شعر را چگونه بخوانیم

(دل باختن به شعر)

ادوارد هِرش

ترجمه‌ی : مجتبی ویسی

کتاب پرفروش امریکا
در سال ۱۹۹۹

شعر را چگونه بخوانیم

(دل باختن به شعر)

ادوارد هِرش

ترجمه‌ی **مجتبی ویسی**

انتشارات مروارید

سرشناسه: هرش، ادوارد، ۱۹۵۰– م. Hirsch, Edward
عنوان و نام پدیدآور: شعر را چگونه بخوانیم (دل باختن به شعر)/ ادوارد هرش؛ ترجمه‌ی مجتبی ویسی.
مشخصات نشر: تهران: مروارید، ۱۳۹۷.
مشخصات ظاهری: ۳۶۴ ص.
شابک: 978-964-191-585-0
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: How to read a poem, c2007
موضوع: شعر انگلیسی ـ تاریخ و نقد
موضوع: English poetry – History and criticism
موضوع: شعر امریکایی ـ تاریخ و نقد
موضوع: American poetry – History and criticim
موضوع: شعر ـ شرح و تفسیر Poetry - Explication
موضوع: فن شعر Poetics
شناسه افزوده: ویسی، مجتبی، ۱۳۴۰– ، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۷ ۷ش۹الف/ ۵۰۲ PIR
رده‌بندی دیویی: ۸۰۸/۱
شماره کتابشناسی ملی: ۵۲۰۲۷۵۷

انتشارات مروارید

تهران، خیابان انقلاب، روبه‌روی دانشگاه تهران، پلاک ۱۱۸۸/ ص. پ. ۱۶۵۴ـ ۱۳۱۴۵
دفتر: ۶۶۴۰۰۸۶۶ـ۶۶۴۱۴۰۴۶ ـ ۶۶۴۸۴۶۱۲ فاکس: ۶۶۴۸۴۰۲۷ فروشگاه: ۶۶۴۶۷۸۴۸
https://instagram.com/morvaridpub - https://telegram.me/morvaridpub
www.morvarid-pub.com

✧

شعر را چگونه بخوانیم

(دل باختن به شعر)

ادوارد هِرش

ترجمه‌ی مجتبی ویسی
تولید فنی: الناز ایلی
صفحه‌آرایی: تینا حسامی
چاپ اول: تابستان ۱۳۹۸
چاپخانه: فرشیوه
تیراژ ۵۵۰
شابک ۰-۵۸۵-۱۹۱-۹۶۴-۹۷۸ ISBN: 978-964-191-585-0
۶۰۰۰۰ تومان

فهرست

در ستایش شعر ۵
پیش‌گفتار ۹
۱. پیامی در بطری ۱۳
۲. پدیده‌ای برساخته ۵۳
۳. دست، چنگک، دعا ۷۳
۴. سه آشنایی ۹۳
۵. با هُرمی سپید ۱۲۷
۶. پنج پرده ۱۶۳
۷. ورای حزن ۲۱۵
۸. شعر و تاریخ: شعر لهستان پس از پایان جهان ۲۳۷
۹. باز: شکل ۲۶۳
۱۰. سروری وهم‌گون ۳۰۷
۱۱. روح کنشگر ۳۳۱
۱۲. به خواننده در لحظه‌ی بدرود ۳۵۱
نمایه ۳۵۹

در ستایش شعر

می‌گویند دوران شعر به سر رسیده است. می‌گویند این ژانر ادبی در روزگار ما کاربرد خود را از دست داده است. می‌گویند که شعر آن نقش پیشینی را در زندگی کنونی و پسینی انسان ندارد. و مثل کالایی که در رسانه‌ها تبلیغ می‌کنند آن‌قدر این جملات را در گوش خلایق می‌خوانند که امر بر همگان مشتبه شود؛ حتی برخی از اهل فن و عرصه‌ی ادبیات نیز با آنان هم‌صدا شده و بر طبل‌شان می‌کوبند. اما آیا به‌راستی چنین است؟ دلیل این کار چه است؟

شعر خصوصیاتی دارد که از پس ژانرهای دیگر برنمی‌آید. خیالی دارد خاص خود، احساس و عاطفه‌ای سرشار، و همواره و همیشه در زبانی دست می‌برد که برای دیگران اصل مسلم و منطقه‌ی ممنوعه است. همواره فراتر می‌رود، شعر، چه در حوزه‌ی کلام، چه در ساحت خواست و اراده و باور، پرسشگری می‌کند. به این‌ها اضافه کنید، گرچه با جمله‌ی قبل پیوندی دارد، گریزش از چارچوب‌ها و قواعد و نظم و نظام، همواره پر کشیدن به سوی آرمان، رو آوردن به سوی خلق جهانی ممکن، جهانی دیگر و بهتر برای انسان دربند اکنون، نماندن در باتلاق‌هایی که عده‌ای برای خیل کسانی دست‌وپا می‌کنند. شعر انگار قانع نیست، تن نمی‌دهد به بازی‌های مستقر، و تسلیم نمی‌شود. شعر انگار یک نیروی بازدارنده دارد، هشداری برای غرق نشدن در اکنونِ تکرارهای نازل و ساختگی. نمی‌گذارد ما در کلام‌های تنیده و تار عنکبوتی روزمره گرفتار آییم. ما را به گریز فرا می‌خواند، به گسستن تارهای گرداگرد که از جنس فراموشی و نابودی است، از جنس به خاطر نیاوردن خود، نبودن در هستی. شعر ما را به حضور فرا می‌خواند، با

کلامی از جنس طغیانگری، عصیان در لحظه‌های انباشته از نابه‌خودبودگی و از یادرفتگی. شعر ما را به خود می‌آورد از طریق زبانی که ناخود است و نابه‌گاه. زبان را برمی‌دارد و در وضعیتی دیگر می‌نشاند تا حالت رخوت و خمودگی را از آن نیز بگیرد. از این‌رو، تهدید است و عامل خطر، برای نظم‌ها و قواعد مستقر که تخطی را برنمی‌تابند و همواره رأی به ماندن می‌دهند. پس با هر ترفندی باید این عنصر مخرب را از میدان به‌در کنند و چون از پس جسارت و شهامتش برنمی‌آیند، حکم خلاف می‌دهند و انگ می‌زنند، وروره می‌کنند تا وسوسه‌ی فریبای گول‌زننده در دل هم‌نوعان بیندازند.

و جالب این است که خود مردم هنوز حرمت شعر را حفظ می‌کنند. نمونه‌اش همین کتاب حاضر، که در سال انتشار و در عین تعجب بسیاری که هنوز جادوی کلام شعر را باور ندارند، اثر پرفروش سال آمریکا بوده است. پس شعر کماکان خواندنی است و کماکان مورد اقبال عام و خاص. شعر ستایش‌کردنی‌ست.

کتاب حاضر، با عنوان «شعر را چگونه بخوانیم» و زیرعنوان «دل باختن به شعر»، پر است از شعر و خوانش و تأویل شعر. مؤلف کتاب، ادوارد هرش، که خود شیفته‌ی شعر است و خوش دارد جهان را شعرگونه ببیند، انگار از دل تاریخ شعر می‌گذرد تا نگرانی‌ها و شادی‌ها و دل‌مشغولی‌های بشری را در قالب این ژانر برآورد و بنمایاند، تا از نو نگاه‌مان را به سوی جهان و به سوی شعر بچرخاند. هم او، هرچه را درباره‌ی این کتاب لازم باشد در پیش‌گفتار گفته است، پس فقط می‌ماند چند نکته که من مترجم اشاره کنم.

برخی از شعرهای این کتاب قبلاً ترجمه شده‌اند اما برای برآوردن منظور نویسنده که در شرح شعرها بر کلمات یا عبارات یا تمهیدات خاصی انگشت گذاشته است، و نیز به‌خاطر یکدستی کار، ناگزیر به ترجمه‌ی مجدد شدم؛ در غیر این‌صورت، خوشحال می‌شدم از ترجمه‌ی استادان و همکاران گران‌قدرم بهره ببرم که سوای هرچیز کار خود مرا راحت‌تر می‌کرد. دیگر آن‌که از ذکر پانویس‌های فراوان و حروف لاتین و توضیح‌های چندکلمه‌ای، مگر در موارد ضروری پرهیز کرده‌ام که نه فایده‌ی آن‌چنانی برای مخاطب دارد و نه مدام نگاه و حواس او را از متن منحرف می‌کند؛ ضمن آن‌که بسیاری از آن‌ها در پانویس کتاب‌های دیگر به‌دفعات تکرار شده‌اند. و سوم، حتی‌الامکان سعی کرده‌ام به نقطه‌گذاری و علائم سجاوندی و تقطیع شعرها وفادار بمانم، تا آن‌جا که زبان فارسی اجازه داده است، پس اگر می‌بینید، برای مثال، خط تیره در شعر امیلی

دیکینسون زیاد دیده می‌شود برای آن است که خود او مرتکب آن شده است و اصلاً این خط‌های تیره را یکی از شاخصه‌های شعر او دانسته‌اند.

ادوارد هِرش[1] شاعر، منتقد و پژوهشگر ادبی در سال ۱۹۵۰ در شیکاگو آمریکا به دنیا آمد. او دانش‌آموخته‌ی دانشگاه پنسیلوانیا بوده و به مدت هفده سال نیز در دانشگاه هوستون رشته‌ی نوشتار خلاق و زبان و ادبیات انگلیسی تدریس کرده است. ۹ مجموعه شعر و ۵ کتاب تحقیقی، به انضمام کتاب حاضر، ماحصل سال‌ها تلاش او در حوزه‌ی ادبی است، ضمن آن‌که مرتب در نشریاتی از جمله نیویورکر، امریکن پوئتری ریویو و دبل‌تیک درباره‌ی شعر قلم زده است. مجموعه شعر اولش با نام «خوابگردها» (۱۹۸۱) هم جایزه‌ی آکادمی شاعران آمریکا را برد، هم جایزه‌ی دلمور شوارتز. مجموعه‌ی دومش نیز با عنوان «قدردانی نسنجیده» (۱۹۸۶) موفق به دریافت جایزه‌ی حلقه‌ی منتقدان کتاب ملی شد. از دیگر جوایز هرش می‌توان به نشان افتخار پابلو نرودا، جایزه‌ی ادبی رم و نیز جایزه‌ی آکادمی هنرها و ادبیات آمریکا اشاره کرد.

سایر مجموعه شعرهای او از این قرارند: راه‌پیمایی شبانه (۱۹۸۹)، سنجه‌های زمینی (۱۹۹۴)، از عشق (۱۹۹۸)، پس راندن تاریکی (۲۰۰۳)، ترتیب‌های خاص (۲۰۰۸) و گابریل (۲۰۱۴). این آخری را که هرش در رثای پسرش نوشته، نشریه‌ی نیویورکر «شاهکار اندوه» نامیده است.

آثار پژوهشی و تحقیقی او نیز عبارتند از: شعر را چگونه بخوانیم (۱۹۹۱)، خوانشِ واکنشی (۱۹۹۱)، درآمدی بر آثار جان کیتس (۲۰۰۱)، فرشته و شیطان: در جست‌وجوی منبع بیان هنری (۲۰۰۲) و انتخاب شاعر (۲۰۰۶).

ادوارد هرش همچنین رئیس بنیاد گوگنهایم در شهر نیویورک است.

مجتبی ویسی

1. Edward Hirsch

به رؤیا دیدم که در اثیر می‌گردم و آن‌سوتر جهان ما، در قواره‌ی سیبی اما، در گردش است. پس آن‌گاه فرشته‌ای دررسید، سیب را به دست گرفت، نزد من آورد و گفت: « باید این را بخوری.» من نیز جهان را خوردم.

رالف والدو امرسون

پیش‌گفتار

این کتاب درباره‌ی خوانش شعر است. همچنین کتاب خوانش‌ها است. شعرهای بسیاری را که دوست داشته‌ام طی سالیان گردآوری کرده‌ام و کوشیده‌ام آن‌ها را به خود واگذارم تا خود شیوه‌ی خوانش‌شان را به من بنمایند. شعرها را به خود واگذاشته‌ام تا راهنمایان ویرژیل‌گونه‌ی من باشند. به شاعران نیز، این جاودانگان محبوب، بارها رجوع کرده‌ام تا احیاناً بر درستی رأی و نظرم گواهی دهند.

هدفم عرضه‌ی شعرهایی شاخص بوده است، بی‌نهایت ارزشمند در نظر من، و نیز ارائه‌ی راهبردهایی برای خوانش آن‌ها. خوانش‌های من قطعی نیستند، به نیت توصیه و پیشنهاد نگاشته شده‌اند، چراکه خود این اشعار نیز به تأویل‌های بی‌شمار راه می‌دهند. در آن‌ها همیشه نکته‌ای هست که از دایره‌ی فهم بگریزد و من در پی آن بوده‌ام که گفته‌ی پل والری را آویزه‌ی گوش خود کنم: «شعر قدرتش را از هارمونی تعریف‌ناپذیری می‌گیرد میان آنچه "می‌گوید" و آنچه "هست". این تعریف‌ناپذیری در مقوله‌ی تعریف از جایگاهی ویژه برخوردار است.»

درعین‌حال، مواردی تعریف‌پذیر نیز در پاره‌ای اشعار یافت می‌شود که سعی من نمایاندن برخی از آن‌ها بوده است. این شعرها را از آن‌رو شاخص می‌دانم که گویای نکته‌ای تعیین‌کننده در باب ماهیت خود شعر هستند. به تک‌تک شعرها در راه دستیابی به این نکات، در راه وضوح بخشیدن به شعر، یقین آورده‌ام. شعر غنایی یا تغزلی در شمار خصوصی‌ترین و تغییرپذیرترین فرم‌ها در گفتمان ادبی است و من نهایت تلاش خود را به کار گرفته‌ام تا خدشه‌ای به آن‌ها ـ به آن امر

عاجلی که در هیئت شعر بر من پدیدار می‌شود ـ وارد نیاورم. به شعرها بسی گوش سپرده‌ام و بر آن‌ها آغوش گشوده‌ام تا در من جاری و ساری شوند. این کتاب شرح آشنایی‌های من است، شرح رویارویی‌ها، واکنش‌ها و تجربه‌های من. این کتاب شرح سرخوشی‌های من است.

همچنین، کتاب دعوت‌ها و تعامل‌ها نیز است و کوشیده‌ام خوانندگان را در عرصه‌ی فرم برگزیده‌ی هنری خود راهنما باشم. بر خودِ کنش خواندن تمرکز کرده‌ام، بر جاری و ساری شدن شعرها در دل و جان خواننده. بارها پیش آمده که از فضای شعری خارج شوم تا نکته‌ای را در باب ماهیت فرم شاعرانه یا تاریخچه‌ی فرمی که شاعر به‌کار گرفته، یا جایگاه آن شعر در مجموعه‌ی آثار شاعر، بازگو کنم. از شعرها و شاعران، چه آشنا چه ناآشنا، سخن گفته‌ام. نموداری به دست داده‌ام از خطِ سیر برخی مضمون‌ها. موضوعاتی بسیار در قلمرو کارم پدیدار شده‌اند، بسی بیشتر در آن نگنجیده‌اند، اما در همه‌حال تک‌تک شعرها برای من در حکم سنگ محک بوده‌اند، در حکم سِحر، در حکم حقیقتی عیان برای من.

«با خود کاج از کاج‌ها بیاموز، با خود خیزران از خیزران‌ها.» این را ماتسوئو باشو گفته است، استاد قرن هفدهمی هایکو، در خلال یک رشته تأملات روشن‌بینانه در باب شعر. من این کلام خردمندانه‌ی باشو در باب طبیعت، و خاصه در باب شعر طبیعت، را بسط می‌دهم تا طبیعت خاص شعر را نیز دربر بگیرد و می‌گویم: با خود شعر از شعرها بیاموز...

در این کتاب سر آن داشته‌ام که شعر را تا حد امکان ملموس و دست‌یافتنی کنم، شورانگیز و دغدغه‌آفرین کنم. شعر از صورِ الزامی بیان است. آنان که از اهمیت آن باخبرند می‌دانند که شعر قابلیتی جادویی دارد، حال آن‌که در زمانه‌ی ما بسیاری با تمهیدها و شگردهای شعری و با نگرش شاعرانه سخت بیگانه گشته‌اند، تا بدان‌جا که از شناختن متنی که می‌خوانند عاجزند. شعرخوانی به خطر افتاده است، به‌زعم من، چراکه هم اکنون در فرهنگ ما خود مقوله‌ی خوانش به خطر افتاده است. الزامی نمی‌بینم به آمار اشاره کنم، ضمن آن‌که باید گفت این معضل دست‌کم در حوزه‌ی شعر تازگی ندارد. به دیده‌ی من همیشه خواهند بود متفکرانی علاج‌ناپذیر در اواسط عمر نظیر سیسرو که به خود بباورانند شعر عملی فرعی و هنر امری غیرضروری است. سنِکا در کتاب *رسالات* خود شرح می‌دهد

که «سیسرو می‌گفت حتی اگر طول عمرش دو برابر می‌گشت باز هم وقتی نداشت تا بر سر خواندن شعر غنایی بر باد دهد.» بی‌اعتنایی خصمانه‌ی سیسرو، این مشخصه‌ی بارز سیاست مردان، را نباید همچون ادعانامه‌ای علیه شعر غنایی در نظر آورد (در کتاب *منتخب آثار یونانی* بی‌اعتنایی سیسرو قید شده است) بلکه باید آن را گواهی گرفت بر تفکر خشک و بی‌روح خود سیسرو. در امریکای کنونی نیز آن جمله‌ی قدیمی هنوز با طنینی کسالت‌بار تکرار می‌شود و هر چند سال یک بار سیسرو مانندی سردرمی‌آورد تا از مرگ شعر دم بزند. اما نه، نمرده است. افلاتون آن‌گاه که پیشنهاد منع ورود شاعران به جمهوری را داد، درایتی بهتر از این از خود نشان داد، چراکه از قدرت انقلابی تفکر شاعرانه نیک آگاه بود. او به‌خوبی چنین قدرتی را دریافته بود چون خود با موفقیت به کارش گرفته بود. درواقع، دلیل آن‌که کلام او بهتر از فیلسوفان دیگر در دل زمان سیر کرده است، همین است.

«برایم داستانی از شادی عمیق بگو»، جمله‌ای است که رابرت پن وارن در انتهای کتاب *تصویری از آدوبون*[1] می‌نویسد. تلاش من نیز در این کتاب گفتن چنین داستانی بوده است. در فصل اول عقایدی چند درباره‌ی رابطه‌ی موجود میان خواننده و شاعر را در شعری مطرح کرده‌ام که به لحاظ متنی حدفاصل گفتار روزمره و آواز جای می‌گیرد. چارچوبی لازم در نظر گرفته‌ام تا به مدد آن اصطلاحات و ترکیب‌های کلیدی شعر غنایی را از یکدیگر متمایز کنم. نوعی نقشه‌ی راه، نمای کلی، ترسیم کرده‌ام تا فصل‌های مختلف کتاب را به هم پیوند دهد و امیدوارم خواننده بتواند به کمک آن درک و دریافتی بهتر، عمیق‌تر و سنجیده‌تر از شعرها پیدا کند؛ هرچند بر این باورم که آن‌ها در نهایت عمیق‌تر از آنند که می‌نمایند. پس از آن، کوششم پیوسته بر امر رازگشایی شعرها معطوف بوده است و در فرایند این کار به مسائل شعری مجال ظهور و بروز داده‌ام. همچنین، مدام در پی یافتن استعاره‌هایی بوده‌ام که گویای رابطه‌ی متقابل شاعر و خواننده باشند.

من در سراسر کتاب حاضر در قالب خواننده فرو رفته‌ام و امیدوارم که شما نیز در این راه دست به دست من دهید. سودای راهنمایی داشته‌ام، از آن‌گونه که

---

۱. John James Audubon: نقاش، طبیعت‌شناس و پرنده‌شناس آمریکایی (۱۷۸۵-۱۸۵۱).

خوانندگانی پرتوان و پرشمار به نوبه‌ی خود راهنمای من بوده‌اند، با تمهیدات و راهکارهایی دشوار که گاهی چالش‌برانگیز بوده‌اند، با ریزه‌کاری‌های شکوهمند شاعری. آرزوی هر کسی است که از قماش خوانندگان آگاه باشد، در حیطه‌ی تخصص گام بگذارد، ولی درعین‌حال همچنان آغوشی گشوده بر گستره‌ی ناگشوده‌ی شعر ـ پیکربندی درخشانش ـ داشته باشد. کمال تکنیکی ــ پیکربندی فیزیکی و عینی ـ شعر است که واکنش شورانگیز ما را برمی‌انگیزد. هدف از نگارش این کتاب دسترسی خواننده به گوشه و زوایای نهان سازوکارهایی است که شعر بر مبنای آن‌ها عمل می‌کند. این باور را خوش دارم که مراوده‌ی دمادم با هنر ظرفیت ما را برای درک خود و نیز دیگری، و از این راه ظرفیت ما را برای کسب شخصیت، یعنی همان دستاورد بشری‌مان، افزایش می‌دهد.

بافتار شعرهایی که در این کتاب از آن‌ها نوشته‌ام بی‌شک بر شیوه‌ی نگارش من اثر گذاشته است. تا جای ممکن کوشیده‌ام منظور خود را روشن و شفاف بیان کنم، همان کنم که جیمز رایت "کلام خالص و واضح" نام نهاده است. هم‌زمان کوشیده‌ام تا به نثر خود پر و بالی هم‌ارز شعر ببخشم. پی‌جوی احیای آن هاله‌ی مقدس کرد و کار بوده‌ام که آفرینش راستین شاعرانه را به اوج می‌رساند، تا از این راه عناصر عقلانی و نیز غیرعقلانی در شعر، هر دو، را گرامی بدارم. محصول آن راز را می‌توانم احیا کرد. می‌توانم نور تاباند بر آن تجربه که ما را به درون هسته‌ی وجود می‌کشاند.

۱

پیامی در بطری

قلبِ سرزمین

این شعرها را نیمه‌شبان با خود بخوانید. تک‌چراغی را روشن کنید و در خلوت خود در اتاقی کوچک یا آن‌گاه که کسی در کنارتان خفته است، آن‌ها را بخوانید. آن‌ها را زمانی بخوانید که سپیده‌دمان بیدارِ بیدار هستید، کاملاً هشیار. بر خود بازگوییدشان آن‌جا که سکوت دامن گستردَه و ولوله‌ی پیشرفت ـ آن وروره‌ی قطع‌ناشدنی پیرامون ـ لحظاتی خاموشی گرفته است. این شعرها راهی دور پیموده‌اند تا شما را بیابند. به یاد آن گفته‌ی خردمندانه‌ی مالبرانش می‌افتم: «توجه، نیایش طبیعی جان است.» این گفته‌ی محبوبِ سیمون ویل و پل سلان را که والتر بنیامین نیز در رساله‌ی باشکوهش در بابِ فرانتس کافکا قید کرده است، می‌توان مرامنامه‌ی شاعران و نویسندگان دانست. اتفاقاً به کار خوانندگان نیز می‌آید. پل سلان در جایی می‌گوید:

> **شعر در جایگاه عامل تجلی زبان و بنا بر ذات گفت‌وگویی‌اش حکم پیامی را دارد در یک بطری که به جانبی روانه می‌شود، با این باور ـ اغلب نه‌چندان امیدوارانه ـ که آب زمانی آن را به سرزمینی خواهد رساند، شاید هم قلب آن سرزمین. از این منظر، شعرها**

همواره در راهند: آن‌ها رو به سمتی پیش می‌روند.

تصور کنید به طرف ساحل رفته‌اید و آن‌جا لابه‌لای چیزهای آب‌آورده ــ جلبک‌ها و چوب‌های پوسیده، قوطی‌های مچاله و ماهیان مرده ــ چشم‌تان می‌افتد به یک بطری با ظاهری غریب از روزگاران گذشته. آن را به خانه می‌آورید و پیامی در آن می‌یابید. این نامه‌ی عجیب و دغدغه‌آفرین انگار دیرزمانی راهش را به سوی کسی گشوده است و حال معلوم می‌شود که آن‌کس شمایید. شاعر بزرگ روس اوسیپ ماندلشتام که در اردوگاهی استالینی روزگارش تباه شد با چنین تجربه‌ای آشنا بود. او در نوشته‌اش *درباره‌ی مخاطب* می‌پرسد: «چرا شاعر نباید به دوستانش رو آورد، به کسانی که خواه‌ناخواه این‌همه به او نزدیک‌اند.» این دوستان البته لزوماً نه افرادی که در زندگی روزمره دوروبر آدم هستند بلکه شاید آن‌هایی‌اند که شاعر امید دارد در جایی باشند یا در آینده خواهند بود؛ کسانی که جویای کلام او هستند. ماندلشتام نوشته است:

> **مسافری دریایی در لحظه‌ای سرنوشت‌ساز بطری دربسته‌ای را به درون امواج اقیانوس پرتاب می‌کند، بطری‌ای که نام او را بر خود دارد و حاوی پیامی است مشروح از عاقبت کار او. سال‌ها بعد، من که بر ماسه‌های دریاکنار به پرسه‌گردی مشغولم، برحسب تصادف چشمم به آن می‌افتد. پیام را می‌خوانم و به تاریخش می‌نگرم: وصیت آخر و شهادت‌نامه‌ی کسی است که دیگر در قید حیات نیست. کاری خطا مرتکب نشده‌ام. نامه‌ی فردی دیگر را نگشوده‌ام. پیام درون بطری خطاب به یابنده‌اش بوده است. یابنده‌اش هم که من هستم. پس این به معنای آن است که من مخاطب اسرار او هستم.**

از این قرار، تمامی کسانی که شعر می‌خوانند، من و شما، مخاطب اسرار متن‌های ادبی هستیم. در خانه نشسته‌ام، نیمه‌شب است، که ناگهان می‌شنوم یکی انگار به نام مرا صدا می‌زند. برمی‌خیزم و به سوی صدا می‌روم، کتاب را [از روی قفسه] برمی‌دارم ــ آن پیام در بطری را ــ چراکه در این شب خاص من پذیرای آن هستم، من‌ام نسل آینده‌اش، قلبِ سرزمینش.

به خواننده‌ی رهسپار

خواننده‌ی شعر حالتی دارد همانند زائر رهسپار، زائر رهرو. او همان است که والاس استیونس او را "فرهیخته‌ای با یک شمع" نامیده است. خواندن شعر ماجرایی است در عرصه‌ی نوشدگی، یک کنش خلاقه، آغازی پربار، باززادن حیرت. ادوارد سعید در [کتاب] *آغازگری‌ها* می‌گوید: «آغازگری فقط یک کنش نیست، بلکه چارچوبی فکری نیز است، نوعی کار، یک نگرش، یک آگاهی.» من چارچوب فکری را دوست دارم، کار بازیگوشانه و کار کردن روی بازیگوشی را، آن صورتِ آگاهی ـ دقت خیال‌گون ـ را که با خواندن شعر بروز می‌کند.

خواندن نقطه‌ی عزیمت است، یک گشایش، یک آشنایی. کتاب *برگ‌های علف [زار]*، نسخه‌ی واپسینش، را بگشایید تا به آنی یک رشته «تقریرات» پیش چشمان خود ببینید، بیست‌وشش شعر که والت ویتمن در مدت سه دهه نوشته تا شکلی از آغازگری را وصف کند، تا کار عمده‌اش را معرفی کند، گشایشی با آن پدید آورد؛ همان‌که سرتاسر عمر در کار نوشتنش بود. من نیز آن‌گاه که کتاب خود را با مخاطره‌ها و تقیّدها، با جاذبه‌های خاص خوانش شعر آغاز کردم، پیوسته آن شعر شش سطری ویتمن را در ذهن داشتم به نام "آغاز که می‌کنم بررسی‌ها را":

آغاز که می‌کنم بررسی‌ها را، بسی خرسند می‌گردم از گام نخست:
همین واقعیت ساده‌ی ذهن، این اشکال، نیروی جنبش،
همین کمترین حشره یا حیوان، حس‌ها، دامنه‌ی دید، عشق،
این گام نخست که می‌گویم، بسی خرسند، بسی هراسانم می‌کند،
خُرده‌ای پیش آمده‌ام و خُرده میلی به ادامه‌ی راه مانده است
اما هر دم دست می‌کشم از کار، به تعللی، تا از آن نغمه‌ای شورانگیز ساز کنم.

از این حالت کاهلانه‌ی ویتمن در این شعر خوشم می‌آید: شعری تک‌جمله‌ای در بابِ واقعیت ساده ـ معجزه ـ ی ذهن، شادی رویارویی با "این اشکال"، حسِ قدرت‌گرفته‌ی آرزومندی و طراوت‌بخشی، جهانی سراسر

شکوفان در پیرامون، حالتِ ذهنی بیدار که ما را به مدد حس‌ها به درک و تجربه‌ی کمترین حشره تا اوج قدرت عشق می‌برد. از این آغاز شورانگیز چنان لذتی در جان‌مان می‌نشیند که دل نمی‌کنیم از شعر تا ورق بزنیم و به صفحه‌ی بعد برویم. ویتمن با همین شادیِ شروع کار به ما می‌آموزد که هول در اعماق جانِ شعر جا خوش کرده است.

شعر شیوه‌ای برای توصیف همین احساس هول است. آن ظرفیت ظرافتی را که شعر در ما پدید می‌آورد به‌هیچ‌وجه نباید دست‌کم گرفت. یکی دیگر از «تقریرات» شعری است سه سطری که ویتمن در سال ۱۸۶۰ نگاشته است. این شعر با عنوان ساده و جمع‌وجور «به تو»، در کلیت خود دو پرسش خطاب‌گونه را دربرمی‌گیرد:

ای غریبه، اگر بر من می‌گذری و میل سخن گفتنت است،
پس چرا لب به سخن نمی‌گشایی؟
و چرا من با تو سخنی نگویم؟

به دیده‌ی ویتمن کاملاً بدیهی می‌آید که هرگاه دو غریبه در جاده‌ای به هم می‌رسند، پا شل کنند و با هم حرف بزنند، با یکدیگر ارتباط برقرار کنند. غریبه‌هایی که هم‌کلام می‌شوند ممکن است با هم دوست شوند. ویتمن از هرگونه قیدوبند سر باز می‌زند، از هرگونه محدودیت که نظام‌های سلسله‌مراتبی یا اختلافات طبقاتی پیش پایش بگذارند. این‌جاست که درمی‌یابیم او شعرش را نه خطاب به افراد دوروبر، به کسانی که می‌شناسد، بلکه راحت و طبیعی خطاب به «غریبه» می‌سراید، به خواننده‌ی آینده، به شما و من، به هر کسی از ما که لحظاتی با او دمخور شود. بگذارید رابطه‌ای روان ـ مراوده‌ای محبت‌آمیز ـ میان ما شکل بگیرد.

آخرین "تقریر"ی که در این‌جا می‌آورم، همان شعری است که در کتاب *برگ‌های علف [زار]* نیز بلافاصله پس از شعر قبلی آمده است. عنوانش "تو ای خواننده" است و ویتمن بیست‌ویک سال پس از شعر «به تو» آن را نوشته است:

تو ای خواننده‌ی تپنده‌ترین زندگی و سرافرازی و عشق، چون من،
برای توست این سروده‌های من.

من یکسره شیفته‌ی این شیوه‌ی خطاب قراردادن ویتمن هستم که به مدد آن خود را با مخاطبش هم‌تراز می‌کند، کسی که زندگی‌اش تپشی غریب چون زندگی خود او دارد، همان تکانه‌های هیجانی را دارد. این شیوه‌ی تقدیم مکرر شعرهایش به غریبه‌ها، به خوانندگان و شاعران آینده، و به افراد بیگانه در سرتاسر عالم، حکایت از دوستیِ نومیدوار امریکایی دارد. او برای شما، هر که باشید، آغوشی گشوده دارد. این محبت عمیق او را دوست دارم، یا حتی نیازی را که او به تقدیم کردن و عرضه‌ی شعرهایش به خواننده‌ای دارد. او برای هریک از ما هدیه‌ای به‌جا گذاشته است. خودش می‌گوید: «برای توست این سروده‌های من.»

در آغاز ارتباط است

پیام داخل بطری شعری غنایی (تغزلی) است و از همین‌رو گونه‌ای خاص از مکاتبه است. سخنی است از گوشه‌ای خلوت برای گوشه‌ی خلوت دیگری؛ در سکوت آغاز می‌شود و در سکوت پایان می‌گیرد. ما در حاشیه‌ی راه باقی می‌مانیم، در معرض گفت‌وشنود واقع نمی‌شویم. بیشتر چنین حالتی دارد: یکی مطلبی را نوشته است، یکی دیگر آن را می‌خواند. در این نحوه‌ی سخن گفتن از آن‌سوی زمان که اضطرار و خودآگاهی عجیبی هم دارد، زبان کارکردی غریب پیدا می‌کند. شعر (در خاموشی) طی طریق کرده است ـ گاهی به مدت قرن‌ها ـ و حال به‌روشنی مرا اشارت می‌دهد، چراکه من مشتاق فراخواندن و گوش سپردن به آن بوده‌ام. خوانش شعر کنشی دوسویه است و یکی از وظایف مهم شعر غنایی برقراری ارتباط درست میان طرفین است. در چنین حالتی ارتباط میان مؤلف و خواننده نه به شیوه‌ی مرسوم بلکه با میانجی‌گری متن، یعنی مجموعه‌ای از کلمات، تحقق می‌پذیرد. نوع بخصوصی از تبادل میان دو نفر صورت می‌گیرد که در آن طرفین حضور جسمانی ندارند. شعر غنایی شکلی بسیار فشرده و پراحساس از مراوده میان دو فرد غریبه است؛ شکلی فوری، پرحرارت و پرجنب‌وجوش از گفتمان ادبی. خوانش شعر راهی است برای برقراری رابطه‌ای عمیق‌تر با خود ـ به کمک رسانه‌ی زبان ـ درست

موقعی که با دیگری نیز رابطه‌ای از این‌دست برقرار کرده‌اید. چنین شعری درست بر دل و جان فرامادی ما می‌نشیند، چراکه هدیه‌ای هم‌زمان از صمیمیت و خودی بودن، از خلوت و مشارکت، به ما ارزانی می‌دارد.

شعر صدا بخشیدن است، برانگیختن، و شعر غنایی در محدوده‌ای ـ دامنه‌ای صوتی ـ حدفاصل حرف زدن و آواز خواندن واقع شده است. کلمات چشم به‌راهِ بر زبان آمدنند. شاعران بزرگ همواره با ابعاد شفاهی رسانه‌ی خود به‌خوبی آشنایی داشته‌اند. شعر در بیشتر مدت تاریخ بشری هنری شفاهی بوده است و نشانه‌هایی از آن شفاهیت را همواره بر خود دارد. نوشتار اما با حرف زدن تفاوت دارد. نقش‌ونگارهایی بصری است، نمادهایی تصویری، یک رشته علائم بر صفحه‌ی کاغذ. از این‌روست که ویلیام باتلر ییتس در یکی از شعرهای اولیه‌اش ادعا می‌کند: «از هوای دهان برساختمش.» درواقع امر هم، چنین کرده بود، چنان‌که شاعران دیگر نیز می‌کنند. خواننده نیز، به عبارتی، در کار همین ساختن یا بازساختن شعر از هوای دهان، از دم و بازدم، است. من هر بار که شعری را بازمی‌خوانم، در آن از نو ساکن می‌شوم، کلمات را از روی صفحه به دهان، به درون تن، می‌کشانم. خود، گوینده‌ی شعر می‌شوم و آوای کلام را می‌گذارم در من جریان یابد، توگویی شعر موسیقی باشد و من نوازنده‌اش، اجراکننده‌اش. تپش‌های قلبش را می‌گذارم در من جریان یابد، همچون تجربه‌ای کالبدی، همچون تجربه‌ای که حس و هوس اصوات رقم می‌زنند. شعر مستلزم مشارکتی دوجانبه در زبان است، و به چشم من، همین مشارکت رازانگیز جوهره‌ی کار تبادل در شعر غنایی است.

بسیاری از شاعران با ایده‌ی «عهد جدید» همسازند که: «در آغاز کلمه بود»، اما من با گفته‌ی مارتین بوبر در اثرش *تو و من* همسازترم که: «در آغاز ارتباط است.» ارتباط مقدم بر کلمه است، چراکه در آن ابتکار عمل با انسان است. بله، ممکن است شعر غنایی پی‌جوی امور ماورایی باشد اما باید توجه داشت که به مدد کنش و تعاملی انسانی این کار را به انجام می‌رساند. امر مادی را با گذر از اندام شعر می‌توان جلوه‌ای از تقدس بخشید. بنا به برداشت من رابطه‌ی موجود میان شاعر، شعر و مخاطب ایستا نیست بلکه ماهیتی پویا و

گشایشگر دارد. رخدادی قدوسی که بر زمین امکان وقوع می‌یابد. ارتباطی میان من و شما. یک روند ارتباطی.

سِحر اندوخته

ما با چه نوع تبادلی سروکار داریم؟ شعر غنایی در پی مسحور کردن زمان است. از مرزها درمی‌گذرد و امور گذرا را با تردستی پس‌پشت می‌گذارد. در پی به چالش کشیدن مرگ است، می‌آید تا شما را بیازارد و سپس تسلا بخشد. (جان بریمن در یکی از آخرین «ترانه‌های رؤیا»یش گفته است: «این ترانه‌ها برای فهمیدن نیست، می‌فهمید، تنها برای هراسان کردن است، برای راحت کردن.»)

شاعر برانگیخته شده است تا اثری بیافریند برای پیشی گرفتن از زمان و غلبه بر فاصله، اثری که پلی باشد بر شکاف عمیق ـ گسست ـ میان مردمی که، سوای این دم، ناآشنایند با هم. چنین آثاری ضامن بقای تحول در زبان هستند و زبان که متحول شود خواه‌ناخواه هنجارها و آداب اجتماعی، آسیب‌های تاریخی، تحول می‌پذیرند. رابرت گریوز در نوشته‌اش *الهه‌ی سفید* چنین می‌گوید:

> **عمل اصیل شاعرانه مستلزم ذهنی است که به هماهنگی و روشن‌بینی اعجاب‌آوری رسیده باشد، تا بتواند کلمات را هیئتی زنده ببخشد، به یاری همخوانی‌های والا؛ شعری که با سوختبار خود پیش می‌رود (تا قرن‌ها پس از مرگ خالقش، احتمالاً) و با سِحر اندوخته‌اش بر مخاطب اثر می‌گذارد.**

به باور من چنین سِحر اندوخته‌ای می‌تواند در خواننده ظرفیتی معادل مؤلف ایجاد کند، برای حیرتی خلاقه، برای واکنشی خلاقه نسبت به هیئتی زنده. (گریوز جزءبه‌جزء به گفته‌اش اعتقاد داشته است.) شعر را خواننده کامل می‌کند، طی فرایندی که در آن تجارب پیشین خود را به آن می‌افزاید. هرگاه انسان احساس کند شعری درگیر و دگرگونش کرده است، تکانه‌های

زلزله مانند آن را در درونش احساس کند، صدای اعماق وجود خود را، آن‌وقت می‌توان گفت که دارد شعر می‌خواند، دارد جدی شعر می‌خواند. راینر ماریا ریلکه در بخش پایانی و کوبنده‌ی شعرش «تندیس باستانی آپولون» می‌نویسد: «مکان‌ها یک‌به‌یک شما را می‌بینند، پس، زندگی‌تان را عوض کنید.»

الفت سرشار، سرشاری الفت

شعر غنایی را ژرفای الفتش عرصه‌ی خطر می‌کند چون خود را در دل انسان، در درونی‌ترین نقاط دل انسان جا می‌کند. «چراکه شعر هیجان صرف نیست، چنان‌که اغلب مردم می‌پندارند (همه ابتدا به ساکن صاحب هیجان هستند)، بلکه نوعی تجربه کردن است.» این را ریلکه گفته است، در قطعه‌ی معروفی از کتاب *مالده لائوریس بریگه*. من یقین دارم که چنین تجربه‌ای ـ چنین معرفتی ـ را که انسان از طریق شعر کسب می‌کند، از هیچ‌کجای دیگر نمی‌تواند به کف آورد. زندگی روحی انسان نیازمند بیان است، نیازمند تجسم بخشیدن با زبان. زندگی جسمانی نیازمند روح بخشیدن است. این را می‌دانم چون در قالب کلمات آن را شنیده‌ام، چون زمانی که پیام درون بطری را بیرون می‌آورم سرتاسر آن متن منظم به عمل اضطراری جسمانی ـ روحی ـ اشارت می‌دهد. انگار روحی در دستان من شکل بگیرد، یا کلمات به هوا برخیزند. شاعر اسپانیایی خوان رامون خیمنز می‌گوید: «ریشه‌ها و بال‌ها، لیک بگذار که بال‌ها ریشه کنند و ریشه‌ها به پرواز درآیند.»

هستند افرادی که سخت می‌کوشند تا نگذارند شعر آنان را با خود «ببرد»، و بدین‌ترتیب خود را از یک وجه اساسیِ تجربه محروم می‌سازند. از سوی دیگر، هستند کسانی که با رویی گشاده از اینِ امکان جابه‌جایی، فراهم آمده به مدد شعر، استقبال می‌کنند. بارها و بارها استقبال می‌کنند. چنان تمنای آن را در دل دارند که رفته‌رفته چه روز و چه شب آن را طلب می‌کنند. تمنایی عاجزانه پیدا می‌کنند و به رفتار مردمان گرسنه در پی غذا به جستجوی شعر برمی‌خیزند. قوت روحی‌شان می‌شود. نان و شراب‌شان. شیوه‌ای می‌شود برای دگردیسی فکر. روش تجلیِ جان. این‌ها کسانی هستند که واقعیت ریشه‌ها و بال‌ها را در

کلام ارج می‌نهند و درعین‌حال خواستار آنند که بال‌ها ریشه کنند، از دل خاک سر برآورند، و ریشه‌ها نیز به پرواز درآیند، اوج بگیرند. این‌ها نیازمند چنین افتادن و برخاستنی، چنین تفکری استعاری هستند. چنان در چنبره‌ی تجربه‌ی شورانگیز خوانش شعر ـ آن قبض و بسط شادی‌بخش ـ گرفتارند که چاره‌ای نمی‌بینند جز آن‌که به واکنشی همسان رو آورند. همین‌ها هستند که عاقبت شاعر می‌شوند.

امیلی دیکینسون یکی از آن شاعران الگو برای من است که واکنشی تمام‌عیار نسبت به مقوله‌ی خوانش شعر نشان داده است. سنجه‌ی قاطع شعر را از نظر او در نوشته‌ی زیر می‌توان یافت:

> **چنانچه با خواندن کتابی تمام بدنم چنان سرد شود که هیچ آتشی نتواند گرمم کند، نتیجه می‌گیرم که «آن کتاب» شعر بوده است. چنانچه به‌لحاظ جسمی احساس کنم که فرق سرم شکاف برداشته است، نتیجه می‌گیرم که «آن کتاب» شعر بوده است. تنها راه‌هایی که من می‌شناسم این‌ها هستند. آیا راهی دیگر نیز وجود دارد؟**

دیکینسون شعر اصیل را از راه اوج واکنش خود نسبت به آن ـ آن شدت حالت‌های جسمانی ـ شناسایی می‌کند. جالب است که نمی‌گوید شعر را به دلیل کیفیات ذاتی‌اش می‌شناسد. در عوض، می‌گوید که از راه تماس آن را می‌شناسد، از تغییری که در او به‌وجود می‌آورد؛ و از این واکنش خود نیز اطمینان دارد. بدیهی است که چنین واکنشی صرفاً در مواجهه با پرقدرت‌ترین شعرها پدید می‌آید. نظام زیبایی‌شناسی او مشخص است: او همواره خواهان آن است که غافلگیر شود، مبهوت شود، با عاملی که در یکی از شعرهایش آن را «خدنگ خوش‌آهنگ» می‌نامد.

دیکینسون شوری وافر به خواندن شعر داشت. با حرص و ولعی فراوان آن را می‌خواند؛ شعر برایش قوت و غذا بود. از گوشه‌نشینی کوله‌باری گران فراهم آورده بود اما چنان‌که زندگی‌نامه‌نویس‌اش ریچارد سیوال نیز خاطرنشان می‌کند: «او خود را شاعری می‌دید در جمع شاعران، و به سبک و سیاق غالب اوقاتِ خود آثار آن‌ها را به این نیت می‌خواند (علاوه بر دلایل دیگر) که در جمع‌شان

باقی بماند.» سیوال همچنین به عناوین استعاری گوناگون دیکینسون برای شاعران آن کتاب‌ها اشاره می‌کند. او آنان را «عزیزترین دوران»، «باصلابت‌ترین دوستان جان»، «خویشان رَف» و «دوستان شیداگر، جاودانگان»اش می‌نامید. از «دست محترم» شاعر سُخن به میان می‌آورد که به دست او گرما می‌بخشید. دیکینسون الگویی از تعهد و مسئولیت‌پذیری شاعرانه بود، چراکه با دل و جان آثار دیگران را می‌خواند.

یکی از کتاب‌هایی که امیلی دیکینسون بیرون کشیده، به دیگران سفارش می‌کرد که از برای «روح- فرهنگ» آن را بخوانند *عوالم مرد مجرد* اثر ایک مارول (۱۸۵۰) بود. از این عبارت قرن نوزدهمی خوشم می‌آید چون به اعماقی نظر دارد که تنهایان شعرخوان را بدان سهم و نصیب است. من نیز به قصد روح-فرهنگ، فرهنگِ روح، آن را می‌خوانم. من به همین جهت با برخی شعرها، برخی شاعران، پیوندی چنین محکم و در حد کمال دارم. خوانش شعر به دیده‌ی من کنشی از سر سرشارترین الفت، الفتی سرشار، است. یکه می‌خورم از آنچه در شعر می‌بینم، و نیز آنچه شعر در من می‌یابد. دنیای رمزآلودِ مرا به جنبش درمی‌آورد، بر زیست درونی‌ام فرمان می‌راند. مرا جز نیروی کلام راهی دیگر برای رسیدن به آن زیست درونی نیست. کلمات، واکنش را بر من زور می‌آورند، و ضرباهنگ مرا می‌برد تا سطحی دیگر از زمان، تا بیرون زمان.

ضرباهنگ قدرت افسون‌کنندگی دارد و تجانس آوایی نیز کمابیش از این خاصیت برخوردار است. هنوز هم سطرهایی از شعر «شاهدخت» [آلفرد] تنیسون می‌تواند مرا به حالتی شبیه خلسه ببرد:

بغبغوی کبوتران در نارون‌های کهنسال
وزوز زنبورهای بی‌شمار.

و هنوز هم از خود بی‌خود می‌شوم از پاره‌ی دوم شعر «دریاگردی‌ها»ی هارت کرین که در آن حرکت کشتی را پیوند می‌زند به موضوع خطابش به معشوقش:

و به پیش، آن زمان که ناقوس‌ها در سان سالوادور
درود می‌فرستند بر درخشش زنبقی ستارگان،
در این دشت‌های فرفیونیِ امواجِ یار، این آوای نرمِ جزیره‌ها،
آه ای منِ خوشگذران
کامل کنَ اعتراف تاریک را به سِحر رگانش.

در شعر کلمات پیشاپیش اندیشه حرکت می‌کنند. تخیل انسان دوستدار عالم خیال است و موتور خیال‌پردازی ذهن به مدد کلمات، به مدد تصاویر، به کار می‌افتد.

وجود سایه‌ی شعر بر سر من، در مقام خواننده، کمابیش دستپاچه‌کننده است، چراکه احساسی کودکانه در من پدید می‌آورد، چراکه نیازی مبرم به آن دارم تا بتوانم به قلمروهای درون خود راه یابم. مرا به اعماق می‌کشاند (شعر درواقع ادبیات اعماق است) و در درون من حس و ادراکی لرزه‌آور از وجود جهانی دیگر پدید می‌آورد. (پل الوار می‌گفت: «جهانی دیگرْ وجود دارد که در دل این یکی است.») من به شعر نیاز دارم تا مسحورم کند، تا مرا از حیرت بیدار نگاه دارد، تا آگاهی بیدارم را بردارد و جهان را به روی من بگشاید، مرا در طریقی تازه، به روی جهان ـ به روی واژه ـ بگشاید. من کنجکاو گشودنم. از تمایل روحی و روانی به شعر شاید گریزی نباشد، تا بدان‌جا که برای تجربه کردن و نام نهادن بر ورطه‌های خطرناک و عرصه‌های گسترده‌ی درون خود، برای تندرستی خود، نیازمند آن باشم. و با این اوصاف، اثر هنری ورای اضطراب وجود جای دارد. در فراخوانش، در نیازش به تازه کردن، گنگ است و حزن‌انگیز. شعر به مخاطبی نیاز دارد که تصاحبش کند، که به تصاحب او درآید. هستی آن وابسته است به همین.

هوای محض‌اند کلمات، لیک، دلنشین است شنیدن‌شان

به خاطر دارم روزی در موزه‌ای در آتن گشت می‌زدم که ناگهان چشمم به فنجانی پایه‌بلند افتاد از دوران باستان، با گفته‌ای از سافو بر آن: «هوای محض‌اند کلمات، لیک، دلنشین است شنیدن‌شان.» این جمله‌ی حک‌شده بر

فنجان که ترجمه‌اش بر یکی از پلاک‌های موزه نقش بسته بود، مرا در جا از حرکت بازداشت. دقایقی طولانی همان‌جا ماندم تا سیراب شوم از آن حقیقت غریب که تمامی علوّ و اعتلای شعر در نهایت به صورت هوای محض درمی‌آید و بس، به صورت اصواتی از کلام و بس، ولیکن همین‌ها دلنشین و مفتون‌کننده است شنیدن‌شان. از سویی، سطرهای سافو (یا دست‌کم سطرهای منسوب به او) کیفیتی قابل حکاکی پیدا کرده‌اند. همین گفته‌ی او برازندگی درخور توجهی برای نوشتن، برای نبشتن بر فنجان یا که سنگ دارد. نوشتن از میرندگی صوت پیشگیری می‌کند. به آن دوام می‌بخشد در برابر مرگ.

اولین لذت بدوی که می‌توان از شعر برد شنیدن صوت و آوای کلام است. والاس استیونس تأکید می‌کند: «در شعر، آدم باید عاشق کلمه، ایده، تصویر و ضرباهنگ باشد، با تمامی ظرفیتی که اساساً برای عشق به آن‌ها در خود سراغ دارد» ("اندرزها"). استیونس عشق به کلمه را اولین شرط ظرفیت عشق‌ورزی در شعر قید می‌کند زیرا این کلمات هستند که به اتفاق دامن می‌زنند. من در لحظاتی حین خواندن یک شعر جان گرفتن هجاها را در دهانم حس می‌کنم، حروفی که در هجاها برشمرده می‌شوند، هجاهایی که در قالب کلمات به هم برمی‌آیند، کلماتی که عباراتی را شکل می‌دهند، عباراتی که در سطر، در سطرها، طنین و ضرباهنگ می‌یابد، در هیئت کلماتی که سطرها را امتداد می‌دهند تا جمله، تا جمله‌ها. من کلماتی را حس می‌کنم که ضرباهنگ، موسیقی، هجا، حالت، شکل و فرم می‌سازند. من صدای کلماتی را می‌شنوم که از روی صفحه به‌پا می‌خیزند تا به دهانم برسند؛ در مرحله‌ی انتقال، در مرحله‌ی کنش. من کلمات را به صورت ورد درمی‌آورم، بازمی‌آفرینم، همان کلمات آزادشده و خودارجاع. کلمات از جسم انسان سرچشمه می‌گیرند، از آن بیرون می‌آیند. زبان اما کنشی معطوف به خود است. کنشی است ذهنی.

«هوای محض‌اند کلمات، لیک، دلنشین است شنیدن‌شان.» در شعر، کلمات هر آنچه را توصیف می‌کنند به اجرا می‌گذارند، یا به عبارتی، کلمات اعلام وجود می‌کنند. جرالد منلی هاپکینز از چنین کارکردی با ترکیب "the roll, the rise, the carol, the creation" («چرخش، خیزش، آوا، آفرینش») یاد می‌کند. درواقع امر نیز انسان در همین عبارت هاپکینز صامت‌های غلتان و

چرخان حرف "r" و مصوت‌های مختلف را که در هر چهار کلمه طنین‌انداز می‌شوند می‌شنود، حروف r-o-l در واژه‌ی "roll" را که در نیمه‌ی دوم واژه‌ی "carol" نیز بازتاب می‌یابند، جناس آوایی حروف "c" را که حالت فرود ایجاد می‌کنند، حالت کوبش به‌وجود می‌آورند، و حتی در قالب‌های تک‌هجایی‌شان طنینی چرخان و خیزان پدید می‌آورند که تندی و تیزی‌شان را ضرباهنگ کلمات چندهجایی، یا به عبارتی the caroling creation (آفرینش آواگر)، می‌گیرد. این فعل و انفعالات لذتی زایدالوصف در دهان تولید می‌کنند. «جهان مکلف است به [نمایش] جلال پروردگار.» من با خواندن شعرهای هاپکینز اوج شادی اصواتی را که سبب خلق آن‌ها شده درمی‌یابم («چیست این‌همه شیرابه و این‌همه شادی؟»)، فشار طاقت‌فرسای جانِ به‌غایت سختی‌کشیده‌ی آن‌ها را، «دستاورد کارها، مهارتِ کارها!»

شعر کنشی فراتر از بیان است، چراکه امر گفتنی به‌هیچ‌وجه از نحوه‌ی گفتنش قابل تفکیک نیست. اوسیپ ماندلشتام اشاره می‌کند که اگر شعر قابل بیان باشد پس ملافه‌ها دست نخورده‌اند و شبی بر شعر نگذشته است. کلمه دعوتی (شورانگیز) است، ابزاری برای رسیدن به انتها، انتهایی اما در خود و از خود. شاعر پیش از همه کارگرِ زبان است، یک سازنده، شکل دهنده به زبان. با خواندن آثار هاینریش هاینه، چنان‌که ادوارد ساپیر زبان‌شناس در کتابش *زبان* تصریح می‌کند: «آدم دچار این توهم می‌شود که جهان به زبان آلمانی سخن می‌گوید.» با خواندن آثار شکسپیر آدم دچار این تصور می‌شود که جهان به زبان انگلیسی سخن می‌گوید. در بطن آوای سحرآمیز شاعر چنین خواستی موج می‌زند: «چنان کن که گویی جهان به سخن درمی‌آید و از طریق زبان مادری تو خود را آشکار می‌سازد.»

به زبان سرراستِ امریکایی که سگ‌ها و گربه‌ها هم بخوانند!

شعر غنایی بر خطی طی طریق می‌کند میان حرف زدن و آواز خواندن. (همچنین بر خط میان قواعد شعری و قواعد دستوری طی طریق می‌کند.) شعر را نمی‌توان به معنای دقیق کلمه گفتار دانست ـ هنر بیانی تفاوتی حساب‌شده با

شیوه‌ی حرف زدن عامه‌ی مردم دارد ـ ولی درعین‌حال همواره با گفتار، با کلام گفتنی ارتباط دارد. همان‌گونه که والاس استیونس در شعرش "در باب شعر مدرن" قید می‌کند: «زنده باید باشد، بیاموزد گفتار محل را.» ویلیام باتلر ییتس شعر را «بسط ریتم‌های گفتار عام و پیوند آن‌ها با احساسات عمیق» می‌دانست (*شعر مدرن*). اودن می‌گفت: «در نظم انگلیسی، حتی در برجسته‌ترین قطعه‌های بلاغی شکسپیر، گوش انسان همواره از ارتباط متن با گفتار روزمره آگاه است (*نوشتار*). این حرف‌ها مرا به یاد بسیاری از اشعار بومی امریکایی می‌اندازند ـ از آثار والت ویتمن گرفته تا ویلیام کارلوس ویلیامز ("نمایش اسب")، فرانک اوهارا ("نوشیدن کوکایی با تو")، و گووندولین بروکس ("خیلی معرکه‌ایم") ـ که آدم را به خیال وامی‌دارند با افرادی طرف است که دارند از روی متن به زبان انگلیسی امریکایی حرف می‌زنند، و نیز آدم را به یاد حروف نوشتاری می‌اندازند، چنان‌که ماریان مور نیز با سرخوشی اشاره کرده است: «نه به زبان اسپانیایی، یونانی، یا لاتین، نه با حالت تندنویسی،/ بلکه به زبان سرراستِ امریکایی که سگ‌ها و گربه‌ها هم بخوانند!» جاندار کردن زبان عامیانه ـ همان‌که ویلیامز به‌شوخی از آن با عنوان "گفتار مادران لهستانی" یاد می‌کند ـ از جمله برنامه‌های لذت‌بخش امریکاییان در قلمرو شعر است.

در این‌جا بخش ابتدایی شعر رندال یارل تحت عنوان "روز بعد" را مشاهده می‌کنید:

از کالای «امید» می‌روم به سوی «شادی»، از کالای «شادی» به سوی «همه»،
پاکتی برمی‌دارم
و اضافه می‌کنم آن‌ها را به برنج خودرُو، به مرغ‌های کبابی‌ام.
فله‌ای یا برش خورده، سبدی، یک‌جور،
فوج‌هایی همسان از خوراکی‌های تلنبار،
این‌هایند آن‌ها که زیر نظر می‌گیرم.
«عقل»، ویلیام جیمز می‌گفت،
«یعنی بدانی چه را زیر نظر بگیری.»
اگر چنین است
پس من فردی عاقل‌ام.

مخاطب در این شعر صدای غم‌انگیز و هشیار زنی خانه‌دار و حاشیه‌نشین را می‌شنود که خود می‌داند به چشم کس نمی‌آید، کسی که خوش دارد دیگران او را ببینند و صدایش را بشنوند. آنچه به‌ویژه به شعر در قالب ساختاری کلامی تشخص می‌بخشد رفتار خودآگاهانه‌ی کلمات در آن است، طریقه‌ای که کلمات در سطرهای آهنگین و بندهای خوش‌ساختش عمل می‌کنند. جناسی دلنشین دیده می‌شود میان اسامی کالاهای شوینده‌ی خانگی در ابتدای شعر، در بازی با واژه‌های "مرغ" و "فوج"، در شیوه‌ی زیرکانه‌ای که زن همراهانش را در سوپرمارکت ارزیابی می‌کند، نحوه‌ی مانور دادنش با ترکیب "زیر نظر گرفتن" و بازگویی اندوهبار آن عقیده‌ی عمل‌گرایانه‌ی امریکایی از ویلیام جیمز در باب "عقل". تأثیری همیشگی بر من داشته است شیوه‌ی جان بخشیدن یارل به صدای زنانه در این شعر، شیوه‌ی تعبیه‌ی صدای خود در صدای زن و تسخیر واقعیت کسی که تک‌رو و معمولی است.

جادو بخشیدن به کلمه‌ای معمول

ابزار شعر زبان است، این دارایی مشترک ما. زبان نه به یک تن که به همه تعلق دارد. شعر در همه‌حال بر نحوه‌ی به‌کارگیری زبان نظارت دارد، بر نحوه‌ی کمال یافتنش، کاستی‌اش. ما باید بیش از این از «باریک‌بینی» شعر سخن به میان آوریم، چراکه شعر معصومیت زبان را احیا می‌کند، زبان را از نو مرئی می‌کند. زبان ابزاری ناخالص است. گفتار دارایی عمومی است و کلمه محصولی زمینی، که نه از طبیعت بلکه از اجتماع برمی‌بالد. در اجتماع است که کلمات به هزار مقصود مختلف به گردش درمی‌آیند و به کار گرفته می‌شوند.

تغییرات زبان را شعر نمودار می‌کند، بااین‌حال سابقه نداشته که یافته‌هایش را تکثیر یا تلخیص کند. شعر غنایی از کلمه آشنازدایی می‌کند، از بافتار آشنا یا عادت‌شده مجزایش می‌کند و جادویی در گوش آن می‌خواند. شعر غنایی با فرم‌های کودکانه خویشی دارد، با معما و قافیه، با هر آن فرم از هنرهای کلامی که زبان را زیر و زبر می‌کند و نگاه را به سوی دسته‌بندی آن برمی‌گرداند.

همان است که شاعر قرن هجدهمی انگلیسی، کریستوفر اسمارت، در ترجمه‌ی آزادش از کتاب *هنر شاعری* هوراس گفته است:

به غایت نیکوست
جادو بخشیدن به کلمه‌ای معمول
درود گفتنش به ما با رخساری نوین.

شعر به زبان طراوت می‌بخشد، آن را بیگانه می‌گرداند و تازه می‌سازد. (اسمارت می‌نویسد: « اما کار را اگر تازه می‌خواهید/ ترانه را نو کنید.») در آن قطعه‌ی هوراس با ترجمه‌ی اسمارت جناسی زیبا در واژه‌ی «جادو» به چشم می‌خورد چون طبق باور اقوام مختلف در هرکجا، چنانچه بتوان کلمات را با ترتیبی آهنگین در کنار هم نشاند آن‌ها توانی اعجاب‌آور پیدا می‌کنند. چنین نیرویی تنها در صورتی آزاد می‌شود که جادو را بتوان به آواز بلند سر داد. من خود نیز به یاد می‌آورم که کلمه‌ی لاتین carmen، به معنای ترانه یا شعر، به دلیل شباهتش با کلمه‌ی charm [طلسم] از دوره‌ی [فیلیپ] سیدنی به بعد شاعران انگلیسی را به خود جذب کرده و نکته‌ی جالب این است که در متون قدیمی‌تر لاتین این واژه به معناهایی نظیر دستورالعمل جادو و دعا به قصد وقوع اتفاق یا انجام عملی به کار می‌رفته است (از کتاب ریشه‌های شعر غنایی اثر اندرو ولش). واژه‌ی طلسم [charm] زمانی اثر می‌کند که به بیان یا آواز درآید و یا به صورت ورد ادا شود.

شعر غنایی کلمات را از روال روزمره و جریان گفتار زنده جدا می‌کند، برمی‌کند، اما آن‌ها را از نو به حوزه‌ی بیانی افراد دیگر برمی‌گرداند؛ به صورتی جادویی، تغییریافته، طلسم‌شده. اکتاویو پاز در *کمان و چنگ* درباره‌ی همین قضیه چنین می‌گوید:

> **در شعر دو نیروی مخالف حضور دارند: یکی نیروی بالاکشنده یا برکننده که کلمه را از سطح زبان بیرون می‌کشد، و دیگری نیروی پایین‌کشنده که آن را به حالت اول باز می‌گرداند. شعر آفرینشی اصیل و یگانه است، ولی در همان حال خوانش و بازخوانی، یا به عبارتی: مشارکت، نیز است. شاعر شعر را می‌آفریند و خوانندگان از**

راه بازخوانی آن را بازآفرینی می‌کنند. شاعر و خواننده دو لحظه از واقعیتی واحد هستند.

استعاره: شاعر بلبل است

بده‌بستان میان شاعر و خواننده، این دو لمحه از یک واقعیت، بستگی دارد به زبان آرایه‌ای؛ یا همان آرایه‌های سخن و آرایه‌های تفکر. شعر زبانی را بیدار می‌کند که تا ورای لفظ می‌رود و متعاقب آن، حالتی از تفکر را که تا ورای لفظ می‌رود. رابرت فراست در کتاب «نماد پایدار» چنین لب به اعتراف می‌گشاید: «من درمورد شعر خیلی حرف‌ها زده‌ام اما مهم‌ترین‌شان این بوده است که استعاره یعنی آن‌که آدم نکته‌ای بگوید ولی منظورش نکته‌ای دیگر باشد. نکته‌ای را در چارچوب نکته‌ای دیگر بگوید. همان لذت نهان‌بودگی.» شعر از استعاره ساخته می‌شود. نوعی برخورد است، نوعی بند و بست، درهم فشردگی دو عامل نامشابه، که در نتیجه‌ی آن "الف" و "ب" یکی می‌شوند. اصطلاح metaphor (استعاره) از واژه‌ی لاتین metaphora گرفته شده، که آن نیز به‌نوبه‌ی خود از واژه‌ی یونانی metapherein مشتق شده است، به معنی "انتقال"، و واقعیت نیز آن است که استعاره دلالت‌های الزامی یا عناصر یک مفهوم (یا ایده) را به مفهومی دیگر منتقل می‌کند. استعاره انتقال انرژی‌ها است، صورتی از درهم تنیدگی، مقوله‌ای از همسانی و تمایز. هریک از این گزاره‌ها درباره‌ی شعر به استعاره وابسته است: «شعر محفظه‌ای است که ما اسرار شماتت‌کردنی خود را در آن از نظر مخفی می‌کنیم» (ویلیام کارلوس ویلیامز)؛ «شعر گلدانی خوش‌ساخت است» (کلینت بروکس)؛ «شمایلی از حرف» (دبلیو کی ویمست)؛ «شعر پیاده‌روی است» (ای آر ایمونز)؛ «شعر شهاب‌سنگ است» (والاس استیونس)؛ «شعر را می‌توان شبه‌انسان نامید. آن هم مانند انسان موجودی بی‌همتا است و شخصاً با مخاطب وارد بحث می‌شود» (اودن). شعر دست است، چنگک، دعا. روح و روانی است دست به کار.

زمانی که پل سلان نوشت: «شعر را می‌توان پیامی در بطری دانست»، نزد خود چنین نمی‌پنداشت که روزی اشعارش را باید در یک بطری به‌راستی توی

رود سن بیندازد (با آن‌که در پاریس می‌نوشتشان) و آن‌وقت یکی هم احتمالاً بر کرانه‌های رود شیکاگو چشمش به آن‌ها بیفتد (با آن‌که بار اول که من شعرهای او را خواندم در شیکاگو زندگی می‌کردم). پس منظورش چه بود؟ هدف کتاب حاضر پرده برداشتن از راز چنین اشاراتی است.

شلی در اثرش *دفاع از شعر* مدعی می‌شود که: «زبان شعر عمیقاً استعاری است، یا به تعبیری، روابط از قبل ادراک‌ناشده‌ی میان پدیده‌ها را نمودار می‌سازد و به ادراک‌شان دامن می‌زند.» شلی اظهار می‌کند که شاعر میان پدیده‌های پیش‌تر ناشناخته روابطی ایجاد می‌کند و استعاره‌های تازه افکاری تازه پدید می‌آورند و بدین‌ترتیب زبان حیاتی تازه از سر می‌گیرد. اوون بارفیلد نیز در کتاب درخشانش *واژه‌چینی شاعرانه* یادآور می‌شود که مایل است تغییری مختصر در ترکیب شلی بدهد و به‌جای «روابط از قبل ادراک‌ناشده» عبارت «روابط فراموش‌شده» را بگذارد. دلیلش آن است که شعر معرفتی کهن و نگرشی باستانی و اساساً استعاری را که قسمت اعظم آن در حال حاضر از بین رفته، در اختیار ما می‌گذارد. شاعر انگار از طریق خلق مجدد خواهان «احیای امری قدیمی» نیز است.

برای نمونه، قدیمی‌ترین شعرهای انگلیسی («بیوولف» انگلوساکسون و اشعاری چند به زبان‌های دیگر ژرمن باستان)، با بهره گرفتن از مجازهای پرشمار شاعرانه دست شاعر را باز می‌گذاشتند تا قضایا را به شیوه‌ای خاص، بدون نام بردن از عوامل آن، تعریف کند و از سوی دیگر شنونده نیز مجال یابد تا با قوه‌ی تخیل خود آن‌ها را برسازد. عالمگیرترین این مجازها به kennings یا «کنایه‌ها» معروف هستند که در ترکیب‌ها نمود می‌یابند، نظیر نامیدن دریا با عنوان swanrad (swan-road: مسیر قو یا مسیر شاعر) و یا winegeard (home of the winds: خانه‌ی بادها). واژه‌ی ken به معنای «شناخت» هنوز هم در گویش اسکاتلندی به‌کار می‌رود و درواقع این آرایه‌های زبانی روشی برای شناخت بوده‌اند.

نکته‌ی قابل اعتنا برای من در این مورد بخصوص شیوه‌ی مشارکت فعال خواننده در برساختن معنا از رهگذر استعاره است، در شیوه‌ی اندیشیدن از

رهگذر رابطه‌ی موجود میان عوامل ناهمسان. این روابط پیشتر ادراک‌ناشده یا فراموش‌شده را ما از چه راهی درک می‌کنیم؟ از راه تنشی کنایه‌آمیز، مراوده‌ای دقیق و یا جار و جنجال؟ معنا همواره یکی از اشکال همیاری میان شاعر و خواننده است. از دل این فرایند تعاملی نیز قطعیت لازم برای «عمل کردن» استعاره ـ یعنی محل گسست ـ به دست می‌آید. همین قطعیت است که شعر را به صورت پیامی در بطری درمی‌آورد، یا دستگاهی شکل‌گرفته از کلمات (ویلیامز)، یا اختلالی در حواس (رمبو)؛ قطعیتی که موجب می‌شود «یک کتاب مکعبی فروزان و سوزان از وجدان، نه چیزی دیگر» باشد (بوریس پاسترناک)؛ قطعیتی که شلی از آن چنین یاد می‌کند:

شاعر بلبلی است که در تاریکی می‌نشیند و آواز سر می‌دهد تا تنهایی‌اش را با نوایی دلنشین نشاط بخشد؛ شنوندگانش در مقام انسان از نغمه‌ی این خنیاگر نادیده مست می‌گردند و او نیز غلیان و لطافت جان آنان را حس می‌کند، هرچند از کجا یا چرایش را نمی‌داند.

آواز بلبل در این‌جا استعاره‌ای است از سرایش شعر، و گوش سپردن به صدای این پرنده (این موسیقی طبیعی) نیز استعاره‌ای از قرائت آن. یکی از گمانه‌های استعاره‌ی شلی آن است که شاعر «آواز»ش را در «تنهایی» سر می‌دهد، بی‌آن‌که التفاتی به مخاطب داشته باشد و مخاطب ـ مستمع ـ نیز به ماحصل کار «خنیاگری نادیده» واکنش نشان می‌دهد. شنوندگان این آوازخوان را نمی‌بینند چون درواقع دو طرف جسم‌هایشان بر یکدیگر غایب است. درعین‌حال، رابطه‌ای پرراز و رمز (خیالی) آنان را به یکدیگر پیوند می‌زند.

تد کوهن فیلسوف اعتقاد دارد که یکی از اهداف اصلی استعاره «تحقق صمیمیت» است. کوهن در نوشته‌اش «استعاره و ایجاد صمیمیت» این بحث را پیش می‌کشد که «استعاره‌ساز و ستایشگر استعاره وارد رابطه‌ای عمیق‌تر از قبل با یکدیگر می‌شوند. علتش هم آن است که گوینده‌ی شعر از طریق استعاره به دعوتی پنهان رو می‌آورد و شنونده با تلاشی درخور درصدد قبول و تفسیر آن برمی‌آید. همین تعامل است که به معرفت اجتماع راه می‌برد.» این نگره

چند و چون کار شاعر را در راه فهرست کردن مشغله‌های عقلانی و احساسی خواننده و نیز نحوه‌ی مشارکت فعال خواننده در روند معناسازی شعر را به نیکی توصیف می‌کند. شعر به مدد همین تبادل پویا و خلاق ما را با اموری ژرف‌تر از عقل و احساس درگیر می‌سازد. خواننده نیز در همین فرایند به شناختی عمیق‌تر از اسرار خطیر شعر دست می‌یابد.

حماسه، درام، شعر غنایی: کثیر باش چون کیهان

شعر تاریخی دلنشین دارد که همواره با آن در چالش است، تکمیلش می‌کند و از آن برمی‌گذرد. ما، در مقام خواننده، هرچه از گذشته‌ی شعر و فرم‌های آن بیشتر بدانیم در مواجهه با آن کارامدتر و تأثیرپذیرتر خواهیم شد. اشعار ادبی را برحسب قراردادهای رایج و بسته به گوینده‌ی شعر، به سه گونه یا طبقه‌ی ژنریک تقسیم کرده‌اند:

حماسی یا روایتی: در این نوع شعر راوی در مقام اول شخص سخن می‌گوید و سپس شخصیت‌ها را وامی‌گذارد تا هریک به‌جای خود سخن بگوید؛

درام: در آن تمام بار حرف زدن بر دوش خود شخصیت‌ها است؛

شعر غنایی: شعر به زبان اول شخص بیان می‌شود.

این تقسیم‌بندی سودمند و درعین‌حال ناکامل برگرفته از تمایزی بنیادین است که ارسطو میان سه دسته از گونه‌ی ادبی شعر قائل بود و عبارت بودند از حماسه، درام و شعر غنایی. هر سه این‌ها از اساس خصلتی اجرایی و ارائه‌کردنی داشتند: بازگو می‌شدند، به گفتار درمی‌آمدند، با سرود خوانده می‌شدند، با آواز. فرناندو پسوا شاعر پرتغالی در نوشته‌اش *به قصد تشریح ناهمنامی* چنین گفته است:

> **این یکی سودمند و روشن است؛ عبارتی نادرست برای دسته‌بندی، همچون سایر دسته‌بندی‌ها. با این ساده‌سازی‌ها نمی‌توان دست به جداسازی انواع ادبی زد، ضمن آن‌که در صورت تجزیه و تحلیل دقیق عناصر تشکیل‌دهنده‌ی آن‌ها درخواهیم یافت که از شعر غنایی تا شعر دراماتیک و نمایش‌گونه نوعی تغییر تدریجی و**