هرچند، شاید، نه اندیشهٔ خیلی عمیق) ساخته شده بود. تصور می‌کنم در شعر، احساس کافی باشد، اگر احساس در شما تأثیر کند، همین کفایت می‌کند. علاقه‌ام به استعاره، مرا به مطالعهٔ انگلیسی باستان کشاند. در آثار لوگنس خوانده بودم که استعاره عنصر اصلی ادبیات است و این اظهارنظر را قبول داشتم. لوگنس نوشته است که همه کلمات در اصل استعاره بودند. این درست است، اما این هم درست است که برای فهمیدن اغلب کلمات، باید استعاره بودن آن‌ها را فراموش کنید. برای نمونه، اگر من بگویم:

Style should be plain (سبک باید ساده باشد) در این صورت فکر نمی‌کنم که باید به‌یاد بیاوریم که "style" یا "stylus" به معنی قلم بوده و "plain" معنی صاف هموار است. چون در آن صورت، هرگز آن را نمی‌فهمیم.

به من اجازه بدهید دوباره به دوران کودکی‌ام برگردم و نویسندگا دیگری را که بر من اثر گذاشتند، به یاد بیاورم. نمی‌دانم اغلب توجه ش است که پو[15] و اسکاروایلد[16] در واقع نویسندگان پسربچه‌ها هست دست‌کم داستان‌های پو، وقتی که پسربچه بودم بر من اثر گذاشت، ا حالا به‌ندرت می‌توانم، بدون احساس ناراحتی از شیوهٔ نگارش نویس آن‌ها را دوباره بخوانم. در حقیقت کاملاً می‌توانم بفهمم وقتی امرسو ادگار آلن‌پو را آدم «سَبُک» لقب داد، منظورش چه بود. تصور می‌کنم خصوصیت نویسندهٔ پسربچه‌ها بودن را در مورد خیلی از نویس دیگر هم می‌توان به‌کار برد. مثلاً در مورد استیونسون یا در مورد چون اگرچه این‌ها برای پسربچه‌ها می‌نویسند، برای آدم‌های بزر

می‌نویسند. اما نویسندگان دیگری هستند که آدم باید وقتی جوان است آثار آن‌ها را بخواند، چون اگر آدم وقتی پیر و سفیدمو و سالخورده است، به سراغشان برود، خواندن آثار این نویسندگان، به‌ندرت می‌تواند خوشایند باشد. شاید کفر باشد که بگوییم برای لذت بردن از آثار بودلر[۱۸] و پو باید جوان باشیم. بعدها مشکل است. آدم باید با موضوع‌های خیلی زیادی کلنجار برود. آدم باید به تاریخ و امثال آن فکر کند.

و اما در مورد استعاره باید اضافه کنم که حالا می‌فهمم که استعاره موضوعی بسیار پیچیده‌تر از آنست که فکر می‌کردم. صرفاً تشبیه‌کردن چیزی به چیزی دیگر نیست ــ گفتن «ماه شبیه است به...» و مانند آن. نه ــ می‌تواند به شیوه‌ای ظریف‌تر انجام بگیرد. رابرت فراست را به خاطر بیاورید. مسلماً این سطرها را به‌یاد می‌آورید:

من امّا عهدها دارم که به جا آورم
و فرسنگ‌ها در پیش، پیش از آنکه بخوابم،
و فرسنگ‌ها در پیش، پیش از آنکه بخوابم

اگر دو مصراع آخر را در نظر بگیریم، اولی ــ «و فرسنگ‌ها در پیش، پیش از آنکه بخوابم» گزارش است. منظور شاعر فرسنگ‌ها راه و خوابیدن است. اما وقتی آن را تکرار می‌کند «و فرسنگ‌ها در پیش، پیش از آنکه بخوابم»، مصراع تبدیل به استعاره می‌شود. چون «فرسنگ‌ها» نمایانگر «روزها» و «سال‌ها» است، نمایانگر امتداد طولانی زمان است، و در همان حال «خواب» به احتمال زیاد نمایانگر «مرگ» است. شاید با این تذکر، کار بدی می‌کنم. شاید که لذت این شعر در تعبیر ما از «فرسنگ‌ها» به «سال‌ها» و «خواب» به «مرگ» نباشد، بلکه بیشتر در این است که احساس هم معنایی ضمنی وجود دارد.

همین را می‌توان در مورد آن شعر خیلی زیبای او «آشنا با شب» گفت.

در شروع شعر «من از آشنایان شب بوده‌ام» ممکن است معنی تحت‌اللفظی آن همان باشد که به ما می‌گوید. اما این مصراع دوباره در آخر می‌آید:

ای ساعت نورانیِ تکیه داده بر آسمان
اعلام کردی زمانی را که نه اشتباه بود، نه درست.
من از آشنایان شب بوده‌ام.

در این صورت باید شب را تصویری از گناه بگیریم ــ تصور می‌کنم تصویری از گناه شهوانی.

اندکی پیش، دربارهٔ دن کیشوت صحبت کردم و دربارهٔ شرلوک هولمز؛ گفتم که می‌توانم شخصیت‌ها را باور کنم اما نه ماجراهای آن‌ها را و به‌ندرت حرف‌هایی را که نویسندگان در دهان آن‌ها می‌گذارند. حالا نمی‌دانیم می‌توانیم کتابی پیدا کنیم که در آن دقیقاً برعکس پیش آمده باشد. می‌توانیم کتابی پیدا کنیم که شخصیت‌هایش را باور نداشته باشیم، اما می‌توانیم ماجرا را در آن باور کنیم؟ یاد کتاب دیگری افتادم که مرا تحت تاثیر قرار داد. یاد «موبی دیک» ملویل[۱۹] افتادم. مطمئناً کاپیتان «اهاب» را باور ندارم. مطمئناً خصومت او را نسبت به نهنگ سفید باور ندارم؛ به سختی می‌توانم شخصیت‌ها را از یکدیگر تشخیص بدهم. با وجود این ماجرا را باور می‌کنم ــ یعنی آن را مثل یک جور حکایت اخلاقی باور می‌کنم (هر چند دقیقاً نمی‌دانم حکایت اخلاقی دربارهٔ چیست ــ شاید حکایتی اخلاقی دربارهٔ جدال با گناه است، دربارهٔ شیوهٔ غلط جدال با گناه). نمی‌دانم کتاب‌های دیگری هم هست که بتوان دربارهٔ آن‌ها همین را گفت. در «سیر و سیاحت زائر»[۲۰] فکر می‌کنم هم تمثیل را باور دارم و هم شخصیت‌ها را. این موضوع را باید بررسی کرد.

یادتان باشد که گنوسی‌ها[۲۱] می‌گفتند تنها راه رهاشدن از گناه،

مرتکب شدن آن است، چون بعد از آن توبه می‌کنید. در خصوص ادبیات، از نظر اصولی، حرف آن‌ها درست بود. اگر بعد از نوشتن پانزده کتاب غیرقابل تحمل، به سعادت نوشتن چهار پنج صفحه قابل تحمل دست یافته‌ام، نه تنها به مرور زمان، بلکه از طریق روش آزمایش و خطا، به این فتح نمایان دست یافته‌ام. فکر می‌کنم نه همه اشتباهات ممکن را ــ چون اشتباهات بی‌شمارند ــ بلکه بسیاری از آن‌ها را مرتکب شده‌ام.

برای نمونه، مثل بیشتر جوان‌ها، با این فکر که شعر آزاد آسان‌تر از قالب‌های متعارف شعر است، شروع کردم. امروز، کاملاً مطمئنم که شعر آزاد بسیار مشکل‌تر از قالب‌های متعارف و سنتی است. سند اثبات آن ــ اگر به‌سندی نیاز باشد ــ این است که ادبیات با شعر شروع می‌شود. تصور می‌کنم توضیح آن این باشد که همین که الگویی به‌وجود بیاید ــ الگویی از قافیه‌ها، از تجنیس‌های مصّوت[۲۲]، از هماوایی آغاز کلمات[۲۳]، از هجاهای بلند و کوتاه و مانند آن‌ها ــ شما فقط باید آن الگو را تکرار کنید. در حالیکه اگر به نوشتن نثر دست بزنید (و نثر، البته مدت‌ها بعد از نظم پیدا می‌شود)، در این صورت همانطور که استیونسون خاطرنشان کرد، به طرح دقیق‌تری نیاز دارید. چون گوش وادار می‌شود در انتظار چیزی باشد و بعد به آنچه انتظار دارد نمی‌رسد. چیز دیگری به او داده می‌شود و آن چیز دیگر، قاعدتاً هم به نتیجه نرسیدن است و هم رضایت. بنابراین شعر آزاد خیلی مشکل‌تر است، مگر آنکه احتیاطاً والت ویتمن یا کارل سندبرگ[۲۴] باشید. دست‌کم، حالا در روزهای آخر عمرم، فهمیده‌ام که قالب‌های سنتی شعر آسان‌ترند. یک علت دیگر سهولت، یک علت دیگر آسانی ممکن است مبتنی بر این واقعیت باشد که به مجرد اینکه مصراع مشخصی را سرودید، به مجرد اینکه خودتان را به دست مصراع مشخصی سپردید، در این‌صورت خودتان را به قافیه مشخصی ملتزم

کرده‌اید. و از آنجا که قافیه‌ها نامحدود نیستند، کار برایتان آسان‌تر می‌شود.

البته آنچه مهم است، چیزی است که در ورای شعر است. من ــ مثل همهٔ جوان‌ها ــ کارم را با تلاش برای اینکه خودم را به قیافهٔ دیگری دربیاورم، شروع کردم. اول، چنان در اشتباه بودم که وقتی کارلایل و ویتمن را خواندم، گمان کردم که شیوهٔ نگارش نثر کارلایل، تنها شیوهٔ ممکن است و شیوهٔ شعر سرودنِ ویتمن، تنها شیوهٔ ممکن است و اصلاً سعی نکردم این امر عجیب و غریب را که دو آدم متضاد، در شعر و نثر به حد کمال رسیده‌اند، توجیه کنم.

وقتی نوشتن را شروع کردم، دائم به خودم می‌گفتم که عقایدم خیلی سطحی است ــ که اگر خواننده خوب تشخیص بدهد، مرا تحقیر خواهد کرد. و برای همین تغییرقیافه دادم. در ابتدا، سعی کردم نویسنده‌ای اسپانیایی بشوم متعلق به قرن هفدهم که از زبان لاتین سر در می‌آورد. دانشم از زبان لاتین واقعاً ناچیز بود. حالا خودم را نویسندهٔ اسپانیایی قرن هفدهمی نمی‌بینم، و تلاش‌هایم برای آنکه در زبان اسپانیایی، سرتامس براون[۲۵] باشم، یکسره ناموفق ماند. یا شاید ده ــ دوازده سطر گوشنواز به بار آورد.

بدیهی است در مورد نوشته‌های متکلف، سخت در اشتباه بودم. حالا فکر می‌کنم که نوشته‌های متکلف، اشتباه است. فکر می‌کنم اشتباه است چون نشانهٔ توخالی بودن است و خواننده آن‌ها را نشانهٔ توخالی بودن می‌داند. اگر خواننده فکر کند که شما ضعف اخلاقی دارید، اصلاً دلیلی ندارد که شما را تحسین کند یا شما را تحمل کند.

بعد گرفتار اشتباه بسیار رایجی شدم: از میان همه چیز نهایت سعی‌ام را کردم تا امروزی باشم. در کتاب «سال‌های شاگردی استاد ویلهلم»[۲۶]

گوته، شخصیتی هست که می‌گوید: «بله، می‌توانید دربارهٔ من هر چه می‌خواهید بگویید، اما هیچکس منکر این نیست که من، امروزی هستم.» من هیچ تفاوتی بین آن شخصیت واقعاً احمق در رمان گوته و آرزوی امروزی بودن نمی‌بینم. چون ما امروزی هستیم، مجبور نیستیم تلاش کنیم که امروزی بشویم. مسأله موضوع یا سبک نیست.

اگر «آیوانهو» سروالتر اسکات[۲۷] را بررسی کنید یا (برای اینکه نمونهٔ خیلی متفاوت دیگری را بگیریم) سالامبو اثر فلوبر را[۲۸] می‌توانید تاریخی را که کتاب‌ها نوشته شده‌اند، بگویید. هر چند فلوبر از سالامبو به عنوان *رمان کارتاژی (roman Cartaginois)* صحبت کرد، هر خوانندهٔ لایقی بعد از خواندن اولین صفحه، تشخیص می‌دهد که کتاب در کارتاژ نوشته نشده است. بلکه فرانسوی قرن نوزدهمی بسیار باهوشی آن را نوشته است. همچنین در مورد «آیوانهو»، قلعه‌ها و شوالیه‌ها و خوک‌چران‌های ساکسونی و مانند آن‌ها ما را فریب نمی‌دهند. تمام مدت می‌دانیم که داریم اثر نویسنده‌ای قرن هیجدهمی یا نوزدهمی را می‌خوانیم.

گذشته از این‌ها، ما امروزی هستیم به خاطر این واقعیت خیلی ساده که ما در زمان حال زندگی می‌کنیم. هیچ‌کس تاکنون لمِ زندگی کردن در گذشته را کشف نکرده است و حتی آینده‌گرایان هم رمز زندگی کردن در آینده را کشف نکرده‌اند. چه بخواهیم، چه نخواهیم، امروزی هستیم. شاید الآن همین حمله کردن من به امروزی بودن یک شکلِ امروزی‌بودن است.

وقتی شروع به نوشتن داستان کردم، نهایت سعی‌ام را کردم تا نثر آن را بیارایم، بر سرِ این سبک، خیلی زحمت کشیدم. و بعضی اوقات، داستان‌ها زیر لایه‌های تزیینی بسیار گم می‌شدند. برای نمونه، پیرنگ خیلی خوبی در نظر داشتم و داستان «جاودانه»[۲۹] را نوشتم. فکر پنهان در

آن داستان ــ و این فکر ممکن است برای هر کدام از شما که داستان را خوانده‌اید، غیرمنتظره باشدــ این است که اگر کسی جاودانه باشد، سرانجام (و البته در دوره‌ای طولانی) طبعاً همه چیزها را گفته است، طبعاً همه کارها را انجام داده است، طبعاً همه موضوع‌ها را نوشته است. نمونه‌ام هومر بود. منظورم او بود (اگر واقعاً وجود داشته است) که «ایلیاد»ش را نوشته است. بعداً هومر، طبعاً به زندگی ادامه داده است و همانطور که نسل‌های انسانی تغییر کرده‌اند، طبعاً تغییر یافته است. سرانجام مسلماً زبان یونانی‌اش را فراموش می‌کند و دیر یا زود فراموش می‌کند که هومر بوده است. ممکن است زمانی برسد که ما به ترجمه پوپ از هومر نه تنها به مثابهٔ یک اثر هنری زیبا (که البته هست) بلکه از نظر وفادار بودن به اصل توجه کنیم. این فکر که هومر فراموش می‌کند که هومر بوده است، زیر بسیاری از اجزایی که در آن کتاب در هم تنیده‌ام، پنهان است. در حقیقت، وقتی آن داستان را یکی دو سال پیش از سر خواندم، دیدم از شدت طول و تفصیل کسالت‌بار است. و مجبور شدم به طرح قبلی‌ام برگردم تا بفهمم اگر رضایت داده بودم داستان را ساده بنویسم و آن همه تکلف و آن همه صفت و استعاره‌های عجیب و غریب را جایز نمی‌شمردم، داستان کم و بیش خوبی می‌شد.

فکر می‌کنم که نه به خِرَدی قطعی و مسلم، اما شاید به درکی قطعی و مسلم رسیده باشم. خودم را نویسنده می‌دانم. نویسنده بودن از نظر من چه معنایی دارد؟ معنی آن، فقط صادق بودن نسبت به تخیل خودم است. وقتی چیزی می‌نویسم، آن را نه از این لحاظ که با توجه به واقعیت درست باشد، (واقعیتِ صرف، شبکه‌ای از رخدادها و حوادث است)، بلکه از این لحاظ که نسبت به چیزی عمیق‌تر، صادق باشد، در نظر می‌گیرم. وقتی داستانی می‌نویسم، آن را می‌نویسم، چون به نحوی آن را باور دارمــ نه

آنطور که کسی سرگذشت صِرف را باور دارد، بلکه بیشتر همانطور که کسی رؤیایی یا فکری را باور دارد.

فکر می‌کنم چه بسا، ما به واسطه یکی از مطالعاتی که من بیشترین ارزش را برای آن قائلم- مطالعهٔ تاریخ ادبیات- به بیراهه کشانده شویم. نمی‌دانم (و امیدوارم کفر نباشد) آیا بیش از حد نسبت به تاریخ توجه نشان نداده‌ایم. توجه زیاد نسبت به تاریخ ادبیات ــ یا راستش را بخواهید، هر هنر دیگری ــ در واقع گونه‌ای بی‌اعتقادی است، گونه‌ای شک‌اندیشی است. اگر مثلاً من به خودم بگویم که وردزورث و ورلن شاعران خیلی خوب قرن نوزدهم بودند، در این‌صورت ممکن است این خطر پیش بیاید که فکر کنم که زمان، به نحوی آن‌ها را از بین برده است، که حالا دیگر به آن خوبی که بودند، نیستند. فکر می‌کنم آن اندیشه قدیمی که می‌توانیم کمال هنر را بدون در نظر گرفتن دوره‌ها، بپذیریم، عقیدهٔ جسورانه‌تری بود.

من کتاب‌های متعددی دربارهٔ تاریخ فلسفه هند خوانده‌ام. نویسندگان (انگلیسی، آلمانی، فرانسوی، امریکایی و مانند آن‌ها) همیشه از این واقعیت که در هند، مردم حساسیت تاریخی ندارند، تعجب می‌کنند ــ اینکه با همه متفکران چنان برخورد می‌کنند که انگار معاصر هستند. حرف‌های فلسفه قدیم را به اصطلاحات جدید فلسفهٔ امروز برمی‌گردانند. اما این نمایانگر چیزی شکوهمند است. نمایانگر این فکر است که کسی فلسفه را *باور دارد*، یا کسی شعر را *باور دارد* ــ که چیزهایی که در زمانی زیبا هستند، می‌توانند همچنان زیبا بمانند.

اگرچه تصور می‌کنم وقتی این حرف را می‌زنم، کاملاً غیرتاریخی می‌شوم (چون مسلماً معنی‌ها و دلالت‌های کلمات عوض می‌شوند)، باز هم فکر می‌کنم شعرهایی هستند که وقتی آن‌ها را می‌خوانیم، فراتر از

زمانیم- برای نمونه وقتی ویرژیل سرود: «ناشناخته رفتند از میان سایه‌های اندوهبار...»[۳۰]، یا وقتی یک شاعر انگلیسی باستان سرود: «برف می‌بارد از سوی شمال...»[۳۱] یا وقتی می‌خوانیم: «نغمه‌ها برای گوش سپردن است، از چه غمگنانه به نغمه‌ها گوش می‌سپاری؟/ خوشی با خوشی نمی‌ستیزد، شادی از شادی، شادمان می‌شود».[۳۲] فکر می‌کنم زیبایی جاودانه است، و بدون شک وقتی کیتس نوشت: «زیبایی لذتی است جاودانه»[۳۳] منظورش همین بود. ما این شعر را می‌پذیریم و آن را مثل یک جور حقیقت، مثل یک جور قاعده می‌پذیریم. بعضی وقت‌ها آنقدر با دل و جرأت و امیدوار هستم که فکر می‌کنم ممکن است حقیقت داشته باشد که هرچند همه کسانی که می‌نویسند، به‌موقع خود، با رخدادها و حوادث و نامرادی‌های عصر سروکار دارند، به هر حال می‌توان به زیبایی جاودانه دست یافت.

وقتی می‌نویسم سعی می‌کنم به رؤیا وفادار باشم نه به رخدادها. البته در داستان‌هایم (مردم به من می‌گویند باید دربارهٔ آن‌ها حرف بزنم) رخدادهای واقعی وجود دارد، اما به هر حال فهمیده‌ام که رخدادها باید همیشه همراه با مقداری دروغ بازگو شوند. نقل ماجرا آنطور که در واقعیت اتفاق افتاده است، ارضاکننده‌نیست. مجبوریم چیزها را تغییر بدهیم، حتی اگر به نظرمان بی‌معنی بیایند. اگر این کار را نکنیم، بایا خودمان را نه هنرمند، بلکه صرفاً روزنامه‌نگار یا تاریخ نویس بدانیم اگرچه، تصور می‌کنم همه مورخان واقعی فهمیده‌اند که می‌توانند کم بیش به اندازهٔ داستان‌نویس‌ها خیالپرداز باشند. برای نمونه وقتی آثار گیبون[۳۴] را می‌خوانیم، لذتی که از آثار او می‌بریم کم و بیش مشابه لذ است که از خواندن آثار داستان‌نویسی بزرگ می‌بریم. رویهمرفته گ چیز زیادی دربارهٔ شخصیت‌های خود نمی‌دانست. تصور می‌کنم مج

بود رخدادها را در خیال بسازد، باید خودش را تا اندازه‌ای خالق زوال و سقوط امپراطوری روم دانسته باشد. و این کار را چنان فوق‌العاده انجام داده است که من هیچ شرح و توضیح دیگری را نمی‌پذیرم.

اگر مجبور بودم توصیه‌ای به نویسندگان بکنم (و فکر نمی‌کنم نیازی داشته باشند، چون هر کسی باید راه خودش را پیدا کند)، فقط همین را به آن‌ها می‌گفتم: از آن‌ها می‌خواستم تا آنجا که می‌توانند کمتر اثر خود را دستکاری کنند. فکر نمی‌کنم زیر و رو کردن فایده‌ای داشته باشد. زمانی فرا می‌رسد که شخص کشف می‌کند که چه کار می‌تواند بکند ــ وقتی که شخص صدای طبیعی خودش را، ضرباهنگ خودش را پیدا می‌کند، بنابراین فکر نمی‌کنم تغییرهای مختصر فایده داشته باشد.

وقتی می‌نویسم، به خواننده فکر نمی‌کنم (چون خواننده شخصیتی فرضی است)، و به خودم فکر نمی‌کنم (چه بسا من هم شخصیتی فرضی باشم) بلکه به چیزی فکر می‌کنم که سعی دارم آن را منتقل کنم و تا آنجا که می‌توانم سعی می‌کنم آن‌را ضایع نکنم. وقتی جوان بودم، به بیان خیلی اعتقاد داشتم. کروچه[۳۵] را خوانده بودم، اما خواندن کروچه کمکی به من نکرد، می‌خواستم هر چیزی را بیان کنم، مثلاً فکر می‌کردم، اگر به غروب آفتاب نیاز دارم، باید برای غروب آفتاب، کلمهٔ دقیق را پیدا کنم، یا به بیان دقیق‌تر، شگفت‌انگیزترین استعاره را. حالا به این نتیجه رسیده‌ام (و این نتیجه ممکن است به نظر غم‌انگیز بیاید) که دیگر به بیان اعتقادی ندارم: فقط به اشاره اعتقاد دارم. مگر، کلمات چه هستند؟ کلمات نشانه‌هایی برای ذهنیات مشترک هستند. اگر من کلمه‌ای به‌کار ببرم، در این صورت ما باید تجربه‌ای از آنچه آن کلمه نشانه و نمایانگر آن است، داشته باشیم، و اگر نه آن کلمه برای شما هیچ معنایی ندارد. فکر می‌کنم ما فقط می‌توانیم اشاره کنیم، فقط می‌توانیم سعی کنیم خواننده را به تخیل

وادارم. خواننده اگر به‌قدر کافی تیزهوش باشد، همین‌قدر که به چیزی اشاره کنیم، متقاعد می‌شود.

این باعث کارآیی می‌شود ــ در مورد خود من، باعث تنبلی هم می‌شود. از من پرسیده‌اند چرا هرگز به رمان نپرداخته‌ام. تنبلی، بدون شک اولین توجیه است، اما توجیه دیگری هم هست. هرگز هیچ رمانی را بدون احساس خاصی از کسالت نخوانده‌ام. رمان‌ها حشو و زوائد دارند، تا آنجا که می‌دانم، به نظرم حشو و زوائد جزء ذاتی رمان است. اما داستان‌های کوتاه بسیاری را به تکرار خوانده‌ام. دریافته‌ام که در داستان کوتاهی مثلاً از هنری‌جیمز[۳۶] یا رودیارد کیپلینگ می‌توان به همان اندازه پیچیدگی دست یافت ــ و به طرزی لذت‌بخش‌تر ــ که امکان دارد از رمانی بلند به دست آورد.

فکر می‌کنم معتقدات من به اینجا می‌انجامد. وقتی قول سخنرانی «معتقدات شاعر» را دادم، خیلی ساده‌لوحانه، فکر کردم وقتی پنج سخنرانی ایراد کرده‌ام، در عمل تا حدودی معتقدات خودم را به‌تدریج آشکار کرده‌ام. اما فکر می‌کنم این دین را به گردن دارم که بگویم هیچ معتقدات مشخص و ویژه‌ای ندارم، به جز آن معدود احتیاط‌کاری‌ها و تردیدهایی که دربارهٔ آن‌ها با شما صحبت کرده‌ام.

وقتی چیزی می‌نویسم، سعی نمی‌کنم آن را بفهمم. گمان نمی‌کنم آگاهی، چندان ربطی به اثر نویسنده داشته باشد. فکر می‌کنم یکی از خطاهای ادبیات جدید این است که بیش از حد خود آگاه است. برای نمونه، آثار ادبی فرانسوی را از آثار ادبی مهم دنیا می‌دانم (تصور نمی‌کنم کسی بتواند در این شک کند). با وجود این، ناچار به این نتیجه رسیده‌ام که نویسندگان فرانسوی معمولاً بیش از حد، خودآگاه هستند. نویسندهٔ فرانسوی پیش از آنکه کاملاً بداند چه می‌خواهد بنویسد، با محدود کردن

خودش شروع می‌کند. نویسنده فرانسوی می‌گوید: کاتولیکی که (مثلاً) در منطقه فلان و بهمان به دنیا آمده و کمی هم سوسیالیست است، چه باید بنویسد؟ یا بعد از جنگ جهانی دوم، چطور باید بنویسیم؟ تصور می‌کنم اشخاص زیادی در سراسر دنیا هستند که از این مشکلات موهوم رنج می‌برند.

وقتی می‌نویسم (البته، شاید من نه نمونه‌ای خوب، بلکه فقط درس عبرتی وحشتناک باشم)، سعی می‌کنم به کلی همه چیز را دربارهٔ خودم فراموش کنم. اوضاع و احوال شخصی‌ام را فراموش کنم. سعی نمی‌کنم همانطور که یکبار سعی کردم، نویسنده‌ای اهل امریکای جنوبی باشم. فقط سعی می‌کنم رؤیا را منتقل کنم. و اگر رؤیا، رؤیایی تیره و تار باشد (در مورد من، معمولاً اینطور است) سعی نمی‌کنم آن را زیبا کنم، یا حتی از آن سر در بیاورم. شاید درست عمل کرده‌ام. چون هر بار مقاله‌ای دربارهٔ خودم می‌خوانم ــ و به دلیلی به نظر می‌رسد که خیلی‌ها مشغول این کار هستند ــ معمولاً از معانی عمیقی که از آن نوشته‌های قلم‌انداز من استنباط شده است، متحیر و بسیار ممنون می‌شوم. مسلماً از آن‌ها سپاسگزارم، چون نوشتن را نوعی تشریک مساعی می‌دانم. به این معنی که خواننده به سهم خود کار می‌کند، خواننده کتاب را غنی می‌کند. و همین حالت وقتی کسی سخنرانی می‌کند، پیش می‌آید.

گاه‌گاهی ممکن است فکر کنید که سخنرانی خوبی شنیده‌اید. در این صورت باید به شما تبریک بگویم، چون رویهمرفته شما همراه با من فعالیت کرده‌اید. اگر همت شما نبود، فکر نمی‌کنم این سخنرانی‌ها استثنائاً خوب و حتی قابل تحمل به نظر می‌آمد. امیدوارم امشب با من همکاری کرده باشید، و از آنجا که امشب، با شب‌های دیگر تفاوت دارد، میل دارم مطلبی در مورد خودم بگویم.

شش ماه قبل به امریکا آمدم. در کشور خودم، عملاً (با تکرار عنوان کتاب معروفی از ولز) «مرد نامریی»[۳۷] هستم. اینجا به هر حال مریی هستم. اینجا مردم آثارم را خوانده‌اند ــ آن‌قدر آثارم را خوانده‌اند که مرا در مورد داستان‌هایی که همه را فراموش کرده‌ام، استنطاق می‌کنند. می‌پرسند چرا فلانی پیش از اینکه جواب بدهد، ساکت بود، و من متحیرم که فلانی کی بود، چرا ساکت بود، چه جواب داد. اکراه دارم حقیقت را به آن‌ها بگویم. می‌گویم فلانی پیش از اینکه جواب بدهد، ساکت بود، چون معمولاً آدم پیش از آنکه جواب بدهد، ساکت است، و با اینهمه همه این‌چیزها مرا خشنود کرده است. فکر می‌کنم اگر نوشته مرا می‌پسندید (نمی‌دانم این‌طور است؟) کاملاً در اشتباهید، اما آن را اشتباه بسیار بزرگوارانه‌ای تلقی می‌کنم. فکر می‌کنم آدم باید سعی کند چیزها را باور کند، حتی اگر بعد از آن غلط از آب در بیایند.

اگر حالا دارم شوخی می‌کنم، این کار را می‌کنم چون چیزی در درون خودم احساس می‌کنم. شوخی می‌کنم چون واقعاً احساس می‌کنم برای من چه مفهومی دارد. می‌دانم که به این شب فکر خواهم کرد. از خودم خواهم پرسید: چرا آنچه را باید می‌گفتم، نگفتم؟ چرا نگفتم که این چند ماه در امریکا برای من چه مفهومی داشته است ــ این دوستان آشنا و ناآشنا برای من چه مفهومی داشته‌اند؟ اما تصور می‌کنم احساس من به هر حال به نحوی به شما منتقل می‌شود.

از من خواسته شده است شعری از خودم بخوانم، بنابراین به سراغ یک غزل می‌روم. غزلی دربارهٔ اسپینوزا. این واقعیت که بسیاری از شما ممکن است اسپانیایی ندانید، آن را غزل زیباتری خواهد کرد. همانطور که گفته‌ام، معنی مهم نیست ــ آنچه مهم است آهنگ خاص، شکل خاصِ بیان چیزهاست. هر چند ممکن است آهنگی در کار نباشد، احتمالاً آن را

احساس خواهید کرد، یا به بیان دقیق‌تر، از آنجا که می‌دانم خیلی لطف دارید، به خاطر من، آن را ابداع خواهید کرد.

حالا به سراغ غزل «اسپینوزا» می‌رویم:

دستان شفاف یهودی
سیقل می‌دهند در تاریک روشن، بلورها را
غروبی که رو به زوال است، ترس است و سرما است
(غروب‌ها همه یکسانند)
دست‌ها و فضای یاقوت رنگ
که رنگ می‌بازد در مرز گتو*
انگار وجود ندارند برای مرد خاموش
که دارد خواب هزارتویی روشن را می‌بیند
او را مغشوش نمی‌کند شهرت، آن بازتاب رؤیاها
در رؤیای آینه‌ای دیگر
و عشقِ رمندهٔ دوشیزگان.
فارغ از اسطوره و استعاره،
صیقل می‌دهد بلوری سرسخت را:
نقشهٔ لایتناهی کسی،
که خود، تمامی ستارگان خویش است.[۳۸]

---

* gheto محله یهودی‌نشین

یادداشت‌های معمای شعر

۱ـ توماس دوکوئینسی Thomas De Quincy (۱۷۸۵ـ ۱۸۵۹) مقاله‌نویس و منتقد انگلیسی.

۲ـ اسقف جورج برکلی Bishop Goerge Berkely (۱۶۸۵ـ ۱۷۵۳) فیلسوف ایرلندی. ایده‌آلیسم ذهنی او به Berkelianism معروف است.

۳ـ دیوید هیوم David Hume (۱۷۱۱ـ ۱۷۷۶) فیلسوف و مورخ اسکاتلندی.

۴ـ آرتور شوپنهاور Arthur Schopenhauer (۱۷۸۸ـ ۱۸۶۰) فیلسوف آلمانی.

۵ـ بندتو کروچه Benedetto Croce (۱۸۶۶ـ ۱۹۵۲) فیلسوف و منتقد ادبی. کتاب «زیبایی‌شناسی» او معروف است.

۶ـ فرای لوییس دلئون Fray Luis de Leon (۱۵۲۷ـ ۱۵۹۱) عارف و شاعر اسپانیایی. لوییس دلئون راهب بود و بر ادبیات دورهٔ رنسانس اسپانیایی تأثیر بسیار گذاشت. دفرای لقبی است که برای راهب‌ها و مبلغان مذهبی به‌کار می‌رفت).

۷ـ رالف والدو امرسون Ralph Waldo Emerson (۱۸۰۳ـ ۱۸۸۲) شاعر و مقاله‌نویس امریکایی.

۸ـ جان کیتس John Keats (۱۷۹۵ـ ۱۸۲۱) شاعر انگلیسی.

۹ـ جورج چاپمن George Chapman (۱۵۵۹؟ـ ۱۶۳۴) شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی که ترجمه او از آثار هومر، معیار ترجمه انگلیسی به‌شمار می‌رود.

۱۰ـ ویلیام شکسپیر غزل شمارهٔ ۸۶.

۱۱ـ جورج برنارد شاو George Bernard Shaw (۱۸۵۶ـ ۱۹۵۰)

نمایشنامه‌نویس ایرلندی، منتقد ادبی و برنده جایزه نوبل سال ۱۹۲۵.

۱۲ـ بدون تردید منظور بورخس رسالهٔ فدروس افلاطون (بخش 275d) است، آنجا که سقراط می‌گوید: فدروس نمی‌توانم جلو این احساسم را بگیرم که نوشتن متأسفانه شبیه نقاشی است، زیرا مخلوقات نقاش، به نظر زنده می‌آیند، با اینهمه موضوع‌ها باید به‌صورت شفاهی یاد داده شوند و رد و بدل شوند. طریقهٔ واقعی «نوشتن» این است. (278B) نوشتن با قلم و مرکب، نوشتن «با آب» است، زیرا کلمات نمی‌توانند از خود دفاع کنند. از این جهت، کلام گفتاری ـ «کلام زندهٔ معرفت که روح دارد» ـ برتر از کلام نوشتاری است، که چیزی بیشتر از نقشِ خود نیست. کلماتی که با قلم و مرکب نوشته می‌شوند، همانقدر بی‌دفاع هستند که کسانی که بر آن‌ها تکیه می‌کنند.

۱۳ـ رافائل کانسینوس آسنس Rafael Cansinos Assens نویسندهٔ معاصر آندلسی که بورخس هرگز از صحبت کردن دربارهٔ حافظه خیره‌کنندهٔ او خسته نمی‌شد. آرژانتینی جوان در سال‌های اوایل دههٔ ۱۹۲۰ در مادرید، به محفل ادبی او به نام Tertulia رفت و آمد داشت. «با دیدن او به‌نظرم آمد با کتابخانه‌های شرق و غرب روبه‌رو هستم.»:

(Roberto Alifano, *Conversations con Borges* [Buenos Aires: Debate, 1986,(101- 102)

رافائل کانسینوس آسنس که با غرور می‌گفت می‌تواند به همه ستاره‌ها به چهار زبان (یا آنطور که بورخس به مناسبتی دیگر می‌گوید، به هفده زبان) هم کلاسیک، هم جدید ـ سلام کند، ترجمه‌هایی از زبان‌های فرانسوی، عربی، لاتین و عبری انجام داد.

۱۴ـ ماسِدُنیو فرناندس Macedonio Fernandez (۱۸۷۴ـ ۱۹۵۲) که هوادار ایده‌آلیسم مطلق بود و بورخس نسبت به او شیفتگی شدیدی داشت. فرناندس یکی از دو نویسنده‌ای است که بورخس آن‌ها را به خاطر خصوصیت آغازگری‌شان به حضرت آدم تشبیه می‌کرد (آن دیگری والت ویتمن بود) این آرژانتینی فوق‌العاده عجیب و غریب اظهار داشت: «می‌نویسم، تنها برای اینکه نوشتن مرا به فکر کردن وا می‌دارد.» فرناندس شعرهای زیادی سرود که در کتاب زیر گردآوری شده است:

Poesias completas, ed. Carmen de Mora [Madrid: visor, 1991)

فرناندس آثار منشور بسیار دارد.

۱۵ـ لوسیوس آنائوس سنکا Lucius Annaus Seneca (۴ ق.م.ـ ۶۵ م) فیلسوف، خطیب و تراژدی‌نویس رومی.

۱۶ـ اسوالد اسپنگلر Oswald Spengler (۱۸۸۰ـ ۱۹۳۶) نویسنده آلمانی متخصص در فلسفه تاریخ. اثر مهم او کتاب «انحطاط غرب» (The Decline of the West) است.

۱۷ـ اشاره بورخس به اعتقاد اشعریان (فرقه‌ای از اهل سنت و حدیث) است که کلام خدا یعنی قرآن را نیز مانند صفات خدا موجود در ذات او و در اصطلاح «قدیم» می‌دانستند. بنابراین اعتقاد همچنانکه صفات خدا همراه با او و در ازل به‌وجود آمده و تا ابد ادامه دارد، قرآن نیز پیش از خلق عالم وجود داشته است و مخلوق نیست.

۱۸ـ در یونان باستان برای هر یک از انواع شعر و بعضی از علوم معتقد به وجود الهه‌ای بودند که آن‌ها را موز (muse) می‌نامیدند. شاعران در شروع سروده‌های خود معمولاً از الههٔ خاص آن نوع شعر درخواست می‌کردند تا به آن‌ها برای سرودن شعر الهام ببخشد.

۱۹ـ بیوولف Beowulf شعری حماسی که بزرگترین اثر بازمانده از ادبیات انگلیسی باستان و اولین حماسه بومی اروپایی است. حوادث آن مربوط به اوایل قرن ششم میلادی است و به نظر می‌رسد بین سال‌های ۷۰۰ تا ۷۵۰ میلادی نوشته شده باشد.

۲۰ـ شکسپیر، هملت، پردهٔ ۳، صحنه ۱، سطرهای ۵۷ـ ۹۰.

۲۱ـ چارلز دیکنز Charles Dickens (۱۸۱۲ـ ۱۸۷۰) رمان‌نویس انگلیسی.

۲۲ـ دانته گابریل روزتی Dante Gabriel Rossetti (۱۸۲۸ـ ۱۸۸۲) شاعر و نقاش ایتالیایی تبار انگلیسی:

Dante Gabriel Rossetti, "Inclusiveness" Sonnet 29, in Rossetti, *Poems*, Ist.ed (London: Ellis, 1870), 217.

۲۳ـ نقل از:

Heraclitus, Fragment 41, in *The Fragments of the work of Heraclitus of Ephesus on Nature*, trans. Ingram Bywater (Baltimore: N. Murray, 1889).

هراکلیت (حدود ۵۳۵ـ ۴۷۵ ق.م.) فیلسوف یونانی معتقد بود که آنچه در جهان واقعیت دارد، تغییر و دگرگونی است و ثبات، تصوری موهوم بیش نیست. و حالی که واقعیت دارد، گذرا بودن است.

۲۴ـ نقل از:

Robert Browning "Bishop Blougram's Apology", lines 182-184.

رابرت براونینگ Robert Browning (۱۸۱۲ـ ۱۸۸۹) شاعر انگلیسی که شعرهایی که به صورت تک‌گویی نمایشی از زبان شخصیت‌های مختلف سروده است معروفیت دارد.

۲۵ـ نقل از:

Augustine's *Confessions*, 11. 14

آگوستین (۳۵۴ـ ۴۳۰) فیلسوف و از آباء اولیه کلیسا بود.

یادداشت‌های استعاره

۱ـ لئوپولدو لوگنس Leopoldo Lugones (۱۸۷۴ـ ۱۹۳۸) نویسندهٔ بزرگ آرژانتینی اوایل قرن بیستم، در ابتدا مدرنیست بود. اثر او موسوم به *Lunario Sentimental* (دور قمری خیال‌انگیز) کتابی است درهم‌آمیخته از شعر، داستان‌های کوتاه و نمایشنامه‌هایی که درونمایه آن‌ها ماه است و وقتی منتشر شد به لحاظ بریدن از مکتب روشنفکرانه مدرنیسم که پیش از آن به وجود آمده بود و هم به لحاظ به استهزاگرفتن مخاطبان این گرایش، باعث جار و جنجال شد. بورخس اغلب در آثار خود از لوگنس نقل قول و دربارهٔ او اظهارنظر می‌کند. برای نمونه در یکی از کتاب‌های خود او را «مرد اعتقادها و هیجان‌های عنان‌گسیخته» توصیف کرده است.

۲ـ اشاره بورخس به کتاب

An Etymological Dictionary of the Enylish Language

است، تألیف پدر روحانی والتر دبلیو اسکیت Walter W. Skeat که اولین بار در فاصله سال‌های ۱۸۷۹ـ ۱۸۸۲ در آکسفورد انگلستان منتشر شد.

۳ـ نگاه کنید به یادداشت شمارهٔ ۱۸ «معمای شعر»

۴ـ آنچه امروز به عنوان «مجموعه یونانی» Greek Anthology می‌شناسیم، شامل ۴۵۰۰ شعر کوتاه از نزدیک به ۳۰۰ شاعر است که ادبیات یونانی را از قرن هفتم پیش از میلاد تا قرن دهم بعد از میلاد نشان می‌دهد.

۵ـ «طفولیتی دوباره» A Second Childhood اثر جی.ک. چسترتون (۱۸۷۴ـ ۱۹۳۶) شاعر و نویسنده و منتقد انگلیسی.

۶ـ «مکاشفه یوحنّا» Revelation of Saint John آخرین بخش عهد جدید که در آن نمادها و تمثیل‌ها و تصویرهای بسیار به‌کار رفته و بیش از آنکه جنبهٔ تعلیمی

داشته باشد، جنبهٔ مکاشفه دارد، به‌خصوص در مورد حوادث آینده.
۷ـ در حقیقت آندرولانگ معتقد است که این مصراع از شعری از تنیسون است به نام "The Mystic" که در سال ۱۸۳۰ چاپ شده است، آلفرد تنیسون Alfred Tennyson (۱۸۰۹ـ ۱۸۹۲) شاعر انگلیسی نماینده اصلی شعر انگلیسی دورهٔ ویکتوریا است و آندرولانگ "Andrew Lang" (۱۸۴۴ـ ۱۹۱۲) دانشمند و ادیب اسکاتلندی است.
۸ـ «از زمان و رودخانه» "Of Time and River" اثر تامس وولف Thomas Wolf نویسندهٔ امریکایی که اولین‌بار در سال ۱۹۳۵ منتشر شد.
۹ـ نگاه کنید به یادداشت شمارهٔ ۲۲ «معمای شعر»
۱۰ـ خورخه مانریکه Jorge Manrique (۱۴۴۰ـ ۱۴۷۹) شاعر اسپانیایی که بیشتر به خاطر شعرهای غنایی‌اش معروف است. از جمله اشعار او شعری است غنایی که برای پدر خود سروده است و لانگ فلو آن را با نام «چهار پارهٔ مانریکه» "Coplas de Manrique" به انگلیسی ترجمه کرده است.
۱۱ـ ترجمه لانگ فلو چنین است: زندگانی ما رودخانه‌ای است / آزد می‌خرامد / به سوی آن دریای ژرف بی‌کران / مرگ خاموش / به آن سو که همه جاه و جلال‌ها و خودستایی‌های این جهانی / بلعیده می‌شود / در کام دریایی تاریک.
۱۲ـ زندگی‌های ما رودخانه‌هایی است / که به دریایی می‌ریزد / که مرگ است / آنجا قلمرو حکومت راست به پایان خواهد رسید / از میان خواهد رفت.
۱۳ـ سدّ هرمینستون "Weir of Herminston" اثر رابرت لویی استیونسون (۱۸۵۰ـ ۱۸۹۴) نویسنده و شاعر اسکاتلندی.
۱۴ـ «بیهودگانی هستیم / از آن دست که رؤیاها از آن‌ها ساخته می‌شوند و زندگی حقیرمان را / خوابی احاطه کرده است:

Shakespear, *The Tempest*, Act 4, scene 1, lines 156-158.

۱۵ـ والتروفون در فوگل وید (Walter von der vogelweid) (حدود ۱۱۷۰ـ حدود ۱۲۳۰) شاعر آلمانی قرون وسطی. نقل قول بورخس نیمی به زبان آلمانی قرون وسطی و نیمی به زبان آلمانی جدید است.
۱۶ـ در میان ۹۱ مورد «خواب» که در کشف اللغات هومر فهرست شده است، هیچ ارجاعی به خواب آهنین وجود ندارد. ممکن است منظور بورخس آنه‌اید

ویرژیل باشد با ترجمه جان درایدن: «رؤیاهای ترسناک ترا، و خواب آهنین را، او تاب می‌آورد.» و نیز «خوابی آهنین، چشم‌های کودن او را سنگین کرد.»

۱۷ـ هاینریش هاینه Heinrich Heine (۱۷۹۷ـ ۱۸۵۶) شاعر آلمانی.

۱۸ـ از شعر «توقف در جنگل در شبی برفی» "Stopping by Woods on a Snowy Evening" اثر رابرت فراست (۱۸۷۴ـ ۱۹۶۳) شاعر امریکایی. فراست به خاطر به‌کار بردن زبان گفتاری و نمادهایی که از زندگی عادی می‌گیرد، معروف است.

۱۹ـ از کارهای بزرگ لئون دوخُونه León Dujovne ترجمه Sepher Letzirah از زبان عبری به اسپانیایی است.

۲۰ـ نگاه کنید به:

"Beowulf" and the finnesburg Fragment, translated into modern English by John R. Clark Hall (London: Allen and Unwin, 1958)

۲۱ـ از شعر ۵۱ مجموعهٔ ای.ای. کامینگز E.E.Cummings (۱۸۹۴ـ ۱۹۶۲) شاعر امریکایی. بورخس چهار سطر اول قطعه سوم را نقل می‌کند.

۲۲ـ «تاریخ ادبیات فارسی» کتابی است در چهار جلد تألیف ادوارد گرانویل براون Edward G.Brown (۱۸۶۲ـ ۱۹۲۶) شرقشناس معروف انگلیسی.

۲۳ـ رودیارد کیپلینگ Rudyard Kipling (۱۸۶۵ـ ۱۹۳۶) نویسنده و شاعر انگلیسی برنده جایزه نوبل سال ۱۹۰۷.

۲۴ـ شکسپیر غزل ۲.

۲۵ـ معادل کنایه برای واژه Kenning انتخاب شده است که تعبیری است چنداسمی که به‌جای اسمی واحد به‌کار می‌رود. این نوع کنایه در شعر انگلیسی باستان و شعر زبان‌های ژرمنی وابسته به‌خصوص زبان اسکاندیناوی و ایسلندی به‌کار می‌رود.

۲۶ـ چکامه برونن برگ Ode of Brunanburh. بورخس در بخش «موسیقی کلام و ترجمه» به تفصیل دربارهٔ این شعر صحبت کرده است.

۲۷ـ گونگورا Luis de Góngora (۱۵۶۱ـ ۱۶۲۷) یکی از تأثیرگذارترین شاعران اسپانیایی دورهٔ خود. سبک پیچیدهٔ او که مقلدان سطحی بسیاری یافت، به گونگوریسم معروف شده است. در متن کتاب، بورخس شعر گونگورا را عیناً به زبان اسپانیایی نقل می‌کند.

۲۸ـ این اولین سطر از شعر هجده سطری جورج گوردون بایرون George Gordon Byron (۱۷۸۸ـ ۱۸۲۴) شاعر انگلیسی است با عنوان:
"She walks in Beauty, Like the Night" که اولین بار در مجموعه او به نام Hebrew melodies (۱۸۱۵) چاپ شد، مجموعه‌ای از ترانه‌هایی که از ایزاک ناتان Isaac Nathan با اقتباس از موسیقی سنتی یهودی برای آن‌ها آهنگ ساخت.
۲۹ـ «تو نفس زیبایی هستی».

یادداشت‌های قصه‌گویی

۱ـ از ویلیام وردزورث William Wordsworth (۱۷۷۰ـ ۱۸۵۰) از شاعران بزرگ نهضت رمانتیسم انگلیس.

۲ـ از ویلیام شکسپیر William Shakespear (۱۵۶۴ـ ۱۶۱۶) شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی. غزل شمارهٔ ۸

۳ـ آندرو لانگ Andrew Lang (۱۸۴۴ـ ۱۹۱۲) دانشمند و ادیب اسکاتلندی که مجموعه قصه‌های پریان و ترجمه‌هایش از آثار هومر، مورد توجه است. "The Tale of Troy" از جمله ترجمه‌های اوست.

۴ـ ویلیام هنری دنهام روس William Henry Denham Rouse (۱۸۶۳ـ ۱۹۵۰) نویسندهٔ بریتانیایی، مؤلف کتابی دربارهٔ خدایان و قهرمانان یونان و نیز مترجم ایلیاد به زبان انگلیسی.

۵ـ هومر Homer (قرن نهم یا هشتم پیش از میلاد. شاعر یونانی، منظومه «ایلیاد» و «ادیسه» به او منسوب است.

۶ـ اشارهٔ بورخس به »انه اید« "Aneid" است اثر ویرژیل (۷۰ـ ۱۹ قبل از میلاد) شاعر رومی که از شاهکارهای شعر حماسی عهد باستان است و ویرژیل آن را در دو بخش به تقلید از «ادیسه» و «ایلیاد» سروده است.

۷ـ اسنوررہ استرلسن Snorri Sturluson (۱۱۷۹ـ ۱۲۴۱) شاعر و مورخ و رئیس قبیله‌ای در ایسلند.

۸ـ ادین odin یکی از خدایان اصلی در اساطیر اسکاندیناوی. خدای پیروزی و مرگ که به شکل پیرمردی یک‌چشم مجسم می‌شد.

۹ـ ساکسون‌ها Saxons افراد قبیله‌ای از شمال آلمان که در اصل ساکن منطقه‌ای در حوالی مصبّ رود اِلب بودند.

۱۰ـ پریام Priam در میتولوژی یونان، آخرین پادشاه تروا و هکتور Hector پسر ارشد اوست. این دو در جنگ تروا کشته شدند.

۱۱ـ ساموئل باتلر Samuel Butler (۱۸۳۵ـ ۱۹۰۲) داستان‌نویس، مقاله‌نویس و منتقد انگلیسی. اشاره بورخس به این اثر باتلر است:

Samuel Butler, The Authoress of the "odyssey" Where and when she wrote, who she was, the use She Made of the "Iliad"

and How the Poem Grew under her hands. ed. David Grene (Chicago: University of Chicago Press, 1967)

۱۲ـ «شب‌های عربی» منظور کتاب «هزار و یک شب» است که با نام Arabian Nights, Entertainments به زبان انگلیسی ترجمه شده است و اغلب با عنوانِ خلاصه شدهٔ Arabian Nights به آن اشاره می‌شود.

۱۳ـ از «هانری چهارم» اثر شکسپیر. بخش اول، پردهٔ اول، صحنه اول. مصراع‌های ۲۵ـ ۲۷: آن پاهای مقدس/ که هزار و چهارصد سال پیش از این، میخ‌کوب شد/ به خاطر برتری ما بر صلیب رنج»

۱۴ـ ویلیام لنگلند William Langland (۱۳۳۰؟ـ ۱۴۰۰؟) شاعر بریتانیایی دربارهٔ زندگی او اطلاع کمی در دست است. بسیاری از آثار شعری انگلیسی میانه به او منسوب است.

۱۵ـ «بهشت بازیافته» Paradise Regained (۱۶۷۲) شرح فرودآمدن روح‌القدس از آسمان و اعلام عیسی به عنوان پسر خدا و نجات‌بخش بشر است. اثر جان میلتون (۱۶۰۸ـ ۱۶۷۴) شاعر انگلیسی.

۱۶ـ جفری چاسر Geoffrey Chaucer (۱۳۴۲ـ ۱۴۰۰) شاعر برجسته انگلیسی که «قصه‌های کنتربوری» او، از آثار مهم شعر انگلیسی است.

۱۷ـ هنری لویی منکن Henry Louis Mencken (۱۸۸۰ـ ۱۹۵۶) روزنامه‌نگار و طنزپرداز امریکایی.

۱۸ـ پشم زرین یا پوست زرین Golden Fleece، در اساطیر یونان، پوست قوچ بالداری بود که در سرزمینی دوردست بر درختی آویخته بود و اژدهایی از آن نگهبانی می‌کرد. وقتی ژازون Jason تاج و تخت غصب‌شدهٔ پدر را از عمویش پلیاس pelias درخواست کرد، پلیاس او را مأمور کرد تا پوست زرین را برای او

بیاورد تا به ازای آن، تاج و تخت را به او واگذارد.
۱۹ـ «نوشته‌های اسپرن» "The Aspern Papers" از آثار هنری جیمز داستان نویس امریکایی (۱۸۴۳ـ ۱۹۱۶) در «نوشته‌های اسپرن» ناشری گمنام برای به‌دست آوردن نوشته‌های اسپرن، شاعری که مدت‌ها پیش مرده است، در خانهٔ ژولیانا، معشوقهٔ سابق او اتاقی اجاره می‌کند و با تنیا خواهرزادهٔ میانسال او طرح دوستی می‌ریزد، اما حیله‌های او برای تصاحب نوشته‌ها به جایی نمی‌رسد. بعد از مرگ ژولیانا و بعد از ماجراهایی که بین ناشر و تینا پیش می‌آید، تینا نوشته‌ها را می‌سوزاند.
۲۰ـ در رمان «قصر» اثر فرانتس کافکا Franz Kafka (۱۸۸۳ـ ۱۹۲۴) داستان‌نویس چک (آلمانی‌زبان) مردی نقشه‌بردار برای انجام معامله‌ای به قلمرو ملاکی می‌رود، امّا قدرت مرموزی که از طرف مالک بزرگ بر همه چیز اعمال می‌شود، مانع انجام دادن کارها می‌شود.
۲۱ـ ناتانیل هاثورن Nathaniel Hawthorne (۱۸۱۴ـ ۱۸۶۴) رمان‌نویس و نویسندهٔ داستان کوتاه امریکایی.
۲۲ـ ادگار آلن پو Edgar Allan Poe (۱۸۰۹ـ ۱۸۴۹) شاعر و منتقد و نویسندهٔ داستان کوتاه امریکایی که به‌خاطر پروراندن رمز و راز و مرگ در داستان‌هایش معروف است.
۲۳ـ روبن داریو Rubén Dario (۱۸۶۷ـ ۱۹۱۶) شاعر تأثیرگذار اهل نیکاراگوئه. روزنامه‌نویس و دیپلومات، رهبر نهضت modernismo که در پایان قرن نوزدهم در امریکای لاتین رواج یافت.
۲۴ـ در رمان «دکتر جکیل و مسترهاید» اثر رابرت لویی استیونسون (۱۸۵۰ـ ۱۸۹۴) شاعر و نویسندهٔ اسکاتلندی، دکتر جکیل موفق می‌شود به وسیلهٔ ماده‌ای شیمیایی، به‌طور متناوب از خود دو شخصیت متضاد خوب و بد بسازد.
۲۵ـ «جنایتکار روانی» "Psycho" فیلمی از آلفرد هیچکاک، داستان مرد جوانی است که تحت تاثیر شخصیت سلطه‌جوی مادر مردهٔ خود، زنان را به قتل می‌رساند.
۲۶ـ «اورلاندو خشمگین» Orlando Furioso منظومهٔ قهرمانی‌ـ کمیک اثر لودویگو آریوستو (۱۴۷۴ـ ۱۵۳۳) شاعر ایتالیایی. شامل سه هستهٔ اصلی است

که چند اپیزود و درونمایه مختلف را در خود گردآورده است.
۲۷ـ «افسانهٔ ولسونگا» Völsunga Saga از بهترین افسانه‌های قرون وسطایی ایسلندی که قدمت آن به ۱۲۷۰ می‌رسد.
۲۸ـ نگاه کنید به: یادداشت شماره ۱۹ «معمای شعر»
۲۹ـ «هفت ستون خرد» "Seven Pillars of Wisdom" اثر تامس ادوارد لارنس T.E.;Lawrence (۱۸۸۸ـ ۱۹۳۳) نویسنده و نظامی انگلیسی معروف به «لارنس عربستان» که به قیام عرب‌ها بر ضد ترک‌ها در میانهٔ جنگ بین‌الملل اول کمک کرد.
۳۰ـ هانری باربوس Henri Barbusse (۱۸۷۳ـ ۱۹۵۳) داستان‌نویس و شاعر فرانسوی. کتاب «آتش یا روزنامه یک جوخه» "Le feu, Journal d'une escouade" اثر او در سال ۱۹۱۶ جایزه گنکور گرفت.
۳۱ـ «جنگ ارباب» Sahib's War. رودیارد کیپلینگ (۱۸۶۵ـ۱۹۳۶) داستان‌نویس و شاعر انگلیسی و برندهٔ جایزهٔ نوبل ۱۹۰۷ است.
۳۲ـ جی. ک. چسترتون Gilbert Keith Chesterton (۱۸۷۴ـ ۱۹۳۶) منتقد و رمان‌نویس و شاعر انگلیسی.
۳۳ـ «بالاد اسب سفید» "The Ballad of the White Horse" بالاد یکی از اقسام شعر روایی در ادبیات غرب است و آن داستان منظومی است که به آواز خوانده می‌شود.
۳۴ـ رمان «یولیسیز» "Ulyssess" (۱۹۲۱) اثر جیمز جویس James Joyce (۱۸۸۲ـ ۱۹۴۱) داستان‌نویس ایرلندی، تحت تأثیر کتاب «ادیسه» اثر هومر نوشته شده و همه حوادث آن در یک روز (۱۶ جون ۱۹۰۴) در دوبلین می‌گذرد. این کتاب به واسطه به کار گرفتن شیوهٔ جریان سیال ذهن در آن، معروفیت یافته است.
۳۵ـ آلیگیری دانته Alighieri Dante (۱۲۶۵ـ ۱۳۲۱) شاعر ایتالیایی سرایندهٔ کمدی الهی.

یادداشت‌های موسیقی کلام و ترجمه

۱ـ منظور بورخس، اشتراک حروف در کلمات جملهٔ ایتالیایی "tradutore, traditore" است که جناس به وجود آورده است.

۲ـ اصل شعری که بورخس به آن اشاره می‌کند به زبان انگلیسی باستان است و بورخس از ترجمه آن به زبان انگلیسی امروز حرف می‌زند. اصل و ترجمه سطرهایی که بورخس نقل می‌کند، عیناً نقل شده و ترجمه فارسی آن‌ها در پرانتز آمده است. در این ترجمه‌ها سعی شده نکاتی که بورخس بر آن‌ها تکیه می‌کند، تا آنجاکه امکان دارد، رعایت شود تا مقصود او برای خوانندهٔ ایرانی روشن شود.

۳ـ این ترجمه منتشر در Contemporary Review (London), November 1876 چاپ شد.

۴ـ هماوایی آغاز کلمات (Alliteration) اشتراک حروف اول در کلمات متوالی که در شعر انگلیسی قدیم بسیار معمول بوده است. آن را می‌توان یکی از انواع جناس به شمار آورد.

۵ـ نگاه کنید به

Tennyson, "The Battle of Brunanburh" *in Complete Poetcal works of Tennyson* (Boston: Houghton Mifflin, 1898), 485 (Stanza 3 Lines 6-7)

۶ـ زبان ژرمنی، دسته‌ای از زبان‌های هند و اروپایی است که شامل زبان آلمانی و زبان انگلیسی و زبان‌های اسکاندیناوی و صورت‌های قدیمی‌تر آن‌ها است.

۷ـ این اولین بند از هشت بند شعر "Noche Oscura del alma" اثر سان خوان دو لاکروز (۱۵۴۲ـ ۱۵۹۱) شاعر عارف اسپانیائی معروف به John of the Cross است:

در شبی سیاه

تشنهٔ عشق و پنهان در سوز و گداز
آه، اینک نوبت نیکبختی و اوج
پنهان، به درون لغزیدم،
خانه‌ام سرانجام آرام و امن و امان بود.

۸ـ آرتور سیمونز Arthor Symons (۱۸۶۵ـ ۱۹۴۵) شاعر و منتقد انگلیسی آن را تحت عنوان "The obscure Night of The soul" ترجمه کرده است. نگاه کنید به:
William Butleryedts, ed. *The Oxford Book of Modern Verse, 1892- 1935* (Newyork: Oxford university press, 1936), 77- 78.

ویلیام باتلریتس (۱۸۶۵ـ ۱۹۳۹) شاعر و نمایشنامه‌نویس ایرلندی است.

۹ـ کمبل نخستین عبارت اصل اسپانیایی را عنوان ترجمه خود قرار داده است: "En Una noche oscura" نگاه کنید به:
Roy Campbell, *Collected Poems* (London: Bodley Head, 1949;rpt.1955) 164- 165.

۱۰ـ عبارت «مترجم بزرگ» (Grand translateure) برگرفته از بالادی است اثر اُستاش داشان (Eustache Deschamps) (۱۳۴۶ـ ۱۴۰۶) شاعر فرانسوی معاصر چاسر. ترجیع آن چنین است:
"et translateur, noble Geoffry Chaucier"

۱۱ـ اولین سطر از "Parlement of Fowles" (شورای پرندگان) اثر جفری چاسر (۱۳۴۳ـ ۱۴۰۰) شاعر انگلیسی.

۱۲ـ نگاه کنید به:
Tennyson, "The Battle of Brunanburh" in the complete Poetical works, 486 (Staza) 13, lines 4- 5.

۱۳ـ بنا به سنت Hengist و Horsa دو برادری بودند که در اواسط قرن پنجم هجوم Jutish را رهبری کردند و پادشاهی کنت را پایه‌گذاری کردند. یادداشت شمارهٔ ۷ بخش «تفکر و شعر» را نیز ببینید.

۱۴ـ «آواز آوازها» "Song of Songs" یا غزل‌های سلیمان "Song of Solomon" بخشی از عهد عتیق در کتاب مقدس که به سلیمان پیغمبر منسوب است. مجموعه‌ای از شعرهای عاشقانه است که یهودیان و مسیحیان هر یک به نوعی

آن را تفسیر کرده‌اند. یهودیان آن را بیان عشق خدا نسبت به اسرائیلیان و مسیحیان آن را بیان عشق راهبانهٔ مسیح به اهل کلیسای خود می‌دانند. در عرفان قرون وسطی آن را بیان عشق مسیح و روح بشری می‌دانستند. چهارمین تفسیری که در میان دانشمندان بیشتر پذیرفته شده، غزل غزل‌ها را مجموعه‌ای از شعرهای عاشقانه شخصی می‌داند بدون هیچ دلالت مذهبی. بسیاری از محققان تاریخ سرودن آن‌ها را قرن سوم پیش از میلاد می‌دانند.

۱۵ـ فرانسیس ویلیام نیومن Francis William Newman (۱۸۰۵ـ ۱۸۹۶) نه تنها متخصص و مترجم آثار کلاسیک بود، بلکه در مورد مذهب، سیاست، فلسفه، اقتصاد و اخلاق و دیگر مسائل اجتماعی هم به شکل گسترده، کتاب‌هایی نوشت. ترجمه او از «ایلیاد» در سال ۱۸۵۶ در لندن به‌وسیله مؤسسهٔ Walton and Maberly منتشر شد.

۱۶ـ شعر شش وتدی hexameter در عروض کلاسیک، مصراعی که شش پایه وزنی و معمولاً به صورت دوهجای کوتاه و یک هجای بلند داشته باشد. این نوع وزن قدیمی‌ترین شکل وزن مشخص شعرهای تعلیمی و روایی در یونان قدیم است. هومر و ویرژیل در حماسه‌های خود این وزن را به‌کار برده‌اند.

۱۷ـ ماتیو آرنولد Mathew Arnold (۱۸۲۲ـ ۱۸۸۸) شاعر و ادیب و منتقد اجتماعی انگلیسی که از نظر فلسفه، ذوق و شیوهٔ بیان، نمونهٔ کامل نویسندهٔ دورهٔ ویکتوریا به شمار می‌آید.

۱۸ـ منظور بورخس شیوه به‌کار بردن عدد و معدود در زبان عربی است که معدود بعد از هر جزء از عدد تکرار می‌شود، همچنانکه در عنوان کتاب «الف لیله و لیله» آمده است.

۱۹ـ مارتین لوتر Martin Luther (۱۴۸۳ـ ۱۵۴۶) اصلاح‌طلب مذهبی ـ آلمانی. کشیشی که بانی آیین جدید پرتستان شد و برخلاف دستور پاپ انجیل را به زبان آلمانی ترجمه کرد.

۲۰ـ فرای لوییس دلئون نگاه کنید به یادداشت شمارهٔ ۶ بخش «معمای شعر»

۲۱ـ ادوارد فیتز جرالد Edward Fitz Gerald (۱۸۰۹ـ ۱۸۸۳) شاعر انگلیسی که با ترجمه رباعیات عمر خیام بسیار معروف شد. اقتباس و ترجمه آزاد او از رباعیات خیام از آثار کلاسیک شعر انگلیسی به شمار می‌آید. فیتزجرالد بعد از

فراغت از تحصیل از کالج ترینیتی کمبریج در سال ۱۸۳۰، بیشتر در انزوا می‌زیست. او که به مطالعات شرقشناسی و مطالعه زبان فارسی رو آورده بود در مارچ ۱۸۵۹ رباعیات خیام را به صورت جزوه‌ای منتشر کرد.

۲۲ـ سوئین برن Algeron Charles Swinburne (۱۸۳۷ـ ۱۹۰۹) شاعر و منتقد انگلیسی.

۲۳ـ نگاه کنید به یادداشت شماره ۲۲ بخش «معمای شعر»

۲۴ـ پدرو کالدرون دلابارکا Pedro Calderon de la Barca (۱۶۰۰ـ ۱۶۸۱) نمایشنامه‌نویس اسپانیایی و آخرین شخصیت مهم عصر طلایی ادبیات اسپانیا.

۲۵ـ در متن کتاب، آنجا که بورخس ترجمه فیتزجرالد را از خیام می‌خواند، آخرین مصراع به صورت "The Sultan's turret in a daze of light ..." نقل شده است، اما در اینجا که به تفصیل دربارهٔ آن رباعی صحبت می‌کند "moose of light" را به‌کار می‌برد که صورت درست ترجمه فیتزجرالد است.

۲۶ـ Don Juan de jauregui

۲۷ـ لوکان Marcus Amaeus Lucanus (۶۵ـ ۳۹ ق.م.) شاعر رومی.

۲۸ـ این سطر از کتاب Ars Poetica, 359 اثر هوراس Horace (۶۵ـ ۸ق.م.) شاعر طنزپرداز رومی است: «غمگین می‌شوم وقتی که گاه، حتی هومرِ والا دچار لغزش می‌شود.»

۲۹ـ کابالیست‌ها پیروان کابالا، فلسفه عرفانی یهودی که در قرون وسطی به بعضی از مسیحیان نیز منتقل شد. مشخصه آن، اعتقاد به بازگشت موعود و نیز اعتقاد به خواص پنهان در کلمات کتاب مقدس است. که در نهایت به صورت روشی برای جادوگری درآمد.

۳۰ـ غزل‌های پرتغالی (۱۸۵۰) "Sonnets from the Portuguese" اثر الیزابت برت براونینگ (۱۸۰۶ـ ۱۸۶۱) شاعر انگلیسی است که به‌خصوص به لحاظ همین شعرهای عاشقانه معروفیت یافته است.

۳۱ـ استفن گئورگه Stefen George (۱۸۶۸ـ ۱۹۳۳) شاعر آلمانی که در پایان قرن نوزدهم باعث احیای شعر آلمانی شد. ترجمه او از «گل‌های شر» بودلر با عنوان "Blumen des Böse" منتشر شده است.

۳۲ـ ترجمه جورج چاپمن، Goerge Chapman (۱۵۵۹؟ـ ۱۶۳۴) شاعر انگلیسی از «ایلیاد»، در سال ۱۶۱۴ و ترجمه «ادیسه» در سال ۱۶۱۴ـ ۱۶۱۵

منتشر شد، توماس اورکارت (یا اورکارد) Thomas Urquhart (or Urchard) (۱۶۱۱ـ ۱۶۶۰) نویسندهٔ اسکاتلندی ترجمه پنج کتاب فرانسوا رابله Rabelais (۱۴۹۴ـ ۱۵۵۳) شاعر فرانسوی را بین سال‌های ۱۶۵۳ و ۱۶۹۴ منتشر کرد. ترجمه الکساندر پوپ Alexandr Pope (۱۶۸۸ـ ۱۷۴۴) شاعر انگلیسی از «ادیسه» در فاصله سال‌های ۱۷۲۵ـ ۱۷۲۶ منتشر شد.

یادداشت‌های تفکر و شعر

۱ـ «هر هنری پیوسته آرزوی رسیدن به وضعیت موسیقی را دارد.» نگاه کنید به:
Walter Pater, "The school of Giorgione" in Pater, *Studies in the History of the Renaissance* 1873).

والتر پیتر (۱۸۳۹ـ ۱۸۹۴) منتقد و مقاله‌نویس انسان‌گرای انگلیسی است که هواداری او از «هنر برای هنر» نظریه مهم نهضت معروف به زیبایی‌گرایی شد.

۲ـ ادوارد هانزلیک Edward Hanslick (۱۸۲۵ـ ۱۹۰۴) موسیقی‌شناس اطریشی، مؤلف کتاب Vom Musickalich- Schonem که نخستین بار در سال ۱۸۵۴ منتشر شد. این کتاب به زبان انگلیسی نیز ترجمه شده است.

۳ـ «داغ ننگ» "The Scarlet Letter" اثر ناتانیل هاثورن Nathaniel Hawthorn (۱۸۰۴ـ ۱۸۶۴) نویسندهٔ امریکایی.

۴ـ «لدا و قو» "Leda and the Swan" غزلی اثر ویلیام باتلرییتس William Butleryyeats (۱۸۶۵ـ ۱۹۳۹) شاعر و نمایشنامه‌نویس ایرلندی.

۵ـ «انگیزه و هدف هر هنری از هر نوع این است که طرحی بسازد... شبکه، در این صورت یا الگو: شبکه‌ای در عین حال حسی و منطقی، بافتی ظریف و بارور: که سبک است، که شالودهٔ هنر و شالودهٔ ادبیات است.» نگاه کنید به:
Stevenson's essay "On Some Thechnical Elements of Style in Literature" (Section 2, "The Web"), in Robert Louis Stevenson, *Essays of Travel and in The Art of Writing* (NewYork: Charles Scrinber's Sons, 1923), 253- 277, esp. 256 and 259.

۶ـ شاه آلفرد King Alfred معروف به آلفرد کبیر (۸۴۹ـ ۸۹۹) پادشاه قدرتمند وست ساکسون. ترجمه‌هایی به شیوهٔ آزاد از بعضی از آثار لاتین انجام داده است.

۷ـ هنگیست Hengist. کسی است که در سال ۴۴۹ همراه با برادرش Horsa به دعوت vorligern پادشاه بریتانیا، به آنجا آمد. بعدها قیام کرد و پادشاهی مستقل انگلوساکسون را در کِنت بنا نهاد. تاریخی بودن این دو برادر قطعی نیست و ممکن است شخصیت‌های اساطیری باشند.

۸ـ آلفرد نورث وایتهد Alfred North Whitehead (۱۸۶۱ـ ۱۹۴۷) ریاضیدان و فیلسوف انگلیسی.

۹ـ ممکن است بورخس صفحات ۹۱ـ ۹۴ کتاب زیر را در نظر داشته باشد که در آن‌جا چسترتون در مورد نشانه‌ها، نمادها و تغییرپذیری زبان بحث می‌کند:

G.K. Chesterton, *G.F. Watts* (London: Duck- worth, 1904)

۱۰ـ کابالا Kabbalah رجوع کنید به یادداشت شماره ۲۹ بخش «موسیقی کلام و ترجمه»

۱۱ـ نگاه کنید به:

William Butler Yeats, "After Long Silence", in W.B. Yeats, *The Poems*, ed. Richard J. Finneran (Newyork: Macmillan, 1983), 265 (lines 7- 8)

۱۲ـ جورج مردیث George Meredith (۱۸۲۸ـ ۱۹۰۹) رمان‌نویس و شاعر انگلیسی:

George Meredith, *Modern Love* (1862) sonnet 4.

۱۳ـ بندیکت اسپینوزا Benedict Spinoza (۱۶۳۲ـ ۱۶۷۷) فیلسوف هلندی.

۱۴ـ ویلیام شکسپیر، غزل شماره ۱۰۷.

۱۵ـ دیانا Diana. در دین رومی، ایزد بانوی ماه، جنگل‌ها، حیوانات و زنان به هنگام وضع حمل. دیانا همانند آرتمیس در اساطیر یونانی بود و در معبدش در رم به عنوان الاههٔ باکره مورد نیایش قرار می‌گرفت.

۱۶ـ ویلیام موریس William Morris (۱۸۳۴ـ ۱۸۹۶) شاعر و طراح انگلیسی. توجه او به موضوع‌های مربوط به قرون وسطی در شعر و نیز در طرح‌های او منعکس است.

William Morris, "Two Red Roses across the Moon", in Morris, "*The Defence of Guenevere*" *and other poems* (London, Longmans, Green. 1896) 223- 225.

این مصراع ترجیعی است که در هر نه قطعه شعری به همین نامِ

"Two Red Roses Across The Moon" تکرار می‌شود.

۱۷ـ اینجا هم بورخس ترجیعی را نقل می‌کند از شعری به‌نام «آواز برج‌های هفتگانه» "Tune of Seven Towers" اثر ویلیام موریس. این شعر در سال ۱۸۵۸ سروده شده و از نقاشی دانته گابریل روزتی به نام «برج‌های هفتگانه» (۱۸۵۷) الهام گرفته شده است.

۱۸ـ Ricardo Jaimes Freire

۱۹ـ ترجمه این شعر چنین است:

کبوتر خیالیِ سرگردان
که آخرین عشق‌ها را شعله‌ور می‌کند،
روح روشنایی، نغمه و گل،
کبوتر خیالیِ سرگردان.

۲۰ـ جورج مردیث (۱۸۲۸ـ ۱۹۰۹) شاعر و داستان‌نویس انگلیسی.

Meredith, Modern Love, Sonnet 47.

۲۱ـ نظر بورخس در مورد آخرین اثر جویس مبهم است: «توجیه کل این دوره مبتنی است بر دو اثر جویس... که از آن‌ها» بیداری «فینه‌گان‌ها» که شخصیت اصلی آن زبان انگلیسی است به‌طرزی چاره‌ناپذیر غیرقابل تفسیر و یقیناً به زبان اسپانیایی غیرقابل ترجمه است. نگاه کنید به:

Roberto Alifano, *Conversations con Borges* (Madrid; Debate, 1986).115

جیمز جویس James Joyce (۱۸۸۲ـ ۱۹۴۱) نویسندهٔ ایرلندی در آثار خود به تجربه‌هایی در ساختن کلمات دست زده است.

۲۲ـ ادموند بلوندن Edmund Blunden (۱۸۹۶ـ ۱۹۷۴) شاعر و منتقد و ادیب انگلیسی است. تأثیر این سطور از "Report on Experience" اثر ادموند بلوندن ناشی از این است که این مصراع‌ها به شکلی معکوس، قطعه‌ای از ترجمه کینگ جیمز از انجیل را منعکس می‌کند: «من جوان بودم و الان پیر هستم و مرد صالح را هرگز متروک ندیده‌ام، و نه نسلش را که گدای نان بشوند.» (مزامیر ۲۵:۳۷)

۲۳ـ منظور بورخس کتاب‌های "Dictionary of the English Language" اثر ساموئل جانسون (۱۷۰۹ـ ۱۷۸۴) است که نخستین بار در سال ۱۷۵۵ در لندن چاپ شد و نیز "Etymological Dictionary of the English Language" از والتر

ویلیام اسکیت Walter William Skeat (۱۸۳۵ـ ۱۹۱۲) زبانشناس انگلیسی که نخستین بار در فاصله سالهای ۱۸۷۹ـ ۱۸۸۲ در آکسفورد انگلستان چاپ شد و همچنین کتاب "The Shorter Oxford English Dictionary" که بر اساس "Oxford English Dictionary" دوازده جلدی، اولین بار در سال ۱۹۳۳ در آکسفورد چاپ شد.

۲۴ـ «به این طریق مجّدانه از هازلیت، لمب، وردزورث، سر توماس براون؛ دفوئه، هاثورن، مونتنی، بودلر و اوبرمان تقلید کرده‌ام.» نقل از:

Robert Louis Stevenson, Memories and Portraits (1887) Chapter 4.

۲۵ـ «آن با طیب خاطر دست کشیدن موقتی از بی‌اعتقادی که عین اعتقاد شاعرانه است». نقل از Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, chapter 14. ساموئل تایلر کالریج (۱۷۷۲ـ ۱۸۳۴) شاعر و منتقد انگلیسی وابسته به مکتب رمانتیسم انگلستان.

۲۶ـ چهار سطر آخر «کوبلاخان» "Kubla Khan" اثر کالریج.

۲۷ـ بورخس اشاره می‌کند به:

Azorin (1873-1967), *La ruta de Don Quijote* (Buenos Aris: Losada, 1974)

و همچنین به:

Miguel de Unamuno (1864- 1936), *Vida de Don Quijote y Sancho Segun Miguel de Cervantes Saavedra*, 2nd ed. (Madrid; Renacimiento, 1913).

۲۸ـ در متن به زبان اسپانیایی آمده است.

۲۹ـ نقل از:

Paradise Regained, Book 4, Lines 638- 639; in *The Complete Works of John Milton*, ed. John T. Shawcross (NewYork: Doubleday, 1990), 572

۳۰ـ از غزلی که جان میلتون دربارهٔ کوری خود سروده است:

"When I Consider How My Light Is Spent", (1673)

۳۱ـ گونگورا نگاه کنید به یادداشت شمارهٔ ۲۷ بخش «استعاره».

۳۲ـ جان دان John Donne (۱۵۷۲ـ ۱۶۳۱) شاعر مهم انگلیسی وابسته به مکتب متافیزیک.

یادداشت‌های معتقدات شاعر

۱ـ «فتح پرو» "The Conquest of Pero" نوشتهٔ ویلیام هیکلینگ پرسکات William Hickling Prescot (۱۷۹۶ـ ۱۸۵۹) مورخ امریکایی که تألیفات زیادی در زمینهٔ تاریخ اسپانیا دارد.

۲ـ از «چکامه خطاب به بلبل» "Ode to a Nightingale" اثر جان کیتس John Keats (۱۷۹۵ـ ۱۸۲۱) شاعر انگلیسی.

۳ـ «نشان سرخ دلیری» "The Red Badge of Courage" اثر استفن کرین Stephen Crane (۱۸۷۱ـ ۱۹۰۰) نویسندهٔ امریکایی که دربارهٔ جنگ‌های داخلی امریکا نوشته شده. اولین رمان مدرن جنگ محسوب می‌شود و در زمان خود از آن نظر یگانه بود که تجربهٔ جنگ را از دیدِ سربازی معمولی بازگو می‌کند.

۴ـ بورخس این موضوع را در مبحث "Los traductores de las 1001 noches" (مترجمان هزار و یک شب) در کتاب خود به نام La historia de la eternidad به تفصیل مورد بحث قرار داده است. محقق فرانسوی آنتوان گالان Antoine Galland (۱۶۴۶ـ ۱۷۱۵) ترجمه فرانسوی «هزار و یک شب» را در فاصله سال‌های ۱۷۰۴ـ ۱۷۱۷ و شرقشناس بریتانیایی، ادوارد ویلیام لین Edward William Lane (۱۸۰۱ـ ۱۸۷۶) ترجمه خود را از «هزار و یک شب» در فاصله سال‌های ۱۸۳۸ـ ۱۸۴۰ منتشر کرد.

۵ـ «ماجراهای هاکلبری فین» "The Adventures of Hucklberry Finn" اثر معروف مارک تواین Mark Twain (۱۸۳۵ـ ۱۹۱۰) نویسندهٔ امریکایی که از زبان پسربچه‌ای با توصیف زیبای صحنه‌ها و با زبانی طنزآمیز بازگو می‌شود.

۶ـ «سخت‌گذرانی» "Roughing it" (۱۸۷۲) رمانی شبه شرح‌حالی از مارک تواین که بر اساس سفری که مارک تواین با دلیجان به غرب امریکا انجام داده است، نوشته شده است.

۷ـ «زندگی بر روی می‌سی‌سی‌پی» "Life on the Mississipi" (۱۸۸۳) یادگار دورهٔ قایق‌های بخار بر روی رودخانه می‌سی‌سی‌پی، پیش از جنگ‌های داخلی امریکا است.

۸ـ شرلوک هولمز و دکتر واتسن دو شخصیت داستانی آفریدهٔ آرتور کونان دایل Arthur Conan Doyle (۱۸۵۹ـ ۱۹۳۰) نویسندهٔ انگلیسی که داستان‌های پلیسی می‌نوشت و این دو شخصیت در داستان‌های او تکرار می‌شوند.

۹ـ این عبارت از کتاب «برگ‌های علف» "Leaves of Grass" (۱۸۹۲) است، از منظومه «ترانه خویشتن» "Song of Myself" بخش ۲۴ سطر ۱. والت ویتمن که نخست نجار و سپس کارگر سادهٔ چاپخانه و روزنامه بود، شاعر بزرگ تودهٔ مردم و منادی دموکراسی و عشق و دوستی مردم جهان شد.

۱۰ـ تامس کارلایل Thomas Carlyle (۱۷۹۵ـ ۱۸۸۱) نویسندهٔ انگلیسی. کتاب «سارتور ریسارتوس» او نخستین بار در فاصله سال‌های ۱۸۳۳ـ ۱۸۳۴ به صورت جزوه‌هایی منتشر شد. این کتاب حاوی ادراک‌های فلسفی و روحی نویسنده است.

۱۱ـ «غزل اینترمتسو» "Lyriches Intermezzo" اثر هاینه Heine (۱۷۹۷ـ ۱۸۵۶) شاعر آلمانی وابسته به مکتب رمانتیسم.

۱۲ـ ژرمن‌گرایی Germanism. هواداری از آلمان یا فرهنگ و آداب و رسوم آلمانی و نیز کلیه خط‌مشی‌ها و عمل‌کردها یا موضوع‌هایی که نمایانگر آلمان یا مردم آلمان است.

۱۳ـ تاسیت (تاکیتوس کورنلیوس) Tacitus Cornelius (۵۶ ق. م ـ ۱۲۰ بعد از میلاد) خطیب رومی و بزرگترین مورخ و یکی از بزرگترین نویسندگان صاحب سبک در زبان لاتین. اشارهٔ بورخس به یکی از کتاب‌های مهم او است به نام «گرمانیا» (Germania) که شرح دقیقی است از قبایل ژرمن. در این کتاب بر مزیت‌های اخلاقی قبایل ژرمنی در مقابل بی‌بندوباری‌های اخلاقی رومی‌ها تأکید شده است.

۱۴ـ «سرود دنیبلونگ‌ها» "Nibelungenlied" منظومه حماسی آلمانی که حدود سال ۱۲۰۰ به وسیله شاعری از منطقهٔ دانوب در بخشی که اکنون اتریش است، سروده شده است.

۱۵ـ ادگار آلن پو Edgar Allan Poe (۱۸۰۹ـ ۱۸۴۹) شاعر و داستان‌نویس و

منتقد امریکایی.
۱۶ـ اسکار وایلد Oscar Wild (۱۸۵۴ـ ۱۹۰۰) شاعر و نمایشنامه‌نویس ایرلندی.
۱۷ـ رالف والدو امرسون نگاه کنید به یادداشت شمارهٔ ۷ بخش «معمای شعر»
۱۸ـ شارل بودلر Charles Pierre Baudelaire (۱۸۲۱ـ ۱۸۶۷) شاعر فرانسوی.
۱۹ـ موبی‌دیک "Moby Dick" رمان معروف هرمان ملویل Herman Melville (۱۸۱۹ـ ۱۸۹۱) داستان‌نویس و شاعر امریکایی. در این رمان کاپیتان اهاب که موبی دیک، نهنگ غول‌آسا یکی از پاهای او را از بین برده است، درصدد تعقیب و انتقامجویی از نهنگ برمی‌آید و سرانجام کشتی او غرق و خود او کشته می‌شود.
۲۰ـ «سیر و سیاحت زائر» "The Pilgrim's Progress" اثر جان بُن یان John Bunyan نویسنده و وزیر انگلیسی که معروفیت او به خاطر این کتاب است که توصیفی است از دیدگاه مذهبی پیوریتن‌ها، به صورت شرح سفری تمثیلی.
۲۱ـ گنوسی‌ها Gnostics عنوان مجموعه‌ای از ادیان و مذاهب و نحله‌های دینی که در قرن‌های اول و دوم قبل از میلاد و نیز در قرن‌های اول و دوم و سوم بعد از میلاد در فلسطین، سوریه، بین‌النهرین و مصر وجود داشتند و در همه آن‌ها نوعی معرفت باطنی و روحانی و فوق طبیعی که می‌توان از آن به کشف و شهود تعبیر کرد، مایه نجات و رستگاری انسان شناخته شده است.
۲۲ـ تجنیس مصوت یا جناس مصوت یا توازن صوتی assonance یعنی تکرار حروف مصوت شبیه به هم در کلمات نزدیک به یکدیگر در یک مصراع یا یک بیت، به طوری که باعث خوشاهنگی شعر شود.
۲۳ـ هماوایی آغاز کلمات Alliteration رجوع کنید به یادداشت شمارهٔ ۴ بخش «موسیقی کلام و ترجمه شعر»
۲۴ـ کارل سندبرگ Carl Sandburg (۱۸۷۸ـ ۱۹۶۷) شاعر، مورخ، رمان‌نویس امریکایی
۲۵ـ سرتامس براون Sir Thomas Brown (۱۶۶۳ـ ۱۷۰۴) طنزنویس بریتانیایی.
۲۶ـ «سال‌های شاگردی استاد ویلهلم "Wilhelm Meisters Lebrjahre" اثر یوهان ولفگانگ ون گوته Johann Wolfgang von Goethe (۱۷۴۹ـ ۱۸۳۲) شاعر و نویسندهٔ آلمانی که در چهار جلد در فاصله سال‌های ۱۷۹۵ـ ۱۷۹۶ منتشر شد.

۲۷ـ «آیوانهو» "Ivanhoe"، رمانس تاریخی اثر سروالتر اسکات Sir Walter Scott (۱۷۷۱ـ ۱۸۳۲) نویسنده اسکاتلندی که مربوط است به زندگی، سر ویلفرد آیوانهو شوالیه داستانی ساکسونی.

۲۸ـ «سالامبو» "Salambo" اثر گوستاو فلوبر Gustave Flaubert (۱۸۲۱ـ ۱۸۸۰) نویسندهٔ فرانسوی. داستانی تاریخی که زمان آن به ۲۴۰ـ ۲۳۷ قبل از میلاد برمی‌گردد و در کارتاژ می‌گذرد.

۲۹ـ «جاودانه» "El immortal" نخستین بار در سال ۱۹۴۹ در مجموعه "El Aleph" بورخس منتشر شد.

۳۰ـ از «انه اید» "Aeneid" اثر ویرژیل (۷۰ـ۱۹ ق.م.) شاعر رومی جلد۶.سطر ۲۶۸.

۳۱ـ بورخس دربارهٔ این شعر در بخش «معمای شعر» با تفصیل بیشتری سخن گفته است.

۳۲ـ شکسپیر، غزل شمارهٔ ۸.

۳۳ـ نخستین سطر از "Endymion" (۱۸۱۸) اثر کیتس.

۳۴ـ ادوارد گیبون Edward Gibbon (۱۷۳۷ـ ۱۷۹۴) مورخ انگلیسی که شهرت او به خاطر کتاب شش‌جلدی «انحطاط و سقوط امپراطوری رم» است که در فاصله سال‌های ۱۷۷۶ـ ۱۷۸۸ منتشر شده است. این کتاب روایتی است از تاریخ امپراطوری رم از قرن دوم تا سقوط قسطنطنیه در سال ۱۴۵۳ میلادی.

۳۵ـ بند تو کروچه نگاه کنید به یادداشت شمارهٔ ۵ بخش «معمای شعر».

۳۶ـ هنری جیمز Henry James (۱۸۴۳ـ ۱۹۱۶) داستان‌نویس امریکایی.

۳۷ـ بورخس در گفت‌وگو با ویلیس بارنستون Willis Barnstone آرزوی گمنامی را توصیف می‌کند: از او پرسیدم اگر انجیل، پرهای طاووس است، شما چه نوع پرنده‌ای هستید؟ بورخس جواب داد: «من تخم پرنده‌ام، در لانه‌اش بوئنوس آیرس، جوجه نشده، به طیب خاطر، پنهان از چشم هر کس که قوهٔ تشخیص دارد، و مصّرانه آرزو دارم همین‌طور بماند.»:

Willis Barnstone, *With Borges on an Ordinary Evening in Buenos Aires*: A Memoir (Urbana: University of Illinois Press, 1993), 2

۳۸ـ غزل «اسپینوزا» در کتابی که به لئوپولدو لوگنس تقدیم شده، چاپ شده است: *El Orto, el mismo* (The Self and the Other) (Buenos Aires; Emecé Editores, 1966).

هنرمندی همه‌فن حریف

کالین- آندری می‌ها یلسکو

هنگامی که بورخس در پاییز سال ۱۹۶۷ برای ایراد سخنرانی‌های نورتون[1] به هاروارد آمد، مدت‌ها بود که گنجینه‌ای ارزشمند به‌حساب می‌آمد. بورخس با همان شیوهٔ خاضعانهٔ خاص خود، مدعی شد که در کشور خودش شباهتی به «مرد نامریی»، دارد، با اینهمه به نظر می‌رسید که معاصران او در امریکای جنوبی (صرفنظر از هواداری از سَرِ ادب و احترام) مطمئن هستند که نام او از جمله نام‌هایی است که مقدّر است در طول زمان باقی بماند. می‌دانیم که تا اینجا اشتباه نکرده‌اند: بورخس در مقابل فراموشکاری معمول زمان ایستادگی کرده است[2] و جاذبه و قدرت آثار این نویسندهٔ نسیان‌گریز نقصان نیافته است. بیش از سی سال این شش سخنرانی اصلاً به چاپ نرسید، نوارهای ضبط شده در زیر زمین همیشه ساکت و رها شدهٔ کتابخانه خاک می‌خورد و وقتی به حدّ کفایت خاک خورد، پیدا شد. موردِ قابل توجه سخنرانی‌های «ایگور استراوینسکی» «بوطیقای موسیقی در شش درس»[3] که در شمار سخنرانی‌های نورتون در طی

۱- سخنرانی‌های نورتون عنوان سلسله سخنرانی‌هایی است که از سال ۱۹۲۵ به بعد، با یاد چارلز الیوت نورتون (۱۸۲۷- ۱۹۰۸) نخستین استاد هنرهای زیبای دانشگاه هاروارد، در این دانشگاه ایراد می‌شود. موضوع این سخنرانی‌ها اغلب "بیان شاعرانه" در زبان، موسیقی، هنرهای زیبا، و معماری است و سخنران‌ها بیشتر بزرگانی از اهل علم و ادب هستند که به عنوان سخنران مهمان برای ایراد این سخنرانی‌ها به دانشگاه هاروارد دعوت می‌شوند. علاوه بر بورخس، تاکنون کسانی چون رابرت فراست، امبرتواکو، تی.اس.الیوت، تورنتون وایلدر، ایگوراستراوینسکی، تحت این عنوان، سخنرانی‌های در دانشگاه هاروارد ایراد کرده‌اند.

۲- بورخس با ریشخند همیشگی‌اش اذعان کرد که به اندازهٔ نویسندگان دیگر، از جمله دوست بزرگش، ادلفوبیوی کاسارس در مسخره‌کردن خودش، ماهر نیست: «می‌دانم که فراموشی مرا محو خواهد کرد و همین تسلایم می‌دهد. فراموشی مرا گمنام خواهد کرد، مگر نه؟»

Borges- Bioy Confesiones, Confesiones, ed. Rodolfo Braceli (Buenos Aires: Sudamericana, 1997), 50- 52

3- "Poetics of Music in the form of six Lessons.

سال‌های ۱۹۳۹ـ ۱۹۴۰ ایراد شد و دانشگاه هاروارد در سال ۱۹۷۰ آن را منتشر کرد، نشان می‌دهد که تأخیر طولانی در به چاپ رساندنِ سخنرانی‌ها، الزاماً آن‌ها را از مناسب بودنشان، بی‌نصیب نخواهد کرد. سخنرانی‌های بورخس، حالا همانقدر جاذبه دارند که سه دههٔ قبل داشتند.

«این هنر شعر» پیش درآمدی بر ادبیات، بر ذوق و بر خود بورخس است. در میان مجموعه آثار او، این کتاب تنها با کتاب «*بورخس گویا*» (۱۹۷۹) قابل مقایسه است، که شامل شش سخنرانی است ـ کمی محدودتر از حوزهٔ این سخنرانی‌ها ـ که بورخس در ماه‌های می تا جون ۱۹۷۸ در دانشگاه بلگرانو[1] در بوئنوس آیرس ایراد کرد.[2] این سخنرانی‌های نورتون که حدود یک دهه بر «بورخس گویا» مقدم است، گنجینه‌ای از ثروت‌های ادبی است که مقاله‌وار، بی‌ادعا، اغلب ریشخندآمیز و پیوسته مهیج به دست ما می‌رسد.

اولین سخنرانی «معمای شعر» که در ۲۴ اکتبر ۱۹۶۷ ایراد شد، به وضعیت هستی‌شناختی شعر می‌پردازد و عملاً ما را به کلِّ کتاب راهنمایی می‌کند. «استعاره» (سخنرانی ۶ نوامبر) طرح لئوپولدولوگنس را مورد بحث قرار می‌دهد، اینکه چگونه شاعران در طی قرن‌ها، الگوهای استعاری واحدی را دوباره و دوباره به کار برده‌اند، الگوهایی که بورخس معتقد است می‌توانند به دوازده «رابطه اصلی» تقلیل یابند، مابقی تنها زمینه‌ساز برانگیختن احساس تعجب و به همین دلیل ناپایدارند. در «قصه‌گویی» (۶ دسامبر) که به شعر حماسی اختصاص یافته، بورخس در مورد غفلت دنیای امروزی از حماسه اظهارنظر می‌کند، به مرگ رمان می‌اندیشد و نحوهٔ انعکاس وضعیت انسان معاصر را در تفکرِ غالب بر رمان، مورد بررسی قرار می‌دهد: «ما واقعاً خوشبختی را باور نداریم و این یکی از کمبودهای عصر ما است». در اینجا با والتر بنیامین[3] و فرانتس کافکا

1- University of Belgrano

۲ـ «بورخس گویا» "*Borges, oral*" بخش شخصی این سخنرانی‌های بلگرانو را در بر دارد. موضوع‌های کتاب (بنا بر تاریخ سخنرانی‌ها) شامل جاودانگی، سوئیدنبرگ (Swedenberg) داستان پلیسی، و رمان است. «بورخس گویا» را اولین بار در سال ۱۹۷۹ Emecé Editores منتشر کرد و در کتاب Borges, Obras completas, (Buenos Aires: Emecé Editores, 1996) 161- 205 تجدید چاپ شد. این کتاب از زمان انتشار، مرجع معتبری برای پژوهشگران و برای خوانندگان بورخس در دنیای اسپانیایی زبان شد.

۳ـ والتر بنیامین (۱۸۹۲ـ ۱۹۴۰) ادیب آلمانی که مهم‌ترین منتقد آلمانی در نیمه اول قرن بیستم به‌شمار می‌آید.

شباهت‌هایی پیدا می‌کند (دومی را نویسنده‌ای کوچکتر از جورج برنارد شاو یاجی.ک. چسترتون می‌دانست): از اندیشهٔ آنی و بی‌واسطگی در داستان‌گویی دفاع می‌کند و تا اندازه‌ای نویسندهٔ ضد رمان به‌نظر می‌آید. و دلیل اصلی ننوشتن رمان را تنبلی قلمداد می‌کند. «موسیقی کلام و ترجمه» (۲۸ فوریه ۱۹۶۸) تأملی استادانه در مورد ترجمه شعر است. «تفکر و شعر» (۲۰ مارچ) بیشتر تلقی مقاله‌نویسانه او را در مورد مقام و منزلت ادبیات نشان می‌دهد تا برداشت‌های نظری‌اش را. اما با این اعتقاد که واقعیت‌های جادویی و موسیقایی کلام، مؤثرتر از فرض‌های مبتنی بر منطق و تعقل است، بورخس با دلیل ثابت می‌کند که معنی در شعر، طلسم است و اینکه استعاره‌های دور از ذهن، بیشتر از آنکه بر معنی بیفزاید، چارچوب‌های تفسیری را به هم می‌ریزد. و بالاخره «معتقدات شاعر» (۱۰ آوریل) متنی اعترافی است، نوعی وصیت‌نامه ادبی که «در میانه راه زندگی» تنظیم کرد. در ۱۹۶۸ بورخس هنوز در اوج توانایی‌های خود بود و می‌توانست باز هم آثار درجه اول منتشر کند. از قبیل «گزارش دکتر برودی» (۱۹۷۰)[1]ـ که داستان «متجاوز»[2] را در بر دارد، که آن را بهترین اثر خود می‌دانست ـ و «کتاب شن» (۱۹۷۵)[3] را.

این سخنرانی‌های نورتون را روشندلی ایراد کرده است که اغلب با دیگر «نابینایان بزرگ غرب» در یک ردیف قرار داده شده است. تحسین دائمی بورخس از هومر و ستایش بی‌حدّ اما مبهم او از جویس و تردید اندکی پنهان او نسبت به میلتون، از این سنّت حکایت‌ها دارد. نابینایی تدریجی او پیش از سال‌های ۱۹۶۰ تقریباً کامل شده بود، چون قادر نبود جز فضایی بی‌شکل و به‌رنگ زرد، چیزی ببیند. بورخس کتاب «طلای ببرها» (۱۹۷۲)[4] را به این آخرین و وفادارترین رنگ دنیای خود اختصاص داد. شیوهٔ ایراد سخنرانی بورخس به همان اندازه که نامتعارف بود، بسیار جذاب و گیرا بود. هنگام صحبت کردن، با حالتی مهربان و محجوب، به بالا نگاه می‌کرد، انگار، دنیای متن‌ها را به صورت مادی لمس می‌کند ـ رنگ‌ها، تاروپود و آهنگ آن‌ها را. ادبیات برای او نحوه‌ای از

1- El informe de Brodie (Dr. Brodie, (Reports)
2- La Intrusa (The Intruder)
3- El Libro de arena (The Book of Sand)
4- El oro de los tigres (The Gold of The Tigers)

تجربه بود.

برخلاف لحن بی‌حوصله و غیرمتعارفی که مشخصهٔ بیشتر مصاحبه‌های اسپانیایی و سخنرانی‌های عمومی اوست، لحن بورخس در «این هنر شعر» لحن مهمان افتخاری همه‌فن حریف خوش‌بیانی است. با اینهمه این کتاب، هر چند فوق‌العاده قابل فهم، تعلیماتی سهل‌الهضم ارائه نمی‌دهد؛ بلکه پر از تأملات شخصی است و نه ساده‌لوحانه است و نه کلبی مسلکانه. این کتاب حالت مستقیم و بی‌واسطهٔ بیان شفاهی‌اش را- روانی، بذله‌گویی و مکث‌های گاه و بیگاه سخنرانی را محفوظ نگه می‌دارد. (نحو بورخس در اینجا فقط به اندازه‌ای تغییر داده شده که برای قابل‌خواندن بودن و درست بودن نثر از لحاظ دستوری، ضروری است. همچنین اشتباهات گاه و بیگاه او در نقل‌قول‌ها اصلاح شده است). این متن گفتاری- نوشتاری، خوانندگان را با سادگی و صمیمیت بسیار مخاطب قرار می‌دهد.

تسلط بورخس بر زبان انگلیسی مجذوب‌کننده است. بورخس این زبان را در سال‌های نخستین کودکی، از مادربزرگ پدری‌اش که از استافوردشایر[1] به بوئنوس آیرس آمده بود، آموخت. والدینش هر دو به زبان انگلیسی تسلط داشتند (پدرش استاد روانشناسی و زبان‌های جدید بود و مادرش مترجم). بورخس زبان انگلیسی را سلیس، خوشاهنگ، با تلفظ ظریف حروف صامت صحبت می‌کرد. از آهنگ «باصلابت و پراز حروف مصوت» انگلیسی‌باستان لذتی خاص می‌بُرد.

انسان نمی‌تواند ادعای بورخس را که راهش را «کورمال کورمال می‌یابد» و اینکه «بیشتر متفکری ترسو است تا متفکری جسور» و اینکه پیشینهٔ فرهنگی او «مجموعه‌ای از انواع حوادث تلخ و ناگوار است»[2] قبول کند. بورخس بی‌اندازه فاضل بود و یکی از درونمایه‌های اصلی آثار او- درونمایه دنیا به مثابهٔ کتابخانه‌ای بیکران- اشاره‌های ضمنی آشکاری به شرح احوال شخصی او دارد. حافظه‌اش خارق‌العاده بود: از آنجا که بینایی ضعیف، خواندن را برای او

1- Staffordshire

۲- رجوع کنید به بخش ۲ و همچنین به:

Borges- Bioy: Confesiones, Confesiones 111.

غیرممکن می‌کرد، این شش سخنرانی را بدون کمک یادداشت، ایراد کرد[۱]. با کمک این استعداد ذهنی و استثنایی، بورخس سخنرانی‌هایش را با ذکر نمونه‌های بی‌شمار، در مورد متن، غنی می‌کرد- زیبایی‌شناسی او پیوسته ریشه در زمینهٔ ابتدایی ادبیات دارد- نظریه‌پردازان ادبی را چندان جدی نمی‌گیرد، به منتقدان تنها اندکی توجه دارد و فیلسوفان توجه او را تا آن حد جلب می‌کنند که عقاید آن‌ها، دنیا را به خاطر انتزاع محض، کنار نگذارد. از این جهت همچنانکه حرف می‌زند، یادآوری‌اش از ادبیات جهان، آثار ادبی را ماندگار می‌کند.

در «این هنر شعر» بورخس با نویسندگان و با متن‌هایی که هیچگاه لذت نقل مکرر آن‌ها را و بحث کردن دربارهٔ آنها را از دست نداد، گفت‌وگو می‌کند، منابعی از هومر، ویرژیل، *بیوولف*، اِداهای اسکاندیناوی[۲]، «*هزار و یک شب*»، قرآن، انجیل گرفته تا رابله، سروانتس، شکسپیر، کیتس، هاینه، پو، استیونسون، ویتمن، جویس و البته خودش.

عظمت بورخس تا حدودی بستگی به زیرکی و ظرافتی دارد که نه تنها آثار او بلکه زندگی‌اش را هم مشخص می‌کند. پرسیدند آیا هرگز در رؤیاهایش با خوان پرون (دیکتاتور آرژانتینی و شوهر اویتا) ملاقاتی داشته است. بورخس حاضرجوابانه گفت: «رؤیاهای من مستقلّند- او به هیچ وجه به رؤیاهای من راه نخواهد داشت.[۳]

۱- حافظه بورخس افسانه‌ای بود. استاد امریکایی رومانیایی الاصلی شرح می‌دهد که در سال ۱۹۷۶ در دانشگاه ایندیانا ضمن صحبتی با بورخس، نویسندهٔ آرژانتینی شعری هشت‌بندی، به زبان رومانیایی از حفظ برای او خواند که آن را در سال ۱۹۱۶ در ژنو از سراینده‌اش، مهاجری جوان، یاد گرفته بود. بورخس رومانیایی نمی‌دانست. نیروی حافظه‌اش نیز خاصیتی ویژه داشت، چون بورخس آمادگی داشت گفتار و آثار دیگران را به خاطر بسپارد، در صورتی که ادعا می‌کرد کتاب‌هایی را که خودش نوشته است، کاملاً فراموش کرده است.

۲- NorseEddas مجموعه‌ای از ادبیات ایسلندی قدیم است که در قرن سیزدهم در دو کتاب Prose Eddas و Poetic Eddas گردآوری شده و کاملترین مأخذ برای آگاهی یافتن از اساطیر ژرمنی است.

۳- نگاه کنید به:

Borges - Bioy: *Confessiones, Confessiones, 60.*

سالشمار زندگی بورخس

۱۸۹۹	خورخه لوئیس بورخس در ۲۴ آگوست در بوئنوس آیرس متولد می‌شود.
۱۸۹۹ـ۱۹۱۴	آموزش‌های اولیه را در خانه از پدر و مادربزرگ انگلیسی‌اش می‌گیرد.
۱۹۱۴ـ۱۹۲۱	خانواده بورخس سفری به اروپا می‌کند، بیشتر این سال‌ها، برای دور ماندن از حوادث جنگ بین‌الملل اول، در ژنو می‌گذرد که بورخس در آنجا در فاصله سال‌های ۱۹۱۴ـ۱۹۲۱ به دبیرستان می‌رود. یک سال و نیم آخر را در اسپانیا می‌گذرانند.
۱۹۳۱	بازگشت با خانواده به آرژانتین.
۱۹۲۳	انتشار اولین کتاب شعر به نام : *Fer vor de Buenos Aives* «اشتیاق بوئنوس آیرس»
۱۹۲۵	انتشار دومین کتاب شعر به‌نام: *Luna de Enfrente* «ماه روبرو»
۱۹۲۹	انتشار سومین کتاب شعر به نام: *Cauderno San Martin* جایزه دوم شهرداری را که ۳۰۰۰ پزو است برای مجموعه مقالاتش می‌برد.
۱۹۳۰	انتشار کتاب *Evaristo Carriego*
۱۹۳۲	انتشار مجموعه‌ای از اولین مقاله‌هایش با عنوان *Discusión* «مباحثه».
۱۹۳۳ـ۱۹۳۴	انتشار کتاب *Historia Universal de la infania* «تاریخ جهانی بدنامی».

۱۹۳۶ انتشار مجموعه مقالات *Historia de la eternidad* «تاریخ جاودانگی».

۱۹۳۷ با سمت کتابدار در کتابخانه شهرداری، کار می‌گیرد. نه سال در این سمت می‌ماند.

۱۹۳۸ مرگ پدر.
در شب کریسمس از ناحیه سر مصدوم و مدتی بیمار می‌شود.

۱۹۳۹ کتاب *Pierre Menard, Author of DonQuixote* «پیر منیارد، نویسنده دن کیشوت» را می‌نویسد که اولین داستان «بورخسی» واقعی منسوب می‌شود.

۱۹۴۱ انتشار مجموعه داستان‌های کوتاه *The Garden of Forking Paths* «باغ گذرگاه‌های پیچاپیچ»

۱۹۴۲ انتشار کتاب *Six Problems for Don Isidro Parodi* «شش مسأله برای دن ایزیدرو پردوی، با همکاری آدولفو بیوی-کسارس با نام مستعار مشترک *Bustos Bomecq*

۱۹۴۴ انتشار کتاب *Artifices* «صنعتگران»، دومین مجموعه داستان که همراه با «باغ گذرگاه‌های پیچاپیچ» با عنوان تازهٔ *Ficciones* منتشر می‌شود.

۱۹۴۶ انتشار کتاب *Two Memorable Fantasies* «دو خیالپردازی به‌یاد ماندنی» با همکاری آدولفو بیوی-کاسارس با نام مستعار مشترک. با روی کار آمدن پرون از شغل خود در کتابخانه استعفا می‌دهد. شروع به تدریس ادبیات انگلیسی و امریکایی می‌کند.

۱۹۴۹ انتشار دومین مجموعه بزرگ داستان‌ها با عنوان *El Alof* «الف»

۱۹۵۰ به سرپرستی انجمن نویسندگان آرژانتین انتخاب می‌شود.

۱۹۵۵ بعد از سقوط پرون، به ریاست کتابخانه ملی منصوب می‌شود.

۱۹۵۶ استاد ادبیات انگلیسی و امریکایی دانشگاه بوئنوس آیرس می‌شود. دوازده سال در این سمت می‌ماند.

۱۹۶۰ انتشار *El hacedor* «سازنده» که به زبان انگلیسی با عنوان *Dreamtigers* منتشر شد.

۱۹۶۱ جایزه بین‌المللی ناشران را با نام Formentor مشترکاً با ساموئل بکت می‌برد که باعث شهرت جهانی او می‌شود.
به عنوان استاد مهمان به دانشگاه تگزاس دعوت می‌شود.

۱۹۶۴ انتشار چهارمین مجموعه اشعارش با عنوان El orto, el mismo «دیگری و خود».

۱۹۶۷ با السا آستته می‌یان Elsa Astete Milla´n ازدواج می‌کند.
انتشار *The Chronicles of Bustos Bomecq* «وقایع‌نامه بوستوس دومک» با همکاری آدولفو بیوی کاسارس با نام مستعار مشترک.

۱۹۶۹ انتشار پنجمین کتاب شعر به نام *Elogio de la Sombra* «ستایش سایه».
انتشار کتاب *The Book of Imaginary Beings* «کتاب موجودات خیالی» با همکاری مارگاریتا گررو Margarita Guerrero

۱۹۷۰ انتشارسومین مجموعه‌داستان به‌نام *El Informe de Brodie* «گزارش دکتر برودی».
جدایی از السا.

۱۹۷۱ دریافت درجه افتخار از آکسفورد.

۱۹۷۲ انتشار ششمین کتاب شعر با عنوان *Eloro de los tigres* «طلای ببرها».

۱۹۷۳ از ریاست کتابخانه ملی استعفا می‌دهد.

۱۹۷۵ انتشار کتاب *El Libro de avena* «کتاب شن» که چهارمین مجموعه داستان‌های اوست.
مادرش در ۹۹ سالگی می‌میرد.
انتشار هفتمین کتاب شعر با عنوان *La rosa profunda* «گل سرخ ژرف»

۱۹۷۷ انتشار هشتمین کتاب شعر با نام *Historia de la noche* «تاریخ شب».

۱۹۸۳ نشان لژیون دونور می‌گیرد.

۱۹۸۵ انتشار نهمین کتاب شعر و نثر به نام *Los Conjurados* «توطئه‌گران».

۱۹۸۶ با ماریا کوداما *Maria Kodama* ازدواج می‌کند.
در سن ۸۷ سالگی در ژنو می‌میرد.

فهرست انتشارات نیلوفر

رمان و داستان کوتاه

آرش	بهرام بیضایی	
آخرین نفر	الکساندر فاده یف	ترجمهٔ فرهاد غبرایی
آخرین وسوسه مسیح	نیکوس کازانتزاکیس	ترجمهٔ صالح حسینی
آسوموار	امیل زولا	ترجمهٔ فرهاد غبرایی
آفرینش	گور ویدال	ترجمهٔ عبدالحمید سلطانیه
آناکارنینا	لئون تالستوی	ترجمهٔ سروش حبیبی
آن سوی حریم فرشتگان	ادوارد مورگان فارستر	ترجمهٔ شیرین نعاونی
آینه‌های دردار	هوشنگ گلشیری	
ابشالوم، ابشالوم!	ویلیام فاکنر	ترجمهٔ صالح حسینی
اگر دانه نمیرد	آندره ژید	ترجمهٔ همابون نوراحمر
اوهام	ریچارد یاخ	ترجمهٔ سپیدهٔ عندلیب
این جا همهٔ آدم‌ها این‌جوری‌اند	لوری مور و...	ترجمهٔ مژدهٔ دقیقی
با دُرّ در صدف	ناصر زراعتی	
بازار خودفروشی	ویلیام تکری	ترجمهٔ منوچهر بدیعی
باغ	پرویز دوائی	
باغ گذر	مارگریت دوراس	ترجمهٔ قاسم روبین
بالابلندتر از هر بلندبالایی	جی. دی. سلینجر	ترجمهٔ شیرین نعاونی(خالقی)
ببیت	سینکلر لویس	ترجمهٔ منوچهر بدیعی
بحر مکتوب	مارگریت دوراس	ترجمهٔ قاسم روبین
برخیز ای موسی	ویلیام فاکنر	ترجمهٔ صالح حسینی
برهنه‌ها و مرده‌ها (دو جلد)	نورمن میلر	ترجمهٔ سعید باستانی
به سوی فانوس دریایی	ویرجینیا وولف	ترجمهٔ صالح حسینی
پردهٔ جهنم	ریونوسکه آکتاگاوا	ترجمهٔ جلال بابرام
پرندهٔ خارزار (دوجلد)	کالین مکالو	ترجمهٔ مهدی غبرایی
پسرک روزنامه‌فروش	اچ. دمی نیک	ترجمهٔ محمد قاضی
تابستان ۸۰	مارگریت دوراس	ترجمهٔ قاسم روبین
تام‌جونز (سرگذشت کودک سرراهی)	هنری فیلدینگ	ترجمهٔ احمد کریمی حکاک
تربیت اروپایی	رومن گاری	ترجمهٔ مهدی غبرایی
تهوع	ژان پل سارتر	ترجمهٔ امیرجلال‌الدین اعلم
جادهٔ فلاندر	کلود سیمون	ترجمهٔ منوچهر بدیعی
جان شیفته (دومجلد)	رومن رولان	ترجمهٔ م.ا. به آذین
جایی دیگر	گلی ترقی	
جبّه‌خانه	هوشنگ گلشیری	
جزیره	روبر مرل	ترجمهٔ فرهاد غبرایی
جنگ و صلح (دو مجلّد)	لئون تالستوی	ترجمهٔ سروش حبیبی
چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی	جیمز جویس	ترجمهٔ منوچهر بدیعی
حریم	ویلیام فاکنر	ترجمهٔ فرهاد غبرایی
حقیقت و افسانه(سیری در آثار و احوال مارگریت دوراس)	آلن ویرکُندُله	ترجمهٔ قاسم روبین
خاطره‌های پراکنده	گلی ترقی	
خانوادهٔ تیبو (چهار جلد)	روژه مارتن دوگار	ترجمهٔ ابوالحسن نجفی
خداحافظ گاری کوپر	رومن گاری	ترجمهٔ سروش حبیبی
خشم و هیاهو	ویلیام فاکنر	ترجمهٔ صالح حسینی
دارایی خانوادهٔ روگن	امیل زولا	ترجمهٔ محمدتقی غیاثی
داستان پداگوژیکی (دوجلد)	آ.س. ماکارنکو	ترجمهٔ نیرهٔ توکلی

داستانهای یوکناپاتافا	ویلیام فاکنر	ترجمهٔ علی بهروزی
درِ تنگ	آندره ژید	ترجمهٔ عبدالله توکل ـ رضا سیدحسینی
درد	مارگریت دوراس	قاسم روبین
درسواوزالا	ولادیمیر آرسنی یف	ترجمهٔ مهدی غبرایی
دست تاریک، دست روشن	هوشنگ گلشیری	
دکتر نون زنش‌را بیشتر از مصدق دوست‌دارد	شهرام رحیمیان	
دل تاریکی	جوزف کنراد	ترجمهٔ صالح حسینی
دل فولاد	منیرو روانی پور	
دلقک به دلقک نمی‌خندد	حسن بنی عامری	
دنبالهٔ مسخ یا بازگشت گرگور سامسا	مصطفی اسلامیه	
دنیای سوفی (داستانی دربارهٔ تاریخ فلسفه)	یوستین گُردِر	ترجمهٔ حسن کامشاد
دنیای قشنگ نو	آلدوس هاکسلی	ترجمهٔ سعید حمیدیان
دوبلینی ها و نقد دوبلینی ها	جیمز جویس	ترجمهٔ محمدعلی صفریان ـ صالح حسینی
رقص در آینه شکسته	مهری یلفانی	
روزی که‌اوخود اشکهای‌مرا پاک خواهدکرد	کنزابورو اوئه	ترجمهٔ جلال بابرام
زمستان سخت	اسماعیل کاداره	ترجمهٔ مهستی بحرینی
زمین	امیل زولا	ترجمهٔ محمدتقی غیاثی
زمین انسانها	آنتوان دوسنت اگزوپری	ترجمهٔ سروش حبیبی
ژان باروا	روژه مارتن دوگار	ترجمهٔ منوچهر بدیعی
ژرفای افتخار	ایروینگ استون	ترجمهٔ پرنو اشراق
سبز	ناصر زراعتی	
سران و سلاطین	تیلور کالدول	ترجمهٔ نیرهٔ توکلی ـ هادی‌امین
سرانجام شری	سیدونی گابریل کولت	ترجمهٔ شیرین تعاونی (خالقی)
سرخ و سیاه (دو جلد)	استاندال	ترجمهٔ عبدالله توکل
سرگذشت آکیو	لو شون	ترجمهٔ جلال بابرام
سرگذشت یک غریق	گابریل گارسیا مارکز	ترجمهٔ رضا قبصریه
سفر درونی	رومن رولان	ترجمهٔ م.ا. به آذین
سفر کسرا	جعفر مدرس صادقی	
سهم سگان شکاری	امیل زولا	ترجمهٔ محمدتقی غیاثی
سیریا، سیریا	منیرو روانی پور	
شازده احتجاب	هوشنگ گلشیری	
شازده کوچولو	آنتوان دوسنت اگزوپری	ترجمهٔ ابوالحسن نجفی
شبح آنیل	مایکل اونداتیه	ترجمهٔ اسدالله امرایی
شبح سرگردان	رومن گاری	ترجمهٔ ابراهیم مشعری ـ ناصرزراعتی
شب طولانی تیزدندان	خورخه کاره راگومز	ترجمهٔ بیژن نیک بین
شکار	موریس ژنورا	ترجمهٔ محمدتقی غیاثی
شکست	امیل زولا	ترجمهٔ فرهاد غبرایی
شهر شیطان زرد	ماکسیم گورکی	ترجمهٔ فرهاد غبرایی
شیدایی لل. و. اشتاین	مارگریت دوراس	ترجمهٔ قاسم روبین
صدایشان را می‌شنوید؟	ناتالی ساروت	ترجمهٔ مهشید نونهالی
طاعون	آلبرکامو	ترجمهٔ رضا سیدحسینی
طبل حلبی	گونتر گراس	ترجمهٔ سروش حبیبی
عاشق	مارگریت دوراس	ترجمهٔ قاسم روبین
عرصه های کسالت	بیژن بیجاری	
عروج	جرزی کوزینسکی	ترجمهٔ محمد قاضی ـ غلامحسین میرزاصالح
عشق	مارگریت دوراس	ترجمهٔ قاسم روبین
قصر	فرانتس کافکا	ترجمهٔ امیر جلال‌الدین اعلم

کاش نامش را می پرسیدی	بابک تختی	
کتابخانهٔ بابل	خورخه لوئیس بورخس	ترجمهٔ کاوه سیدحسینی
کلیسای جامع	ریموند کارور	ترجمهٔ فرزانه طاهری
کنیزو	منیرو روانی پور	
کودکی نیکیتا	آلکسی تالستوی	ترجمهٔ مهدی غبرایی
کولابرونیون	رومن رولان	ترجمهٔ فرهاد غبرایی
کوهسار جان	گائوشینگ جیان	ترجمهٔ مهستی بحرینی
گتسبی بزرگ	اسکات فیتز جرالد	ترجمهٔ کریم امامی
گزارش به خاک یونان	نیکوس کازانتزاکیس	ترجمهٔ صالح حسینی
گسسته پیوسته و خورشید تابنده	هرمز ریاحی	
لباس نو امپراتور	هانس کریستین آندرسن	ترجمهٔ رضا کامشاد
لرد جیم	جوزف کنراد	ترجمهٔ صالح حسینی
لیدی اِل	رومن گاری	ترجمهٔ مهدی غبرائی
ماندگار	آلن رُب گری یه	ترجمهٔ قاسم روبین
مأمور معتمد	گراهام گرین	ترجمهٔ تورج یاراحمدی
مانگدیم و خورشید چهر	م.ا. به آذین	
مجموعهٔ داستانها	فرانتس کافکا	ترجمهٔ امیرجلال‌الدین اعلم
مُدِراتو کانتابیله	مارگریت دوراس	ترجمهٔ رضا سیدحسینی
محاکمه	فرانتس کافکا	ترجمهٔ امیرجلال الدین اعلم
مسخ و دربارهٔ مسخ	فرانتس کافکا-ناباکوف	ترجمهٔ فرزانه طاهری
معجزه در باد و باران	سیمون شوارتزبار	ترجمهٔ فرهاد غبرایی
مومیا و عسل	شهریارمندنی پور	
مهپاره (داستانهای عشقی هندو)	متن کهن سانسکریت	ترجمهٔ صادق چوبک
نامه به فلیسه (دوجلد)	فرانتس کافکا	ترجمهٔ مرتضی افتخاری ـ مصطفی اسلامیه
نایب کنسول	مارگریت دوراس	ترجمهٔ قاسم روبین
نگاهی در آینه	جواد حدیدی	
نوشتن، همین و تمام	مارگریت دوراس	ترجمهٔ قاسم روبین
نیمهٔ تاریک ماه (مجموعه آثار جلد اول)	هوشنگ گلشیری	
نیه توچکا	فئودور داستایفسکی	ترجمهٔ محمد قاضی
وداع با اسلحه	ارنست همینگ وی	ترجمهٔ نجف دریابندری
وعده‌گاه شیرِ بلفور	ژیل پرو	ترجمهٔ ابوالحسن نجفی
۱۹۸۴	جورج اورول	ترجمهٔ صالح حسینی
هشتمین روز زمین	شهریار مندنی پور	
هوار دز اِند (درخت و خاطره)	ادوارد مورگان فارستر	ترجمهٔ احمد میرعلایی
یادگار خشکسالیهای باغ (منتخب داستان معاصر ایران)	تورج رهنما	
یک زن یک عشق	فرخندهٔ آقایی	
یک زن (سرگذشت کامی کلودل پیکرتراش)	آن دُلبه	ترجمهٔ مهستی بحرینی
یک گل سرخ برای امیلی	ویلیام فاکنر	ترجمهٔ نجف دریابندری

شعر

با نام گل	عبدالعلی عظیمی	
جای پا تا آزادی (مجموعهٔ اشعار)	سیمین بهبهانی	
چهار مجموعه	پابلو نرودا	ترجمهٔ فرهاد غبرایی
خاک دامنگیر	کامران بزرگ نیا	
دیوان حافظ	تصحیح بهاءالدین خرمشاهی	
غرابهای سفید	ضیاء موحد	
گریه در آب	عمران صلاحی	

دین

قرآن کریم قطع رحلی، ترجمه، توضیحات و واژه‌نامه بهاءالدین خرمشاهی

فلسفه، نقد، تحقیق

از پست و بلند ترجمه	**کریم امامی**	
اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر	**ژان پل سارتر**	ترجمهٔ مصطفی رحیمی
باغ در باغ (دو جلد)	**هوشنگ گلشیری**	
بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب	**صالح حسینی**	
بهانه ها و بهانه های تازه	**آندره ژید**	ترجمهٔ رضا سیدحسینی
پرسترویکا و نتایج آن	**مصطفی رحیمی**	
پرورش خلاقیت	**الکس اسبورن**	ترجمهٔ حسن قاسم زاده
تاریخ نقد جدید (جلد اول، دوم، سوم)	**رنه ولک**	ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی
تاریخ نقد جدید (جلد چهارم بخش اول و دوم)	**رنه ولک**	ترجمهٔ سعیدارباب شیرانی
تأویل بوف کور	**محمدتقی غیاثی**	
تحلیل نقد	**نورتروپ فرای**	ترجمهٔ صالح حسینی
تراژدی قدرت در شاهنامه	**مصطفی رحیمی**	
تفسیرهای زندگی	**ویل و آریل دورانت**	ترجمهٔ ابراهیم مشعری
جدال نقش با نقاش در آثار سیمین دانشور	**هوشنگ گلشیری**	
داستایفسکی (زندگی و نقد آثار)	**هانری تروایا**	ترجمهٔ حسنعلی هروی
در دفاع از روشنفکران	**ژان پل سارتر**	ترجمهٔ رضا سیدحسینی
در ستایش شعر سکوت	**هوشنگ گلشیری**	
درسهایی دربارهٔ ادبیات روس	**ولادیمیر ناباکوف**	ترجمهٔ فرزانهٔ طاهری
دوزخیان روی زمین	**فرانتس فانون**	ترجمهٔ علی شریعتی
ذن چیست؟	**ع. پاشایی**	
رمان‌های معاصر فارسی	**میمنت میرصادقی**	
رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات	**نورتروپ فرای**	ترجمهٔ صالح حسینی
زندگی بتهوون	**رومن رولان**	ترجمهٔ فرهاد غبرایی
فلسفهٔ روشنگری	**ارنست کاسیرر**	ترجمهٔ یدالله موقن
کارنامهٔ ناتمام	**شاهرخ مسکوب**	
کتابشناسی داستان کوتاه(ایران و جهان)	**فرشتهٔ مولوی**	
گلشیری کاتب و خانه روشنان	**صالح حسینی - پویا رفوئی**	
گلهای نیایش(شعر و نقد سهراب سپهری)	**صالح حسینی**	
مبانی نقد ادبی	**ویلفرد گرین و ...**	ترجمهٔ فرزانه طاهری
مردی دیگر (مصاحبه با گراهام گرین)	**ماری فرانسواز آلن**	ترجمهٔ فرزانهٔ طاهری
معرفت‌شناسی ریاضی ویتگنشتاین و کواین	**سهراب علوی‌نیا**	
معنی ادبیات	**علیرضا حافظی**	
مقالات: ادبی، زبان‌شناختی	**علی‌محمد حق‌شناس**	
مقدمه‌ای بر فلسفهٔ علم	**رودلف کارناپ**	ترجمهٔ یوسف عفیفی
نظری به ترجمه	**صالح حسینی**	
نقد ادبی در قرن بیستم	**ژان ایوتادیه**	ترجمهٔ مهشید نونهالی
نیلوفر خاموش (نظری به شعر سهراب سپهری)	**صالح حسینی**	
یادداشت‌ها	**فرانتس کافکا**	ترجمهٔ مصطفی اسلامیه

سینما و تئاتر

اتلو	**ویلیم شاکسپیر**	ترجمهٔ ابوالقاسم خان ناصرالملک
دوازده رُخ	**هوشنگ گلشیری**	

راه توفانی فرمان پسر فرمان از میان تاریکی	بهرام بیضایی	
زن نانوا	مارسل پانیول	ترجمهٔ محمد قاضی
شکل فیلم	سرگئی آیزنشتاین	ترجمهٔ پرتو اشراق
عیش و نیستی	کیری مونیه	ترجمهٔ ابوالحسن نجفی
فاوست	یوهان ولفگانگ فون گوته	ترجمهٔ م. ا. به آذین
فروید (فیلمنامه)	ژان پل ساوتر	ترجمهٔ قاسم روبین
گروگانگیری (فیلمنامه)	گابریل گارسیامارکز	ترجمهٔ حمید شریعت زاده

تاریخ و سیاست

ایران، برآمدن رضاخان ـ برافتادن قاجار و نقش انگلیسها	سیروس غنی	ترجمهٔ حسن کامشاد
بازی بزرگ (عملیات سازمانهای جاسوسی در ایران)	پیتر هاپکرک	ترجمهٔ رضا کامشاد
پرسش‌های بی پاسخ در سالهای استثنائی	خاطرات احمد زیرک زاده	
رویدادها و داوری (۱۳۳۹ـ۱۳۲۹)	خاطرات مسعود حجازی	
کرد و کردستان	واسیلی نیکیتین	ترجمهٔ محمد قاضی
گذشته چراغ راه آینده است	جامی	
مردی که هفتاد سال دنیا را فریب داد	ادوارد جی اپستاین	ترجمهٔ حسن کامشاد
مصدق در محکمهٔ نظامی	جلیل بزرگمهر	
نگرشی بر تاریخ ایران نوین	جوزف آپتون	ترجمهٔ یعقوب آژند

فرهنگ، واژه‌نامه

فرهنگ برابرهای ادبی(فارسی،انگلیسی ـ انگلیسی،فارسی)	صالح حسینی
فرهنگ فارسی عامیانه	ابوالحسن نجفی
فرهنگ مصور مکانیک عمومی	محسن الهی‌گهر
واژه‌نامه ادبی	صالح حسینی
واژه‌نامهٔ فنی	غلامحسین صدری‌افشار ـ نسرین حکمی و نسترن حکمی

علمی، فنی

سیستم توزیع انرژی الکتریکی	محمد قریانی	
سیم پیچی موتورهای الکتریکی	حسین رحمتی زاده	
طرح و رسم معماری	هیلر والاش	ترجمهٔ هرمز معزز

زبان و زبان‌شناسی

اشتباهات رایج در زبان انگلیسی	عبدالله توکل
مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی	ابوالحسن نجفی

موسیقی

هارمونی کلاسیک	سی. اچ. کیشون	ترجمهٔ مصطفی کمال پورتراب

آشپزی

آشپزی آسان	منژه باقرزاده
آشپزی بدون گوشت	گلی امامی

کتابهای زیر چاپ

اولیس (چهار جلد)	جیمز جویس	ترجمهٔ منوچهر بدیعی
تاریخ نقد جدید (جلد پنجم)	رنه ولک	ترجمهٔ سعیداریاب شیرانی
زنان	ناهید انواری	