به مناسبت چهارصدمین سالمرگ ویلیام شکسپیر

چندمین سالِ کدام سالمرگ؟

فواد نظیری

زمان داورِ آخرین است. در این عرصه‌ی حضور انسان از سپیده‌دم تاریخ تا امروز، تا فردا، به هر سرزمین و، هر دوران و، به هر فرهنگ و، هر زبان و نیز بر بستر اختلاط و دادوستدِ زبان‌ها و سرزمین‌ها و نسل‌ها، اوست که محک آخر را می‌زند و چند و چونِ حاصل کار را می‌سنجد و از غربالِ بَرسختنِ تاریخ -خود- می‌گذراند و آن‌چه می‌مَاند، بسته به عیارش، شاخصه‌یی می‌شود از کسی و کسانی و سرزمینی و دورانی: «امّا داوری آن‌سوی در نشسته است،/ بی‌ردای شوم قاضیان/ ذات‌اش درایت و انصاف/ هیأت‌اش زمان.-/ و خاطره‌ات تا جاودانِ جاویدان/ در گذرگاهِ ادوار داوری خواهد شد».[1]

باری، اما در این میان کسی هست و مانده است، که از تبار پیامبران نیست، اما در سیر گذار زمان، بی‌اعتنا به پرده‌های ابهام و غبارهای جعل و شک و تردید، سر و گردنی فراتر و افراخته‌تر از همه‌ی بزرگان در تمامی اعصار، آثار شگفت‌انگیزش، در طیف بسیار وسیعی از زمینه‌های شناخت انسان و دستاوردهایش تا دوران خود، به‌اتکای اندیشه‌ی نبوغ‌آسا و بر محمل دایره‌ی پهناور واژگانی‌اش، بالغ بر ۱۵۰۰۰ واژه[2]، و به تغزّلی‌ترین زبان، چنان به کنه و ژرفنای وجود انسان راه می‌برد که آفریده‌هایش کسانی‌اند که دیگر در محدوده‌ی دوران و نمایش‌ها و بازی‌های خود نمی‌مانند، و با همه‌ی خصایص گونه‌گون انسانی یا غیرانسانی خود به رودِ آینده می‌پیوندند و در وجود آدمیانی دیگر از روزگاران و جوامع و فرداهای دیگر، گونه‌گون، بازتاب می‌یابند.

امسال، جهان به بزرگداشت چهارصدمین سالمرگ ویلیام شکسپیرِ کبیر ایستاده است، و مگر چه تفاوت می‌کند میان سده‌ها و هزاره‌ها که او معاصر هر دوران است به هر مکان، تا ابدالآباد، به گواهی بازتاب‌های انسانی و جهانشمولِ آثارش. و اینک چه نیاز به گفتارِ بیش در این باب، که اینجا ما این بخت‌یاری را یافته‌ایم که اثر سترگ و تحلیلی «شکسپیر معاصر ما» به قلم یان‌کاتِ بزرگ را با مقدمه مارتین اسلین بزرگ، به ترجمه‌ی گرانسنگ رضا سرور، مترجم و نظریه‌پرداز سنجیده و گرانقدر تئاتر بخوانیم و مثل سایر کارهایش در این زمینه بهره برگیریم.

دست‌اش مریزاد!

حکایت زمستانی، در زمره‌ی کارهای اواخر عمر ویلیام شکسپیر است که به سال ۱۶۱۱ نوشته و به اجرا درآمده است. سه پرده‌ی نخست نمایش تراژدی کوبنده و رنج‌باری است، حاصل سوءظن بی‌پایه و حسادت مرگبار شاهی شکاک و خودکامه، و از دید روان‌شناختی امروزین- دوقطبی- که عزیزان خود را بی‌محابا به ورطه‌ی مرگ می‌افکند. اما در دو پرده‌ی آخر که حوادث به فاصله‌ی شانزده سال از پرده‌های پیشین اتفاق می‌افتد، شکسپیر به سحر قلم تردستِ خود روند داستان را دگر می‌کند و فضایی می‌آفریند سرشار از طنز و شادمانی و سرودهای شبانی و رقص‌های فولکلوریک، که ضمن آن رمز و رازهای دیگری بر داستان افزوده و گشوده می‌شود تا قصه سرانجام ختم به خیر شود و این اثر در میان آثار شکسپیر در ژانر کمدی جای گیرد. شاعر شگردِ چگونگیِ این تغییر را در آغاز پرده چهارم برعهده‌ی «زمان» می‌گذارد تا هم به بیان ماهیتِ خویش پردازد، و هم اشارتی بر دگرگونیِ ماهوی حکایت در ادامه داشته باشد. و تماشاگرِ حیرت و هیجان‌زده را چه حُکمی می‌تواند آن‌چنان طبیعی مجاب کند، مگر که حُکمِ مُنزلِ «زمان»؟ و زمان در این مجلس می‌تواند در هیأت پیرمردی به صحنه درآید، با داسی در یک دست و ساعتی شنی در دست دیگر، و احیانا بال‌هایی بر پشت؛ و یا به هیئتِ همسرایانی، نمادِ او. در نیمه‌ی این «درآمد» نام پاره‌ای کسان و نیز مکان نمایش در میان می‌آید که جزئیات آن بماند تا نقلِ کاملِ حکایت!

پی‌نوشت‌ها:

۱- احمد شاملو، در آستانه.

۲- معمای شکسپیر ، خورخه لوئیس بورخس، ترجمه امید روشن‌ضمیر، نشر نیلا.

حکایت زمستانی

پرده‌یِ چهارم - مجلسِ یکم

درآمد

[زمان وارد می‌شود. در هیئتِ همسرایان.]

زمان من پسندِ اندکی *[مردم]*، آزمایم لیک، جمله *[آدم‌ها]*. لذّت و وحشت، نثارِ هرکه نیک و بد، کو بسازم یا گشایم رازِ هر لغزش، - حالیا، نامِ زمان بر خود نهادم، تا گشایم بال‌هایِ خویش. رسمِ کَژکردار، بر من یا گذارِ تندِ من نَنهید، چون بلغزم نرم، از ورای شانزده سال و، نَنگرم بر رشد و رویِش، در فراخِ دوره‌یِ هجران؛ که مرا نیروست، هم درِ ساعتی ساقط کنم قانون و، هرچه سنّتِ کهنه، هم برآرَم رسم و راهِ نو، بدان ساعت. پس بِهِل تا راهِ خودَ گیرم، چون‌که بودم قبلِ هر قانون و، نَکْ هستم به هر کردار. شاهدم من بر عهودی کان‌همه آداب را بنهاد. نیز خواهم بود، ناظرِ هر کَرد و کارِ تازه‌یِ بر صدر، - کو زند زنگار، بر هر آن رخشنده‌یِ حاضر، همچُنان افسانه‌یِ من، کو نُماید کهنه در رخشایشِ اکنون. صبرتان پیشه، مرا رخصت، تا کنم وارون، ساعتِ شن، پیش رانم صحنه‌یِ قصّه، گر شما را خواب با خود بُرد، در میانِ پرده‌یِ بازی. ما، لئونتس را به حالِ خود رها سازیم، کو اسیرِ رنجِ جانسوزش، حاصل آن رشگ‌ورزی‌هایِ نابخرد، دَم فرو بسته است. و شما نظّاره‌گرانِ پاکْ‌گوهر، در خیالِ خود مرا در سرزمینِ بوهِم انگارید. و به یادَ آرید اشارت‌ها که پورِ شاه را بردم؛ وینِ زمان من با شما نامِ وِرا خوانم، فلوریزل؛ - و شتابان در میان آرَم، صحبت از پردیت، کو فرابالَیده و افسونِ زیبایی‌اش، رشگ‌انگیز. من ندارم عزمِ آن تا پیش گویم آن‌چه او را رَوی خواهد داد. لیک بگذارید اخبارِ زمان در جایِ خود دانسته آید، چون برآید بیش. دُختِ یک چوپان و، هرچیزی که وی را پای در راه است، زین سپس باشد مقالِ مجلسِ *[پیر]* زمان در پیش. ای شمایان! گر پذیرایید کِیْ تا لحظه‌یِ اکنون، وقت‌تان طیّ گشته بر ناخوش‌ترین احوال، - باری، امّا با شما گوید زمان، کو راستیگر آرزومند است، هرگزا ناخوش مباشد لحظه‌هاتان بیش!

[بیرون می‌رود.]

شکل‌های زندگی: چهارصدسال بعد از مرگ شکسپیر

اتللو چه رنگ است؟

نادر شهریوری (صدقی)

برشت با تأکید بر «درک لحظه» آنچه را در هملت غایب می‌بیند عدم درک لحظه است. مقصود از درک لحظه، لحظه‌ای است که به تاریخ و سیاست گره می‌خورد. به نظر برشت لازم نبود هملت با کشتن عمویش -پادشاه دانمارک- مادرش و سرانجام خودش، دانمارک را که در تخاصم با دولت نروژ به سر می‌برد در بلاتکلیفی سیاسی قرار می‌داد تا در نهایت با خلاء دولت و هرج‌ومرج ناشی از آن تمامیت دانمارک دستخوش خطر جدی قرار گیرد. به نظر برشت سیاست به مثابه امری جمعی تاثیراتی به مراتب فراتر از «فرد» در تاریخ و حیات یک کشور و جامعه ایفا می‌کند. اما اگر مسائل شخصی «فرد» از امور سیاسی جدائی‌ناپذیر باشد چه؟ آثار شکسپیر را همچون هر شاهکار فناناپذیر می‌توان از ابعاد کاملا متفاوت بررسی کرد. معمولا به هملت از جنبه تأملات و تالمات خود وی و رنج‌هایی که سرنوشت در مسیرش قرار می‌دهد توجه می‌شود و همین‌طور به ابعاد وجودی و هستی‌شناسانه هملت درباره زندگی و جهان. اما این تمامی واقعیت هملت نیست چون می‌توان هملت را در مسیر «امر سیاسی» نیز مورد بررسی و تامل قرار داد. اهمیتی که هملت در واپسین لحظات خود به «ادامه سیاست» می‌دهد نمونه‌ای از هملت سیاسی است. بعد از کشته‌شدن شاه و ملکه در آخر نمایش و پس از آنکه هملت نیز در اثر زهری کشنده در حال مرگ قرار می‌گیرد و فی‌الواقع آخرین نفس‌هایش را می‌کشد، هوراشیو بهترین دوست هملت متاثر از فضای تراژیک پیش آمده تصمیم می‌گیرد همچون قهرمانان روم باستان مانند بروتوس در ژولیوس سزار خود را بکشد. اما هملت مصرانه از هوراشیو می‌خواهد از این کار منصرف شود؛ نه آنکه زندگی ارزش زیستن داشته باشد بلکه هملت از هوراشیو می‌خواهد زنده بماند تا بعد از مرگش - مرگ هملت- حقیقت برای دیگران آشکار شود: «... اگر هیچ‌گاه مرا در قلب خود جای داده‌ای، یک چند خود را از شادی‌های آسمان محروم بدار و به اکراه در این سرای درست دم برآر تا بازگوی داستان من باشی... خداوندا! هوراشیو اگر حقیقت امر دانسته نشود چه نام زشتی از من به جای خواهد ماند!».[1]

آن‌چه در تعریف تراژدی گفته می‌شود، همانا موقعیت فرد در سرنوشتی محتوم و گریزناپذیر است. قهرمان تراژیک از سرنوشت خود گریزی ندارد و همین‌طور «امیدی» به اعاده رنج‌هایی که برده نیز ندارد. در تراژدی به تعبیر ژرژ استاینر «عدالت» غایب است. بااین‌حال هملت از هوراشیو می‌خواهد زنده بماند تا با بازگویی آنچه او «حقیقت امر» نام می‌دهد مقدمات اعاده و به یک تعبیر بازگشت امور به جای خود -عدالت- ممکن شود. اما اگر فرد اول و آخر هر تراژدی است و به یک تعبیر غایت کار است، آیا با مرگ قهرمان که سرنوشت گریزناپذیر تراژدی‌هاست همه چیز پایان نمی‌پذیرد؟ آیا هملت درنمی‌یابد که قهرمانان تراژدی ناگریز از تنهایی‌اند؟ چنان که قهرمانان تراژیک یونانی تنها بودند، چنان که مدهآ تنها بود: «مدهآ خدایان را مخاطب نمی‌سازد، آنان برای او وجود ندارند، همان‌گونه که دنیا، همان‌گونه که فرزندانش... فقط مدهآ وجود دارد، او و شکستش. او نمی‌تواند حتی لحظه‌ای راجع‌به چیز دیگری بیندیشد یا سخن بگوید».[2] آیا هملت نیز همچون مدهآ قهرمانی تراژیک است؟ در این صورت درخواست هملت از هوراشیو برای گفتن حقیقت و احیانا اعاده عدالت چه جایی در تراژدی خواهد داشت؟ آیا هملت با خواستش در پایان نمایش می‌خواهد سرنوشت تراژیکش را به بعد از خود و به یک تعبیر به متافیزیک گره بزند؟

هملت در آخرین لحظه‌هایی زندگی‌اش به دانمارک، کشورش می‌اندیشد و به آن احساس دین می‌کند. احساس مسئولیت هملت به کشورش وجهی دیگر از «سیاستی» است که هملت پی گرفته است. اتفاق‌ها و رخدادهای پیش‌رو به‌ویژه حساسیت‌های هملت را بیشتر می‌کند. به نظر می‌رسد هملت به جهانی بزرگ‌تر از خود نیز می‌اندیشد: «اتفاقات دیگری نیز در ابعاد ملی و بین‌المللی پیرامون هملت در حال رخ‌دادن است. فورتینبراس از لهستان بازمی‌گردد و هملت در واپسین لحظات عمرش حمایت خود را از او به عنوان پادشاه آینده دانمارک اعلام می‌کند».[3] هملت درست قبل از کلام جاودانه‌اش که «... دیگر خاموشی است»، تصمیم سیاسی خود دایر بر رای‌دادن به فورتینبراس را اعلام می‌کند و از هوراشیو می‌خواهد تصمیمش را به اطلاع فورتینبراس پادشاه جدید دانمارک برساند تا موضعش در مناسبات قدرت موثر باشد: «هملت: اوه هوراشیو، من می‌میرم. زهر کارگر یکسره بر جانم چیره می‌شود، آن‌قدر زنده نخواهم ماند تا اخبار انگلستان را به گوش بشنوم. ولی پیشگویی می‌کنم که فورتینبراس به شاهی برگزیده خواهد داشت و من در آستانه مرگ به او رای می‌دهم. تو این را به او بگو».[4]

آخرین سخنان هملت دال بر گریزناپذیربودن سیاست است. جالب آن است که هملت آن را در مرزی‌ترین موقعیت وجودی‌اش درست آن هنگام که در برابر مرگ است بیان می‌کند. در این لحظات هملت به اموری فراتر از «خودیابی» و آشکارگی «حقیقت فردی» مورد نظر اگزیستانسیالیست‌ها می‌اندیشد. سرنوشت هملت با اعلام مواضع هملت به سیاست گره می‌خورد، این البته به این تعبیر یان کات از ویژگی تراژدی‌های بزرگ است: «در تراژدی‌های بزرگ مسائل شخصی فرد از امور سیاسی جدایی‌ناپذیرند».[5] در میان تراژدی‌های شکسپیر، اتللو جای ویژه‌ای دارد، شاید از آن جهت که به یکی از واضح‌ترین و متداول‌ترین مقوله‌های بشری یعنی «حسادت» می‌پردازد: اتللو مغربی نیک‌سیرت تحت تلقینات - یاگو- معاون اتللو که به لفاظی و خباثت شهرت دارد به همسر جوانش دزدمونا سوءظن پیدا می‌کند و سرانجام او را می‌کشد. اتللو نمایشی است درباره قدرت دیوانه‌وار حسادت و البته اهمیت رنگ پوست. «رنگ پوست» در وهله اول مهم به نظر نمی‌آید و در مقابل مقوله «حسادت» که تم اصلی اتللو است در حاشیه قرار می‌گیرد. اما با کمی تأمل اهمیت پیدا می‌کند و حتی این مسئله را به ذهن می‌آورد که چه‌بسا اگر اتللو سیاه‌پوست نبود ماجرا سیری دیگر پیدا می‌کرد. اتللو بسته به زمان و مکان نمایش می‌توانست و می‌تواند موقعیت‌های «رنگی» و «قومی» متفاوت پیدا کند. کمااینکه در پاریس، عرب نقش اتللو را ایفا می‌کند و چه‌بسا در آلمان یک ترک و یا یک اقلیت. قومی با رنگ پوستی متفاوت شاید آن نقش را ایفا کند. آنچه اتللو را کاملا از نمایش‌نامه‌های دیگر شکسپیر مثل «تاجر ونیزی» متمایز می‌کند آن است که مغربی‌بودن اتللو برخلاف ونیزی‌بودن تاجر و یا احیانا دانمارکی‌بودن هملت بر غربت و بیگانه‌بودن اتللو تأکید می‌کند. تأکید بر غربت اتللو به خاطر رنگ پوست یا مغربی‌بودن وی به مقوله «هویت» گاملا گره می‌خورد.یان کات در اثر درخشانش «شکسپیر معاصر ما» به تحلیل ویکتور هوگو در این‌باره می‌پردازد و به سیاه‌پوست‌بودن اتللو از دریچه‌ای واقعی‌تر و ملموس‌تر توجه می‌کند و آن را به مناسبات قدرت و سیاست پیوند می‌زند. هوگو در ابتدا به طرح مهم‌ترین پرسش در این‌باره می‌پردازد: «اکنون اتللو چیست؟ او شب است، آدمی بس مهلک. شب، عاشق روز است و تاریکی عاشق سپیده‌دمان... او با داشتن بیست پیروزی به درخشش ستارگان مزین است اما این اتللو سیاه‌پوست است و چنین است که به هنگام حسادت به هیولا بدل می‌گردد و زان پس، آن سیاه‌پوست مبدل به یک کاکاسیاه می‌شود و چه شتابان شب به سوی مرگ فراخوانده می‌شود».[6]

هوگو به اتللو وجه سمبلیک شب می‌دهد. شب در تقابل با روز تعریف می‌شود. روز چه‌بسا هویت خود را در نبودن «شب» جست‌وجو می‌کند. از نظر روز، شب همواره دیگری است اما دیگری درعین‌حال تقویت‌کننده هر هویتی است، به همین دلیل مغربی‌بودن اتللو همواره با رنگ پوست تیره‌اش مرز به وجود می‌آورد. مرز هویتی میان سفیدپوست ونیزی با سیاه‌پوست مغربی. مغربی‌بودن اتللو مورد تمسخر یاگو، برابانسیو (پدر دزدمونا)، رودریگو و دیگران قرار می‌گیرد. این تمسخر جنبه‌ای کاملا سیاسی دارد، دوگانه سیاسی است، درواقع مرزبندی جدی میان سفیدپوستان ونیزی با آن به قول یاگو «عالی‌جناب مغربی» است. این مرزبندی و یا به تعبیری این تقابل‌های دوگانه آن‌گاه که به سازوکارهای قدرت گره بخورد، آنتاگونیسم دوست و دشمن را پدید می‌آورد. آنتاگونیسم برسازنده امر سیاسی است و هویت را به صحنه نبردهای سیاسی می‌کشاند. سیاست همواره با یک تنش، مرز، خطا و طلسم، تفاوت و رنگ و ... شروع می‌شود. چهره اتللو می‌تواند در زمان‌های مختلف رنگ‌های متفاوت به خود بگیرد.

پی‌نوشت‌ها:

۱، ۳، ۴- هملت، شکسپیر، به‌آذین

۲- تفسیر تراپدی‌های یونان باستان، یان کات، داوود دانشور، منصور براهیمی

۵- گفت‌وگوهایی درباره شکسپیر، یان کات، چارلز مارووِیتز، رضا سرور

۶- شکسپیر معاصر ما، یان کات، رضا سرور

عطف کتاب

قصه باشکوه همدلی‌ها

«با قطره‌ای مرکب به جای جام جهان‌بین، جادوگر مصری برای هرکسی از راه برسد از منظره‌های دور و دراز گذشته پرده برمی‌دارد. این کاری است که حالا من می‌خواهم برای تو بکنم، ای خواننده. با این قطره مرکب نوک قلمم کارگاه جان‌دار آقای جاناتان برج، نجار و بنای روستای هیسلوپ، را به تو نشان خواهم داد، با همان شکل و شمایلی که در هجدهم ژوئن سال ۱۷۹۹ میلاد مسیح داشت. خورشید بعدازظهر گرما می‌بارید بر پنج مرد که آن‌جا روی انواع در و قاب پنجره و ازاره کار می‌کردند. بوی چوب کاج، که از کپه خیمه‌مانند الوارهای بیرون در برمی‌خاست، با بوی بوته‌های آقطی درمی‌آمیخت که برف‌پاره‌های تابستانی‌شان را کنار پنجره گشوده روبه‌رو پاشیده بودند...» «ادام‌بید» جورج الیوت با این سطور آغاز می‌شود، رمانی کلاسیک با عنوان فرعی «قصه باشکوه همدلی‌ها» که به‌تازگی منتشر شده است. رضا رضایی که پیش از این رمان‌های جین‌آستین و خواهران برونته را در همین نشر نی منتشر کرده بود، این‌بار به سراغ جورج الیوت رفته تا آثار این نویسنده کلاسیک ادبیات انگلستان را در قالب پروژه‌ای دیگر در نشر نی منتشر کند. جورج الیوت که از جمله مهم‌ترین نویسندگان تاریخ ادبیات به‌شمار می‌رود، در سال ۱۸۱۹ در واریکشر انگلستان به دنیا آمد. او پیش از آن‌که به داستان‌نویسی روی آورد، دست به ترجمه زد و در آغاز «زندگی عیسی» داوید فریدریش اشتراوس را از آلمانی به انگلیسی ترجمه کرد. او مدتی در لندن سردبیر نشریه‌ای بانفوذ بود و در همین دوره با هربرت اسپنسر آشنا شد. الیوت ترجمه‌های دیگری هم منتشر کرد اما در سی‌وهفت‌سالگی‌اش از فلسفه به داستان‌نویسی روی آورد و اولین داستان‌هایش را به صورت دنباله‌دار در نشریه‌ای به چاپ رساند. بعدها مجموعه این داستان‌ها در کتابی با عنوان «صحنه‌هایی از زندگی کشیشان» در سال ۱۸۵۸ منتشر شدند. یک‌سال بعد از این، الیوت رمان «ادام‌بید» را منتشر کرد که با استقبال فراوانی روبرو شد و فروش بسیاری داشت. از آثار دیگر او می‌توان به «آسیاب رودخانه فلاس»، «سایلاس مارنر»، «رومولا»، «فلیکس هولت»، «میدل‌مارچ» و «دانیل دروندا» اشاره کرد. الیوت در این سال‌ها به جز نوشتن رمان‌هایش، مقاله‌ها و نقدهای زیادی هم نوشت که بازتابنده دیدگاه‌های اجتماعی و هنری او بودند. رضا رضایی در بخشی از یادداشت ابتدایی «ادام‌بید» درباره این الیوت و جایگاه او نوشته: «در سلسله رمان‌نویسان بزرگ انگلیسی در قرن نوزدهم، که از جین آستین و خواهران برونته آغاز می‌شود و به چارلز دیکنز و تامس هاردی می‌رسد، جورج الیوت به سبب مهارت و ژرف‌بینی‌اش در توصیف انگیزه‌ها مقام منحصربه‌فردی دارد، به‌طوری که بسیاری از ناقدان مدرن او را بزرگ‌ترین رمان‌نویس انگلیسی قرن نوزدهم می‌دانند. نقادانی هم که او را بزرگ‌ترین نمی‌دانند تیزبینی و حساسیت و قوه مشاهده او را بی‌همتا می‌دانند. بینش روان‌شناسانه الیوت، و مواد و مصالحی که برای رمان‌هایش انتخاب می‌کرد، بر دیدگاه و نگرش‌های نویسندگان در حوزه شخصیت‌پردازی تاثیر فوق‌العاده‌ای گذاشت و افق داستان‌نویسی را گسترش داد.» رمان ادام‌بید، داستانی رئالیستی است درباره آدم‌های معمولی که زندگی ساده‌ای دارند و روابط آن‌ها در محیط کوچک زندگی‌شان ساده می‌نماید. اما در ادامه سیر حوادث این آدم‌ها را با بحران مواجه می‌کند و زندگی از مدار طبیعی‌اش خارج می‌شود.

ادام‌بید

جورج الیوت

ترجمه رضا رضایی

نشر نی

هزار تو

ترجمه دو شعر از راینر ماریا ریلکه همراه با دو تک‌نگاری بر شعرها

شعر و شهود

محمود حدادی

۱ سونت بیست‌ویکم برای اورفه

بخوان ای دل، به ستایش باغ‌هایی بخوان که نمی‌شناسی‌شان
باغ‌هایی چنان روشن و دست‌نیافتنی،
که انگاری در زلال جام جاری‌شان کرده باشند؛
به ستایش آب و سوری اصفهان یا شیراز بخوان.

نشان بده ای دل،
در سروده‌ای شادمانه و یگانه نشان بده
که هرگز شوق کنارِ آن‌ها را از خاطر نخواهی شست،
که انجیرهای پخته‌شان به هوای تو می‌بالد،
که تو با نسیم آن‌ها، نسیمی که میان شاخه‌های شکوفاشان
اعتلایی نفسانی می‌یابد، همنشینی داری.
پرهیز کن از گمان آن‌که بر این تصمیمِ رفته
پشیمانی و برگشتی هست،
بر تصمیمِ بودن،
تاری بودنِ حضور و هستی یافته در ساحت این بافت.
پس با هر آن نقش هم که همسویی‌ات هست ای دل،
(خواهی حتی با نقشی از نَفَس رنج)،
دریاب که مقصود غایی آن کل کیهانی است،
آن قالی ستایش‌انگیز.

باغ و پردیس ایرانی در شعر ریلکه

در اسطوره می‌آید اورفه که از پشت آپولون، خدای شعر و موسیقی بود، صوتی سحرانگیز داشت و به‌واسطه آواز دلکش خود توانست دل خدای مرگ را نرم کند و محبوبه‌اش اوریدیک را که از نیش ماری جان باخته بود از او پس بگیرد. اما هنگام بازآوردن محبوبه‌ی بازیافته‌ی خود از دهلیز دراز مردگان، چون چیزی نمی‌شنید، نه صدای نفسی و نه پایی، در آستانه‌ی این مغاک شاهد مرگ دوباره‌ی محبوبه‌ی خود شد، زیرا که از شدت تردید، شرط خدایان را شکست و محض آزمون آن که آیا همسرش به‌راستی از پی‌اش می‌آید، به پشت سر خود نگاه کرد. با این سرنوشت، اورفه نماد قدرت و همزمان عجز هنر است، نماد تاثیر شگرف آن در عین بی‌تاثیری‌اش بر سرنوشت انسانی. با این همه بسیاری شاعران اروپایی خوش داشته‌اند خود را، در تمجید از سروده‌های خود، با او همسرشت بدانند. راینر ماریا ریلکه (۱۹۲۶-۱۸۷۵) در آخرین سال‌های آفرینش ادبی خود، در دو مجموعه، سرودهایی در ستایش از اورفه گفته است، شعرهایی که درونمایه‌شان تمجید از فرهیختگی صوت انسانی و موسیقی، موسیقی‌ای که به گمان فیلسوفان کهن یونانی، خاصه فیثاغورث، در ذات هستی طنینی نظم‌بخش دارد و با طنین خود در اجزاء سیارات، فاصله‌ها یا «سپهر»های آن‌ها را تعیین می‌کند. در سرود حاضر البته از اورفه مستقیم نامی نرفته است. بااین‌حال نمادهای متعلق این شخصیت اسطوره‌ای در این قطعه هم حضور دارند: باغ‌ها، که هستی پرجلوه‌ی طبیعت در آن‌ها با هر بهار تکرار می‌یابد، به‌علاوه شراب و گل. و از آن‌جا که گل‌های سرخ اصفهان و شیراز شهرتی جهانی دارند، شعر با این نمادهای پربسامد در ادبیات نهضت رمانتیک آلمانی، به جانب مشرق کشیده می‌شود و به ساحت تغزل شعر فارسی درمی‌آید. ریلکه در بیشینه‌ی سرودهای خود برای اورفه، بیانگر جهان‌بینی یونانیان عتیق، نیز اندیشمندانی از عهد کلاسیک آلمان - کسانی مانند گوته- است، و گویای این اندیشه‌ی گرانبار توراتی هم که در ساحت کل، اجزاء مقهور قانون کائناتی دگردیسی‌اند. پس، در ادامه بهره‌گرفتنش از نمادهای ایرانی، قالی برایش آن ساحت سپهری می‌شود، آن عنصر بنیادین و رنگارنگ هستی کیهانی که باید به آن لبیکی شادی‌جویانه گفت، گرچه آدمی تنها وقتی در آن تکیه‌گاه و مقصودی می‌یابد که در پیش جاودانگی آن بر فرصت کوتاه عمر خویش آگاه و معترف باشد.

۲ به‌اورفه

بهار آمده است و زمین،
بچه‌ای را می‌ماند، شعر از بر کرده،
شعرهای بسیار!
و اینک به پاداشِ سختی ساعات دراز درس
جایزه می‌گیرد.
معلمش جدی بود.
پیرمردی برای ما دل‌نشین،
خاصه با آن ریش سفیدش.
پس حال می‌توانیم از پی معنای سبز و آبی بپرسیم!
و زمین جواب را می‌داند، می‌داند!

ای زمین که تعطیلات داری، ای خوش‌بخت!
حال با بچه‌ها بازی کن!
می‌خواهیم ترا که شادمانی، بگیریم.
و شادمان‌ترینِ ما، زودترت می‌گیرد!

در این میان هرآن‌چه معلمش آموخت، آن درس‌های دشوار،
و متن پیچیده و بلند ریشه‌ها و تنه‌ها، آن‌همه متن بسیار،
زمین، تمامی را به آواز می‌خواند، می‌خواند.

رنج گنج

در مجموعه سونت‌هایی برای اورفه، این قطعه بیست‌ویکمین، استثنایی دل‌نشین و شادی‌بخش را تشکیل می‌دهد. زیرا که زبان کلی این سونت‌ها دشوار، و تشبیه و تمثیل‌هاشان پیچیده، دیریاب و دوپهلو است. حالی‌که چکامه‌ی حاضر روحیه‌ی رقص کودکان را، در شادیِ آن‌ها بر یک روز تعطیل دارد. یا مشخص‌تر بگوییم سبک‌باری آن‌ها را در پیشوازشان از پایان درس‌ها و آغاز تعطیلات بلند بهار، با این‌همه آن اندیشه‌ی گران‌بار سروده بیست‌وششم از دفتر اول، آن دیالکتیک مرگ‌وزندگی، در این‌جا نیز پژواک برمی‌دارد، منتها بسیار شادمانه‌تر و سرخوشانه‌تر: با این همه باید آن را به زبان آورد، چرا که قانون هستی است، در هوایِ آفریدن ندای نظم‌آفرین هنر: بی‌رنج گنج میسر نمی‌شود. خود حتی برای بچه‌ای مثل زمین، که معمولا در شعر با صفت مادری تشخص می‌یابد. زمستان سرد برای او فصل درس و مشق، و زحمت آموختن بود، فصل سروکله‌زدن با متن‌های ملال‌آور دستور در سر کلاس پیرِ برف. ولی تنها اویی که دود چراغ خورد، دید تمییز می‌یابد، رنگ‌ها را می‌بیند، و به معنای دوگانه‌ی عینی و مجازی کلمه، ریشه‌ها را هم. نگاهِ نهان‌بین، رایگان به دست نمی‌آید. زمان می‌خواهد تا دیده به اعماق راه یابد. سپس نوبت شادی است: زمین می‌داند! می‌داند! رنجِ درس و مشق سرانجام شادیِ پیروزی کودک را درپی‌دارد، و در مرتبه‌ای بالاتر، احساس ظفرمندی اورفه‌ی استاد را هم.