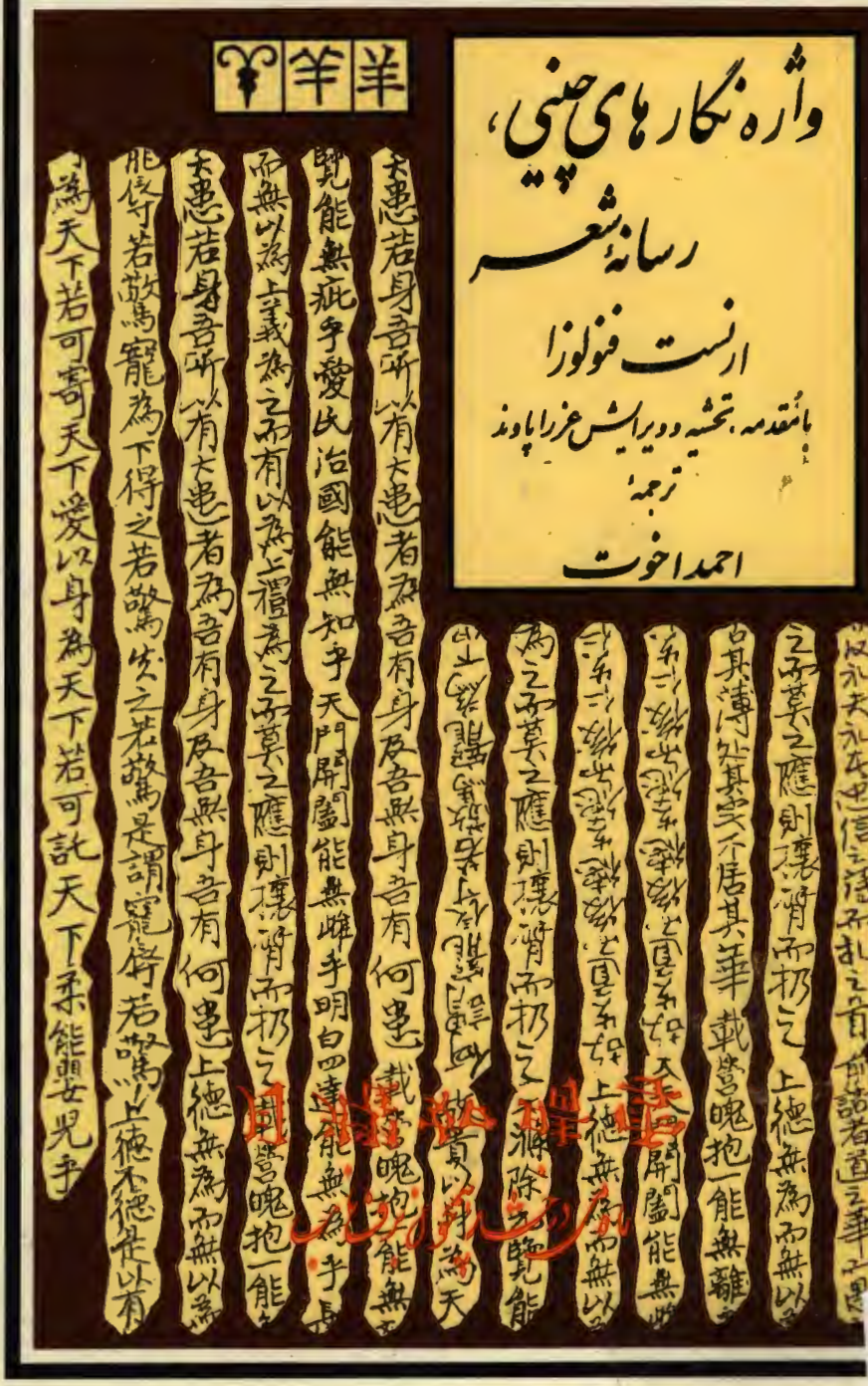

羊 羊
واژه نگارهای چینی،
رسانهٔ شعر
ارنست فنولوزا
با مقدمه، تحشیه و ویرایش عزرا پاوند
ترجمه
احمد اخوت

On Literature

Chinense Written characters as a medium for Poetry

Ernest Fenollosa

Persian Language Translation by

Ahmad okhovat

Published in Isfahan, Iran
by Farda Publications

«رسالهٔ ارنست فنولوزا، واژه‌نگارهای چینی رسانهٔ شعر، اولین تبلور بارز کاربرد روش علمی در نقد ادبی است».

عزرا پاوند

نشر فردا

۴/۵۹۰

درباره ادبیات ـ نظریه ادبی

دربارهٔ ادبیات / شعر

واژه‌نگارهای چینی

رسانهٔ شعر

ارنست فنولوزا

با مقدمه، تحشیه و ویرایش: عزرا پاوند

ترجمهٔ احمد اخوت

اصفهان ـ ۱۳۷۸

نشر فردا

اصفهان : صندوق پستی ۳۵۵۷ ـ ۸۱۴۶۵
تلفن : ۴۵۱۳۲۷

واژه‌نگارهای چینی، رسانهٔ شعر ارنست فنولوزا
با مقدمه، تحشیه و ویرایش عزراپاوند
مترجم احمد اخوت

سال انتشار ۱۳۷۸
تیراژ ۳۳۰۰ نسخه

حروفچینی مؤسسه فردا
صفحه‌آرا اسدالله شهنام
ناظر فنی چاپ سیدابوالحسن شریعتی

لیتوگرافی ایران
چاپ کوثر
صحافی سپاهان

خوشنویسی روی جلد: مهدی فروزنده

کلیهٔ حقوق محفوظ است.

شابک: ۲-۲۰-۶۳۲۸-۹۶۴ ISBN:964-6328-20-2

فهرست مطالب

یادداشت مترجم ۱۱
پیشگفتار مترجم ۱۳
چشم اندازهایی از یک زندگی ۳۳
(نوشتهٔ مترجم)
واژه‌نگارهای چینی، رسانهٔ شعر ۴۳
یادداشتهای عزراپاوند ۹۵
نگاهی به رسالهٔ فنولوزا: فصلی از کتاب الفبای خواندن . ۱۱۷
(نوشتهٔ عزراپاوند)
زبـــــان ۱۲۹
(نوشتهٔ رالف والدوامرسون)
سیر تکوینی تصویر نگارهای چینی ۱۴۵
(نوشتهٔ اُرِست و اِنکو واکاری)

یادداشت مترجم

آنچه می خوانید ترجمهٔ رسالهٔ ارنست فنولوزا درباب شعر است با عنوان واژه نگارهای چینی، رسانهٔ شعر. فنولوزا این اثر راکمی قبل از مرگ، احتمالاً در سال ۱۹۰۶ و یا ۱۹۰۷، نوشت. بعد از مرگ او وظیفهٔ خطیر ویرایش وچاپ آثارش به عهدهٔ عزرا پاوند گذاشته شد و وی در سال ۱۹۱۸ نسخهٔ نهائی آن را برای چاپ آماده کرد امّا به عللی انتشار آن تا سال ۱۹۳۶ به تعویق افتاد.

رسالهٔ فنولوزا یکی از آثار بسیار مهم در زمینهٔ شعر و ادبیات است. این کتاب کوچک تأثیری عمیق برمعاصران خود گذاشت، خاصّه بر تشکّل افکار تصویرگرایان. به گفتهٔ پاوند این اثر به رحمتی می مانست که بدون زحمت به چنگ دست اندرکاران ادبیات افتاده باشد. فنولوزای تأثیرگذار خود پروردهٔ یک دوران بود وعضوی از نحلهٔ استعلائیان نیواینگلند. از اینرو در اینجا ما بیش از اینکه با یک فرد وافکار وی روبرو باشیم با یک جریان فکری مواجهیم. به همین دلیل برای اینکه خوانندگان بتوانند با سرچشمه های فکری فنولوزا بیشتر آشنا شوند مقالهٔ "زبان" نوشتهٔ امرسون (که تأثیری عمیق برفنولوزاگذاشت) را ترجمه و پیوست رسالهٔ فنولوزاکردم. همچنین ترجمهٔ فصلی ازکتاب "الفبای خواندن"،نوشتهٔ عزراپاوند را در این

مجموعه آورده‌ام که در واقع می‌توان آنراتحلیلی بر رسالهٔ فنولوزا دانست. ترجمهٔ فصلی ازکتاب آقا و خانم "واکاری"(با عنوان "سیر تکوینی تصویر نگارهای چینی") را نیزبه همین منظور ترجمه کردم تا خوانندگان ببینند که تصویر نگارهای چینی چه پیوند دیالکتیکی و تنگاتنگی با طبیعت وکنش اجتماعی دارند.

در پایان باید از دو دوست قدیمی شاعرم، آقایان عباس صفاری و محمود نیکبخت، سپاسگزاری کنم. از عباس صفاری ممنونم که با زحمت فراوان نسخه ای از این رسالهٔ کمیاب را یافت ودر اختیارم گذاشت. دوست دیگرم آقای نیکبخت رسالهٔ فنولوزا وضمائم آنرا با دقت خواند و ویراست. محبت این عزیزان راهمیشه در یاد خواهم داشت.

احمد اخّوت

月耀如晴雪

می‌درخشد ماه، چونان برف ناب

پیشگفتار مترجم

«لازمهٔ تفکر جامع زبان باردار است: زبانی غنی، پر مغز و پرمایه، سرشار از معانی گسترده ... این شعر است: یعنی آنگاه که واژه بر تفکر و یا احساس دلالت کند. شعر یعنی: تعامل دیالکتیکی واژه‌ها».

ارنست فنولوزا: "ماهیت هنرهای زیبا"
[مقاله، ۱۸۹۶].

«زبان درختان، علفها، ابرها و جنگلها، زبان کوهها و آبها. شاعران چنین می‌گویند... آیا درختان و علفها و ابرها به نحوی با ما سخن می‌گویند؟»[۱]

هزاران سال پیش، وقتی بشر در این جهان تنها بود، همهٔ اعیان طبیعت با او سخن می‌گفتند. صدای وزش باد در درختها، غرش رعدوبرق، سایهٔ ابری که پیرامون او را سایه و روشن می‌زد همه با وی **مستقیماً** گفتگو می‌کردند. همه چیز در معنای مستقیم به کار می‌رفت و هنوز از "مجاز" و رازهای زبانی نشانی نبود، اما امروز دیگر طبیعت با ما سخن نمی‌گوید، فقط "اطلاع می‌دهد". ابرها قصد این را ندارند که خبر از آمدن توفان بدهند و درختان نمی‌خواهند چیزی دربارهٔ باد بگویند. طبیعت اطلاع می‌دهد، اما گفتگو نمی‌کند[۲].

در رساله‌ای که می‌خوانید، فنولوزا خود این نکته را دقیقاً مشخص خواهد کرد که چرا دیگر زبان (وکلاً طبیعت) با ما سخن نمی‌گوید بلکه فقط اطلاع می‌دهد: چرا زبان حالت طبیعی خود را از

۱ـ الکساندر کوندارتف، زبان و زبانشناسی، ترجمهٔ علی صلحجو، ایران یاد، ۱۳۶۳، صفحهٔ ۱۱.
۲ـ همان مأخذ، صفحهٔ ۱۲.

دست داده و به چیزی منسوخ و بدلی تبدیل شده است. هدف از نوشتن این پیشگفتار طرح (ویا در واقع جمع‌بندی) چند نکتهٔ نسبتاً مهم است که در مجموع شاید بتوانند نکاتی را در ارتباط با رسالهٔ حاضر روشن کنند. اینها عبارتند از: توضیحی دربارهٔ زبانهای تصویری و آوائی، تفکر چینی و نکاتی دربارهٔ نحلهٔ استعلائیان نیواینگلند.

زبانهای تصویری و آوائی

اندیشه را می‌توان به اشکال دیداری گوناگون انتقال داد. پیش از پیدایش خط، در دوران شکوهمند فرهنگ شفاهی، حافظهٔ انسان وظیفهٔ ثبت و انتقال اندیشه را به عهده داشت. جوامع بشری این وظیفه را عمدتاً به حافظهٔ جمعی اندیشمندان جامعه واگذار می‌کردند. در عصر فرهنگ نوشتاری این مهم را خط به عهده دارد. گرچه در طول تاریخ اشکال دیداری ثبت اندیشه (خط) گوناگون بوده امّا شیوه‌های آن محدود به انواع زیر بوده است:

۱ـ خط تصویری ـ در این شیوه که قدیمی ترین شکل خط بود، بشر برای انتقال اندیشهٔ خود تصاویری را که دلالت بر کنش و یا شیء می‌کرد به کار می‌برد. هر چه را می‌خواست بیان کند تصویر کوچکی از آنرا می‌کشید. در اینجا تصویر کوچکی از "پا" دلالت بر "پا" می‌کرد.

خط تصویری کلاً به سه دسته تقسیم می‌شود: الف ـ خط تصویرنگاری. ب ـ خط اندیشه‌نگار: که تصویر (مجردی) است از وضعیت یک شیء و یا پیوند میان چند شیء. بنابراین هراندیشه نگار حاوی "ایده‌ای" بود (است). برای مثال در زبان چینی اندیشه نگار "خوب" واژه‌نگار مرکبی است از دو تصویر نگار "مرد" و "زن".

پ ـ خط واژه‌نگار (Logograph) ـ در این خط هر نشانه به جای یک

واژه به کار می‌رفت. هیروگلیف های مصری و بعضی از واژه‌نگار (Character) های چینی نمونه‌های بارز خط واژه‌نگار هستند.

۲ـ خط هجایی (یا هجانگار) ـ خطی است متشکل از مجموعه‌ای علائم تصویری مجرد که هریک دلالت بر یک هجا می‌کنند. به سخن دیگر این نوع خط مجموعه‌ای از نشانه‌های هجایی است. این نوع خط در تاریخ تکوینی نظام نوشتاری (سیر تکوینی از علائم طبیعی ملموس به نشانه‌های قراردادی مجرد) در مرتبهٔ دوم جای دارد.

۳ـ خط الفبایی ـ در این نظام هر حرف دلالت بر واج مشخصی می‌کند، حروفی که گرچه ممکنست ریشهٔ طبیعی داشته باشند اما امروز دیگر شفافیت خود را از دست داده و به علائمی عمدتاً قراردادی تبدیل شده‌اند.

از دیرباز، مشخصاً از زمان فردیناند دوسوسور، که به حق وی را پدر زبانشناسی جدید دانسته‌اند، دربارهٔ منشاء زبان دو نظریهٔ عمده وجود داشته است:

(۱) دسته‌ای، منجمله خود دوسوسور و هواداران وی، که معتقد بودند زبان چیزی جز نظامی از نشانه‌های قراردادی نیست.

(۲) آنان که پیوند میان دال و مدلول را نه قراردادی بلکه طبیعی می‌دانند. گرچه معتقدان به این نظریهٔ چندان زیاد نیستند، امّا شواهد موجود دالّ بر اینست که این نظریهٔ قدیمی، البته با برداشت و نگاهی تازه، به سرعت در حال احیاو شکل گیری است. ما دستهٔ دوم را تصویرنگاران (Iconist) می‌نامیم.

از دیدگاه نشانه شناسی علامت (Sign) به دو دستهٔ عمده تقسیم می‌شود:

نشانه‌های طبیعی (Index) و نشانه‌های وضعی (Signal). در نشانه‌های طبیعی، یا عقلی و خود به خودی، انسان آنها را به قصد ایجاد ارتباط

به وجود نیاورده است. در اینجا انسان از طریق پدیده‌های طبیعی اطلاعاتی به دست می‌آورد. مانند علامت دود که می‌توان از آن به وجود آتش پی برد. در نشانه‌های وضعی انسان در وضع و معنای آنها نقش اساسی دارد و در واقع آنها قراردادی هستند. نشانه‌های وضعی را به دو دسته تقسیم کرده‌اند: (۱) نماد (Symbol)، که پیوند میان دال و مدلول قراردادی ـ یا وضعی ـ است ، (۲) تصویر (Icon) ، که ارتباط میان دال و مدلول طبیعی است (و یا دقیقتر بگوئیم: کاملاً قراردادی نیست).

بنابراین با توجه به نشانه‌های وضعی فوق می‌توان زبانهای جهان را به دو دسته تقسیم کرد: زبانهای تصویری و زبانهای آوایی. زبانهای تصویری از خط تصویری و زبانهای آوایی از خط الفبایی استفاده می‌کنند. بعضی از زبانشناسان و متخصصان خط (مانند "دریـنگر" و "گلب"[1]) به درستی معتقدند که حتی خط‌الفبایی‌صرفاً از مجموعه‌ای علائم قراردادی متشکل نیست بلکه حروف نیز از نشانه‌های تصویری سرچشمه گرفته و ریشهٔ طبیعی داشته‌اند اما بعداً پیوند طبیعی خود را از دست داده و به صورت علائم مجرد در آمده‌اند. دو زبانشناس فوق، در دو مأخذی که مشخصات آنها در پائین این صفحه ذکر شده است، برای اثبات نظریهٔ خود حروف انگلیسی راتأویل کرده و صورت تصویری اولیهٔ آنها را مشخص کرده‌اند.(برای نمونه‌ای از سیرتکوینی و تأویل واژه نگارهای چینی به مقالهٔ "سیر تکوینی واژه نگارهای چینی مراجعه کنید که ترجمهٔ آن در مجموعهٔ حاضر درج شده است).

1- David Dringer, The Alphabet, Hutchinson, 1949.
Ignace Gelb, A Study of Writing, U. of Chicago 1963.

با عنایت به نکات فوق موارد زیر را دربارهٔ زبان چینی می‌توان جمع‌بندی کرد:

۱ـ درایـن زبـان واژه نگـار (Character) دو شکـل دارد: تصویرنگـار (Pictogram) واندیشه‌نگـار (Ideogram).واژه‌نگـارهای بـدوی چـینی عمدتاً به صورت تصویرنگار بودند و خواننده از صورت هر واژه نگار به آسانی می توانست به معنای آن پی‌ببرد. روشن است که این شیوهٔ بدوی نمی توانست به همهٔ نیازهای زبانی چینیان پاسخ گوید ونیاز به تغییر وتحّول داشت .

این تحوّل بااضافه‌کردن یک بخش آوایی به زبان مکتوب صورت پذیرفت .

۲- امروز هر واژه‌نگار مرکب از دو جزء است :

ریشه(Root)وبخش آوایی (Phonetic). به عبارت دیگر ریشهٔ واژه‌نگار حوزهٔ معنایی آنرا مشخص می کند (مثلاً این واژه‌نگار باید معنایی در محدودهٔ خشکی ، یاتری ، ویا آتش و ... داشته باشد) و بخش آوایی تلفظ دقیق آنرا . افزون براین، بااین شیوه می‌توان، با افزودن آواهای جدید، واژه نگارهای مستقلی برای خاک ، خشکسالی ، سترون بودن و نظایر اینها به وجود آورد.

۳- زبان چینی تصریفی نیست ، یعنی از شکل واژه‌نگارنمی‌توان به عدد، زمان، شـخص وجـنس پـی بـرد . مـفرد وجـمع هـم تفـاوتی بایکدیگر ندارند وهمانطور که فنولوزا به تفصیل بحث کرده در ایـن زبان حروف اضافه و ربط بسیارکم یافت می شوند . واژه نگارها را ستون وار واز بالا به پایین واز راست به چپ می نویسند .

تفکر چینی

آیاخط فقط ابزار ثبت اندیشه است ؟ به این پرسش می‌توان

پاسخ های متفاوتی داد . مسلم است که خط وشیوه های کتابت فقط ابزاری ساده برای ثبت اندیشه نیست . شیوهٔ کتابت (ونه ابزارکتابت) و زبان تعاملی تنگاتنگ ودیالکتیکی دارند . شیوهٔ کتابت از یکسو متأثر از جهان بینی افرادی است که آنرا ابداع کرده اند ، و از دیگر سو خط وشیوهٔ کتابت بر افکار سخنگویان زبان تأثیر می گذارد.حتی جهت نگارش (از چپ به راست یا بعکس) بر دریافت ما از جهان بی تأثیر نیست. جامع تر بگوییم هر زبان دارای فردیتی مختص به خوداست . فنولوزا می گوید چینیان به تصادف شیوهٔ تصویرنگاری را انتخاب نکردند ، بل این نوع کتابت متاثر از جهان بینی آنهاست که قائل به نفوذ متقابل انسان وطبیعت‌اند. آنها زبان وطبیعت را نیروهایی خلاق می دانند که پیوسته در تعامل‌اند و تاثیر و تاثر آنها دیالکتیکی است نه مکانیکی . هریک از واژه نگارهای چینی (وبالطبع جمله ها) بیان کنندهٔ این روند طبیعی هستند. به نظر فنولوزا این فرایند دربارهٔ همهٔ زبانها صادق بوده امّابسیاری ازآنها، مثل زبانهای هندو اروپایی ، پیوند طبیعی خود را از دست داده و فقط معدودی، مانند زبانهای تصویری، اصلّیت خود را حفظ کرده‌اند. فنولوزا می‌گوید: "طبیعت شکل جمله را خود به انسان ابتدایی تحمیل کرد. این ما نبودیم که آن رابه وجود آوردیم. جمله عبارتست از انعکاس نظم زمانی در علیّت. باید تمام حقیقت را در جمله بیان کرد زیرا تمام حقیقت عبارت است از انتقال نیرو". این نیرو توسط سه واحد: عامل،کنش و مفعول انتقال می‌یابد. "در این فرایند کنش امر واقع است و تمام جوهر جمله. عامل و مفعول تنها اجزاء محدودکننده جمله‌اند".

اما به راستی آیا این فردیت وتشخّص زبان که یکی از ستونهای اصلی رسالهٔ فنولوزا است، و وی آن را تفاوتهای هستی شناختی می‌نامد، و فلاسفهٔ زبان اینهمه در باره آن سخن گفته اند چیست؟

اجازه بدهید پاسخ را از نوشته های هومبولت به دست آوریم:

هومبولت فردیت ویژهٔ هرزبان را متأثر از ساخت صوری آن زبان می داند (ساختی که خود متأثر از جهانبینی سخنگویان آن زبان است) و آن را صورت درونی گفتار[1] می نامد. در نظر هومبولت صورت درونی گفتار عبارت است از: "ساخت درونی و دستوری زبان، و اینهمه متشکل از عناصر و انگاره ها و قواعدی است که بر مادّهٔ خام گفتار افزوده می شود، و بخشهایی از آن نزد همهٔ آدمیان مشترک است زیرا به ابزار فکری آدمی مربوط می شود. امّا بخشهایی نیز از صورت درونی هر زبانی هویت صوری آن زبان و وجه تفاوت آن با همهٔ زبانهای دیگر است. (پس می توان صورت درونی گفتار هومبولت را تا حدودی با زبان دوسوسور، بدان گونه که در تمایز دوگانه زبان وگفتار - langue - parole-آورده می شود، همانند دانست). صورت درونی هرزبانی ، درمقام اصل سازمان دهنده آن زبان برساختهای هجایی وبر صرف ونحو و همچنین برواژگان زبان مزبور حکومت می کند... و مهمتر از همهٔ اینها آنکه زبان و اندیشهٔ هرملتی از یکدیگر جدایی ناپذیرند. هومبولت این رای و نظر هردر راکه می گوید فکر وزبان دوشا دوش هم تحول می یابند، گامی پیشتر می‌برد و می‌آورد که گفتار و سخن هر ملتی روح آن ملت است، و روح آن ملت گفتار وسخن آن است."[2]

هومبولت براساس صورت درونی گفتار واندیشهٔ غالب بر آن

1-inner sprachform

۲ ـ آر. اچ . روبینز، تاریخ مختصر زبانشناسی، ترجمهٔ علی محمد حق‌شناس، نشر مرکز، ۱۳۷۰، صفحهٔ ۳۷۳ .

(درکتاب منشاء صورتهای دستوری و تأثیرآنها در تحول اندیشه[۱]- منتشر به سال ۱۸۲۲) در بارهٔ رده‌بندی زبانهای جهان چنین می‌نویسد: « تحولات زبانی از مرحلهٔ ارجاع محض وصرف به اشیاء به کمک کلمات ساده آغاز شده، آنگاه به مرحله پیوند زدن عناصر معنادار کمکی به کلمات رسیده، و سپس به مرحلهٔ تصریف واقعی کلمات، بدان گونه که در زبانهای لاتین و یونانی و سانسکریت به چشم می خورد راه یافته است.» بنابراین طبق این رده‌بندی: «زبانهای چینی و سانسکریت به مثابه دو قطب اصلی رده شناختی قلمداد می‌شوند، یعنی زبان چینی به منزله ناب‌ترین نمونه از زبانهای تحلیلی و یا تک واژه‌ای در نظر گرفته می شود و زبان سانسکریت به منزله ناب‌ترین نمونه از زبانهای تصریفی، و آنگاه تمامی زبانهای دیگر بین این دو قطب جای داده می شوند، از جمله زبانهای پیوندی (که از آنها به عنوان زبانهای دو رگه یاد می شود).»[۲] تأثیر صورت درونی گفتار فقط محدود به واژگان نیست بلکه بر همهٔ سطوح زبان تأثیر می‌گذارد. فی‌المثل هومبولت ساختهای جمله را چنین نوع بندی می‌کند: "یکی آن نوع که در آن میان کلمات هیچ پیوند دستوری آشکاری برقرار نمی‌شود، و این نوع را در زبان چینی می‌توان دید. دیگری آن نوع که در آن صورتهای کلمات نشانگر روابط دستورینند، واین نوع را در زبان سانسکریت می‌شود دید و سوم آن نوع که در آن ساخت اصلی جمله در یک کلمه منظم می‌شود، و این نوع را می‌توان در برخی از زبانهای

2- Origin of grammatical forms and their influence on the development of thought,1822.

۱- تاریخ مختصر زبانشناسی، صفحهٔ ۳۷۷.

سرخپوستی امریکایی مشاهده کرد."[۱]

صورت درونی گفتار حتی بر نحو جمله نیز تأثیر گذار است. در زبانهای هند و اروپایی (مانند زبان انگلیسی و فارسی) فاعل نقش اساسی و تعیین کننده دارد در حالیکه در زبان چینی این کنش و یا مفعول است که برجسته است. و این نیست مگر دو جهان‌بینی متفاوت. به قول لائوتسو، "اشیاءاز وجود (بود) سرچشمه می‌گیرند، وجود از نیستی." مثلاً در زبان فارسی (و همینطور در انگلیسی) می‌گوئیم: "من پول دارم" (I have money) در صورتیکه یک فرد چینی همین مفهوم را چنین بیان می‌کند: Wo Yo chien [برای من هست پول (درآنجا)] . در واقع در زبان چینی فاعل نقش محوری کمتری دارد و از انعطاف بیشتری برخوردار است.

پیوند میان فعل و فاعل، و یا نهاد و گزاره، را در جمله‌های اسمی بهتر و دقیق‌تر می‌توان دید. در بیشتر زبانهای هندو اروپایی، فعل ربطی "است" نهاد و گزاره را به هم پیوند می‌دهد در حالیکه در زبانهای سامی و چینی که اصلاً فعل ربط وجود ندارد، نهاد و گزاره بدون واسطه پیوند می‌یابند و ارتباط آنها وجودی‌تر است. برای مثال در زبان عربی به جای اینکه بگوئیم: "زید جاهل است" می‌گوئیم: "الزیدٌ جاهِلٌ". در اینجا پیوند و این همانی میان مبتدا و خبر دارای فعلیت بیشتری است، گوئی اصلاً باجمله‌ای فعلی روبرو هستیم. و یا در زبان چینی اگر بخواهیم بگوئیم: "او مریض است" می‌گوئیم: با او (هست) بیماری. و یا: "**دارد** او بیماری". در اجزاء کلام زبان چینی، کنش (فعل) نقش برجسته‌ای دارد و به همین خاطر به آن کلمهٔ "پُر" می‌گویند، امّا حروف اضافه و ربط که نقش چندانی ندارند را در زمرهٔ

۱ـ همان مأخذ، صفحه ۳۷۹.

کلمات "تهی" طبقه‌بندی می‌کنند. طرفه اینجاست که در این زبان واژه‌نگار shih که به معنای صحیح است به معنای واقعی، فعلیت و تحقق، پربودن نیز هست و متضاد آن، hsü، به معنای تهی، بیهوده و اشتباه است[۱]. اهمیت فعل فقط منحصر به زبان چینی نیست بلکه به نظر می‌رسد در بیشتر زبانهایی که پیوندهای طبیعی خود را حفظ کرده‌اند مهم است. مثلاً واژه‌هایی نظیر "آذرخش"، "موج"، "نبض" که در زبان فارسی اسم‌اند در "زبان سرخپوستان هوپی امریکا فعل‌اند نه اسم." و در زبان نوتکاها، ساکنان جزیرهٔ وانکوور درکانادا، تمام واژه‌هایی که از دیدگاه زبانهای اروپایی اسم‌اند، فعل می‌باشند. در واقع زبان آنها تفکیکی به نام اشیاء و اعمال نمی‌شناسد.طبیعت در نظر آنها کل واحد است و به همین خاطر تمام واژه‌های آنها در یک طبقه قرار دارند.

در این زبان بی‌همتا، خانه می‌تواند بر پا شود یا بسادگی "بخاند"، آتش می‌تواند ایجاد شود یا "بیاتشد". با استفاده از واحدهای پیشوندی و پسوندی، واژه خانه در این زبان می‌تواند به صورتهای مختلفی تغییر شکل یابد: "خانه مدتهاست بر پا شده است"،"خانهٔ موقت"، "خانهٔ آیندهٔ ما" "خانه‌ای که زمانی بر پا بود"، "خانه‌ای که در حال درآمدن به صورت یک خانه است" و غیره"[۲].

امّا به راستی چرا در زبان چینی فعل تا این حد اهمیت دارد؟ فنولوزا پاسخ می‌دهد زیرا چینیان همه چیز را در سیلان و جنبش

۱ـ تمام مثال‌هایی که از زبان چینی شاهد آوردم از این کتاب استفاده کردم:
Johannes Lohmann, "Heidagger's ontological difference", on Heidegger and language, North Western University press,1972,P. 339

۲ـ زبان و زبانشناسی، صفحات ۶۹-۶۸.

می‌بینند. از نظر آنها هیچ چیز ساکن وایستا نیست. جهت تفکّر چینی بیشتر روبه سوی آینده است تا گذشته، همه چیز "مابعد" (post hoc) است تا "ماقبل". به همین دلیل در این زبان وفرهنگ توالی زمانی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و در روایات چینی توالی زمانی و توجه به مکان دقیقاً رعایت می‌شود. بنابراین می‌توان گفت که "بعد، بعد، و بعد" و "مکان و مکان" ساختار غالب روایت‌های چینی است. به عبارت دیگر روایات چینی معمولاً با ذکر زمان شروع می‌شود و در خط زمانی سخن از مکان می‌گوید و سپس حادثه را روایت می‌کند[۱].

استعلائیان نیواینگلند

فنولوزا در سال ۱۸۷۸ که تازه از دانشگاه هاروارد در رشتهٔ فلسفه فارغ‌التحصیل شده بود، و به خوبی با افکار و نظریات امرسون آشنا بود، برای تدریس اقتصاد سیاسی، فلسفه و منطق، به سرزمین ژاپن رفت. زمانی که وی در دانشگاه توکیو تدریس می‌کرد، یکی از همکارانش "ادوارد مورس" بود. مورس نیز فارغ‌التحصیل دانشگاه هاروارد بود و رشتهٔ تخصصی‌اش حیوان شناسی و سالها دستیار الکساندر آگاسی، حیوان شناسی برجستهٔ امریکایی، بود. فنولوزا در دانشگاه توکیو هگل و اسپنسر تدریس می‌کرد و مورس تکامل درس می‌داد. "وان و یک بروکز" (نویسندهٔ کتابی جامع و دقیق دربارهٔ فنولوزا و دوران وی) در کتاب "فنولوزا و حلقهٔ وی" دربارهٔ این دو چنین می‌نویسند: «ادوارد مورس، یکی از اساتید تازهٔ [دانشگاه توکیو] که

۱- برای اصلاعات بیشتر در این باره بنگرید به همان مقالهٔ Heidegger's "ontological difference" که بحث مستوفا و بسیار دقیقی در این باره دارد.

داروینیسم و تکامل درس می‌داد، فلسفه‌ای که به عقیدهٔ وی به خوبی با مکتب شینتو سازگار بود، برای علم، زیست شناسی، گیاه‌شناسی و باستان‌شناسی ژاپن همان خدمتی را کرد که فنولوزا برای هنر آن سامان کرد.[1]» البته فقط مورس نبود که می‌کوشید مبانی نظری فلسفهٔ داروین را با فلسفهٔ شرق تلفیق دهد بلکه همهٔ هواداران فنولوزا بر این راه بودند. برای مثال "لاف کادیو هرن" [2]، که اندکی بعد از ورود مورس به حلقهٔ فنولوزا پیوست، می‌گفت نظریهٔ تکاملی اسپنسر به خوبی با اصل نیروانا قابل تطبیق است چون مکتب شینتو و ذن بودیسم نیز بر اصل تکامل استوار است. بنابراین نه‌تنها آراء این دو مکتب بسیار به یکدیگر نزدیک است بلکه کاملاً قابل تطبیق نیز هست[3]. پس اگر بگوئیم عمدهٔ کوشش حلقهٔ فنولوزا در تلفیق ماده و روح خلاصه می‌شد سخنی به گزاف نگفته‌ایم. گفتنی است که اصل این نظریه از آن "سوندنبرگ"، عارف و متّاله سوئیسی، بود. سوندنبرگ که تا پیش از عزلت گزینی و روی آوردن به الهیّات مهندس مکانیک بود، در کتاب "دنیای حیوانات" (Animal Kingdom) کوشید تا فاصلهٔ عمیق میان علم و روح را کم کند و این دو را بایکدیگر وحدت دهد.

درنیمهٔ دوم قرن‌نوزدهم جمعی‌از روشنفکران امریکایی، که همه فارغ‌التحصیل دانشگاه هاروارد بودند، نحله‌ای به‌وجود آوردند که‌آنرا "مکتب استعلایی نیوانگلند" New England Transcendentalist school می‌خواندند. امرسون، آگاسی، فنولوزا و مورس از افراد اصلی

1- Van Wyck Brooks , Fenollosa and his circle , with other essays in ssays inothere biography, New York, 1962, P. 9.

2- Laf Cadio Hearn نویسندهٔ امریکائی که به تابعیت ژاپن درآمد. (1850-1904)

3- Fenollosa and his Circle , P.4.

این نحله بودند. نظریات اینها آمیزه‌ای بود از نظریات تکاملی اسپنسر، افکار شهودی برگسون، الهیات سودنبرگ و فلسفهٔ بودایی. امرسون، بنیانگذار این نحله و مطرح‌ترین فیلسوف استعلایی امریکایی، می‌کوشید نظریات شهودی برگسون را با اصل تکاملی اسپنسر تلفیق دهد. نظریهٔ نفوذ متقابل انسان و طبیعت و اصل رجعت به طبیعت و آموختن ازآن، یعنی یکی از مبانی عمدهٔ فلسفهٔ بودایی، یکی از پایه‌های عمدهٔ تفکر این نحله بود. امرسون، که خود رسالهٔ مستقلی را به طبیعت اختصاص داده بود، در بخشی از این رساله، دربارهٔ مبانی اصلی زبان، چنین می‌نویسد:

«۱ـ واژه‌ها نشانه‌های واقعیت‌های طبیعی هستند.

۲ـ واقعیت‌های مشخص طبیعی نماد حقایق معین روحی هستند.

۳ـ طبیعت نماد روح است.[۱]»

از این سه اصل، اصل نخست بیشتر از بقیه بردیگران تأثیر گذاشت، بویژه بر فنولوزا و پاوند. امرسون در توضیح اصل نخست چنین می‌نویسد:

«کاربرد تاریخ طبیعی اینست که ما را در رسیدن به تاریخ ماوراءطبیعی یاری می‌رساند و ارزش خلق بیرونی اینست که زبان را برای بیان خلق درونی در اختیار مان می‌گذارد. اگر هر واژه‌ای را که دلالت بر مفهومی اخلاقی و یا عقلی می‌کند ریشه یابی کنیم، در می‌یابیم که دارای ریشه‌ای مادی بوده است.[۲]» ببینید چقدر این سخن فنولوزا به گفتهٔ

۱ـ در این باره بنگرید به مقالهٔ "زبان" نوشتهٔ امرسون که ترجمهٔ آن در همین مجموعه درج شده است.

2- Ralph Waldo Emerson, "Nature", Complete Prose Works of Emerson, 1836, P.31

امرسون نزدیک است : «...زبان چینی با استعانت از دقیقاً همان فرایندی که دیگر نژادهای باستانی به آن متوسّل شدند توانسته است با مایه‌های خاص خود از دیده به نادیده برسد. این فرایند استعاره است: یعنی استفاده از تصاویر مادی برای بیان پیوندهای غیر مادی ...استعاره هم آشکارکنندهٔ طبیعت است و هم جوهر اصلی شعر. شناخته مبیّن ناشناخته است. جهان با اسطوره زنده است».

طبق اصل نظریهٔ تکاملی اسپنسر رشد فردی چیزی جز مجموعه‌ای از دگرگونی‌های مختلف نیست. انسان همواره در حال "شدن" و "تغییر" است و هرگز مانند قبل نیست. انسان، مانند طبیعت، پیوسته درگذار است. هواداران مکتب استعلایی منطق و تفکّر قرون وسطایی را ناآشنا بامبانی علمی و یکی از موانع عمدهٔ رشد تفکر فلسفی می‌دانستند و مبارزه با آن را در دستورکار خود قرار می‌دادند. فنولوزا می‌گفت: «...بر اساس این منطق [منطق منسوخ قرون وسطایی] فکر با مجردات سروکار دارد، مفاهیم از پالودگی اشیاء به دست می‌آیند. اهل منطق هرگز از خود نپرسیده‌اند این صفاتی که آنها از اشیاء استخراج می‌کنند چگونه در آنها حضور دارد... تفکّر علمی معتبر متضمّن پیگیری تا حد ممکن نزدیک آن نیروهای واقعی و درونی اشیاء است به همان شکل که درآنها ضربان دارند. تفکر با مفاهیم بی خون سروکار ندارد بلکه در زیر میکروسکوپ به اشیاء در حال حرکت می‌نگرد.»

استعلائیان نیواینگلند معتقد به "نگاهی هوشمندانه" (intelligent seeing) بودند، نگاهی متکی به علم و تکامل، مشاهده و تجربه. به همین دلیل نوشته‌های آنان (و همینطور نسل بعد از آنها: تصویرگرایان) سرشار از مباحث علمی بود و در واقع علم گرایی را باید از مبانی اصلی فکری آنها دانست. برای مثال آگاسی، یکی از

افراد برجستهٔ این نحله، همیشه می‌گفت چیزی منفورتر از علم مجرّد نیست، اینکه فقط از دانشجو بخواهی کتاب را "یاد بگیرد". مهم اینست که دانشجو مطلب را در عمل و تجربه، یعنی در فرایند طبیعی آن، بیاموزد. به همین خاطر "وقتی از او می‌پرسیدند بزرگترین دستاورد زندگیتان چه بوده است؟ پاسخ می‌داد: به دانشجویانم خوب نگاه کردن را آموختم. می‌گفت شعارم نگاه کردن، نگاه کردن و باز هم نگاه کردن است.[1]»

بنابراین استعلائیان به دنبال دست یافتن به سبکی بودند که در آن موجزگویی و "زبانی فشرده و باردار": باردار از ساز و کار طبیعت، نقش عمده داشت. فنولوزا می‌گفت: «نمی‌توان غنای طبیعت را صرفاً با افزایش و انباشتن جمله‌ها نشان داد. تفکّر شعری با القا و اشاره سروکار دارد: با کلامی یگانه و پربار بیشترین معنا را القا کردن. عبارتی از درون سرشار و درخشان». یکی از لازمه‌های رسیدن به این زبان باردار و طبیعی پالوده بودن آن از واژه‌های کلی، مجرد و توصیفی است. استعلائیان (و بویژه نسل بعد از آنها تصویرگرایان) بر عینیّت و باز هم عینیّت و زبانی بدور از هرگونه کلی گویی تأکید می کردند. می‌گفتند (و دقیقاً این گفتهٔ خود فنولوزا است) زبان شعر (و بالطبع زبان علم) باید آکنده از ملموسات باشد، واژه‌هایی باردار که چون صاعقه بر پندار ضربه بزنند.

دقیقاً در راستای همین علم‌گرایی، کشف قوانین جهانشمول فیزیکی و دست‌یابی به زبانی طبیعی بود که توجه استعلائیان و هواداران آنها به شیء، و یا به کلام زیبای برگسون: "همدلی هنرمندانه

1- Ian F.A.Bell,Critic as scientist, The Modernist Poetics of Ezra Pound, Methuen, 1981, P. 117

با اشیاء"، جلب شد. مقصود آنها از شیء شیئی طبیعی بود، اشیاء همه جا حاضر، اشیائی ناظر بر همه چیز: دریاچه، غروب، درخت، سنگ، مردی که دارد به منظره‌ای می‌نگرد. هیوم (گرچه مستقیماً جزو استعلائیان نبود امّا از آنها تأثیر بسیار گرفت) دربارهٔ شیء طبیعی چنین می‌گوید: "شعر، زبان شمارش نیست، بلکه نوعی زبان ملموس بصری است. توافقی است برای نوعی زبان شهودی که می‌تواند احساسات رابه طور مادی انتقال دهد. شعر همواره می‌کوشد شمارا متوقف سازد و وادارتان کند مدام به شیء طبیعی نگرید و بدینگونه مانع لغزیدن شما به درون فرایندهای انتزاعی می‌شود... شعر قدیم در انتقال شیء طبیعی ناتوان است و به درد نمونه‌های انتزاعی می‌خورد. شاعر چون می‌خواهد به تصویر طبیعی دست یابد به جای کشتی "شراع کشید" می‌گوید "از دریاها گذشت..."[۱].

کشف دوبارهٔ شیء و برخورد بی‌واسطه با شیء طبیعی یکی از اصول بنیادین تصویرگرایان بود، تفکّری که مسلماً ریشه در افکار برگسون و استعلائیان نیواینگلند (بویژه فنولوزا) داشت. از تصویر گرایان شاید کسی به اندازهٔ پاوند این اندازه درباره شیء طبیعی و نقش آن در شعر صحبت نکرده باشد. دربارهٔ تأثیر فنولوزابر پاوند سخن بسیار گفته‌اند. خود پاوند در موقعیت‌های مختلف دربارهٔ فنولوزا و تأثیر وی حرفهای بسیاری زده و این تأثیر را عمده دانسته است. (برای مثال در همین رساله‌ای که می‌خوانید دربارهٔ تأثیر فنولوزا چنین می‌گوید: «بیست سال قبل معدودی از ما چیزهای بسیاری از فنولوزا آموختیم». و یا در کتاب "الفبای خواندن" می‌نویسد: «رسالهٔ

۱- تی. ای. هیوم، "دیدگاه رمانتیک و کلاسیک نو"، ترجمهٔ محمود نیکبخت، کتاب شعر، ۱۳۷۱، صفحهٔ ۳۴.

ارنست فنولوزا دربارهٔ واژه‌نگارهای چینی، اولین تبلور بارز کاربرد روش علمی در نقد ادبی است»). با اینهمه این ارزیابی چندان دقیق نیست و رگه‌ای از زیاده گویی در آن است. پاوند گرچه شخصیت دشمن تراشی داشت امّا بغایت فروتن بود و مسلماً این گفتهٔ او متأثر از فروتنی بوده است. حقیقت اینست که پاوند پیش از آشنایی با افکار و آثار فنولوزا با ادبیات و هنر خاور دور به‌خوبی آشنا بود. خود پاوند جایی [1] گفته است که پیش از آشنایی با فنولوزا با مطالعهٔ آثاری چون "روح شعر ژاپنی" (نوشتهٔ یون نگوچی) ، "اشعار غنایی ژاپنی" (ترجمهٔ لافاکادیوهرن) و مقدمهٔ فاضلانه و جامع ویسلر بر کتاب "مجموعه نقاشی‌های ژاپنی" (منتشر به سال ۱۸۶۰) با شعر این سرزمین آشنا شده بود. شاهد این گفتهٔ پاوند آثاری است که پیش از آشنایی با فنولوزا منتشر کرده و در آنها از دستاوردهای ادبیات خاور دور برای شعر معاصر سخن گفته بود. (مانند مقالهٔ "هنرمند جدی" که اولین بار در مجلهٔ "اگوئیست" در سال ۱۹۱۳ منتشر شد. و یا پیش‌نویس بیان نامهٔ تصویرگرایان که پاوند در سال ۱۹۰۸ آنرا برای نظرخواهی و امضای هنرمندان امریکایی برای ویلیامز فرستاد و در آن بطور مشخص از شیء و نقاشی آن سخن به میان آمده بود). رسالهٔ فنولوزا (دست کم برای پاوند) دارای این دستاورد بود که به افکار پراکندهٔ وی انسجام داد و او شاهدی متقن و کلاسیک برای افکار پیشین خود یافت. تصویرگرایان در مباحث تصویر، ارزش‌های بصری واژه در شعر و حس آمیزی ناشی از آن، تأثیر شکل جمله بردریافت خواننده، و ... از رسالهٔ فنولوزا شاهد می‌آوردند. برای مثال پاوند در مقالهٔ "تصویرگرایی و انگلستان" (تاریخ انتشار: دوازدهم فوریه

1- Critic as scientist, P. 103

۱۹۱۴) ، با عنایت به رسالهٔ تاره مکشوف فنولوزا، دربارهٔ دو نوع شعر که به اعتقاد وی از ارزش والایی برخوردار هستند صحبت کرد: شعر غنایی (که موسیقی درآن نقشی اساسی دارد) و شعر تصویری (که وظیفهٔ واژه‌ها نقاشی شیء است). پاوند سپس اضافه می‌کندکه گرچه قدمت شعر تصویری به اندازهٔ شعر غنایی است امّا تامدتی پیش کسی نامی بر آن نگذاشته بود و بحث مشخصی درباره‌اش نکرده بود. پاوند در ادامهٔ مطلب می‌نویسد: "در مورد شعر چینی این حقیقتی است که ماناخودآگاه و بدون اینکه خود بدانیم بدنبال یافتن ایده‌نگارهای چینی بودیم"[1] و می‌خواستیم در شعر از قدرت تصویری آنها استفاده کنیم ... "اکنون نوشته‌های ارنست فنولوزای مرحوم در اختیار من است... فنولوزا بدون شک بیشتراز هر صاحب نظری دراین زمینه صلاحیت داشت. فنولوزا در رسالهٔ خود "واژه نگارهای چینی " مشخصاً به این نکته اشاره می‌کند که زبان انگلیسی، که نسبت به دیگر زبانهای اروپائی کمتر حالت تصریفی یافته و قدرتمند ترین آنها است، بهترین زبان اروپایی است که می‌تواند توان و روح زبان غیر تصریفی چینی را بیان کند."[2]

1- The life of Ezra Pound , P.217

2- Ibid.

دو، تسوچی

«زمین»

چشم‌اندازهایی از یک زندگی

نوشتهٔ مترجم

ارنست فرانسیسکو فنولوزا، زبانشناس و شرق شناس امریکایی در هیجدهم فوریهٔ سال ۱۸۵۳ در شهر سالم ماساچوست به دنیا آمد. پدرش، مانوئل فرانسیسکو فنولوزا، موسیقی‌دانی اسپانیایی بود که سالها قبل از تولد ارنست به امریکا مهاجرت کرده بود. فنولوزا بعداز اینکه تحصیلات مقدماتی خود را در شهر سالم به پایان برد وارد دانشگاه هاروارد شد و در سال ۱۸۷۴ لیسانس فلسفهٔ خودرا، با درجهٔ ممتاز، از این دانشگاه گرفت . سپس در موزهٔ شهر بوستون مدت کوتاهی موزه دار بود. دراین دوره با جنبش های هنری مختلف آشنا شد و به هنرخاور دور سخت دلبسته گردید. فنولوزای جوان که شیدای هنر شرق را سخت در سر داشت، همهٔ دلبستگی‌های دیگر خودرا رها کرد و راهی سرزمین آفتاب شد و جمعاً مدت سیزده سال(۱۸۸۹-۱۸۷۶) در دانشگاه توکیو اقتصاد سیاسی، فلسفه و منطق تدریس کرد. این دوره برای فنولوزا از هر لحاظ مفید و پربار بود زیرا توانست هنر ژاپن را عمیقاً مطالعه کند.

زمانی که فنولوزا در ژاپن زندگی می‌کرد این جامعه مرحلهٔ دشوار

"گذار" را می‌گذرانید، گذر از جامعه‌ای سنتی و فئودالی به جامعهٔ صنعتی. از اینرو "حفظ سنت یا نوگرایی" از مسائل مورد بحث روز بود. فنولوزا نگاه خاص خودرا داشت و معتقد به "رجعت به خود" بود. امّا این نظریه طرفدار چندانی نداشت و نگاه بیشتر ژاپنی‌ها به غرب بود. فنولوزا می‌گفت: می‌توان هنر بومی را با "نگاه دیگری" احیا کرد. می‌گفت: هنر سنتی به گل خوش بویی می‌ماند که باید مرتب از آن مواظبت کرد، آن را پایش نمود و شاخه وبرگهای اضافیش را زد و سرانجام آن را بوئید. بالاخره در سال ۱۸۸۸ به خاطر حمایت‌های همه جانبه‌اش از هنر بومی و فعالیت‌های خستگی‌ناپذیر وی در احیای سنت‌های هنری ژاپن، مسئولیت دانشگاه هنر توکیو و ریاست موزهٔ سلطنتی به او واگذار شد.

فنولوزا در سال ۱۸۹۰ به امریکا بازگشت و دوباره در موزهٔ شهربوستون مشغول به کار شد و مسئول بخش خاور دور بود. امّا افسون سرزمین آفتاب وی را رها نمی‌کرد تا بالاخره راهی این سرزمین شد و از سال ۱۸۹۷ تا ۱۹۰۰ در دانشگاه توکیو ادبیات انگلیسی تدریس کرد.

او سالهای پایانی عمر پربار خود را در زادگاهش گذرانید، و بیشتر می‌کوشید تا فرهنگ و تمدن مردم خاور دور (خاصه ژاپن) را به مردم امریکا بشناساند. حاصل این کوشش‌ها کتابی است دو جلدی با عنوان: "دوره‌های هنر چین و ژاپن"، که در واقع مجموعهٔ سخنرانی‌ها و نو شته‌های او دربارهٔ هنر و تمدن مردم خاور دور است. این اثر پس از مرگ وی و به کوشش همسرش، خانم ماری مک نیل فنولوزا، منتشر شد. فنولوزا در بیست و یکم سپتامبر ۱۹۰۸ در زادگاهش روی در نقاب خاک کشید.

فنولوزا در زمان حیات فقط شاهد انتشار یک اثر عمدهٔ خویش بود

(مجموعه شعر: شرق و غرب) و دیگر آثارش پس از مرگ وی، به‌کوشش عزرا پاوند، انتشار یافت. آثار وی، به ترتیب سال انتشار عبارتند از:

۱ـ "شرق و غرب: کشف امریکا" (مجموعهٔ شعر، سال ۱۸۹۳).

۲ـ "استادان اوکیو" (کتابی دربارهٔ هنر ژاپن، سال ۱۸۹۶).

۳ـ "دوره‌های هنر چین و ژاپن" (به‌کوشش همسر دومش خانم ماری مک نیل فنولوزا، سال ۱۹۱۲).

۴ـ "کاتای" (مجموعه ترجمهٔ اشعار چینی و ژاپنی. به کوشش و ویرایش عزرا پاوند، سال ۱۹۱۵).

۵ـ "چند نمایشنامهٔ طرفهٔ ژاپنی" (به همت و ویراستاری عزراپاوند، سال ۱۹۱۶).

۶ـ "نُو [Noh]، یا فضائل، جستاری در باب نمایشنامه‌های قدیم ژاپن" (به یاری و ویرایش عزراپاوند، سال ۱۹۱۶).

۷ـ "واژه‌نگارهای چینی، رسانهٔ شعر" (به‌کوشش و با مقدمه، تحشیه و ویرایش عزرا پاوند، سال ۱۹۳۶).

همانطور که گفتیم، پس از مرگ فنولوزا همسرش برای انتشار آثار منتشر نشدهٔ وی کمر همت بست امّا، علیرغم کوشش بسیار، تنها توانست یک اثر را منتشر کند و از اینرو تصمیم گرفت فرد مناسبی را برای این امر پیدا کند. فنولوزا و همسرش افرادی بسیار فروتن و گوشه گیر بودند واز هر نوع تظاهر و استاد بازی شدیداً نفرت داشتند. خانم فنولوزا پاوند را از نوشته‌ها و اشعارش به خوبی می‌شناخت و احساس می‌کرد که پاوند همان استاد فروتنی است که در جستجوی اوست و می‌تواند به وی اعتماد کند و نوشته‌های همسرش را در اختیارش بگذارد. پس به دیدار وی شتافت.

عزرا پاوند بارها گفته است که آشنایی با نوشته‌های فنولوزا تأثیر عمده‌ای در زندگیش داشته است. خود او در این باره چنین می‌گوید: «دست نوشته‌های فنولوزا چیز دیگری بود: به رحمتی می‌مانست که بدون زحمت به چنگ بیاوری و نخواهی قدر آن را بدانی و آنها را نادیده بگیری. در حالیکه خیلی خوب می‌توانی تشخیص دهی چه چیز ارزشمندی به چنگت افتاده ولی مانند بچه‌های پنج ساله خود را به نفهمی می‌زنی.[۱]» پاوند و خانم فنولوزا در منزل شاعر بنگالی خانم "سارو جینی نایدو" با یکدیگر آشنا شدند. پاوند دربارهٔ این دیدار چنین می‌گوید: "خانم فنولوزا را در منزل سارو جینی نایدو دیدم. می‌گفت فنولوزا مخالف ادا و اصول و استاد بازی‌های روشنفکر جماعت بوده است. خانم فنولوزا در حرفهایش گفت بعضی از اشعار مراخوانده است و فکر می‌کند من تنها کسی هستم که می‌توانم دست نویس‌های ناتمام ارنست را تمام کنم، آنطور که خودش دلش می‌خواسته امّا مرگ مجالش نداده است.[۲]»

"نوئل استاک"، نویسندهٔ استرالیایی و مصنف کتاب جامع و خواندنی "زندگی عزرا پاوند" روایت مشروحی دربارهٔ این دیدار نوشته است که بدنیست گزیده‌ای از آنرا نقل کنیم: «در نیمهٔ دوم سال ۱۹۱۳ ، پاوند در شهر لندن در خانهٔ شاعر بنگالی ساروجینی نایدو خانم ماری فنولوزا، بیوهٔ فنولوزای مرحوم، را ملاقات کرد. خانم فنولوزا بعد از خواندن دفتر شعر "معاصران" (Contemporania)، و

۱ـ عزرا پاوند، کار نویسنده، ترجمهٔ احمد اخوت، نشر فردا، ۱۳۷۱ صفحات ۱۳۴-۱۳۵.

۲ـ همان ، صفحهٔ ۱۳۵.

احتمالاً چند دفتر شعر دیگر از پاوند، به این نتیجه رسیده بود که پاوندهمان کسی است که می تواند به وی اعماد کند و آثار منتشر نشدهٔ شوهر مرحومش ارنست فنولوزا را برای انتشار به وی بسپارد... خانم فنولوزا مقداری از دستنوشته‌های همسرش را [همان شب] شخصاً به پاوند تحویل داد و برخی را از همان شهر لندن با پست برای پاوند فرستاد. این موضوع مربوط به پایان سال ۱۹۱۳ است و در نوامبر ۱۹۱۵ از آلاباما بستهٔ دیگری فرستاد. پاوند در نامه‌ای به "جان کوئین"، مورخ هفده مه ۱۹۱۷، می‌نویسد بعد از گذشت سه هفته از آشنایی آنها، خانم فنولوزا نه تنها اجازهٔ ویرایش و انتشار کلیهٔ آثار شوهرش را به وی داد بلکه سود حاصل از انتشار آنها را به وی واگذار کرد و چهل پوند هم برای شروع کار در اختیار او گذاشت. این نوشته‌ها مجموعاً ۱۶ دفتر یادداشت بود: مجموعه نوشته‌ها و ترجمه‌های فنولوزا از ادبیات خاور دور، ترجمه‌هایی از شعر چینی و نمایشنامه‌های "نو" و بالاخره رسالهٔ او در باب شعر: "واژه نگارهای چینی رسانهٔ شعر."

پاوند وقتی در سال ۱۹۱۳ تمام نوشته‌های ارنست فنولوزا را از همسرش تحویل گرفت دریافت وی چنین بود که فنولوزا بیشتر مایل بود به نوشته‌هایش بعنوان "ادبیات" بنگرند تا فقه‌اللغه. وی این نوشته‌ها را با خود به "استون کوتیج" برد و سراسر زمستان ۱۴-۱۹۱۳ روی آنها کارکرد. پاوند ابتدا کارخود را بانمایشنامه‌های "نو" آغاز کرد...[1]

پاوند ویرایش نهایی واژه‌نگارهای چینی را در اوائل سال ۱۹۱۷

1- Noel Stock, The life of Ezra Pound, Penguin, 1974, PP.185-186.

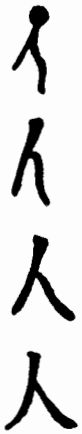
به‌پایان رسانید. آشنایی وی با نوشته‌ها وافکار فنولوزا باعث شد که با نگاه دیگری به ادبیات خاور دور بنگرد و عمیقاً به مطالعهٔ آن بپردازد، توجهی که ذهن وی را سالها، و شاید تا پایان عمر، به خود معطوف کـرد. پـاوند بـه‌درستی ایـن رسـاله را سـرآمـد نوشته‌هـای فـنولوزا می‌دانست، اثری که نه تنها بینش پاوند را متکامل کرد بلکه بر شکل گیری نظریات تصویرگرایان، و نسـل پـروردهٔ آنهـا، تأثیری عـمیق و بنیادی گذاشت. به گفتهٔ پاوند این رساله فقط یک اثر زبانشناختی نبود بلکه بنیاد هنر و زیبایی‌شناسی برآن استوار بود. از اینرو وی بـرای معرفی و انتشار گستردهٔ آن مسئولیت خاصی احساس می‌کرد، کاری که متأسفانه تقریباً بیست سال به طول انجامید. پاوند در موقعیت‌های مختلف روایات مطوّل و غم‌انگیز از ماجراهای! چاپ این کتاب نقل کرده که ذکر آنها جز ملال و خشم حاصل دیگری ندارد. فقط برای نمونه دربارهٔ دانشگاههایی که از چاپ این کتاب سرباز زده بودند با خشم چنین می‌گوید: "اگر دانشگاههای ما ارزش یک گاله پهن داشتند در عرض این بیست و پنج سال گذشته کاری بـرای انتشـار ایـن اثـر فنولوزا کرده بودند. به جای این کار میلیون‌ها دلار صرف خنثی کردن تعلیم و تربیت کرده‌اند..."

رسالهٔ فنولوزا اولیـن بـار در سپتـامبر ۱۹۲۱ (زمـانی کـه پـاوند و همسرش برای یافتن راهی برای انتشار این اثر به لندن بازگشته بودند) در سه شمارهٔ مجلهٔ Little Review منتشر شد. امّا این مجله خوانندگان معدودی داشت و پاوند هنوز به هـدف خـود کـه ایـن رسـاله را بـه صورت کتاب و در سطح گسترده منتشر کند نرسیده بود. پس باز هم از تلاش دست برنداشت تا اینکه استانلی نات در سال ۱۹۳۶ آنرا بـه صورت کتاب منتشر کرد. نات مدیر انتشارات City Light Books بود، انتشارات کوچکی که در شهر سانفرانسیسکو آثـار ادبـی متفـاوت را

منتشر می‌کرد و متأسفانه بعد از سه سال ورشکست شد! و سرانجام در سال ۱۹۳۹، پس از بیست سال تلاش مداوم، واژه‌نگارهای چینی، به توصیه و پیگیری پاوند، در مجموعهٔ New Direction در تیراژ نسبتاً زیاد انتشار یافت و پاوند به هدف خود رسید.

واژه‌نگارهای چینی رسانهٔ شعر

نوشتهٔ ارنست فنولوزا



نین، هیتو

«انسان»

اندیشه نگار محبوب فنولوزا و پاوند انسان و کلمه در کنار یکدیگر است: انسانی که به کلمه وفادار است. در زبان چینی این اندیشه نگار به معنای حقیقت است.

درآمد

مرحوم ارنست فنولوزا در واقع خودش تصنیف این رساله را به پایان رسانده بود و من برای این اثر کار چندانی نکرده‌ام، فقط برخی جمله‌های تکراری را حذف کرده‌ام و معدودی را نیز تغییر داده‌ام[1].

مادر این رساله صرفاً با یک بحث کلامی روبرو نیستیم، بلکه با پژوهشی در باب مبانی هنر و زیبایی شناسی مواجهیم. فنولوزا هنگام تفحّص دربارهٔ این هنر ناآشنا با اصول و انگیزه‌هایی مواجه شد که در غرب ناشناخته بود و همین امر موجب آشنایی وی با نحله‌های مختلفی شد که برای نقاشی و شعر "نو" ی غرب مفید بود. فنولوزا بی‌آنکه خود واقف باشد، و یا دیگران او را به این شکل بشناسند، فردی پیشتاز بود.

۱ـ در اینجا پاوند مثل همیشه با فروتنی خاص خود باقضیه برخورد کرده است. براساس اطلاعات موجود پاوند نه تنها سالها (حدود بیست سال!) مجدّانه کوشید برای این اثر ناشری پیدا کند بلکه (به گفتهٔ خانم فنولوزا) وی در ویرایش این اثر و تدوین نسخهٔ نهایی آن سهم قابل توجهی داشته است. نقش پاوند در معرفی فنولوزا به جامعهٔ ادبی انکار ناپذیر است(مترجم).

او اصول نوشتن را تمیزداد بی آنکه خود فرصت چندانی برای به محک تجربه زدن آنها داشته باشد. در ژاپن وی باعث زنده شدن احترام آن ملت نسبت به هنر بومی شد، و یا در این احیا نقش عمده‌ای داشت. در امریکا واروپا نباید به او به عنوان جستجوگری بنگرند که صرفاً در پی عجایب بوده است. ذهن او همواره متوجه تقارن‌ها و تشابهات هنر شرق و غرب بود. به نظر او پدیده‌های غریب همیشه وسیله‌ای برای شکوفایی بوده است. او در جستجوی نوزایی فکری امریکائیان بود.به پویایی دیدگاه وی می‌توان از این لحاظ پی برد که او گرچه این رساله راکمی قبل از مرگ خود در سال ۱۹۰۸ نوشته ولی من لازم نبوده که اشاره‌هایش را دربارهٔ جامعهٔ غرب [که هنوز هم معتبر است] تغییر دهم. جنبش‌های هنری متأخّر نظریه پردازان خود را تأکید کرده است.

عزرا پاوند: ۱۹۱۸.

واژه نگارهای چینی، رسانهٔ شعر

قرن بیستم نه تنها برگ تازه‌ای از کتاب دنیارا ورق می‌زند بلکه فصلی متفاوت و پرشتاب را می‌گشاید. چشم‌اندازهای غریبی از آینده برای بشر آشکار می‌شود، چشم‌اندازی از فرهنگ‌های تازه از آغوش اروپا جداشده، از مسئولیت‌های تصوّرناپذیری که در برابر ملل و نژادهای مختلف قرار دارد.

معضل چینیان به تنهایی به حدی گسترده است که هیچ ملتی توان انکار آنرا ندارد. بویژه ما در امریکا، از این سوی اقیانوس، یا باید با آن مواجه شویم و برآن فائق آییم و یا خود بر ما چیره خواهد شد. و تنها راه تسلّط بر آن اینست که باهمدلی و شکیبایی بکوشیم که بهترین، انسانی‌ترین وامیدبخش‌ترین عناصر آن را درک کنیم.

مایهٔ تأسف است که اکنون مدتهاست انگلستان و امریکا پیچیدگی عمیق فرهنگ شرقی را نادیده گرفته و یا آنرا اشتباه فهمیده‌اند. ما به اشتباه چینیان را مردمی مادی‌گرا انگاشته‌ایم و آنهارا نژادی بی ریشه و کهنه می‌دانیم. پیوسته ژاپنی‌ها را تحقیر کرده‌ایم و آنها را ملتی مقلّد می‌دانیم. احمقانه می‌پنداریم که تاریخ چین کوچکترین سهمی در تاریخ تکامل اجتماعی نداشته است و در سراسر آن هیچ دورهٔ برجستهٔ اخلاقی و بحران روحی دیده نمی‌شود. ما

جنبهٔ انسانی این ملت را نادیده گرفته‌ایم و ایده آلهایشان را همچون بازیچه به بازی گرفته‌ایم: گویی ایده‌آل‌های آنان چیزی جز آواز خنده‌داری در نمایشنامه‌ای مضحک نیست.

وظیفهٔ ما این نیست که قلعه‌های نظامی آنها را نابود سازیم و یا بازارهایشان را به استثمار خود درآوریم بلکه باید با انسانیت و اشتیاق پرمایهٔ آنان با مطالعه همدلی کنیم. مردم چین دارای فرهنگی غنی بوده‌اند. حاصل تجربیات ثبت شدهٔ آنها دو برابر ماست. آنها مردمی ایده‌گرا بوده‌اند و در ایجاد اصول بزرگ تجربه‌های بسیار داشته‌اند. تاریخ آنها، همچون تاریخ مردمان مدیترانهٔ کهن، در برابر ما جهانی از هدف‌های پرشکوه و دستاوردهای بزرگ جهانی‌را می‌گشاید. ما نیازمند آنیم که بهترین ایده‌های آنها را به فرهنگ خود پیوند زنیم. این آراء و اندیشه‌ها را می‌توان در هنر، ادبیات و حماسه‌های زندگی چینی یافت.

در مورد خودمان شواهدی از حیات بخشی وارزش‌های عملی نقاشی شرقی را دیده‌ایم واز نقاشی به عنوان کلیدی برای شناخت روح شرقی سود برده‌ایم. احتمالاً مطالعهٔ ادبیات و شعر چین، جدی‌ترین بخش ادب آنها، اگر ناقص هم باشد با ارزش است.

فکر می‌کنم باید از خواننده عذرخواهی کنم[۱]، شاید به این خاطر که کار خود را ادامهٔ کار محققّان درخشانی چون

۱ـ نیازی به عذرخواهی نیست، امّا استاد فنولوزا صلاح دیده که عذرخواهی کند و بنابراین منهم جمله‌های او را عیناً بازنویسی کردم (عزراپاوند).

"دیویس[1]"، "لِگ[2]"، "سن دنیس[3]"، "ژیل[4]" می‌دانم. پژوهشگرانی که با دانش گستردهٔ خود شعر چینی را مطالعه کردند، دانشی که من نمی‌توانم مدّعی داشتن آن باشم. من خودم را زبانشناس و چین شناس حرفه‌ای نمی‌دانم و مطالبی را که در این رساله با خام دستی مطرح می‌کنم به‌صورت غیر حرفه‌ای است. من به عنوان دانشجوی علاقه‌مندبه زیبایی شناسی فرهنگ شرق و به عنوان کسی که بخش عمدهٔ سالهای زندگیم با شرقی‌ها پیوند نزدیکی داشته‌ام، کار دیگری نمی‌توانستم بکنم جز اینکه ذره‌ای از شعر آنها را که در زندگیشان تجلی یافته است ببویم.

بخش عمده‌ای از شجاعت من [شجاعتِ مطالعهٔ فرهنگ شرق] ناشی از ملاحظات شخصی است. متأسفانه در انگلستان و امریکا همه براین باورند که شعر چین و ژاپن در نهایت می‌تواند وسیلهٔ سرگرمی باشد، بازیچه‌ای کودکانه و مبتذل و در دنیای جدی ادبیات شعری شرق جایی ندارد. بارها شنیده‌ام که چین شناسان معروف گفته‌اند که شعر چین و ژاپن زمین‌های بایری هستند که، جز برای مقاصد حرفه‌ای و زبانشناختی، هرگونه تلاش برای بارور سازی آنها بیهوده است.

1- Richard Harding Davis رمان نویس و محقق بزرگ امریکایی (1864-1916).

2- James Legge(1815-1897) مبلّغ مذهبی و چین شناس اسکاتلندی

3- Saint Denys

4-Herbert Allen Giles

شرق شناس انگلیسی و استاد ادبیات چین در دانشگاه آکسفورد

دراینجا باید بگویم که احساس خود من بالکل و به طور بنیادی در تضاد با این نتیجه گیری است. گونه‌ای همدلی پاک و وارسته مراواداشت که شادی نویافتهٔ خود را با سایر غربیان تقسیم کنم. این مهم نیست که من آیا خودرا با این اشتیاقی که به ادبیات شرق دارم به گونه‌ای مطبوع فریب می‌دهم یا نه، [مهم این نکته است] که روش‌های رایج در ارائه و بررسی شعر چینی فاقد هرگونه همدلی زیبایی شناختی و احساس شعری است. من دلائل شادمانی خود را ارائه می‌کنم.

در زبان انگلیسی شکست و یا موفقیت هر شعر خارجی اغلب مدیون کار کسانی است که دراین زبان به آن شعر پرداخته‌اند. شاید این توقّعی بیش از حد باشد که مامنتظر باشیم آن علمای سالخورده‌ای که جوانی خود را صرف دست و پنجه نرم کردن با علائم سرکش زبان چینی کرده‌اند بتوانند از عهدهٔ شعر چینی برآیند. شعر یونانی نیز می‌توانست شعر ضعیفی به نظر آید اگر پژوهشگران می‌خواستند آن را با موازین قافیه در زبان انگلیسی بسنجند. چین شناسان باید به خاطر داشته باشند که هدف از ترجمهٔ شعر خود شعراست نه ترجمهٔ تعاریف قاموسی واژه‌ها.

شاید بتوانم برای پژوهش خود مزیت کوچکی قائل شویم: این اولین اثری است که از دیدگاه مکتب ژاپنی به مطالعهٔ فرهنگ چین می‌پردازد. تاکنون اروپائیان به پژوهش‌های چینیان معاصر تاحدودی با دیدهٔ ترّحم نگریسته‌اند. چین چند قرن قبل بخش عمدهٔ قدرت خلاقهٔ خود را از دست داد: بصیرت بر علل وجودی خویش را. امّا

جوهر روح او هنوز زنده، پویا و تفسیرگر است و به همان شکل سرزندهٔ نخستینِ خود به ژاپن منتقل شده است. ژاپن امروز از لحاظ سیروتکامل فرهنگی مانند سطح فرهنگ چین در دوران حاکمیت خاندان "سونگ" (Sung) است. من چون سالها دانشجوی خصوصی استاد "کانیان موری" (Kanian Mori) بودم فرد خوش‌شانسی هستم، استادی که احتمالاً بزرگترین صاحب نظر زنده در شعر چینی است. اخیراً دانشگاه سلطنتی توکیو از او دعوت کرده است که کرسی چین‌شناسی را در این دانشگاه به عهده گیرد.

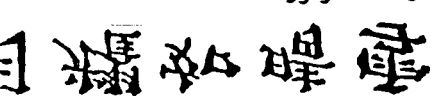
موضوع من شعراست، نه زبان، امّا شعر ریشه در زبان دارد. هنگام پژوهش در باب علائم نوشتاری چینیان، علائمی که از لحاظ شکل کاملاً با الفبای انگلیسی بیگانه است، عنایت به این نکته ضروری است که چگونه این عناصر عام می‌توانند منبع تغذیهٔ شعر قرار گیرند.

چگونه می‌توان شعری را که به شکل مرئی هیروگلیف [خط تصویری] نوشته شده شعری واقعی دانست؟ شاید به نظر رسد که شعر، همچون موسیقی، هنری زمانی است و یگانگی آن بافته از توالی اصوات است مشکل می‌تواند با رسانه‌ای کلامی بیان شود که در چشم غالباً متشکل از عناصر نیمه تصویری می‌نماید.

برای مثال این سطر از شعر گری را:

ناقوس قرق عزای عزیمت روز را می‌نوازد

با این سطر از شعر چینی مقایسه کنید:



ماه می‌درخشد همچون برف ناب.

اگر بخواهیم این دو سطر را تنها از لحاظ بصری (و نه صوتی) مقایسه کنیم چه وجه اشتراکی با هم دارند؟ تنها کافی نیست که بگوئیم که هریک از این دو سطر دارای معانی نثری خاصی است، زیرا در اینجا پرسش این است که چگونه یک سطر شعر چینی، **ازلحاظ شکل**، می‌تواند مبیّن تمامی آن عنصری باشد که شعر را از نثر متمایز می‌کند؟

با نگاهی دوباره به آن سطر شعر چینی می‌توان مشاهده کردکه واژه‌های آن، حتی از لحاظ بصری، دارای نظم ضروری ویژه‌ای است، همچون نشانه‌های آوائی شعرگِری. در آن شعر چینی، شکل شعر نیازمند توالی منظم و انعطاف‌پذیری است، انعطاف پذیر همچون خود فکر. واژه نگارهای آنرا می‌توان به طور متوالی خواند، و یا در سکوت با چشم تعقیب کرد:

ماه می درخشد همچون برف ناب.

شاید ما همیشه دقیقاً توجه نداریم که تفکر از توالی برخوردار است، و این توالی تصادفی و یا متأثر از ضعف کارکرد فاعلی مانیست، بلکه به سبب توالی داشتن خود طبیعت است. انتقال نیرو از عامل (agent) به مفعول که موجد پدیدهٔ طبیعی است، زمانمند است. بنابراین باز تولید آنها در تخیّل نیز نیازمند همان نظم زمانی است.*

---

* ارتباط میان تولید و بازتولیدمانند تفاوت آشکاری است که میان سبک و صنایع بدیعی وجود دارد. (عزرا پاوند).

فرض کنید از پنجره به بیرون نگاه کنیم و چشممان به مردی بیفتد و ببینیم که مرد ناگهان سرش رابرمی‌گرداند و با دقت به چیزی خیره می‌شود. و خوب که دقت کنیم متوجه شویم که به اسبی می‌نگرد. در این مورد ما ابتدا مرد را، پیش از آنکه کاری انجام دهد، دیده‌ایم. بعد کنش مرد و آنگاه شئی را دیده‌ایم که کنش مرد معطوف به آن بوده است. ما این پیوستگی سریع کنش و تصویر را، در زبان، به سه بخش کلی و یا مفصل تجزیه می‌کنیم و می‌گوئیم:

Man sees horse [مرد می‌بیند اسب را.]

روشن است که این سه جزء، یا واژه، فقط سه نشانهٔ آوایی هستند که بر سه جزء یک روند طبیعی دلالت می‌کنند. امّا ما به سادگی می‌توانیم این سه مرحلهٔ اندیشهٔ خودمان را با نشانه‌های کاملاً قراردادی نشان دهیم: **نشانه‌هایی که از نظر صوتی** هیچ پیوندی، برای مثال، با نشانه‌های چینی مشابه خود ندارند:

اسب را می‌بیند مرد.

اگر ما در جملهٔ "مرد اسب را می‌بیند" دقیقاً می‌دانستیم که هریک از این سه نشانه دلالت بر **کدام بخش** از تصویر ذهنی دیدن اسب می‌کند، می‌توانستیم بهم پیوستگی تفکّر را به یکدیگر منتقل کنیم: با همان سهولتی که مفهومی را با

کشیدن و یا گفتن بیان می‌کنیم. ما وقتی می‌خواهیم مطلبی را با زبان اشاره بیان کنیم معمولاً از همین روش استفاده می‌کنیم.

امّا نظام نوشتاری چینیان فراتر از نشانه‌های قراردادی است. بنیادش بر تصاویر موجزی از ساز و کارهای کنش طبیعت استوار است. در علامت‌های جبر و واژه‌ها، میان شیئی و نشانه پیوند طبیعی وجود ندارد و تمامی آنها فقط قرارداد محض هستند. امّا روش چینیان تابع روند طبیعی است. ابتدا آدمی را که روی دو پایش ایستاده تصویر می‌کند. دوم نشان دادن عبور چشم آن آدم در فضا است: این روند با پاهای درحال حرکتی نشان داده می‌شود که در زیر چشم قراردارد: تصویر تعدیل شدهٔ چشم، تصویر تعدیل شدهٔ پاهای در حال حرکت. اما همینکه آنرا ببینید دیگر آنرا از یاد نمی‌برید. سوم اسبی را می‌بینیم که روی چهار پایش ایستاده است.

تصویر ذهنی را با نشانه‌های واژه‌نگار نه فقط می‌توان، به همان خوبی واژه‌ها، بیان کرد بلکه با آنها حتی می‌توان به بیان روشن‌تر و مشخص تر تصویر نیز پرداخت. درهریک از این سه نشانه پا وجود دارد: واژه‌نگارها زنده‌اند. مجموعهٔ این سه نشانه تصویر متحرّکی رادر ذهن القا می‌کند.

نقاشی و یا تصویر عکاسی به این دلیل غیر واقعی است که به رغم ملموس بودن، عنصر توالی طبیعی در آنها حذف شده است.

در این مورد مجسمهٔ "لائوکون[۱]" را با این دو سطر شعر "برونینگ" مقایسه کنید:

«برجهیدم بر رکاب، و جوریس، و او
در میانهٔ شب شانه به شانهٔ هم اسب تاختیم.

یکی از برتری های شعر کلامی به عنوان هنر از همین سرچشمه می‌گیرد که شعر به اساس واقعیت زمان بر می‌گردد. شعر چینی دارای این مزیّت بی همتاست که این دو عنصر [زمانی] رادر خود فراهم می‌آورد. در زبان این گونه شعر هم وضوح نقاشی وجود دارد و هم تحرّک اصوات. به عبارت دیگر، این نوع شعر هم تا حدی عینی تر از هر یک از این دواست و هم نمایشی تر از آنها. هنگام خواندن یک متن چینی احساس نمی‌کنیم که شاهد تردستی سکه‌های ذهنی قلب شده هستیم، بلکه ناظر اشیائی هستیم که خود سرنوشت خویش را رقم می‌زنند.

بیائید فعلاً معضل شکل جمله راکنار بگذاریم و با دقت بیشتری به همین خصوصیت وضوح ساختاری واژه‌های مستقل چینی بنگریم. اشکال اولیهٔ این واژه نگارها به صورت تصویر نگار بوده و تأثیری که بر تخیّل داشته‌اند کمتر متزلزل شده است، حتی صورت‌های بعدی شان که تاحدودی قراردادی شده بودند. شاید همه براین نکته واقف نباشند که

۱ـ مجسمهٔ قدیمی لائوکون (Laocoon)، که اکنون آنرا در موزهٔ واتیکان نگاهداری می‌کنند، در سال ۱۵۰۶ کشف شد. این مجسمه صحنهٔ مرگ لائوکون و دو پسرش را در چنگال افعی تجسّم می‌کند. در ادبیات معمولاً هر وقت می‌خواهند برای ناتورالیسم محض مثالی آورند مجسمهٔ لائوکون را مثال می‌زنند(مترجم).

ریشهٔ بسیاری از این اندیشه نگارها در برگیرندهٔ اندیشهٔ کلامی کنش است. ممکنست تصوّر کنیم منظور از تصویر، تصویر شیئی است، و بنابراین ریشهٔ اندیشهٔ چینیان همان چیزی است که در دستور زبان آنرا اسم می‌نامند.

امّا آزمایش نشان داده است که تعداد زیادی از واژه‌نگارهای اولیهٔ چینی، حتی به اصطلاح واژه‌های ریشه‌ای (Radicals)، تصویر کوتاه نوشتی از کنش و فرایند هستند.

برای مثال اندیشه‌نگار "صحبت کردن" دهانی است با دو واژه و شعله‌ای که از آن بیرون می‌آید. و یا علامت "به سختی رشد کردن" گیاهی با ریشه‌های پرپیچ و تاب است[۱]. امّا این کیفیت مشخّص فعل، وقتی از واژه‌های ساده به مرکب می رسیم، هم در طبیعت و هم در نشانه‌های چینی، شعری و بسیار چشمگیرتر است. در روند ترکیب، دو چیز که با هم ترکیب می‌شوند چیز ثالثی را به وجود نمی‌آورند بلکه ترکیب نشان دهندهٔ پیوند اساسی میان آن دو است. برای مثال، اندیشه نگار "هم غذا"، یک مرد و یک آتش است[۲].

در طبیعت اسم واقعی، شیئی منفرد، وجود ندارد. در طبیعت اشیاء فقط نقطهٔ آغازند و یا در واقع نقطهٔ تلاقی هستند، نقطهٔ تلاقی کنش‌ها، تلاقی‌های منبعث از کنش: تیرهای سریع. همچنین در طبیعت وجود فعل ناب و حرکت مجرد امکان پذیر نیست. چشم اسم و فعل را یکی می‌بیند:

۱- 訛 ۲- 伙

اشیاء در حرکت‌اند، حرکت در اشیاء است و بدین‌گونه مفاهیم چینی در پی بیان اینها است.*

خورشید در زیر گیاهان سرزده از خاک= بهار.

نشانهٔ خورشید پیچیده در شاخه‌های نشانهٔ درخت= مشرق[۱].

"شالیزار" به اضافهٔ "تلاش" = مذکّر[۲].

"قایق" به اضافهٔ "آب" = کرجی ،موج[۳].

حال بیائید به شکل جمله باز گردیم وببینیم شکل به اجزای زبانی جمله، که خود از آن بوجود می‌آید، چه نیروئی اضافه می‌کند. از خود می‌پرسم آیا تاکنون چند نفر از خود پرسیده‌اند که اصلاً چرا جمله دارای شکل است؟ چرا به نظر می‌رسد که شکل جمله ضرورتی جهانی است و در همهٔ زبانها هست؟ چرا همهٔ زبانها باید آنرا داشته باشند و شکل معمولی آن چیست؟ اگر وجودش تا این حد ضروری است، حتماً در پاسخ برخی قوانین طبیعی است.

به نظر من دستورنویسان حرفه‌ای به این پرسش فقط پاسخ نامناسب و ناقصی داده‌اند. تعاریف آنان را می‌توان به دودسته تقسیم کرد. تعریف اول: جمله بیان کنندهٔ "اندیشه‌ای کامل است". دوم: جمله اتحاد میان نهاد و گزاره است.

---

* در این مورد به این واژه‌نگار توجه کنید: کلیشهٔ (۲)، ستون سوم.

۱- 東 ۲- 男 ۳- 海

تعریف اول دارای این مزیّت است که می‌توان آنرا به محکّ بعضی از معیارهای طبیعی زد، زیراکه روشن است که خود تفکّر نمی‌تواند محکّ کامل و یا ناقص بودن خود باشد. امّا در طبیعت کامل وجود ندارد. از سوی دیگر، در عمل می‌توان با یک حرف ندای "آی"، "آهای، سلام!"، و یا "اسکات!" و یا حتی باتکان دادن مشت خود، جملهٔ کاملی را بیان کرد. در اینجا برای روشن‌تر کردن معنا نیاز به هیچ جمله‌ای نیست. از سوی دیگر، هیچ جملهٔ کاملی نمی تواند واقعاً رساننده فکر باشد. مردی که می‌بیند و اسبی که دیده می‌شود بدون حرکت نمی‌مانند. مرد قبل از اینکه به اسب نگاه کند در فکر سوار شدن آن بود. وقتی مرد خواست اسب را بگیرد اسب لگد انداخت. حقیقت اینست که کنش متوالی است. حتی بهم پیوسته است. علتی موجب علت دیگر می‌شود. و بنابراین در جملهٔ ترکیبی می‌توانیم عبارات منفرد را به هم پیوند زنیم. حرکت درهمه جا ساری است، همچون الکتریسیته که از سیم لخت بیرون می‌جهد. در طبیعت همهٔ روندها به هم مربوطند و بنابراین (براساس این تعریف) هیچ جملهٔ کاملی وجود ندارد، مگر آنکه بیان آن تا ابد طول بکشد.

در تعریف دوم دربارهٔ جمله، یعنی "اتحاد نهاد وگزاره"، دستوریان به فاعل محض متوسل می‌شوند. ما همه همین‌کار را می‌کنیم. این کار نوعی شوخی بیمزه میان دست راست و چپ ماست. نهاد بخشی است که من می‌خواهم درباره‌اش سخن گویم، و گزاره خبر من دربارهٔ نهاداست. طبق این تعریف جمله محمول طبیعی نیست بلکه حادثه‌ای است

مخلوق انسان، انسانی که حیوان سخنگو است.

اگر واقعاً اینطور بود دیگر آزمون صدق جمله امکان پذیر نبود. سخن کذب همانقدر موجه نماست که سخن صدق. زبان متضّمن هیچ اعتقادی نیست.

البته دستوریان این نظر خود را از منطق بی‌اعتبار، و یا در واقع منسوخ، قرون وسطائی گرفته‌اند. بر اساس این منطق فکر با مجردات سروکار دارد، مفاهیم از پالودگی اشیاء بدست می‌آیند. اهل منطق هرگز از خود نپرسیده‌اند این صفاتی که آنها از اشیاء استخراج می‌کنند چگونه در آنها حضور دارد. همهٔ این صدق و کذب و حجت آوردن منطقیان وابسته به همان نظم طبیعی است که باعث به وجودآمدن نیروها، خواص یا کیفیات، دردرون اشیاء مجسم می‌شود. بااینهمه آنها [منطقیان] با توصیف "اشیاء" به "خاص" و "عام" آنها را خوار می‌شمرند. مثل اینست که گیاه‌شناسی بخواهد از الگوی برگ‌های رومیزی خانهٔ ماحجت آورد. تفکر علمی معتبر متضمّن پیگیری تا حد ممکن نزدیک آن نیروهای واقعی و درونی اشیاء است به همان شکل که در آنها ضربان دارند. تفکر با مفاهیم بی خون سروکار ندارد بلکه در زیر میکروسکوپ به اشیاء در حال حرکت می‌نگرد.

طبیعت شکل جمله را خود به انسان ابتدائی تحمیل کرد. این مانبودیم که آنرا به وجود آوردیم. جمله عبارت از انعکاس نظم زمانی در علیت بود. باید تمام حقیقت را در جمله بیان کرد زیرا تمام حقیقت عبارتست از انتقال نیرو. برق تندر نوع جملهٔ طبیعت رابه وجود می‌آورد. این جمله از

دو قطب ابر و زمین عبور می‌کند. هیچ واحدی از فرایندهای طبیعی نمی‌تواند کمتر از این باشد. نور، گرما، ثقل، میل ترکیبی شیمیائی، ارادهٔ بشری، همه دارای این وجه اشتراکند که انتقال دهندهٔ نیرو هستند. هریک از فرایندهای فوق از واحدهائی تشکیل شده‌اند که آنها رامی‌توان به شکل زیر نمایش داد:

جزء	انتقال	جزء
از	از	به
ازکدام	نیرو	به کدام

اگر بخواهیم این انتقال را به محک کنش آگاهانه و یا ناآگاهانهٔ عامل بزنیم می‌توانیم نمودار فوق را به صورت زیر ترجمه کنیم:

عامل	کنش	مفعول

در این فرایند کنش امر واقع است و تمام جوهر جمله. عامل و مفعول تنها اجزاء محدود کنندهٔ جمله‌اند.

به نظر من جملهٔ معمول و نوعی در زبان انگلیسی و همچنین در زبان چینی بیانگر فرایند طبیعی‌اند. هر جمله متشکل از سه واژهٔ ضروری است: اولین واژه دلالت برعامل یا فاعل دارد که کنش از او آغاز می‌شود. دومین واژه در

برگیرندهٔ تمامیت عمل کنش است. و سومین واژه اشاره به مفعول می‌کند؛ یعنی پذیرنده تأثیر. بنابراین می‌توان گفت:

کشاورز می‌کوبد برنج [را].

شکل جملهٔ متعدّی در زبان چینی، و همچنین در زبان انگلیسی (با حذف حروف تعریف)، دقیقاً با این شکل جهانی کنش طبیعی تطابق می‌کند. این فرایند زبان را به اشیاء نزدیک می‌کند و با اتکای شدیدی که به فعل دارد، جملهٔ [متعدّی] تمام زبان را به صورت نوعی شعر برجسته در می‌آورد.

در زبانهای تصریفی، مانند لاتین، آلمانی و یا ژاپنی، ترتیب جمله به گونهٔ دیگری است. دلیل: صرفی بودن آنهاست. یعنی جمله دارای دنبالچه، پایانه، یا نشانه‌ای است که آشکار می‌کند کدام واژه عامل و کدام مفعول و نظایر اینها است. در زبانهای غیر تصریفی، مانند انگلیسی و چینی، تنها از ترتیب واژه می‌توان به نقش آن پی برد. و این ترتیب هم نشانهٔ مطلوبی نیست زیرا دارای ترتیب طبیعی نیست، یعنی دارای نظم علت و معلولی.

این نکته درست است که زبان دارای افعال لازم و مجهول (یعنی جمله‌هائی که از فعل بودن[1] ساخته می‌شوند) و اشکال منفی است. از نظر دستوریان و منطقیان ظاهراً افعال لازم ابتدائی‌تر از فعلهای متعدّی است، و یا دست کم این

۱ـ در زبان فارسی فعل مجهول به کمک فعل شدن ساخته می‌شود (مترجم).

گونه افعال از استثناهای فعل متعدّی بشمار می‌آید. من سالها می‌پنداشتم که این به ظاهر اشکال استثنائی [افعال لازم] باید از افعال متعدّی ناشی شده باشند و یا شکل تغییر و تحلیل یافتهٔ همان فعل‌های متعدّی هستند. شواهدی از زبان چینی نظر مرا تأکید کرد: یعنی زبانی که هنوز هم می‌توان گشتارهای زبانی را در آن مشاهده کرد.

فعل لازم از فعل متعدّی ساخته می‌شود: با حذف مفعول عام یا مفعول معمول یا انعکاسی و یا بالکل مفعول مطلق. مثلاً "او می‌دود مسابقه را" ، "آسمان قرمز شده است" [آسمان قرمز کرده است (خودرا)]، "مانفس می‌کشیم (هوارا)". بنابراین ما با جمله‌های غیر معین و ناقصی مواجه می شویم که تصویر را معلّق نگاه می‌دارند و موجب می‌شوند که ما فکر کنیم که برخی از افعال بیان کنندهٔ حالت هستند نه کنش. بیرون از دستور زبان برای واژهٔ "حالت" مشکل می‌توان توجیه علمی یافت. چه کسی می‌تواند شک کند که وقتی می‌گوئیم "دیوار می‌درخشد" منظورمان اینست که دیوار فعالانه نور را به چشم ما می‌تاباند؟

زیبائی افعال چینی در اینست که همه یا متعدّی هستند و یا به دلخواه لازمند. در حالت طبیعی چیزی به نام فعل غیر متعدّی وجود ندارد. شکل مجهول مسلماً شکلی وابسته است، یعنی باید جای جمله را تغییر دهد ومفعول را جانشین فاعل سازد. اینکه مفعول فی‌نفسه منفعل نیست و پاره‌ای از نیروی مثبت خود را در اختیار کنش می‌گذارد هم هماهنگ با قانون علمی است و هم موافق با تجربهٔ متعارف. چون در زبان انگلیسی فعل مجهول با فعل is [است] ساخته

می‌شود ابتدامانع این فرضیه به نظر می‌رسد، اما با اندک دقت می‌توان به این نتیجه رسید که این فعل در اصل، فعل متعّدی عامی بوده که تقریباً معنای "دریافت کردن" داشته است امّا بعداً تحلیل رفته و به صورت فعل کمکی در آمده است. جای خشنودی است که این امر را در زبان چینی نیز صادق می‌یابیم.

در طبیعت نفی وجود ندارد، نیروی منفی امکان انتقال ندارد. به نظر می‌رسد که وجود جملات منفی در زبان مؤیّد این نظر منطقیان است که تصدیق کنش اختیاری فاعل است. گرچه طبیعت نمی‌تواند نفی را تصدیق کند امّا ما می‌توانیم. امّا در این مورد هم علم ما را برضد منطقیان دیگر بار کمک می‌کند : تمام حرکت‌های به ظاهر منفی و مخرّب دیگر نیروهای مثبت را به بازی می‌گیرند. نابودی این روند نیازمند تلاش بسیار است. بنابراین می‌توان تصوّر کرد که اگر ما می‌توانستیم به تاریخچه ادات منفی باز گردیم مشاهده می‌کردیم که آنها هم از افعال متعّدی سرچشمه گرفته‌اند.امّا برای نشان دادن این نوع اشتقاق نمی‌توان به زبانهای آریائی متوسّل شد زیرادیگر خیلی دیر شده است. سرنخ گم شده است. اما در زبان چینی هنوز هم می‌توان مشاهده کرد که چگونه مفاهیم کلامی مثبت، مفاهیم به اصطلاح منفی را از سر راه بر می‌دارند. از اینرو وقتی در زبان چینی می‌خواهند چیزی را بیان کنند که وجود ندارد آنرا با علامتی نشان می‌دهند که به معنای "در جنگل گم شدن" است. Notانگلیسی معادل na در زبان سانسکریت است و احتمال دارد که این نیز مأخوذ از ریشهٔ na باشد که به معنای گم شدن،

نابود شدن است.

و ما در آخر این مبحث به مصدری می‌رسیم که جانشین فعل خاصی می‌شود که همان فعل عام "است" هست، همراه با یک اسم و یا صفت. مانمی‌گوئیم "درخت خود سبز می‌کند" بلکه می‌گوئیم درخت سبز است". نمی‌گوئیم: "میمون‌ها بچهٔ زنده به دنیا می‌آورند"، بلکه می‌گوئیم "میمون پستاندار است" و این غایت ضعف زبان است. این امر به خاطرآن است که یک واژه را به تمامی فعلهای لازم تعمیم دهند[۱]. همانطور که مفعول افعالی مانند "زنده بودن"، "دیدن"، "نفس کشیدن" را حذف می‌کنیم و آنها را به صورت افعالی عام در می‌آوریم که دلالت بر حالتی می‌کنند و هر یک از این افعال نیز به سهم خود باز هم مجردتر می‌شوند و به مجردترین شکل ممکن، یعنی به شکل وجودی محض در می‌آیند.

در واقعیت چیزی به نام فعل ربطی محض وجود ندارد، همانطور که ادراک اصیل معنی ندارد. در زبان ما واژهٔ "وجودداشتن" به مفهوم "معناداشتن" است، یعنی خود را با کنشی مشخص نشان دادن. is[است،هست] از ریشهٔ آریائی as، به معنای "نفس کشیدن" و فعل Be[بودن] از bhu به معنای "رشد کردن" گرفته شده است.

در زبان چینی اصلی‌ترین فعل معادل is نه تنها به معنای "نهایت داشتن" است بلکه مشتقات مختلف آن نشان می‌دهد که معنای آن حتی از این هم دقیق تر است که همانا "با دست

۱ـ یعنی با فعل ربطی "است". (مترجم).

[چیزی را] از ماه ربودن" است: 有 . در اینجا آن نشانهٔ ساده‌ای که در نثر دارای معنایی معمولی است با جادوی زبان و بار شعری درخشش عظیم یافته است.

اگر من توانسته باشم نشان دهم که نشانه‌های زبان چینی چگونه برخوردار از بار شعری هستند و چقدر به طبیعت نزدیکند دیگر نیازی به این بحث مطوّل و بیحاصل تحلیل جمله نخواهد بود. هنگامی که می‌خواهیم از زبان چینی مطلبی، به ویژه شعری، ترجمه کنیم باید تا حدّ ممکن خود را به نیروی ذاتی متن اصلی نزدیک کنیم و تا هرجایی که ممکن است از به کاربردن صفت، اسم و فعل لازم اجتناب کنیم و به جای اینها افعال متمایز و قدرتمند بگذاریم.

و سرانجام باید گفت که شباهت شکل جمله در زبان انگلیسی و چینی باعث می‌شود که هنگام ترجمه انتقال معنا از زبانی به زبان دیگر استثنائاً آسان باشد. توانایی‌های این دو زبان بسیار مشابه است. با حذف ادات تعریف انگلیسی غالباً می‌توان واژه‌ها را تحت الفظی ترجمه کرد به طوری که نه فقط انگلیسی آنها قابل فهم باشد بلکه برخوردار از معنایی محکم و شعری نیز باشد. البته، در این مورد باید دقیقاً معنای متن چینی را بیان کنیم و صرفاً مفهوم واژه‌ها را منتقل نکنیم.

بیایید دوباره از جمله‌های چینی بگذریم و به واژه‌های نوشتاری بپردازیم. چگونه باید این واژه‌ها را دسته بندی کرد؟ آیا بعضی از اینها فی‌الواقع اسم هستند و برخی فعل و پاره‌ای صفت؟ آیا در زبان چینی هم مانند "زبانهای نیک مسیحی" ضمیر و حروف اضافه و حروف ربط وجود دارد؟

از تجزیه و تحلیل زبانهای آریایی می‌توان به این نتیجه رسید که باید در این نکته شک کرد که تفاوت‌های دوزبان چینی و انگلیسی تمایزی طبیعی بوده است. بدبختانه این تفاوت‌ها بیشتر مخلوق ذهن دستور نویس‌ها بوده است: به قصد اینکه نگاه شعری سادهٔ مارا نسبت به زندگی مغشوش سازند. تمام ملت‌ها، پیش از نوشتن دستور زبان، ادبیات زنده و پویای خود را پدید آورده‌اند. افزون بر این، تمام ریشه‌های آریایی به ریشه‌هایی اشاره دارند که معادل افعالی سادهٔ سانسکریت است، مانند جدول افعال که در انتهای واژه‌نامهٔ اسکیت (Skeat) ضبط شده است. خود طبیعت دستور زبانی ندارد.* توهم انسان را بلند می‌کند و به او می‌گوید که اسم است، موجودی مرده نه توده‌ای از نقش‌های ویژه! "جزئی از کلام" این تنها چیزی است که وجود دارد. اغلب چفت و بست‌های سطر استحکام خود را از دست می‌دهد و هر جزء کلام به جزء دیگر کمک می‌کند. آنها با یکدیگر همکاری دارند چون در اصل یکی بوده‌اند.

فقط معدودی از ما می‌توانیم تشخیص دهیم که این ناهمانندی ها کی در زبان ما به وجود آمد و شکل بیان رایج

---

* حتی زبان لاتین، لاتین زنده، این شبکهٔ قواعد را نداشت که امروز بر سر کودکان دبستانی بیچاره می‌ریزند. این قواعد گاهی از دستورزبان یونانی وام گرفته شده است، همانطور که من مشاهده کرده‌ام که دستور زبان انگلیسی حالت‌های مفعولی یا اضافه را از زبان لاتین اقتباس کرده است. گاهی هم این قواعد دست پخت علمای فاضل فخر فروشی است که شور غریبی برای طبقه‌بندی کردن و قواعد دستوری دارند. زبان زندهٔ لاتین فقط حالت (case)ها [ی اسم] را احساس می‌کرد: مفعول‌عنه و مفعول با واسطه را .(عزرا پاوند).

را به خود گرفت، ناهمانندی‌هائی که هنوز دارای حیات‌اند. تنها آنگاه که بخواهیم برای واژهٔ نامأنوسی معادل بیابیم و یا وقتی مجبور شویم متنی را به زبان کاملاً بیگانه‌ای ترجمه کنیم، فقط در آن هنگام است که لحظه‌ای گرمای درونی تفکر را احساس می‌کنیم، گرمائی که اجزای کلام را آب می‌کند تا دوباره آنرا به دلخواه قالب‌گیری کند.

یکی از جالب‌ترین نکات زبان چینی همین است که نه تنها می‌توان شکل جمله را دید بلکه در واقع امکان مشاهدهٔ رشد اجزای جمله نیز وجود دارد: جوانه زدن واژه‌ای از واژهٔ دیگر. واژه‌های چینی مانند طبیعت زنده، شفاف و انعطاف پذیرند زیرا شیئی و کنش در اصل از هم جدا نیستند. فقط اخیراً خارجی‌ها، اروپائیان و ژاپنی‌ها با تحمیل تعاریف خاص خود شروع به آزردن این زبان کرده‌اند. ما هنگام خواندن زبان چینی ضعف‌های صورت گرایانه انگلیسی را به این زبان انتقال داده‌ایم. این امر خاصّه در شعر وضع غم‌انگیزی دارد زیرا یکی از ضروریات شعر، حتی شعر خودما، اینست که واژه‌ها تاحد ممکن انعطاف پذیر باشند: سرشار از عصارهٔ طبیعت.

اجازه بدهید به مثال‌های خود ادامه دهیم. ما در زبان انگلیسی to shine (درخشیدن) را، **فعلی به صورت مصدر** می‌نامیم زیرا معنای آن مجرد است و هیچ شرطی را القا نمی‌کند. اگر بخواهیم برای این فعل صفتی بیان کنیم باید کلمهٔ دیگری بیاوریم: Bright (روشن). و اگر نیاز به اسم باشد می‌گوئیم luminosity (روشنائی)، واژهٔ مجردی که از صفت مشتق شده است. و برای به دست آوردن اسمی ملموس و

نسبتاً مطلوب باید ریشه‌های فعل و صفت را رها کنیم و چیزی را که مصنوعاً از نیروی کنشی آن جداشده به صورت خنثی یی درآوریم و به آن "ماه" و "خورشید" بگوئیم. البته در طبیعت هیچ چیز چنین منفکّ نیست و این گونه اسم سازی خود نوعی تجرید است. اگر ما واژهٔ عامی داشتیم که فوراً بتواند جایگزین فعل "درخشیدن"، صفت "روشن" و اسم "خورشید" شود، احتمالاً این واژه را "مصدرِمصدر" می‌نامیدیم. اما بر طبق نظر ما، این واژه باید فوق‌العاده تجریدی باشد، چیزی که اصلاً قابل استفاده نیست.*

چینیان واژه‌ای دارند که به آن ming یا mei می‌گویند. اندیشه نگار آن ترکیبی از علامت خورشید و ماه است. این واژه به عنوان فعل، اسم و صفت به کار می‌رود. بنابراین وقتی می‌خواهید تحت الفظی بنویسید روشنی فنجان، می‌نویسد: "خورشید و ماه فنجان". و یا اگر بخواهیم این واژه را به صورت فعل به کار ببریم می‌گوئیم: «فنجان خورشید و ماه»، و یا در واقع "فنجان [در حال] خورشید و ماه". و یا به صورت ضعیف شدهٔ آن: "فنجان مانند خورشید است"، یعنی می‌درخشد. طبیعتاً منظور از خورشید و ماه فنجان، فنجانی درخشان است. در این مورد امکان اشتباه شدن معنای اصلی وجود ندارد. گرچه ممکنست عالم احمقی پیدا شود که

---

* نویسندهٔ خوب می‌تواند اشکال مختلف Shine (درخشیدن) را به کار ببرد: "to Shine", "Shining", "the shine" یا "Sheen"؛ احتمالاً به یاد "Shöne" و "Schonheit" آلمانی. با این وجود همهٔ اینها نمی‌تواند نظر استاد فنولوزا را بی‌اعتبار سازد. (عزراپاوند).

هنگام ترجمهٔ مفهومی ساده و سرراست از زبان چینی به انگلیسی یک هفته وقت بگذارد تا تصمیم بگیرد در ترجمهٔ خود از کدامیک از اجزای کلام استفاده کند.

واقعیت اینست که گرچه تقریباً هریک از واژه‌های نوشتاری چینی، در واقع واژه‌ای زیر ساختی است اما واژهٔ مجرد نیست. فاقد اجزای کلام هم نیست، بلکه جامع است. منظورمان این نیست که واژه نه اسم است و نه فعل یا صفت، بلکه همواره و درعین حال همهٔ اینهاست.

ممکنست کاربرد آنهاموجب شود که مفهوم واژه تغییر کند، تغییر بر اساس دیدگاه متن، اما در همهٔ موارد شاعر آزاد است که معنای ملموس و غنی واژه را در نظر بگیرد، همانطور که طبیعت می‌کند.

در زمینه اشتقاق اسم از فعل، زبان چینی بر زبان‌های آریائی پیشی جسته است. در زبانهای اروپائی تقریباً تمام فعل‌هایی که به نظر می‌رسد ریشه‌شان سانسکریت است، فعل‌هائی ابتدائی‌اند، افعالی که دلالت بر کنش‌های طبیعت ملموس می‌کنند. فعل باید عمده‌ترین حقیقت طبیعت باشد، زیرا ما در طبیعت فقط می‌توانیم حرکت و تغییر را تشخیص دهیم. در جمله‌های متعدّی ابتدائی مانند "کشاورز برنج را می‌کوبد" عامل و مفعول تنها تا جایی اسم‌اند که محدودکنندهٔ کنشی باشند. "کشاورز" و "برنج" واژه‌های کاملاً مستحکمی هستند که دو طرف فعل کوبیدن" را مشخص می‌کنند. امّا این دو واژه فی‌نفسه، سوای نقشی که در این جمله به عهده دارند، طبیعتاً فعل‌اند. کشاورز کسی است که زمین را کشت می‌کند و برنج گیاهی است که به

گونه‌ای خاص رشد می‌یابد. واژه‌نگارهای چینی همین‌امر را نشان می‌دهند. و این‌احتمالاً نمونه‌ای از اشتقاق معمول اسم از فعل است. در همهٔ زبانها، از جمله چینی، اسم در اصل «کننده کار است» ، یعنی انجام دهندهٔ یک کنش کلامی است. بنابراین‌ماه (Moon) از ریشهٔ Ma مشتق شده که به معنای "مسّاح" است، و معنای خورشید مولّد است.

برای اشتقاق صفت از فعل چندان به مثال نیازی نیست. حتی امروز هم می‌توانیم مشاهده کنیم که چگونه [درزبان انگلیسی] صفت مفعولی به صفت تبدیل می‌شود[۱]. در زبان ژاپنی صفت به طور مشخص بخشی از تصریف فعل است، یک وجه خاص، واز اینرو هر فعلی صفت هم هست. این‌امر مارا به طبیعت نزدیک می‌کند زیرا صفت همه جا یک نیروی کنشی است که مجرّد به نظر می‌رسد. [رنگ] سبز فقط نوعی ارتعاش سریع است، صلابت درجه‌ای از چسبیدن شدید است. در زبان چینی صفت همیشه دارای زیر لایه‌ای از معنای فعل است. در ترجمه باید سعی کنیم این امر را بیان کنیم، نه اینکه فقط مشتی صفات مجرّد بی‌خون را با "است" بهم پیوند دهیم.

جالب تر ازهمه "پیش واژه" [حروف اضافه] های چینی است: آنها اغلب پس واژه (Post-Position) اند. در زبانهای اروپائی اهمیت و نقش محوری پیش واژه‌ها به این خاطر

۱ـ نمونه: The result were unexpected. = صفت مفعولی (مجهولی).
The unexpected result. = صفت.
(مترجم).

است که مانیروی افعال متعدّی خود رابه شدت کاهش داده‌ایم. ما باید واژه‌های کوچک اضافی [به جمله] اضافه کنیم تا نیروی اولیه رابه آن باز گرداند. ما هنوز می‌گوئیمI see a horse [اسبی (را) می‌بینم]، اما برای فعل ضعیف نگاه کردن(Look) باید یک حرف جهت نمای (Directive Particle)atبه آن اضافه کنیم تا بتوانیم معنای طبیعی متعدّی آن را احیا کنیم.*

افعال ناقص به چند شکل ساده می‌توانند کامل شوند که یکی از اینها استفاده از حروف اضافه است. حروف اضافه برای محدود کردن اسم، متوسل به نیروئی می‌شوند و به کمک آن اسم را محدود می‌کنند. به همین خاطر می‌توان گفت که آنها طبیعتاً فعل هستند، افعالی عام و یا ملخّص. در زبانهای اروپائی تأویل منشاء فعلی حروف اضافه اغلب دشواراست. فقط در حروف اضافهٔ off [از،دور از] کمی تفکّر نهفته است. مثلاً در فعل Throw off [دور انداختن]. در زبان چینی، حرف اضافه به روشنی فعل است، بخصوص وقتی به صورت عام به کار رود. این افعال اغلب در معنای فعلی خاص خود به کار می روند و در ترجمهٔ انگلیسی اگر برای بیان آنها به حروف اضافهٔ بی‌فروغ متوسل شویم

---

* این مثال بدی است، زیرا می‌توانیم بگوئیم I look a fool [من مانند یک احمقم]. در اینجا فعل متعدی look به معنای "مانند" است [و بنابراین فعل لازم است نه متعدی].بهرحال، بحث اصلی فنولوزا درست است. ما مایلیم واژه‌هائی نظیر resemble [شباهت داشتن]راکه دارای معنای روشنی هستند به‌کار نبریم و به جای آنها از افعال مبهمی استفاده کنیم که نیاز به حروف اضافه دارند. (عزرا پاوند).

ترجمهٔ مارا بسیار ضعیف خواهند کرد.

بنابراین در زبان چینی حروف اضافهٔ زیر دارای این معانی هستند:

by [بوسیلهٔ] = سبب شدن.

to [به] = به سوئی سقوط کردن.

in [درداخل] = باقی ماندن، سکنی گزیدن.

from [از] = تعقیب کردن. و نظایر اینها.

حروف ربط نیز مانند حروف اضافه اشتقاقی هستند. معمولاً نقش اینها اینست که کُنش‌های افعال را به یکدیگر مربوط سازند، واز اینرو ضرورتاً خود آنها نیز کنش‌اند. بنابراین حروف ربط انگلیسی زیر در زبان چینی دارای این معانی هستند:

because [زیرا] = به کاربردن.

and [و] = شامل چیزی شدن.

شکل دیگری از "و" = همسان چیزی بودن، به موازات چیزی بودن.

or [یا] = شرکت کردن.

if [اگر] = پذیرفتن، اجازه دادن.

این وضعیت در مورد دیگر انواع حروف نیز صادق است، امری که دیگر در زبانهای آریائی به تأویل آنها دسترسی نداریم.

ضمائر در نظریهٔ تکاملی ما چون خاری به نظر می‌رسند، زیر آنها را بیان های شخصی غیر قابل تحلیلی محسوب کرده‌اند. آنها حتی در زبان چینی نیز معانی استعاری فعلی برجسته خود را از دست داده‌اند. اگر آنها را به شکلی بیرنگ

و خشک ترجمه کنیم، آنهامنشاء مداوم فترت خواهند بود.
دراین باره، برای مثال، پنج شکل "من" را در نظر بگیرید:
علامت "نیزه در دست" به معنای "من" بسیار قوی و موکّد است.
معنای علامت "پنج و یک دهان" "منی" ضعیف و در موضع دفاعی است.
علامت با حرف جمعیتی را متفرق کردن، که معنای آن پوشیدگی و کتمان است، دلالت بر "منی" خودخواه و شخصی می‌کند.

خود (که علامت آن پیله است) همراه با یک دهان به معنای "منی" خودستا و خودبین است، کسی که از حرف زدن خود لذت می‌برد. این "من" فقط زمانی به کار می‌رود که کسی دارد با خودش حرف می‌زند.

امیدوارم این گریزی که به اجزای کلام زدم خود توانسته باشد حق مطلب را ادا کرده باشد. این بحث، در درجهٔ نخست، موّید اینست که چگونه زبان چینی منبع عظیمی است که می‌تواند بر فرایندهای ذهنی فراموش شدهٔ ما نور بیفشاند، و بدینگونه در مبحث فلسفهٔ زبان فصل جدیدی بگشاید. دوماً این بحث برای درک موادّخامی که زبان چینی در اختیار ما می‌گذارد ضروری است. وجه تمایز شعراز نثر جلوه‌های خاص لحنی آن است. کافی نیست که فقط فلاسفه از شعر معنائی درک کنند. شعر باید با افسون بیان مستقیم به احساسات متوسل شود و بر عرصه‌هایی نور بیفشاند که عقل

درتاریکی آنرا درست نمی‌بیند.*

شعر باید خودِ گفته را بیان کند، نه اینکه فقط معنای گفته را منتقل نماید. معنای مجرد چندان سرزنده و روشن نیست، و کمال تخیل همه چیز را بیان می‌کند. برای درک شعر چینی نیازمند آن هستیم که مقوله‌های دستوری محدود خود را درکنار بگذاریم و خود متن اصلی را با افعال ملموس غنّی آن دنبال کنیم.

اما این تازه آغاز کار است. ما تااینجا واژه‌نگار و جمله‌های چینی را عمدتاً به عنوان تصاویری روشن و کوتاه نوشتی از کنش و فرایندهای طبیعی نشان دادیم. این تصاویر هرجا به کار روند تجسم شعری واقعی هستند. این نوع کنش را می‌توان به چشم دید، امّا زبان چینی، و همین طور هنر آن، زبانی ضعیف است و هنری سطحی اگر نتواند برآنچه که دیدنی نیست دلالت کند. شعری بهترین است که نه فقط با تصاویر طبیعی بلکه با اندیشه‌های والائی نیز سروکار داشته باشد و بتواند بر تلقینات روحی و پیوندهای مرموز دلالت کند. عمده‌ترین بخش حقیقت طبیعی پنهان در فرایندهائی است که کوچکتر از آن هستند که به چشم آیند و توازن، بهم پیوستگی و قرابت علّی آنها نیز از هماهنگی گسترده‌ای برخوردار است. زبان چینی، با زیبائی و قدرت زیاد، بر همهٔ اینها اشراف دارد.

از خود می‌پرسید چینیان چگونه توانسته‌اند از تصویر نگاشت‌هائی چنین ساده بافته‌های فکری چنین عظیمی خلق

---

* قابل مقایسه با اصل خیال اولیه، "روح رمانس". (عزرا پاوند).

کنند؟ از نظر ذهن انسان عادی غربی، که معتقد است اندیشه با مقوله‌های منطقی سروکار دارد و در واقع نیروی تخیل مستقیم را محکوم و سرزنش می‌کند چنین فتح نمایانی به نظر کاملاً ناممکن است. با این همه زبان چینی با استعانت از دقیقاً همان فرایندی که دیگر نژادهای باستانی به آن متوسّل شدند توانسته است با مایه‌های خاص خود از دیده به نادیده برسد. این فرایند استعاره است: یعنی استفاده از تصاویر مادی برای بیان پیوندهای غیر مادی.*

تمام جوهر حساس کلام بر شالودهٔ استعاره بنا شده است. اصطلاحات انتزاعی، بر اثر ریشه شناسی، فاش ساخته‌اند که ریشه‌های باستانی آنها مأخوذ از کنش بی واسطه و مستقیم است. ولی استعاره‌های ابتدایی از روندهای ذهنی اختیاری سرچشمه نمی‌گیرند. آنها تنها بدین سبب پذیرفتنی‌اند که تابع خطوط عینی پیوندهای طبیعت هستند. این پیوندها، از اشیایی که به آنها وابسته‌اند، مهمتر و واقعی‌تر هستند. نیروهایی که به یک میوهٔ بلوط شکل می‌دهند در دانهٔ خود بلوط خانه کرده‌اند، مانند خطوط مقاومت، یا عواملی که تا حدی نیروهای حیاتی را تنظیم می‌کنند، و یا باعث منشعب شدن رودها و ملّت‌ها می‌شوند. بدین سان یک عصب، یک سیم، یک جاده و یا یک مؤسسهٔ ارتباطی فقط کانال‌هائی هستند که درحقیقت به خودهمان نیروهای ارتباطی تنوع می‌بخشد. این از قیاس فراتر است،

---

* این گفتهٔ فنولوزا را با نظر ارسطو دربارهٔ استعاره مقایسه کنید که می‌گوید: "[استعاره] ادراک سریع پیوندها است، نشانهٔ نبوغ". (عزرا پاوند).

نوعی این‌همانی ساختاری است. طبیعت خود کلیدهایش را به دست می‌دهد. اگر جهان از تجانس‌ها و همدلی‌ها و این همانی‌ها سرشار نبود اندیشه در حسرت مانده بود و زبان در بند بدیهیات از پای درآمده بود و پلی وجود نداشت که ما بتوانیم به وسیلهٔ آن از حقیقت کوچک مشهود به حقیقت بزرگ نامشهود برسیم. در مجموعهٔ عظیم واژگان ما بیشتر از چند صد بُن واژه وجود ندارد که با فرایندهای طبیعی به طور مستقیم پیوند داشته باشد. آنها، تقریباً بدون استثنا، فعل هستند. بضاعت کلام اروپایی، به تبع پیچیدگی‌های غامض دلالت‌ها و قرابت‌های طبیعت، به تدریج توّسع یافت، و مانند لایه‌های طبقات زمین شناسی، استعاره روی استعاره انباشته شد.

استعاره، هم آشکارکنندهٔ طبیعت است و هم جوهر اصلی شعر. شناخته مبیّن ناشناخته است. جهان با اسطوره زنده است. زیبایی و آزادی جهان مشهود الگویی را سامان می‌بخشد و زندگی از هنر بارور می‌شود. خطاست اگر، به تبع برخی فلاسفهٔ زیبایی شناس، تصور کنیم که هنر و شعر با مفاهیم مجرد و کلّی سروکار دارند. این تصور نادرست توسط منطق قرون وسطایی به ما تحمیل شده است. هنر و شعر با ذات طبیعت سروکار دارند، نه با مجموعه‌ای از خصایص مجزّا، چون چنین خصایصی وجود ندارد. شعراز نثر خالص تراست زیرا، با همان مقدار واژه، حقیقت محسوستری را به ما می‌دهد. استعاره، یعنی ابزار عمدهٔ شعر، به هر حال جوهر طبیعت و زبان است. فقط شعر، آنچه

را انسانهای نخستین ناآگاهانه انجام می‌دادند، آگاهانه* انجام می‌دهد. در رفتار با زبان، کار عمدهٔ دست اندکاران ادبیات و به ویژه شاعران این است که مرزهای پیشرفتهٔ کهن راتداوم بخشند* . هنرمند باید با زبان رفتاری این‌گونه در پیش گیرد تا بتواند واژه‌هایش را با تمامی بار معنایی آنها حفظ کند. استعاره‌های اصیل، همچون منبعی از نور، به واژه‌ها رنگ و توان زندگی می‌بخشند و آنها را به واقعیت فرایندهای طبیعی نزدیکتر می‌سازند. اشعار شکسپیر درهمه جا سرشار از این نمونه‌هاست. شعر، به همین دلایل، از نخستین هنرهای جهان است. شعر و زبان و اندیشهٔ اسطوره‌ای با هم رشد یافتند.

من تمامی این حرفهارا عنوان کردم تا بتوانم به وضوح نشان دهم که چرا معتقدم که زبان نوشتاری چینی‌ها نه تنها جوهر شعری طبیعت را در خود جذب کرده و از استعاره

---

* در این باره همچنین نگاه کنید به مقاله‌ای از من دربارهٔ "ورتیسیسم"۱ با عنوان "زبان کشف" که در شمارهٔ دسامبر ۱۹۱۴ مجلهٔ Fortnightly Review چاپ شده است. (عزرا پاوند).

۱- Vorticism= جنبشی در ادبیات و هنر که "ویندهام لوئیس" نقاش بزرگ آنرا در سال ۱۹۱۲ بنیانگذارد و نظریات آنها شباهت زیادی به افکار تصویرگرایان داشت (مترجم).

* با خضوع هر چه تمامتر اعلام می‌دارم که این به کار حفظ متون قدیمی می‌خورد. شاعر، در ارتباط با زمانهٔ خویش، باید همچنین مواظب باشد که زبان در دست او به چیزی متحجّر تبدیل نشود. او باید خود را برای پیشرفت‌های تازه‌ای در زمینهٔ استعارهٔ حقیقی آماده سازد، استعارهٔ حقیقی که همان استعارهٔ تحلیلی یا تصویر باشد، استعاره‌ای که کاملاً ضد استعارهٔ غیر حقیقی، یا زینتی است (عزرا پاوند).

نوعی عملکرد ثانوی پدید آورده، بلکه به واسطهٔ کیفیت تصویری فراوانش توانسته با توانایی و سرزندگی افزونتری، بیش از هر زبان آوایی دیگر، خصلت شعری اصیل و خلاقهٔ خود را حفظ کند. بیایید اول ببینیم چگونه استعاره‌های آن زبان به قلب طبیعت نزدیکترند. ما با آنها می‌توانیم از دیده به نادیده برسیم. همانطور که قبلاً از فعل به ضمیر رسیدیم. آنها عصارهٔ نخستین خود را حفظ کرده‌اند و مثل یک چوبدست خشک وبریده نیستند. به ما گفته‌اند که چینیان مردمانی بی‌روح و ماشینی و سطحی و فاقد تخیّل هستند، ولی این حرفها یاوه است.

نیاکان ما، در ساختارهای زبان و نظام‌های فکری، انبوهی از استعاره به وجود آوردند. ولی امروز زبان‌ها کم‌مایه و بی‌روح‌اند، چون ماکمتر به آنها می‌اندیشیم و بر اثر بیماری سرعت و خشونت در هم شکسته‌ایم و هر واژه‌ای را در محدودترین بعد معنایی آن به کار می‌بریم. ظاهراً طبیعت کمتر شبیه بهشت است و دارد هرچه بیشتر شبیه کارخانه می‌شود.

آخرین مرحلهٔ زوال، همین مرحلهٔ مومیایی شدن و توقّف است که در فرهنگ لغت پیداست.

تنها ادیبان و شاعران هستند که با مشقّت به ریشهٔ واژه‌ها رجوع می‌کنند و تا جایی که می‌توانند تلاش می‌کنند معانی فراموش شدهٔ واژه‌ها را دوباره احیاکنند. ناتوانی و کم مایگی زبان، در عصر حاضر، ناشی از همین بهم پیوستگی نشانه‌های آوایی زبان است. واژه‌ها از مرحلهٔ جنینی خود بسیار فاصله گرفته‌اند و صورت ملفوظ واژه کمتر نشان

دهندهٔ مراحل جنینی رشد آن است. سیمای واژه در برگیرندهٔ استعاره‌اش نیست. ما فراموش کرده‌ایم که واژهٔ شخصیت همیشه به مفهوم شخص نبوده و زمانی به معنای نقاب بوده است[۱] و هنگامی که مانشانه‌های چینی را به کار می‌بریم، احتمالاً نمی‌توانیم این کیفیت خاص و استثنایی آن را نادیده بگیریم.

در این مورد واژه‌های چینی دارای مزیّت خاص خود است. پیوسته می‌توان بُنِ واژه‌ها را ملاحظه کرد. این زبان حرکت خلاّق و فرایند واژه‌ها را حفظ کرده و اینها به وضوح در واژه‌ها جریان دارند. بعداز گذشت هزاران سال هنوز هم می‌توان دید که چگونه پیوندهای استعاری واژه‌ها تکامل می‌یابند و در بسیاری مواردکلمات همچنان معانی استعاری خود راحفظ کرده‌اند. بنابراین در زبان چینی واژه بر عکس زبان ما که بتدریج ضعیف تر می‌شود تقریباً به روشنی از عصری به عصر دیگر پیوسته غنی تر شده است. کاربرد آن در فلسفه و تاریخ ملی، در زندگینامه و شعر، نشان‌دهندهٔ اینست که این زبان از چه غنای معنایی سرشاری برخوردار است. این ویژگی متأثّر از واژه‌نگارهای این زبان است. ذهن می‌تواند آنها را جذب کند و به کار ببرد. به نظر می‌رسد که سنگ بنای زندگی چینی محصور در ریشه‌های زبان او است. شواهد و امثلهٔ متنوعی که محصول سالها زندگی و تجربهٔ انسان چینی است، گرایش‌های متأثّر از اوجی

۱- Personality (شخصیّت) از واژهٔ Person گرفته شده است که هم به معنای شخص است و هم در زبان لاتین به مفهوم نقاب (مترجم).

سهمگین، توجه به اصل اخلاقی به عنوان لُب همهٔ اصول، تمام این عوامل به عنوان ارزش‌های نیرودهنده‌ای که سرشار از معنا هستند یکباره بر ذهن می‌کوبند، ارزش‌هایی که زبان آوایی کمتر می‌تواند امیدوار به داشتنش باشد.

اندیشه نگارهای آنان همچون پرچم‌های آغشته به خون آوردگاه مبارزی قدیمی است. از نظر ما، تنها این شاعراست که گنجینه‌های سرشار واژه‌های مردم برایش واقعی و پرخون است. در زبان ما پیوسته تمامی لایه‌های زبان شعری منعکس کنندهٔ هاله‌های معنائی و قرابت‌های طبیعی است، اما در زبان چینی مرعی بودن استعاره همین کیفیت را به بهترین وجه نشان می‌دهد.

من از استبداد منطق قرون وسطائی سخن گفتم. از لحاظ منطق اروپائی تفکر نوعی سنگفرش است. صحن تفکّر با اجزائی کوچک و سخت، یا مفاهیم، مفروش است. اینها را ابتدا با توجه به اندازه شأن طبقه‌بندی می‌کنند و سپس برهریک برچسبی از واژه می‌زنند تا در آینده از آنها استفاده کنند. هنگام استفاده از اینها، ابتدا معدودی از این آجرها را با توجه به برچسب قراردادی روی آنها دستچین می‌کنند و در دیوار گونه‌ای که نامش جمله است با سیمان سفیدی برای فعل ربطی مثبت "است" وسیمان سیاهی برای فعل ربطی منفی "نیست" به دنبال هم می‌چینند. و بدینگونه ما قضایای تحسین برانگیزی مانند این قضیه به وجود می‌آوریم: "هر گردی گردو نیست"[۱].

۱ـ در متن اصلی: "عنتر دُم گرد مجلس قانونگزاری نیست." (م).

بیائید چند درخت گیلاس را در نظر آوریم. ما از هرکدام این درختها برخی صفات مشترک عام را، مانند یک عبارت، برمی‌گزینیم که می‌توانند برروبهم مفهوم گیلاس یا گیلاس بودن را بیان کنند. سپس در جدول دیگر برخی از این مفاهیم متمایز را قرار می‌دهیم: گیلاس، گل سرخ، غروب، زنگ آهن، فلامینگو [مرغ آتشی]. از این مفاهیم ما باز هم خصایص عام مجرّد دیگری را استنباط می‌کنیم، مفاهیمی رقیق، بی‌بو و خاصیت را، و برآنها برچسب "قرمز" یا "قرمزی" می‌زنیم. روشن است که این فرایند انتزاع را می‌توان با هر چیز احتمالاً تا بی‌نهایت ادامه داد. ما می‌توانیم تا ابد به ساختن هرمی از مفاهیم رقیق شده ادامه دهیم و این قدر آنها را روی هم بگذاریم تا به نوک "هستی" برسیم.

اما ما دیگر به اندازهٔ کافی دربارهٔ خصایص این فرایند توضیح داده‌ایم. در قاعدهٔ هرم اشیاء قرار دارند: مثل همیشه بی‌حس وبی‌خون. آنها تا زمانی که در میان لایه‌های هرم بالا و پائین نروند نمی‌توانند به شیئی بودن خود واقف شوند. شاید بتوان شیوهٔ بالا و پائین رفتن اشیاء در سطح هرم را با مثال زیر روشن کرد: ابتدا مفهومی مانند گیلاس را که دارای کیفیتی پست است در نظر می‌گیریم. سپس در می‌یابیم که مفهوم عالی‌تری، مانند قرمزی، در برگیرندهٔ این مفهوم است. سرانجام ما می‌توانیم در قالب جمله‌ای چنین بگوئیم: "گیلاس بودن شامل قرمزی است". و یا با کلام موجز: "گیلاس قرمز است". از سوی دیگر اگر ما برای موضوع مورد نظر خود گزارهٔ مشخصی نیابیم می‌توانیم با کمک گرفتن از فعل ربطی منفی بگوئیم: "گیلاس مایع نیست".

در اینجا ما می‌توانیم به نظریه قیاس برسیم، اما از این کار اجتناب می‌کنیم. فقط کافی است به این نکته توجه کنیم که از لحاظ منطقیان حرفه‌ای راحت‌ترین کار اینست که ذهن خود را از سیاهه‌ای اسم و صفت بیانباریم زیرا طبیعتاً اینها نام انواع‌اند. بسیاری از کتابهای دستور زبان با همین‌ها آغاز می‌شوند. فعل ناچیز است و ارزش مطالعه ندارد، زیرا در این نظام، به مطایبه، در حقیقت فقط فعل تام وجود دارد، یعنی همان شبه فعل "است". افعال دیگر می‌توانند به وجه وصفی یا اسم مصدر تبدیل شوند. برای مثال فعل "دویدن" عملاً می‌تواند به صورت "دوان" در آید. به جای اینکه مستقیماً فکر کنیم که "مرد می‌دود" علمای منطق ما از این جمله دو معادلهٔ فردی استخراج می‌کنند: شخص مورد نظر زیر گروه نوع "مرد" است و خود نوع "مرد" هم زیر گروه نوع "اشیاء دونده" است.

ضعف و نقصان محض این شیوه آشکار و مبرهن است. این شیوه، حتی در محدودهٔ فکری خود نیز نمی‌تواند به طور ناقص بفهمد که در پی چه اندیشه‌ای است. این گونه تفکّر بالکل قادر نیست این دو مفهوم را، که از اتفاق یکی زیر گروه آن دیگری نیست، بهم ربط دهد و در یک هرم بگذارد.

در این نظام نمی‌توان چیزی را تغییر داد و یا شاهد تکاملی بود.

شاید این امر خود دلیل آن است که چرا مفهوم تکامل این‌قدر دیر به اروپا آمد. تا خودمان را برای تخریب منطق این گونه طبقه بندی عادتی آماده نسازیم نمی توانیم پیشرفت کنیم.

بدتر از این، این منطق با هر نوع تعامل و تعدد نقش ویژه ناآشنا است. از نظر این منطق نقش ویژهٔ ماهیچه‌های من کوچکترین ارتباطی به نقش ویژهٔ اعصاب من ندارد، همانطور که ارتباطی به زلزله در ماه ندارد. به نظر اینها اشیاء فراموش شده و بینوای قاعدهٔ هرم فقط مشتی انواع خاص و یا عام‌اند.

علم برای رسیدن به اشیاء بسیار مبارزه کرد.

علم همهٔ کارخود را از قاعدهٔ هرم آغاز کرد، نه از رأس آن. همچنین این را نیز کشف کرد که چگونه نقش ویژه‌های مختلف یک شیئی بهم مربوط‌اند. علم نتایج خود را در قالب جمله‌هایی بیان می‌کند که دارای هیچ اسم یا صفتی نیستند بلکه فقط افعالی دارای خصایص ویژه‌اند. فرمول واقعی تفکّر چنین است: درخت گیلاس با کاری که می‌کند شناخته می‌شود. درخت گیلاس را افعال وابسته به آن می‌سازند. این افعال در قاعدهٔ هرم متعدّی هستند. چنین افعالی تقریباً می‌توانند بیشمار باشند.

جمله‌بندی و شکل دستوری علم کاملاً متضاد با منطق است. انسان ابتدایی زبان را مطابق علم خلق کرد نه براساس منطق. منطق زبانی را ضایع کرد که مردم ابتدایی به او عطا کرده بودند.

شعر با علم موافق است نه با منطق.

همینکه فعل ربطی به کار ببریم، به مجرد اینکه معنای ما ذهنی باشد شعر محو می‌شود. هر چه تعامل میان اشیاء را ملموس‌تر و روشن‌تر بیان کنیم شعرمان بهتر است. ما در شعر به هزاران واژهٔ فعال [معلوم] نیازمندیم، به واژه‌هایی که

نهایت توان خود را به کار ببرند تا انگیزه‌ها و نیروهای حیاتی خود را به نمایش بگذارند. نمی‌توان غنای طبیعت را صرفاً با افزایش و انباشتن جمله‌ها نشان داد. تفکر شعری با القا و اشاره سروکار دارد: با کلامی یگانه و پربار بیشترین معنا را القا کردن. عبارتی از درون سرشار و درخشان.

در واژه نگارهای چینی، هر واژه چنین نیرویی را در خود انباشته است.

اگر واقعاً می‌خواهیم شعر چینی را مطالعه کنیم، باید از دام و فریب منطق گرائی برحذر باشیم. باید از معانی جدیدی که واژه نامه‌های بازاری برای واژه‌ها در نظر گرفته‌اند و همه سطحی و سودپرستانه‌اند احتراز کنیم. باید بکوشیم تا حافظ هاله‌های استعاری واژه‌ها باشیم. باید مواظب دستورزبان انگلیسی باشیم، به ویژه مراقب اجزای کلامی نامطلوب آن زبان، زیرا زبان انگلیسی به ندرت قادر است با اسم و صفت مقصودی راایفا کند. باید در پی بُن مایه‌های فعلی اسم‌ها بود، و یا دست کم آنها را در ذهن حفظ کرد. باید از فعل ربطی "است" اجتناب کرد و به جای آن از افعال غنی انگلیسی که فراموش شده‌اند استفاده کرد. ترجمه‌های موجود، اغلب، از تمامی این اصول سرپیچی می‌کنند.

تحول جملهٔ متعدّی معمول مبیّن این واقعیت است که در طبیعت کنشی باعث ترویج کنش دیگر می‌شود. از اینرو عامل و مفعول به طور غیر آشکاری فعل هستند. برای مثال، جملهٔ "خواندن باعث ترویج نوشتن می‌شود" را در زبان چینی با سه فعل کامل بیان می‌کنند. چنین جمله‌ای معادل

سه عبارت کامل است و می‌توان آنرا به عبارات صفتی و وصفی، مصدری، ربطی یا شرطی تجزیه کرد. دراین باره مثال‌های فراوانی می‌توان آورد که یکی از اشکال ممکن آن این جمله‌است: "اگر مطلبی را بخوانیم به ما می‌آموزد که چگونه بنویسیم". نمونهٔ دیگر این جمله است: "کسی که بخواند تبدیل به کسی می‌شود که می‌نویسد". امّا در زبان چینی فشردهٔ جملهٔ اول را چنین می‌نویسند: "خواندن ترویج نوشتن". تسلط فعل در این زبان و توانایی آن در حذف سایر اجزاء کلام برای ما مظهر سبکی موجز و عالی است.

من به ندرت دیده‌ام که متخصصان علوم بلاغت ما در این واقعیت تأمّل کنند که توانایی‌های زبان ما اغلب از افعالی متعدّی سرچشمه می‌گیرد، افعالی که ریشهٔ آنها آنگلوساکسون و یا لاتین است. این افعال قدرتمندترین افعال را در اختیار ما می‌گذارند. قدرت آنها مدیون طبیعت است زیرا آنرا منبع عظیمی از نیرو می‌دانند. ما در زبان انگلیسی نمی‌گوئیم اشیاء به نظر می رسند، اشیاء پدیدار می‌شوند و یا منجر می‌شوند، حتی نمی‌گوئیم اشیاء هستند، بلکه برای آنها فعل کردن به کار می‌بریم. بنیاد زبان ما بر اراده مبتنی است.* ما خالق را از کار او می‌شناسیم. من به دلیلی می‌خواستم بررسی کنم که چرا انگلیسی شکسپیر تا این حد برتر از انگلیسی دیگران است. به این نتیجه رسیدم که این برتری مدیون استفاده مداوم، طبیعی و عالی او از صدها

---

* این نظر را با تعریف دانته از صحت عمل (rectitudo) مقایسه کنید. به نظر دانته جهت اراده تعیین کنندهٔ صحت عمل است (عزراپاوند).

فعل متعدّی است. شما در جمله‌های وی به ندرت "است" می‌بینید. "است" نمی‌تواند خود را درست با وزن زبان ما، با هجاهای بدون تکیهٔ ما هماهنگ کند. به همین دلیل شکسپیر بدون ترحّم آنها را حذف می‌کرد. در تمام ممارست‌های سبکی باید زمینهٔ توجه و پژوهش ما افعالی باشد که شکسپیر به کار می‌برد.

ما در اشعار چینی افعال متعدّی فراوانی می‌یابیم، افعالی که حتی بیشتراز افعال متعدّی انگلیسی شکسپیراند. این امر متأثر از قدرت زبان چینی است که می‌تواند چند عنصر تصویری را ترکیب و با یک واژه‌نگار واحد نشان دهد. ما در زبان انگلیسی برای دو چیز که با هم کار می‌کنند، مثلاً خورشید و ماه، فعلی نداریم. در این زبان جهت و کیفیت فعل را فقط با پیشوند و پسوند می‌توان مشخص کرد. اما در زبان چینی فعل را دقیق‌تر از اینها می‌توان بیان کرد. در این زبان ما برای بیان یک موضوع صدها شکل داریم. بنابراین، برای مثال، فعلی که برای "قایق سواری برای تفریح" به کار می‌بریم کاملاً از "به منظور تجارت سوار قایق شدن" متفاوت است. در این زبان، برای بیان درد و اندوه و میزان آن ده‌ها فعل وجود دارد، افعالی که در ترجمهٔ انگلیسی بار عاطفی آنها از میان رفته و همه با یک فعل متوسط بیان می‌شوند. در ترجمهٔ انگلیسی بسیاری از این افعال رامی‌توان به کمک واژه‌های اضافی بیان کرد، اما مترجم چه حقی دارد که هاله‌های معنایی کلمات را از بین ببرد؟ در این زبان اختلافات معنایی کلمات بسیار ظریف است. ما باید به ذخیرهٔ زبانی خود بیفزاییم.

درست است که دیگر امروز نمی‌توانیم بسیاری از اندیشه‌نگاره‌های چینی را تأویل کنیم و ریشهٔ اولیهٔ آنها را به دست آوریم، و حتی خود لغت شناسان چینی هم این نکته را پذیرفته‌اند که اغلب اوقات اجزای یک واژه‌نگار فقط دارای ارزش آوائی است[۱]. امّا اصلاً برای من باور کردنی نیست که چنین اجزای کوچکی، یعنی به عنوان صدایی مجرد و بدون داشتن نشانهٔ ملموس، هرگز به تنهایی وجود داشته است. این امر با قانون تکامل تضاد دارد. مفاهیم مرکّب فقط به تدریج و متناسب با نیرویی که آنها را با هم ترکیب می‌کند تشکّل می‌یابند. به دلیل قلّت آواهای چینی نمی‌توان آنها را اینگونه با هم ترکیب کرد. همچنین نمی‌توان متصوّر شد که همهٔ این واژه نگارها را یکباره ساخته‌اند، همانگونه که الفبای رمزی را یکباره وضع می‌کنند. گاهی کلمات خارجی از نظر آوائی حدوداً یادآور اندیشه نگارهای چینی‌اند. بنابراین آیا باید نتیجه گیری کنیم که نظریهٔ آوایی بالکل نادرست است؟[۲] زمانی در بسیاری از واژه‌ها استعاره وجود داشته ولی ما دیگر قادر نیستیم ریشهٔ آنها را پیدا کنیم. ریشهٔ بسیاری از واژه‌های خودما نیز گم شده است. بیهوده است که جهل خاندان "هان"[۳] را دانایی مطلق بدانیم.* نظر افرادی چون

۱- یعنی به تنهایی معنی دار نیستند (مترجم).

۲- شاید یادآوری این نکته بد نباشد که زبانهای آوایی و زبانهای تصویری (مانند چینی) بالکل با یکدیگر تفاوت دارند. از اینرو فنولوزا این دو را در تقابل با یکدیگر قرار داده است (مترجم).

۳- بسیاری از چین شناسان دوران حکمرانی خاندان "هان" را در دورهٔ شکوفایی زبان و تمدن چینی می‌دانند، دورانی که بسیاری از واژه‌نگارهای چینی

لِگِه صحیح نیست که معتقدند واژه‌نگارهای ابتدایی هرگز نمی‌توانستند افکار تجریدی را بیان کنند. این خطایی اساسی است. ماخود مشاهده کرده‌ایم که زبان ما از چند صد فعل زنده به صورتی مجازی مشتق شده است. این فرایند به شکلی گسترده‌تر و روشن‌تر می‌تواند در زبان چینی به صورتی استعاری [تصویری] رخ داده باشد. این زبان می‌تواند هر نوع فکر تجریدی را بیان کند، حتی روشن‌تر و ثابت‌تر از آنچه که ما انتظار داریم باریشه‌های آوایی زبان

"تصحیح" شدند و به صورت امروز در آمدند (مترجم).

* بر این گفتهٔ استاد فنولوزا اتفاقاً شاهدی وجود دارد. گودیربرژسکا قبل از اینکه به جنگ برود در اتاق من نشسته بود. او می‌توانست واژه‌های ریشه‌ای و بسیاری از نشانه‌های ترکیبی را تقریباً راحت بخواند. او عادت داشت که به زندگی و طبیعت از لحاظ سطح و خطوط بنگرد. وی در مجموع فقط دو هفته در موزه صرف یادگرفتن واژه‌نگارهای چینی کرده بود. او از حماقت لغت شناسان تعجب می‌کرد که چگونه نمی‌توانند با همهٔ آموخته‌های خود ارزش واژه‌نگارها را درک کنند، ارزشی که به نظر او کاملاً واضح و مبرهن بود. چند هفته بعد از این ماجرا، "ادموند دولاک"، که کاملاً سنت فکری وی متفاوت از برژسکاست، اینجا نشسته بود و داشت بی‌مقدمه در مدح عناصر هنر چینی سخن می‌گفت، دربارهٔ عناصر ترکیب آن که از واژه نگارهای کتابت گرفته شده‌اند. او کاملاً گفته‌های استاد فنولوزا را به کار نبرد - به جای برنج می‌گفت خیزران - [اما حرفهایش شبیه فنولوزا بود]. دولاک گفت جوهر خیزران در شیوهٔ خاص رشد آنست. چینی ها در علامتی که برای خیزران به کار می‌برند این رانشان می‌دهند. این علامت تمام فرایند رشد خیزران را درخود دارد. بعد از این گفته او در واقع همهٔ جنبش ورتیسیسم را بی اعتبار دانست زیرا می‌گفت وریتسیست‌ها می‌خواستند در یک نسل کاری را برای غرب بکنند که برای تکامل آن در چین قرنها صرف شده بود (عزراپاوند).

خودمان آن رابیان کنیم. فقط چنین روش تصویر نگاری را، خواه نمونهٔ آن زبان چینی و یا هر زبان تصویر نگاری دیگری که باشد، می‌توان زبان ایده‌آل جهان دانست.

آیا همهٔ آنچه گفتیم کافی نیست نشان دهد شعر چینی به کمک نشانه‌های روشن و غنی خود می‌تواندبه کنش‌های طبیعت بازگردد و خود را به آن نزدیک کند؟ اگر ما بخواهیم در زبان انگلیسی همین فرایند را دنبال کنیم باید از واژه‌های کاملاً باردار استفاده کنیم، واژه‌هایی که برگرفته از طبیعت‌اند و به کنش متقابل آن اشاره دارند. جمله‌هایمان باید مانند این علم‌های پردار باشد که رنگهای حاشیهٔ آن در هم می‌آمیزند، و یا باید همچون رنگهای بسیاری از گلها باشد که با مخلوط شدن رنگ درخشان‌تری را پدید می‌آورند.

شاعرنه هرگز می‌تواند بیش از حد ببیند و نه بیش از حد احساس کند. او فقط به کمک استعاره‌های خود[1] از شردوغاب سفید فعل ربطی مرده نجات می‌یابد. شاعر بی‌تفاوت بودن فعل ربطی را با تبدیل کردن آنها به افعال پرمایه برطرف می‌سازد. استعاره‌های شاعر بافوران انوار ملوّن، همچون فوران ناگهانی آب از فواره، اشیاء را در خود غوطه‌ور می‌سازد. شاعران فرایندهای طبیعت را در آثار خود سرودند. و این فرایند بر شعر آنها نور می‌افشاند و آنرا منتشر می‌کرد. و بدین شکل شکسپیر به جوهر شعری فشرده و ملموس دست یافت. از اینرو واژه‌های شعر به خورشید می‌مانند، خورشید با آن طیف‌ها و هاله‌هایش.

۱ـ تصاویر، شیوه‌های بیان (مترجم).

واژه‌ها بر هم انباشته می‌شوند و هاله‌های درخشان آنها یکدیگر را فرا می‌گیرد تا جملهٔ روشنی را رقم زنند، جمله‌ای با طیف‌های نوری پیوسته.

حال ما در وضعیتی هستیم که می‌توانیم عظمت پرجلال برخی از اشعار چینی را درک کنیم و آنها را سپاس بداریم. شعر بخصوص از این نظر بر نثر برتری دارد که شاعر برای تشکّل شعر خود واژه‌هایی بر می‌گزیند که هاله‌های معنایی آن از توازن [هارمونی] ظریف و صافی برخوردار است. همهٔ هنرها از یک قانون تبعیّت می‌کنند. توازن ظریف مستلزم آنست که هاله‌های معنائی [واژه‌ها] دارای موازنهٔ دقیقی باشند. در موسیقی اصل نظریهٔ هارمونی و امکان وجود آن متکی بر تفاوت جزئی الحان است. به نظر می‌رسد شعر از این لحاظ هنر مشکل‌تری است.

چگونه باید به هاله‌های استعاری واژه‌های یکسان خاتمه داد؟ می‌توان از استعاره‌های کاملاً مخدوش، مانند استعاره‌های مرکّب، اجتناب ورزید. می‌توان استعاره‌هایی هم آهنگ و موزون یافت: موجز و فشرده، همچون سخنان رومئو برفراز سر ژولیت مرده.

در اینجا نیز اندیشه‌نگارهای چینی دارای منزلت خاص خود هستند، حتی در سطر ساده‌ای نظیراین: "خورشید از شرق بالا می‌آید[طلوع می‌کند]".

هاله‌های معنایی این سطر در برابر چشم در اهتزازند. غنای واژه‌نگارها و تشکّل آنها گزینش واژه‌ها را ممکن می‌سازد، بطوری‌که یک هالهٔ معنایی مسلط هر سطح معنایی دیگری را رنگین می‌کند. شاید این برجسته ترین خصوصیت

شعر چینی باشد. اجازه بدهید سطر خود را بیازماییم:

خورشید بالا می‌آید[طلوع می‌کند] (از) شرق.

خورشید، تابان، در یک طرف و در سوی دیگر نشانهٔ شرق، که خورشیدی است در میان شاخه‌های درخت. و در وسط، نشانهٔ فعل "بالاآمدن" را می‌بینیم: ما با تطابقی مضاعف روبرو هستیم. خورشید بالای افق است، اما فراتر از آن یک خط عمودی واحد، مانند خط خرطومی که نشانهٔ درخت درحال رشد است، به چشم می‌خورد. گرچه این رساله فقط آغاز کار است، اما به روشی اشاره می‌کند، روشی برای آگاهانه خواندن.*

---

* یاداشت نهایی عزراپاوند در سال ۱۹۳۵:
گرچه بیست سال قبل معدودی از ما چیزهای بسیاری از فنولوزا آموختیم، اما تمام غرب هنوز هم در مورد هنر کلامی پرطنین چینیان در جهل مرکّب به سر می‌برد. من اکنون در این نکته شک دارم که هنر یونانی هیچگاه برتر از چینی بوده است. اگر شاعران ما چنین موجودات بی‌ربط و نسبت به موسیقی کلام بی‌گوش و جاهل باشند استادان شلخته و بی‌ذوق را چه جای سرزنش است.

شین، کوکورو

«قلب»

یادداشتهای واژه‌نگارهای چینی

عزرا پاوند

[فنولوزا یادداشت‌های خود را ناتمام گذاشت، من بدون آگاهی و به یاری حدس و گمان آنها را کامل می‌کنم. خود تصویرهای ابتدایی هم در فرصت خاصی "سازگار" شدند.]

月 耀 如 晴 雪

برف ناب مانند می‌درخشد ماه

۱ـ ماه می‌درخشد مانند برف ناب*

ماه= قرص خورشید باهلال ماه

می‌درخشد= درخشان+پرهای در حال پرواز. سمت راست بالای تصویر کوتاه نوشت "بال" است و پائین آن پرنده که مجموعاً مساویست با پرواز کردن. در این مورد فنولوزا و موریسون[۲] هردو معتقدند که این واژه‌نگار پرندهٔ دم کوتاه است.

مانند= زن دهان.

برف= باران + جارو. بامی از ابر، یا پارچه‌ای برفراز قطرات آب. حرکت جاروکنندهٔ برف. برف که ظاهر آن مانند جارو است.

梅 花 似 照 晃

ستاره‌ها درخشان شباهت داشتن شکوفه‌ها گوجه

---

* تذکر این نکته ضروری است که در این قسمت برگردان لفظ به لفظ واژه‌نگارها مورد نظر بوده نه ترجمهٔ شعری آن (مترجم).

۲ـ مقصود Stanely Morrison، خط شناس و متخصص زبان‌های خاور دور است(مترجم).

۲ـ شکوفه‌های گوجه همسان ستارهٔ درخشان
شکوفه‌ها= علامت اختصاری مرد + قاشق در زیر گیاهان. این واژه‌نگار احتمالاً اصلاً به معنای شکوفه کردن است. در هر دو نسخهٔ باز مانده از فنولوزا، واژه‌نگار شکوفه، گلهایی است که روی سر مردی را پوشانده است.
گوجه= درخت + سینهٔ چروکیدهٔ زن.
همسان (مانستن، شبیه بودن)= مرد + کوشیدن= کمر بستن به انجام کاری.
ستارگان= علامت خورشید بالای علامت درخشان. در اینجا درخشیدن به اصل خود باز می‌گردد: به پاهای متحرک مردی که بر فراز آن آتش است.
درخشان = خورشید + چاقو
دهان
آتش

轉 鏡 金 憐 可

چرخنده قرص طلائی تحسین‌کرد می‌توان

۳ـ می‌توان تحسین کرد قرص گردندهٔ طلایی [درخشان] (را).
می‌توان= دهان / قلاّب . به گمان من این واژه‌نگار رامی‌توان چوب قلاّب ماهیگیری و یا یک گوشهٔ دنج هم دانست.
تحسین کردن= (عاشق آتش بودن)= قلب + دختر، وقتی این دو باهم یکی شوند.

قرص= راست کردن

طلا + خورشید

(پاهایی که درحال دویدن است)

گردنده [چرخان]= کالسکه + کالسکه

یک دهم ذراع

بند انگشتان خمیده، و یا شیئی خمیده در حالیکه دارد حول یک محور می‌چرخد.

طلا(ئی) = این واژه‌نگاررا امروز به صورت شاه و جواهر نشان می‌دهند، اما نشانهٔ قدیمی آن تراز و یک پاتیل ذوب فلز بوده است.

庭 上 玉 芳 馨

معطّر-افشان علف هرز جواهر برفراز باغ

باغی برفراز(دربلندی) جواهر(مروارید) علف‌های هرز خوشبو.

[باغی برفراز آن بلندی، می‌افشاند مرواریدهایش رابر علف‌های هرز].

باغ= آمیختن + گامی در وسط حیاط

برفراز= درآن بالا، در بلندی.

جواهر(مروارید)= شاهی که کنار آن یک نقطه (خال) باشد.

توجه: مرد معمولی + نقطه= سگ

علف هرز= گیاه

پوشش، رویه

چاقو

این سه جزء در مجموع دلالت بر چیزهایی می‌کند که باید نابود شوند.

افشاندن (شمیم)= در واژه‌نامهٔ موریسون، این واژه‌نگار مشخصاً به معنای رایحه‌ای از دور است. به نظر می‌رسد که موریسون و فنولوزا در مورد معنای خورشید در زیر درخت در حال رشد (که باعث بوی خوش می‌شوند) اتفاق نظر ندارند.

توضیحاتی دربارهٔ واژه‌نگارهای فوق

واژه‌نگار "درخشان"، ترجمهٔ شمارهٔ (۲) را می‌توان به آتش بر فراز مردی که دارد راه می‌رود تجزیه کرد. تصویر به صورت روشنایی و پاهای متحرک خلاصه شده است. به اعتقاد من این شکل اصلاً می‌تواند به معنای خدای خورشید در حال حرکت در زیر افق باشد زیرا این علامت را برای نشان دادن بخش فوقانی علامت آتش نیز به کار می‌برند. این موضوع در مورد اندیشه نگار ستاره نیز کاملاً صادق است (مراجعه کنید به ترجمهٔ شمارهٔ (۲)، چهارمین واژه‌نگار)، که پاها واضح تر است. علامت باران را (که دراینجا به صورت علامت برف کامل شده است) می‌توان پارچهٔ آسمان، سقف چادر معنی کرد. موریسون خط کشیدهٔ پائین اندیشه‌نگار "افشاندن" را فقط به معنای خورشید مدفون می‌داند.

اندیشه نگار "ماه" (ترجمهٔ شمارهٔ (۱)) را شاید بتوان به معنای دانشمندی که برروی چیزی شبیه جسد خم شده است تعبیر کرد(در واژه‌نگارهای مرکّب علامتی شبیه این هست که به معنای جسد زخمی است). در زبان عامیانه (و یا وقتی بخواهید چیزی را به اختصار بیان کنند) این دو جزء به معنای واک، نت موسیقی، صدا (هرنوع صدا) و صدای ضربه است. جزء سمت چپ اندیشه‌نگار به معنای "اسلحهٔ نیزهٔ مانند یا خرمن کوب" است. این ترکیب معادل با دشمن است و بنابراین کلّ این اندیشه‌نگار را می‌توان به خورشید، زیر

درخت، زیر دشمن ترجمه کرد.

ترجمهٔ آزاد برگردان‌های فوق

برف ماه می‌نشیند بر درخت گوجه
شاخه‌هایش پراز ستاره‌های درخشان
باغی برفراز آن سوی، افشان مرواریدهایش بر علف‌های هرز ما
توان ستود قرص درخشان چرخنده را.

در مطالعهٔ اندیشه‌نگارها فقدان تعامل میان آنها نکتهٔ روشنی است، تعامل درونی آنها مهم است، تکرار و انعکاس میان اجزاء؛ نه تنها اجزایی که به کار برده‌ایم بلکه همانهایی که به طور ضمنی به آنها اشاره کرده‌ایم، آنهایی که از آنها اجتناب کرده‌ایم.

شعر مهتاب: عنصر خورشید را پنج بار به کار برده‌ایم: سه بار در سه سطر و دو بار در سطر دوم.

تا وقتی متوجه برابر نهاد عظیم میان سطر اول و آخر نشوی شعر را درک نکرده‌ای. از اولین واژه نگار، مورّب، محصور میان دو قلب متضاد، تا آخرین واژه‌نگارِ مثبت عظیم: خورشید زیر درخت زیر دشمنان.

اندیشه‌نگارهای "درخشیدن"، "شکوفه‌ها" و "افشاندن" ـ که [درترجمهٔ ما] تقریباً یک در میان ظاهر شده‌اند به حدی فشرده‌اند که تقریب" به روشنی می‌توانیم حدس بزنیم که حدوداً چند کشور از اینها استفاده کرده‌اند، واژه‌نگارهایی که ملکه دواگر، طبق سنتی دیرینه، آنها را نوشت. فنولوزا اندیشه نگار "تحسین کردن" را ابتدا به همین صورت ترجمه کرد، اما بعد آن را به عشق تغییر داد. من دوباره آنرا به همان صورت اولیه‌اش تغییر دادم، به این دلیل که "تحسین

کردن" (Admire) در زبان لاتین Ad-miror است و هم به این خاطر که اندکی از آنچه را که موریسون "می‌خواست به خواننده انتقال دهد" جذب کرده باشم، گرچه من تصور نمی‌کنم که بسیاری از خوانندگان متوجه این کار شوند.

تازه وقتی متوجه ویژگی بصری واژه شدی، کارت تمام نیست. هنوز جنبه دیگری باقی است. تا مادامیکه ما هنگام خواندن و یا **صحبت کردن** به زبان چینی تأکیدمان فقط به واژه‌های کوتاه آنهاست و وقت خود راصرف به صدادرآوردن اصوات کلمات نمی‌کنیم همچنان سبعانه نسبت به شعر چینی جاهل هستیم.

اگر چه "طنین" زبان چینی منطقهٔ ممنوعه است، این راز درک ناشدنی، برای آنکه بتواند **گوش دهد** مصوّت واژه‌ها راهنمای خوبی است.

اگر دانشگاههای ما ارزش یک گاله پِهِن اسب را داشتند در عرض این بیست و پنج سال گذشته کاری برای انتشار این اثر فنولوزا کرده بودند. [به جای این کار] میلیونها دلار صرف خنثی کردن تعلیم و تربیت کرده‌اند. هیچ دلیلی جز سودپرستی و نفرت از ادبیات باعث نمی‌شود که مانع چاپ دوزبانهٔ این چند صد شعر چینی، شعرهای تاهیو، شویم، چاپ دو زبانه مانند همین کاری که من الان دارم برای این چهار شعر می‌کنم. رسوایی نظام پولی امروز فقط با سوء تغذیهٔ توده‌ها خاتمه نمی‌یابد بلکه می‌تواند تمام جنبه‌های فکری زندگی را در بر گیرد، حتی جایی که انسان‌های زبون احساس می‌کنند که در امنیت کامل به سر می‌برند، و حتی آن انسان‌های بی مایه‌ای راکه هرگز تصور نکرده‌اند که تنگدستی می‌تواند آنها را از پای درآورد.

در غرب وضعیت مطالعات چینی به شکل زشتی دل بهم زن

است. تاکی انسان باید آثار "فروبین"[۱] را به زبان اصلی بخواند؟ دلیلش اینست که استادان انگلیسی و امریکایی موش کوراند.

این گفتهٔ کنفوسیوس: «شخصیت هرکس از خط او مشخص می‌شود»، : ارزش والایی که چینیان برای خوشنویسی قائل بودند را زمانی می‌توان درک کرد که به این نکته توجه کنیم که اگر نویسندهٔ چینی اندیشه‌نگار خود را خوب ننویسد نمی‌تواند بار معنایی تصویر را منتقل کند. اگر وی معنای عناصر اندیشه نگار را نداند، جهل وی به خط او نیز سرایت خواهد کرد.

۱- یوهان فروبین Johan Froben (1460-1537) نویسنده، ناشر و چاپخانه‌دار آلمانی. فروبین بیشتر به خاطر انتشار دقیق و زیبای آثار مهم جهان، خصوصاً به زبانهای لاتین و یونانی، مشهور است. فروبین دوست نزدیک اراسموس روتردامی‌بود و آثار وی را عمدتاً فروبین منتشر کرد (مترجم).

舟　伙　石
洧　洞　男
舳　灰　古
詭　旦　伏
峯　担　東
峰　王　春

کلیشه شماره (۱)

توضیحاتی دربارهٔ کلیشهٔ شمارهٔ (۱)

ستون اول (از سمت چپ، از بالا به پائین):

۱ـ قایق (کشتی باری؟)، احتمالاً به معنای کسانی است که سوار قایق شده‌اند.

۲ـ آب با قایق = چین و شکن، موج.

۳ـ قایق + = به نظر من این تصویر واقعی سکان کشتی است. به نظر موریسون جزءدوم این علامت به معنای پرورش یافته در مزرعه است، چیزی که یا مجاور مزرعه است و یا از آن به دست آمده است (مزرعه را اصولاً به شکل بوته‌های منظم غلاّت نشان می‌دهند). در نشانه‌های اولیهٔ چینیان، شاخه‌های نهالی که از مزرعه بیرون است به معنای علیّت است. بهرحال معنای جزء دوم این اندیشه‌نگار "به علت"، "توسط" و یا "از" می‌باشد و در مجموع به معنای سکان کشتی است.

۴ـ سخن [گفتن] + علفی که به سختی رشد می‌کند (یعنی ریشهٔ پیچ خورده که مانعی بالای آنست)= ظاهراً به معنای کسی است که مغشوش سخن می‌گوید.

۵ـ جزء پائین واژه‌نگار به معنای تعقیب کردن است و جزء بالای آن شاخ‌هایی در هم پیچیده است (این دو جزء در مجموع دلالت بر جنگیدن مانند دو ورزاو می‌کنند). جزء سوم این واژه‌نگار (قسمت فوقانی) نیز یک کوه است، قلهٔ کوهی که به طور عمودی سربه آسمان کشیده و به نقطه‌ای ختم می‌شود.

۶ـ به اعتقاد موریسون این اندیشه‌نگار با اندیشه‌نگار قبل چندان تفاوتی ندارد، فقط علامت کوه آن کمی پائین‌تراست. احتمالاً نظر موریسون صحیح نیست. به نظر فنولوزا اندیشه‌نگار حاضر، باکوه غیر معمول آن، به معنای قله‌ای است که با آسمان سرجنگ دارد.

ستون دوم:

۱ـ مرد + آتش = همخوراک (درکشتی).

۲ـ آب + دوردایره چرخیدن = گرداب، گردباد.

۳ـ دست + آتش = آتشی که می‌توان در دست گرفت = نیمسوز، خاکستر.

۴ـ خورشید برفراز افق = طلوع

۵ـ زمین (علامت درست کشیده نشده است. خط کوچکی که پائین سمت چپ تصویر است باید در قاعدهٔ تصویر باشد) + خورشید بر فراز افق = سطح صاف، افق گسترده.

۶ـ کسی که آسمان، زمین و بشر را قبضه کرده است = حاکم، حکومت کردن.

ستون سوم:

۱ـ توده‌ای از مواد زیر صخره (در نشانهٔ اولیه میان صخره و مواد فاصله‌است) = سنگ تنها.

۲ـ نشانهٔ "شالیزار" بالای نشانهٔ "کوشیدن" = مذکّر.

۳ـ نشانهٔ عدد ده بالای نشانهٔ دهان = پیر، حاصل ده نسل، ده دهان از

سنت.

۴ـ مرد + سگ (نقطه‌ای در کنار مرد)= سگی که روی پاهای مردی لمیده است، یا دارد از پاهای او بالا می‌رود. این نشانه در مجموع به معنای درازکشیدن است.

۵ـ خورشیدی که ازمیان شاخه‌های درخت بالاآمده است = مشرق.

۶ـ فصل بهار، شادی و خوشی، بازیگوشی و بی‌قیدی. به نظر می‌رسد که این تصویر می‌خواهد خورشیدی را که از زیر پاهای یک مرد، و یا درخت، سربرکشیده نشان دهد، امّا تصاویر ابتدایی خورشید را در زیر شاخه‌هایی (و یا بوته‌های علف) که در حال رشد هستند نشان می‌دهند.

去法盍闔

信

بخش اول

بخش دوم

کلیشه شماره (۲)

توضیحاتی دربارهٔ کلیشهٔ شمارهٔ (۲)

بخش اول (از بالا به پائین):

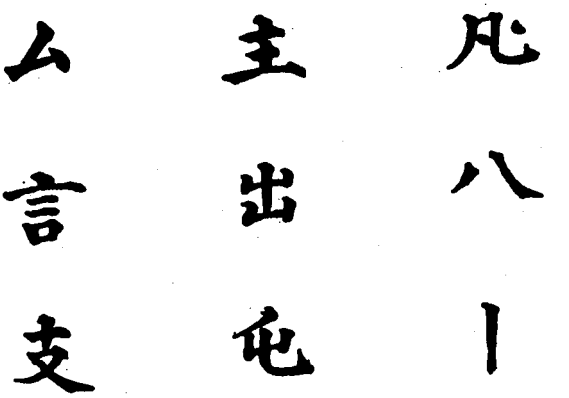
این آخرین ابداعات رابا بیست و دو صفحهٔ دو ستونی که موریسون به تجزیه و تحلیل واژه‌نگارهای "اسب" اختصاص داده مقایسه کنید:
۱ـ تزکیه، شیطان را از خود راندن: نشانهٔ "زمین" برفراز نشانهٔ "خود" (بازوی خمیده؟)
۲ـ آب + تـزکیه = سـطح [زلالی] آب (کـاربرد جهـانی) = قـانون (اصطلاح بودائیان).
۳ـ تزکیه، بالای آن ظرف فدیه = عده‌ای که با اشتیاق متحد شده‌اند = متحد شدن، اتّحاد.
۴ـ نشانهٔ فوق وقتی که میان دو در محصور شده باشد = خانواده.

بخش دوم:

مردو کلمه = مردی که پای گفته‌اش مـی‌ایستد، مـرد خـوش قـول، صادق، خوش طینت، انسان تزلزل ناپذیر.

این واژه‌نگار ریشه‌ای احتمالاً از این دو جزء تشکیل شده است: نشانهٔ

پائینی به معنای زبان است اما معنای جزء بالا برای من مشخص نیست. این واژه‌نگار را در مجموع می‌توان دهان بازبانی که از آن بیرون آمده است تعبیر کرد.



کلیشه شماره (۳)

توضیحاتی دربارهٔ کلیشهٔ شمارهٔ (۳)

ستون اول (سمت چپ، از بالا به پائین):

۱ـ خود، خمیده. شکل قدیمی آن حلقه‌ای شکل است، امّا شکل امروزی آن تصویر بازوی خمیده را به ذهن می‌آورد. احتمالاً همانند ماهیچه دوسری که در کتاب آرمسترانگ و استرونگی "نشانه‌های دست" از آن یاد شده است. استفاده از این نشانه برای تأکید مسلماً متضاد با معنای پیشنهادی مانیست، معنایی که بهر صورت تفکر برانگیز است.

۲ـ دهانی "که دو واژه و شعله‌ای از آن بیرون می‌آید" (جملهٔ فنولوزا) = صحبت کردن، واژه‌ها.

۳ـ شاخه (نشانهٔ ریشه‌ای).

ستون دوم:

۱ـ شعله درمیان فانوس، نهایتاً به معنای مالک، ارباب و حکومت کردن است.

۲ـ شکلی که موریسون درکتاب خود برای این اندیشه‌نگار ثبت کرده است با این شکل کمی تفاوت دارد. این نشانه به معنای گیاهی است درحال رشد که هنوز از زمین سبز نشده است. امروز این نشانهٔ

ریشه‌ای [ساده، غیر مرکّب] به معنای غنچه است.
۳ـ گیاه + ریشهٔ پیچ‌خورده = به سختی رشد کردن. همچنین به مانعی که در قسمت فوقانی سمت چپ تصویر است توجه کنید.
ستون سوم:

۱ـ میز، نیمکت یا چارپایه بایک نقطه زیرآن = همه، عموم، عوامانه. به نظرمن به معنای "هر چیز کهنه" نیز هست، آنچه که زیر میز می‌اندازیم.
۲ـ تقسیم شدن .
۳ـ شروع کردن، متحد ظاهر شدن. اهمیت این دو نشانهٔ بدوی، آنطور که فنولوزا ذکر کرده، بسیار مهم است.

دانشجویی که به سرعت از روی نشانه‌های ساده و ریشه‌ای می‌گذرد باید بعداً وقت زیادی صرف کند، زیرا با این مشکل مواجه می‌شود که چگونه باید نشانه‌های ترکیبی را که فقط ریشه‌های آنهادر فرهنگ لغت ثبت شده به ذهن بسپارد.

德人無累

大鈞播物

کلیشه شماره (۴)

توضیحاتی دربارهٔ کلیشهٔ شمارهٔ (۴)

خط بالا (از چپ به راست):

۱ـ تقوی، یا حُسن، مرکب از: گام برداشتن (دو مرد یا یک مرد در دو مکان، دو مکانی که نزدیک یکدیگرند و یا فاصلهٔ آنها کم است) + قلبی که بالای آن ظرف فدیه است و زیر آن عدد ده.

۲ـ مرد (نشانهٔ ریشه‌ای ـ ساده).

۳ـ متصرّف نشدن، نداشتن. موریسون دربارهٔ این واژه‌نگار می‌نویسد "ریشهٔ این روشن نیست. مسلم است که این واژه‌نگار مرکب از آتش است زیر چیزی که همانند حصار است، اما نشانه قدیمی‌تر نه مانند آتش بلکه همانند پرنده است. با حدس نه چندان درست می‌توانم بگویم که نشانهٔ ابتدایی می‌خواهد بگوید: "مرغک پرکشیده است (از روی شاخه‌ها)". فنولوزا این اندیشه‌نگار را "در جنگل گم شدن" معناکرده است.

۴ـ این نشانه به وضوح مرکّب از یک مزرعه است و بالای آن نشانهٔ نخ ابریشم (گرچه من این را در کتاب موریسون نتوانستم پیداکنم)، و می‌خواهد بگوید همهٔ هستی آدمی بنیادش بر هیچ است.

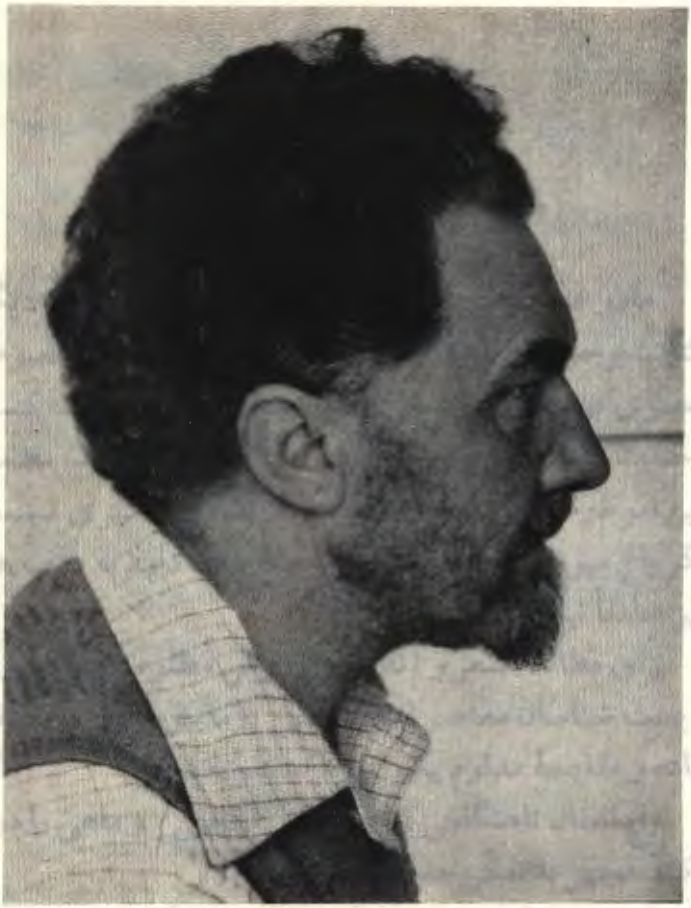
در واژه‌نامهٔ موریسون، واژه‌نگاری که مرکب از ابریشم و کنار آن مزرعه است چنین معنی شده است: خرده، ناچیز، رقیق، ظریف و باریک.

خط دوم:

۱ـ بزرگ (مردی با دستهای کشیده).
۲ـ طلا + مخلوط مساوی . (نشانهٔ طلا به معنای مطلق فلز نیز هست). (در واژه‌نامهٔ موریسون نشانه‌ای شبیه این هست که به معنای ۹۰ کاتی[۱] است. نقطه‌های این واژه‌نگار با واژه‌نگار موردنظر ما کمی تفاوت دارد).
۳ـ پیمانه + تقسیم کردن (ریشهٔ شمارهٔ ۱۶۵ = پنجه). جزء پائین این واژه‌نگار به معنای مزرعه است.
۴ـ پیمانه + پرچم (پرچم تظاهرات).

من سه واژه‌نگار آخر را نتوانستم در واژه‌نامهٔ موریسون پیدا کنم، اما با تجزیه و تحلیل نشانه‌های ریشه‌ای آنها می‌توان چنین گفت:
تقوا، آنچه که بشر دارای آن نیست = انسان بدون تقوا همهٔ بنیاد او (منشاء وجود و کنش وی) برروی نخ ابریشم نازکی دارای توازن است. تمام وجود انسان مرکّب از فلزهای بدون ناخالصی است (اگر خود بخواهد) و اگر میزان و چگونگی امتزاج این فلزها را بداند. انسانی که بداند چگونه و کی مزرعه‌ای را به عدالت تقسیم کند، وکی (و به چه میزان) متحد کند (مردم را جمع کند، آنان را برای کنش آماده سازد).

۱ـ هر کاتی (Catty)، در چین قدیم، معادل ۵۰۰ گرم بوده است (مترجم).



نگاهی به رسالهٔ فنولوزا

فصلی از کتاب الفبای خواندن

نوشتهٔ عزرا پاوند

فصل اول[1]

[۱]

مادر عصر علم و فراوانی زندگی می‌کنیم. امروز دیگر کتاب برخوردار از آن حرمت و عنایتی نیست که مخصوص عصری بود که هیچ کتابی تکثیر نمی‌شد جزآنکه کسی زحمت نسخه برداری با دست را به خودش بدهد. مطمئناً این امر درخور "نیازهای جامعه" و تداوم یادگیری نیست. اگر باغ میوز [الههٔ شعر] اصرار به باغ بودن دارد به علف هرز نیز مطلقاً نیاز است.

برای مطالعهٔ شعر و آثار ادبی، روش مطلوب همان روش زیست شناسان معاصر است، یعنی آزمایش دقیق و مستقیم ماده و مقایسهٔ مداوم یک "جزء" با نمونهٔ دیگر.

هیچ انسان تاهنگامی که حکایت "آگاسی"[2] و ماهی را درک نکند مجهّز به تفکّر جدید نمی‌شود:

دانشجویی که دورهٔ تخصص خود را می‌گذراند و موفق به دریافت مدارک عالی پرافتخاری شده بود برای گذراندن آخرین واحد درسی خود نزد آگاسی رفت. مرد بزرگ به دانشجو ماهی کوچکی داد و گفت: آنرا توصیف کن. دانشجو

۱ـ این اثر ترجمه‌ای است از بخش اول، فصل یکم کتاب زیر:
Ezra Pound , ABC of Reading, Faber and Faber, London, 1934.

2- Alexander Agassiz (1835-1910)
زمین شناس و حیوان شناس امریکایی (مترجم)

گفت: "این فقط نوعی ماهی آزاد است".
آگاسی: "این را می دانم، امّا می‌خواهم توصیفی از آن بنویسی".

دانشجو بعد از چند دقیقه با توصیفی از Ichthus Heliodiplodokus، و یا هر اصطلاح علمی دیگری که در کتابهای درسی ماهی‌شناسی برای واژهٔ عامیانه ماهی آزاد به کار می‌رود، بازگشت.

آگاسی دوباره از دانشجو خواست که ماهی را توصیف کند.

دانشجو مقاله‌ای چهار صفحه‌ای دربارهٔ ماهی نوشت. آگاسی سپس به وی گفت به ماهی بنگرد. در پایان هفتهٔ سوم ماهی آخرین مراحل تجزیه و فساد خود را سپری می‌کرد امّا دانشجو دست‌کم چیزی دربارهٔ آن آموخته بود.

*

علم جدید ناشی از این روش است، نه متأثر از منطق سطحی قرون وسطائی معلّق در خلاء.

یک مفسّر فرانسوی آثار اینشتین می‌گوید: "جعل مشتی ذات مجرد در باب مواردی که می‌خواهیم دربارهٔ آنها تحقیق کنیم باعث به وجودآمدن علم نمی‌شود." نمی‌دانم این ترجمهٔ نه چندان زیبای آن جملهٔ مطوّل فرانسوی برای خوانندگان عادی تا چه حد روشن است؟

رسالهٔ ارنست فنولوزا دربارهٔ واژه‌نگارهای چینی، اولین تبلور بارز کاربرد روشن علمی درنقد ادبی است. روایت

مشکلاتی که من برای انتشار این اثر متحمّل شدم خود دلیلی محکم برزبونی کامل تفکّر فلسفی رایج است (البته اگر خواننده به راستی متوجه لُبّ مطلب من بشود). این رفتار نه فقط اهانتی آزار دهنده است بلکه، در عین حال، دلیلی مبرهن بر بی‌اعتباری و ناتوانی تمامی حیات سازمان یافتهٔ روشنفکری در امریکا و انگلستان است: مقصودم همهٔ دانشگاههای آنها و کّل آثار منتشر شدهٔ روشنفکران است.

در کتاب درسی جائی برای بیان آنچه که می‌تواند درست یا غلط به تألّم شخصی تعبیر شود نیست.

اجازه بدهید بگوئیم ذهن سردبیرهای مطبوعات و آنهایی که در پنجاه سال گذشته (تاسال ۱۹۳۴) حیات زندگی ادبی و آموزشی به دست آنها بوده همواره تفاوت چندانی با شیوهٔ تفکّر خیّاط بلودگه (Blodgett) نداشته که چنین پیش‌گوئی می‌کرده است که: "چرخ خیاطی هرگز مورد استفاده همگان قرارنخواهد گرفت."

شاید رسالهٔ فنولوزا، در زمان خود، فراتر از آن بود که همه بتوانند آنرا به آسانی درک کنند. او هرگز ادّعا نکرد که روشی جدید ابداع کرده است. او فقط می‌خواست این نکته را توضیح دهد که چگونه اندیشه‌نگارهای چینی ابزاری برای بیان و انتقال تفکر هستند. او به کنه مطلب دست یافت، به ریشهٔ تمایزی که در تفکّر چینی دارای اعتبار است اما از لحاظ تفکّر و زبان اروپائی نه تنها تاحدود زیادی نامعتبر

بلکه گمراه کننده نیز هست.

اگر بخواهیم نظریهٔ اورا باساده‌ترین کلام بیان کنیم می‌توانیم چنین بگوئیم:

اگر در اروپا از کسی بخواهید چیزی را تعریف کند، هرگز از چیزهای ملموسی که کاملاً می‌شناسد آغاز نمی‌کند بلکه به قلمرو ناشناخته‌ای رجوع می‌کند، به حیطهٔ مجردی که از زندگی و تجربهٔ وی بالکل بدور است.

از این رو اگر از وی بپرسید قرمز چیست، می‌گوید "رنگ" است. و اگر سؤال کنید رنگ چیست در جواب می‌گوید رنگ ارتعاش و یا انکسار نور است و یا می‌گوید تقسیم طیف نور است.

و اگر از او سؤال کنید مقصود از ارتعاش چیست، پاسخ می‌دهد ارتعاش حالتی از انرژی و یا تعریفی نظیر آن است. تااینکه سرانجام به مبحث وجود و عدم می‌رسید، مبحثی که درک آن به هرحال در حد توانایی شما نیست.

در قرون وسطی، هنگامی که هیچ نشانی از دانش مادی نبود، به مفهومی که ما امروز از دانش مادی درک می‌کنیم، روزگاری که دانش بشر هنوز قادر نبود اتومبیل بسازد، و یا به کمک الکتریسته پیام زبانی خود را از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر بفرستد، و یا هنوز هیچ اثری از اختراعات امروز نبود، خلاصه دوره‌ای که یادگیری بالکل عبارت بود از تجزیهٔ اصطلاحات، متفکران حرمت و اعتبار خاصی برای اصطلاحات قائل بودند و احتمالاً (بلکه به یقین) دقت در کاربرد مفاهیم مجرّد از خود مفاهیم هم بیش‌تر بود.

منظورم اینست که مستکلم قرون وسطایی وقتی می‌خواست سگ راتعریف کند هرگز با توجه به جنبه‌های عینی از قبیل دندان و پوست و یا براساس صدای زبان زدن سگ در آب، آنرا تعریف نمی‌کرد. امّا همهٔ معلمانتان به شما می‌گویند که علم بعد از اینکه "بیکن" روش آزمون مستقیم پدیده را پیشنهاد کرد با شتاب بیشتری توسعه یافت: بعد از اینکه گالیله و دیگران این‌گونه بحث‌ها را کنار گذاشته و در عوض کوشیدند به خود اشیا بنگرند و برای بهتر دیدن آنهاوسائلی (نظیر تلسکوپ) اختراع کردند.

مفیدترین عضو زندهٔ خانوادهٔ "هاکسلی" براین واقعیت تأکید می‌کند که تلسکوپ فقط یک فکر نبود بلکه یقیناً دستاوردی تکنیکی بود.

فنولوزادر برابر روش تجریدی، و یا تعریف کردن اشیاء با اصطلاحات عام و مجرّد، بر روش علم که "همان روش شعر است" تأکید می‌کند، روشی که متمایز از آن "بحث‌های فلسفی" است، یعنی همان شیوه‌ای که چینیان برای بیان اندیشه‌نگارها و کوتاه‌نوشت‌های خود به کار می‌برند.

حتماً می‌دانید که مااز آغاز تاریخ دو نوع زبان داشته‌ایم:

زبان گفتاری و نوشتاری. زبان نوشتاری نیز دو نوع است: آوائی و تصویری. بنیاد نوع اول متکی بر آوا است. و دومی بر تصویر.

شما با حیوان با چند صدای ساده و اشاره (gesture)صحبت می‌کنید. گزارش "لوی برول" از زبانهای بدوی افریقایی موّید آن است که این زبانها هنوز هم مقیّد به تقلید و اشاره هستند.

مصریان سرانجام تصویرهای کوتاه نوشت را برای بیان آواها به کار بردند، امّا چینیان هنوز هم این تصاویر کوتاه نوشت را به عنوان تصویر به کار می‌برند. یعنی می‌توان گفت که اندیشه‌نگارهای چینی در پی آن نیستند که برای بیان آواها، تصویر و یا علامت نوشتاری باشند بلکه فقط می‌خواهند تصویر خود شیء، و یا ترکیبی از اشیاء باشند، تصویر وضعیّت مشخّص. معنای این حرف اینست که شیء، کنش، وضعیت و یا کیفیّت ریشه در چیزهایی دارد که تصویر می‌کند.

"گودیر برژسکا"، هنرمندی که عادت داشت به تصویر واقعی اشیاء بنگرد، می‌توانست برخی از واژه‌نگارهای چینی را بی هیچ مطالعه‌ای بخواند. می‌گفت: "البته که می‌توانی ببینی که این اسب است" (یا بال و یا هر چیز دیگری که بود).

در جداولی که در یک ستون واژه‌نگارهای اولیهٔ چینیان را

می‌گذارند و در ستون مقابل علائم "قراردادی" امروزی معادل آنها را، هرکس می‌تواند سیر تکاملی و تشکّل اندیشه‌نگار انسان، درخت و یا طلوع خورشید را ببیند، یعنی چگونه اینها "شکل ساده شده" و یا ملخّصی از تصویر اولیهٔ انسان، درخت و یا طلوع خورشید بودند.

بنابراین:

人 انسان +

木 درخت +

日 خورشید +

東 = خورشید محصور در شاخه‌های درخت، مانند وقتی دارد طلوع می‌کند. امروز این واژه‌نگار به معنای طلوع است.

حال اگر انسان چینی بخواهد تصویر چیزی رابکشد که پیچیده تراز مفهوم فوق است ، و یا مفهومی کلی را بیان کند، چگونه آنرا می‌کشد؟

او می‌خواهد قرمز را تعریف کند. چگونه می‌تواند این را با تصویری بیان کند که رنگی ندارد و به رنگ قرمز نیست؟

او (و یا اجدادش) تصاویر ملخّص اینها را با هم ترکیب می‌کنند (می‌کردند):

گل سرخ آلبالو

زنگ آهن فلامینگو

همین طور که ملاحظه می‌کنید، این روش شباهت زیادی به کار زیست‌شناس دارد (البته بسیار پیچیده‌تر) وقتیکه وی چند صد، و یا چند هزار نمونه گردآوری می‌کند و از میان آنها نمونه‌هایی را بر می‌گزیند که برای نظریه‌اش ضروری است. این مورد می‌تواند برای تمامی موارد دیگر نیز صادق باشد.

"واژه" و یا اندیشه‌نگار چینی رنگ قرمز براساس چیزی است که همه آنرا می‌شناسند.

(اگر در انگلستان هم می‌خواستند از اندیشه‌نگار استفاده کنند، احتمالاً نویسندگان به جای کلمهٔ غریب "فلامینگو"، سر یک سینه سرخ را می‌کشیدند).

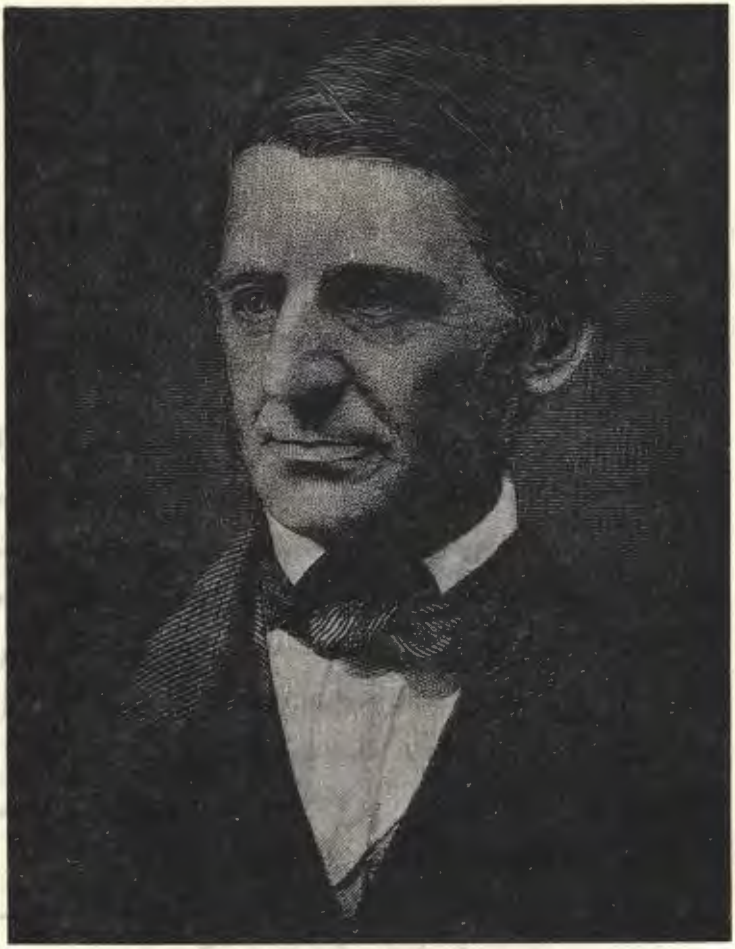
حرف فنولوزا این بود که زبانی مانند زبان چینی، که به این شکل نوشته می‌شود، چگونه الزاماً باید زبان شاعرانه باشد. مقصود از زبان شاعرانه این نیست که جمله‌ها به صورت شعر نوشته شوند، چنانکه ستونی شکل بودن شعرهای انگلیسی الزاماً به معنای شعر بودن آنها نیست.

فنولوزا پیش از انتشار رساله و عرضهٔ "روش" خود

درگذشت.

امّا روش وی شیوه‌ای درست برای مطالعهٔ شعر، ادبیات و نقاشی بود. در واقع روش وی شیوهٔ مرسوم فرهیختگان جامعه برای مطالعهٔ نقاشی است. اگر کسی بخواهد نکته‌ای دربارهٔ یک نقاشی بداند به "گالری ملی نقاشی"، "تالار کاره"، "بره‌را" و یا "پرادو" می‌رود و به نقاشی‌های آنها نگاه می‌کند.

از میان همهٔ خوانندگان کتابهای هنری، هزارنفری هم می‌روند تا به خود نقاشی‌ها نگاه کنند. خدارا شکر!



زبـــان

نوشتهٔ رالف والدو امرسون

یادداشت مترجم:

آنچه می‌خوانید ترجمهٔ فصل چهارم کتاب **طبیعت** (با عنوان "زبان")، نوشتهٔ رالف والدوامرسون است (۱۸۸۲-۱۸۰۳ـ فیلسوف، مقاله‌نویس و شاعر امریکایی) . طبیعت اولین اثر امرسون است، کتابی که ذهن اورا سالها به خود مشغول کرده بود و سرانجام آنرا در سال ۱۸۳۶ به اتمام رسانید. این اثر ابتدا فقط در پانصد نسخه و بدون ذکر نام نویسنده منتشر شد. گرچه ابتدا متفکرانی مانند کارلایل، استرلینگ، و میلنز آنرا ستودند امّا جامعهٔ کتابخوان استقبال زیادی از آن نکرد و تا سال ۱۸۴۷، که این اثر با نام خود امرسون و در تیراژ نسبتاً زیاد منتشر شد، شهرت زیادی بدست نیاورد.

امرسون اولین و مطرح‌ترین فیلسوف امریکایی معتقد به اصالت روح است. وی در فلسفه یک ایده‌آلیست استعلایی (transcendentalist) بود. هواداران این مکتب معتقد به حکمت متعالیه و روح برتراند: یعنی آن نفس کلّی که هر موجود زنده‌ای جزیی از آنست. به قول خود امرسون معتقدان اصالت روح به "قدرت تفکّر واراده باور دارند، به اشراق وفرهنگ فردی". امرسون بر فلسفهٔ امریکایی بعداز خود تأثیری عمیق گذاشت: حتی بر متفکّرانی، مانند فنولوزا، که با مکتب اصالت روح، مرزبندی قاطعی داشتند. مقاله‌ای که می‌خوانید در شکل‌گیری افکار فنولوزا تأثیر بنیادی بر جای نهاد.

امروز این مقاله از لحاظ مأخذ و سرچشمه بودن با ارزش است، سرچشمه‌ای که فنولوزا و تصویرگرایان از آن بهره برده‌اند. مشخصات این مقاله چنین است:

Ralph waldo Emerson, "Language", Nature, The Selected Writings of Ralph Waldo Emerson, Modern Library, 1950,PP. 14-20.

زبان

زبان سومین فایدهٔ طبیعت برای بشر است. طبیعت به سه شکل، به صورت ساده، مضاعف و سه‌گانه، ابزار تفکر است:
۱ـ واژه‌ها نشانه‌های واقعیت‌های طبیعی هستند.
۲ـ واقعیت‌های مشخص طبیعی نماد حقایق معین روحی هستند.
۳ـ طبیعت نماد روح است.

۱ـ واژه‌ها نشانه‌های واقعیت‌های طبیعی هستند. فایدهٔ تاریخ طبیعی اینست که به ما کمک می‌کند تا تاریخ فرا طبیعی را درک کنیم. ارزش خلقت بیرونی به این سبب است که زبان را برای [بیان] موجودات و دگرگونی‌های خلقت درونی به ودیعه گذاشته است. اگر به ریشه‌یابی واژه‌ای بپردازیم که برای بیان حقیقتی اخلاقی و یا عقلی به کار می‌رود معلوم می‌شود که دارای ریشه‌ای مادی بوده است. **درست** [صواب] به معنای مستقیم است و **خطا** به معنای تابیده و کج است. **روح** در اصل به مفهوم باد است و **تخلّف**[گناه] مفهوم تقاطع خطوط دارد و معنای اصلی **مغرور** (supercilious) کسی است که ابروهایش را بالا می‌برد. می‌گوئیم **قلب** و مقصودمان عاطفه است و واژهٔ **سر** دلالت بر تفکر می‌کند و تفکر و عاطفه که واژه‌هایی برآمده از اشیاء محسوس هستند اکنون طبیعتی مجرد دارند. گذرزمان و گذشتهٔ دوری که درآن زبان تشکّل یافت بخش عمده‌ای از

این فرایند را که باعث دگردیسی واژه‌ها شده درخود پنهان کرده است. امّا امروز شاید بتوان این نوع گرایش را در زبان روزمرهٔ کودکان مشاهده کرد. کودکان و انسانهای بدوی فقط اسم و یا نام اشیاء را به کار می‌برند، واژه‌هایی که از آنها فعل می‌سازند تا کنش‌های ذهنی خود را بیان کنند.

۲ـ امّااگر بگوئیم که از ریشه‌شناسی کلمات چنین برمی‌آید که اینها دارای ریشه‌ای روحانی هستند ـ حقیقتی مسلّم در تاریخ زبان ـ کمترین دین خود را به طبیعت اداکرده‌ایم. این فقط واژه‌ها نیستند که نشانهٔ چیزی هستند، بلکه خوداشیاء هم رمزی‌اند. هر واقعیت طبیعی نماد واقعیت روحی است. در طبیعت هر نمودی منطبق بر وضع ذهنی خاصی است و آن وضع ذهنی را فقط باتصویر، به عنوان نمود طبیعی آن، می‌توان توصیف کرد. انسان خشمگین شیراست، فرد حیله‌گر روباه است و آدم استوار صخره و انسان فرهیخته مشعل. گوسفند معصوم است و مارحیله‌گری کینه جو است. در نظر ما گل دارای بار عاطفی لطیفی است. برای ما نور و ظلمت واژه‌های مترادف دانش و جهل‌اند و گرما به مفهوم عشق است. ما برای بیان خاطره و امید [یعنی آنچه به گذشته و آینده تعلق دارد] به پشت سر و پیش روی خود اشاره می‌کنیم.

درهنگام مکاشفه کیست که به رودخانه‌ای ننگرد و به یاد انبوهی از اشیاء نیفتد؟ سنگی در جویی بیندازید و دایره‌هایی که، برآب، همدیگر را تکرار می‌کنند نمونهٔ زیبای اینگونه تأثیرها است. بشر در گستردهٔ هستی خویش

آگاه به وجود نفس کلی (universal soul) است و در هستی، عدالت، حقیقت، عشق و آزادی تجلّی و درخشش دارد. این نفس کلی را خرد می‌نامند، خردی که متعلق به من و تو و دیگری نیست بلکه ما از آن او هستیم. ماو تمام بشریت دارایی وی هستیم. و آسمان آبی که زمین تنها را درخود گرفته، و سکوت ابدی آن سرشار از اجرام سماوی است، نمونه خرد است. یعنی همان چیزی که ما، از لحاظ عقلی، آن را خرد می‌نامیم و از حیث طبیعی به آن روح می‌گوئیم. روح خالق است. روح درخود زندگی دارد. آنچه بشر درتمام جاها و زبانها آنرا پدر نامیده است.

روشن است که این همانندی‌ها تصادفی و از روی هوس نیست، بلکه آنها برخوردار از طبیعتی ثابت و فراگیر هستند. اینها رویاهای معدودی شاعر، در اینجا و آنجا نیست بلکه وجود این همانندی ها به سبب آن است که بشر موجودی تمثیل گرا است و به بررسی پیوند میان اشیاء می‌پردازد. او در مرکز وجود جای دارد و از پیوند موجودات دیگر پرتوی براو می‌تابد. نه بشر را بدون پیوند با این موجودات می‌توان درک کرد، نه این موجودات بی‌پیوند با بشر معنایی دارند. تمام واقعیت‌های تاریخ طبیعی بطور مجرد هیچ ارزشی ندارند و مانند جنس مجرد نازا هستند. همهٔ گیاهنامه‌ها، تمام کتابهای "لنیایوس"[1] و "بوفون"[2] چیزی جز فهرستی از

---

1. Carolus Linnaeus. گیاه شناس سوئدی و بنیانگذار رده‌بندی علمی (م). (1707-1778)

2. Georges Luis Buffon (1707-1788) طبیعی دان فرانسوی (م).

واقعیات خشک علمی نیستند؛ امّا حتی کم ارزش ترین این واقعیت‌ها ، همچون عادتها و سازوکار یک گیاه، و یا صدای یک حشره ، اگر به آنها از لحاظ فلسفهٔ عقلی بنگریم، و یا به گونه‌ای آنها را در پیوند با سرشت انسانی در نظر آوریم، به شکلی بسیار زنده و پذیرفتنی بر ما تأثیر خواهند گذاشت. دانهٔ گیاه همانندی جالبی با طبیعت انسانی دارد و مانند میوه‌ای است که [همچون انسان] از تخم پدید می‌آید. این همانندی را در سخنان بسیاری از بزرگان می‌توان یافت: همچون گفته‌های پولس رسول که کالبد انسان را دانه‌ای می‌داند که "پرورندهٔ کالبد طبیعی است: نطفهٔ رویانندهٔ کالبد روحانی". مثل زمین که به گرد خود و برگرد خورشید می‌گردد و روزها و فصلها را رقم می‌زند. اندازهٔ نور و گرمای روز دارای میزان معینی است. امّا آیا میان زندگی انسان و فصل‌های سال هیچ همانندی ویژه‌ای وجود ندارد؟ و آیا فصل‌ها از این قیاس فراتر نمی‌روند؟ اگر به غرایز مورچه به‌طور مجرّد و فقط در پیوند با خودش، بنگریم اهمیت چندانی ندارد. امّا اگر مورچه را در پیوند با انسان در نظر آوریم، در پرتو انسان روشن می‌شود؛ یعنی این موجود خرد زحمتکش کوچک، با قلبی بزرگ، تذکاری برای انسان می‌شود و تمام عادتهای آن، حتی عادت تازه مکشوف وی: اینکه هرگز نمی‌خوابد، مرتبهٔ والایی می‌یابد.

به واسطهٔ همین پیوند آشکاری که میان اشیاء ملموس و تفکر انسانی وجود دارد، انسانهای بدوی، که فقط دارای ضروریات [زندگی] هستند، با تصویر نگارها با هم ارتباط

دارند. هرچه در تاریخ به عقب بازگردیم زبان تصویری‌تر می‌شود، تاجائیکه در طفولیت تاریخ تمامی زبان شعر است. [یعنی زمانیکه] همهٔ واقعیت‌های روحی با نمادهای طبیعی بیان می‌شدند. این نمادها عنصر اصلی به وجودآورندهٔ همهٔ زبانها بودند. همچنین مشاهده شده است که همواره اصطلاحات زبانهای مختلف با قدرت ووضوح آشکاری به یکدیگر نزدیک می‌شوند. وازاینرو اولین زبان با آخرین آن تفاوتی ندارد. این وابستگی نزدیک زبان با طبیعت، این ارجاع یک پدیدهٔ برونی برچیزی که خصلتی انسانی دارد، همواره برما تأثیر می‌گذارد. این همان تندی مطبوعی است که به سخنان دهقان و یا هیزم شکن آفتاب خوردهٔ پشت‌کوهی جلوه‌ای می‌دهد که همه آنرا دوست دارند.

قدرت بشر برای یافتن نمادهای مناسب و بیان اندیشه‌های خود وابسته به سادگی واژه‌نگارهای اوست، وابسته به عشقی است که وی به حقیقت واین خواسته دارد که افکارش را به بهترین شکل به دیگران منتقل کند. انحطاط بشر در پی انحطاط زبان روی می‌دهد. هنگامی که امیال ثانویه جانشین سادگی واژه‌نگارها و افکار والا شوند (یعنی این دو مقهور میل به ثروت و قدرت و ستایش شوند) و به جای سادگی و حقیقت، تزویر و دروغ بنشینند و انسان قدرت تسلّط بر طبیعت را، که اراده‌اش را رقم می‌زند، کم وبیش از دست می‌دهد. بدین‌گونه خلق تصاویر تازه دیگر ممکن نیست و واژه‌های فرسوده به خطا بر چیزهایی دلالت می‌کنند که وجودندارند. خزانه از طلاخالی است امّا

اسکناس چاپ می‌کنیم. و بدینسان فریب سکهٔ رایج می‌شود و واژه‌ها توان تأثیرگذاری و تفهیم را از دست می‌دهند. ممکنست در میان هر ملت کهنسال متمدنی صدها شاعر یافت شوند که، برای مدتی، نه تنها خودشان براین باور باشند که حقیقت را می‌بینند و می‌گویند بلکه این امر را به دیگران نیز بقبولانند، کسانی که خود هیچ اندیشه‌ای را به صورت طبیعی آن بیان نمی‌کنند بلکه ناخودآگاه از زبانی سود می‌جویند که اولین شاعران سرزمین آنرا خلق کرده‌اند: یعنی همانهایی که در ابتدا به طبیعت متوسّل شده‌اند.

امّا فرهیختگان در این کلام پوسیده رخنه می‌کنند و دیگر باروا‌ژه‌ها را به اشیاء ملموس پیوند می‌دهند. از این رو زبان تصویری یکباره به جواز متقنی تبدیل می‌شود که هرکس آنرا به کار برد انسانی است که با خدا و حقیقت پیوند دارد. وقتی کلام ما از محدودهٔ واقعیت‌های عادتی شده و متعارف فراتر رود و با شور شعله‌ور شود و با اندیشه تعالی یابد باید در جامهٔ تصویر بیان شود. اگر انسانی که با صداقت سخن می‌گوید در فرایندهای فکری خود مداقّه کند در می‌یابد که در ذهنش، همزمان با تشکّل اندیشه، تصویر مادی کم و بیش واضحی ظهور می‌کند و برآن فکر جامه می‌پوشاند. بنابراین، هرنوشتهٔ خوب و کلام درخشانی پیوسته تمثیلی است. اینگونه تصویر سازی خود جوش است. ترکیبی از تجربه و فعالیت آنی ذهن است. حلاقیتی مطلوب است. حاصل کار علّت اولین است، با کمک ابزارهایی که وی تاکنون ساخته است.

این واقعیت‌ها ممکن است به ما امتیازی را پیشنهاد کند که زندگی روستایی از آن برخوردار است: یعنی برتری ذهن قدرتمند روستایی در مقایسه با زندگی مصنوعی و ناقص شهری. در ارتباط‌های روزمرهٔ ما، طبیعت بیش از آن حدّی که ما تصور می‌کنیم حضور دارد. نورش همواره در ذهن ماجاری است امّا متوجه حضورش نیستیم. شاعر و یا خطیبی که در جنگل پرورش یافته و احساساتش پروردهٔ تغییرات زیبا و آرام جنگل است، سرخوش و بی‌اعتنا به هیاهوی شهرها و غوغای سیاست، درسی را که از زندگی پیشین خود آموخته است سال به سال نیز فراموش نخواهد کرد. و سالها بعد، این تصاویر دلکش هنگام انقلاب، در شوراهای ملی و در جوی آکنده از تحریک و وحشت، دیگر بار همچون صبحی روشن پدیدار می‌شوند: مانندنمادها و واژه‌های مناسب فکر که حوادث گذرا دوباره آنهارا بیدار می‌کنند. در پاسخ به یک احساس باشکوه، جنگل دوباره به جنبش در می‌آید، صنوبر زمزمه سر می‌دهد، رودخانه می‌غلتد و می‌درخشد و گله، همانگونه که در دوران کودکی آنها را دیده بود و صدایشان را شنیده بود، دوباره از دامنهٔ کوه می‌گذرد. و بدینگونه چنین صحنه‌هایی افسون ترغیب و کلیدهای قدرت را در دستهایش می‌گذراند.

۳ـ بنابراین، برای بیان معانی خاصّ پدیده‌های طبیعی راهنمای ما هستند. امّا کدام زبان درخشانی را می‌شناسید که از عهدهٔ بیان این کار برآید؟! آیا بشر برای اینکه بتواند به

چنین مهمی دست یابد (یعنی به واژه‌نامه و دستور زبانی برای زبان مشترک خود) نیازمند چنین موجودات شریف و شکلهای گسترده و خیل اجرامی آسمانی نیست؟ ما درحالیکه برای انجام سریع امور روزمرهٔ خود از چنین رمز عظیمی [زبان] استفاده می‌کنیم، احساس می‌کنیم که آنرا نه تنها درست به کار نمی‌بریم بلکه در واقع از عهدهٔ چنین‌کاری هم برنمی‌آییم. مانند سیاحتگرانی هستیم که می‌خواهند با خاکسترهای آتشفشان تخم‌مرغ‌هایشان را کباب کنند. در حالیکه می‌بینیم زبان پیوسته آماده است که همان چیزی را بیان کند که ما می‌خواهیم بگوییم، نمی‌توانیم از این پرسش طفره برویم که آیا واژه‌های ما براستی گویا هستند؟ وقتی ما از واژه‌های کوهستان، موج، آسمان به عنوان نشانه‌هایی برای تفکّر خود استفاده می‌کنیم اینها دلالت دیگری، به غیر از دلالتی که ما آگاهانه به آنها داده‌ایم، ندارند؟ جهان رمزی است. اجزای کلام استعاره‌اند زیرا تمام طبیعت استعاره‌ای از ذهن انسان است. قوانین اخلاق طبیعی به موضوعهای متقابلی پاسخ می‌دهند که مادر آیینه می‌بینیم. «جهان آشکار و پیوند میان اجزای آن نشانه‌ای برای سنجش جهان ناآشکار است.» اصول موضوعهٔ فیزیک ترجمان قوانین اخلاقی است. از اینرو "کلّ بزرگتر [مهّم تر] از اجزای آن است". "واکنش برابر با کنش است". "برای بلند کردن سنگین‌ترین جسم می‌توان از کوچکترین جسم استفاده کرد: [زیرا] زمان اختلاف وزن را جبران می‌کند". و قضایای دیگری نظیر اینها، که هم بار فیزیکی و هم اخلاقی دارند. این

قضایا وقتی در مورد زندگی انسان به کار می‌روند معنای بسیار عمیق‌تری دارند تا آن زمان که فقط در محدودهٔ فنی به کار می‌روند.

و بدینسان واژه‌های فراموش ناشدنی تاریخ و ضرب‌المثل‌های ملل معمولاً متشکل از واقعیات طبیعی‌اند، ضرب‌المثل‌هایی که در واقع تصاویر و یا تمثیل‌هایی برای حقایق اخلاقی هستند. اینها نمونه‌ای از آن مثل‌ها هستند: "که بر سنگِ گَردان نروید نبات"، "سیلی نقد به از حلوای نسیه"، "خرلنگ به از قاطر چموش است"، "تا تنور گرم است باید نان پخت"، "بار کج به منزل نمی‌رسد"، "حلال زاده به دائیش می‌رود"، "قطره، قطره، جمع گردد، وانگهی دریا شود"، "درخت کهنسال ابتدا ریشه می‌دواند" و نظایر اینها. این ضرب‌المثل‌ها، در نخستین نگاه و اولین معنای خود، به نظر می‌رسد که مبیّن واقعیت‌های ناچیزی هستند امّا معنای آنها عمیق است و ما آنها را به خاطر ارزش تمثیلی شان تکرار می‌کنیم. آنچه دربارهٔ ضرب‌المثل‌ها گفتیم در مورد همهٔ حکایات، تمثیل‌ها و کنایات نیز صادق است.

پیوندمیان ذهن و ماده [عین] ساختهٔ ذهن شاعران نیست بلکه خواستهٔ ارادهٔ خداوند است و از اینرو همهٔ انسانها می‌توانند به آن آگاه شوند. این آگاهی می‌تواند برانسانها آشکار شود و یا نشود. وقتی در ساعات خجسته به این معجزه می‌اندیشیم، انسان بصیر در این نکته شک می‌کند که آیا براستی در اوقات دیگر کور و کر نبوده است؟

"می‌تواند چنین باشد
بی آنکه خود بدانی
برتو فائق آید، همچون ابری بهاری؟"

زیرا [در این هنگام] جهان شفاف می‌شود و نور علیین، بیش از نور خود جهان، بر همه جا می‌تابد. از وقتی جهان آغاز شد، پیوسته این معضل فکر واندیشهٔ هر انسان فرهیخته‌ای بوده است: از دوره مصریان باستان و برهمنان تا زمان فیثاغورث، از زمان افلاطون، بیکن، لایب نیتز تا سودِنبرگ. ابوالهول کنار جاده نشسته است و در تمام ادوار، وقتی پیغمبری ظهور می‌کند، بخت خود را درحل یکی از معماهای ابوالهول می‌آزماید. به نظر می‌رسد که ضرورت روح در اینست که خود را به اشکال مادی بروز دهد. و در ذهن خداوند روز و شب، رودخانه و توفان، درنده و پرنده، اسید و قلیا، به صورت مثالی وجودداشته است و هستی آنها از تأثیرات جهان روح تأثیر می‌پذیرد. هر واقعیتی پایان و یا آخرین حاصل روح است. خلق آشکار نهایت یا محیط جهان ناآشکار است. یک فیلسوف فرانسوی گفته است: «اشیاء مادی تفاله [کف]های تفکر گوهری (substantial thought) خالق‌اند، کف‌هایی که باید همیشه پیوندشان را با منشاء نخستین خویش حفظ کنند. به کلام دیگر، جهان آشکار باید برخوردار از بُعدی روحانی و اخلاقی باشد.»

این آئینی پیچیده است و گرچه کنایاتی مانند "جامه"، "کف"، "آینه"، و نظایر اینها ممکنست واژه‌هایی خیال انگیز

باشند اما باید برای ساده‌تر کردن و تشریح موضوع از ابزارهای ظریف‌تر و اصلی‌تری یاری بجوئیم. "کتاب مقدس را باید با همان روحی تفسیر کرد که باعث خلق آن شده است" قانون اساسی نقد است. زندگی هماهنگ با طبیعت، عشق به حقیقت و فضیلت باعث افزایش بصیرت برای درک کتاب خداوند می‌شود. به تدریج می‌توان نسبت به تعیّنات ثابت طبیعت شعور اولیه‌ای به دست آورد و بدین گونه جهان برای ما کتاب مفتوحی می‌گردد که در آن هر شکلی دارای زندگی پنهان و علت غائی خود نیز هست.

این تعلّق تازه ما را شگفت زده می‌کند و ما در حالیکه به کمک دید تازه‌ای که به دست آورده‌ایم دربارهٔ گستردگی و فزونی سهمناک اعیان طبیعی تفکّر می‌کنیم از این تعلق خاطرنو یافته به شگفتی در می‌آئیم. زیرا "هر هدفی که با بصیرت به دست آید، توان روحی تازه‌ای را بر ما می‌گشاید". اگر حقیقت ناآگاهانه‌ای، با عنایت به هدفی تفسیر شود، جزیی از گسترهٔ دانش می‌شود، یعنی: سلاح تازه‌ای از خزانهٔ قدرت.

مون، کادو

«دروازه»

سیر تکوین تصویرنگارهای چینی

نوشتهٔ اُرِست و اِنکوواکاری

تصویر نگارهای چینی[1]*

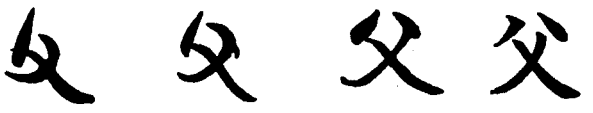
人 **نین، هیتو،** بشر، شخص. این واژه‌نگار رادر اصل به شکل انسانی ایستاده نشان می‌دادند.

子 **شی، کو،** کودک. تصویرنگار کودک طرحی از یک کودک بود.

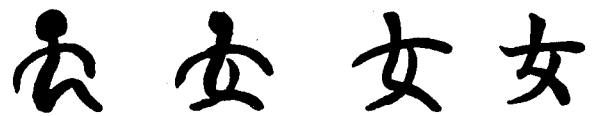
۱ـ این اثر ترجمهٔ فصل اول کتاب زیر است :

Oreste vaccari and Enco Vaccari, Pictorial Chinese-Japanese character,Vaccari Publications, 1964, PP.1-15.

* تصویرنگارهای چینی انواع مختلفی دارند. در اینجا هدف بحث دربارهٔ انواع تصویر نگار نیست بلکه مقصود از ترجمهٔ این فصل آشنا کردن خوانندگان فارسی با سیر تکوینی دستهٔ بسیار کوچکی از تصویر نگارهااست و اینکه نشان دهیم چگونه اینها پیوندی بسیار نزدیک با طبیعت و کنش اجتماعی دارند. به همین دلیل عمدتاً تصویرنگارهایی انتخاب شدند که دارای طبیعتی ملموس و عینی باشند، نه ذهنی و مجرّد. هر تصویر نگار دست کم از دو جزء (عنصر) تشکیل شده است (مترجم).



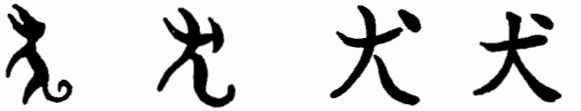
父 **فو،چی چی،** پدر. همینطور که در تصویر اول می‌بینید، چینیان باستان برای بیان مفهوم پدر (مذکّر) از تصویرنگاری که دستی با شلاّق، میله و یا چوب بلند، بود استفاده می‌کردند: شلاّقی که نماد قدرت بود.



女 **جو،اونا،** زن. چینیان باستان واژه‌نگار زن را به صورت زنی نشسته می‌کشیدند. زنان چینی در دوران باستان، در مقایسه با دوران معاصر، بیشتر در خانه بودند و وظیفهٔ خانه‌داری به عهدهٔ آنها بود، در حالیکه کار در بیرون و تأمین قوت خانواده وظیفهٔ مردان بود.

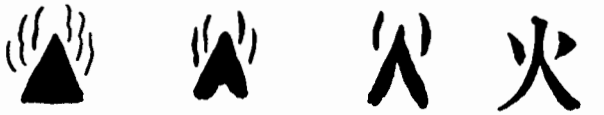
大 **دای، اوکی،** بزرگ، حجیم. این دو مفهوم را در اصل به صورت مردی قوی که دستها و پاهایش را از هم بازکرده بود نشان می‌دادند.

小 **شو، چیاسی**، کوچک. این مفهوم را با علامت مردی که دستهایش را انداخته بود بیان می‌کردند. در اولین تصویر پاها کمی از هم باز است در صورتیکه در علائم بعدی به جای پاها فقط یک خط گذاشته‌اند، گویی پاها کاملاً به هم چسبیده‌اند.



犬 **کن، اینو**، سگ. این را در اصل به صورت سگی که در حال پارس کردن است می‌کشیدند.

山 **سان، یاما**، کوه. تصویری بود از سه کوه به هم‌پیوسته. تصویرنگار امروزی طرح اصلی شکل باستانی را حفظ کرده است.



火 **کا، هی**، آتش. تصویر در اصل آتشفشانی بود که از آن آتش بیرون می‌آمد. علامت آتش خطوطی بود که کنار مخروط آتشفشان ترسیم می‌کردند.

丘 **کیو، اوکا،** تپه، سربالایی، زمین شیب دار. همینطورکه ملاحظه می‌کنید اولین تصویر شباهت زیادی به یک تپه دارد.

石 **سِکی ، ایشی،** سنگ. همینطورکه در اولین تصویر مشاهده می‌کنید این تصویرنگار را به صورت یک سراشیبی می‌کشیدند که پائین آن سنگی بود. علامت سنگ هم معدن سنگ بود، جائی که می‌توان سنگ پیدا کرد.

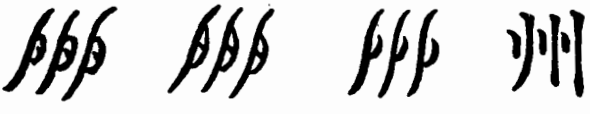
土 **دو، تسوچی،** زمین، خاک. منظور از خط افقی پائین تصویرنگار زمین است، و مفهوم خطوط بالای آن ساقه‌هایی است که از زمین بیرون آمده‌اند.

木 **موکو، کی،** درخت. تصویر اول و دوم تنهٔ درخت با ریشه‌ها و شاخه‌های آنرا نشان می‌دهند. تصویر نگارکنونی همچنان طرح اصلی شکل اولیه را حفظ کرده است.

水 **سوئی، میزو،** آب. منظور از خطوط شبیه نقطه‌چین کنار تصویر جریان آب است.

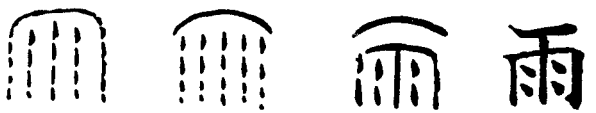
امروز در بسیاری از علائم ترکیبی وقتی می‌خواهند چیزی را که مربوط به آب است نشان دهند، مثلاً دریاچه، اقیانوس، مایع و نظایر اینها، به صورت دو نقطه بالای یک خط کج می‌کشند (氵).

川 **سن، کاوا،** رودخانه. در این تصویرنگار، مقصود از سه خط موازی کنار هم جریان مارپیچی رودخانه است.



州 **سو، شو،** دیوارهٔ شنی ساحل، پایاب، جای کم عمق. در دو تصویر

اول جزئی که یک یا چند نقطه در آنست شیاری است که آب در دیوارهٔ شنی ساحل به وجود می‌آورد. (نشانهٔ آب رودخانه سه خط مورّب است). در دو علامت آخر به خاطرایجاز کمان‌های شیار حذف شده است.



雨 **یو،ایم**، باران. در این تصویرنگار، منظور از هلال بالای علامت ابر است و نقطه‌های زیر آن باران. این تصویر بتدریج تکامل یافت و به شکل سوم در آمد. دراین مقطع یک کمان دیگر به تصویر اضافه شد، کمانی که به معنای آسمان بالای ابر بود.

日 **نیچی، هی**، خورشید، روز. ابتدا خورشید را به شکل دایرهٔ ساده نشان می‌دادند، اما بعداً در طول قرنها یک نقطه و یا خط کوچک در مرکز دایره به آن اضافه کردند، خطی که به معنای روشنایی بود.

月 **گِتو، گاتسو، تزوکی**، ماه. برج. علامت هلال ماه نو به معنای ماه

است. خط‌های کوچک داخل هلال نشانهٔ روشنایی کم است. این تصویر نگار به معنای برج (ماه) هم هست.

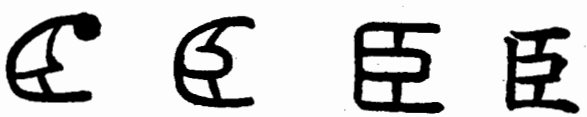
豆 **تو، مامه**، لوبیا، حبوبات. منظور از خط افقی بالای تصویرنگار در و یا پوشش است. جزء وسط تصویرنگار، که در سه تصویر اول دو پایه دارد، ظرف (دیگ) حاوی لوبیای پخته است و منظور از خط قاعدهٔ تصویر سکوئی است که ظرف را روی آن می‌گذارند.

در دوران باستان که غذای چینیان چندان متنوع نبود، لوبیای پخته غذای مطلوب و مهمی بود و آنرادر ظرف‌های دردار و روی پایه‌ای می‌گذاشتند و توزیع می‌کردند. با توجه به این پیشینهٔ تاریخی، علمایی که مسئول تدوین واژه‌نگارها بودند تصمیم گرفتند که این علامت را معادل هر نوع دانهٔ خوراکی مانند حبوبات، بدانند.

米 **بئی، مائی**، کوم، برنج. نشانهٔ برنج بافه‌ای از چند ساقه و خوشهٔ برنج است.

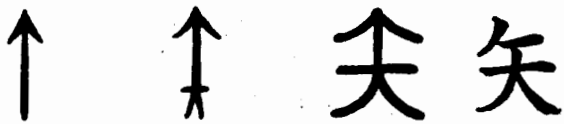
田 دِن، تا، شالیزار، منظور از خط‌هائی که در این تصویرنگار می‌بینید شیارها و مرزهای شالیزار است، مرزهایی که برای آبیاری می‌کشند.

稻 تو، این، نشای برنج. همینطور که در اولین تصویر مشاهده می‌کنید تصویرنگار نشای برنج از دو جزء تشکیل شده است: جزء سمت چپ بافه‌ای از ساقه‌های برنج است و جزء سمت راست نشان‌دهندهٔ دستی است بالای ظرفی حاوی دانه‌های ارزشمند برنج، گوئی این دست فردی است که همین حالا می‌خواهد مقداری برنج بردارد و با آن غذایی درست کند.

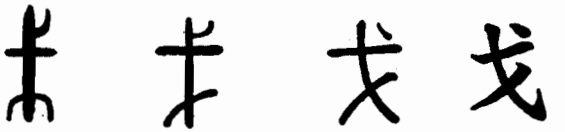


臣 شین، کراتی، مستخدم، مأمورحکومتی. همینطور که در اولین تصویر می‌بینید این علامت در اصل مردی را تصویر می‌کرد که به احترام در برابر ارباب خود زانوزده بود. تصویر امروزی هنوز هم طرح اولیه خود را حفظ کرده است.

串 **کان، کوشی**، سیخ کباب، دشنه. در چین و ژاپن، در زمان قدیم، و حتی تا چند دهه پیش، وقتی می‌خواستند سکه ضرب کنند سوراخی گرد و یا مربع وسط آن درست می‌کردند تا بتوانند آنهارا، مانند تکه‌های گوشت که به سیخ می‌کشند، دنبال هم قطار کنند و یا با سیم و ریسمانی به هم ببندند. امروز که پول در این دوکشور مانند سایر ممالک ضرب می‌شود این تصویر فقط به معنای سیخ کباب و یا دشنه است.



矢 **شا، یا**، نیزه، تیر، پیکان. نشانه‌های اولیه، تیر را به صورت یک فلش ساده تصویر می‌کردند. همینطور که در سه تصویر آخر ملاحظه می‌کنید، دردوران های بعد به پایهٔ تصویر زائده‌ای اضافه کردند. مقصود از این دو خط اضافی پری بود که درگذشته به نیزه‌ها می‌بستند تا هنگام پرواز مستقیم برود و از مسیر خود منحرف نشود.



戈 **کا، هوکو**، تبرزین. همینطور که اولین تصویر نشان می‌دهد، واژه‌نگار اولیهٔ تبرزین شمایی از آن بود، تبرزینی که دستی آنرا بلند

کرده بود. در چین دوران قدیم، تبرزین یکی از سلاحهای رایج در جنگ بود.

口 **کو، کوچی**، دهان. این تصویرنگار ابتدا مانند خود دهان بود اما بتدریج به صورت ساده‌تری درآمد.

目 **موکو، می**، چشم. چینیان دوران باستان طرحی از چشم را واژه‌نگار آن می‌دانستند، طرحی که بتدریج به صورت مجردی درآمد.

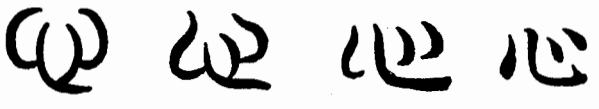
耳 **جی، می‌می**، گوش.

首 **شو، کوبی**، سر(انسان یا حیوان). در زمانهای بسیار قدیم که در

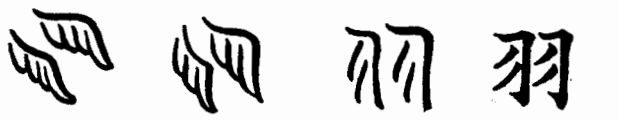
چین هنوز مغازهٔ سلمانی دایر نشده بود مردم وسائل آرایشی امروز راحتی به خواب هم نمی‌دیدند، ملت سرو وضع ژولیده و اصلاح نکرده‌ای داشتند و موهایشان اغلب سیخ سیخ بود. به همین دلیل تصویر نگار سر به صورت موهای سیخ سیخ تصویر می‌شد. تصویرنگار امروز هنوز هم شمایی از طرح اولیه را حفظ کرده است.

手 **شو،ته**، دست. نشانهٔ اولیه، این را به صورت یک دست تا مچ نشان می‌داد. بعدها این تصویر ساده‌تر شد و به صورت تصویرنگار امروز درآمد.

足 **سوکو، اشی**، پا. ساق پا. تصویر اول و دوم طرحی است از پای کسی که روی جایی نشسته است. سه ضلعی بالای تصویر هم به معنای زانو و پایین لباس است.

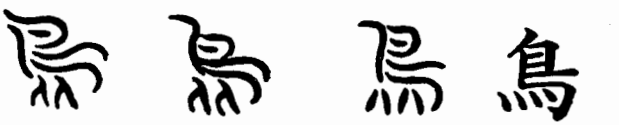


心 **شین، کوکورو**، قلب. همینطورکه می‌بینید ابتدا تصویر نگار قلب مانند خود قلب بود.

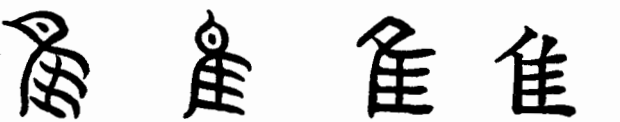


羽 **یو، هِین**، پر، بال. دو بال پرنده ابتدایی‌ترین تصویرنگار بال بود. تصویر امروزی همچنان تقریباً طرح اولیه را حفظ کرده است.

巢 **سُو، سو**، (so, su)، آشیانه. سه پرنده نشسته در آشیانه‌ای بر فراز درخت.



鳥 **چو، توری**، پرنده.



雀 **سوئی، توری**، نوعی پرندهٔ بال کوتاه. معنای این واژه‌نگار به خوبی در دو تصویر اول مشهوداست. امروز در زبان ژاپنی این واژه‌نگار را به عنوان جزئی از واژه‌نگارمرکّب "آتسومارو" (به معنای

درکنارهم بودن، نزدیک و صمیمی بودن) به کار می‌برند (درست مانند گنجشکان کوچکی که صمیمی کنار هم روی شاخه و یا سیم تلفن می‌نشینند). تذکّر این نکته ضروری است که این واژه‌نگار از دو جزء درخت و پرنده تشکیل شده است.

羊 **یو، هیتسوجی،** گوسفند. ابتدا گوسفند را به صورت سر گوسفند باشاخ‌های آن نشان می‌دادند.

糸 **شی، ایتو،** نخ. ریسمان. این تصویرنگار را ابتدا به شکل کلاف یا الیاف ابریشم می‌کشیدند.

باید یادآور شویم که در دوران قدیم در چین فقط نخ ابریشم تولید می‌شد. گرچه در طول قرنها بتدریج مواد دیگری جایگزین ابریشم شد امّا تصویر نگار تغییری نکرد.

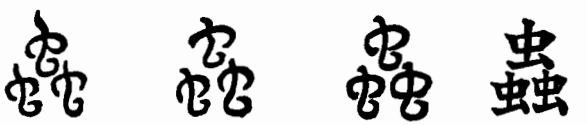
魚 **گیو، یو، ساکانا،** ماهی.

貝 بائی، کائی، حلزون صدف دار. این واژه‌نگار را در اصل به صورت حلزونی که دو پایش را از صدف خود بیرون گذاشته تصویر می‌کردند. تصویر امروز فقط اندکی با تصویر ابتدایی تفاوت دارد.

در چین دوران باستان صدف نوعی حلزون دریایی به عنوان ابزار مبادله به کار می‌رفت. به همین دلیل قدیمی‌ترین واژه‌نگار پول به صورت صدف دریایی بود.

طرفه اینجاست که امروز این نشانه جزئی از واژه‌نگارهایی است که به نوعی با پول و خرید و فروش سروکار دارند. مثلاً در "کائو" (خریدن)، "یورو" (فروختن)، "کاسو" (قرض دادن).

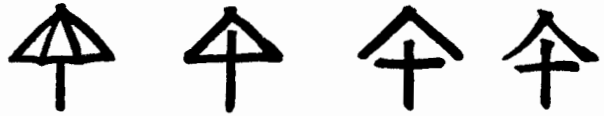
پوشیده نیست که حتی امروز هم، در میان بعضی از قبائل افریقائی و هندی، نوعی صدف (خرمهره) به عنوان پول رایج است.



蟲 چو، موشی، کرم. اینطور که از سه تصویر اول بر می‌آید در ابتدا سه کرم و یا شفیره واژه نگار کرم بود.

車 **شا، کوروما**، گاری، ارابه، چرخ. چینیان باستان این واژه‌نگار را به صورت دو چرخ گاری، وقتی که از پشت دیده شود، تصویر می‌کردند. تصویر امروزی هنوز هم طرح باستانی را حفظ کرده است.

門 **مون** = در، دروازه + **کادو** = ورود (به خانه، یامکانی نظیر این). دو لنگهٔ درکه تیری آن دو را به هم متصل می‌کند به معنای ورود به خانه است.

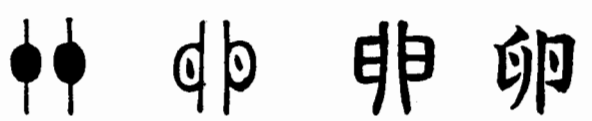


傘 **سان، کاسا**، چتر. همینطورکه از تصویر اول برمی‌آید، در دوران باستان طرحی از چتر به معنای خود چتر بود. تصویر امروزی با تصویر اولیه اندکی تفاوت دارد: علامت شبیه صلیب زیر چتر به‌معنی کسانی است که زیر چتر ایستاده‌اند و از اینرو این علامت به معنای چتر بر سرگرفتن نیز هست.

刀 **تو، کاتانا**، شمشیر.

舟 **شو، فونه،** قایق = تصویری از قایق و پارو. در تصویر امروزی هم می‌توان شمائی از طرح باستانی را دید.

皿 **بئی، سارا،** دیس. بشقاب. تصویری از دیسی که در آن غذا است.



卵 **ران، تاماگو،** تخم مرغ. تصویرنگار تخم‌مرغ در آغاز دو دایرهٔ (در تصاویر متأخّر نقطه) سیاهرنگ بود ـ به نشانهٔ زردهٔ تخم‌مرغ ـ که دو خط کوچک ـ به نشانهٔ سفیدهٔ تخم‌مرغ ـ از آنها بیرون آمده بود.

瓜 **کا، یوری،** خربزه. نشانهٔ اولیهٔ خربزه طرحی از میوه‌ای گرد و منفرد بود (خربزه به صورت خوشه‌ای عمل نمی‌آید) که با پیچکی از داربستی آویزان بود. همینطور که در تصاویر سوم و چهارم مشاهده می‌کنید، در دوره‌های بعد پیچک تبدیل به یک خط ساده شد.

Chinense Written characters
as a medium for Poetry

Nashr-e farda

Esfahan, P. O. Box 81465-3557

On Literature

Chinense Written characters as a medium for Poetry

Written by

Ernest Fenollosa

Persian Language Translation by
Ahmad okhovat

NASHR-E FARDA
Esfahan-Iran
1999