مجموعهٔ ادب معاصر فارسی

۳

# شیخ نی

در باب

رسالهٔ لونگسیوس شکوه

ترجمهٔ رضا سید حسینی

فرهنگستان زبان و ادب فارسی

تهران ۱۳۸۷

بسم الله الرحمن الرحيم

مجموعهٔ ادب معاصر فارسی

۳

رسالهٔ لونگینوس

# در باب شکوه سخن

ترجمهٔ رضا سید حسینی

فرهنگستان زبان و ادب فارسی
تهران ۱۳۸۷

# ضمیمهٔ شمارهٔ ۳۲
## نامهٔ فرهنگستان

رسالهٔ لونگینوس در باب شکوه سخن
ترجمهٔ رضا سیدحسینی

ویراستار فنی: سهیلا غضنفری

ناشر: فرهنگستان زبان و ادب فارسی

چاپ: خجسته

شمارگان: ۱۵۰۰ نسخه

بها: ۱۰۰۰۰ ریال

برای مشترکان: رایگان

---

نشانی ناشر: تهران، خیابان ولنجک، خیابان پانزدهم شرقی، شمارهٔ ۳۶
صندوق پستی: ۶۳۹۴-۱۵۸۷۵ تلفن: ۸-۲۲۴۱۴۳۹۴، ۸۸۷۱۲۲۹۲ دورنگار: ۲۲۴۱۴۳۵۶

# فهرست


سخنی در معرفی رساله ..... ۷

رسالهٔ لونگینوس در باب شکوه سخن ..... ۱۱

خواندن رسالهٔ لونگینوس ..... ۷۴

اصطلاحات ..... ۹۶

فهرست اعلام ..... ۹۸

# سخنی در معرفیِ رساله

جامع‌ترین و روشنگرترین رساله‌ای که از دوران قدیم دربارهٔ ادبیات باقی مانده رساله‌ای است از نویسنده‌ای گمنام، با عنوان *Peri Hupsous* (در باب شکوه)، که تا قرن شانزدهم میلادی کسی از وجودِ آن خبر نداشت و در سال ۱۵۵۴م روبرتلو[1] در شهر بال[2] سویس آن را کشف کرد. نام نویسندهٔ رساله لونگینوس ذکر شده بود و همین سبب شد که مدت‌ها آن را به دیونوسیوس کاسیوس لونگینوس، حکیم و سیاستمدار سوریایی قرن سوم و مشاور ملکه زنوبیا، نسبت دهند. اما دقّت در متن رساله و تحقیقات بعدی دربارهٔ مطالبِ آن ثابت کرد که رساله مربوط به اواسط قرن اول است و به هیچ وجه نمی‌توان آن را به لونگینوس نام برده نسبت داد. عنوان رساله را نیز به کلمات گوناگون ترجمه می‌کردند تا اینکه در قرن هفدهم بوآلو[3]، نویسنده و نظریه‌پرداز ادبیات کلاسیک فرانسوی، آن را *Du Sublime*[4] ترجمه کرد. از آن پس، این نام، گذشته از اینکه بر روی

---

1) Robertello　　2) Bâles

۳) Boileau (۱۶۳۶-۱۷۱۱)، نویسندهٔ مشهور فرانسوی.

۴) اشکال کار در مورد ترجمهٔ کلمهٔ sublime این است که پیدا کردن معادلی برای آن به طوری که با تعاریفی که هر یک از فلاسفه از آن به دست داده‌اند تطبیق کند آسان نیست: آقای دکتر زرین‌کوب «نمط عالی» نوشته‌اند. اما این اصطلاح را فقط در موردِ مقالهٔ لونگینوس می‌توان به کار برد. آقای دکتر نقیب‌زاده در فلسفهٔ کانت «با شکوه» و آقای فؤاد روحانی، در ترجمهٔ مقدمه بر زیبایی‌شناسی بندتو کروچه «والا» را ترجیح داده‌اند و در لغت‌نامهٔ کوچکی که برای راهنمایی خوانندگان به کتاب اضافه کرده‌اند می‌گویند که مناسب‌ترین ترجمه برای sublime «مجلل» و برای sublimity «جلال» در برابر «جمال» است، اما چون جلال صفتِ الهی است نمی‌توان آن را در همهٔ موارد به ←

رساله باقی ماند، در زبان‌های دیگر اروپایی نیز راه یافت و موردِ استفادهٔ فلاسفه و منتقدان بزرگ در قرون بعد قرار گرفت. می‌توان گفت که این رساله نتیجه و ماحصل مهم‌ترین آثاری است که از زمان افلاطون تا قرن اول میلادی، یعنی در مدتی قریبِ پانصد سال، در باب سخنوری نوشته شده است.

رسالهٔ در بابِ شکوهِ سخن، در واقع، بیشتر نقدِ ادبی است تا نظریه‌پردازی. این رساله در برابرِ نوشته‌ای از ککیلیوس[5] نوشته شده است که ادیب و سخن‌سنج و دوستِ دیونوسیوسِ هالیکارناسی[6] بود که در دورانِ اوگوست در رم شهرتی به‌سزا داشت. موریس کروازه[7]، نویسندهٔ تاریخِ ادبیاتِ یونان، می‌گوید که منظورِ لونگینوس در رسالهٔ خود از شکوهمند گاهی کلامِ مجلّل است، گاهی فقط اندیشه‌ها و عواطفِ عالی، و گاهی درخششِ تصویرها و یا تأثیری که ترکیبِ کلام بر خواننده می‌گذارد. لونگینوس شکوه را بیش از آنکه تعریف کند شرح می‌دهد. قطعاتی را با شور و علاقه از آثارِ نویسندگان و شاعرانِ قدیم انتخاب و نقل می‌کند. رساله نظمِ دقیقی ندارد، شاید به این دلیل که قطعاتی از متنِ اصلی گم شده است.

ژاکی پیژو[8]، که در سال ۱۹۹۱ ترجمهٔ جدیدی به فرانسه از رسالهٔ لونگینوس با مقدمه و توضیحاتِ کامل منتشر کرد، در وصف آن می‌گوید:

> کتابی است طلایی. کافی است که در آن تعمق کنیم تا متقاعد شویم. یگانه کتابِ ریطوریقا (فنِ بلاغت) است که به هیجان می‌آورد. ولی آیا واقعاً «فنِ بلاغت» است؟ طرحِ آن شوق انگیزتر است. خوب می‌دانیم که ترکیبِ رساله، با افتادگی‌های جدیِ دست‌نوشته‌ها که در آن راه یافته است، همواره مسئله‌ای خواهد بود. اما حقیقت این است که این نقایص برای کتابی که خطر کردن را می‌ستاید چندان مهم نیست. این هم خطرِ دیگری است که باید با آن درافتاد. باید خواننده را به هیجان آورد. در واقع، کتابِ شگفتی است. در نظرِ اول درهم جوشی است، بازیِ عالمانه‌ای است که بر انواعِ دیگرِ آن، که نظم و ترتیب بیشتری دارند، ترجیح دارد. اما وحدتِ

---

← کار برد (و اتفاقاً این خود تعریفی است که هگل از کلمه به دست می‌دهد). من (با سپاس از همکارِ فاضلم، آقای ابرج پروشانی، که، ضمنِ بحث در این مورد، مرا به معنیِ اصلی کلمهٔ شکوه در زبانِ پهلوی و شعرِ کلاسیکِ فارسی [ترس و مهابت، مجازاً حشمت و جلال ـ فرهنگ نظام] توجه دادند)، ترجمهٔ آقای دکتر نقیب‌زاده را (با کمی تغییر) ترجیح دادم. کاربرد sublime در فلسفهٔ کانت و ادموند برک (E. Burks) و هگل نشان می‌دهد که راهی نداشتم جز آنکه واژهٔ «سخن» را نیز به آن اضافه کنم. ـ مترجم.

5) Caécilius
6) Dionysius of Halicarnasus
7) M. Croiset
8) J. Pigeaud

آن در اینجا نیست بلکه، به صورتِ ریشه‌ای‌تر، در تأکیدی مکرّر است بر اهمیتِ قدرتِ ذهن و نیز اهمیتِ یگانه ارزشی که امروزه آن را نبوغ می‌خوانیم.

سرانجام، نیل هرتز[9]، استادِ دانشگاهِ کرنل، در مقاله‌ای که با عنوانِ «خواندنِ رسالهٔ لونگینوس» نوشته است، نخست از قولِ بوآلو و پوپ نقل می‌کند که لونگینوس «خود همان شکوهمندِ عظیمی است که تصویر می‌کند» و، از قولِ پژوهشگر دیگری، می‌گوید: «نمی‌داند کدام‌یک شکوهمندتر است، نبردِ خدایانِ هُمر یا خطابِ لونگینوس... دربارهٔ آن». سپس می‌نویسد:

قصدِ من تحلیلِ دقیقِ یک رشته از عبارات است که در آنها لونگینوس زبانِ خاصِ خود را با زبانِ نویسندگانی که می‌ستاید درمی‌آمیزد، زیرا در همین بازیِ متن با مثال‌ها و نیز مثال‌ها در میانِ خودشان است که پر معنی‌ترین و جالب‌ترین نکته‌ها و نیز قدرتِ خاصِ رساله ظاهر می‌شود.

نکتهٔ جالبِ دربارهٔ این رساله آنکه، هر چند به عنوانِ «فنِ بلاغت» نوشته نشده است، صورِ بلاغیِ متعددی که از آنها برای ایجادِ شکوهِ سخن استفاده شده و در این رساله آمده است نه در ریطوریقای ارسطو وجود دارد و نه در سایرِ کتاب‌های فنِ بلاغتِ قدیم. فقط می‌توانیم حدس بزنیم که این صورِ بلاغی مستقیماً از این رساله به کتاب‌های بلاغتِ عربی منتقل شده است. اما نه در آن کتاب‌ها اشاره‌ای به این رساله هست نه در الفهرستِ ابن ندیم.

امید است که روزی از میانِ کتاب‌های فهرست نشدهٔ کتابخانه‌های هند یا از گوشهٔ دیگری در سرزمینِ پهناورِ اسلامی نسخهٔ کاملِ این رساله پیدا شود؛ زیرا دیگر تردیدی در این باقی نمانده است که چنین متنی را در کتابخانه‌های اروپا و امریکا نمی‌توان پیدا کرد.

توضیح: در بابِ شکوهِ سخن، با استفاده از دو متنِ فرانسه و دو متنِ انگلیسی به فارسی ترجمه شده است. مشخصاتِ این متون به شرحِ زیر است:

— *Du Sublime*, texte établi et traduit par Henri Lebègue, Paris, Belles Lettres, 1ère édition, 1939;

— *Du Sublime*, traduction, présentation et notes par Jackie Pigeaud, Petite Bibliothèque Rivages, Paris, 1991;

---

9) N. Hertz

— Longinus, *On the Sublime*, the texte from W. R. Roberts, Cambridge University Press, 1899;

— Longinus, *on the Sublime*, edited with introduction and commentary by D. D. A. Russell, Oxford, at the Clarindan Press, 1970.

رضا سیدحسینی

# رسالهٔ لونگینوس در باب شکوه سخن

## ۱

۱. پوستومیوس ترنتیانوس[10] بسیار عزیز، حتماً به یاد داری که وقتی رسالهٔ کوتاهِ ککیلیوس در بابِ شکوهِ سخن را با هم بررسی می‌کردیم، بر روی هم، بسیار نازل‌تر از موضوعِ آن در نظرِ ما جلوه کرد. اصلاً به نکاتِ اساسی نپرداخته بود و از آن فایدهٔ مهمی که نویسنده باید برای خوانندگان در نظر بگیرد خالی بود. باری، دو شرطِ اساسی برای هر رسالهٔ آموزشی وجود دارد: شرطِ نخست این است که موضوعِ آن معلوم باشد و شرطِ دوم، که از نظرِ اهمیت در درجهٔ اول قرار دارد، این است که مشخص کنیم چگونه و با چه روش‌هایی می‌خواهیم به هدفِ مورد نظر برسیم. با این‌همه، ککیلیوس می‌کوشد تا شکوهِ سخن را، با شواهدِ بی‌شمار، به کسانی که فرض می‌کند که جاهل‌اند نشان دهد. اما توجه به وسایلی را که با استفاده از آنها می‌توانیم استعدادهای طبیعیِ خود را به درجهٔ معیّنی از شکوهمندی برسانیم نمی‌دانم چرا غیرضروری شمرده و مسکوت گذاشته است.

۲. اما شاید این مرد، به جای اینکه به سببِ قصورهایش مستحقِ خرده‌گیری باشد، باید به خاطرِ طرحی که افکنده است و از جهتِ همتش ستوده شود. با این‌همه، حال که متعهدم کرده‌ای تا من هم، به نوبهٔ خود، برای رضای خاطرِ تو، نکته‌هایی در بابِ شکوهِ

10) Postumius Terentianus

سخن فراهم آورم، بهتر است ببینم آیا پژوهش‌هایی که انجام داده‌ام نتیجه‌ای دارد که به دردِ مردانِ سیاسی بخورد؟ اما تو، دوستِ من، باید مرا در بازخوانیِ نوشته‌ام با همهٔ جزئیاتش یاری کنی و این در طبیعتِ تو و در خصالِ دوستی چون توست که هر چه بیشتر دربندِ حقیقتی. چون آن کسی که گفته است در ما چیزی شبیهِ خدایان وجود دارد، که آن را نیک خواهی و حقیقت نام داده‌ایم، راست گفته است.

۳. و چون، دوستِ بسیار عزیزم، این نوشته را برای تو می‌نویسم، که استادِ فرهنگ و ادبی، نیازی نمی‌بینم به تفصیل شرح دهم که شکوه عبارت است از نوعی علوّ و کمالِ برتر در سخن که تنها در سایهٔ آن بزرگ‌ترین شاعران و نویسندگان مقامی بلند می‌یابند و شهرت و افتخارشان جاودانه می‌شود.

۴. زیرا حاصلِ شکوهمندی متقاعد کردنِ شنونده نیست، بلکه به شوق آوردنِ اوست. همه جا و در هر زمان سخنی که ما را افسون می‌کند، بر سخنی که هدفش متقاعد کردن و خوشایند بودن است برتری دارد. عملِ متقاعد کردن اغلب ناشی از خودِ ماست. اما شکوه قدرت و نیروی مقاومت ناپذیری به سخن می‌دهد که به تمامِ معنی بر روحِ شنونده مسلط می‌شود یا، بهتر بگوییم، مهارتِ نویسنده را در ابلاغ و یا نظم و ترتیبِ سخن تنها از یک یا دو عبارت نمی‌توان فهمید. ما این خصوصیات را می‌توانیم با دقت و زحمت از بافتِ مجموعهٔ اثر تشخیص دهیم، اما وقتی شکوه، آنجا که باید، بدرخشد، اثرِ آن مانندِ صاعقه است: همه چیز را بر سر راهِ خود تارومار می‌کند و در یک لحظه همهٔ نیروهای سخنران را متمرکز و یکجا ظاهر می‌سازد.

به تصورِ من، ترنتیانوسِ عزیز، خودِ تو هم در سایهٔ تجربه‌ای که داری، می‌توانی این اندیشه‌ها و نظایر آنها را اظهار کنی.

## ۲

۱. اما پیش از هر چیز سؤالی برای ما مطرح می‌شود: آیا چیزی به نامِ هنرِ شکوه و عظمت وجود دارد؟ عده‌ای معتقدند که اگر کسی بخواهد این مسائل را به ضوابطِ هنری در بیاورد، صددرصد در اشتباه است و می‌گویند که شکوه فطری است و با آموزش منتقل

نمی‌شود. یگانه هنرِ رسیدنِ به آن داشتنِ موهبتِ طبیعی است. به عقیدهٔ آنها آثارِ طبیعت را به ضوابطِ هنری درآوردن تضییع و تضعیف آنهاست.

۲. اما من می‌خواهم عکسِ این مدعا را مطرح کنم: بهتر است خوب به این نکته بیندیشیم که طبیعت با اینکه اغلب، در لحظاتِ شور و شوق و شکوه، قانون‌گذارِ خویش است، در عینِ حال نه عادت دارد که خود را به دستِ تصادف بسپارد و نه کاملاً بدونِ روش عمل کند. ناموسِ طبیعت است که عنصرِ اولیه و کهن الگویی برای تکوینِ هر فراورده‌ای فراهم می‌کند، اما دربارهٔ مقدار و زمانِ هرچیز و کاربرد و استفادهٔ مطمئن‌تر، تنها روش است که می‌تواند حدودِ آن را تعیین کند و یاری برساند. شکوه و عظمت، وقتی که بدونِ رهبری و نظم و دانش، به سرِخود رها شود و تنها در اختیارِ هیجانِ درونی و تهورِ بی‌خبرانه قرار گیرد، بیشتر در معرضِ خطر است. درست است که اغلب به مهمیز احتیاج هست ولی لگام هم لازم است.

۳. دموستنس این نکته را روشن کرده است که در زندگیِ عادیِ مردم بالاترین ثروت داشتنِ موهبت است، اما دومین ثروت، که کمتر از اولی نیست، تأمل و تفکر است؛ زیرا اگر از این ثروت محروم باشیم همان کافی است که اولی نیز از دست برود. (Dem. C. Aristocr. 113). اگر طبیعت را به جای موهبت و هنر را به جای تأمل و تفکر بگذاریم، عینِ این نکته را در موردِ سخن نیز می‌توانیم بگوییم. باید بدانیم ــ و این نکته بسیار اساسی است ــ که تنها هنر می‌تواند به ما یاد بدهد که اغلب یگانه خاستگاهِ خصوصیاتِ سبک طبیعت است. اگر منتقدانِ هنر، همان‌طور که گفتم، به این ملاحظات توجه کنند، گمان می‌کنم که دیگر بحث در این موضوع را سطحی یا بیهوده نخواهند شمرد.

* .....

## ۳

۱. انوارِ فروزان را که از اجاق‌ها سر می‌کشند خاموش کنند.
زیرا اگر یکی از نگهبانانِ روشنایی را ببینم،
مارپیچی از آتش را سیل‌آسا می‌فرستم

---

* خطِ نقطه‌چین نشانهٔ افتادگی در متن اصلی است. ـ مترجم.

خانه را به آتش می‌کشم و ذغالش می‌کنم
اما آوازِ رعب انگیزِ من هنوز طنین‌انداز نشده است.[۱۱]

این تعبیرِ «مارپیچ‌های آتش که به آسمان سر می‌کشند» و «بورئاس، نوازندهٔ فلوت»[۱۲] و هر آنچه به دنبالِ آنها می‌آید، دیگر تراژیک نیستند، بلکه تراژیک نما هستند. سبکِ آنها آشفته است و تصویرها به جای اینکه تکان دهنده باشند گیج کننده‌اند و هر یک از این عبارات را اگر در روزِ روشن نگاه کنیم، رفته رفته از رعب انگیز به حقارت‌بار تنزل می‌کنند. حتی در تراژدی، که طبیعتاً نوعِ پر طمطراقی است و متمایل به مبالغه، گزاف گوییِ بیرون از اندازه نابخشودنی است و به عقیدهٔ من منافیِ بیانِ واقعیت است.

۲. از همین‌جاست که گورگیاسِ لئونتیومی[۱۳] با نوشتنِ عباراتی از قبیل «خشایارشا، زئوسِ ایرانیان» یا «لاشخورها، گورهای زنده» (Gorgias B 5 a ID-K)، خود را مضحکهٔ مردم می‌کند. و باید به چند عبارتِ کالیستنس[۱۴] اشاره کنم که پر زرق و برق است اما شکوهمند نیست. و بیشتر از او به گفته‌های کلیتارخوس[۱۵] که نویسنده‌ای است سطحی و دربارهٔ او باید این مصرعِ سوفوکلِس را بیاورم: «با باد کردنِ گونه‌ها، در فلوت‌های بسیار کوچک می‌دمد!» (Nauck 2 fr. 701). البته این قبیل معایب در کارهای آمفی‌کراتس[۱۶]، هِگِسیاس[۱۷] و ماتریس[۱۸] نیز دیده می‌شود. زیرا که اغلب، آنها وقتی که خود را دستخوشِ شور و هیجان می‌انگارند، نه مانند راهبه‌های باکوس، بلکه مانندِ کودکان رفتار می‌کنند.

---

۱۱ و ۱۲) در این ابیاتِ اوریتیا *Oreithya*، تراژدیِ گم شدهٔ آیسخولوس، بورئاس، که درصددِ ربودنِ اوریتیا، دخترِ ارِخْتِئوس پادشاهِ آتن، برآمده است، فرمان می‌دهد که در شهر همهٔ آتش‌ها را خاموش کنند و آمادهٔ بر پا کردنِ طوفان می‌شود (← اووید، مسخ، VI, 625-721). سوفوکلِس در همین موضوع تراژدیی ساخته بود که بیتِ منقول در بندِ آنی بی‌گمان از آن گرفته شده است. این بیت را در قطعه‌ای از اثر سیسرون (*ad Att.* II, 16, 2) با اندک تفاوتی می‌توان یافت؛ لیکن نقلِ قول‌های بی‌نام و نشان غالباً به صورتِ آزاد است.

۱۳) Gorgias de Leontium، سوفسطاییِ یونانیِ قرن چهارمِ پیش از میلاد.

۱۴) Callisthenes، مورخ و فیلسوف یونانیِ قرنِ چهارم پیش از میلاد.

۱۵) Cleitarchus، از همراهانِ اسکندرِ مقدونی در لشکرکشی‌های او به آسیا، مؤلفِ کتابی در تاریخ با مندرجاتِ دور از حقیقت و سبکِ مطنطن.

۱۶) Amphicrates، خطیبِ آتنیِ قرنِ اولِ پیش از میلاد.

۱۷) Hegesias، فیلسوفِ بدبینِ یونانیِ قرنِ چهارمِ پیش از میلاد که گویند خودکشی را موعظه می‌کرد.

۱۸) Matris، نویسندهٔ هلنیستی که سرود و مدیحه می‌نوشت. تاریخِ تولد و مرگش معلوم نیست.

۳. روی‌هم‌رفته گزاف گویی یکی از عیوبی است که انسان کمتر ممکن است بتواند از آن پرهیز کند. زیرا، طبیعتاً همهٔ کسانی که هدفِ عالی را در نظر می‌گیرند، در تلاش برای فرار از سرزنشِ ضعف و خشکیِ قلمِ خود، نمی‌دانم چگونه، در تلهٔ این عیب می‌افتند، زیرا معتقدند که «لغزیدن در برابرِ عظمت، دستِ کم، خطای اصیل است!»

۴. پرباد بودن زشت است، چه در بدن باشد و چه در سخن. سخنِ باد کرده به نظر بیهوده می‌آید و اغلب تأثیرِ عکس در انسان می‌گذارد. زیرا هیچ‌کس تشنه‌تر از آدمِ استسقایی نیست. زبانِ پرباد و گزاف گو ظاهراً می‌خواهد که از مرزهای شکوه نیز فراتر رود و حال آنکه اطوارِ کودکانه درست نقطهٔ مقابلِ شکوه و عظمت است، زیرا عینِ حقارت است و محصولِ روحی حقیر است و در واقع زشت‌ترین عیبِ سبک است. اطوارِ کودکانه چیست؟ اندیشه‌ای فضلِ فروشانه که با ادعایی دانشمندانه آغاز می‌شود و از شدتِ موشکافی به نوشته‌های سرد و بی‌روح منجر می‌گردد. معمولاً کسانی که در جستجوی زبانی استثنایی، مصنوع و به ویژه جذاب هستند دچارِ این لغزش می‌شوند.

۵. در کنارِ این عیب‌ها، نوعِ سومی از عیب نیز در سخنانِ هیجان‌آور وجود دارد که تئودوروس[۱۹] آن را parenthyrse (شورِ ساختگی) می‌نامید و عبارت است از ابرازِ احساساتِ بی‌موقع در جایی که ضرورت ندارد و اندازه نگه نداشتن در آنجا که اندازه لازم است. اغلب دیده می‌شود که این اشخاص گویی تحت تأثیرِ مستی دادِ سخن می‌دهند، تسلیمِ لحن رقت انگیزی می‌شوند که موضوعِ مورد بحثشان ایجاب نمی‌کند، بلکه کاملاً شخصی است و بویِ انشای مدرسه می‌دهد.

درنتیجه، در برابرِ شنوندگانی که هیچ تحتِ تأثیر واقع نشده‌اند، رفتارشان نامطبوع جلوه می‌کند. و این کاملاً طبیعی است. زیرا آنها از خود بی‌خود شده‌اند و حال آنکه شنوندگان در حالتِ عادی هستند. اما به مسئلهٔ شور و هیجان جای دیگری را اختصاص داده‌ام.

---

۱۹) Theodorus اهلِ گادارہ، یکی از معلمانِ تیبریوس، امپراتور رم (۱۴-۳۷م)، که یک مدرسهٔ فنِ بلاغت تأسیس کرد.

## ۴

۱. دومین عیبی که از آن سخن می‌گفتیم، یعنی خنکی، در نوشته‌های تیمائوس[۲۰] نمونه‌های فراوان دارد. تیمائوس نویسندهٔ با استعدادی است و در مواردی از فخامت سبک بی‌نصیب نیست. دانشمند است و برخوردار از قوت استنباط. اما سخت راغب است که از معایبِ دیگران انتقاد کند و حال آنکه معایب خویشتن را نمی‌بیند. عشقِ جنون آمیزش به این که پیوسته افکارِ تازه ارائه کند، اغلب سبب می‌شود که بدترین سبُک‌سری را مرتکب شود.

۲. در اینجا تنها یک یا دو مثال خواهم آورد، هر چند ککیلیوس بیشتر آنها را نشان داده است. تیمائوس در مدح اسکندر کبیر چنین می‌گوید: «او سراسرِ آسیا را در سالیانی کمتر از آن فتح کرد که ایسوکراتس برای سرودنِ مدح‌نامه دربارهٔ جنگ با ایرانیان صرف کرد[۲۱]» (Hist 566 Timaeus. T. 23 FGR). واقعاً مقایسهٔ حیرت‌آوری است بین قهرمانِ مقدونی و مردِ سخنور! به این ترتیب، ای تیمائوس باید گفت که اسپارتی‌ها در دلاوری بسیار پایین‌تر از ایسوکراتس هستند زیرا سی سال طول کشید تا مسینا[۲۲] را فتح کنند و حال آنکه ایسوکراتس فقط ده سال صرفِ سرودنِ مدح‌نامه‌اش کرد.

۳. و باز ببینید که او از آتنی‌ها، که در لشکرکشی به سیسیل اسیر شدند، چگونه سخن می‌گوید؟ می‌گوید که آنها به سببِ بی‌حرمتی به هرمس و شکستنِ مجسمه‌های او کیفر دیدند. به ویژه به سببِ تنها یک نفر که از جانبِ پدری نسبش به خدایِ آماجِ بی‌حرمتی می‌رسید. هرموکراتس پسرِ هرمون (Ibid., F 139). تعجب می‌کنم، ترنتیانوسِ عزیز، که چرا او دربارهٔ دیونوسیوس جبار نگفته است: «بی‌حرمتی او به زئوس و هراکلس سبب شد که ایون و هراکلید او را از سریرِ قدرت به زیر کشند.»

۴. اما چرا باید دربارهٔ تیمائوس دادِسخن بدهیم؟ مگر نمی‌بینیم که قهرمانانِ ادبیات، یعنی گزنفون و افلاطون، با اینکه در مکتبِ سقراط پرورش یافته‌اند، گاهی چنان

---

۲۰) Timaeus، مورخِ یونانیِ قرنِ چهارمِ پیش از میلاد، مصنّف تاریخِ سیسیل.

۲۱) مشهور است که ایسوکراتس برای سرودنِ اثرِ معروفِ خود به نامِ مدح‌نامه ده تا پانزده سال وقت صرف کرد. ـ مترجم.

۲۲) Messina، شهری در منتهاالیهِ شمالیِ غربیِ سیسیل.

خویشتن را فراموش می‌کنند که با چنین دل‌خوشی‌های حقیری سرگرم می‌شوند. گزنفون در جمهوری لاکدایمونی‌ها چنین می‌نویسد: [اگر صدای سخن گفتنِ پیکرهای نیم تنهٔ مرمری را می‌توانستید بشنوید، صدای سخن گفتنِ آنان را هم می‌شنیدید؛ اگر می‌توانستید چشمانِ مجسمه‌های برنزی را به سوی خود برگردانید، چشمانِ آنان نیز برمی‌گشت. چنین می‌انگاشتید که آنان محجوب‌تر از دوشیزگانِ درون چشم‌ها هستند.!] (Xen. *Lacedem* Resq. 3.5.) شایستهٔ آدمی مثلِ آمفی‌کراتس است که مردمک‌های چشمانِ ما را «دوشیزگانِ محجوب» بخواند. اما خدا را، به چه کسی می‌توان قبولاند که همهٔ مردمک‌های چشم، «دوشیزگانِ محجوب» هستند؟ و حال آنکه می‌گویند در بعضی از اشخاص هیچ چیزی مثلِ چشم‌ها بی‌شرمی را ظاهر نمی‌کند. همر دربارهٔ یک مردِ بی‌شرم می‌گوید: «شراب خواره‌ای سگ چشم!». (*Iliade*. 1. 225)

۵. و اما تیمائوس، چنان‌که گویی گنجینه‌ای دزدیده شده را از چنگ کسی بیرون کشد، این خنکی را هم برای گزنفون باقی نمی‌گذارد. در بارهٔ آگاتوکلس[۲۳]، که در شبِ جشنِ عروسیِ دختر عمویش با مردی دیگر او را ربود و فرار کرد، چنین می‌گوید: «آیا از مردی که در چشمانش مردمک داشته باشد نه زنِ هر جایی، چنین کاری ساخته است؟»

۶. عجبا، مگر افلاطون، آن افلاطونِ الهی هم، وقتی که می‌خواهد از لوحه‌های چوبی بحث کند، نمی‌گوید که «قانون‌گذاران فهرست‌هایی از سرو خواهند نوشت و در معابد خواهند گذاشت.»[۲۴] (Plat. *Legg*. 741, C.) و در جای دیگر: «در موردِ حصارهای شهر، میگینوس گرامی، میل دارم از ساکنانِ اسپارت پیروی کنیم، یعنی بگذاریم حصارها در اعماقِ زمین بخوابند و هرگز درصدد برنیاییم که آنها را از خاک درآوریم و بر پای داریم.»[۲۵]

۷. عبارتِ هرودوت نیز، وقتی که زنانِ زیبا را «عذابی برای چشم‌ها» می‌نامد، از همین قماش است (Her. 5. 18). با وجودِ این او عذری برای خود دارد، چون در سرگذشتی که نقل می‌کند وحشی‌ها هستند که این گونه سخن می‌گویند و در حالِ مستی‌اند. ولی شرایطِ

---

۲۳) Agathocles، جبارِ سیراکوسیِ قرن‌های چهارم و سوم پیش از میلاد.

۲۴) چون آقای دکتر لطفی از این جمله متنِ معقولی ارائه داده‌اند (قوانین، فصلِ ۵، ۷۴۱) و مترجمانِ انگلیسی و فرانسه هم همین کار را کرده‌اند. باید تذکر داد که لونگینوس عینِ متنِ یونانی را نقل کرده است. ـ مترجم.

۲۵) قوانین، فصلِ ۶، ۷۷۸، دورهٔ آثارِ افلاطون، ترجمهٔ دکتر لطفی، انتشاراتِ خوارزمی.

چنین اشخاصی، ولو بخواهیم پست‌ترین حرف‌ها را بر زبانشان جاری کنیم، از مسئولیتِ ما در برابرِ آیندگان نمی‌کاهد.

## ۵

همهٔ این معایبِ مزاحم، تنها به یک علتِ واحد واردِ گفتار می‌شوند و آن اصرار در جستجوی افکارِ تازه است که بیماریِ مشترکِ نویسندگانِ امروز است. حقیقت این است که آنچه سرچشمهٔ صفاتِ نیکوی ماست، در عین حال، سرچشمهٔ معایب ما نیز هست. و از این روست که آنچه سبب موفقیتِ نوشته‌ها می‌شود، یعنی زیباییِ سبک و جستجوی شکوهِ‌سخن و همچنین لطفِ بیان، که پایه و مایهٔ موفقیت است، در عین حال به نتیجهٔ معکوس نیز منجر می‌شود. همین حالت در موردِ تنوعِ عبارات، غلوِ در صنایع و استعمالِ جمع (به جای مفرد) نیز صادق است که هر کدام خطراتِ خاصِ خود را دارند. ما این نکات را در صفحاتِ آینده نشان خواهیم داد.

پس لازم است که از هم اکنون به جستجوی آن برخیزیم که با چه وسایلی می‌توان از معایبی که با شکوهِ سخن خلط می‌شوند پرهیز کرد.

## ۶

بلی، دوست من، چنین کاری امکان دارد، به شرطی که قبل از هر چیز شناخت و داوریِ سالمی داشته باشیم دربارهٔ اینکه «شکوهِ سخن» به حقیقت چیست؟ البته درکِ این مسئله دشوار است. زیرا داوری دربارهٔ سبکِ سخن، آخرین و بالاترین محصولِ تجربه‌ای طولانی است. با وجودِ این، برای اینکه به شیوهٔ دفترچه‌های راهنما حرف زده باشیم می‌توانیم بگوییم که چگونه، با توجه به نکاتی که در زیر می‌آید، کسبِ توانایی تمییز و تشخیص غیرممکن نیست.

## ۷

۱. باید دانست، دوستِ عزیز، که در زندگیِ روزمره، هیچ عظمتی در بزرگی‌هایی چون ثروت، افتخار، تشخص و اقتدارِ مطلق، که قابلِ تحقیرند، وجود ندارد و اینکه همهٔ

نعمت‌های دیگر که از بیرون نمایشِ پر سر و صدا دارند، به دیدهٔ انسانِ فرزانه برتری به حساب نخواهند آمد. اما از آنجا که تحقیر کردنِ آنها نعمتِ کوچکی نیست، در هر وضعی کسانی می‌توانند آنها را داشته باشند (ما کسانی را که می‌توانند آن نعمت‌ها را داشته باشند اما در پرتوِ عظمتِ روح آنها را خوار می‌شمارند بیشتر ستایش می‌کنیم). باری، قضاوت ما دربارهٔ شکوهِ نظم و نثر نیز باید از این نوع باشد. اگر نوشته‌ای فقط ظاهرِ مطنطن دارد و از عناصرِ تصادفیِ فراوانی تشکیل شده است که بیهودگی آنها پس از آزمایشِ دقیق روشن خواهد شد، در نظرِ انسانِ فرزانه به جای اینکه ستودنی باشد مایهٔ تحقیر خواهد بود.

۲. زیرا روحِ ما به‌طبع تحتِ تأثیرِ شکوهِ واقعی تعالی می‌یابد و، با رسیدن به ذروه‌های واقعی، از شادی و وجد آکنده می‌شود، چنان‌که گویی آنچه شنیده خود پدید آورده است.

۳. باری، وقتی انسانِ عاقل و باهوشی که با ادبیات سر و کار دارد عبارتی را چندین بار بشنود که روح را آمادهٔ عواطفِ متعالی نکند و در ذهن‌ها موضوعِ اندیشه‌ای باقی نگذارد که از امورِ معمول فراتر رود و وقتی که این تجربه تکرار شود اندیشه سقوط کند و تخفیف یابد، روشن است که در آن عبارت اثری از شکوهِ حقیقی نیست؛ زیرا، در واقع، عمرِ آن به همان مدتِ شنیده شدنِ در همان بارِ اول محدود بوده است. آن اثری واقعاً شکوهمند است که آزمایشِ مکرر را برتابد و تأثیری ایجاد کند که مقاومت در برابرِ آن نه تنها دشوار بلکه غیرممکن باشد و در ذهنِ انسان نقشِ پایدار باقی گذارد.

۴. خلاصه، قاعده این است: آن چیزی مطمئناً و حقیقتاً شکوهمند است که همیشه و برای همه کس خوشایند باشد. پس وقتی که، به رغمِ تنوع مشغله، نوعِ زندگی، سلیقه‌ها، سن و سال و زبان و لهجه، هر کس، در عینِ حال، قضاوتِ مشترکی در برابرِ یک چیزِ واحد داشته باشد، این همدلی در قضاوت و تأییدِ کسانی که جدا از یکدیگر حکم می‌کنند اعتقاد ما را به موضوعِ ستودنی محکم و خدشه‌ناپذیر می‌سازد.

## ۸

۱. می‌توان گفت پنج منشأ وجود دارد که شکوهِ سبک از آنها سرچشمه می‌گیرد. هر پنج منشأ بر پایهٔ استعدادِ سخنوری فرض شده‌اند که بدونِ آن هیچ امکانی وجود ندارد.

نخستین و مهم‌ترینِ آنها استعدادِ ادراکِ اندیشه‌های متعالی است، همان گونه که ما در اثر خود دربارهٔ گزنفون شرح داده‌ایم. دومی شور و هیجانِ شدید و زاییدهٔ الهام است. اما این دو منشأ اولیهٔ شکوه، تا حدِّ زیادی استعدادهای فطری‌اند. سه منشأ دیگر زاییدهٔ صناعت‌اند. پیش از همه، استعدادِ ساختنِ صورِ بلاغی[۲۶] است (آنها بر دو نوع‌اند: صورِ اندیشه [یا معانی] و صورِ بیان.) که باید تشخیصِ بیان را نیز به آنها افزود و آن، به نوبهٔ خود، عبارت است از انتخابِ کلمات و کاربردِ سنجیدهٔ مجازها. پنجمین منبعِ شکوهِ سخن، که همهٔ شرایطِ قبلی را دربر می‌گیرد، سبکِ شایسته و متعالی است.

اکنون بیاییم و محتوای هر یک از آنها را بسنجیم. اما پیشاپیش باید بگوییم که از این پنج قسم، ککیلیوس چندتایی را رعایت نکرده است و از آن جمله شور و هیجان را.

۲. اگر او گمان کرده است که شکوهمند و پر شور هر دو یکی است و اگر تصور می‌کند که این دو خصوصیت با هم ظاهر می‌شوند و از هم جدایی ناپذیرند، کاملاً اشتباه می‌کند. در واقع، شور و هیجان‌های پست و دور از شکوهمندی نیز وجود دارد. به عنوانِ مثال، آه و ناله، غم و اندوه، ترس. از طرفِ دیگر، نمونه‌های فراوانِ شکوهمندیِ بدونِ شور و هیجان هم وجود دارد. چنین است یکی از هزاران گفتهٔ جسورانهٔ هُمر دربارهٔ آلوادها[۲۷]:

> می‌خواستند «اوسا»[۲۸] [را برفراز] اولمپ و پنیون[۲۹] را که برگ‌های آن بسیار جنبان است بر روی هم بینبارند، تا از آنجا به آسمان بتازند[۳۰].

و جمله‌ای که به دنبال می‌آید باز هم قوی‌تر است:

> و مسلماً این کار را پیش می‌بردند[۳۱].

۳. در کارِ سخنوران، مدایح و خطابه‌های رسمی و مطنطن حاویِ عباراتی است پر تشخص و رفیع، اما اغلب عاری از شور و هیجان‌اند، به طوری که در میانِ سخنوران آنان که پر شورترند کمتر مناسبِ مدیحه‌سرایی هستند و، برعکس، مدیحه‌سرایان کمتر می‌توانند از خود شور و هیجان نشان دهند.

---

26) figures

۲۷) Aloades (یونانی: Alōadai): اوتوس Otos و إفیالتس، غولانِ فرزندِ پوزیدون (رب‌النوعِ دریاها) و همسرِ او ایفی مدیا. آن دو عاشقِ آرتمیس و هرا شدند و قصدِ ربودنِ آنها کردند ولی به دستِ آپولون کشته شدند.

۲۸) Ossa، رشته کوهی در تسالیا (یونان).

۲۹) Pelion، رشته کوهی در تسالیا (یونان).

۳۰) اودیسه، سرودِ یازدهم.

۳۱) اودیسه، سرودِ یازدهم.

۴. از طرفِ دیگر، ککیلیوس، اگر گمان کرده است که هرگز شور و هیجان نمی‌تواند به شکوهمندی بینجامد و، از این رو، ارزش برای آن قایل نبوده است، سخت در اشتباه است. من با اطمینان می‌گویم که هیچ چیز عظمتِ شور و هیجان اصیلی را که در جای مناسب آورده شود ندارد. گویی بر اثرِ جذبه‌ای و تحت تأثیرِ نفخه‌ای پرشور ادا می‌شود و، با الهام گرفتن از فوبوس[۳۲]، به سخن جان می‌بخشد.

## ۹

۱. در واقع، چون از میانِ پنج سرچشمهٔ شکوهمندی، اولی، یعنی هوش و قریحهٔ طبیعی، مقامِ اول را دارد، هر چند که این مزیت بیش از آنکه اکتسابی باشد موهبتی است، اما حتی در این مورد هم باید روح را تا حدِ امکان تعالی داد و پیوسته آن را از الهام‌های اصیل پر بار ساخت.

۲. اما خواهی پرسید که از چه راهی؟ در جای دیگری نوشته‌ام: «شکوهمندی طنینِ روح بزرگ است.» از این‌روست که گاهی یک اندیشهٔ عریان، به خودیِ خود و بدونِ پیرایهٔ کلمات، تنها به سببِ همین اصالتِ عواطف، ستایش‌انگیز می‌شود. چنان‌که سکوتِ آژاکس (آیاس)[۳۳] در جهانِ زیرزمینی[۳۴] در همین حدِّ عظمت است که هیچ کلمه‌ای نمی‌تواند با آن برابری کند.

۳. پیش از هر چیز مطلقاً لازم است این اصل را به عنوانِ پایه‌ای برای شکوهمندی بشناسیم که سخنورِ حقیقی نمی‌تواند عواطفِ پست و زشت داشته باشد. در واقع، محال است کسی که، در سراسرِ عمر، اندیشه‌ها و تلاش‌هایش را مصروفِ چیزهای پست و حقیر کرده است بتواند چیزی ایجاد کند که شایستهٔ ستایش و تقدیر آیندگان باشد. برعکس، الفاظِ والا از دهانِ کسی بیرون می‌آید که اندیشه‌های او عمیق و جدی است.

---

۳۲) Phoebus، نامِ دیگرِ آپولون، رب النوعِ هنرهای زیبا.

۳۳) Ajax (Aias)، شاه سالامیس. وی، در ایلیاد هُمر، پس از آخیلوس دلاورترین جنگاور یونانی است.

۳۴) اودیسه، سرودِ یازدهم.

۴. از همین نوع است پاسخِ اسکندر به پارمنیون که گفت: «من به سهم خودم به همین مقدار راضی می‌شدم[۳۵] .....

فاصله زمین تا آسمان. و می‌توان گفت که این پاسخ، بیشتر از آنکه عمقِ اختلاف را نشان دهد، حاکی از نبوغِ همر است. چقدر متفاوت است عبارتِ هسیودوس (در صورتی که شعر سپر هراکلس نیز از آنِ او باشد) دربارهٔ [اندوهِ] آخیلوس:

از سوراخ‌های دماغش آب جاری بود.

تصویری که او به ما ارائه می‌کند وحشتناک نیست بلکه نفرت آور است. اما همر، وقتی که سخن از امورِ خدایان می‌گوید چه جلالی به گفتهٔ خود می‌بخشد:

تکاوران خروشان به یک جست فضا را پیمودند.
چون چشمانِ مردی که بر فرازِ تخته سنگی بلند نشسته و نگاه خود را
بر سرزمینِ تاریک دریاها می‌دوزد.
و فضای پهناور دشت‌های آسمان را می‌پیماید[۳۶].

اندازهٔ هر خیزِ اسب‌ها را با گسترهٔ جهان برابر می‌کند. شکوهمندی چنان تاب نیاوردنی است که، وقتی انسان می‌بیند که تکاورانِ خدایان با یک خیزِ دیگر از مرزهای جهان فراتر خواهند رفت، بی‌اختیار فریادِ اعجاب برمی‌آورد.

۶. در تصویرِ «نبردِ خدایان» نیز از طبیعت فراتر رفته است:

پوزئیدون زمینِ پهناور را تا فرازگاهِ بلندِ کوهساران لرزاند.. پادشاهِ دوزخ، هادس، هراسان از اورنگِ خود برجست و فریادی هراس‌انگیز برکشید؛ ترسید که پوزئیدون زمین را بگشاید و این جایگاه‌های زشت و ویران شده را، که حتی خدایان با نفرت بدان می‌نگرند، به خدایان و آدمی زادگان بنمایاند[۳۷].

این تابلو را در نظر مجسم می‌کنی دوستِ من؟ زمین تا اعماقش دهان گشاده، دوزخ بی‌هیچ پوششی عیان شده، جهان در همهٔ بخش‌هایش از هم گسسته و زیر و رو شده، همه جا با هم، آسمان و دوزخ، همهٔ میرایان و نامیرایان در این نبرد، در این درگیری و خطراتِ آن سهیم‌اند.

---

۳۵) در اینجا تقریباً یک هشتمِ نسخه ناقص است و پیدا نشده است.
۳۶) ایلیاد، سرود پنجم. ۳۷) ایلیاد، سرودِ بیستم.

۷. اما این تصویرها لرزاننده است و، اگر به استعاره تعبیر نشود، کفرآمیز و ناشایست است. هُمر هنگامی که زخم‌های خدایان، مجادله‌هایشان، انتقام‌ها، اشک‌ها، و در بند کشیده شدن و انواعِ شهواتِ آنها را باز می‌گوید، چنین به نظر من می‌رسد که انسان‌ها را، تا آنجا که می‌توانسته است، در کارِ محاصرهٔ تروا به درجهٔ خدایان رسانده و از خدایان انسان ساخته است. گذشته از آن، اگر ما انسان‌های فانیِ تیره روز هستیم، در عوض، دری به بیرون از رنج‌ها به روی ما گشاده است، و آن مرگ است. اما در موردِ خدایان، همر رنج‌هایشان را جاویدان ساخته است نه ماهیت آنها را.

۸. آنچه از نبردِ خدایان نیز بسیار فراتر است، همهٔ آن قطعاتی است که در آنها خدایان را، چنان‌که هستند، با همهٔ پاکی و عظمتِ بی‌لکه‌شان نشان می‌دهد. شاهدِ مثالِ این معنی است آنچه دربارهٔ پوزئیدون می‌گوید، در ابیاتی که پیش از من نیز بسیار کسان درباره‌اش سخن گفته‌اند:

> کوه‌های بلند، جنگل‌ها، قله‌ها، شهرِ ترواییها و کشتی‌های آخایی‌ها را می‌بینی که زیر گام‌های جاودانیِ پوزئیدون که پیش می‌آید می‌لرزند.
> او گویی به روی امواج گردونه می‌راند و غولانِ دریایی از مکمنِ خود بیرون می‌آیند و به پیش پای این خدا، که او را سرور خود می‌دانند، خیز برمی‌دارند.
> دریا شادمانه در گذرگاهِ گردونه‌رانانِ باد رفتار شکافته می‌شود.[۳۸]

۹. و باز به همین سان است که قانون‌گذارِ یهود، که انسانی معمولی نبود، پس از اینکه قدرتِ خداوندی را به شایستگیِ تمام بیان می‌کند، بلافاصله، در همان آغازِ کتابش، می‌نویسد: «خدا گفت» و گفتهٔ خدا چه می‌تواند باشد؟ «روشنایی بشود و روشنایی شد... و زمین بشود و زمین شد»[۳۹].

۱۰. امیدوارم که مصدعِ تو نباشم، دوستِ من، اگر قطعه‌ای دیگر از شاعرمان را نقل کنم که به امورِ انسانی می‌پردازد: می‌خواهم به تو نشان بدهم که او چگونه عادت دارد که با قهرمانانش به عالمِ شکوهمندی درآید. ظلمتی ناگهانی، شبی چاره ناپذیر نبردِ یونانیان را متوقف می‌کند. در این لحظه آژاکس، که دچارِ نومیدی است، می‌گوید:

> ای زئوس، ای پدرِ خدایان، مردمِ آخایی را از این مهِ تیره برهان، آسمان را روشن کن و بهل تا چشمانشان ببینند و لااقل ما را در روشنایی هلاک کن[۴۰].

---

۳۸) ایلیاد، سرود سیزدهم. ۳۹) سفر پیدایش، باب اول، ۳. ۴۰) ایلیاد، سرودِ هفدهم.

و این واقعاً عواطفِ برازندهٔ مردی مانند آژاکس است: زنده ماندن را نمی‌خواهد که برای یک پهلوان تقاضای حقیری است. اما چون ظلمت مانعِ این است که او کاری کند و دلاوریِ خود را نشان دهد، خوش ندارد که در نبرد بی‌حرکت بماند و هر چه زودتر روز را می‌خواهد تا اگر خودِ زئوس هم برای جنگیدن در برابرِ او قرار گیرد، به مرگی بمیرد که شایستهٔ مقام دلاوری اوست.

۱۱. در واقع، در اینجا قریحهٔ سرشارِ همر است که آتشِ جنگ را دامن می‌زند و خود او هم:

دچارِ خشم [است]: همچنان که آرس نیزه‌اش را می‌جنباند
یا همچنان که در سینه‌کشِ کوه‌ها شراره‌ای جنگلِ پهناوری را
نابود می‌سازد، دهانش کف کرده [است].[۴۱]

با این‌همه، در سراسرِ اودیسه، (و من باید، به دلایلِ متعدد، این تذکر را اضافه کنم) هُمر نشان می‌دهد که خصیصهٔ نبوغی بزرگ در سراشیبیِ عمر این است که در سال‌های پیری حکایت‌گویی را دوست بدارد.

۱۲. به دلایلِ دیگر هم می‌توان گفت که اودیسه موضوعِ ثانوی او بوده است و کاملاً روشن است که او تتمهٔ رنج‌هایی را که یونانیان در برابرِ ایلیون (تروا) و به ارادهٔ زئوس تحمل کرده‌اند، به عنوانِ صحنه‌هایی از نبردِ تروا واردِ این شعر کرده و ناله‌ها و شکوه‌های قهرمانانش را، که موضوعِ آنها از پیش معلوم است، به آنها افزوده است:

آنجا، آژاکسِ دلاور خفته است
و آخیلوس[۴۲] و پاتروکلِس[۴۳] رایزنی که در فرزانگی مانندِ خدایان بود
و آنجا، پسرِ عزیز من.[۴۴]

و، در واقع، اودیسه خاتمهٔ ایلیاد است.

۱۳. از همین‌جاست که به گمانِ من همر، چون ایلیاد را در اوجِ الهامش سروده است، سرتاسرِ اثرِ او آکنده از حرکت و نبرد است. اما اودیسه، برعکس، بیشتر از روایت تشکیل

---

۴۱) ایلیاد، سرودِ پانزدهم.
۴۲) Achille (Akhilcus)، شاه مورمیدون‌ها دلاورترین و قدرتمندترین جنگاور در زمان شهربندوانی تروآ.
۴۳) Patrocle (Patroklés)، قهرمان جنگ تروآ و دوست جانی آخیلوس.
۴۴) اودیسه، سرودِ سوم.

شده است و این خصیصهٔ دورانِ پیری است. از این رو، می‌توان هـمر را در اودیسه به آفتابِ دمِ غروب تشبیه کرد که، در عین کم‌رمقی، عظمتِ خود را حفظ کرده است. دیگر از حدّت آن اشعارِ معروفش دربارهٔ ایلیون خبری نیست. آن والاییِ سبک، کـه هـمیشه یکسان است و در هیچ جا فتوری در آن دیده نمی‌شود، یا آن فَورانِ شور و هیجان، که پیاپی ضربه می‌زند، و سرانجام آن نیروی فصاحت، که آکنده است از تصویرهای واقعی، دیگر در این اثر دیده نمی‌شود بلکه، به سانِ اقیانوسی که از کرانه‌هایش دور می‌شود و در خود فرو می‌پیچد، اما در بازگشت با، نبوغی عـظیم ظـاهر مـی‌گردد، در قـصه‌هایی افسانه‌ای و باور نکردنی به جلوه درمی‌آید.

۱۴. به هنگامِ گفتنِ این حرف، البـته طـوفان‌های اودیسه، مـاجرای سـرزمینِ سـیکلوپ اکوکلوپس‌ها و نظایرِ آنها را فراموش نکرده‌ام. می‌گویم: پیری، آری! اما پیریِ سخنوری چون همر! با این تفاوت که در همهٔ این قطعات، بدونِ استثنا، عنصرِ حرکت می‌چربد. هدف از گریز زدن، همان‌طور که قـبلاً گـفتم، نشـان دادنِ ایـن نکـته است کـه چگـونه نبوغ‌های بزرگ، به هنگامِ افول، تسلیمِ یاوه‌گویی بسیار آسان می‌شوند. به عنوانِ مثال: مشکِ ائول[۴۵] [که وزشِ بادهای خروشان را در آن زنجیر کرده بود]؛ یـارانِ اولیـس کـه سیرسه[۴۶] آنها را به صورتِ خوکِ پرواری درآورده بود (و زوئیلوس[۴۷] آنها را خوک‌های گریان می‌نامید)؛ فصل‌هایی که در آنها زئوس مانند جوجه‌ای از کبوتران دانه می‌گیرد؛ وضعِ اولیس که ده روز بدونِ غذا مانده بود و کشتارِ باور نکردنیِ خواستگاران؛ همهٔ اینها را چه می‌توان خواند، مگر رؤیاهای زئوس[۴۸]؟ ...

۱۵. این ملاحظات دربارهٔ اودیسه دلیلِ دیگری دارد: هدف نشان دادنِ این نکته است که چگونه، در کارِ نویسندگانِ بزرگ، تنزلِ شورِ درونی بـه تـصویرِ آداب و عـادات مـنجر می‌شود. در واقع تحلیلِ همر از زندگیِ خانوادگی در خانهٔ اولیس نوعی کمدی خلقیات است.

---

(۴۵) Eole، فرمانده جزیره‌ای در میانِ آب که مهر پروردهٔ خدایان بود و، چون زئوس نگهبانیِ بادهای خروشان را به او سپرده بود. مـشکی از چرمِ گاو به اولیس داد که بادهای گوناگون را در آن زنجیر کرده بود.

(۴۶) Circé (یونانی: کیرکه)، زنِ جادوگر، دخترِ هلیوس (هور، خورشید) و خواهرِ پاسیفائه.

(۴۷) Zoïle (یونانی، زونیلوس)، سوفـسطاییِ یونانی که نقدِ نند ولی حقیرمایهٔ او به ضدِ هُمر معروف است.

(۴۸) اودیسه، سرودهای دهم، دوازدهم، بیست و دوم.

## ۱۰

۱. اکنون ببینیم آیا وسیلهٔ خاصِ دیگری برای شکوه بخشیدن به سبک در دست نداریم؟ چون طبیعت به هر چیزی خصوصیاتی داده است که با جوهرِ آن هم‌زیستی دارند، آیا لزوماً نمی‌توانیم مایهٔ شکوهمندی را در امرِ انتخابِ منظمِ مهم‌ترین عناصرِ از میانِ قسمت‌های تشکیل دهنده بدانیم و با ادغامِ پیاپیِ آنها، ساختی نظیرِ یک تنِ واحد تشکیل دهیم؟ از سویی انتخابِ مفاهیم و از سوی دیگر انتخابِ بیانِ مناسب برای آنها شنونده را جذب می‌کند. و این کاری است که سافو[۴۹] می‌کند. او رنج‌های ملازمِ بحرانی عاشقانه را، هر بار با خود کیفیاتِ واقعیِ عشق توصیف می‌کند. اما استادیِ خود را کجا نشان می‌دهد؟ در آنجا که می‌داند برجسته‌ترین و آتشین‌ترینِ این کیفیات را چگونه هم انتخاب کند هم به یکدیگر مربوط سازد.

۲. این مرد در چشمِ من همانندِ خدایان است،
که در برابرِ تو می‌نشیند و از نزدیک صدای لطیفِ تو را می‌شنود،
خندهٔ شیرینِ تو را که قلبِ مرا درونِ سینه‌ام
دچارِ هیجان می‌کند.
تا ترا می‌بینم صدا در گلویم می‌بُرَد
زبانم می‌گسلد، و آناً آتشی ظریف زیر پوستم می‌دود
نگاهم خاموش می‌شود و گوش‌هایم صدا می‌کند
عرق می‌ریزم، لرزشی سراپای وجودم را فرا می‌گیرد.
از چمن سبزترم، و عاجز و بی‌نفس، به مردگان می‌مانم.
اما این جمله را باید تاب آورد، چون گزیری نیست.[۵۰]

---

۴۹) Sapho یا Sappho (یونانی: سایفو یا پسایفا). شاعرهٔ معروف یونانیِ قرن‌های هفتم و ششمِ پیش از میلاد. افلاطون او را دهمین الههٔ شعر خوانده. پلوتارک او را مدح گفته و هوراسیوس اشعارش را به لاتینی ترجمه کرده است. ـ مترجم.

۵۰) این غزل، که هدیه به آناکتوریا عنوان گرفته و تنها شخصی گمنام آن را برای ما حفظ کرده، از جهت توصیف بس نمونه‌ای رسا و بهره‌مند از قوتِ بیانِ آثارِ جسمانیِ عشق، از همان روزگارِ باستان موردِ ستایشِ فراوان بوده است. پلوتارک در دو جا (*Erot.* 18. 763 e; *Vita* Demetr. 38. 3) به صراحت به آن اشاره کرده، و تئوکریتس از آن الهام گرفته است (Id. II. 106-110). به کمکِ ترجمهٔ نسبتاً دقیقِ کاتولا در یکی از غزل‌هایش خطاب به لسبی (Carm. 51) می‌توان متنی را که به دلیلِ خصوصیات لهجه‌ای سخت مخدوش شده است اصلاح کرد. قطعه‌ای از اثرِ لوکرسیوس (III, 154-156) نیز ظاهراً ملهم از شعرِ سافو است، همچنین پایان غزلی از هوراسیوس (I 22, 22).

←

۳. آیا شیفته نمی‌شوی از اینکه می‌بینی چگونه سافو در یک لحظه، روح و جسم و گوش و زبان و چشم‌ها و رنگِ چهره را، مانندِ چیزهایی که به کلی با خودِ او بیگانه‌اند و از او جدا می‌شوند، فرا می‌خواند. و چگونه به تناوبِ احساس‌های متضاد، در عین حال هم رنجور از سرماست و هم می‌سوزد، هم سرگشته است و هم هشیار (زیرا یا وحشت زده است و یادم مرگ) چنان‌که گویی تنها یک شور نیست که در دلِ او غوغا می‌کند، بلکه هنگامهٔ شورهاست. به همین سان، همر نیز به هنگامِ توصیفِ طوفان‌ها ترسناک‌ترین موقعیت‌ها را انتخاب می‌کند.

۴. نویسندهٔ آریماسپ‌ها[۵۱] گمان می‌کند که با بیانی از این دست می‌تواند القای ترس کند:

اعجازی عظیم هنوز بر ارواحِ ما عرضه می‌شود:
مردانی که دور از زمین بر روی آب‌های دریا ساکن‌اند.
تیره‌روزان! زندگی دشواری دارند.
چشم دوخته بر ستارگان و روح دربندِ امواجِ آب.
اغلب دست به سوی خدایان بلند می‌کنند
و با دلی که از هیجان در طپش است دعا می‌کنند.

گمان می‌کنم بر هر کسی روشن است که در این کلمات بیشتر ظرافت وجود دارد تا ترس.

۵. اما همر چگونه تصویر می‌کند؟ اینک یکی از هزاران نمونه:

چون خیزابه‌ای خشمناک،
که از بادهایی که از ابرها فرود می‌آیند آماس کرده است،

---

۵۰ نامهٔ منظومِ افسانه رنگی که اووید به این شاعره اختصاص داده (*Her.* 17) و همچنین قطعه‌ای از اثرِ ماکسیم صوری (Diss. 24. 7) الفاگر نام ملطی آناکتوریا شده است که در بارهٔ به جا مانده از یک غزل دیگر (Diehl I-4. 15 = 27) می‌توان آن را بازیافت. این نام بر زنِ جوانی اطلاق شده است که در این غزل موضوع شکوه‌های شاعره است: لیکن این حدس محض است. افلاطون، با تصحیح بیشتر هوشمندانه تا قطعی بیت ماقبل آخر، نام دیگری، یعنی آگالیس Agallis، را پیشنهاد کرده که Diehl آن را تأیید می‌کند. این نام به صورت درهم ریختهٔ Lalage در قطعهٔ مذکور از اثرِ هوراسیوس به چشم می‌خورد ـ همچنین از شاعرانِ روزگارِ نو نیز چند این اشعار زیبا را ترجمه یا اقتباس کرده‌اند، از جمله به فرانسه: راسین (*Phèdre*, I. 3)، بوآلو (Boileau)، دولیل (Delille)، رنه ویوین (René Vivien)؛ به انگلیسی: تنیسن (*Eleanore*, Latima) Tennyson؛ به ایتالیایی: پارینی (Parini)، فوسکولو (Foscolo).

۵۱) Arimaspeia، ملتی از جنگجویانِ افسانه‌ای که فقط یک چشم داشتند و در شمالِ سرزمینِ سکاییان زندگی می‌کردند. هرودوت در تاریخ خود به آنها اشاره کرده است و حماسه‌ای را که یک تنِ آن در اینجا نقل شده به شاعری آریستاس نام که در قرنِ هشتم یا نهم پیش از میلاد زندگی می‌کرده نسبت داده است.

خود را بر کشتیِ سبکی می‌اندازد،
او (هکتور) هم خود را بر ایشان انداخت؛
کشتی از کف پوشیده می‌شود،
دل‌های دریانوردان از لرزه به جنبش می‌آید،
خیزابه‌ها آنها را می‌برند
و تا مرگ اندک راهی مانده است.[۵۲]

۶. آراتوس[۵۳] نیز کوشیده است که همین نکته را بگوید:

تختهٔ نازکی آنها را از مرگ جدا می‌کند.

او به جای توصیفی وحشت‌زا، تنها تصویری حقیر و پرتکلف ارائه می‌دهد. گذشته از آن، مرزی برای نابودی تعیین می‌کند و می‌گوید که تخته آنها را از مرگ حفظ می‌کند. پس محافظی وجود دارد. اما همر، برعکس، خطر را فقط به یک لحظه محدود نمی‌کند، بلکه دریانوردان را تصویر می‌کند که پیوسته و شاید با هر موجی بارها به سوی مرگ می‌روند. گذشته از آن، جملاتی را که به صورتِ عادی از هم جدا هستند درهم می‌فشارد و مجبور می‌کند که، به رغمِ طبیعتشان، درهم ادغام شوند: *υπὲχ δανάοιο* بدین ترتیب، مصرع شعرش را نظیرِ وحشتی مستولی درهم فشرده است و باز با فشردنِ یک کلمه ترس را به بهترین وجهی نشان داده و هولِ خطر را در عبارتِ ...*υπὲχ δανάοιο* منعکس کرده است.

۷. همین هنر را آرخیلوخوس[۵۴] درتشریح ماجرای غرقِ کشتی به کار برده است و دموستنس[۵۵] در وصفِ یک خبر، در عبارتی که با این جمله آغاز می‌شود: «شامگاه بود»[۵۶]. هر دوی آنها برجسته‌ترین نکات را انتخاب کرده و به صورتی متعالی در کنارِ هم قرار داده‌اند، بی‌آنکه کوچک‌ترین مطلبِ سطحی، بی‌ارزش یا مبتذل را میانِ آنها راه دهند. چنین ترهاتی مجموعهٔ اثر را بی‌اعتبار می‌کند. چنان‌که گویی در بنای بزرگ و

---

۵۲) ایلیاد، سرود پانزدهم.
۵۳) Aratos، شاعر و منجمِ یونانیِ قرنِ سوم پیش از میلاد، سرایندهٔ منظومه‌ای تعلیمی به نام نمودگارها، دربارهٔ کرهٔ ارض و اجرام سماوی و کائناتِ جوّ که سیسرون آن را به شعرِ لاتینی برگرداند.
۵۴) Archilochus، شاعرِ یونانیِ قرن هفتمِ پیش از میلاد قطعاتی از مرثیهٔ او به‌مناسبتِ غرقِ یک کشتی به‌جامانده است.
۵۵) Demosthène (یونانی: دِموسْتِنِس)، خطیبِ معروفِ یونانیِ قرن چهارمِ پیش از میلاد.
۵۶) *On the Crown* (در بابِ تاج)، ۱۶۹.

منظمی که دیوارها و قسمت‌های متعددش همدیگر را محکم نگه داشته‌اند شکاف‌ها و رخنه‌هایی به‌جا بگذاریم.

## ۱۱

۱. به خصوصیاتِ سبک که پیش از این بیان کردیم، باید یکی دیگر را اضافه کرد که عبارت است از بسطِ مقال[۵۷]. از این صورتِ بلاغی وقتی استفاده می‌شود که طبیعتِ مطلبِ روائی یا خطابی (از قبیلِ متنِ دفاعیه در دادگاه) ایجاب می‌کند که به قسمت‌های مختلف تقسیم شود و هر توقف و آغازی در خلالِ مطلب با عباراتِ والاتری قسمت‌های پیشین را تقویت کند، به طوری که تأثیرگذاری آن مطالب یکی پس از دیگری درجه به درجه بیشتر شود.

۲. بسطِ مقال ممکن است گاهی گسترشِ یک مطلبِ عادی و معمولی باشد و یا بحثِ پر شوری که وقایع و دلایل را تقویت کند و یا تقسیم‌بندیِ منظمِ دلایل یا حوادث و افکار. زیرا بسطِ مقال می‌تواند اشکالِ گوناگون داشته باشد. با وجودِ این، سخنور باید بداند که هیچ یک از این انواع نمی‌تواند به خودیِ خود بدونِ شکوهمندی کامل و مؤثر باشد، مگر در موردی که مردم به هیجان آمده باشند یا طرفِ مقابل ضعیف و بی‌اعتبار شده باشد. در هر حال، اگر بسطِ مقال از شکوهمندی عاری باشد، درست مانند این است که روح را از بدن جدا کرده باشند، بسطِ مقال، وقتی که با افکارِ شکوهمند تقویت نشود، نیروی خود را از دست می‌دهد و خالی می‌شود.

۳. برای وضوحِ بیشتر باید این نکته را در چند کلمه تذکر بدهم که آنچه اکنون می‌گویم، با آنچه کمی پیش تحلیل کردم (از نوعی طرحِ افکارِ برجسته و گردآوری آنها در یک واحد) متفاوت است. و به طورِ کلی شکوهمندی با بسطِ مقال فرق دارد.

## ۱۲

۱. اولاً توصیفی که نویسندگانِ رساله‌های فنِ بلاغت ارائه می‌دهند مرا راضی نمی‌کند. آنها می‌گویند که بسطِ مقال عبارت از طرزِ بیانی است که عظمتی به موضوعِ موردِ بحث

---

57) amplification

بدهد. در واقع، این توصیفی است که در شکوهِ سخن و شور و هیجان و مجازها نیز صدق می‌کند، زیرا همهٔ این عناصر عظمتی به کلام می‌دهند. به نظرِ من تفاوتِ بینِ این دو از این قرار است: شکوهمندی بر والایی و تعالیِ سخن استوار است و بسطِ مقال بر وفورِ آن. از این رو، شکوهمندی را اغلب می‌توان در یک فکرِ ساده بازیافت و حال آنکه بسطِ مقال ناگزیر با کمیت و نوعی فراوانی همراه است.

۲. به طورِ کلی، در بسطِ مقال همهٔ عناصرِ تشکیل دهنده و رئوسِ مطالبِ یک موضوع جمع و با پروردنِ مایه‌های مطلب حجت نیرومندتر و مؤثرتر می‌شود. این کار با دلیل و برهان فرق دارد، زیرا دلیل و برهان موضوعِ موردِ بحث را ثابت می‌کند...[۵۸]

... با این غنای وسیع است که [سخنِ افلاطون؟]، مانندِ دریایی، بارها و بارها در پهنهٔ پر وسعتِ عظمت گسترده می‌شود.

۳. از اینجاست که به نظرِ من، در مقامِ مقایسه، سخنور [دموستِنِس]، که در کاربردِ شور و هیجان مهارت دارد، آکنده از حرارت و عواطفِ آتشین است و حال آنکه دیگری [افلاطون]، در عینِ حال که بر فلکِ عظمت و متانتِ پر جلالی جای دارد، هر چند سرد و بی‌روح نیست، تحرکِ سخنور را ندارد.

۴. اگر ما یونانیان اجازه داشته باشیم که در این باره اظهارِ عقیده کنیم، ترنتیانوسِ بسیار عزیز، باید بگوییم که فرقِ آثار دموستنس و سیسرون در چگونگیِ شکوهمندیِ آنهاست. عظمتِ دموستنس با شیبِ تند بالا می‌رود و عظمتِ سیسرون در سطحِ وسیع گسترده می‌شود. هم‌وطنِ ما در پرتو قدرت، سرعت، هیجان و خشونتِ مقاومت ناپذیر می‌سوزاند و در هم می‌شکند و می‌توان او را به گرد باد یا صاعقه تشبیه کرد. و سیسرون در نظرِ من مانندِ حریقی که گسترده شود، همه چیز را در اطرافِ خود به کام می‌کشد، با آتشی زیانه‌کش و پایدار، گاه از این سو و گاه از سوی دیگر، پیش می‌رود و از دوام و تداومِ خود تغذیه می‌کند.

۵. اما شما (رومی‌ها)، بهتر از ما (یونانیان) می‌توانید در این باره داوری کنید. شکوهمندیِ سخنان دموستنس در چیست؟ باید گفت در عباراتی است که آنجا که سخنور باید شنونده را به لرزه درآورد به شور و حرارت احتیاج دارند. اما سبکی که دامن گستر باشد، هر جا که

---

۵۸) متنِ اصلی در اینجا افتادگی دارد.

لازم بیاید موادِ لازم را در اختیار دارد، سخنانِ پیشِ پا افتاده و معمولی را به کار مـی‌گیرد، گاهی اطناب را لازم می‌بیند و زمانی استطراد را. عباراتِ پر از فصاحت و بلاغت می‌سازد، روایت و تحلیل می‌کند، به توصیفِ طبیعت یا فنونِ دیگرِ ادبی متوسل می‌شود.

## ۱۳

۱. باز گردیم به آنچه می‌گفتم: افلاطون، که سبک او آرام و بی‌صدا در جریان است، دارای شکوهمندیِ کمتری نیست. تو از این نکته باخبری، زیرا جمهوری را خوانده‌ای و با روشِ او آشنایی. اینک نمونه‌ای از این نوع:

> بنا بر این، کسانی که در کشورِ تفکر و تحقیق بیگانه‌اند و عمر را در مجالسِ عیش و نوش و در آغوشِ لذایذِ جسمانی به سر می‌برند، بی‌آنکه بر سفرهٔ غذاهای جان راه یافته باشند، به مصداقِ تشبیهی که اندکی پیش آوردیم گاه به سوی پایین می‌گرایند و گاه به مقامِ میانه صعود می‌کنند و، بدین‌سان، همواره میانِ آن دو نقطه در حرکت‌اند بی‌آنکه نگاهی به بالای حقیقی بیفکنند یا گامی به سوی آن بردارند. آنان از هستیِ حقیقیِ تغذیهٔ واقعی نکرده و مزهٔ لذتِ حقیقی و جاودانی را نچشیده‌اند بلکه مانندِ گاوان نگاهِ خود را به سوی پایین دوخته و سر در آغلِ لذایذِ گذران فرو برده‌اند. بدین‌سان، عمری به خور و خواب می‌گذرانند و کاری جز پر کردنِ شکم و جَستن به روی یکدیگر ندارند. گاهی نیز برای اینکه لذت‌ها را از یکدیگر بربایند با شاخ و لگد به جان یکدیگر می‌افتند و، چون هوس‌هایشان تسکین پذیر نیست، یکدیگر را چندان می‌زنند و لگدکوب می‌کنند تا بمیرند.[۵۹]

۲. این نویسنده به ما نشان می‌دهد که، اگر نوشتهٔ او را سرمشق قرار دهیم، به جز سبک‌ها و روش‌هایی که تاکنون نشان داده‌ایم، راهِ دیگری هم برای رسیدن به شکوهمندی وجود دارد. آن کدام راه است و چگونه راهی است؟ آن راه عبارت است از تقلید و پیروی از شاعران و نویسندگانِ بزرگِ گذشته و این مقصدی است، دوستِ عزیزم، که باید با استواری به سوی آن برویم. بسیاری از نویسندگان از نفخهٔ دیگران الهام مـی‌گیرند، به همان سان که وخش‌گرِ معبدِ دلفی وقتی که، بنا بر سنت، به سه پایه نزدیک می‌شود الهام می‌گیرد. می‌گویند بر روی زمین، زیرِ سه پایه، شکافی است که از آن بخاری خـدایی برمی‌خیزد که وخش‌گر را از نیرویی غیرعادی سرشار می‌کند و در همان لحظه پاسخ‌های

---

۵۹) جمهوری، ص ۵۸۶، ترجمهٔ محمدحسن لطفی.

خدایان را بر زبانِ او می‌نهد. به همین سان، از نبوغِ قدما، مانندِ شکافِ مقدس، بخاری بر می‌آید که، مانندِ همان بخارِ شکافِ مقدس، در روحِ رقیبانشان، حتی کم‌بهره‌ترینِ آنها از موهبتِ الهام، نفوذ می‌کند و آنها را از عظمتِ دیگران سرشار می‌سازد.

۳. آیا هرودوت یگانه مقلدِ بزرگِ همر بوده است؟ نه، پیش از او استسیخوروس[۶۰]، آرخیلوخوس، و بالاتر از همه، افلاطون از سرچشمهٔ همر سیراب شده‌اند و افلاطون از این شطِ بزرگ جویبارهای بی‌شماری را به سوی خود برگردانده است. اگر آمونیوس[۶۱] و پیروانش همهٔ این موارد را با تقسیم‌بندیِ همهٔ جزئیاتش تنظیم نکرده بودند، شاید لازم می‌شد که مثال‌هایی ارائه دهم.

۴. محاکات سرقتِ ادبی نیست. بلکه در حکمِ نقشی است که از صوَر و اشکالِ زیبا یا آثار هنری دیگر بردارند. به عقیدهٔ من، افلاطون اگر همچون کشتی‌گیرِ جوانی در برابرِ پهلوانِ مشهور و محبوب نمی‌ایستاد و برای رسیدن به مقامِ اول با همر دست و پنجه نرم نمی‌کرد، نمی‌توانست مسائلِ فلسفی را با آن همه گل‌های زیبا بیاراید و بارها موادِ فلسفی را به شیوه‌ای شاعرانه بیان کند. شاید شور و هیجانش بیش از اینها بوده و به جنگجویی شباهت داشته است که با نیزه جنگِ تن به تن می‌کند. با این‌همه، این نبردِ برتری‌جویانه بی‌حاصل نبوده است. به قولِ هسیودوس: «این نبرد برای آدمی مفید است».[۶۲] در واقع نبردِ زیبایی است و تاجِ افتخارِ شایسته‌ای برای چنین پیروزی. و حال آنکه در این دست و پنجه نرم کردن با گذشتگان، شکست نیز بی‌افتخار نیست.

## ۱۴

۱. پس، ما هم، وقتی برای اثری کار می‌کنیم که احتیاج به شکوهمندی سبک و عظمتِ احساسات دارد، بهتر است تصوری از این مسئله در مغزمان داشته باشیم: اگر همر لازم

---

۶۰) Stesichorus، شاعرِ غنایی یونانی قرنِ هفتمِ پیش از میلاد.

۶۱) Ammonius، از مریدانِ آریستارخوس (۲۲۰-۱۴۳ ق م) و نویسندهٔ کتابی دربارهٔ استعاراتِ همری در آثارِ افلاطون. در آغاز، عده‌ای از پژوهشگران به دیدنِ این نام در اثر، تصور کرده بودند که دانشمندِ موردِ نظرِ نویسنده «آمونیوس ساکاس» فیلسوفِ اسکندرانیِ قرنِ سوم و استادِ فلوطین بوده است. از این رو، در موردِ نامِ خودِ لونگینوس نیز دچارِ اشتباه شده بودند.

62) Hesiod, *Work and Days*, 24.

می‌دید که این مطلب را بنویسد چگونه می‌نوشت؟ افلاطون، دموستنس، یا، در تاریخ، توکودیدِس با چه عظمتی آن را بیان می‌کردند؟ این مردانِ بزرگ، چون از رقابتِ ما بسیار فراترند و مانندِ چراغی راهِ ما را روشن می‌سازند، جان‌های ما را به بلندی‌هایی که خیال می‌بندیم رهنمون می‌شوند.

۲. و باز مؤثرتر خواهد بود اگر موضوعِ دیگری در مغزمان شکل گیرد. بهتر است در نظر مجسم کنیم که همر یا دموستنس، اگر در اینجا حاضر بودند و فلان نوشتهٔ مرا می‌دیدند، چگونه قضاوت می‌کردند؟ نوشتهٔ ما چه اثری در آنها می‌گذاشت؟ تجربهٔ جالبی است که چنین دادگاه یا نمایشی را برای خودمان فرض کنیم و در برابرِ چنین قهرمانانِ بزرگی، که گویی به عنوانِ قاضی یا شهود دعوت شده‌اند، ضمنِ نمایشی، حسابِ نوشته‌های خود را پس بدهیم.

۳. محرکِ بزرگ‌تر این خواهد بود که نیز از خود بپرسیم: «قضاوتی که پس از من آیندگان دربارهٔ اثرِ من می‌کنند چه خواهد بود؟» اگر نویسنده‌ای فکر می‌کرد که پس از مرگش و پس از دورانِ او گوشِ کسی به سخنان و نوشته‌های او بدهکار نخواهد بود، فعالیتِ مغزی او به محصولاتی بی‌سر و ته و بی‌مقصود، نظیرِ موجوداتِ ناقص‌الخلقه، منجر می‌شد که مطلقاً از جلبِ توجهِ آیندگان عاجز بود.

## ۱۵

۱. دوستِ جوانِ من، صورِ خیال[۶۳] نیز در ایجادِ عظمت و فخامت و قدرتِ سبک کارساز است و به همین اعتبار است که عده‌ای آنها را صورِ ذهنی می‌نامند. اصطلاحِ «صورتِ خیال» یا «تخیل» به طور کلی به اندیشه‌ای اطلاق می‌شود که واردِ مغز می‌شود و صورتِ بیانی به خود می‌گیرد. اما اکنون این اصطلاح مخصوصاً به حالتی اختصاص یافته است که تو، در آن، به تأثیرِ اشتیاق و علاقه، گویی هر آنچه را که می‌گویی می‌بینی و در برابرِ چشمِ شنوندگانت قرار می‌دهی.

63) images

۲. نباید از این نکته غافل باشی که صورِ خیال در کارِ خطیب و در کارِ شاعر در پیِ مقصودهای متفاوتی هستند. در شعر، هدفِ صورِ خیال مسحور کردن و در سخنوری روشن‌گری است. با وجودِ این، هم شعر و هم خطابه به دنبالِ انتقالِ شور و هیجان‌اند:

آه مادر! التماس می‌کنم دوشیزگانی را که چشمانِ خون گرفته و شکلِ مار دارند به سوی من رها نکنی. می‌بینم که آمادهٔ جهیدن به روی من‌اند.[۶۴]

و

وای بر من که مرا خواهد کشت. به کجا فرار کنم؟[۶۵]

وقتی که شاعر (اوریپیدس) این ابیات را می‌نویسد، اریتوئس‌ها[۶۶] را می‌بیند و تماشاگرانش را وادار می‌کند که صورِ خیالی را که در مغزِ او وجود دارد تماشا کنند.

۳. اوریپیدس، در واقع، همهٔ همتِ خود را به کار می‌گیرد تا این دو سودا، یعنی عشق و جنون، را با عظمتی تراژیک بیان کند و من نمی‌دانم که در بیانِ کدام‌یک موفق‌تر است. با وجودِ این، جرأتِ آن را دارد که در قلمروهای دیگرِ تخیل نیز قلم‌فرسایی کند. با اینکه فطرتاً برای شکوهمندی ساخته نشده است، در اغلبِ عباراتش، به نیروی زاده، طبع خویش را وادار می‌سازد که تراژیک باشد و، به قولِ شاعر (همر، به هنگامِ سخن گفتن از شیری هراس‌انگیز که همهٔ مردمِ دهکده برای نابود کردنش سلاح برداشته‌اند)،

دمش را از دو سو شلاق‌وار بر پهلوها و تهیگاه‌ها می‌کوبد و خود را برای پیکار به هیجان می‌آورد.[۶۷]

۴. هنگامی که هلیوس عنان (تکاورانِ آسمانی) را به دست فائتون[۶۸] می‌دهد به او می‌گوید:

بتاز، اما از آسمانِ لیبیا حذر کن. در آنجا حرارت با رطوبت آمیخته نیست، ارابهٔ ترا به زیر خواهد کشید.

---

64) Euripides. *Orestes*, 255-257. 65) Euripides. *Iphigenia in Tauris*, 291.

۶۶) Erinyes (یونانی: اِرینوئس). الاهگانِ انتقام. سه دخترِ گایا که از خونِ اورانوس زاده شدند و گیسوانی به شکلِ مار دارند و به شلاق و مشعل مجهزند و گناه‌کاران را مجازات می‌کنند. یونانیان، بر سبیل نیکوفالی، آنان را اومنیدس (= مهربانان) می‌خواندند.

67) *Iliade*, 20, 170-171.

۶۸) phaethon، پسرِ هلیوس (خورشید) که از پدرش اجازه گرفت تا ارابهٔ او را مدتِ یک روز براند، اما، چون بر اثرِ وحشت اختیارِ ارابه را از دست داد و زئوس دید که ارابه بر اثرِ بالا و پایین رفتن ممکن است آسمان و زمین را ویران کند، او را با صاعقه از پا در آورد.

و چنین ادامه می‌دهد:

ارابه‌ات را به جانب ثریا بران ...» با این سخن، کودک نگام‌ها را به دست گرفت، شلاق را با پهلوی تکاورانِ بال‌دار آشنا کرد و آنها را تازاند. تکاوران در پیچ و خمِ آسمان پرواز کردند. پشتِ سرِ پدر، سوار بر «شعرای یمانی»، می‌تاخت و به فرزندش هشدار می‌داد: «از این سو برو، به این سو بپیچ؛ [از اینجا...

فکر نمی‌کنی که روحِ نویسنده بر ارابه می‌نشیند و همراهِ فائتون می‌تازد و با خطرها روبرو می‌شود؟ زیرا، اگر در این تاختِ آسمانی شرکت نداشت، هرگز نمی‌توانست چنین صحنه‌ای را تصور کند. و به همین صورت است که دربارهٔ کاساندرا می‌گوید:

و اینک ترواییان، آن مردمِ اسب‌دوست.

۵. آیسخولوس به صورِ خیالِ پهلوانانه‌تری دست می‌یازد. در هفت تن به ضد تبای چنین می‌گوید:

هفت مرد جنگی، دلاورانِ آتشین‌خو، گاوی را روی سپری با بندهای چرمینِ سیاه سر می‌بُرند! و دست‌هاشان را در خونِ قربانی فرو می‌برند. و به آرِس،[۶۹] انیو[۷۰] و پانیک،[۷۱] که خون را دوست می‌دارد، سوگند می‌خورند.[۷۲]

هر کدام در برابرِ دیگران قسم می‌خورد که بی‌کمترین شکایتی آمادهٔ مرگ باشد. با این همه، آیسخولوس گاهی افکارِ نسنجیده‌ای را مانندِ پوستِ دباغی نشده واردِ اثر می‌کند. اوریپیدس نیز، بر اثرِ احساسِ رقابت، به همان ترتیب خطر می‌کند.

۶. در اثرِ آیسخولوس، کاخِ لوکورگوس، با ظهورِ دیونوسوس، به صورتی عجیب مسخرِ روحِ او می‌شود:

کاخ دستخوشِ هذیانی قدسی شد، سقف با هیجانی با کوسی[۷۳] جان گرفت[۷۴].

اوریپیدس همین اندیشه را به صورتی دیگر و کمی ملایم‌تر بیان کرده است.

سراسرِ کوهستان شریک شور و عیشِ با کوسیِ آنان می‌شود.[۷۵]

---

۶۹) Ares، رب‌النوعِ جنگ و پسر زئوس و هرا.

۷۰) Enyo، دخترِ آرِس، الاههٔ جنگ.

۷۱) Panique، الاههٔ وحشت.

72) Aeschylus, *Septem*, 42, 6.

۷۳) Bacchus نامِ دیگرِ دیونوسوس، ایزد می‌گساری و عیش و نوش.

۷۴) Lycurgia ترازدیِ جهارگانهٔ گمشدهٔ آیسخولوس.

75) Euripides, *Bacchae*, 726.

۷. سوفوکلِس اوجِ تخیلِ خود را با نمایشِ اشیا نشان می‌دهد، به هنگامی که اودیپوس در دمِ مرگ خود را در میانِ آثارِ مقدس مدفون می‌کند؛[۷۶] یا شبحِ آشیل، در لحظه‌ای که یونانیان برای بازگشت به میهن راهِ دریا را در پیش می‌گیرند، بر بالای گورِ خود ظاهر می‌شود[۷۷]. اما من تردید دارم که ظهورِ این شبح را کسی مؤثرتر از سیمونیدس تصویر کرده باشد[۷۸]. آوردنِ همهٔ مثال‌ها در اینجا ممکن نیست.

۸. شاعران تمایلی دارند در بیانِ حوادثِ اساطیری، که از باورِ عادی فراتر است، راهِ مبالغه در پیش بگیرند و حال آنکه باورپذیری و حقیقت‌نمایی پیوسته زیباترین صفاتِ تخیلِ خطابی است. آنجا که سخنوری سبکی شاعرانه و افسانه‌ای دارد و کار را به مجموعه‌ای از محالات می‌کشاند، افراط‌کاری عجیب و خطرناک است و شگفت آنکه سخنورانِ مشهورِ عصرِ ما همین کار را می‌کنند، یعنی آنها هم، مانندِ تراژدی‌نویسان، «الاهگانِ انتقام» را می‌بینند. اما این آقایانِ محترم نمی‌توانند بفهمند که اورستِس وقتی که می‌گوید:

رهایم کن، تو الاههٔ انتقام منی و دست در کمرم انداخته‌ای تا به دوزخم بیفکنی.[۷۹]

از این رو، دچارِ چنین تصوراتی می‌شود که دستخوشِ جنون است.

۹. پس تأثیرِ صورِ خیال در سخنوری چگونه است؟ محتملاً افزودنِ حدت و هیجان به سخن است به هزار نوع. نیروی خیالِ سخنور، که با اقامهٔ دلایل و ذکرِ واقعیت‌ها می‌آمیزد، دیگر تنها به این راضی نیست که شنونده را متقاعد سازد، بلکه باید او را به فرمان خود نیز در آورد. او [دموستنس] می‌گوید:

آری، اگر در همان لحظه، جلو دادگاه فریادی بلند می‌شد و می‌آمدند و به شما می‌گفتند: «درِ زندان باز شده و زندانیان فرار کرده‌اند.» هیچ کس، چه پیر و چه جوان، آن قدر بی‌اعتنا نبود که پیش ندود و با همهٔ قدرتش به یاری نشتابد. اما، اگر حالا کسی پیش بیاید و به شما بگوید: «کسی که آنها را فرار داده همین مردی است که آنجا ایستاده»، آن بدبخت پیش از آنکه بتواند کلمه‌ای بگوید، به دستِ شما کشته خواهد شد.[۸۰]

---

۷۶) ← اودیپوس در کولونوس، سه نمایشنامه، ترجمهٔ محمدِ سعیدی، بنگاهِ ترجمه و نشرِ کتاب، ص ۱۳۸.

۷۷) به نوشتهٔ پروفیروس، سوفوکلس این صحنه را در تراژدیِ *Polyxene* آورده است.

78) Simonides, *Fs. 209*, Bergk.

79) Euripides, *Orestes*, 264.

80) Demosthenes, *Against Timocrate*, 208.

۱۰. هوپریدس[۸۱] نیز همین‌طور رفتار می‌کند. او، که به جرمِ صدورِ فرمانِ آزاد کردنِ برده‌ها پس از شکستِ بزرگ (خایرونیا)[۸۲] به چنگالِ عدالت افتاده است، می‌گوید:

این فرمان را سخنور صادر نکرده، بلکه نبرد خایرونیا صادر کرده است.

او، در عین حال که از استدلال استفاده می‌کند، از نیروی مخیله نیز مدد می‌جوید و، با افزودنِ این اندیشه به سخنِ خود، از مرزهای متقاعد ساختن فراتر می‌رود.

۱۱. طبعاً، در چنین مواردی، ما به آنچه قوی‌تر است گوش می‌دهیم. بدین‌سان، از طریقِ استدلال‌های خطابه، به سوی صورِ خیال کشیده می‌شویم که درخشش آنها خیره‌مان می‌کند و بحث‌های معمولی را در سایه می‌گیرد. و چنین تجربه‌ای غیرِ عادی نیست و دلیلی دارد: اگر دو نیرو را درکنارِ هم قرار دهیم، آن که قوی‌تر است ضعیف‌تر را به سوی خود می‌کشد.

۱۲. از شکوهِ اندیشه‌هایی که زائیدهٔ عظمتِ روح در پرتوِ تقلید و صورِ خیال‌اند به قدرِ کافی سخن گفتیم.

## ۱۶

۱. اینجاست که، در دنبالهٔ گفتارِ من، فصلِ «صورِ بلاغی» جایگاهِ مخصوصِ خود را پیدا می‌کند. زیرا، همان‌طور که قبلاً نیز گفتم، صورِ بلاغی، اگر انسان بداند که در کجا از آنها استفاده کند، در کارِ شکوهِ سخن جای کمی را اشغال نمی‌کنند. با این‌همه، اکنون، پرداختن به آنها با همهٔ جزئیاتشان برای ما کاری عظیم و حتی بی‌پایان خواهد بود. از این رو، برای آنکه دلایلی در تأییدِ ادعای خود بیاورم، ناچار فقط به این اکتفا می‌کنم که از میانِ آنها چند تایی را که به سبک شکوه می‌دهند انتخاب و بازنگری کنیم.

۲. دموستنس در عبارتی می‌خواهد سیاستِ خود را توجیه کند. صورتِ طبیعیِ طرحِ موضوع کدام است؟

---

۸۱) Hyperides، سخنورِ آتنی (۳۸۹-۳۲۲ق‌م)، هم‌عصرِ دموستنس.

۸۲) Khaironeia، شهرِ یونانی، در همسایگیِ تبای، که دو نبردِ بزرگِ تاریخِ یونان در آنجا اتفاق افتاد. در سالِ ۳۳۸ پیش از میلاد، فیلیپِ دومِ مقدونی نیروی متحدِ آتن و تبای را در آنجا شکست داد.

شما، ای کسانی که بارِ نبرد برای آزادیِ یونان را بر دوش کشیده‌اید اشتباه نکرده‌اید. شما در تاریخ خود نیز سرمشق‌هایی دارید؛ زیرا سربازانی هم که در ماراتون[۸۳]، سالامیس[۸۴] و پلاتایا[۸۵] جنگیدند، اشتباه نکردند.

اما ناگهان، گویی تحتِ تأثیرِ الهامی خدایی و یا چنان‌که گویی روحِ فوبوس او را تسخیر کرده باشد، به پهلوانانِ یونان سوگند می‌خورد:

نه، ممکن نیست که شما اشتباه کرده باشید. سوگند به آنان که در ماراتون به استقبالِ خطر شتافتند.

کاملاً آشکار است که در اینجا در سایهٔ کاربردِ تنها صورتی از سوگند (که من آن را صورتِ التفاتی[۸۶] می‌نامم)، پدرانش را در ردیفِ خدایان قرار می‌دهد و این فکر را تلقین می‌کند که، همان گونه که به خدایان سوگند می‌خورند، باید به کسانی هم که چنان مرگی داشته‌اند سوگند خورد: احساساتِ کسانی را که در نبرد به استقبالِ مرگ رفته‌اند گواه می‌گیرد و، با عبارتی شکوهمند و آتشین و با سوگندی تازه و خارق‌العاده و قابلِ اعتماد، مسیرِ طبیعیِ استدلالِ آنان را تغییر می‌دهد؛ سخنِ خود را مانندِ دارو و پادزهر واردِ روحِ شنوندگان می‌کند تا آنجا که قلبِ آنان را از ستایش آکنده می‌سازد و این اعتقاد را به آتنی‌ها القا می‌کند که اهمیّتِ جنگ با فیلیپ، کمتر از پیروزی‌های ماراتون یا سالامیس نیست. پس با کاربردِ یک صورتِ بلاغی شنوندگانش را با خود همراه می‌سازد.

۳. با وجودِ این، کسانی هستند که معتقدند سابقهٔ این سوگند در اثرِ اوپولیس وجود دارد:

به نبردی که در ماراتون کرده‌ام سوگند می‌خورم.
هر آن که از این مردم دلِ مرا به درد بیاورد بی‌مجازات نخواهد ماند.[۸۷]

اما هر سوگندی به خودی خود دارای شکوه نیست؛ مکان، لحن، موقعیت و دلیل است که به آن ارزش می‌دهد. در اثرِ اوپولیس فقط یک سوگند وجود دارد ولاغیر، و این سوگند در برابرِ مردمِ آتن ادا شده است که در آن روزگار در نهایتِ رفاه بودند و احتیاجی به

---

۸۳) Marathon، شهر قدیم یونان در آتیکا.

۸۴) Salamis (Salamine)، جزیرهٔ یونانی که شکست بزرگ دریائی ایرانیان در تنگه‌ای که آن را از آتیکا جدا می‌سازد روی داد.

۸۵) Platea (Platée)، شهر باستانی یونان که سپاه ایرانی در آن از یونانیان شکست خورد.

86) Apostrophe

۸۷) از یک اثرِ گمشدهٔ اوپولیس Eupolis، کمدی‌نویسِ یونانی.

دلگرمی نداشتند. گذشته از آن، شاعر به مردمی سوگند نمی‌خورد که آنها را در ردیفِ خدایان بگذارد و در روحِ شنوندگانش احساسی شایستهٔ شجاعتِ اجدادشان برانگیزد، بلکه او از کسانی که به استقبالِ خطر شتافته‌اند فاصله می‌گیرد و متوجهِ چیز بی‌جانی می‌شود، یعنی جنگ. بر عکس، دموستنس از این سوگند در برابرِ یک ملتِ شکست خورده استفاده می‌کند، به نحوی که دیگر روزِ خایرونیا در نظرِ آتنیان فاجعه‌ای به حساب نیاید. چنان‌که گفتم، همین صورتِ بلاغی در عینِ حال دلیلِ این نکته است که آنها هیچ اشتباهی نکرده‌اند، سرمشقی است، تأییدی است به قیدِ قسم، و نیز مدح و تشجیعی است.

۴. آنگاه سخنور پیش‌بینی می‌کند که ممکن است کسی اعتراض کند و بگوید: «تو از شکستی حرف می‌زنی که بر اثرِ سیاستِ تو پیش آمده است، اما سوگند به پیروزی می‌خوری؟» برای مقابله با آن، کلماتش را با کمالِ اطمینان انتخاب می‌کند و نشان می‌دهد که حتی در اوجِ هیجان نیز تسلط بر خویشتن ضرورت دارد. می‌گوید:

آنان که در ماراتون به استقبالِ خطر رفتند، آنان که در نبردِ دریائیِ سالامیس و آرتمیسیون[88] جنگیدند، و آنان که در نبردِ پلاتایا شرکت کردند.

هیچ‌جا کلمهٔ فاتحان را به کار نمی‌برد. بلکه همه‌جا کلمه‌ای را که حاکی از نتیجهٔ جنگ باشد حذف می‌کند؛ زیرا نتیجهٔ آن جنگ‌ها موفقیت‌آمیز و در تضاد با واقعهٔ خایرونیا بوده است. از این رو، برای اینکه شنوندگانش به این نکته نیندیشند، بلافاصله اضافه می‌کند:

ای آیسخینس[89]، شهر به خرج مردم، همهٔ آنان را که کشته شده بودند، با مراسمِ تدفینِ رسمی، به خاک سپرد. نه تنها آنان را که موفق شده بودند.

## ۱۷

۱. در اینجا، دوستِ عزیز، تحقیقی را که در این باره کرده‌ام نباید فراموش کنم. البته به اختصار خواهم گفت: طبقِ یک قانونِ طبیعی، صورِ بلاغی به کمکِ شکوه می‌آیند و شکوه به نوبهٔ خود جلوهٔ فوق‌العاده‌ای به صورِ بلاغی می‌بخشد. اما کجا و چگونه؟ الآن می‌گویم. کاربردِ صورِ بلاغی به خودی خود مشکوک است و تصورِ دغلی، حیله‌گری و استدلال

88) Artemision

۸۹) Aiskhines یا اشین (Eschine) خطیبِ یونانی (۳۹۰-۳۱۴ ق‌م)، رقیبِ دموستنس.

محیلانه را در مردم پدید می‌آورد، به ویژه وقتی که در برابرِ قاضیِ مستبد و مخصوصاً در حضورِ جباران، شاهان، فرماندهانِ نظامی (و به طورِ کلی در برابرِ همهٔ این کسان)، که در موقعیتِ حاکم قرار گرفته‌اند، ادا شود. چنین شخصی وقتی که خود را ببیند که مانندِ بچهٔ ساده‌ای در معرضِ صورِ بلاغیِ یک پشتِ هم انداز قرار گرفته است بیزار می‌شود و، چون این استدلالِ محیلانه را توهینی نسبت به خود تلقی می‌کند، گاهی از خشم دیوانه می‌شود؛ حتی، اگر خشمِ خود را نیز مهار کند، دیگر آمادگیِ پذیرفتنِ آن سخنان را ندارد. از این رو، بهترین صورِ بلاغی آنهایی هستند که پنهان می‌مانند و وجودشان احساس نمی‌شود.

۲. بدین‌سان، شکوه و شور و هیجان پادزهر و نیروی بازدارنده در برابرِ سوءِظنی هستند که کاربردِ صورِ بلاغی برمی‌انگیزد؛ و صنعتی که دست به دستِ زیبایی‌ها و شکوهمندی بدهد مخفی نمی‌ماند، اما از هر سوءِظنی برکنار می‌ماند. بهترین نمونهٔ آن همان است که در بالا نقل کردم: «سوگند به آنان که در ماراتون به استقبالِ خطر شتافتند.!» سخنور این صورتِ بلاغی را چگونه پنهان کرده است؟ مسلماً زیرِ درخشش خودش. صنایعِ بلاغی، مانندِ روشنایی‌های خفیفی که چون از نورِ خورشید احاطه شوند ناپدید می‌شوند، هنگامی که شکوه از هر سو احاطه‌شان کند، در سایه می‌مانند.

۳. در نقاشی نیز نظیر این وجود دارد. در تابلو نقاشی، سایه و روشن در کنارِ هم و با رنگ‌ها روی سطحِ تابلو توزیع شده‌اند. با وجودِ این، آنچه در وهلهٔ اول به چشم می‌خورد روشنایی است. روشنایی، گذشته از آن که برجستگی را نشان می‌دهد، از همهٔ قسمت‌های دیگر به ما نزدیک‌تر است. در سخنوری نیز شور و هیجان و شکوه از هر چیزِ دیگری به ما نزدیک‌تر است و در سایهٔ قرابتِ طبیعی و پرتوی که می‌افکند، پیوسته قبل از صورِ بلاغی به چشمِ ما می‌خورد و سایه‌ای بر فنونِ آنها می‌افکند که انسان می‌پندارد آن را پنهان کرده‌اند.

## ۱۸

۱. و دربارهٔ طلب و استفهام[۹۰] چه باید گفت؟ آیا این صورِ بلاغی، با طبیعتِ خاصِ خود، حدت و اثرگذاریِ بیشتری به خطابه نمی‌بخشد؟

---

90) interrogation

به من بگویید آیا می‌خواهید راه بیفتید و از همدیگر بپرسید: تازه چه خبر؟ ــ آه، چه خبری تازه‌تر از اینکه مردی مقدونی یونان را در جنگ شکست داده است؟ آیا فیلیپ مرده است؟ نمرده ولی مریض است ــ اما برای شما چه فرق می‌کند. اگر بلایی به سر او بیاید شما بر فور یک فیلیپِ دیگر برای خودتان می‌تراشید[۹۱].

و باز می‌گوید:

کشتی‌هایمان را به سوی مقدونیه برانیم. عده‌ای از من می‌پرسند: ــ در کدام ساحل لنگر بیندازیم؟ خودِ جنگ نقاطِ ضعفِ نیروهای فیلیپ را پیدا خواهد کرد.

این فکر، اگر به صورتِ عادی و ساده گفته می‌شد، بی‌تردید ضعیف بود. اما چنین نیست. در سایهٔ لحنِ الهام شده، بازیِ سریعِ سؤال و جواب، مهارتی که با آن دموستنس به اعتراض‌های خودش پاسخ می‌دهد، به صورتی که گویی پاسخِ کسِ دیگری را می‌دهد، و خلاصه با کاربردِ این صورتِ بلاغی گذشته از اینکه خطابهٔ خود را به درجهٔ شکوهمندی می‌رساند، بر قوتِ تأثیرِ آن نیز می‌افزاید.

۲. اظهارِ شور و هیجان بالاترین تأثیر را زمانی در شنونده می‌گذارد که گویی سخنور آن را ادا نکرده بلکه زاییدهٔ موقعیت است. آنچه سخنور از خود می‌پرسد و پاسخ‌هایی که به خود می‌دهد تقلیدِ فورانِ طبیعیِ احساسات است. تقریباً چنان است که کسی بر اثرِ سؤال‌های دیگران به هیجان آمده باشد، و بلافاصله، با حدت و با لحن حقیقتِ محض، به او پاسخ دهد. بدین‌سان، صورتِ بلاغیِ استفهام و پاسخِ آن شنونده را وا می‌دارد که تصور کند هر یک از نکاتی که قبلاً به دقت مطالعه و تنظیم شده، حاصلِ بدیهه‌گویی است و در همان لحظه فوران کرده است و به شنیدنِ آن دچار وهم می‌شود.

این عبارتِ هرودوت را هم یکی از متعالی‌ترین نمونه‌های شکوهمندی می‌دانند:

و اگر بدین‌سان[۹۲].....

---

91) Demostenes, *Philippics*, 1, 10.

۹۲) در اینجا چهار صفحه از متنِ اصلی ناقص است که بحث دربارهٔ صورِ بلاغی را قطع کرده است. در متنِ باقی‌مانده هیچ‌گونه اشاره‌ای به تقسیم‌بندیِ سنتی بین «صورِ معانی» و «صورِ بیان»، که در فصلِ هشتم به آنها اشاره شده بود، دیده نمی‌شود. شاید در صفحاتِ گم‌شده این تقسیم‌بندی صورت گرفته باشد. اگر بخواهیم در این مورد به تقسیم‌بندیِ صورِ بلاغی در کتبِ بلاغتِ عربی و فارسی استناد کنیم، باید بگوییم که آنچه از صورِ ←

## ۱۹

... کلماتی که از رابطه آزادند، رها می‌شوند و پخش می‌شوند و گویی از خودِ سخنور جلو می‌زنند. گزنفون می‌گوید:

و سپرها فشرده بر سپرها، همدیگر را عقب می‌راندند، می‌جنگیدند، می‌کشتند، می‌مردند.[۹۳]

و همچنین سخنانِ «اورولوخوس»[۹۴] [در اودیسه]:

ای اولیبن نام‌آور، چنان که تو فرموده بودی، از میانِ جنگلِ درختانِ بلوط می‌گذشتیم.
در تهِ دره خانهٔ زیبایی از سنگ‌های زدوده یافتیم.[۹۵]

در واقع، کلماتِ جدا از هم که در عین حال سیلانی سریع دارند و احساسی از هیجان تولید می‌کنند که هم انسان را میخ‌کوب می‌کند و هم به جلو می‌راند. چنین است نتیجه‌ای که شاعر از کاربردِ صورتِ بلاغیِ «فصل» می‌گیرد.

## ۲۰

۱. مشارکتِ صورِ بلاغی در یک موضوعِ مشترک معمولاً تأثیری قوی در تولیدِ هیجان دارد. وقتی که دو یا سه صورتِ بلاغی، چنان که در مشارکت (Symmori)[۹۶]، دست به دست هم می‌دهند، در کارِ ایجادِ قدرت و اثر بخشی و زیبایی با هم عمل می‌کنند. در عبارتی از خطابهٔ «علیهِ میدیاس»، می‌توان صورتِ بلاغیِ «فصل» را دید که با صور

---

* بلاغی پیش از صنحاتِ گم‌شده آمده است (التفات، طلب و استفهام) و نیز آنچه بعد از این می‌آید یعنی فصل (asyndeton)، تکرار الصدار (anafora) و قلب یا تقدیم و تأخیر (hyperhaton) و نیز اطناب (periphrasis) جزوِ صورِ معانی‌اند. امّا، در این میان، در فصلِ بیست و سوم، نویسنده، قبل از اینکه به بحثِ مجازها بپردازد، ناگهان از یک رشته صورت‌های بلاغی تحت عنوانِ polyptoton سخن گفته است که به نظر غریب می‌آید. زیرا این اصطلاح در همهٔ فرهنگ‌های غربی به معنیِ جناس اشتقاق است و حال آنکه لونگینوس، با تعریفی که از خودِ اصطلاح به دست می‌دهد و نیز با صورت‌های بلاغیِ متعددی که زیرِ این عنوان نقل می‌کند، در واقع به علمِ بیان پرداخته و از علاقاتِ متعددِ مجازِ مرسل سخن گفته است که در کتاب‌های بلاغتِ غربی زیرِ عناوینِ Metonymia و Synecdoche و Hypallage آمده‌اند. علتِ کاربردِ این عنوان برای منِ مترجم روشن نشد. اگر دوستِ فاضلی راهنماییم کند، سپاسگزار خواهم بود. ـ مترجم.

93) *Hellenica* IV. 3.19. 94) Eurylochus

۹۵) اودیسه، ترجمهٔ سعیدِ نفیسی، سرودِ دهم، ص ۲۲۲.

۹۶) Symmori به هیئتی از ثروتمندان آتن (در قرنِ چهارمِ پیش از میلاد) اطلاق شد که مالیاتِ خاصی به دولت می‌دادند تا با آن کشتیِ جنگیِ بزرگی را تجهیز کنند.

«تکرار الصداره» (Anafora) و «وصفِ جاندار» (Diatyposis) در هم آمیخته است:

وقتی که انسانی انسانِ دیگر را می‌زند، حالاتی دارد که تعدادی از آنها را قربانی نمی‌تواند برای دیگری تعریف کند: قیافه، نگاه، صدا.[۹۷]

۲. بعد، برای اینکه خطابه با همان لحن ادامه نیابد و در همان‌جا متوقف نماند (زیرا آرامش را می‌توان با لحنِ یک‌نواخت نشان داد، اما شور و هیجان احتیاج به نوعی بی‌نظمی دارد، چون همان خلجان و جنب و جوش روح است)، بلافاصله به «فصل»های دیگر و به «تکرار الصداره» رو می‌آورد:

با قیافه، با نگاه، با صدا، وقتی که مرتکب تجاوز می‌شود، وقتی که خصمانه رفتار می‌کند، وقتی که مشت‌هایش را فرود می‌آورد، وقتی که با شما مانند برده‌ای رفتار می‌کند.

با این کلمات، سخنور عینِ شخصِ متجاوز رفتار می‌کند: ضربات را بی‌وقفه و پیاپی بر ذهنِ قضات فرود می‌آورد.

۳. سرانجام، همان‌طور که عادتِ تند باد است، به هجوم تازه‌ای دست می‌زند و می‌گوید:

وقتی که با مشت‌هایش حمله می‌کند، وقتی که سیلی می‌زند، انسان‌هایی را که به تحقیر عادت نکرده‌اند به عصیان وامی‌دارد و از خود بی‌خود می‌کند. هیچ‌کس با تعریف کردن نمی‌تواند نشان دهد که چنین تحقیری چقدر وحشتناک است.

پس در تمام مراحل، از خاصیتِ اصلیِ فصل و تکرار الصداره استفاده می‌کند. بدین‌سان، در نظرِ او، نظم در درونِ خود بی‌نظمی‌هایی دارد و بی‌نظمی نیز عناصری از نظم.

## ۲۱

۱. خوب، حالا اگر دلت می‌خواهد، به روالِ مقلدانِ ایسوکراتس[۹۸]، حروفِ ربط وادات دیگری به گفتهٔ دموستنس اضافه کن:

البته این نکته را هم نباید فراموش کرد که متجاوز به خود اجازه می‌دهد که خشونت‌هایی مرتکب شود؛ نخست با قیافه، سپس با نگاه و بالاخره با صدای خودش.

---

97) Demostens. *Against Meidias*, 72.

۹۸) Isocrates. خطیبِ یونانی (۴۳۶-۳۳۸ ق‌م)

می‌بینی که اگر جمله را با افزودنِ پیاپیِ اداتِ وصل و ربط، به این صورتِ منظم بازنویسی کنی، زبانِ تکان‌دهنده و تندِ شور و هیجان بی‌حال و یک‌نواخت و حتی لزج می‌شود، سوزانندگیش را از دست می‌دهد و بلافاصله می‌افتد و خاموش می‌شود.

۲. همان‌طور که اگر دست و پای دوندگان را ببندیم آنها را از شور و حرکت محروم می‌کنیم، شور و هیجان نیز، وقتی که غل و زنجیرِ حروفِ ربط و کلماتِ زایدِ دیگر بر سرِ راهش قرار بگیرند، آن سرکشی و تند و تیزی سنگی را که از منجنیق رها شده باشد از دست می‌دهد.

## ۲۲

۱. صورتِ بلاغیِ قلب یا تقدیم و تأخیر[۹۹] را نیز باید در این ردیف قرار داد. این صورتِ بلاغی توالیِ معمولِ کلمات یا اندیشه‌ها را برهم‌می‌زند و می‌توان گفت که با این عمل مؤثرترین مشخصهٔ شور و هیجان را فراهم می‌آورد. زیرا نویسندگان بزرگ نیز ــ مانند کسانی که حقیقتاً دچارِ خشم یا ترس یا دستخوشِ تنفر و حسادت و یا احساسِ شدیدِ دیگری هستند (زیرا احساس‌های شدید متعدد و حتی بی‌شمارند، به طوری که نمی‌توان همهٔ آنها را نام برد) و هر لحظه از مقصود خود منحرف می‌شوند و با هیجان، موضوع‌های دیگری را به میان می‌کشند که دنبالهٔ بحث نیست، و سپس دوباره به مطلبِ اصلی برمی‌گردند و، تحتِ تأثیرِ انقلابِ درونیِ مداومی که همچون بادی شدید آنها را به این سو و آن سو می‌کشد، به صورت‌های گوناگون نظم و توالیِ طبیعیِ کلمات و اندیشه‌ها را برهم می‌زنند ــ با استفاده از صورتِ بلاغیِ تقدیم و تأخیر به تقلیدِ طبیعت می‌پردازند و، در واقع، همان عمل را انجام می‌دهند. زیرا هنر آنگاه در نقطهٔ اوج خویش است که عینِ طبیعت جلوه کند و طبیعت نیز زمانی به غایتِ خود می‌رسد که هنر را در خود نهفته داشته باشد. گفتارِ دیونوسوسِ فوچه‌ای را از کتاب هرودوت مثال بیاوریم:

> سرنوشت ما به مویی بسته است ای مردمِ ایونی، که آزاد باشیم یا برده، آن‌هم بردهٔ فراری. اکنون اگر می‌خواهید رنجِ جنگ را به جان بخرید، رنج‌هایتان از هم اکنون آغاز می‌شود، اما می‌توانید دشمن را شکست دهید.

---

99) Hyberbaton

۲. نظمِ طبیعیِ کلمات چنین بود:

ای مردمِ ایونی، اکنون وقت آن است که رنج‌های جنگ را به جان بخرید، زیرا سرنوشتِ ما به مویی بسته است ...

اما سخنور جایِ کلماتِ «ای مردمِ ایونی» را عوض کرده است و سخنِ خود را با آنچه مایهٔ وحشت است آغاز می‌کند، چنان‌که گویی در برابرِ چنین خطری وقتِ گفتِ هیچ چیزِ دیگری را به شنوندگانش ندارد. ضمناً مسیرِ اندیشه را عوض می‌کند؛ زیرا، پیش از آنکه برای آنان از لزومِ تحملِ رنج‌های جنگ (که مقصود او در تحریض است) بگوید، دلیل این تحریض را به دست می‌دهد و می‌گوید «سرنوشتِ ما به مویی بسته است»، به نحوی که گویی سخنانِ او بیانِ ضرورت است نه حاصلِ تأمل و مطالعه.

۳. باز هم در درجه‌ای بالاتر، توکودیدِس، در سایهٔ صورتِ بلاغیِ تقدیم و تأخیر، در کارِ تجزیهٔ چیزهایی که بنا به طبیعتِ خود جدایی ناپذیرند، معجزه می‌کند. اما دموستِنس تهور او را ندارد. مع‌الوصف، در این زمینه هیچ کس، این صورتِ بلاغی را به اندازهٔ او رواج نداده است. او در پرتوِ کاربردِ صورتِ بلاغیِ تقدیم و تأخیر به گفتهٔ خود حدّتی هولناک و نیز نوعی حالتِ دور از انتظار و خلق‌الساعه می‌بخشد. به این نیز اکتفا نمی‌کند: شنونده را همراهِ خود به خطر کردن در خلالِ تقدیم و تأخیرهای طولانی می‌کشاند.

۴. غالباً اندیشه‌ای را که به بیانِ آن آغاز کرده است معلق می‌گذارد و، در این اثنا، چیزهایی را که با موضوع بیگانه می‌نمایند و معلوم نیست که از کجا آمده‌اند، بی‌وقفه و پشت سر هم، درونِ مطلبِ خود سرازیر می‌کند و شنوندگانش را وامی‌دارد که با نگرانی شریکِ همهٔ خطراتِ ناپیدا باشند. آنگاه، پس از آن همه انتظار و پس از پیچ و خمی طولانی، سرانجام آن کلمه‌ای را که همه در انتظارش بودند چنان بر زبان می‌آورد که در پرتوِ صورتِ بلاغیِ تقدیم و تأخیر، تأثیری تکان‌دهنده برجا می‌گذارد، از آوردنِ مثال بگذریم، زیرا نمونه‌ها فراوان است.

## ۲۳

۱. همچنین آن صوَرِ بلاغی که polyptoton (؟)[۱۰۰] نامیده می‌شوند، یعنی تراکم، تنوعِ

---

۱۰۰) ← پانوشت ۹۲

سبک و انواعِ ارتفاع[۱۰۱]، همان‌طور که می‌دانی، خاصِ سخنوری و مایهٔ جلالِ سخن و هر گونه شکوه و شور و هیجان است. همچنین دادنِ تغییرات در حالات، زمان‌ها، اشخاص، شمار، و انواع، چه تنوع و چه حدّتی به کلام می‌بخشد!

۲. در حقیقت باید بگویم آنجا که تغییر در شمار، یعنی آوردنِ مفرد به صورتی که اگر دقت کنیم معنیِ جمع دهد، تنها یکی از انواعِ این صورتِ بلاغی است که به کلام زیبایی می‌بخشد: به عنوانِ مثال:

بی‌درنگ، جماعتی عظیم فراهم آمد.
پراکنده، بر روی ساحل فریاد می‌زند: «نُن[۱۰۲]»!

اما آنچه بیشتر شایستهٔ توجه است کاربردِ جمع (به جای مفرد) است، که در آن اسامیِ جمع در پرتوِ انبوهِ اعداد، با لحنی مؤثر و پرعظمت، باگوش آشنا می‌شوند.

۳. چنین است سخنانِ اودیپوس در اثرِ سوفوکلِس:

ای بسترهای زفاف، بسترهای زفاف،
شما به ما زندگی داده‌اید، و پس از زندگی بخشیدن به ما،
پدرانی برادرانِ فرزندانشان، فرزندانی برادرانِ پدر، به وجود آورده‌اید.
و عروسانِ تازه‌ای که هم همسرند و هم مادرانِ شوهرشان
و بزرگ‌ترین رذالت‌ها که ممکن است در میانِ نوعِ بشر وجود داشته باشند.[۱۰۳]

همهٔ این عناوینِ پیاپی تنها برای یک اسم خاص است: از طرفی برای اودیپوس و از سوی دیگر برای یوکاستا[۱۰۴]. با وجودِ این، گستردگیِ رقم به صورتِ اسامیِ جمع حجمِ فلاکت را نیز بالا برده است.

هکتورها و سارپدون‌ها به میدان آمدند.[۱۰۵]

---

۱۰۱) gradation و آن آوردنِ طیفی از تعبیرها، از قوی‌تر به ضعیف‌تر یا به عکس است برای آنکه خواننده یا شنونده به‌تدریج به حدّ نهایی کشانیده شود، مانند آنکه بگوییم: امروز هوا گرم است، داغ است، جهنم است. و آن به اعتبارهای متعدّد اقسام دارد. ـ مترجم.

۱۰۲) قطعه‌ای حماسی دربارهٔ صیدِ ماهی از نویسنده‌ای ناشناس.

103) Oedipus Tyranus, 1403-8.

۱۰۴) Jocasta، مادر و همسر اودیپوس

۱۰۵) از اثری ناشناخته.

و عبارتِ افلاطون دربارهٔ آتنی‌ها که قبلاً نیز در جای دیگری آورده‌ایم:

نه، دیگر پلوپس[۱۰۶]ها، کادموس[۱۰۷]ها، اگوپتوس[۱۰۸]ها، دانائوس[۱۰۹]ها و بسیاری بربرزادگانِ دیگر نیستند که با ما زندگی می‌کنند، بلکه ما یونانیان هستیم، با خونی پاک از هر گونه آلودگی که در سرزمین خودمان ساکنیم.[۱۱۰]

در واقع، وقتی که اسامیِ خاص، چنانکه در بالا دیدید، در یک عبارت متراکم شوند، حوادث با عظمتِ بیشتری در گوش ما طنین می‌اندازند. اما نباید در این صنعت اسراف کرد: باید آن را فقط در موردی به کار برد که طبیعتِ موضوع یکی از حالاتِ لاف‌زنی، اطناب، مبالغه، شور و هیجان یا چند تای آنها را با هم ایجاب کند. زیرا «آویختنِ زنگوله به همه جا» بوی سفسطه می‌دهد.[۱۱۱]

## ۲۴

۱. با این‌همه، گاهی نیز، به خلافِ آنچه گفته شد، تبدیلِ اسامیِ جمع به مفرد شکوه فراوان به سبکِ نویسنده می‌بخشد. دموستنس می‌گوید:

آنگاه سراسرِ پلوپونز (پلوپونسوس)، غرق در اختلاف بود.[۱۱۲]

و هرودوت می‌نویسد:

هنگامی که فرونیخوس ترازدیِ تسخیر میلتوس را به صحنه برد، تئاتر اشک ریخت.[۱۱۳]

دادنِ وحدت به قسمت‌های مجزا اهمیتِ بیشتری به تعدد می‌دهد.

۲. زیباییِ این دو صورتِ بلاغی، به عقیدهٔ من، از یک منبع ناشی است: وقتی کلمات مفرد باشند، نتیجهٔ تبدیلِ آنها به جمع، شور و هیجانی است دور از انتظار. اگر کلمات جمع باشند، گردآوریِ آنها در وحدتی هماهنگ، تأثیرِ غریبی دارد در عکسِ این جهت.

---

106) Pélops 107) Cadmos 108) Egyptos

109) Danaos 110) Platon, *Menexenus*, 245.

۱۱۱) اصطلاح «آویختنِ زنگوله به همه جا» به معنی «ایجاد سر و صدای زیاده» جنبهٔ ضرب‌المثل دارد و دموستنس آن را در رسالهٔ علیه آریستوگیتون (ص ۹۰) به کار برده است.

112) *On the Crown*, 18.

۱۱۳) نمایش فرونیخوس (Phrynichos، ترازدی‌نویس آتنی حدود ۵۱۲-۴۷۶ق‌م) که در سالِ ۴۹۴، اندک زمانی پس از تصرفِ میلتوس (Miletus) به دستِ ایرانیان، مردمِ آتن را، که از بی‌اعتنایی خود به سرنوشتِ یونانیانِ آسیا دچارِ عذابِ وجدان بودند، چنان به هیجان آورد که نویسنده را جریمه کردند و نمایش اثرِ او را ممنوع اعلام داشتند (هرودوت، تاریخ، ج ۶، ص ۲۱).

## ۲۵

اگر حوادثی را که به گذشته مربوط‌اند طوری نشان دهی که گویی در زمانِ حال و پیشِ چشمِ ما اتفاق می‌افتد، دیگر جنبهٔ روایت نخواهد داشت، بلکه صحنه‌ای نمایشی خلق کرده‌ای. گزنفون می‌نویسد:

> سربازی زیرِ اسبِ کوروش می‌افتد و اسب لگدکوبش می‌کند. سرباز شمشیرِ خود را در شکمِ اسب فرو می‌برد. اسب چراغپا می‌ایستد و سوارش را سرنگون می‌کند. کوروش به زمین می‌افتد.[۱۱۴]

این صورتِ بلاغی در کارِ توکودیدس نیز فراوان دیده می‌شود.

## ۲۶

۱. تغییرِ اشخاص نیز اثری بسیار قوی باقی می‌گذارد. در سایهٔ این صنعت، گاهی شنونده (یا خواننده) خود را رو در رویِ خطر می‌بیند:

> جنگجویان چنان سبعانه به سوی نبرد شتافتند
> که تو گفتی با نیرویی تازه و شکست‌ناپذیر با هم رو به رو شده‌اند.[۱۱۵]

و «آراتوس» می‌نویسد:

> در این ماه مگذار که امواجِ دریا احاطه‌ات کنند.[۱۱۶]

۲. هرودوت نیز تقریباً به همین طریق سخن می‌گوید:

> از شهرِ الفانتین[۱۱۷]، در خلافِ جریانِ آبِ نیل، بالا می‌روی تا به دشتی هموار می‌رسی. از این سرزمین که گذشتی، بر کشتیِ دیگری می‌نشینی و پس از دو روز سفر به شهر بزرگی می‌رسی که مروئه[۱۱۸] نام دارد.[۱۱۹]

می‌بینی، دوستِ من، که چگونه او وجودِ تو را با خود همراه می‌کند و چگونه آن را با خود به هر جا می‌برد، و هر آنچه را که می‌شنوی به تو نشان می‌دهد؟ همهٔ خطاب‌های از این نوع شنونده را در صحنهٔ حوادث قرار می‌دهد.

---

114) *Cyropaedia*, VII, 37.
115) *Iliad*, XV, 697-98.
116) Aratus, *Phaenomena*, 287.
117) Eléphantine
118) Meroe
119) *Histories*, II, 29.

۳. و اگر تو بخواهی، نه خطاب به هر کسی که ممکن است گفته‌ات را بشنود بلکه خطاب به یک شخص، سخن بگویی، چنان‌که همر گفته است:

تو نمی‌توانستی بدانی که پسرِ تیده از آنِ کدام یک از دو سپاه است.[۱۲۰]

شنونده را سخت به هیجان خواهی آورد و با آنچه مستقیماً به او گفته‌ای تکانش خواهی داد.

## ۲۷

۱. و نیز گاهی پیش می‌آید که نویسنده، به هنگامِ نقلِ عملِ یک شخصیت، به هیجان می‌آید و خود جای او را می‌گیرد و این نوع صورتِ بلاغی سببِ جوششِ شور و هیجان می‌شود:

هکتور به بانگِ بلند به مردمِ تروا فرمان می‌داد تا بر کشتی‌ها بتازند و بازمانده‌های خون‌آلود را رها کنند. آن کس که از کشتی‌ها دور شود در همان دم به دستِ خود جان از وی می‌ستانم.[۱۲۱]

شاعر، همان‌طور که رسمِ اوست کارِ روایت را خود به عهده گرفته است، اما تهدیدِ ترسناک را، ناگهانی و بدون اعلامِ قبلی، از زبانِ فرماندهِ خشمناک به بیان در می‌آورد. چقدر خنک می‌شد اگر می‌نوشت که «هکتور چنین و چنان گفت». او چنین نکرده، بلکه ترکیبِ اجزای کلام به خودی خود امکانِ این تهدید را داده است.

۲. بدین سان، کاربردِ این صورتِ بلاغی مخصوصِ لحظاتِ حساسی است که به نویسنده مجالِ تأخیر نمی‌دهد بلکه او را مجبور می‌سازد که ناگهان از شخصیتی به شخصیتِ دیگر بپردازد. چنان‌که در اثرِ هکاتایوس[۱۲۲] دیده می‌شود:

کئوکس[۱۲۳]، که وضع را جدی دید، بی‌درنگ به فرزندانِ هرکول و اعقابِ آنان فرمان داد که کشور را ترک کنند. زیرا من در شرایطی نیستم که بتوانم شما را یاری کنم. برای اینکه مأبهٔ نابودیِ خویشتن نشوید و مرا هم به زحمت نیندازید، به دیارِ مردمِ دیگری بروید.

---

120) *Iliad*, V, 85.

۱۲۱) ایلیاد، ترجمهٔ سعید نفیسی، سرودِ پانزدهم، صفحهٔ ۴۷۲.

۱۲۲) Hekataios (Hecatée)، مورّخ و جغرافی‌دان و سیاست‌مدارِ یونانی (۵۴۰-۴۸۰ ق‌م). در تاریخ‌نویسی او را سلفِ هرودوت می‌دانند.

۱۲۳) Céyx، پادشاهِ تراخیس و دوستِ هرکول.

**۳. دموستِنِس، به هنگامِ سخن گفتن علیهِ آریستوگیتون، برای اینکه عملِ تغییرِ شخصیت را با شور و حدتِ بیشتری انجام دهد، روشِ دیگری به کار می‌برد. می‌پرسد:**

آیا در میانِ شما کسی نیست که در برابرِ خشونت‌هایی که این موجودِ بی‌آبرو و بی‌شرم به خرج می‌دهد، دچارِ رنج و خشم شود؟ چه کسی؟ تو ای ناپاک‌ترینِ همهٔ مردم، آنگاه که دهانِ بی‌عفتِ تو، نه از سوی دادگاه یا درهایی که ممکن است نیمه باز شوند... بسته است...[۱۲۴]

**جملهٔ خود را، بی آنکه مفهومِ آن را به پایان برساند، عوض می‌کند و، مقهورِ خشم، تقریباً یک صفت را در موردِ دو شخص به کار می‌برد: «چه کسی؟ تو ای ناپاک‌ترینِ همهٔ مردم» و بعد، دوباره، سخنِ خود را، که ناتمام گذاشته بود، به آریستوگیتون برمی‌گرداند. با وجودِ این، شور و هیجان به زخمِ زبانِ او تأثیرِ قوی‌تری می‌بخشد.**

**۴. او همان روشی را به کار برده است که پنلوپه (در اودیسه) به کار می‌برد:**

ای پیام‌آور، خواستگاران پاک‌زاد تو را برای چه فرستاده‌اند؟ آیا برای آن است که به زنانِ خدمت‌گرِ اولیسِ آسمانی‌نژاد بگویی کارهای خود را رها کنند و بزمی برایشان آماده کنند؟ آه! باید خوشآمد گفتن به من و باز گرد آمدن را پایان دهند. باید که امروز بازپسین، آری بازپسین خوراکِ خود را در خانهٔ ما بخورند! با بیشتر گرد آمدن آن همه خوردنی را از میان می‌برید که دارایی تلماکِ فرزانه است! آیا هنگامی که کودک بودید، هرگز از پدرانتان نشنیده‌اید بگویند اولیس در میانِ خویشاوندانِ شما چه بود؟[۱۲۵]

## ۲۸

**۱. گمان می‌کنم هیچ کس این نکته را انکار نکند که اطنابِ بلاغی[۱۲۶] در شکوهِ سخن مؤثر است. همان‌سان که در موسیقی، در سایهٔ صداهایی که همراهی[۱۲۷] نامیده می‌شود، صدای اصلی برای گوش مطبوع‌تر می‌شود، اطنابِ بلاغی نیز اغلب صدای همراهی است برای بیانِ اصلی. این هم‌آهنگی اثرِ عظیمی در جلوه دادنِ زیبایی دارد، به شرطی که به پرگویی و عدمِ تناسب منجر نشود و تلفیقی هم‌آهنگ ارائه شود.**

---

124) *Against Aristogeiton*, I, 27

۱۲۵) اودیسه: ترجمهٔ سعیدِ نفیسی، سرودِ چهارم، ص ۹۸.

۱۲۶) periphrasis، در فرهنگ‌های عربی، «ردّالتعبیر» را معادل آن آورده‌اند.

127) accompagnement

۲. افلاطون، در آغازِ خطابه‌اش به یادِ شهیدان (در رسالهٔ مِنِخِنوس)، نمونه‌ای خاص از این صورتِ بلاغی را به دست می‌دهد:

با مراسمی که به جا آوردیم، حقی را که این شهیدان بر ما داشتند ادا کردیم و اکنون اینان راهی را که سرنوشت معین کرده است در پیش گرفته‌اند و همهٔ مردمِ شهر، خصوصاً بازماندگانشان، ایشان را بدرقه می‌کنند.[۱۲۸]

می‌بینیم که مرگ را «راهی (سفری) که سرنوشت معین کرده» و کسبِ افتخاراتِ سنتی را «بدرقهٔ همهٔ مردمِ شهر» نامیده است. با کاربردِ این اصطلاحات، اندیشه را تا حدی شورانگیزتر کرده یا در واقع عبارتِ ساده‌ای را در حکمِ آهنگ دانسته و اطنابِ بلاغی را به عنوانِ ملودیِ هم‌آهنگی بر زمینهٔ آن قرار داده است.

۳. گزنفون نیز با کاربردِ «اطنابِ بلاغی» چنین می‌نویسد:

شما کار و کوشش را راهنمایی می‌شمارید که به زندگیِ سعادت‌آمیز هدایت می‌کند و همهٔ زیباترین گنجینه‌ها را در روحتان دارید، گنجینه‌ای که شایستهٔ جنگجویان است: هیچ چیز در دنیا به اندازهٔ تجلیل شما را شاد نمی‌کند.[۱۲۹]

به جای اینکه بگوید: «شما کار و کوشش را دوست دارید.» می‌گوید: «شما کار و کوشش را راهنمایی می‌شمارید که به زندگیِ سعادت‌آمیز هدایتتان می‌کند» و بقیهٔ عبارت را هم به همان ترتیب گسترش می‌دهد. به علاوه، اندیشه‌ای بلند را در تعبیرِ تجلیل بیان می‌کند.

۴. و سرانجام، این جملهٔ تقلیدناپذیرِ هرودوت:

الهه سکاهایی را که معبدِ او را غارت کرده بودند با بیماری زنانه‌ای تنبیه کرد.[۱۳۰]

## ۲۹

۱. با وجودِ این، اطنابِ بلاغی، اگر با ظرافتِ خاصی به کار نرود، صورتِ بلاغیِ زیان‌باری است[۱۳۱]، بسیار زیان‌بارتر از صورت‌های دیگر؛ زیرا خالی و سنگین جلوه می‌کند و اثری ملال‌آور دارد. از این رو، حتی افلاطون نیز که آن را فراوان و گاهی هم

۱۲۸) مِنکسنوس (مِنِخِنوس) ۲۳۶، دورهٔ آثارِ افلاطون، ترجمهٔ دکتر محمدحسن لطفی، ج ۳، ص ۷۱۴

129) *Cyropedia*, I, 5, 12. 130) *Histories*, I. 105.

۱۳۱) اطنابِ مُمِلّ در معانی و بیان فارسی.

نابه‌جا به کار می‌برد، به سببِ جمله‌ای که در قوانین دارد، بهانه‌ای به دست داده است تا مسخره‌اش کنند:

خدایِ توانگری (پلوتوس)، خواه از زر ساخته شده باشد و خواه از سیم، نباید در جامعهٔ ما مسکن گزیند.[۱۳۲]

ناقدان می‌گویند که اگر او می‌خواست تملکِ گاو و گوسفند را ممنوع کند، طبعاً از پلوتوس در قالبِ گاو یا گوسفند حرف می‌زد.

۲. اما، ترنتیانوسِ بسیار عزیز، دربارهٔ تأثیرِ صورِ بلاغی در شکوهِ سخن به طورِ معترضه، به قدرِ کافی سخن گفتیم. همهٔ این صورِ بلاغی در ایجادِ شور و هیجانِ بیشترِ سبک مؤثرند و، همان‌طور که تشریحِ خلق و خوی به مطبوع بودنِ اثر کمک می‌کند، شور و هیجان نیز از عواملِ ایجادِ شکوهمندی است.

## ۳۰

۱. چون، در سخن، اندیشه و شیوهٔ بیان اغلب در پرتوِ یکدیگر پرورده می‌شوند، جلوتر برویم و ببینیم که آیا در این بخش از گفتارمان باز هم مسائلِ مهمِّ دیگری در امرِ بلاغت وجود دارد یا نه؟ باری، انتخابِ کلماتِ پاکیزه و زیبا اثری عالی در شنونده (و خواننده) دارد و او را جذب می‌کند و شیفته می‌سازد و رسیدن به این مرحله غایتِ هر سخنور و نویسنده‌ای است؛ زیرا به سخنِ او عظمت، جاافتادگی[۱۳۳]، وزن، متانت، نیرو و توان می‌دهد و نیز نوعی درخشش که در سرتاسرِ آن، چنان که در زیباترین مجسمه‌ها، گسترده است و همچون روحی سخن‌گو با اشیا ارتباط برقرار می‌کند. برای سخن‌شناسی مثلِ تو حاجت به گفتن نیست که کلماتِ زیبا روشنی‌بخشِ اندیشه‌اند.

۲. با وجودِ این، سبکِ مطنطنِ همیشه مفید نیست؛ زیرا به کار بردنِ عباراتِ پرتکلف برای بیانِ مسائلِ ساده و محقّر در حکمِ آن است که نقابی بزرگ و تراژیک بر رخسارِ کودکانِ خُرد بکشیم. با این همه، در شعر و* ...

---

۱۳۲) قوانین، کتابِ هفتم، ۸۰۱؛ دورهٔ آثارِ افلاطون، ترجمهٔ دکتر محمدحسنِ لطفی، ج ۴، ص ۲۲۴۳.

۱۳۳) اصطلاحی که لونگینوس در اینجا به کار برده، به معنیِ زنگ و رنگِ خاصِ مجسمه‌های زیرِ خاکی است.

* مقداری قریبِ یک دهمِ کلِّ متن در اینجا ناقص است.

## ۳۱

۱. چه پرمایه است و بارور این گفتهٔ آناکرئون[۱۳۴]:

من دیگر در فکرِ مادیان‌های[۱۳۵] تراکیه نیستم.[۱۳۶]

از این دیدگاه، بدعت‌گذاریِ تئوپومپوس نیز ستودنی است. زیرا، به عقیدهٔ من، در نظر گرفتنِ مطابقتِ صحیح بینِ کلمه و موضوعِ آن بسیار مهم است. نمی‌دانم چرا ککیلیوس از او انتقاد می‌کند. تئوپومپوس می‌گوید:

فیلیپ خوب می‌داند که چگونه بر خود هموار سازد که توهین‌ها را نوش جان کند.[۱۳۷]

در واقع، مواردی هست که کاربردِ اصطلاحِ عامیانه بسیار رساتر از عبارتِ آراسته است. چنین اصطلاحی، چون از زندگیِ عامهٔ مردم گرفته شده است، فوراً فهمیده می‌شود و سخنی که برای ما آشناتر است بیشتر جلبِ اعتماد می‌کند. از این روست که، به هنگامِ سخن گفتن از مردی که بر اثرِ جاه‌طلبی با کمالِ شهامت و خوش‌حالی توهین‌های خفت‌آور و زشت را تحمل می‌کند، تعبیرِ «بر خود هموار سازد که توهین‌ها را نوش جان کند» وضوحِ فوق‌العاده‌ای دارد.

۲. این عبارتِ هرودوت نیز تقریباً از همان نوع است که می‌گوید:

کلئومنس[۱۳۸]، در بحرانِ خشمی جنون‌آمیز، گوشتِ تنِ خود را با دشنه‌ای تکه‌تکه برید تا وقتی که همهٔ تنش بدین‌سان قصابی شد و مُرد[۱۳۹].

یا اینکه

پوتس[۱۴۰] از نبرد بر روی کشتی باز نایستاد تا لحظه‌ای که لاشه‌وار تکه‌تکه شد[۱۴۱].

این اصطلاحات عامیانه‌اند، اما به یُمنِ پرمعنی بودنشان از ابتذال نجات یافته‌اند.

## ۳۲

۱. و امّا دربارهٔ شمار (و انباشتگیِ) مَجازها، ظاهراً ککیلیوس باکسانی هم‌عقیده است که وجودِ بیش از دو و حداکثر سه مجاز را در یک موضوع روا نمی‌شمارند. در واقع، در این

---

۱۳۴) Anacreon شاعرِ یونانی (وفات: ۵۷۰ ق‌م)

۱۳۵) اشاره به زنان و دختران.

136) Anacr. fr. (eleg. ut Vid) *Diehl, Anth. lyr. gr.* 2.1-4. P. 189, n. 98.

137) Theopompus. F. 262. *FG. Hist.* 115.

138) Cleomenes

139) *Histories*, VI, 75.

140) Pythes

141) *Histories*, VII, 181.

مورد هم اثرِ دموستنس سرمشق می‌تواند باشد. او در موردِ کاربردِ مجاز بنابر آنچه موقعیت ایجاب کند تصمیم می‌گیرد. شور و هیجان، وقتی که مانندِ سیلابِ بهاری سرازیر شود، مجازهای پیاپی را نیز با نیرویی اجتناب‌ناپذیر به همراهِ خود می‌آورد.

۲. او می‌گوید:

> این آلودگان، این چاپلوسانِ پست که هر کدام عضوی از پیکرِ میهنِ خود را بریده و آزادیِ کشورشان را، به عنوانِ دندان‌مزد، نخست به فیلیپ و اکنون به اسکندر تقدیم کرده‌اند، و خوشبختی را با لذتِ شکم و اعضای شرم‌آورترین شهوات خود اندازه می‌گیرند، سعادتِ آزادی و نداشتنِ خودکامه‌ای بالای سر خود را زیرِ پا گذاشته‌اند و حال آنکه این اصل برای یونانیانِ قدیم قانون و شرطِ خوشبختی بود[۱۴۲].

در اینجا خشمِ سخنور بر ضدِ خائنان فراوانیِ مجازها را در سایه می‌افکند.

۳. در این مورد، ارسطو و تئوفراستوس پیشنهاد می‌کنند که برای ملایم‌تر کردنِ بی‌پروایی مجازها می‌توان جملاتی از قبیلِ «می‌توان گفت که»، «چنان‌که گویی»، «می‌توان جرئت کرد و گفت» را به عنوانِ دارویی مسکّن اضافه کرد.

۴. من نیز این نظر را قبول دارم؛ اما، همان‌طور که پیش از این در موردِ صوَر بلاغی گفتم، شور و هیجانِ نیرومند چون به‌جا باشد و شکوهِ سخن در پایگاهِ بلندِ خود، پادزهرِ مجرّبِ فراوانی و بی‌پروایی مجازهاست. و این در سرشتِ شکوه و هیجان است که همه چیزِ دیگر را با حدّت و حرکتِ خود به دنبال می‌کشد و یا، خوش‌تر بگوییم، شدتِ زبانِ استعاری را اقتضا می‌کند و دیگر به شنونده مجال این را نمی‌دهد که دربارهٔ شمارِ مجازها تأمل کند؛ زیرا خودِ شنونده را نیز در شور و هیجانِ سخنور سهیم می‌سازد.

۵. گذشته از آن، در گفت و گوی عادیِ مردم و در شرح و تعریف، هیچ چیز مؤثرتر از مجازهای پیاپی نیست. گزنفون نیز به این وسیله تابلو جالبی از ساختمانِ بدنِ انسان تصویر می‌کند[۱۴۳] و بهتر از او افلاطون است که این کار را در حدِ کمال انجام می‌دهد. افلاطون سر را «قلعه» می‌نامد و گردن «دماغه»‌ای است بین سر و سینه و مهره‌های پشت را ستونی که آن را، همچون پاشنهٔ در، نگه داشته است. لذت برای انسان‌ها جذب کنندهٔ

---

142) *On the Crown*, 296. 143) *Xen. Mem.* 1. 4. 5 sqq.

بدی است و زبان سنگِ محکِ ذائقه. قلب گرهِ رگ‌هاست و منبعِ خون که با فشار در گردش است و در پاسدارخانهٔ تن جای دارد و از راه‌های باریکی که به همهٔ اعضا دارد هُشدارها و دستورهای مغز را به همهٔ اندام‌ها می‌رساند. سپس می‌افزاید:

> چون خدایان پیش‌بینی می‌کردند که این گونه هیجان‌ها و تپش‌ها، که به هنگام انتظارِ خطر و جنبش خشم به قلب روی می‌آورد، به تأثیر آتش است، ازاین‌رو، برای جلوگیری از هرگونه صدمه‌ای، ریه را، که نرم و بی‌خون و چون اسفنج متخلخل است، در سینه نشاندند ... راهِ نفس را به آن پیوستند و ریه را چون بالشی نرمی گرداگردِ قلب جای دادند تا، هرگاه آتشِ خشم دردل زبانه کشد، جدارهای قلب در هر ضربانی با بالشِ نرم و خنک ریه برخورد کند و خنک شود و بتواند با تحملِ زحمت کمتری وظیفه‌ای را که در خدمتِ مغز به عهده دارد انجام دهد[۱۴۴].

جایگاهِ هوس‌ها را آشیانِ زنان و جایگاهِ اراده را آشیانِ مردان می‌خواند. طحال «قابِ دستمالِ» اعضای داخلی است و از همین روست که بر اثرِ ترشحاتی که مسمومش می‌سازد بزرگ می‌شود و آماس می‌کند. آنگاه چنین ادامه می‌دهد:

> عضلات را نیز به این منظور ساخت که هم مدافعی در برابرِ گرما و سرما باشند و هم هنگام به زمین‌افتادن چون بالشی از نمد به کار آیند و ضربه‌ای را که به بدن می‌خورد خنثی کنند.[۱۴۵]

می‌گوید که خون غذای گوشت است، و نیز:

> خدایان ... در تنِ ما جوی‌هایی گشودند، مانندِ جوی‌هایی که در باغ‌ها می‌گشایند، تا تنِ ما را با آبِ روان آبیاری کنند[۱۴۶].

و می‌گوید که چون مرگ نزدیک شود، بندهای روح مانندِ طنابِ‌های لنگرِ کشتی می‌گسلد و روح آزاد می‌گردد.

۶. شواهدی از این دست بی‌شمار است. همین کافی است نشان دهد که صورِ بلاغی دارای چه عظمتی است و استعاره چگونه می‌تواند شکوه‌آفرین باشد و در ایجادِ شور و هیجان و نیز درکارِ توصیف و تحلیل چه قدرتی داشته باشد.

۷. با این‌همه، واضح است و حاجت به گفتن ندارد که استفاده از صوَر بلاغی، مانندِ همهٔ خصایصِ درخشانِ سبک، پیوسته ممکن است کار را به تجاوز از اندازه بکشاند. در این مورد از افلاطون هم کم انتقاد نشده است. زیرا فصاحتِ او، گویی به تأثیرِ شور و جذبه،

---

۱۴۴) تیمائوس، ۷۰. دورهٔ آثارِ افلاطون، ص ۱۸۹۳.
۱۴۵) همان، ۷۴، ص ۱۸۹۷.
۱۴۶) همان، ۷۷، ص ۱۹۰۱.

**اغلب به کاربردِ استعاره‌های مبالغه‌آمیز و ناهموار و زیاده‌روی در تمثیل بدل می‌شود. وی می‌نویسد:**

درکِ این نکته آسان نیست که در هر جامعه باید آمیزشی صورت گیرد، از همان نوع که در یک دوستگانیِ بزرگ. شرابی که در آن ریخته می‌شود نخست خروشان و جوشان است، اما، وقتی که هم‌جواریِ رب‌النوعی متعادل را می‌پذیرد که تنبیهش می‌کند، به نوشابه‌ای مطبوع و ملایم بدل می‌شود[۱۴۷].

منتقدان می‌گویند: آب را «رب‌النوعِ تعادل‌بخش» و اختلاطِ دو مایع را «تنبیه» نامیدن کارِ نویسنده‌ای است که در واقع متعادل نیست.

۸. ککیلیوس، در شرح‌های خود بر آثارِ لوسیاس[۱۴۸]، ضمنِ استدلال در موردِ چنین ضعف‌هایی، جرئت می‌کند که بگوید لوسیاس از هر لحاظ بر افلاطون برتری دارد. او در این کار تسلیمِ دو عاطفهٔ فارغ از دلیل و منطق است: علاقه به لوسیاس بیش از خودِ او و نفرت از افلاطون بیش از علاقه‌ای که به لوسیاس دارد. جانب‌داری راهبرِ اوست و به اصولی متکی است که، بر خلافِ تصور خودش، مقبول نیست: لوسیاس را به دلیلِ نداشتنِ غلط و درست‌نویسی، بر افلاطون، که غلط‌های فراوان در نوشته‌اش می‌توان پیدا کرد، ترجیح می‌دهد. اما حقیقت چنین نیست. ابداً.

## ۳۳

۱. خوب! نویسنده‌ای را در نظر بگیریم که نوشتهٔ او کاملاً پالوده و بی‌ایراد باشد. آیا نباید این سؤالِ کلی را پیش کشم که در شعر و نثر کدام‌یک از این دو نوع را باید ترجیح داد: شکوه را همراه با چند سهل‌انگاری و اشتباه یا کم‌مایگی را با نوشته‌ای پالوده و بی‌نقص؟ و نیز، آیا باید مقام اول را به خصایصِ متعددِ سبکِ ارزانی داشت یا به عالی‌ترین خصیصهٔ آن؟ در واقع، سؤال‌های خاص در بابِ شکوهِ سخن در اینجا مطرح می‌شود. و باید تصمیمِ قاطعی در این‌باره گرفت.

---

147) *Laws*, VI, 773.

۱۴۸) Lysias سخنورِ آتنی (۴۴۰-۳۸۰ ق‌م). افلاطون، در رسالهٔ فایدروس، خطابه‌ای دربارهٔ عشق را به او نسبت می‌دهد و به نقد آن می‌پردازد.

۲. من به سهمِ خودم می‌دانم که طبایعِ عالی کمتر از سهل‌انگاری معاف‌اند، چون اشتغالِ فکر به درست‌نویسی از همهٔ جهات آدمی را به خُردنِگَرشی وا می‌دارد. استعدادهای بزرگ نظیرِ ثروت‌های کلان‌اند و باید امکانِ ول‌خرجی‌هایی را به آنها داد. و نیز شاید ضرورتی است که طبایعِ پست و کم‌مایه، چون هرگز خطر نمی‌کنند و درصددِ دسترسی به قله‌ها برنمی‌آیند، اغلب کمالِ دقت را در پرهیز از اشتباهات به خرج می‌دهند و قدمی نسنجیده برنمی‌دارند و حال آنکه طبایعِ باعظمت به سببِ همین عظمت‌شان از لغزش بری نیستند.

۳. از سوی دیگر، می‌دانم که طبیعتِ بشری ایجاب می‌کند که از آثارِ دیگران بدترین جنبه‌های آنها را ببینیم. می‌دانم که خاطرهٔ اشتباهات تمام و کمال باقی می‌ماند و حال آنکه خاطرهٔ زیبایی به سرعت محو می‌شود.

۴. خودِ من، بی‌آنکه از این کار لذت ببرم، غلط‌های زیادی در آثارِ همر و بزرگ‌ترین نویسندگان پیدا کرده‌ام. با وجودِ این، به نظرِ من اینها بیشتر اشتباهاتی ناشی از سهل‌انگاری و تصادفی هستند که حداکثر در یک لحظهٔ بی‌توجهیِ نبوغِ فطریشان در اثرِ آنها راه یافته است تا غلط‌های ارادیِ خلافِ زیبایی. هرچند که همهٔ وجوهِ متعددِ طبایعِ عالی در یک حد نیست، اما باید گفت که اگر آنها پیوسته در مقامِ اول قرار می‌گیرند به دلیلِ تعالی و شکوهشان است نه به دلیلِ خصایصِ دیگرشان. شکی نیست که آپولونیوسِ شاعر در آرگونوتیکا[۱۴۹]، از هر گونه اشتباه و سهل‌انگاری به دور است و تئوکریتس در اشعارِ شبانی‌اش، به جز چند موردِ جزئیِ خارج از موضوع، شاعرِ بسیار موفقی است. امّا آیا تو ترجیح می‌دهی که همر باشی یا آپولونیوس؟

۵. نمونه‌های دیگر بیاوریم. اریگونه[۱۵۰] اثرِ اراتوستنس[۱۵۱] شعرِ کوتاهی است بی‌کمترین نقصی. آیا اراتوستنس از آرخیلوخوسِ پرشور و آتشین‌طبع و اغلب بی‌نظم، که شور و هیجانش از نفحهٔ الهی مایه گرفته است و روحِ الهام یافتهٔ او را نمی‌توان به هیچ نظم و قاعده‌ای در آورد، بزرگ‌تر است؟ و همچنین آیا، در شعرِ غنایی، تو ترجیح می‌دهی

---

۱۴۹) *Argonautica*، اشعارِ حماسیِ آپولونیوسِ رودسی در چهار دفتر.

150) *Erigone*

151) Eratosthenes

باکولیدس[۱۵۲] باشی یا پینداروس[۱۵۳] و در تراژدی ایونِ خیوسی[۱۵۴] باشی یا سوفوکلس؟ در این شکی نیست که باکولیدس و ایون هیچ خطایی مرتکب نمی‌شوند و در زبانِ پالوده‌شان همه‌چیز به‌جای خود و فصیح است. پینداروس و سوفوکلس ــ در لحظاتی شورِ سرکششان شعله می‌کشد، اما خیلی وقت‌ها هم شعله خاموش می‌شود و آنان از آن بلندی پایین می‌افتند. اما ــ هیچ شخصِ عاقلی حاضر نمی‌شود مجموعهٔ آثارِ ایون را با یکی از نمایشنامه‌های اودیپ عوض کند.

## ۳۴

۱. اگر برای قضاوت دربارهٔ شکوهِ سخن تعدّدِ ارزش‌ها را ملاک قرار دهیم نه عظمتِ واقعی را، مسلماً هوپریدس[۱۵۵] بر دموستنس برتری خواهد داشت. لحنِ گفتارِ هوپریدس متنوع‌تر است و استعدادهای او متعددتر. با وجودِ این، وی همیشه در حدی پایین‌تر از کمال قرار دارد، مانندِ قهرمانی که در مسابقاتِ ورزشیِ پنتاتلون[۱۵۶] از قهرمانانِ بالاتر شکست می‌خورد اما از همهٔ مردمِ عادی برتر بود.

۲. در واقع، هوپریدس، گذشته از اینکه همهٔ ارزش‌های دموستنس را (به استثنای ترکیبِ سخن) تقلید می‌کند، همهٔ خصایص و جاذبه‌های لوسیاس را هم در خود گرد آورده است. او هر وقت که لازم باشد به زبانِ ساده‌ای حرف می‌زند و، بر خلافِ دموستنس، در سرتاسرِ سخنرانی‌اش لحنِ یکنواخت و بی‌تغییر ندارد. در تجسمِ آداب و اخلاق لحنِ شیرین و مؤثری دارد. نشانه‌های ذوق و فراست در او بی‌شمار است. مسخره کردنش با ادب و آداب‌دانی توأم است. در طنز یدِ طولایی دارد. نیش‌زدن‌های او نه نامطبوع است و نه مثلِ طنزِ سخنورانِ آتیکایی خشن، بلکه آنی و خودجوش و در رابطه با موضوع است. استعدادِ فراوانی در استهزا دارد. نیشِ او مستقیماً به هدف می‌خورد. ضمناً بر روی همهٔ این امتیازات جاذبهٔ تقلیدناپذیرِ خود را نیز می‌پاشد. مهارتِ فوق‌العاده‌ای در تحریکِ حسِ ترحم دارد. گذشته از آن، گاهی تسلیمِ داستان‌گویی می‌شود و قصه‌های جذابی نقل

---

152) Bacchylides　153) Pindaros　154) Ion of chios

155) Hyperides

۱۵۶) Pentathelon، مسابقه‌ای در یونانِ قدیم که شاملِ پنج ورزش گوناگون بود.

می‌کند؛ اما، همان‌طور که با نرمش از موضوع دور شده است، با نرمشی ماهرانه دوباره به موضوع برمی‌گردد. مثلاً او را می‌بینیم که افسانهٔ لتو[۱۵۷] را با لحنی شاعرانه تعریف می‌کند و خطابهٔ او در سوگِ مردگان چنان ابهتی دارد که تقلید از آن از کسی ساخته نیست.

۳. دموستنس، برعکس، کاری به وصفِ خلقیات ندارد. راحت حرف نمی‌زند. لحنش روان و مطنطن نیست. از اغلبِ خصایص و امتیازاتی که برشمردیم بهره‌مند نیست. وقتی که بخواهد شوخی کند و بخنداند، خودش خنده‌دار می‌شود. وقتی که بخواهد جذاب باشد از جاذبه‌اش کاسته می‌شود. و مسلماً اگر آن خطابهٔ کوتاه به نفعِ فرونه[۱۵۸] و یا خطابه به مخالفت با آتنوگنس[۱۵۹] را او می‌خواست بنویسد، با این کار بیشتر شایستگیِ هوپریدس را برجسته و متمایز می‌ساخت.

۴. با وجودِ این، به عقیدهٔ من، امتیازاتِ هوپریدس، به رغمِ تعددشان، عاری از شکوه است. با گفتارِ متینِ مردِ هشیار و متعادلی روبه‌رو هستیم که عظمتی در آن نیست و شنونده را به هیجان نمی‌آورد (مطمئناً هیچ کس از خواندنِ نوشتهٔ هوپریدس دچارِ وحشت نمی‌شود؛ اما دموستنس، بر عکس، وقتی که سخن می‌گوید، مواهبِ طبیعیِ درخشانِ خود را به کار می‌گیرد و آن قابلیت‌های کاملِ خود را به اوج می‌رساند ــ شکوه و عظمت، شور و هیجانِ لرزاننده، حضورِ ذهن و سرعت در مواردِ لازم و حدّت و قدرتِ سخنوری را که در هیچ‌کس دیگری نمی‌توان سراغ کرد. باید بگویم این مواهبِ شگفت را، که عطیهٔ خدایان است (زیرا جرئت ندارم که آنها را بشری بنامم)، دموستنس در خود گرد آورده است و او، در سایهٔ خصوصیاتی که دارد (به رغمِ خصوصیاتی که ندارد)، فوقِ همهٔ رقیبانش قرار می‌گیرد. می‌توان گفت که مانندِ صاعقه‌ای فرود می‌آید و با درخششِ خود سخنورانِ همهٔ اعصار را خیره می‌کند. انسان با چشمِ باز شاهدِ سقوطِ صاعقه باشد از آن بس آسان‌تر است که با هیجان‌های پیاپیِ مولودِ سخنانِ دموستنس روبه‌رو شود.

۱۵۷) Leto یا Latona، مادرِ آپولون و آرتمیس که هرا به او حسودی می‌کرد.

158) Phryne

159) Athenogenes

## ۳۵

۱. و اما در موردِ افلاطون، همان‌طور که گفتم، فرقِ دیگری وجود دارد. لوسیاس نه تنها از لحاظِ عظمت و شکوه، بلکه از لحاظِ تعددِ امتیازات هم از افلاطون بسیار پایین‌تر است. گذشته از آن، شمارِ خطاهای او هم از افلاطون بسیار زیادتر است.

۲. چگونه است که این ارواحِ مینوی، که در هنرِ نویسندگی به بالاترین درجات می‌رسند، خُردِنگَرِشی در کارِ نگارش را تحقیر می‌کنند؟ در میانِ دیگر اندیشه‌ها این را می‌توان گفت: طبیعت ما انسان‌ها را جانورانی پست و ناچیز تلقی نکرده است و وقتی که ما را واردِ زندگی و جهان کرده چنان بوده است که گویی قدم در مجلسِ ضیافتِ عظیمی گذاشته‌ایم تا دربارهٔ هر آنچه در آنجا می‌گذرد تأمل کنیم و تیزهوش‌ترین جویندهٔ علو و افتخار باشیم. از همان آغاز، در روحِ ما عشقی خلل‌ناپذیر به هر آنچه جاودانه بزرگ است و هر آنچه نسبت به خودِ ما مینوی‌تر است آفریده است.

۳. اما جهان، با تمامِ کلیتش، برای اندیشه و تأملِ انسان کفایت نمی‌کند، بلکه تخیلِ ما اغلب از مرزهای جهانی که احاطه‌مان کرده است می‌گذرد و، اگر ما زندگی را با همهٔ وجوهِ آن نظاره کنیم و ببینیم که علو و عظمت و زیبایی چه سهمِ مهمی در آن دارد، پی می‌بریم که هدف از آفرینشِ ما چه بوده است.

۴. از این روست که، به سابقه‌ای فطری، رودخانه‌ای کوچک را، به رغمِ زلال و مفید بودنش نمی‌ستاییم، بلکه ستایشِ ما متوجهِ نیل و دانوب و راین و، بالاتر از آن، متوجهِ اقیانوس می‌شود. شعلهٔ کوچکی که خود بر می‌افروزیم و پرتو زلالِ خود را همیشه حفظ می‌کند به اندازهٔ روشنایی‌های آسمان ستایشِ ما را برنمی‌انگیزد، هرچند که آنها اغلب ناپیدا می‌شوند. بیشتر از همه ستایشِ ما متوجهِ آتش‌فشانِ اِتنا می‌شود. این آتش‌فشانِ فعال سنگ‌ها و صخره‌های بزرگ را از اعماقِ زمین بالا می‌آورد و پرتاب می‌کند و گاهی پیشِ پایِ خود شط‌هایی از آتش، برآمده از زمین روان می‌سازد که جز از قانونِ خاصِ خویش پیروی نمی‌کند.

۵. از همهٔ این حرف‌ها می‌توان نتیجهٔ زیر را گرفت: چیزی که برای انسان مفید و یا حتی ضروری باشد عادی و مبتذل است و آن چیزی ستایش انسان را برمی‌انگیزد که او را به شگفت می‌آورد.

## ۳۶

۱. پس تا آنجا که به جلوه‌های طبایعِ بزرگ در آن آثارِ ادبی که عظمتِ آنها از مرزِ مفید و سودمند بودن فراتر نمی‌رود مربوط است، شایسته است پیش از هرچیز به این اظهارِ نظرِ کلی بپردازیم که این نوابغِ بزرگ، هرچند که در نوشته‌های خود از خطا مصون نیستند، همه‌شان چیزی بالاتر از استعدادهای انسانِ معمولی دارند. همهٔ صفات و امتیازاتِ دیگرشان نشان می‌دهد که صاحبِ آنها انسان است، اما شکوهمندی آدمی را تا نزدیکِ عظمتِ خدایان بالا می‌برد. اگر مصونیت از خطا آدمی را از سرزنش مصون می‌دارد، شکوهمندی ستایش برمی‌انگیزد.

۲. دیگر باید چه بگویم؟ در کارِ هر یک از این نویسندگانِ بزرگ، اغلب تنها یک نکتهٔ شکوهمند و متعالی همهٔ اشتباهات را جبران می‌کند. گذشته از آن (و این نکته بسیار مهم است)، اگر انسان تمامِ اشتباهاتِ همر، دموستنس، افلاطون و همهٔ نویسندگانِ متعالی را بیرون کشد و درکنارِ هم قرار دهد، در مجموع چیزِ مهمی نخواهد بود. چه می‌گویم! تنها نقطهٔ بسیار ریز و نامشخصی خواهد بود بر روی زیبایی‌های عظیمی که این قهرمانان آفریده‌اند. از این روست که همهٔ قرون و اعصار، همهٔ نسل‌هایی که حسادت دیوانه‌شان نکرده باشد، به حق، نشانِ پیروزی را به آنان داده‌اند، نشانی که تا هم اکنون نمی‌توان از آنها پس گرفت، نشانی که در تملکِ آنهاست و ظاهراً در آینده نیز چنین خواهد بود: «تا آب‌ها در جریان است و درختانِ بلند از برگ و بار پوشیده می‌شوند ...»

۳. کسی نوشته است که مجسمهٔ ناقصِ کولوسوس[۱۶۰] از مجسمهٔ نیزه‌دار[۱۶۱] اثرِ پولوکلیتوس[۱۶۲] برتر نیست. از میانِ پاسخ‌های گوناگون می‌توان این پاسخ را به او داد که آنچه در هنر ستوده می‌شود صحت و دقت است و در آثارِ طبیعت عظمت و شکوهمندی؛ و فصاحت در انسان یکی از مواهبِ طبیعت است. آنچه از مجسمه انتظار داریم این است که هرچه بیشتر شبیهِ انسان باشد؛ اما شکوهِ سخن را در این می‌دانیم که از انسان فراتر رود.

---

۱۶۰) Kolossos یا Colosse، پیکرهٔ مشهورِ غول‌آسایی در رودس.

۱۶۱) Doruphoros، که نمونهٔ کمال در مجسمه‌سازی شمرده می‌شود.

۱۶۲) Polukleitos یا Polyclète، مجسمه‌ساز مشهور قرن پنجم پیش از میلاد.

۴. با وجودِ این (و این عقیدهٔ ما را به اولِ این رساله برمی‌گرداند)، چون فارغ بودن از خطا، در اغلبِ موارد، صفتِ هنر است و شکوهمندی (هرچند که نمی‌تواند پیوسته در یک حد بماند) حاصلِ نبوغ است، من می‌گویم که بهتر این است که از هنر بخواهیم که همه‌جا خود را به طبیعت برساند. در واقع، کمال شاید حاصلِ این وصلتِ فرخنده باشد.

چنین است راه‌حل‌هایی که می‌بایست برای این مسئله ارائه شود. اما هر کسی می‌تواند آن‌گونه که دلش می‌خواهد فکر کند.

## ۳۷

تشبیه‌ها و صوَرِ خیال رابطهٔ نزدیک با استعاره دارند (برای این منظور باید به عقب برگردم) تنها با این تفاوت که[۱۶۳] ...

## ۳۸

... مبالغه[۱۶۴]هایی از این قبیل

اگر شما مغزهایتان را زیرِ پا نگذاشته و لگدکوب نکرده باشید[۱۶۵]

از این رو، نویسنده در هر موردی باید حدِّ مجاز را تشخیص دهد. گاهی، با زیاده‌روی در مبالغه، آن را به کلی در هم می‌ریزیم. طناب از کشیدنِ زیاد پاره می‌شود، و اغلب اتفاق می‌افتد که از مبالغهٔ زیاد نتیجهٔ به کلی معکوس می‌گیریم.

۲. به عنوانِ مثال، ایسوکراتس با این ادعا که می‌تواند، در سایهٔ فصاحت، هر چیزی را که بخواهد بزرگ‌تر از آنچه هست نشان دهد، کارِ بچگانه‌ای کرده است. موضوعِ مدح‌نامه این است که شهر آتن بیشتر از اسپارت به یونان خدمت کرده است. حالا ببینید کتاب چگونه شروع می‌شود:

زیرا هنرِ سخنوری این قدرت را دارد که می‌تواند روزی چیزی را که بزرگ است پست کند و

---

۱۶۳) جمله ناقص مانده است. یک بیت و پنجمِ مطلب در اینجا ناقص است. فصلِ بعد با جمله‌ای ناقص آغاز می‌شود.

164) hyperbole

۱۶۵) *On Hulomesis*, 45 (منسوب به دموستنس)

روز دیگر چیزی را که پست است به بزرگی برساند؛ می‌تواند به آنچه کهنه است خلعتِ تازگی بپوشاند و به آنچه تازه است رنگِ کهنگی بزند[۱۶۶] ...

نتیجه این می‌شود که خواننده از او بپرسد: «پس ای ایسوکراتس، تو به همین سان می‌خواهی حقایق را دربارهٔ اسپارت و آتن عوضی کنی؟» در واقع چنین ستایشی از سخنوری، در همان آغازِ اثر، دعوتی است از خواننده به اینکه به سخنانِ نویسنده اعتماد نکند.

۳. شاید، همان طور که قبلاً، به طورِ کلی، دربارهٔ همهٔ صوَرِ بلاغی گفتیم، بهترین راهِ استفاده از مبالغه آن باشد که کسی ظنِ مبالغه به آن نبرد و آن در موردی پیش می‌آید که مبالغه به فشارِ احساساتِ عمیق صورت گیرد و با عظمتِ موقعیت هم‌آهنگ باشد. چنین است که، چون توکودیدس صحنهٔ کشتارِ سیسیلی‌ها را شرح می‌دهد، می‌گوید:

سیراکوسی‌ها هم به نوبهٔ خود وارد بسترِ رودخانه شدند و آنان را که در رودخانه بودند از دم تیغ گذراندند. در یک لحظه، آب آلوده شد. با این همه، آبِ آلوده به خون و لجن را می‌آشامیدند و بیشترِ سربازان، سلاح به دست، بر سرِ آن می‌جنگیدند[۱۶۷].

خوردنِ خون و لجن و، با این همه، جنگیدن بر سرِ آن مبالغه‌ای است که در اثرِ شدتِ هیجان و فجیع بودنِ وضع برای ما باور کردنی شده است.

۴. از همین نوع است شرحِ هرودوت دربارهٔ نبردِ ترموپولای (ترموپیل):

آنجا آنان که شمشیر داشتند با شمشیرهاشان و آنان که شمشیر نداشتند با چنگ و دندان جنگیدند تا آنکه در زیرِ نیزه‌های بربرها (ایرانیان) مدفون شدند[۱۶۸].

می‌توان پرسید که چگونه ممکن است عده‌ای با چنگ و دندان با مردانِ مسلح بجنگند و در زیرِ نیزه‌ها مدفون شوند؟ با وجودِ این، روایتِ هرودوت جلبِ اعتماد می‌کند. به نظر نمی‌رسد که این روایت به قصدِ مبالغه آورده شده باشد، بلکه مبالغه است که گویی از منطقِ ماجرا زاییده شده است.

۵. زیرا، همان طور که همیشه گفته‌ام، هر تهوری در زبان با هیجان‌های نزدیک به شور و

---

166) *Panegyric*, 8.

167) *History of the Peloponnesian War*, VII, 84.

168) *History*, VII, 225.

جذبه و عشق و هیجان کاملاً توجیه می‌شود. درست از اینجاست که مبالغه‌های طنزآلود هم با اینکه حقیقت‌نما نیستند به این جهت پذیرفته می‌شوند که می‌خندانند:

قطعه زمینی داشت به بزرگیِ نامه‌ای که از اسپارت برسد[۱۶۹]

۶. در واقع، در شادی و خنده شور و هیجانی است و مبالغه می‌تواند چه به قصدِ تحقیر و چه به منظورِ بزرگ جلوه دادن به کار رود و مقصود از مبالغه یکی از این دو نتیجه است. و «طنزِ تلخ[۱۷۰]» عبارت است از مبالغه در تحقیر.

## ۳۹

۱. اکنون، دوستِ بسیار گرامیِ من، نوبتِ آن رسیده است که پنجمین عاملِ شکوهمندی را، همان طور که در آغازِ این بحث گفتیم، مطرح کنیم و آن عبارت است از پس و پیش کردنِ کلمات و دادنِ نظامی خاص به آنها. من قبلاً، ضمنِ دو رساله در این باره بحثِ کافی کرده‌ام. به نتایجی که از آن ملاحظات گرفته‌ایم، اکنون باید نکاتی را که برای بحثِ حاضر ضرورت دارد اضافه کنیم و آن این است که تناسب و هم‌آهنگیِ کلمات فقط وسیله‌ای برای متقاعد کردن و خوش‌آیند بودن نیست بلکه، در عینِ حال، ابزارِ خارق‌العاده‌ای برای ایجادِ شکوه و شور و هیجان است.

۲. فلوت کسانی را که صدایش را می‌شنوند به شور و هیجان در می‌آورد، آنان را از خود بی‌خود می‌کند و از هذیان کوروبانت[۱۷۱]ها سرشار می‌سازد و در سایهٔ ضرب‌آهنگ‌های موزونش شنونده‌ای را که حتی با موسیقی نیز بیگانه باشد وادار می‌کند که به حرکت در آید و حرکاتش را با موسیقی هم‌آهنگ کند. همچنین صداهای چنگ، با اینکه هر یک به تنهایی معنی و مفهومی ندارند، در سایهٔ تغییراتِ پرده و لرزش‌های متقابلِ سیم‌ها و

---

۱۶۹) به عقیدهٔ رابس رابرتز Rhys Roberts (نسخهٔ رساله، ضمیمه، ص ۲۴۴). این بیت از یک کمدیِ مناندروس با عنوانِ کشاورز است که قطعه‌ای از آن بر روی پاپیروس به دست آمده که در همان جا سخن از قطعه زمینِ کوچکی در میان است.

170) diasyrmos

۱۷۱) Korubantos یا Corybantes ـ راهبانِ معبدِ الاههٔ کوبله (سیبل). خصوصیتِ نوش‌خوارانه و دیونوسوسیِ فلوت با صفای آرام‌بخش و آپولونیِ چنگ در تضاد است. اما در دوران‌های بعد چنگ نیز در تنوعِ گام‌ها با فلوت رقابت می‌کرد.

هم‌آهنگیِ مداومِ این صداها، اغلب، چنان که می‌دانی، جاذبه‌ای شگفت‌آور پیدا می‌کند.

۳. با وجودِ این، اینها اشباح و تقلیدهای ناخلف برای اقناع هستند، نه (همان طور که گفتم) فعالیت‌های فطریِ طبیعتِ انسانی. اما تنظیمِ کلمات، که آهنگِ کلامِ فطریِ موجودِ انسانی است، که نه فقط گوش بلکه روح را هم می‌نوازد، که انواعِ کلمات، افکار، اشیا، زیبایی‌ها و نغمه‌ها را (یعنی همهٔ چیزهایی را که با ما می‌زاید و رشد می‌کند) به نوسان درمی‌آورد، که بر اثرِ ترکیب و تنوعِ قالب‌های صوتیِ خاصِ خود شورِ سخنور را در روحِ مردم وارد می‌کند و هر شنونده‌ای را در آن شریک می‌سازد و، به یاریِ ترتیبِ کلمات، بنایی عظیم پی می‌افکند و آیا فکر نمی‌کنی که آن سخنور ــ فرمانروایِ مطلقِ اندیشهٔ ما ــ در عینِ حال ما را افسون می‌کند و همراهِ خود به سویِ عظمت و تشخص، به سویِ شکوه و همهٔ آن زیبایی‌های دیگری که در درونِ خود دارد رهبری می‌کند. من دوست ندارم این مسئله را که مثلِ روز روشن است به بحث بگذارم (تجربه کافی است که به آن ایمان داشته باشیم).

۴. در همه حال این گفته که دموستنس به قرائتِ بیانیهٔ خود می‌افزاید واقعاً شکوهمند و ستودنی است[۱۷۲]:

*τοῦτο τὸ ψήφισμα ὥσπερ νέφος ἐποίησε τὸν τότε κίνδυνον παρελθεῖν,*

این عبارت نه تنها به دلیلِ آهنگِ جمله بلکه به دلیلِ اندیشه‌ای نیز که در آن است در گوش طنینِ مطبوعی دارد. تمامِ آن یا ضرب‌آهنگی Dactylic[۱۷۳] ادا شده است که اصیل‌ترین ضرب‌آهنگ‌هاست و شکوه و عظمت می‌بخشد. و به همین علت در میانِ زیباترین اشعارِ حماسی که می‌شناسیم، این عبارت اصیل‌تر از همه است. حالا اگر تو بیایی و به میلِ خودت کلماتِ آن را جا به جا کنی یافقط یک هجای آن‌را کم کنی و بگویی *ἐποίησε παρελθεῖν ὡς νέφος* احساس می‌کنی که چه رابطهٔ کاملی بینِ آهنگِ جمله و شکوهِ سخن وجود دارد. در واقع دو کلمهٔ *ὥσπερ νέφος* اولین پاره وزنِ بلند را تشکیل می‌دهد که عبارت از چهار هجای کوتاه است. تنها یک هجای آن را کم کن و بگو *ὡςνέφος*، می‌بینی که با همین نقصِ کوچک عظمتِ عبارت را از میان برده‌ای.

---

۱۷۲) در سایهٔ این بیانیه، خطری که شهر را در برگرفته بود، مانندِ ابری گذشت و رفت (*Dem. De Cor.* 188).
۱۷۳) یک هجای بلند و دو هجای کوتاه (ـ ◡ ◡).

۵. بر عکس، اگر فقط یک هجا اضافه کنی و بگویی: *παρελθεῖν ἐπομένην ὁπωρῶν* ὄψος، معنی همان خواهد بود، اما دیگر آن ضرب‌آهنگِ قبلی وجود نخواهد داشت. در واقع، در اینجا افزایشِ زمانِ هجاهای آخر قدرت و نیروی آن شکوهِ مطلق را از میان برده است.

## ۴۰

۱. در سخن، مانندِ ساختمانِ بدنِ انسان، آنچه مایهٔ شکوهمندی می‌شود ترکیبِ اعضاست. هر یک از این اعضا جدا از اعضای دیگر هیچ چیزِ جالبی ندارد. وقتی همه در کنارِ هم قرار گرفتند، ترکیبِ هماهنگ و کاملی پدید می‌آید. در موردِ تعبیرهای بلند نیز چنین است. چنین عباراتی وقتی که پراکنده‌اند شکوهمندی را با خود می‌برند و پاره‌پاره می‌کنند، اما وقتی که اعضا، در سایهٔ ترکیب، پیکری واحد می‌سازند، و با یک رشته هماهنگی‌ها در هم فشرده می‌شوند، از همان روالِ جمله نیرو می‌گیرند. می‌توان گفت که در چنین عباراتی، شکوهمندی زاییدهٔ عواملِ متعددی است.

۲. البته بینِ نویسندگان و شاعران، بسیاری، برای شکوهمندی آفریده نشده بودند، شاید استعدادهایشان آنان را به سویِ عظمت راهبر نبود. با وجودِ این، اگر آنان، در عینِ آنکه واژه‌های معمولی و عامیانه و بی‌خاصیت به کار می‌بردند، کم ارزش جلوه نکرده‌اند و به اصالت و تشخص دست یافته‌اند، این موفقیت را فقط مدیونِ کلمات و ایجادِ هم‌آهنگی در کاربردِ آنها هستند. در میانِ شاعران و نویسندگانِ فراوانی از این دست، می‌توان به فیلیستوس[۱۷۴]، به آریستوفان در بعضی از عباراتش و به اوریپیدس در بیشترِ آثارش (همان طور که قبلاً به قدرِ کافی نشان داده‌ام) اشاره کرد.

۳. اوریپیدس، پس از مرگِ فرزندانِ هرکول، از زبانِ او چنین می‌گوید:

چنان از دردها آکنده‌ام که جا برایشان تنگ است[۱۷۵].

اینها اصطلاحاتِ کاملاً عادی هستند، اما در سایهٔ تناسب و ترتیب شکوهمندند. نظمِ کلمات را عوض کن، خواهی دید که اوریپیدس جلوهٔ شاعریِ خودرا بیشتر مدیونِ ترتیبِ کلمات است تا اندیشهٔ شاعرانه.

---

174) Philistos

175) Hercules Furens, 1245.

**۴. دربارهٔ دیرکه[۱۷۶]، که گاوِ نر او را با خشونت بر سرِ شاخ‌های خود می‌برد، چنین می‌گوید:**

به هر سو که می‌چرخد
با چرخش سریعش، زن و صخره‌ها و بلوط‌ها را
با خود می‌کشد و پرتاب می‌کند که مدام در هم می‌روند[۱۷۷].

در واقع، اندیشه عالی است و تأثیرگذاریِ آن هم قوی‌تر شده است، زیرا در آهنگِ کلمات شتابی نیست و چنان نیست که انگار آنها را به چرخی بسته باشند، بلکه کلمات به یکدیگر متکی‌اند و با استفاده از تکیه‌ها و فواصل به سویِ شکوهِ پایداری پیش می‌روند[۱۷۸].

## ۴۱

۱. در قلمروِ شکوه، هیچ چیز به اندازهٔ آهنگِ شکسته و متموجِ سخن، مانندِ اوزانِ پوررِیخا[۱۷۹]، تروخایوس[۱۸۰] و دیخوره[۱۸۱]، که به خصوصیتِ کاملِ رقص منجر می‌شوند، کاهنده نیست. از همان آغاز، افراط در وزن، به دلیل حالتِ یک‌نواختش، ضعیف و عاری از شور و هیجان جلوه می‌کند.

۲. و بدتر از همه اینکه، همان طور که معمولاً آهنگِ ترانه‌ها در شنوندگان تأثیر می‌کند و توجهِ آنان را از معنیِ کلماتِ ترانه برمی‌گرداند، آهنگِ بسیار مصنوعیِ سخن نیز توجهِ شنوندگان را به وزنِ آن جلب می‌کند نه به شور و هیجانی که باید از گفته‌ها حاصل شود. چنان که گاهی پیش می‌آید که شنوندگان، چون پیشاپیش پایانِ جمله را از آهنگِ آن حدس می‌زنند، به آهنگِ سخنانِ سخنور با پا ضرب می‌گیرند، و مانندِ رقص‌های دسته جمعی، پیشاپیش آهنگِ آن را اجرا می‌کنند.

---

۱۷۶) Dirce: ملکهٔ افسانه‌ایِ تبای که با آنتیوپه بد رفتاری کرد. آمفیون و زتوس، برای گرفتنِ انتقامِ مادرشان، او را به شاخ‌های گاوِ نری بستند تا بر سنگ‌ها بکوبد و پاره پاره‌اش کند.

۱۷۷) از Antiope، اثرِ گم‌شدهٔ اوریپیدس.

۱۷۸) ناگفته نماند که در چنین مواردی سخن از متنِ اصلی است و ترجمه هر چه به متن نزدیک‌تر باشد نمی‌تواند منظورِ نویسنده را چنان که باید نشان دهد. ـ مترجم.

۱۷۹) Pyrrhicha: وزنِ یک رقصِ جنگی با سلاح که عبارت است از دو هجای کوتاه.

۱۸۰) Trokhaios، وزنی مرکب از یک هجای بلند و یک هجای کوتاه.

۱۸۱) Dichoré، وزنی عبارت از دو «تروخایوس» پیاپی.

۳. عیبِ دیگری که منافیِ شکوه است گفتاری است که با نهایتِ دقت تنظیم شده و با کلماتِ کوچکی که از هجاهای کوتاه تشکیل شده و به هم بسته شده‌اند بریده بریده شده است و انسان را به یادِ میخ‌های چوبی می‌اندازد که پشتِ سرِ هم، با دنبال کردنِ شکاف‌های چوب، کوبیده شود.

## ۴۲

یک عنصرِ دیگر نیز که ممکن است از شکوه بکاهد، برش‌های افراطیِ جمله است. شکوه و عظمت، وقتی به ایجازِ مُخل محکوم شود، عملاً مثله می‌کند. منظور از این اختصار فشردگیِ درست و شایستهٔ جملات نیست، بلکه همهٔ آن جملاتی است که به عمد کوتاه و بریده‌بریده شده است. سبکِ بریده اندیشه را مثله می‌کند و حال آنکه فشردگی آن را مستقیماً به سوی مقصود راهبر است. از سوی دیگر، این نکته هم واضح است که طول و تفصیلِ جملات روحِ سخن را می‌گیرد، زیرا که معمولاً غیرِلازم و بی‌جا جلوه می‌کند.

## ۴۳

۱. ابتذالِ اصطلاحات نیز به شکوهِ سبک لطمه می‌زند. چنان که، در اثرِ هرودوت، وصفِ یک طوفان باهمهٔ جزئیاتش با قدرتی شگفت‌انگیز انجام گرفته است: با وجودِ این گه گاه اصطلاحاتی عامیانه دارد که از علوِ موضوع می‌کاهد. مثلاً در این جمله: «دریا به جوش آمد»[۱۸۲] کلمهٔ ζεσάσης (به جوش آمدن)[۱۸۳] با تنافری که در آن هست لطمهٔ شدیدی به شکوهِ اثر می‌زند. و باز در جای دیگری چنین می‌نویسد:

---

182) *History*. VII, 188.

۱۸۳) بیانِ این عیب هم در ترجمه امکان ندارد. ابتذالِ اصطلاح را باید در متنِ اصلی و در زمان خاصِ خودش تشخیص داد. کوششِ مترجمانِ انگلیسی و فرانسه نیز بی‌حاصل بوده است. یک مترجمِ انگلیسی اصطلاح Seethed را به کار برده و حال آنکه مترجمِ دیگر، برای اینکه راهِ حلی پیدا کند، کلمهٔ Sizzling به معنیِ «جزوزوز» را انتخاب کرده است و، از دو مترجمِ فرانسه نیز، اولی از مصدرِ bouillonner استفاده کرده که در شرایطِ فعلی به هیچ وجه مبتذل نیست و دومی نوشته است: «مانندِ آبی که بجوشد مرتعش شد.» چنان که در مقدمه نیز گفته شد، نمونه‌های لازم را می‌توان در متونِ فارسیِ امروز پیدا کرد. ـ مترجم.

باد [خسته شد][۱۸۴] و مسافران، که بر روی شکسته‌های کشتی پرتاب شده بودند، پایانی [ناخوش‌آیند][۱۸۵] یافتند.

تعبیرِ «خسته شدن» به دلیلِ ابتذالش در سطحِ پست‌تری قرار دارد و نیز تعبیرِ «ناخوش‌آیند» با چنان تیره‌روزیِ عظیمی متناسب نیست.

۲. همچنین تئوپومپوس[۱۸۶]، که لشکرکشیِ شاهِ ایران را به مصر به صورتی بسیار درخشان شرح داده، با چند کلمهٔ حقیر اثرِ خود را ضایع کرده است:[۱۸۷]

کدام شهر با کدام ملتِ آسیا سفیرانی به دربارِ شاهان نفرستاده است؟ کدام محصولِ طبیعت یا هنر و کدام نمونهٔ زیبایی و ارزش است که به عنوانِ هدیه برای او نبرده باشند؟ چه بسیار فرش‌های گران‌بها و جامه‌هایی از پشمِ لطیف (برخی به رنگِ ارغوانی، برخی حاشیه‌دوزی شده و برخی سفید)، چادرهای زربفت با همهٔ اثاث و لوازم با قباها و رختِ‌خواب‌های نفیس بسیار و بعد نقره‌های قلم‌کار و طلاهایی که هنرمندانه ساخته شده، جام‌ها و دوستگامی‌ها، برخی جواهرنشان و برخی نمونهٔ غنای هنری. هزاران سلاح از سلاح‌های یونانی و سلاح‌های بربر را هم به این سیاهه اضافه کنید. و نیز رقمِ بی‌شماری از جانورانِ بارکش و حیواناتِ پروار برای سلاخی، سبدهای فراوانِ آکنده از ادویه، و خیک‌ها و کیسه‌های فراوان و برگ‌های پاپیروس و همهٔ اشیای مفید. و از گوشت‌های نمک سودِ انواعِ حیوانات چنان توده‌های عظیمی ساخته می‌شد که هر کس از دور نگاه می‌کرد آنها را به جای کوه‌ها و تپه‌ها می‌گرفت که پشت به هم داده‌اند.

۳. او، که در آغاز به اوج رسیده است، ناگهان به پست‌ترین درجات سقوط می‌کند و حال آنکه می‌بایست باز هم بالاتر برود. به توصیفِ پر طمطراقِ آن همه جاه و جلال، خیک‌ها و ادویه و کیسه‌ها را اضافه می‌کند و بدین سان انسان را به یادِ مطبخ می‌اندازد. در واقع، اگر در این نمایشِ عظیمِ جاه و جلال، در میانِ دوستگامی‌های زرین و جواهر نشان و نقره‌های قلم‌کار و چادرهای زربفت و جام‌ها، خیک‌های محقر و کیسه‌های کوچک می‌آوردند دیدنِ آنها انسان را حیرت زده می‌کرد. همچنین، آمیختنِ چنین اصطلاحاتِ حقیری به صورتِ نابجا برای سبکِ اثر مایهٔ شرمساری است و داغِ ننگی بر چهرهٔ آن می‌گذارد.

---

184) *χοπίδαι* 185) *χάριστον* 186) Theopompus

۱۸۷) لشکرکشیِ موردِ بحث درکشتارِ لشکرکشیِ خشایارشاست که دیودوروسِ سیسیلی آن را شرح داده است (XVI, 40-51). شاهِ ایران لشکری عظیم (بیش از دو میلیون نفر) با ساز و برگِ فراوان فراهم آورده بود و مردمِ فینیقیه و قبرس و مصر را که سر به شورش برداشته بودند به اطاعتِ خود در آورد.

۴. برای مورخ بسیار آسان بود که توده‌های گوشت را به همان صورتی که آورده است وصف کند و توصیفِ بقیهٔ مخلفات را به صورتِ دیگری انجام دهد و از شتران و جانورانِ بارکشی سخن بگوید که موادِ لازم برای تجمل و آراستگیِ سفره‌های ضیافت را حمل می‌کردند؛ یا از غلات و موادی صبحت کند که برای به کار بستنِ هنرِ آشپزی و لذتِ زندگی ضرورت دارد؛ یا، اگر می‌خواست که جای جداگانه‌ای به آنها اختصاص دهد، کافی بود که آنها را انواعِ موادِ منتخبِ خوان‌سالاران و آشپزها بنامد.

۵. در هر حال، نباید به هنگامِ توصیفِ شکوه به جزئیاتِ پلشت و دل آزار تنزّل کرد مگر در صورتِ ضرورتِ حتمی. مناسب‌تر آن است که کلماتِ شایستهٔ موضوع به کار برند و از طبیعت تقلید کنند که، به هنگامِ ساختنِ انسان، روی پیشانی، نه اعضایی را گذاشته است که نتوان محترمانه از آنها نام برد و نه دفعِ فضولاتِ بدن را. چنین اعضایی را، تا آنجا که امکان داشت، پنهان ساخته و، به گفتهٔ گزنفون، مسیرهای آنها را پیچانده و به دورترین نقطه برده است تا کمترین لطمه‌ای به زیبائیِ مجموعهٔ مخلوق نزند.

۶. اما دیگر کافی است: هیچ ضرورتی ندارد که همهٔ علل و اسبابِ کاستنِ شکوه را جزء به جزء شرح دهیم. به ویژه که، پیش از این، همهٔ آن چیزهایی را که به اصالتِ سخن و اعتلای آن یاری می‌دهد شرح داده‌ایم. پس مسلم است که آنچه خلافِ آنهاست اغلب سخن را پست و مبتذل خواهد کرد.

## ۴۴

۱. با این‌همه، نکته‌ای باقی مانده است که باید روشن کنم. برای ارضای عشقِ تو به فراگرفتن، ترنتیانوسِ بسیار عزیز، در افزودنِ این نکته به تحقیقاتم درنگ نخواهم کرد. در همین اواخر، فیلسوفی از من می‌پرسید: «چیزی هست که برای من و مسلماً برای بسیاری دیگر مثلِ من مایهٔ حیرت است: چگونه است که در روزگارِ ما، که استعدادهای درخشانی در هنرِ اقناع و درخشیدن در محافلِ عمومی و نیز اذهانِ زنده و نافذی وجود دارد که خوشبختانه به سوی جاذبه‌های سخنوری جلب شده‌اند، دیگر از آن طبایعِ صاحب نبوغ و شکوهمند یافت نمی‌شود مگر به صورتِ استثنایی. سترونیِ عمومی در امرِ بلاغت چنان عظیم است که زندگیِ نسل‌ها را متوقف کرده است».

۲. می‌گفت: «خدایا، آیا باید آن عقیدهٔ مبتذل را پذیرفت که دموکراسی دایهٔ مهربانِ نوابغِ بزرگ است و شاید همراهِ دموکراسی است که سخنورانِ مشهور درخشیده و خاموش شده‌اند؟ می‌گویند که آزادی مایهٔ تغذیهٔ تخیلِ نوابغِ بلند پایگاه، الهامِ امید به آنها و، در عینِ حال، اشاعهٔ تمایل به رقابتِ متقابل و هم‌چشمی به قصدِ اشغالِ مقامِ اول است».

۳. گذشته از آن، در سایهٔ جوایزِ پیشنهادی در جمهوری‌ها، پیوسته برتریِ ذهنیِ سخنور، با تمرین، قاطع‌تر یا بهتر بگوییم ظریف‌تر می‌شود، و چنان که گویی در طبیعتِ او باشد در کمالِ آزادی می‌درخشد و به اموری که باید انجام بدهد الهام می‌بخشد. و می‌گفت: «اما ما، امروزه گویی از بچگی در مکتبِ بردگیِ قانونی تربیت شده‌ایم، از همان زمان که اندیشه‌مان خام و ابتدایی بود از آدابِ معین و عاداتِ معینِ احاطه شده بودیم و از آن چشمهٔ زیبا و پر حاصلِ سخنوری (منظورم آزادی است) قطره‌ای نچشیده بودیم. از این رو، در نهایت امر، تملق گویانِ شکوهمندی بیش نیستیم».

۴. و عقیده داشت: «به همین دلیل، اگر استعدادهای مختلف بینِ مردم تقسیم شود، بعضی از استعدادها ممکن است نصیبِ چاکران گردد، اما برده هرگز سخنور نمی‌شود، زیرا احساسِ محرومیت از آزادی و آزادیِ بیان در او بلافاصله ظاهر می‌شود و، مانندِ زندانیان، پیوسته احساس می‌کند که ضرباتِ مشت در انتظارِ اوست».

۵. هُمر گفته است: «روزِ بردگی بیمی از خصایلِ انسانی را از میان می‌برد»؛ و اضافه کرده است: «اگر آنچه شنیده‌ام قابلِ اعتماد باشد، قفس‌هایی که در آن پیگمه‌ها را (که معمولاً کوتوله می‌گویند) نگه‌داری می‌کنند، گذشته از آنکه از رشدِ آنها جلوگیری می‌کند، دست و پایشان را هم، به علتِ طناب‌هایی که به دورشان پیچیده شده است، فلج می‌کند. به همین سان، هر گونه بندگی، ولو عادلانه ترین آن را می‌توان قفس و زندانِ روح نامید.»

۶. اما من به او جواب دادم و گفتم: «دوستِ بسیار عزیزِ من، برای آدمی بسیار آسان است (جزءِ طبیعتِ اوست) که از وضعِ موجود ایراد بگیرد؛ اما توجه داشته باش که چه بسا صلح و آشتیِ عمومی نباشد که طبایعِ بزرگ را فاسد می‌کند بلکه این جنگِ پایان‌ناپذیر است که همهٔ علاقهٔ ما را قبضه کرده است. حرص و طمعی را هم که قرنِ حاضر را احاطه کرده است و زیر و رو می‌کند به آن اضافه کن: در واقع عشقِ به ثروت (که جستجوی

سیری‌ناپذیرِ آن امروزه بیمارمان کرده) و نیز عشقِ به لذت ما را بردهٔ خود کرده است یا، بهتر بگوییم، جسم و روحِ ما را می‌بلعد. عشق به پول مرضی است که انسان را حقیر می‌کند و عشق به لذت پستی می‌آورد.

۷. هر چه فکر می‌کنم نمی‌توانم بدانم که وقتی ما آن همه اهمیت برای ثروتِ بی‌حد قایلیم، یا درست‌تر بگوییم آن را به درجهٔ خدایی می‌رسانیم، چگونه ممکن است شیاطینی که همراهِ ثروت هستند در روحمان نفوذ نکنند. تجمل و خودنمایی به دنبالِ ثروتِ بی‌حساب و کتاب می‌آید و آن را همراهی می‌کند یا، بهتر بگوییم، پا به پای آن پیش می‌رود. هر قدر که ثروت راهِ شهرها و منازل را به روی خودنمایی باز می‌کند، او هم وارد می‌شود و مشترکاً با هم زندگی می‌کنند. با گذشتِ زمان، این جفتِ مشترک، به گفتهٔ فلاسفه، در زندگیِ انسان‌ها آشیان می‌سازند و دیری نمی‌گذرد که تجمل و خودنمایی شروع به توالد و تناسل می‌کند و حرص و ولع و غرور و تنبلی را می‌زاید. اینها حرام‌زاده نیستند بلکه فرزندانِ کاملاً مشروعِ وصلتِ آنها هستند. اما اگر باز هم این فرزندان ثروت را رها کنند که به سنِ بلوغ برسند، آنها، در روحِ آدمی، جبارانِ خشنی پدید می‌آورند که همان گستاخی و بی‌قانونی و بی‌عفتی باشد.

۸. زیرا به ضرورت چنین وضعی پیش می‌آید: مردم دیگر بالاترها را نگاه نمی‌کنند و در بندِ شهرتشان در میانِ آیندگان نیستند. بلکه در چنین دورِ تسلسلی، کم‌کم ویرانیِ زندگی‌ها (انسان‌ها) کامل می‌شود و عظمتِ روان‌ها ضعیف می‌شود و مصدوم می‌گردد و وقتی که انسان ستایشِ خود را متوجهِ جنبه‌های فانیِ خویشتن کند و از رشدِ جنبه‌های جاودانهٔ خود غافل بماند، دیگر حسِ رقابتی هم باقی نمی‌ماند.

۹. در واقع، اگر قاضی رشوه قبول کند، دیگر نمی‌تواند، با غایتی عادلانه و جمیل و با آزادی و سلامت قضاوت کند (زیرا، در نظرِ کسی که رشوه قبول می‌کند، به ضرورت، فقط سودِ شخصی عادلانه و جمیل جلوه می‌کند)، وقتی که، از این پس، فساد و شکارِ آدمیانی که از ما نیستند و دام نهادن بر سرِ راهِ وصیت‌نامه‌ها داورِ زندگیِ هر یک از ماست، و هر یک از ما روحِ خود را می‌فروشد تا سودی ببرد، و هر کسی در این طاعونِ مسریِ زندگیِ اخلاقی بردهٔ حرص و ولعِ خویش است، آیا گمان می‌کنیم باز هم قاضیِ

آزاد و فسادناپذیری باقی می‌ماند که بزرگ‌منش و محکم باشد و حرصِ مال‌اندوزی بر او غلبه نداشته باشد؟

۱۰. اما برای ما، با وضعی که اکنون داریم، شاید بردگی بر آزادی ترجیح دارد، زیرا اگر این شهوت‌های سیری‌ناپذیر مانندِ حیواناتِ وحشیِ از قفس گریخته زنجیر پاره می‌کردند و به هر چه در اطرافشان بود حمله می‌بردند، با جنایاتشان همهٔ دنیا را آتش می‌زدند.

۱۱. القصه، آنچه استعدادهای عصرِ ما را از میان می‌برد آن لاقیدی است که همه‌مان، به استثنای عدهٔ معدودی، با آن روزگار می‌گذرانیم. هیچ کاری نمی‌کنیم، به هیچ اقدامی دست نمی‌زنیم مگر برای مدیحه‌سرایی و خوش‌گذرانی و هرگز کارِ مفیدی نمی‌کنیم که شایستهٔ قدردانی یا رقابت باشد.

۱۲. بهتر است «این معماها را ناگشوده بگذاریم[۱۸۸]» و به موضوع دیگر بپردازیم. و آن شور و هیجان است. [قبلاً وعده داده‌ام که از آن در یک رسالهٔ اختصاصی صحبت کنم؛ زیرا شور و هیجان، به عقیدهٔ من، در دیگر بخش‌های بلاغت و همچنین در شکوهِ سخن دخالت دارد...]

□

---

188) Euripides, *Electra*, 379.

# خواندن رسالهٔ لونگینوس*

در قرن هجدهم عادت بر این بود که لونگینوس را با تعبیراتی بستایند که تقلیدِ یکی از ظرافت‌های مورد توجه خود او بود: یکسان‌سازیِ شوق‌آلودِ دو عنصری که معمولاً می‌توان آنها راکاملاً جدا از هم تصور کرد، یا مانند بوآلو و پوپ[1] می‌گفتند که لونگینوس «خودْ همان شکوهمند عظیمی است که تصویر می‌کند» و یا همراه گیبون[2] ادعا می‌کردند که «نمی‌دانند کدامیک شکوهمندتر است: نبرد خدایان هُمِر یا خطاب التفاتیِ لونگینوس ... دربارهٔ آن» و چنین کاری یعنی اینکه عالماً و عامداً چندین خطّ مرزیِ قراردادی را پشت سر بگذاریم ـ خطوطی که نویسندگان را از موضوع اثرشان و متن را از تفسیر متن جدا می‌کند، دقیقاً همان‌کاری که خود لونگینوس می‌کند وقتی که فرق بین هُمر و قهرمانانش یا بین زبانِ شکوهمند و نویسنده‌اش را از میان می‌برد و می‌گوید: «شکوهمندی طنین روح بزرگ است.» (۹-۲)، یا فرق بین شاعر شکوهمند و خوانندگان و شنوندگان اشعار او را: «زیرا روح ما، به طبع، تحت تأثیر شکوهِ واقعی تعالی می‌یابد و، با رسیدن به ذروه‌های واقعی، از شادی و وجد آکنده می‌شود چنان که گویی آنچه شنیده خود پدیدآورده است.» (۷-۲). ستایندگان لونگینوس، که تحت‌تأثیر نیروی رساله قرار می‌گیرند، به طورکلی آماده‌اند که او را از انتقادهای نظری

---

* از نیل هرنز Neil Hertz، استاد دانشگاه کُرنِل (Cornell University) امریکا، ترجمه از انگلیسی به قلم ژان میشل راباته Jean-Michel Rabaté مندرج در مجلهٔ *Poétique* (No. 15, 1943, pp. 242-306).

۱) Pope (۱۷۴۴-۱۶۸۸)، شاعر و مقاله‌نویس انگلیسی.

۲) Gibbon (۱۷۹۴-۱۷۳۷)، مورّخ انگلیسی.

معاف بدارند و نوعی جواز شاعری به او بدهند و محتملاً علاقه‌مندند که این استطرادهای او از حدود قراردادی را کشف و تأیید کنند و هرگز به او ایراد نگیرند. از این‌رو کشف و تذکّر این نکته راکه سیر اندیشهٔ لونگینوس چه غرابتی دارد به عهدهٔ خوانندگان بدبین‌تر گذاشته‌اند که از شور و هیجان‌های او خسته شده‌اند. مثلاً و.ک. ویمسات[۳]، که علاقه‌ای به لونگینوس ندارد امّا بی‌بهره از ژرف‌بینی نیست، او را متهم می‌کند به اینکه از دیدگاهی نظری به دیدگاه دیگری «می‌لغزد» ــ لغزشی که «حاکی از نوعی دوگانگی و ناتوانی است». ویمسات حق دارد. چندین‌بار در رساله می‌توان به مواردی برخورد که انسان وسوسه می‌شود آنها را لغزش بخواند، آن هم نه تنها از نظریه‌ای به نظریه‌ای دیگر. به هنگام خواندن رساله، با استدلال استاد بلاغتی روبرو می‌شویم که در نهایت فرزانگی و صلابت تنظیم شده است امّا امکان دارد که در کمال سهولت غرق در همین استدلال شویم و فراموش کنیم که روی کدام موضوع بلاغی با چنین دقّتی تأکید شده است و شیفتهٔ یک شاهد مثال، یک تحلیل یا یک استعاره و بالاخره قسمتی از یک گفتار شویم که طنین جالبی دارد و توجّه ما را به سوی نظام ارتباطیِ کاملاً جداگانه‌ای می‌کشاند. در این مقاله قصد ما دنبال کردن این حرکت است و روشن ساختن و تثبیت آن و اندیشیدن دربارهٔ تناقض‌های آن. قصد من تحلیل دقیق یک رشته از عبارات است که در آنها لونگینوس زبان خاص خود را با زبان نویسندگانی که می‌ستاید درمی‌آمیزد؛ زیرا در همین بازی متن با مثال‌ها و نیز مثال‌ها در میان خودشان است که پرمعنی‌ترین و جالب‌ترین نکته‌ها و نیز قدرت خاصّ رساله ظاهر می‌شود.

* * *

نخست یک رشته مثال‌ها را در نظر می‌گیریم ــ مضمونی راکه اغلب تکرار می‌شود و در تحلیل کارِ شاعرِ شکوهمند و به مفهومی خدایی است. این مثال‌ها در فصل نهم است، در اثنای سنجیدن آن چیزهایی آمده است که لونگینوس مهم‌ترین سرچشمهٔ شکوه می‌داند یعنی اصالت روح.

لونگینوس می‌گوید: «الفاظ والا از دهان کسی بیرون می‌آید که اندیشه‌های او عمیق و جدّی باشد». از جملهٔ این اندیشه‌ها آنهایی است که با قدرتِ خدایان سروکار دارند. لونگینوس

---

۳) W. K. Wimsatt، منتقد و مورخ ادبی انگلیسی معاصر.

نخست ابیاتی پراکنده از ایلیاد نقل می‌کند؛ سپس این نمونهٔ محاکاتِ فوق‌العاده روشنگر را می‌آورد: تکرارِ fiat lux[۴] الٰهی از زبان موسی. می‌گوید:

و باز به همین‌سان است که قانون‌گذارِ یهود، که انسانی معمولی نبود، پس از اینکه قدرت خداوندی را به شایستگی تمام بیان می‌کند، بلافاصله در همان آغاز کتابش می‌نویسد: «خدا گفت» و گفتهٔ خدا چه می‌تواند باشد؟ «روشنایی بشود و روشنایی شد ... و زمین بشود و زمین شد». (۹-۹)

روشن است که این دیگر نیازی به تفسیر ندارد و لونگینوس چنین کاری نمی‌کند. به جای آن، با تواضعی فراوان به متن دیگری روی می‌آورد، تا اندازه‌ای مانند پروست[۵] وقتی که از فلوبر[۶] سخن می‌گوید:

امیدوارم که مصدّع تو نباشم، دوست من، اگر قطعه‌ای دیگر از شاعرمان را نقل کنم که به امور انسانی می‌پردازد: می‌خواهم به تو نشان بدهم که او چگونه عادت دارد که با قهرمانانش به عالم شکوهمندی درآید. ظلمتی ناگهانی، شبی چاره‌ناپذیر نبرد یونانیان را متوقف می‌کند. در این لحظه، آژاکس (آیاس)، که دچار نومیدی است، می‌گوید: «ای زئوس، ای پدر خدایان، مردم آخایی را از این مه‌تیره بِرَهان، آسمان را روشن کن و بهل تا چشمانشان ببینند و لااقل ما را در روشنایی هلاک کن». (۹-۱۰)

جملاتی که در پی می‌آید شرح می‌دهد که چگونه این ابیات احساسات حقیقی آژاکس را بیان می‌کند و با این‌همه هیچ اشاره‌ای به این نشده است که آنچه بیشتر تکان‌دهنده است مقابلهٔ این دو عبارت است که هردو صلای روشنایی است: یکی از جانب خدا همراه عمل آفرینش؛ دیگر از جانب یک انسان فانی با درنظرگرفتن هلاکت خویشتن. با این‌همه، این اندیشه که قهرمانان می‌توانند زبان خدایان را تقلید کنند اما به بهای نابودی خود در دومین نقل قولی که پس از آن می‌آید با کمال سهولت تأیید شده است ــ نقل قولی که این‌بار از اودیسه است. نستور[۷] سخن می‌گوید:

آنجا آژاکسِ دلاور خفته است،
و آخیلوس و پاتروکلُس، رایزنی که در فرزانگی مانند خدایان بود.
و آنجا، پسر عزیز من. (۹-۱۲)

---

۴) روشنایی بشود.
۵) Proust (۱۸۷۱-۱۹۲۲)، نویسندهٔ مشهور فرانسوی.
۶) Flaubert (۱۸۲۱-۱۸۸۰)، رُمان‌نویس مشهور فرانسوی.
۷) Nestor، شاه افسانه‌ای پولُس، شهر قدیم یونان، در زمان جنگ تروآ.

این نوعاً روشی است که لونگینوس به کار می‌برد. نقل‌قولی نقل‌قول دیگر را به یاد می‌آورد امّا نه به ضرورت؛ زیرا هریک از آنها موضوع بلاغیِ مورد بحث را روشن می‌کند. هریک از آنها به تنهایی می‌توانستند چنین کاری را بکنند؛ امّا رابطهٔ واقعی بین آنها باریک‌تر و ظریف‌تر است. یک کلمهٔ سادهٔ روشنایی یا آژاکس (آیاس) رابطه‌ای سطحی بین عباراتی که به دنبال می‌آید ایجاد می‌کند که، پس از آن، آکنده از طنین مؤثر جلوه می‌کنند... در فصل نهم، آنچه اتفاق افتاده است نخست یک رشته قیاس‌هاست برای زبان شکوهمند. این زبان مانند کلام خلّاقهٔ خداوند است یا شاید فقط طنین این صدا از زبان موسی است؛ این زبان نظیر دعایی است قهرمانانه و پذیرای خطرِ خطاب به زئوس پدر خدایان و، سرانجام، زبان پدری که پسر مرده‌اش را به یاد می‌آورد. ما باید احساس کنیم که همین‌جا، در جایی میان این عبارات آسمانی است که می‌توانیم زبان خاصّ شاعر را پیدا کنیم. امّا در کجا؟ لونگینوس، در میان دو نقل قول دربارهٔ آژاکس، عبارت دیگری را نقل می‌کند که این‌بار دیگر در تأییدِ دلیلش نیست بلکه مدح پرشوری از هُمر است. با اشاره به دعای آژاکس می‌نویسد:

> در واقع، در اینجا، قریحهٔ سرشارِ همر است که آتش جنگ را دامن می‌زند و خود او هم دچار خشم [است]، همچنان که آرِس نیزه‌اش را می‌جنباند یا همچنان که در سینه‌کش کوه‌ها شراره‌ای جنگل پهناوری را نابود می‌سازد، دهانش کف کرده [است]. (۹-۱۱)

این از خصوصیات لونگینوس است که این سطورِ هُمِر را در عین‌حال به ایزدی تشبیه کند یا نکند: خود جمله‌ها به مفهوم دقیقشان دربارهٔ آرِس نیستند بلکه خشم هکتور[۸] را بیان می‌کنند به هنگامی که او، در سرود پانزدهمِ ایلیاد، به کشتی‌های یونانیان هجوم می‌برد. ما گیج شده‌ایم و تکان خورده‌ایم؛ امّا سؤال‌های ما بی‌جواب می‌ماند: اگر می‌توانیم احساس کنیم که زبان همر از قدرت خدایی و خشونت خدایان بهره‌مند است، براثر تابِ مختصر و مقایسه‌ای قهرمانانه است که لونگینوس با «چنان‌که گویی» انجام می‌دهد.

این مسائل و همچنین بُن مایه‌هایی که با آنها مربوط‌اند دائماً در رساله سربرمی‌دارند و باز می‌گردند و عناصر دیگر را هم به سوی خود می‌کشند. وقتی که انسان همراه متن پیش می‌رود، احساس می‌کند در دستگاهی کلامی جابه‌جا می‌شود که آکنده است از تکرارها

---

۸) Hector، دلاورترین مدافع تروا.

و قیاس‌های متقاطر، تا حدی شبیه مضامینِ قافیه‌های غیرمستقیم فصل بعد، یعنی فصل دهم، آشکارا به موضوع دیگری می‌پردازد: انتخاب و ترکیب عناصر. امّا دو مثال اصلیِ آن بازهم به صفحات پیشین ربط دارد: یکی مقایسهٔ تازه‌ای است که حملهٔ هکتور را در سرود پانزدهم ایلیاد تشریح می‌کند؛ دیگری شعر معروف سافو ــ phainetai moi ــ است که، در آن، اضطراب‌های عشق به سبْکی اظهار شده است که سخت به زبان پهلوانی شباهت دارد. با این همه، اگر هم لونگینوس به این جنبهٔ کنایی آگاه باشد، دربارهٔ آن هیچ نمی‌گوید: برعکس، تحلیل او از سافو به وی امکان برقراری ارتباط دیگری را می‌دهد که بُن‌مایه‌های خشونت و خطرکردن و مرگ را با آن نظریهٔ بلاغی که شعر واقعی را واحدی جاندار می‌داند مربوط می‌سازد. زیرا، در این تحلیل، از سافو به عنوان شاعری یاد شده است که عناصر شعر را به این قصد که «ساختی نظیر یک‌تنِ واحد» (۱۰-۱) تشکیل دهند انتخاب و ترکیب می‌کند.

این مقایسه به رسالهٔ فایدروس افلاطون برمی‌گردد که، در آن، سقراط را می‌بینیم که گفتار کمال مطلوب را آن می‌داند که، همچون موجودی زنده، سر و تن و پا یا، به عبارت دیگر، آغاز و میان و پایانی دارد (۲۶۴c) و شکی نیست که لونگینوس این نظر را جدی می‌گیرد[۹] و، در خلال رساله، بارها به آن ارجاع می‌دهد. وی، در تحلیل ضرب‌آهنگِ نثر دموستِنِس، می‌گوید: «تنها یک هجای آن را کم کن ... می‌بینی که با همین نقص کوچک عظمت عبارت را از میان برده‌ای».

> در سخن، مانند ساختمان بدن انسان، آنچه مایهٔ شکوهمندی می‌شود ترکیب اعضاست. هریک از این اعضا جدا از اعضای دیگر هیچ چیز جالبی ندارد. وقتی همه در کنار هم قرار گرفتند، ترکیب هماهنگ و کاملی پدید می‌آید. در مورد تعبیرهای بلند نیز چنین است. چنین عباراتی وقتی که پراکنده‌اند شکوهمندی را با خود می‌برند و پاره پاره می‌کنند، اما وقتی که

۹) همچنین بسنجید با (۳۲-۵)، آنجا که لونگینوس، شرح تمثیلی از بدن را که افلاطون ارائه می‌دهد (تیمائوس، ۶۵c-۸۵c) خلاصه می‌کند و آشکارا آن را مثالی برای مجازهای پیاپی می‌شمارد، و، در (۳۶-۲) ــ آنجا که همر و دموستِنِس و افلاطون را می‌ستاید و آنان را لایق آن می‌خواند که تا آب‌ها در جریان است و درختان بلند از برگ و بار پوشیده می‌شوند نشان پیروزی را در تملک خود نگه دارند ... ــ بیتی که نقل شد، از شعر سنگ‌نبشته‌ای [بر گورِ میداس] است که سقراط (در فایدروس، ۲۶۴d) آن را به عنوان نمونهٔ خطابهٔ بد یعنی نامنسجم تحلیل می‌کند؛ زیرا هیچ فرقی نمی‌کند که کدام بیت آن را اوّل بخوانیم و کدام را بعد. اشتباه خواهد بود اگر در اینجا اِهمال و یا طنزی به لونگینوس نسبت دهیم. این بیشتر مثالی است برای تأکیدی که در رساله بر دو اصطلاح بدن و اجزای بدن شده است.

اعضاء در سایهٔ ترکیب، پیکری واحد می‌سازند و با یک رشته هماهنگی‌ها در هم فشرده می‌شوند، از همان روال جمله نیرو می‌گیرند. **autô tô kuklô phônéentu ginetai**: در ترجمهٔ گروبه[10]، «آنها صدای خودشان را می‌یابند»؛ در ترجمهٔ راسل[11]، «چشم به زندگی می‌گشایند و سخن می‌گویند». (۴۰-۱)

اما در اینجا، در فصل دهم، قیاسِ قراردادی تناسبِ غریب و هیجان‌انگیزی پیدا می‌کند؛ زیرا اعضایی که سافو در تنِ شعرِ خود گرد می‌آورد دقیقاً به نام اعضای جسمِ طبیعیِ خود او هستند که، مانند تکّه‌های یک تجربهٔ نفسانیِ ویرانگر، حتّیٰ در کلماتِ غزلواره، او را «کاملاً تا نزدیک مرگ» برده است.

آیا شیفته نمی‌شوی از اینکه می‌بینی چگونه سافو، در یک لحظه، روح و جسم و گوش و زبان و چشم‌ها و رنگ چهره را مانند چیزهایی که به‌کلّی با خود او بیگانه‌اند و از او جدا می‌شوند فرا می‌خواند. (۱۰-۳)

آموزهٔ وحدتِ هم‌پیکر کمتر با این همه حرارت عرضه شده است. روشن است که آنچه لونگینوس می‌ستاید لحظه‌ای است که شعر «به صورت موجودی زنده» درمی‌آید و «صدای خاص خود را پیدا می‌کند». آنگاه در لحظه‌ای بیگانه با خویشتن، لونگینوس را افسون می‌کند، نقطه‌ای که در آن می‌توان فکر کرد که شدت تقریباً مقدّر شور و شوق به نیرویی بدل می‌شود که شعر را می‌سازد. شکی که در این‌باره می‌توانیم داشته باشیم با تحلیل عبارتی از همر که در فصل دهم به دنبال می‌آید می‌تواند مرتفع شود. در این عبارت چندان بر روی انتخاب و تنظیم درون‌مایه‌ها (که اغلب همان موضوعات هستند) تکیه نشده است، بلکه به خشونتی توجه شده است که درون‌مایه‌ها با آن به عمل آمده و شکل گرفته‌اند و نیز به رابطهٔ این نیروی مولّدِ شکل‌ها با نیرویی که ذاتیِ خود کلمات است. لونگینوس، در جمله‌ای لاقیدانه و کوتاه که «انتقال» ساده‌ای است، می‌نویسد: «به همین‌سان، همر نیز به هنگام توصیفِ طوفان‌ها ترسناک‌ترین موقعیت‌ها را انتخاب می‌کند.» عبارتی که او بدان می‌اندیشد همان است که هکتور را به طوفان دریا تشبیه می‌کند:

چون خیزابه‌ای خشمناک،
که از بادهایی که از ابرها فرود می‌آیند آماس کرده است،
خود را بر کشتی سبکی می‌اندازد،
او (هکتور) هم خود را بر پایشان انداخت؛

---

10. Gaube 11. Russell

کشتی از کف پوشیده می‌شود،
دل‌های دریانوردان از لرزه به جنبش درمی‌آید،
خیزابه‌ها آنها را می‌برند
و تا مرگ اندک راهی مانده است[۱۲].

شاید آخرین بند شعر سافو:

عرق می‌ریزم، لرزشی سراپای وجودم را فرا می‌گیرد.
از چمن سبزترم، و عاجز و بی‌نفس، به مردگان می‌مانم.

آخرین سطر استعارهٔ همر را به یاد می‌آورد. در هر حال، لونگینوس تفسیر خود را به این نکته معطوف می‌دارد:

گذشته از آن، جملاتی را که به صورت عادی از هم جدا هستند در هم می‌فشارد و مجبور می‌کند که به رغم طبیعتشان درهم ادغام شوند: *upek tanatoio*. بدین ترتیب، مصرع را همچون وحشتی مستولی در هم فشرده است و باز با فشردن یک کلمه ترس را به بهترین وجهی نشان داده و هول خطر را در عبارت *upek tanatoio pherontai* منعکس کرده است.

جداکردن این ادات بسیاز درهم فشرده یکی از هنرهایی است که شهرت لونگینوس را به عنوان منتقد توجیه می‌کند. زیرا این کلمات همان حرکتی را با ظرافت بازمی‌آفرینند که غزلوارهٔ سافو به سوی آن کشیده می‌شد ــ حرکتی که، با آن، انسان از مرحلهٔ نابودی برمی‌گردد و از ژرفای مرگ به بیرون از ژرفای مرگ کشیده می‌شود. این به صورتی مشخّص لحظهٔ شکوه سخن است (بسنجید با این شعر وُردزْورث[۱۳]:

«... در روح من چرخشی ناگهانی روی داده است، چنان‌که گویی به نیروی آب پیش رانده شده است.»

و اینجا، به حق، این حرکت طوری جلوه می‌کند که گویی نوعی انتقال قدرت و یا تقلید چنین انتقالی است ــ انتقال نیروهای تهدیدگر به فعالیت شاعرانه: اکنون همر است که زبان خود را فشرده می‌سازد، درهم می‌فشارد و مجبور به ادغام می‌کند.

اهمیّت این چرخش ناگهانی برای درک رساله چندان است که بهتر است به صورت دقیق‌تری ببینیم که چگونه انجام گرفته است. هرگاه در نظر بگیریم که این فصل از یک رشته ارتباطات متعدّد تشکیل شده است که عناصر فاعلی و مفعولی را

---

۱۲) *upek tanatoio pherontai* ترجمهٔ راسل قابل‌قبول‌تراست: They being carried away from under death «آنها از جنگ مرگ بیرون کشیده می‌شوند».

۱۳) Wordsworth (۱۷۷۰–۱۸۵۰)، شاعر مشهور انگلیسی.

در کنار هم می‌آورد، منطقی بودن آن آشکار می‌گردد و به طور خلاصه جدول زیر به دست می‌آید:

| | | |
|---|---|---|
| شور و عشق | می‌شکند و می‌پراکند | اعضای تن سافو را و او را |
| | | می‌لرزاند با لرزشی نزدیک مرگ |
| سافو | گرد هم می‌آورد | نام‌های این اعضای پراکنده را |
| هکتور | حمله می‌کند | به یونانی‌ها |
| موج | می‌کوبد | کشتی را، ملوانان را می‌لرزاند با |
| | | لرزشی نزدیک مرگ |
| همر | فشرده و مجبور به ادغام می‌کند | جمله‌هایش را |
| همر | در هم می‌فشارد | ابیاتش را |
| همر | ثبت می‌کند | تکان خطر را در کلماتش |

در سایهٔ این جدول، شباهت‌ها به قدر کافی روشن می‌شود: همهٔ فاعل‌های این جملات شبیه همدیگر شده‌اند، هرچند که همه به یک درجه از درندگی رفتار نمی‌کنند (هنر دانشمندانهٔ سافو این قدرت را نفی می‌کند)، همهٔ مفعول‌ها نیز در هم تنیده شده‌اند به طوری که اعضای بدن سافو نه‌تنها به نام‌های مندرج در شعری که از آنها سخن می‌راند شبیه است بلکه به کلمات اشعار همر نیز شباهت دارد؛ و لرزش تن او، مانند لرزش تن ملّاحان، نشانهٔ نیرویی است که بر او فشار می‌آورد و نیز معادل نشانه‌های خطر که همر در کلماتش ثبت کرده است. اما باید در نظر گرفت که خود این چرخش و انتقال قدرت نمی‌تواند اتفاق بیفتد مگر آنکه یک جزء بتواند از یک جانبِ طرح به جانب دیگر منتقل شود و در اینجاست که می‌بینیم چگونه غزلوارهٔ سافو در گفتار لونگینوس کارآمد می‌شود. زیرا این شعر فقط شعری مرکب از تقسیم کلمات نیست بلکه در عین حال شعری است که به صورتی فشرده و هیجان‌آور عبارت «سافوی قربانی» را به «سافوی قدرت شاعرانه» بدل می‌کند. اگر به این صورت در نظر بگیریم، این شعر در عین‌حال صورتِ بلاغی هم نوعی انفصال و هم‌نوعی تداوم است: لونگینوس از طریق مقایسه به ما نشان می‌دهد که همر نیز دستخوش همان تنش بوده است، او هم «می‌توان گفت که» از حملهٔ شدید هکتور جان به در برده است و اکنون دیگر تنها به تجسم این نبردها قانع نیست بلکه آنها را درونی می‌کند. لونگینوس، با ایجاد رابطه بین اشعار همر و سافو، تحلیل

شباهت‌ها بین شاعران و قهرمانان ایزدگونه را عمیق‌تر کرده است. در نقاطی از رساله، این توازی چه‌بسا بیانگر آرزویی ساده یا تأییدی آسان‌یاب جلوه کند. آنچه این مقایسه را بنا می‌نهد، دیگر عظمت ندای قهرمان نیست بلکه روابط متقابل آن با عمل شدید و نیز با شور و حرارتِ جانبازانه است. بهترین تفسیری که برای این فصل می‌شناسم توصیف متناقض شاعر است که وُردزْوُرث انجام داده است: «ناتوان همچون موجی که درهم می‌شکند». مقایسه‌ای که درونمایه‌های قدرت و از هم پاشیدن را در جملهٔ کوچکی گرد می‌آورد که مسلماً می‌توانست خوشایند لونگینوس باشد.

* * *

امیدوارم قسمتی از فرایندی را که گمان می‌کنم در رساله به‌کار بود نشان داده باشم: حرکتی که خوش داشتم پی‌گیرم مسلماً خطی نیست که از روبرو، با دلایل بلاغی، موضوع به موضوع پیش برود، بلکه، به نوعی، جمعی و چندگانه است یعنی در برخی از عبارات انسان متوجه چیزی می‌شود که می‌توان آن را تراکم تار و پود نامید. صفحاتی هست که در آنها لونگینوس، به دیدن چشم‌اندازی یا به نیروی نقل قولی، دچار هیجان شده است، گویی کوشش خود را دو چندان می‌کند تا قدرت گفتار خود را به حدّ سخنوران موضوع بحث برساند. در چنین لحظاتی، خود او هم به عرصهٔ شکوه پای نهاده است و آنچه خود او تولید می‌کند دیگر وسیله یا تحلیلی نیست که شکوه سخن را عرضه بدارد بلکه خودْ صورت تازه‌ای از شکوه سخن است. فصلی که به آن اشاره شد یکی از آن پاره‌هاست.

پاره‌ای دیگر تحلیل مشهور اوست از یک متن دموستِنِس در فصل ۱۶. در اینجا، چون او دیگر با شاعر ـ آفرینندهٔ خیالبافی‌های مسلّم ـ سروکار ندارد بلکه با سخنور روبروست، مجبور است که با دقت بیشتری به مسئلهٔ قدرتِ فریبکار زبان بپردازد. پس من این پاره را در نظر می‌گیرم و به این منظور نخست به ترکیب هوشمندانه و، باید بگویم، به عمد سرگیجه‌آورِ آنچه پیشاپیش نقل شده است اشاره می‌کنم.

فصل پانزدهم به تخیّل اختصاص یافته است به مفهوم phantasia یا ساخت تصویرها. لونگینوس نخست، با ظرافت زیادی، فرق تخیّل سخنور را با تخیّل شاعر بیان سپس این فرق را با ظرافت تعدیل می‌کند. آنگاه ظاهراً این مسئله را به کلی فراموش می‌کند و یک

رشته متون کوتاه که اغلب از اوریپیدِس[۱۴] است نقل می‌کند. دو متن اول قطعاتی هستند از آه و ناله‌های اورِستِس[۱۵] و حالات نومیدانهٔ پدرکُش:

آه، مادر! التماس می‌کنم دوشیزگانی را که چشمانِ خون گرفته و شکل مار دارند به سوی من رها نکنی، می‌بینم که آمادهٔ جهیدن به روی من‌اند.

وای بر من که مرا خواهند کشت. به کجا فرار کنم؟...

سپس تفسیر با برابرسازیِ متهورانه ــ که امروز نیز می‌توان پیش‌بینی کرد ــ آغاز می‌شود. در اینجا خود شاعر هم الاهگان انتقام را دیده و می‌توان گفت تماشاگران را وامی‌دارد آنچه را خود به نیروی تخیل احساس کرده تماشا کنند. «آیا ما باید چنین استنباط کنیم که اوریپیدِس نه تنها در تصوّرات بلکه در پشیمانی‌های اورستس سهیم است؟» و باید گفت که در صفحهٔ بعد چنین تصوری به ما تلقین می‌شود. لونگینوس دربارهٔ اوریپیدس می‌نویسد که، هر چند شکوهمندی دستبرد او نیست، در اغلب عباراتش، به نیروی اراده، طبع خویش را وادار می‌سازد که تراژیک باشد و هربار که به این والایی می‌رسد، به قول همر «دُمش را از دوسو شلاق‌وار بر پهلوها و تهیگاه‌ها می‌کوبد و خود را برای پیکار به هیجان می‌آورد». سپس در عبارت دیگری از اوریپیدِس، برای ما از فائتون سخن می‌گوید که عنانِ اسب‌های پدر خود (تکاورانِ آسمانی) را به دست می‌گیرد: «شلاق را با پهلوی تکاورانِ بال‌دار آشناکرد و آنها را تازاند». با آنکه در اینجا به طور غریبی تکیه بر صدای پدر است که فائتون را راهنمایی و سرزنش می‌کند، لونگینوس، باز به صراحت، دست به برابرسازی می‌زند: «فکر نمی‌کنی که روح نویسنده بر ارابه می‌نشیند و همراه فائتون می‌تازد و با خطرها روبرو می‌شود؟»[۱۶]

---

۱۴) Euripide (Euripedês)، نمایشنامه‌نویس مشهور یونانی (۴۸۰ ق‌م - ۴۰۶ ق‌م).

۱۵) Oreste (Orestês)، چهرهٔ اسطوره‌ای یونان.

۱۶) خطرها و مهلکه‌ها در رساله فراوان است ــ هم در عبارات منقول از آثار و هم در نوشتهٔ خود لونگینوس. لحن خاصّ حالت پروازِ مُهلِک را نشان می‌دهد؛ زیرا ظاهراً اختیار اسب‌ها از دست فائتون خارج شده است و این بُن‌مایهٔ اصلی است. مثلاً، در فصل ۲۲-۳، لونگینوس مدح دموستنس را، با کاربرد صورت بلاغی و تقدیم و تأخیر، چنین بیان می‌کند: «... شنونده را، همراه خود، به خطر کردن در خلال تقدیم و تأخیرهای طولانی می‌کشاند. غالباً اندیشه‌ای را که بیان آن را آغاز کرده است معلّق می‌گذارد و، در این اثنا، خبرهایی را که با موضوع بیگانه‌اند و معلوم نیست از کجا آمده‌اند بی‌وقفه و پشت‌سر هم درون مطلب خود سرازیر می‌کند و شنوندگانش را وامی‌دارد که با نگرانی شریک همهٔ خطرات ناپیدا باشند ...» رابیل (Op. C., p. ۱۳۹) هوشمندانه این عبارت را به ←

اما اصل قضیه این نیست که عملِ وادار ساختن طبعِ خویش و گذر از مرزهای طبیعی ـ همانطور که دربارهٔ اوریپیدِس می‌گویند ـ تجاوزی باشد معادل تجاوز فائتون، بلکه من بیشتر گمان می‌کنم که به اصالت زبان پدر ــ در اینجا، به‌ویژه هِلیوس ــ نمی‌توان رسید مگر با حرکتی فداکارانه. در این میان، بنابر تغییر مکان معمول، فائتون است که، به ضرورتِ تخیّلِ شاعر، فدا می‌شود. اوریپیدس، برای آنکه با هلیوس رقابت کند، نخست باید خود را به جای فائتون بگذارد و همراه او سقوط کند.

و عملاً، درست کمی جلوتر، در چهار مصرعِ پارهٔ مربوط به مخالفان هفت‌گانهٔ تبای[۱۷] تتابعِ معانی زبان را به منزلهٔ قدرت و فداکاری تقویت می‌کند:

> هفت مرد جنگی، دلاوران آتشین‌خو، گاوی را روی سپری با بندهای چرمینِ سیاه سر می‌بُرند؛ و دست‌هاشان را در خونِ قربانی فرو می‌برند و به آرِس، انیو، و پانیک، که خون را دوست می‌دارد، سوگند می‌خورند.

و لونگینوس اضافه می‌کند: «هر یک از آنان در برابر دیگران سوگند می‌خورد که بی‌کمترین شکایتی آمادهٔ مرگ باشد». اما مفهوم سوگند چیست؟ می‌توان گفت امری است واسط بین تجاوز پسر و اندرز یا کلامِ خلّاق پدر؛ و این تلاشی است که انسان فانی می‌کند تا با تعیین مرزهایی برای عمل خویشتن یا با التزام به سوگند (واژهٔ یونانی *horkos* به معنی سوگند مشتق از *herkos* به‌معنی حصار یا دیوار) به زبان خود اندکی از حیثیّت و استواری خدایی را ارزانی دارد؛ و از همین‌جاست رابطهٔ او با فداکاری که بی‌هیچ تفاوتی صورتی از فداکردن خویشتن است: حرکتی در جهت مرگ. دعای آیاس (آژاکس) چنین حرکتی است: خیلی نزدیک‌تر به سوگند تا *fiat lux* و نیز مانند شعر سافو یا اشعارِ فائتون اوریپیدِس.

. با این همه، سوگند (و معادل آن در زبان ادبی) همچنان یگانه تلاشی است برای رسیدن به حالت تعادل و ثبات مینوی. اما این خطر وجود دارد که این سوگندها صورت

---

۱۶ موارات (۷-۱) قرار می‌دهد که، در آن، صورت بلاغیِ مسلّطْ سیر و پروازِ مهلک نیست بلکه بیشتر بنای ساختاری است دیوار مانند، بی«شکاف» و بی«رخنه». سومین صورت بلاغیِ منظم و مداوم صورت بدن انسان است که اعضای آن وحدتی را تشکیل داده و در اینجا از آن استفاده شده است. هر سه صورتِ بلاغیِ نشان می‌دهند که نقایص را می‌پوشانند یا خطرِ وقفه و تکه‌تکه دیده شدن مطرح می‌شود.

۱۷) Sept contre Thèbes (Hepta epi Thebas)، در اساطیر یونانی، هفت‌جنگاور که با اِتئوکلس، پادشاه تبای، به جنگ برخاستند. نمایشنامهٔ اِشیل (آیسخولوس) از آنان نام گرفته است.

تلطیف شدهٔ تجاوز و تخطّی باشد یا جلوه کند. لونگینوس، در فصل ۱۷، با این خطر روبرو می‌شود؛ اما لحظه‌ای پیشتازی می‌کند و، با ضرب‌آهنگی نفس‌گیر، نقل قول‌ها و اشارات تراژیک را بر روی هم می‌انبارد. کم و بیش دو رشته از این نقل قول‌ها تشخیص داده می‌شود. از طرفی، سوگندها، اندرزهای پدری، سروش هاتف غیب که اودیپوس وقتی مراسم تشییع جنازهٔ خود را تدارک می‌کند می‌شنود، عقوبت خدایان که همه‌جا به دنبال اورِستس است ــ اینها تحریرهایی از آثار اصیل‌اند و یا نزدیک به آنها. از جانب دیگر، جنون اورِستِس، پرواز متهورانهٔ فائتون، دو نمونه از هذیان‌های باکوسی و، سرانجام، ندای شدید اورستس تحریرهایی هستند از افراط و استطراد (۱۵-۲ تا ۸). سپس خواننده، در حالی که این نقل قول‌ها را در ذهن خود حاضر می‌دارد، یک بار دیگر مسئلهٔ فصاحت را (که موقتاً فراموش شده بود) باز می‌یابد:

> پس تأثیر صور خیال در سخنوری چگونه است؟ محتملاً افزودن حدّت و هیجان به سخن است به هزار نوع. نیروی خیالِ سخنور، که با اقامهٔ دلایل و ذکرِ واقعیت‌ها می‌آمیزد، دیگر تنها به این راضی نیست که شنونده را متقاعد سازد بلکه باید او را به فرمان خود نیز درآورد. او [دموستنس] می‌گوید: «آری، اگر در همان لحظه، جلو دادگاه فریادی بلند می‌شد و می‌آمدند و به شما می‌گفتند: «درِ زندان باز شده و زندانیان فرار کرده‌اند.» هیچ‌کس، چه پیر و چه جوان، آن قدر بی‌اعتنا نبود که پیش ندود و با همهٔ قدرتش به یاری نشتابد. اما، اگر حالا کسی پیش بیاید و به شما بگوید: «کسی که آنها را فرار داده همین مردی است که آنجا ایستاده»، آن بدبخت پیش از آنکه بتواند کلمه‌ای بگوید، به دست شما کشته خواهد شد. (۱۵-۹ تا ۱۱).

من این پاره را به تفصیل آوردم تا تصوّری از هجوم منحرف‌کننده‌ای که به ذهن خواننده می‌آورد به دست دهم. این‌پاره، بدون رابطه با نقل قول‌های قبلی که آناً قابل درک است، طنین‌های تازه‌ای می‌افکند که خاص اوست و برگِردِ درون‌مایه‌هایی می‌گردد که در بخش اول رساله در سایه مانده بود و از این پس بیش از پیش اساسی می‌شود: بردگی، زندان، آزادی و نبردِ خایرونیا. اینها گویی، در اینجا، همچون صوَر بلاغیِ خارج از ردیفی که به شیوه‌ای فریبنده به هم می‌پیوندند، با تناسب منطقیِ مرموزی در کنار هم قرار می‌گیرند. اما به نظر می‌رسد که در این فصل به طور جدی از هم‌پیوستگی آنها جلوگیری شده است. مُچ دموستِنِس و هوپریدِس گرفته شده است: آنها شنوندگان خود را ــ با برگرداندن توجه آنان از احیاناً ضعف یا دروغی در استدلالات خود، درپرتو تصویری تکان‌دهنده ــ «به بردگی کشیده‌اند». اما آنچه باعث شده است که هوپریدِس را

تعقیب جزایی کنند آن است که او می‌خواهد این بردگان را آزاد کند ــ و همین آرزوست که می‌بایست ارجاع به نبرد خایرونیا را در خود پنهان بدارد. دموستنس از کسی سخن می‌گوید که چنین آرزویی دارد ــ از مردی که فکر آزادی اسیران را در سر دارد؛ و این مرد، اگر شناخته می‌شد، در همان لحظه کشته می‌شد، «بی‌آنکه اجازهٔ سخن گفتن به او بدهند» یعنی پیش از آنکه کوچک‌ترین شانسی داشته باشد که مثل هوپریدس از عقیده‌اش دفاع کند و چه‌بسا بتواند این را پنهان بدارد که این تجاوز از خود اوست که سرزده است. اگر به او مجالی می‌دادند ــ و دموستنس می‌گوید اهمیت امر در این است که چنین مجالی را نمی‌دهند ــ او هم موفق می‌شد که گناه را به گردن چیز دیگری، مثل نبرد خایرونیا، بیندازد؛ اگر موفق می‌شد که صورت بلاغیِ تکان‌دهنده‌ای پیدا کند، او هم می‌توانست مخاطبش را «به بردگی بکشاند»؛ اگر تشویقش می‌کردند، به دموستنس و هوپریدس به راستی بسیار نزدیک می‌شد و بی‌هیچ شکی از این‌روست که او ــ در ترازمندی و تناسق متنِ لونگینوس ــ حذف شده است. این حذف به منزلهٔ کفّاره است؛ زیرا لونگینوس بخش بعدی را به مدح دموستنس اختصاص می‌دهد و کار خود را بر روی سوگند فوق‌العاده‌ای متمرکز می‌سازد که این خطیب وارد خطابهٔ در باب تاج کرده است تا از شنوندگانش پنهان بدارد که نبرد خایرونیا شکستی برای آتن بود و، در واقع، به طور ضمنی، شکستِ سیاستِ شخصِ خود وی.

تحلیل سوگند ماراتون در فصل شانزدهم، آنجا که لونگینوس اعلام می‌کند که قصد دارد به موضوعی کاملاً تازه یعنی صور بلاغی بپردازد، ظاهراً به این نتیجه رسیده است که جدائی این بخش را از بخش قبلی مشخّص سازد. آخرین کلمات فصل پانزدهم، مبلغی از خطوط اصلی نیمهٔ اول رساله ــ نه همهٔ آنها ــ را به سبکی که شبیه نوعی نتیجه‌گیری است گرد هم می‌آورد: «از شکوه اندیشه‌هایی که زائیدهٔ عظمت روح در پرتو تقلید و صور خیال‌اند به قدرِ کافی سخن گفتیم» (۱۵-۱۲). سپس فصل شانزدهم نیز با لحن بسیار قاطعی آغاز می‌شود («اینجاست که، در دنبالهٔ گفتار من، فصل «صور بلاغی» جایگاه مخصوص خود را پیدا می‌کند.»)[۱۸]

نتیجهٔ این مکث جالب توجه ما به اثر بلاغی مشخّص و انصراف ما از بازی‌هایی

---

۱۸) تقسیم رساله به فصل‌ها در قرن شانزدهم میلادی صورت گرفته است و در همهٔ موارد با نوشتهٔ اصلی لونگینوس مطابقت ندارد. با وجود این، شکاف بین ۱۵-۱۲ و ۱۶-۱ به وضوح نشان داده شده است.

لفظی است که تاکنون دنبال کرده‌ایم. با این همه، لونگینوس دقیقاً مطلب را از همان جایی که در پایان فصل پانزدهم رها کرده است از سر می‌گیرد:

> دموستنس در عبارتی می‌خواهد سیاست خود را توجیه کند. صورت طبیعیِ طرح موضوع کدام است؟ «شما ای کسانی که بار نبرد برای آزادی یونان را بر دوش کشیده‌اید، اشتباه نکرده‌اید. شما در تاریخ خود نیز سرمشق‌هایی دارید؛ زیرا سربازانی هم که در ماراتون، سالامیس و پلاتایا جنگیدند، اشتباه نکردند ...» اما ناگهان، گویی تحت‌تأثیرالهامی خدایی و یاچنان که گویی روح فوبوس او را تسخیر کرده باشد، به پهلوانان یونان سوگند می‌خورد: «نه، ممکن نیست که شما اشتباه کرده باشید. سوگند به آنان که در ماراتون به استقبال خطر شتافتند.» کاملاً آشکار است که در اینجا، در سایهٔ کاربرد تنها صورتی از سوگند که من آن را صورت التفاتی می‌نامم، پدرانش را در ردیف خدایان قرار می‌دهد و این فکر را تلقین می‌کند که، همان‌گونه که به خدایان سوگند می‌خورند، باید به کسانی هم که چنان مرگی داشته‌اند سوگند خورد؛ احساسات کسانی را که در نبرد به استقبال مرگ رفته‌اند گواه می‌گیرد و، با عباراتی شکوهمند و آتشین و با سوگندی تازه و خارق‌العاده و قابل اعتماد، مسیر طبیعی استدلال آنان را تغییر می‌دهد؛ سخن خود را مانند دارو و پادزهر[19] واردِ روح شنوندگان می‌کند تا آنجا که قلب آنان را از ستایش آکنده می‌سازد و این اعتقاد را به آنی‌ها القا می‌کند که اهمیّت جنگ با فیلیپ کمتر از پیروزی‌های ماراتون یا سالامیس نیست. پس با کاربرد یک صورت بلاغی شنوندگانش را با خود همراه می‌سازد. (۱۶-۲).

این هم مثال دیگری از استعداد لونگینوس در پیداکردن نقل قولی کاملاً موفق، همچنان که، از این نظر، شعر سافو همین خاصیّت را داشت. بهتر بگوییم، نقل سوگند ماراتون به عنوان شاهد، چون در دوران باستان سخت ستوده شده بود و استادان بلاغت اغلب به آن ارجاع می‌دادند، نمونه‌ای است از استعداد لونگینوس در کار انتخاب و تنظیم مواد اولیهٔ خویش برای آنکه آنها را در رودررویی جالبی قرار دهد؛ زیرا، اگر دموستنس را در اینجا ستوده‌اند، به سبب برگردانی از همان نوع است که سافو انجام داده است.

---

۱۹) alexipharmakon، نیز ← ۲-۱۷ و ۴-۳۲: «... شکوه و شور و هیجان پادزهر و نبردی بازدارنده در برابر سوءظنی هستند که کاربرد صوربلاغی برمی‌انگیزد». کسانی که داروخانهٔ افلاطون اثر ژاک دریدا (Jacques Derrida, "La Pharmacie de Platon" in La Dissémination 1972) را خوانده‌اند حیرت نخواهند کرد از اینکه ببینند رساله‌ای در فنّ بلاغت اثر یکی از ستایندگان فایدروس اصطلاحی مانند alexepharmakon را به کار برده و نیز تعجب نخواهند کرد از اینکه ببینند لونگینوس این اصطلاح را در نقطه‌ای، مثلاً در سوگند دموستنس، با زبان مجازی به کار برده و، در جای دیگری، به آن جنبهٔ کلامی (کلام پرشور یا شکوهمند) داده است که به مقابله با آثار زبان مجازی برمی‌خیزد.

دموستنس، پس از شکست نیروهای آتن از فیلیپ مقدونی، سخن می‌گوید یعنی پس از لحظه‌ای که به طور سنتی پایان آزادی یونانیان شمرده می‌شود، لحظه‌ای که وِرنر یِگِر آن را به عنوان «مرگ دولتشهر» تعریف می‌کند.[۲۰]

بدین‌سان، شنوندگان او رابطهٔ خاص با زبان او دارند: همه‌چیز به‌صورتی جریان می‌یابد که گویی آنان سوگ‌نامهٔ همهٔ بدنهٔ سیاسی خود را می‌شنیدند، یعنی اینکه از حد تجاوز کرده و به رابطه‌ای خیالی با بدنهٔ طبیعیِ یونانِ متحد رسیده‌اند. من این استعاره را از فصل ۲۴ اثر لونگینوس گرفته‌ام که در آنجا وی،برای آنکه نشان دهد چگونه می‌توان با صورت بلاغی اشیاء بسیاری رابه یک نام خواند، باز از خطابهٔ دربارهٔ تاج چنین نقل می‌کند: «آنگاه سراسر پلوپونز (پلوپونسوس) غرق در اختلاف بوده. سپس از هرودت مثال می‌آورد: «هنگامی که فرونیخوس تراژدی تسخیر میلتوس را به صحنه برد، تئاتر اشک ریخت». و بعد تذکر می‌دهد: «وحدت بخشیدن به پاره‌های مجزا اهمیّت بیشتری به نقد می‌دهد». کلمه‌ای که به کار برده است somatoeides teron است، به معنیِ «استوارتر» و «بیشتر مانند یک تن». پلوپونز (پلوپونسوس)، که بر ضد فیلیپ متحد شده بود، کالبد طبیعی وحدت یونان بود. این وحدت ــ هر چه بود ــ در خایرونیا از هم پاشید و دموستِنِس، که در طلب روح آن وحدت است، به جای آن، پیکری خیالی می‌نشاند اما فقط به همان‌صورتی که تماشاگران به هنگام نمایشِ تسخیر میلتوس بودند، و می‌گوید: «تئاتر اشک ریخت». شنوگانِ دموستِنِس، براثر شکستی که معادل «نیمه مرگ» سافوست از خود بیگانه شده‌اند، و دقیقاً همین شکست است که قوهٔ خیال دموستِنِس متکفّل آن می‌شود.

برای نشان دادن ظرافت وضع لونگینوس، می‌توان او را با یکی از منتقدان امروزی مقایسه کرد که شباهت بسیار به وی دارد. منظور من والتر بنیامین[۲۱] است. به نظر می‌رسد که هردو، در لحظاتی، نوشتهٔ خود را بر پایهٔ حسرت عمیقی بنا نهاده‌اند که به صورتی مبهم نسبت به برخی از آثار بزرگ ادبیات جهان و فرهنگ سنتی که این آثار زائیدهٔ آن است دارند ــ لونگینوسن که در امپراتوری روم به سر می‌برد و می‌نویسد، عصر طلائی آتن را به یاد می‌آورد؛ بنیامین، که در اروپای سال‌های ۳۰ می‌نویسد، اروپایی را به یاد

---

20) Werner Jaeger in *Paideia*, Livre IV, Chap. IX.

۲۱) Walter Benjamin (۱۸۹۲-۱۹۴۰)، منتقد و فیلسوف و نویسندهٔ آلمانی، یکی از نظریه‌پردازان اصلی مکتب فرانکفورت.

می‌آورد که پیش از آن دچار مصائب غریب و ناشناخته‌ای بود. هریک از آنها کلمه‌ای پیدا کرد با کلّی ابهام برای توجیه کیفیّت خاصّ متونی که،به دلایلی ورای ادبیات،ستایش می‌شوند: بدین‌سان کلمهٔ hupsos که برای لونگینوس به معنی «شکوه»است در برخی از عبارات که فصاحتی نسبتاً بیشتر دارند (مثلاً ۳۵-۲ تا ۴) با طبیعت کیهانی ارتباط پیدا می‌کند همچنان‌که واژهٔ aura[۲۲] «هالهٔ قُدسی» در کار بنیامین که می‌بایست به ارزش‌های سنتی فرهنگِ از دست رفته‌ای درآمیزد. اما پس از آن، به صورتی معمّایی، هر یک از آنها مجذوب متن‌هایی می‌شوند که نشان از فروپاشیِ این نظم دارند: کشش لونگینوس به خطابهٔ «خایرونیا» از این بابت شبیه مدحی است که بنیامین از Spleen «ملال» بودلر می‌کند ــ اشعاری که در نظر او بیانگر «محو هالهٔ قدسی است در تکانی روحی»[۲۳]. این مقایسه نشان می‌دهد که نه حسرت‌زدگیِ منتقدان را می‌توان صددرصد جدّی گرفت و نه بازسازیِ آنان را از تاریخ. این هر دو به فاجعه‌ای اشاره دارند، هرچند به نظر می‌رسد که هردو مشغول یک پدیدهٔ ادبیِ قهقرایی، حرکتِ از هم‌پاشی و بازسازیِ ماجرایی در گذشته هستند که ما آن را دَوْرِ شکوهمند می‌خوانیم ــ حرکتی که باید گفت با روش خاص نویسندگیِ خودشان بی‌رابطه نیست و برای هردوی آنها نوعی تجربهٔ کم و بیش خشونت‌آمیز و کالبد ادبی به «نقل قول»ها دادن است به قصد ساختن گفتاری خاص ــ گفتاری که به نوبهٔ خود توجّه خواننده را به عباراتی جلب می‌کند نشانهٔ ادراکی ظریف‌تر و با حسرت‌زدگی کمتر از آنچه نویسنده به دنبال آن است.

بنیامین می‌نویسد: «نقل قول‌ها در نوشته‌های من همچون راهزنانی هستند که سلاح به دست حمله می‌کنند و معتقدات عابران را می‌ربایند».[۲۴]

* * *

در مقایسهٔ مجدّد غزلوارهٔ سافو و گفتار دربارهٔ تاج، می‌بینیم که اختلاف مهمّی بین دو متن وجود دارد که شایستهٔ تحلیل است. اصالتِ شعر غنایی، ولو به صورت حسب حال شخصی باشد، مانند گفتار دموستِنِس مطرح نمی‌شود؛ زیرا، در واقع، خطیب یونانی از سیاست خویشتن دفاع می‌کند آن هم در موقعیتی بسیار نامساعد. لونگینوس به این نکته

22) "Sur quelques thèmes Baudelairiens" in œuvres II (Trad, M. de Gandillac. Paris 1971).

23) *Ibid*, p. 275.

24) Benjamin, *Schriften* (Frankfurt 1966).

**اشاره دارد و نمی‌خواهد پنهان کند که چگونه دموستنس ماهرانه شنوندگانش را می‌فریبد.**

آنگاه سخنور پیش‌بینی می‌کند که ممکن است کسی اعتراض کند و بگوید: «تو از شکستی حرف می‌زنی که برائر سیاست تو پیش آمده است، اما سوگند به پیروزی می‌خوری؟» برای مقابله با آن، کلماتش را با کمال اطمینان انتخاب می‌کند و نشان می‌دهد که حتی در اوج هیجان نیز تسلّط بر خویشتن ضرورت دارد. می‌گوید: «آنان که در ماراتون به استقبال خطر رفتند، آنان که در نبرد دریائی سالامیس و آرتمیسیون جنگیدند و آنان که در نبرد پلاتایا شرکت کردند». هیچ‌جا کلمهٔ «فاتحان» را به کار نمی‌برد. بلکه همه‌جا کلمه‌ای راکه حاکی از نتیجهٔ جنگ باشد حذف می‌کند؛ زیرا نتیجهٔ آن جنگ‌ها موفقیّت‌آمیز و در تضادّ با واقعهٔ خایرونیا بوده است. (۱۶-۴)

با این‌همه، لونگینوس، با روشن ساختن این نکته، مفهوم شکوه رابه کیفیّتی خطرناک به مفهوم فریبکاری نزدیک می‌سازد. ظاهراً احساس این خطر او را یک‌بار دیگر وادار می‌کند که به استدلال خود قوّت بیشتر ببخشد.

در فصل بعد، به شیوهٔ متداول، به مسئلهٔ فریبکاری می‌پردازد که، برحسب آن، هنر باید بتواند هنر را پنهان کند؛ اما از استدلال خود به صورتی نتیجه می‌گیرد که خاصّ خود اوست.

در آغاز می‌گوید، رابطهٔ متقابلی وجود دارد بین زبان مجازی و شکوهمندی: آن‌دو همدیگر را تقویت می‌کنند. چگونه چنین چیزی ممکن است؟ لونگینوس بدین‌سان توضیح می‌دهد:

کاربردِ صورِ بلاغی به خودی خود مشکوک است و تصورِ دغلی، حیله‌گری و استدلال محیلانه را در مردم پدید می‌آورد، به ویژه وقتی که در برابرِ قاضیِ مستبد و مخصوصاً در حضورِ جباران، شاهان، فرماندهانِ نظامی (و به طورِ کلی در برابرِ همهٔ این کسان)، که در موقعیتِ حاکم قرار گرفته‌اند ادا شود. چنین شخصی وقتی که خود را ببیند که مانندِ بچهٔ ساده‌ای در معرضِ صورِ بلاغیِ یک پشتِ هم انداز قرار گرفته است بیزار می‌شود و، چون این استدلالِ محیلانه را توهینی نسبت به خود تلقی می‌کند، گاهی از خشم دیوانه می‌شود؛ حتی، اگر خشمِ خود را نیز مهار کند، دیگر آمادگیِ پذیرفتنِ آن سخنان را ندارد. از این رو، بهترین صورِ بلاغی آنهایی هستند که پنهان می‌مانند و وجودشان احساس نمی‌شود.

بدین‌سان، شکوه و شور و هیجان (hupsos, kai pathos) پادزهر (alexema) و نیروی بازدارنده در برابرِ سوءظنی هستند که کاربردِ صورِ بلاغی برمی‌انگیزد؛ و صنعتی که دست به

دست زیبایی‌ها و شکوهمندی (tais kallesi kai megethesi) بدهد مخفی نمی‌ماند، اما از هر سوءظنی برکنار می‌ماند. (۱۷-۱ تا ۲)

وضع کلی لونگینوس در اینجا سنتی است. این امر که هنر باید در پنهان کردن هنر به‌کار رود، از قدیم احتیاط‌کاری قلمداد و توجیه شده‌بود: باید چنان رفتار کرد که بدگمانی شنوندگان برانگیخته نشود.[۲۵] اما این شیوه‌ای است که لونگینوس با آن مخاطبان را وصف می‌کند و به دلیل همان غلوّش جالب به نظر می‌رسد: چهار نام (داور مطلق، جبّاران، شاهان، فرماندهان نظامی) در جایی که تنها یکی از آنها کفایت می‌کرد تا ترس خیالیِ سروری را نشان دهد یعنی ترس او را از اینکه مانند کودکی بی‌تعقّل مسخره شود و هم بدگمانیِ شخصی وی و احتمال گُرگرفتن او را ــ و حال آنکه کافی بود تذکر دهد که اگر سوءظنی در دلش پیدا می‌شد «دیگر آمادگی پذیرفتن آن سخنان را» نمی‌داشت. به جای آن، پردهٔ نمایشیِ مختصری به ما عرضه می‌شود نمودار رودررویی اودیپ‌وار که، در آن، جایگاه شخصی والامقام با فریبکاری یک حقه‌باز احتمالی تهدید می‌شود. این تقریباً همان وضعی است که ارسطو در نظر دارد هنگامی که می‌نویسد: «اگر کلام خوب از زبان یک برده یا خردسال شنیده شود سزاوار نخواهد بود». فقط لونگینوس در اینجا بر همین نکته با اصرار غریبی تکیه می‌کند.

امّا ساختن این صحنهٔ خیالی تنها از اودیپ ساخته است و گمان می‌کنم که آن هم ضرورتاً در بالاترین سطح نیست. زیرا باید توجه داشت که ترس شخص والامقام از این نیست که دیگری مایملک او را از آنِ خود سازد بلکه از این است که بازی به زبان او تمام شود: جوانْ پیرمرد را به سخره گیرد و پسر پدر را کودک جلوه دهد. صورت بلاغی که در اینجا نشان داده شده تحریری دیگر و از لحاظی نقیضهٔ واژگونگیِ شکوهمند است. ما قبلاً نیز این واژگونی را در تعبیرات دوگانهٔ متناقض ــ الهی و انسانی، طبیعی و غیرطبیعی، زنده و مرده، خدایگان و بنده، پیروزی و شکست ــ شاهد بوده‌ایم. در اینجا، پدر و پسر به این بازی کشانده شده‌اند. باوجود این، وسوسه می‌شویم که فکر کنیم به نقطهٔ پایان

---

۲۵) راسل (ص ۱۳۱)، به هنگام نقل قول از ریطوریقا (فن بلاغت) ارسطو متذکّر می‌شود: «توجّه به این معنی که بزرگان گاهی در برابر آنچه مهارت فریبکارانهٔ گوینده تلقی می‌کنند خشمگین می‌شوند تازگی ندارد ... من ادعای اصیل بودن ایها را ندارم. اما طرفدار آنم که شکوه مدافعِ صوَر بلاغی است همچنان که صور بلاغی یار شکوهمندی‌اند».

رسیده‌ایم: نظریه‌پردازان معاصر در مبحث شکوه[۲۶] در صورت بلاغیِ اودیپی متوقف می‌شوند و حرکت پرنوسان دَوْرِ شکوه را همچون نحوه‌ای از دوگانگی[۲۷] تلقی می‌کنند. اما یکی شمردن این دو می‌تواند زود باشد. به عبارت بعدی نگاه کنیم. آن عبارت نیز صورت بلاغیِ دیگری از واژگونی را در خود دارد که در سطور اولِ همان فصل یادآوری شده است:

> در اینجا، دوست عزیز، تحقیقی راکه در این‌باره کرده‌ام نباید فراموش کنم. البته به اختصار خواهم گفت: طبق یک قانون طبیعی، صوَرِ بلاغی به کمک شکوه می‌آیند و شکوه به نوبهٔ خود جلوهٔ فوق‌العاده‌ای به صوَرِ بلاغی می‌بخشد. اما کجا و چگونه؟ الآن می‌گوییم: کاربرد صور بلاغی به خودی خود مشکوک است... الخ

این بازیِ متقابلِ زبان مجازی و شکوه است که در آن فصل شرح داده می‌شود. مقابلهٔ شدیدی که لونگینوس تصوّر کرده است می‌تواند نوعی انصراف خاطر باشد و نوعی شیوهٔ به کار گرفتن ارتباطی باز هم عجیب‌تر و سنگین‌تر از ارتباط پدر و پسر. آیا می‌توانیم این ارتباط را با توجه بیشتری دنبال کنیم؟ به گمانم می‌توانیم، البته با اصرار بر مفهوم پنهان‌کاری.

لونگینوس، پس از این تذکّر که صوَر بلاغی باید عملاً پنهان بماند (۱۷-۲)، می‌پرسد: «سخنور این صورت بلاغی را چگونه پنهان کرده است؟» پاسخی که می‌دهد خود یک صورت بلاغی است. قیاسی است بر پایهٔ بازی با نور و ظلمت: «صنایع بلاغی، مانند روشنائی‌های خفیفی که چون از نور خورشید احاطه شوند ناپدید می‌شوند، هنگامی که شکوه از هرسو احاطه‌شان کند، در سایه می‌مانند». این جمله به ما امکان می‌دهد به فرمولِ انتزاعی‌ترِ پنهان‌کاری که چند سطر پیش از آن آمده بود عینیّت ببخشیم:

> ... شکوه و شور و هیجان (hupsos kai pathos) پادزهر و نیروی بازدارنده در برابر سوءظنی هستند که کاربرد صور بلاغی برمی‌انگیزد و صنعتی که دست به دست زیبایی‌ها و شکوهمندی بدهد (tois kallesi kai megethesi) مخفی نمی‌ماند، اما از هر سوءظنی برکنار می‌ماند.

صورت بلاغیِ تیره (صنعت) که از نور احاطه شده باشد از دید ما پنهان می‌ماند. اما

---

26) Cf. Angus Hecher, *Allegory: the Theory of a Symbolic Mode* (New York 1973), Chap. IV. et Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York 1973), Chap. IV.

27) ambivalence

آن چیزی که پنهان می‌ماند چیست؟ البته نه خود آن صورتِ بلاغیِ خاص بلکه صورتِ بلاغی بودن آن یا بهتر بگوییم «صورتیّت» آن. و چه چیزی آن را پنهان می‌دارد؟ عبارتْ دو پاسخ نسبتاً متفاوت را پیش می‌کشد: در یک نقطه، ترکیب شکوه و شور و هیجان است و، بلافاصله پس از آن، ترکیب شکوه و زیبایی. لغزش اصطلاحات می‌تواند بی‌معنی جلوه کند؛ اما، در عین حال، ویراستارانِ رسالهٔ لونگینوس را از ۱۶۹۴ به این‌سو دچار حیرت کرده است: یکی از آنان در همان زمان‌ها پیشنهاد کرد که به جای کلمهٔ زیبایی (kallos) تعبیر شور و هیجان را بنشانند تا انسجام ترکیب اصطلاحات درجمله حفظ شود. اما زیبایی امروزه در نسخه‌هایی که بسیار معتبرند پذیرفته شده است.[۲۸] یکی از نتایج ظهور آن در فصل ۱۷ ایجاد رابطه‌ای نزدیک بین زبانِ این فصل با زبان فصل ۴۳ است ــ بخشی که، در آن، لونگینوس از کاربرد کلمات مبتذل و زشت، که سبْک نوشته را لکه‌دار و بدشکل می‌کنند، برحذر می‌دارد. در آنجا نیز، اصطلاح زیبایی در رابطه با اصل کتمان و در زمینه‌ای بس اِلقاگر ظاهر می‌شود:

> در هر حال، نباید به هنگام توصیف شکوه به جزئیات پلشت و دل‌آزار تنزّل کرد مگر در صورت ضرورتِ حتمی. مناسب‌تر آن است که کلماتِ شایستهٔ موضوع به کار برند و از طبیعت تقلید کنند که، به هنگام ساختن انسان، روی پیشانی، نه اعضایی راگذاشته است که نتوان محترمانه از آنها نام برد (ta aporeta) و نه دفع فضولات بدن را. چنین اعضایی را تا آنجا که امکان داشت پنهان ساخته و، به گفتهٔ گزنفون، مسیرهای آنها را پیچانده و به دورترین نقطه برده است تا کمترین لطمه‌ای به زیبائی مجموعهٔ مخلوق (to tou holou kalloos) نزند. (۴۳-۵)

«زیبایی مجموعهٔ مخلوق»، زیبائی بدن طبیعیِ هم‌پیکر و وحدت یافته، با اعضایی که «نتوان محترمانه از آنها نام برد» از شکل می‌افتد. اما ta aporeta می‌تواند معانی دیگری فراتر از «اعضایی که نتوان محترمانه نام برد» داشته باشد: این واژه در صورت مفرد می‌تواند به معنی «ممنوعه»، «ناگفتنی»، «راز مملکتی» و خلاصه امری عارفانه و مقدّس باشد. این کلمه در عین حال دارای معنی دوگانهٔ بسیار متفاوتی است مانند لفظ das Unheimliche «هراس‌انگیز» در آثار فروید و شاید هم مانند خود کلمهٔ hupsos «شکوه» ...

یک مثال آخر بار دیگر نشان خواهد داد که چگونه لونگینوس این قدرت را در زبان،

---

28) Russel, p. 132.

که این‌بار در تعبیرات نامناسب جلوه کرده، تمیز می‌دهد چنان‌که گویی قدرت او چیزی را به ضدش تبدیل کرده است. این مثال از فصل ۳۸ گرفته شده است که در آن، با آنکه چند صفحه از اولش افتاده است، مسلم است که موضوع مورد بحث مبالغه است. لونگینوس، به سبکی که سبک فصل ۱۷ را به یاد می‌آورد، از کاربرد نامناسب مبالغه برحذر می‌دارد: از این‌رو، نویسنده در هر مورد باید حدّ مجاز را تشخیص دهد. گاهی، با زیاده‌روی در مبالغه، آن را به کلی درهم می‌ریزیم. طناب از کشیدن زیاد پاره می‌شود و اغلب اتفاق می‌افتد که از مبالغهٔ زیاد نتیجهٔ به کلی معکوس می‌گیریم.

به عنوان مثال، ایسوکراتس با این ادعا که می‌تواند در سایهٔ فصاحت هر چیزی را که بخواهد بزرگ‌تر از آنچه هست نشان دهد، کار بچگانه‌ای کرده است. موضوع مدح‌نامه آن است که شهر آتن بیشتر از اسپارت به یونان خدمت کرده است. حال ببینید کتاب چگونه آغاز می‌شود: «زیرا هنر سخنوری این قدرت را دارد که می‌تواند روزی چیزی را که بزرگ است پست کند و روز دیگر چیزی را که پست است به بزرگی برساند؛ می‌تواند به آنچه کهنه است خلعت تازگی بپوشاند و به آنچه تازه است رنگ کهنگی بزند ...» نتیجه این می‌شود که خواننده از او بپرسد: «پس ای ایسوکراتس، تو به همین‌سان می‌خواهی حقایق را دربارهٔ اسپارت و آتن عوض کنی؟» در واقع، چنین ستایشی از سخنوری، در همان آغاز اثر، دعوتی است از خواننده به اینکه به سخنان نویسنده اعتماد نکند.

شاید، همان‌طور که قبلاً به طورکلی دربارهٔ همهٔ صور بلاغی گفتیم، بهترین راه استفاده از مبالغه آن باشد که کسی ظنّ مبالغه به آن نبرد.

یک مفسر قرن هجدهم با این مثالِ لونگینوس به مشکل برخورده است و می‌گوید:

> عبارت ایسوکراتس، که منتقد در اثر خود درج کرده است، ظاهراً بیشتر حاکی از حساسی نابجاست تا مبالغه. شاید لونگینوس تمایل دارد به اینکه هر احساس قهری یا هر احساسی را که به صورت نه چندان طبیعی بیان شده باشد مبالغه بخواند.[۲۹]

بوده[۳۰]، ویراستار نسخهٔ دو زبانهٔ یونانی و فرانسه نیز با این دید موافق است و می‌گوید: «این بیشتر یک روش استدلال و سبک است تا مبالغه»[۳۱]. اخیراً نیز یکی از مترجمان این یادداشت را اضافه کرده است:

> باید توجه داشته باشیم که لونگینوس اصطلاح مبالغه را به مفهوم بسیار وسیعی به کار می‌برد.

---

29) Edward Burnaby Greene, "Observations on the Sublime of Longinus", in *Critical Essays* (London 1770).

30) Budé

31) Lebègue, p. 53.

زیرا مسلماً این پاره از سخنان ایسوکراتِس کمتر مبالغه در معنی رایج آن به نظر می‌رسد و دست بالا نوعی اغراق است.[۳۲]

و ویراستار نسخهٔ جدید و نهایی نیز مانند دیگران حیرت کرده است: «می‌توانیم قبول کنیم که عشق ایسوکراتس به تضاد او را در اینجا به ابطال استدلال خود واداشته است. امّا آیا مبالغه دقیقاً در کجاست؟»[۳۳]

واقعاً در کجا؟ مگر اینکه مبالغه در اینجا به صورتی باشد که موفق شود از زیر نگاه کنجکاو مابگریزد. بیشتر احتمال می‌رود که آنچه لونگینوس را آزار می‌دهد کمبود شدیدِ صَور بلاغی در زبان ایسوکراتِس باشد به هنگام طرح موضوعی به این اهمیت: این اعلان خشن و کاملاً صریح دربارهٔ قدرتِ زبان در نظر لونگینوس مبالغهٔ مجمل جلوه می‌کند، حقیقتی که به دروغ بدل می‌شود. او می‌گوید که نباید ایسوکراتِس را به خاطر این ساده‌لوحیِ «بچگانه» جدّی گرفت ... بلکه باید یا او، از این رو که می‌خواست زندانیان را آزاد کند یا صوَرِ بلاغی بد پنهان شدهٔ او چنان خشمی را در فصل ۱۷ برانگیخت، سختگیر بود. واقعاً این تصوّر از جانب ایسوکراتِس کودکانه است که خودش ــ یا فرد دیگری ــ اصلاً بتوانند این رمز را کشف کنند.

---

32) Gaude, p. 50. 33) Russel, p. 171.

# اصطلاحات


ا

ارتفاع (gradation) ۴۶

استطراد (digression) ۳۱

استعاره (métaphore) ۶۲

استفهام (interrogation) ۴۰

اطناب بلاغی (periphrasis) ۴۲ح، ۵۰

ب

بسط مقال (amplification) ۲۹

پ

پوررِیخا (pyrrhicha) ۶۷

ت

تروخایوس (trochaios) ۶۷

تشبیه (comparaison) ۶۲

تقدیم و تأخیر (قلب) (hyperbaton) ۴۲ح

تکرارالصداره (anafora) ۴۲ح

ج

جناس اشتقاق؟ (polyptoton) ۴۲ح، ۴۵

د

دارو و پادزهر (alexipharmakon) ۳۸، ۸۷

دوگانگی (ambivalence) ۹۲

دیخوره (dichoré) ۶۷

ر

ردالتعبیر (periphrasis) ۵۰ح

روایت (narration) ۳۱

س

سبک (style) ۲۷

ش

شور ساختگی (parenthyrse) ۱۵

شور و هیجان (passion) ۲۰، ۲۱

ص

صور اندیشه (معانی) (figures de pensée) ۲۰

صور بلاغی (figures) ۲۰

صور بیان (figures de mots) ۲۰

صور خیال (images) ۳۳

صورت التفاتی (apostrophe) ۳۸

ط

طنز تلخ (diasyrmos) ۶۴

ع

علاقات مجاز مرسل؟ (polyptoton) ۴۲ح،
۴۵

ف

فصل (asyndeton) ۴۲ح

م

مبالغه (hyperbole) ۶۲

مجاز مرسل (metonymia) ۴۲ح

مجاز مرسل (synecdoche) ۴۲ح

مجاز مرسل (hypallage) ۴۲ح

مجازها (tropes) ۲۰

محاکات (mimesis) ۳۲

مشارکت (synmori) ۲۲

و

وصف جاندار (diatyposis) ۴۳

ه

هالهٔ قدسی (aura) ۸۹

همراهی (accompagnement) ۵۰

# فهرست اعلام


آ

آپولون ۲۰، ۲۱، ۵۹

آپولونیوس ۵۷

آتن ۱۴، ۳۷، ۳۸، ۴۲، ۴۷، ۶۲، ۶۳، ۸۶، ۸۸، ۹۲

آتنوگنس ۵۹

آتی‌ها ۱۶، ۳۸، ۴۷، ۸۷

آخابی‌ها ۲۳، ۷۶

آخیلوس (آشیل) ۲۲، ۲۴، ۷۶

آرائوس ۲۸، ۴۸

آرتمیس ۲۰، ۵۹

آرتمیسیون ۳۹، ۹۰

آرخیلوخوس ۲۸، ۳۲، ۵۷

آرس ۲۴، ۳۵، ۷۷، ۸۴

آرگونوتیکا ۵۷

آریستارخوس ۳۲

آریستاس ۴۷

آریستوفان ۶۶

آریستوگیتون ۴۷، ۵۰

آریماسپ‌ها ۴۷

آژاکس (آیاس) ۲۱، ۲۳، ۲۴، ۷۶، ۷۷، ۸۴

آسیا ۱۴، ۱۶، ۴۷، ۶۹

آگاتوکلس ۱۷

آلوادها ۲۰

آمفی‌کراتس ۱۴، ۱۷

آمفیون ۶۷

آمونیوس ۳۲

آمونیوس ساکاس ۳۲

آناکرئون ۵۳

آیسخولوس ۱۴، ۳۵

آیسخینس ۳۹

ا

ائول ۲۵

ابن ندیم ۹

اِتنا (آتش‌فشان) ۶۰

اراتوستنس ۵۷

اِرِختئوس ۱۴

ارسطو ۹، ۵۴، ۹۱

اریگونه ۵۷

اِرینوئس‌ها (الاهگان انتقام) ۳۴

اسپارت ۱۷، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۹۴

اسپارتی‌ها ۱۶

استسیخوروس ۳۲
اسکندر ۱۴، ۱۶، ۲۲، ۵۴
افلاطون ۸، ۱۶، ۱۷، ۲۶، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۴۷، ۵۱، ۵۲، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۶۰، ۶۱، ۷۸
اِفیالتس ۲۰
اگوپتوس ۴۷
الفانتین ۴۸
الفهرست ۹
انیو ۳۵، ۸۴
اوپولیس ۳۸
اونوس ۲۰
اودیپوس ۳۶، ۴۶، ۸۵
اودیپوس درکولونوس ۳۶
اودیسه ۲۰، ۲۱، ۲۴، ۲۵، ۴۲، ۵۰، ۷۶
اورستس ۳۶، ۸۳، ۸۵
اورولوخوس ۴۲
اوریپیدس ۳۴، ۳۵، ۶۶، ۶۷، ۸۳، ۸۴
اوریتیا ۱۴
اوسا (کوه) ۲۰
اولمپ (کوه) ۲۰
اولیس ۲۵، ۴۲، ۵۰
اووید ۱۴، ۲۶
ایسوکراتس ۱۶، ۶۲، ۶۳، ۹۴، ۹۵
ایفی مدیا ۲۰
ایلیاد ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۸، ۴۹، ۷۶، ۷۷، ۷۸
ایلیون (تروا) ۲۴، ۲۵
ایون ۱۶، ۵۸
ایون خیوسی ۵۸
ایونی ۴۴، ۴۵

ب

باکولیدس ۵۸
بال (در سوییس) ۷
بربر ۶۹
بربرها (ایرانیان) ۶۳
برک، ادموند ۷
بنیامین، والتر ۸۸، ۸۹
بوآلو ۷، ۹، ۲۷، ۷۴
بودلر ۸۹
بوده ۹۴
بورناس ۱۴

پ

پاتروکلس ۴۴، ۷۶
پارمنیون ۲۲
پاریس ۲۶
پاشیک ۳۵، ۸۴
پروست ۷۶
پروشانی، ایرج ۷
پروفیروس ۳۶
پلانایا ۳۸، ۳۹، ۸۷، ۹۰
پلوپس ۴۷
پلوپونز (پلوپونسوس) ۴۷، ۸۸
پلوتارک ۲۶
پلیون (کوه) ۲۰
پنتاتلون (مسابقه) ۵۸
پوپ، الکساندر ۹، ۷۴
پوتس ۵۳
پوزئیدون ۲۰، ۲۲، ۲۳
پولوکلیتوس ۶۱
پیزو، ژاکی ۸
پیگمه‌ها ۷۱
پیندار وس ۵۸

ت

تئوپومپوس ۵۳، ۶۹

تئودوروس ۱۵

تئوفراستوس ۵۴

تئوکریتس ۲۶، ۵۷

تراخیس ۴۹

تراکیه ۵۳

ترموپولای (ترموپیل) ۶۳

ترنتیانوس، پوستومیوس ۱۱، ۱۲، ۱۶، ۳۰، ۵۲، ۷۰

تروا ۲۳، ۲۴، ۴۹

ترواییها ۲۳، ۴۵

تسالیا (یونان) ۲۰

تسخیر میلتوس ۴۷، ۸۸

تلماک ۵۰

تنیسن ۲۶

توکودیدس ۳۳، ۴۵، ۴۸، ۶۳

تیبریوس ۱۵

تیده ۴۹

تیمائوس ۱۶، ۱۷، ۵۵، ۷۸

ج

جمهوری ۳۱

جمهوری لاکدایمونیها ۱۷

جمهوریها ۷۱

خ

خابرونیا ۳۷، ۳۹، ۸۵، ۸۶، ۸۸، ۸۹، ۹۰

خشایارشا ۱۴، ۶۹

د

داروخانهٔ افلاطون ۸۷

داتائوس ۴۷

دانوب (رود) ۶۰

دربارهٔ تاج ۸۸، ۸۹

دریدا، ژاک ۸۷

دموستنس ۱۳، ۲۸، ۳۰، ۳۳، ۳۶، ۳۷، ۳۹، ۴۱، ۴۳، ۴۵، ۴۷، ۵۰، ۵۴، ۵۸، ۵۹، ۶۱، ۶۲، ۶۵، ۷۸، ۸۲، ۸۳، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۹۰

دولیل، آبه ۲۶

دیرکه ۶۷

دیودوروسوس سیسیلی ۶۹

دیونوسوس ۲۵، ۴۴

دیونوسوس کلسیوس لونگینوس ۷

دیونوسیوس جبار ۱۶

دیونوسیوس هالیکارناسی ۸

ر

رابرتز، رایس ۶۴

راسل ۷۹، ۸۰، ۸۳، ۹۱

راسین ۲۶

راین (رود) ۶۰

روبرتلو ۷

روحانی، فؤاد ۷

ریطوریقا (فن بلاغت) ۸، ۹، ۹۱

ز

زئوس ۱۴، ۱۶، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۳۴، ۶۷، ۷۶، ۷۷

زرین‌کوب، عبدالحسین ۷

زنوبیا (ملکه) ۷

زوئیلوس ۲۵

س

سارپدون ۴۶

سافو ۲۶، ۲۷، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۴، ۸۷، ۸۸، ۸۹

سالامیس ۳۸، ۳۹، ۸۷، ۹۰
سعیدی، محمد ۳۶
سفر پیدایش ۲۳
سقراط ۱۶، ۷۸
سکاها ۵۱
سودا ۳۴
سوفوکلس ۱۴، ۳۶، ۴۶، ۵۸
سیراکوسی ۱۷
سیراکوسی‌ها ۶۳
سیرسه (کیرکه) ۲۵
سیسرون ۱۴، ۲۸، ۳۰
سیسیل ۱۶
سیسیلی‌ها ۶۳
سیکلوپ [کوکلوپس]ها ۲۵

ف

فائتون ۳۴، ۳۵، ۸۳، ۸۴، ۸۵
فایدروس ۵۶، ۷۸، ۸۷
فرونیخوس ۴۷، ۸۸
فلسفهٔ کانت ۷
فلوبر ۷۶
فلوطین ۳۲
فوبوس ۲۱، ۳۸، ۸۷
فوسکولو ۲۶
فیلیپ ۳۷، ۳۸، ۴۱، ۵۳، ۵۴، ۸۷، ۸۸
فیلیستوس ۶۶
فینیقیه ۶۹

ق

قبرس ۶۹

ک

کئوکس ۴۹
کاتولا ۲۶
کادموس ۴۷
کاساندرا ۳۵
کالیستنس ۱۴
کُرنل (دانشگاه) ۹، ۷۴
کروازه، موریس ۸
کروچه، بندتو ۷
ککلپوس ۸، ۱۱، ۱۶، ۲۰، ۲۱، ۵۳، ۵۶
کلئومنس ۵۳
کلیتارخوس ۱۴
کوبله (سیبل) ۶۴
کورویانت ۶۴
کوروش ۴۸
کولوسوس (پیکره) ۶۱

گ

گاداره ۱۵
گروبه ۷۹
گزنفون ۱۶، ۱۷، ۲۰، ۴۲، ۴۸، ۵۱، ۵۴، ۷۰، ۹۳
گورگیاس لئونتیومی ۱۴
گیبون ۷۴

ل

لتو (لاتونا) ۵۹
لطفی، محمدحسن ۱۷، ۳۱، ۵۱، ۵۲
لوسیاس ۵۶، ۵۸، ۶۰
لوکرسیوس ۲۶
لوکورگوس ۳۵
لونگینوس ۷، ۸، ۹، ۱۱، ۱۷، ۳۲، ۴۱، ۵۲، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۸۹

۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹۴، ۹۵
لیبیا ۳۴

م
ماتریس ۱۴
ماراتون ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۸۶، ۸۷، ۹۰
ماکسیمِ صوری ۲۶
مدح‌نامه ۱۶، ۶۲، ۹۴
مرونه ۴۸
مسینا ۱۶
مصر ۶۹
مقدونیه ۴۱
میاندروس ۶۴
مینکنوس (مینخنوس) ۵۱
موسی ۷۶، ۷۷
میلتوس ۴۷

ن
نفیسی، سعید ۴۲، ۴۹، ۵۰
نقیب‌زاده ۷
نیزه‌دار (پیکره) ۶۱
نیل (رود) ۴۸، ۶۰

و
وَردزْوَرث ۸۰، ۸۲
ویمسات ۷۵
ویوین، رنه ۲۶

ه
هادس ۲۲
هرا ۲۰، ۵۹
هراکلس ۱۶، ۲۲
هراکلید ۱۶
هرتز، نیل ۹، ۷۴
هرکول ۴۹، ۶۶
هرمس ۱۶
هرموکراتس ۱۶
هرمون ۱۶
هرودوت ۱۷، ۲۷، ۳۲، ۴۱، ۴۴، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۱، ۵۳، ۶۳، ۶۸
هسپودوس ۲۲، ۳۲
هفت تن به ضد تباهی ۳۵
هکاتایوس ۴۹
هکتور ۲۸، ۴۶، ۴۹، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۱
هگسیاس ۱۴
هگل ۷
هلیوس ۳۴، ۸۴
هُمر ۹، ۱۷، ۲۰، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۷، ۲۸، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۴۹، ۵۷، ۶۱، ۷۱، ۷۴، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۳
هُمِر ۷۴
هوپریدس ۳۷، ۵۸، ۵۹، ۸۵، ۸۶
هوراسیوس ۲۶

ی
یگر، ورنر ۸۸
یوکلستا ۴۶