نقد زبان و ادبیات خارجی
Critical Language & Literary Studies

« ۲۳ – ۴۷ »

دیدن یا شنیدن، مسئله این است:
نگاهی به جایگاه چشم و گوش در شعر و ادبیات

علیرضا جعفری[۱]

چکیده

جنبه‌های مختلف زندگی انسان به حواس پنج گانه وابسته اند که در میان آنها دیدن و شنیدن جایگاه ویژه ای دارند. این دو حس دروازه‌های ورودی آگاهی و تفکر بشر بوده و نقش مهمی در آنچه که امروز از آن به معارف بشری یاد می‌کنیم دارند. همین نقش باعث گردیده است تا در تاریخ اندیشه‌ی بشری روایت‌ها و تحلیل‌های متفاوت، متقابل و متناقض از کارکرد آنها ارائه شود که در صورت بندی نقش آنها تاثیر بسزایی داشته اند. در این مقاله با هدف یافتن جایگاه حقیقی دیدن و شنیدن، ابتدا به تبیین رویکردها و آراء فلسفی ارائه شده پرداخته و سپس با رویکردی تاریخی–تفسیری به جایگاه‌های متفاوت این دو در ادبیات می‌پردازیم. در ادامه دو نمونه‌ی مصداقی از نگاه‌های متقابل در عرصه‌ی ادبیات را جهت تدقیق موضوع مورد بررسی قرار داده و در نتیجه گیری تعریفی مناسب برای رابطه‌ی میان این دو را ارائه می‌کنیم.

کلید واژه‌ها: بینایی، شنوایی، زیبایی‌شناسی، ازرا پاند، جیمز جویس.

[۱] استادیار گروه زبان انگلیسی دانشگاه شهید بهشتی

مقدمه

در میان حواس پنج‌گانه انسان، حواسی که ابزار اصلی ادراکات مادی بشر می‌باشند، دو حس دیـدن و شـنیدن از جایگـاه خاصـی برخوردارنـد، بطـوری کـه بزرگتـرین دریافـت‌هـا و دستاوردهای زندگی بشر، هم بر این دو حس استواراند و هم از طریق این دو به افراد انتقـال داده می‌شوند. ادراک و واکنش به خیر و شر، زشت و زیبا و تلـخ و شـیرین در زنـدگی بـشر اصولاً و عمدتاً بر عهدهٔ این دو حس گذاشته شده اند و اگر در هر یک از این حـواس اختلالـی بوجود بیاید، در تجربه فرد از این دنیا نیز مشکل جدی بوجـود خواهـد آمـد. چـشم و گـوش دریچه‌هایی هستند که بشر از طریق آنها نسبت به دنیا و مسائل آن آگاهی و معرفت می‌یابـد. شاعران، نویسندگان و هنرمندان نیز، طبعاً با این دو حس بسیار سروکار دارند و ارتباط آنان با خوانندگان و مخاطبین خود از این طریق است که می توانند از دنیای درون و بیـرون خـود به آنان خبر دهند.

اما به رغم اهمیت هر دوی این حس‌ها، یعنی دو حس بینـایی و شـنوایی یـا دیـدن و شنیدن، شاعران و هنرمندان در طول دوران‌های مختلف بشری دیدگاهی یکسان درباره‌ی این دو و جایگاه آنها در ادبیات و هنر نداشته‌اند. برخـی چـشم و دیـدن و برخـی دیگـر گـوش و شنیدن را در جایگاهی برتر نشانده‌اند و زیبایی‌شناسی خود را بر آن استوار نموده‌اند. هـدف از این مقاله بررسی تنش عمیق در نسبت میان چشم و گوش و یا دیدن و شـنیدن در شـعر و ادبیات از طریق مرور دیدگاه‌های برخی از چهره‌های ادبـی معـروف دربـاره زیبـایی‌شناسـی دیداری و شنیداری در این حوزه است تا به جایگاه و نقـش واقعـی ایـن دو و صـورت بنـدی نسبت حقیقی آنها بپردازیم. بدیهی است چنین بحثی حاوی نکات و مسائل معرفـت‌شـناختی و هستی‌شناختی ادبیات است، بطوری که با طرح این مسائل می‌توان شناخت بهتری از پدیده‌ای به نام شعر و ادبیات بدست آورد. اهمیت این مطالعه ایجاد آگاهی نسبت به مسائلی اسـت کـه غالباً بدیهی شمرده شده و به تبع آن مورد غفلت قرار می‌گیرنـد. پـس از ارا ئـه‌ی خلاصـه ای تاریخی و بررسی جنبه‌های کلی رابطه‌ی میان دیدن و شنیدن، مصداق این رابطه گاه پر تـنش را در چند شاعر و نویسنده‌ی مشهور انگلیسی و آمریکایی خواهیم دید.

دیدن یا شنیدن، آراء تاریخی فلسفی

دیر زمانی پیش از اختراع الفبا و بوجود آمدن فناوری نوشتن، گوش میدان‌دار اصـلی عرصـه شعر و فرهنگ بود و افراد عمدتاً از طریق شنیدن با شـعر ارتبـاط برقـرار مـی‌نمودنـد. شـاید

بهترین نمونه از شعر و ادب مغرب زمین برای اثبات این مدعا هومر[1] و دو اثر عظیم وی یعنی ایلیاد[2] و اُدیسه[3] باشد. آثاری که مردم یونان باستان به گوش جسم و گوش جان و با شوق بسیار می‌شنیدند و سینه به سینه نقل می‌کردند. ایرانیان که خود گوهر گرانسنگی همچون شاهنامه فردوسی را در دوران‌های مختلف زندگی خود تجربه کرده و می‌کنند، و ارزش شنیداری این اثر بی‌بدیل را نیک می‌دانند، به خوبی آگاهند که شنیدن این شاهکارهای شعری یک چیز است و خواندن آنها در خلوت و سکوت یک اتاق شخصی و یا یک کتابخانه چیزی دیگر. دقیقا" به همین دلیل است که مثلا" شخصی مانند بزل بانتینگ (۱۹۸۵–۱۹۰۰)، شاعر بلند پایه‌ی بریتانیایی، که زبان و ادبیات فارسی را بسیار خوب می‌شناخت ودلباخته‌ی شعر کلاسیک فارسی بود و نیز معتقد بود که شعر تجربه ایست صرفا" شنیداری و چیزیست که فقط باید شنیده شود، در اننخاب شاعران فارسی زبان ترجیح میداد از قرن ششم و هفتم هجری شمسی فراتر نرود و بزرگانی همچون حافظ و سعدی را نه تنها نسبت به دیگر شاعران ایرانی، که نسبت به اکثر شاعران کل جهان برتر می‌دانست. چنین به نظر می‌آید دلیل این ترجیح و انتخاب بانتینگ این بوده که به باور وی، جنبه‌ی دیداری شعر، خصوصا" در پی اختراع صنعت چاپ، پس از حافظ و سعدی بر جنبه‌ی شنیداری آن می‌چربد و دیگر از آن موسیقی سحر آمیز آسمانی شعر سده‌های گذشته خبری نیست. در این مورد در جایی دیگر به تفصیل پرداخته ام.[4] شاید این رفتارهوشمندانه‌ی بانتینگ خود اشاره ای باشد به تفاوت میان فرهنگ شرق که استوار است بر پیام‌های وحیانی و الهامات آسمانی (که لزوما" باید شنیده شوند)، و فرهنگ غرب (به خصوص از آغاز قرون وسطی به بعد) که رویکردش نسبت به جهان و دانش درباره‌ی جهان عمدتا" مبتنی بر دیدن و دیداری–نوشتاری بوده است.

از میان دو حس دیدن و شنیدن، اولی به هر دلیل در طول تاریخ بشر، یا حداقل آن قسمتی از این تاریخ که درباره‌اش اطلاعات مستندی داریم، حس غالب و مسلط بوده است، احتمالا" به این خاطر که عوام و خواص هر دو آن را وسیله‌ی نیرومندتر و بهتری برای درک و مدیریت مسا ئل این جهان می‌دانسته اند. اختراع و ظهور پدیده‌ای به نام تکنیک و یا فن‌آوری نوشتن خود گواهی است براین مدعا. فلسفه به آن معنا که امروز آن را می‌فهمیم، اصولاً با ظهور فناوری نوشتن، رسماً و به گونه‌ای ملموس وارد زندگی بشر شد. این همان

---

[1] Homer
[2] *Illiad*
[3] *Odyssey*
[4] " بزل بانتینگ: سفیر والا مقام شعر فارسی". *نقد زبان و ادبیات خارجی*، شماره ۱، پائیز و زمستان ۱۳۸۷

زمانی است که تراژدی یونان هم با چهره‌هایی مانند اِسکلس[5] (ق م. ۴۵۶–؟۵۲۴)، سوفوکل[6] (ق.م. ۴۰۶–۴۹۶)، و اورپید[7] (ق.م. ۴۰۶–۴۸۰) ظهور می‌کند. از این دوره به بعد یعنی پس از پیدایش پدیدهٔ نوشتن که نمادی است از حرکت به سمت چشم و دیدن، شاهد ظهور استعاره‌هایی هستیم که عمدتاً چشم یا دید- محورند و به مفاهیمی همانند بینش، بصیرت، بینایی و ویژن[8] اشاره دارند. فلسفهٔ افلاطون، یعنی بزرگترین فیلسوف دنیای غرب، براساس شکل‌های ازلی ـ ابدی، یعنی چیزهایی که باید با استفاده از چشمانمان درکشان کنیم، و مفهوم ایده[9] و یا ایده‌ها استوار گردیده است. واژهٔ ایده یا Idea در زبان انگلیسی از ریشهٔ لاتین فعل eido که به معنای دیدن است، گرفته شده است. این مثال به خوبی گویای جایگاه ویژه و برتر دیدن در جهان‌بینی افلاطونی است. از نظرگاه چنین فلسفه‌ای مرتد از دانش، حقیقت و تمام مفاهیم بلند دیگر فلسفی و عرفانی نوعی دیدن و بصیرت است. در اکثر فلسفه‌های عرفانی دنیا از جمله مغرب زمین، رسیدن به حقیقت برابر است با رسیدن به نوعی نور یا روشنایی که با واژهٔ Enlightenment از آن یاد می‌شود. واژهٔ Intuition نیز که در میان فیلسوفان و عرفای بسیار در غرب بسامدی شگفت‌انگیز دارد، و مربوط به ادراکات مبتنی بر الهامات عینی می‌گردد، واژه‌ای است مستقیماً مرتبط با بینش و دیدن. این واژه از ریشهٔ لاتین Intueri به معنی دیدن آمده است. پس در این مثال‌ها می‌توان به سادگی و روشنی هرچه تمامتر جایگاه برتر دیدن را نسبت به حواس دیگر در انسان مشاهده کرد. مگر نه این است که تقریباً همیشه و در همه جا برای اثبات ادعاهای مختلف، از روزمره گرفته تا فلسفی، از افراد گواه و شواهد عینی و قابل رؤیت طلب می‌شده است. ضرب المثل "شنیدن کی بود مانند دیدن"در زبان فارسی و ضرب المثل "Seeing is believing" در زبان انگلیسی دو نمونهٔ گویا از سلطهٔ دید و بینایی در ذهن و اندیشهٔ بشر است. البته باید به یاد داشت که رابطه میان چشم و گوش مسئله ای بسیار حساس، پیچیده و دارای ابعاد گوناگون است که فقط با دانستن آنها است که میتوان درکی قابل قبول از زبان و ابعاد دیداری–شنیداری آن به دست آورد. برای مثال، میتوان از علم روانشناسی نام برد که خود مباحث متنوع و پیچیده ای را در باب زبان مطرح نموده است. اوج این مباحث را میتوان در فلسفه زبانی ژاک لاکان[10] (۱۹۸۱–۱۹۰۱) و تقسیم

[5] Aeschylus
[6] Sophocles
[7] Euripides
[8] Vision
[9] Idea
[10] Jacques Lacan

بندی سه گانه اش مشاهده نمود. برای نمونه، در نظر لاکان، امر خیالی (The Imaginary) امری است مرتبط با فضا و چشم و دیدن، که این خود مسائل و نتایجی را در پی دارد که در نوشته حاضر فرصت پرداختن به آنها وجود ندارد. بنا بر این، شایسته آنست که در هر فرصت و در هر فضایی به جنبه ای از جنبه‌های بیشمار ادبی و فلسفی زبان در ابعاد دیداری–شنیداری آن پرداخت، کاری که همان طور که پیشتر اشاره شد هدف مقاله حاضر است.

اما اوضاع همیشه چنین نبوده است. در روزگاران قدیم، به ویژه دوران پیش از افلاطون، تاکید اندیشمندان و نویسندگان بر روی گوش و شنیدن بوده است، و این رویکرد مبتنی بر این طرز تلقی بوده که گوش و شنیدن تداعی گر و پیام آور عالم غیب و رازهای آن و دنیایی ورای این دنیای مادیست. به عبارت دیگر، گوش تداعی گر امر یا ساحت قدسی و چشم تداعی گر ساحت مادی خاک و نیز نامحرمان است. این رویکرد بیشتر یک رویکرد شرقی است، جایی که عارفان و عالمان به دنیاهای غیب آدمیان را به شنیدن رازها ترغیب می‌کرده و آنان را از نوشتن و انتقال نوشتاری اسرار بر حذر می‌داشته اند. به عنوان گواه میتوان از *Parama-Samhita* نمونه ای آورد:

> بسیار خوب، شخصیت والای مانتراها، حروف کلیدی، و روش استفاده از آنها را برایت توصیف خواهم کرد. اما بدان که این یک راز است... به واسطه مانترا است که خداوند به تو نزدیک می‌گردد. به واسطه مانترا است که او رهانیده می‌شود. مانتراها زبان رازند. پس **نباید منتشر شوند. شکلشان نبایستی نوشته و یا ویژگی‌هایشان توصیف** گردند. (ص ۱، BecK)

اندیشمندان دیگری نیز در طول تاریخ بوده‌اند که از سلطهٔ چشم و دیدن آگاهی داشته و به مخالفت با آن پرداخته‌اند. سورن کی یر کگور[11] (۱۸۵۵–۱۸۱۳) یکی از معروفترین آنان است. وی حمله‌ای شدید به این سنت افلاطونی دید محور که هگل[12] (۱۸۳۱–۱۷۷۰) ادامه دهندهٔ آن است، ترتیب می‌دهد. در این حمله کی‌یرکگور به نفع شنیدن و فلسفه‌ای بر مبنای گوش به دادخواهی می‌پردازد و چنین می‌گوید"فیلسوف دید محور می‌خواهد هرچه را که

[11] Soren Kierkegaard
[12] G. W. F. Hegel

می‌بیند، لمس کند. چرا او به فاصله‌ای که هستی مقرّر کرده، احترام نمی‌گذارد؟ چرا برای فهمیدن اینکه کیست، او با دقت و احتیاط، با تفاوت میان خود و دیگری برخورد نمی‌نماید؟ برای فهمیدن، او باید گوش فرا دهد. برای شنیدن بشتابد. باید یاد بگیری که بشنوی" (ص۳۷، Ellul).

در اینجا کی یر که گور می‌کوشد بگوید که زبان در بُعد شنیدن مقدم است و جایگاهی بس رفیع‌تر از دیدن دارد: "همه چیز به گوش ختم می‌شود. تمام قوانین دستوری به گوش ختم می‌شوند... آن دنیا نیز در قالب موسیقی ساده و خالص، همچون یک هارمونی بزرگ، ارائه می‌شود. ای کاش نوای ناساز زندگی من در این هارمونی حل می‌شد" (همان، ص۳۸). این بیان آرزو و در عین حال هشدار کی یر که گور یادآوری این نکته است که فیلسوفان، یا حداقل فیلسوفان باستان تمایل داشتند اندیشه‌های خود را نه از طریق نوشتن بلکه در غالب گفتگو و مکالمه بیان نمایند. وقتی از سقراط یونانی و کنفسیوس چینی یاد می‌کنیم، تصویری که بلافاصله به ذهن می‌آید، تصویر استادی است که با شاگردانش در حالی که راه می‌روند، مشغول گفتگو و مکالمه است. گفتگو تا آنجا پیش می‌رود که حقیقت از خلال واژه‌های صیقل خورده رخ می‌نماید ومی‌درخشد. به زعم چنین فیلسوفانی از طریق گفتگو، پرسش، پاسخ و توضیحات تکمیلی می‌توان به معنا و حقیقت آنگونه که در ذهن فیلسوف است، دست یافت. ثبت اندیشه‌ها از طریق فناوری نوشتن در تقابل با روش فوق‌الذکر قرار می‌گیرد، بدین معنا که هنگامیکه فیلسوف اندیشهٔ خود را روی کاغذ می‌آورد، رابطهٔ این اندیشه با صدای زندهٔ فیلسوف و متن مکالمه‌ای خودبه‌خود قطع شده و در معرض کج فهمی و سوء تفاهم قرار می‌گیرد. در یکی از معروفترین آثار افلاطون به نام *Phaedrus*، سقراط دقیقاً به این موضوع پرداخته و از آسیب‌پذیری نوشتن و حقارت آن نسبت به گفتگو و سخن گفتن چنین می‌گوید: "می‌دانی فدروس، چیزی که در مورد نوشتن عجیب است، این است: به محض اینکه چیزی نوشته می‌شود، آن نوشته، هرچه که می‌خواهد باشد، به همه جا حرکت کرده و نه تنها به دست آنان که می‌فهمندش بلکه به دست کسانی که هیچ درکی از آن ندارند، می‌افتد. نمی‌داند چگونه اهل را جسته و از نا اهل بگریزد" (ص۵۲۱ و Plato). جُستن اهل، لازمهٔ تعامل بین اندیشمند و مخاطب اوست در غیر اینصورت مکالمه راه به جایی نخواهد برد و نتیجه غیر از سوء تفاهم چیزی نخواهد بود. اینکه اندیشهٔ بسیاری از فیلسوفان باستان چه غربی و چه شرقی در نوشته‌های دیگران به ما رسیده‌اند، گواه حساسیت این فیلسوفان نسبت به قدرت کلام در گفتگو و مکالمه و نه در قالب نوشتن است.

جان دیوئی[13] (۱۹۵۲-۱۸۵۹) فیلسوف دیگری است که به سنت چشم-محور فلسفه غرب حمله کرده چنین می‌گوید: "در مقایسه با چشم، روابط گوش به احساس و اندیشه زنده و برون گرا بسیار نزدیک‌تر و متنوع‌تر است. چشم مشاهده میکند، گوش مشارکت" (ص ۲۱۹-۲۱۸، *The Public and Its Problems*). ژاک الال[14] فرانسوی در کتاب بسیار جالب خود به نام *زبان تحقیر شده*[15] (۱۹۸۱) تا آنجا پیش میرود که میگوید واژه و زبان (در شکل شفاهی و گفتاری) تداعی گر و تنها راه رسیدن به حقیقت، و چشم صرفا" ابزاری برای درک واقعیت می‌باشد (ص ۷۱). در جای دیگری از کتاب، الال از پولس قدیس نقل میکند که "ایمان حاصل شنیدن است" (ص ۸۰). رویکرد شرق معمولا" رویکردی اینچنین و مبتنی بر برتری گوش و شنیدن بوده است.

اگر بگوییم که نوشتن فناوری و اختراعی است در جهت ثبت گفته و سخنی که ماندگار نبوده است و بلافاصله پس از شنیده شدن از بین می‌رود، آیا در اینصورت می‌توانیم بگوییم نوشتن در به یاد آوردن آنچه که به سرعت فراموش می‌شود، به ما کمک می‌کند؟ پاسخ افلاطون منفی است. او معتقد است که نوشتن به جای تقویت حافظه آن را تضعیف می‌کند: "اگر آدمیان نوشتن را فرابگیرند، روحشان دچار فراموشی می‌شود؛ دیگر از حافظهٔ خود کمک نمی‌گیرند چرا که به آنچه نوشته‌اند، متکی هستند و دیگر مطالب را نه از درون بلکه به کمک علامت‌ها و نشانه‌های خارجی به یاد می‌آورند." (ص۵۲۰، Plato). برای سقراط حافظه چیزی فراتر از به یادآوردن تجربه‌های روزمره است. او بر این باور است که نقش اصلی و کلیدی حافظه به یاد آوردن دانش حقیقی شکل‌های ازلی و ابدی‌ای است که روح انسان در زندگی پیشین خود آن را در اختیار داشت. بنابراین با ایجاد فراموشی، فناوری نوشتن مانع دستیابی بشر به دانش حقیقی گشته و اشراق و ویژن درونی او را از بین می‌برد. به همین خاطر است که سقراط هرگز اندیشه‌های خود را ننوشت و دقیقاً به همین دلیل افلاطون در موقعیت حساس و بلکه خجالت‌آوری قرار می‌گیرد. به این معنا که با ثبت مکالمات فلسفی سقراط و دوستان و شاگردانش، افلاطون خود را در معرض این انتقاد قرار می‌دهد که آیا آنچه او می‌نویسد قابل اعتماد هست یا نه؟ ظاهراً تنها راه‌حلی که افلاطون پیدا می‌کند این است که نقش خود را در آثار خویش هرچه کمرنگ‌تر بلکه نامرئی نماید، به طوری که خوانندهٔ آثار وی، تنها سقراط را می‌بیند که در حال مکالمه با شاگردان خویش است. همین و بس.

---

[13] John Dewey
[14] Jacques Ellul
[15] *The Humiliation of the Word*

می‌توان گفت که در چشم افلاطون تنها شکلی از سخن گفتن که شایستهٔ ثبت شدن در قالب نوشتن است، شکل دیالوگ یا مُکالمه است. شکلی که حالتی میانه دارد و به عبارتی آشتی چشم و گوش و دیدن و شنیدن است. فیلسوف آلمانی فرید ریش شلایر ماخر[16] (۱۸۳۴–۱۷۶۸) و پایه‌گذار علم هرمنوتیک[17] چنین می‌گوید: "شکل مکالمه‌ای که برای انتقال آن فرم اصیل گفتگوی شفاهی ضروری است، به همان اندازه که در تعلیمات شفاهی افلاطون طبیعی و گریزناپذیر است، در نوشته‌های او نیز طبیعی و ضروری است" (ص۱۷).

در آثار افلاطون و نیز در آثار اکثر قریب به اتفاق فیلسوفان بعد از افلاطون، شاهد نوعی سلسله مراتب و نظام هستیم که در آن بیان اندیشه در قالب سخن شفاهی و نه در قالب سخن مکتوب ترجیح داده می‌شود. دلیل این ترجیح این است که براساس این باور، سخن شفاهی، دال‌هایی (signifiers) را ارائه می‌دهد که کمترین فاصله را با سخن درونی شخص گوینده دارند. بدین ترتیب مطلب یا مفهوم مورد نظر با کمترین اشتباه، اغراق و یا سوء تفاهم به مخاطب انتقال داده می‌شود. در حالیکه نوشتار با ارائه دال‌هایی که می‌توان ثانوی نامیدشان فاقد این دقت و نزدیکی به مفهوم درون ذهن اندیشمند یا شاعر است. هگل نیز در نظام عظیم فلسفی خود برای گفتگو و سخن شفاهی (The spoken word) ارزش ویژه و والایی قائل است. برای نمونه در کتاب *پدیدارشناسی ذهن* ناخشنودی خود را از پدیدهٔ زبان و ضعف‌های آن ابراز می‌دارد که مفهوم فلسفی درون ذهنی فیلسوف وقتی در قالب زبان ریخته می‌شود، از خود بیگانه و گم می‌گردد. با این حال سخن شفاهی را به نوشتار ترجیح می‌دهد چرا که می‌تواند "نفس خالص" (Pure ego) را به خوبی بیان کند (ص۳۴۰، ص۵۳۰ و *The Phenomenology...*). در صورتیکه نوشتار که شکلی محدود و غیرضروری است، قادر به رساندن صدای شخصی و درونی فیلسوف، و یا به عبارتی"نفس خالص"، نیست. فیلسوف و منتقد امریکایی ریچارد رورتی[18] دیدگاه‌هایی نظیر دیدگاه هگل راجع به نوشتن را فرصت خوبی می‌بیند برای نشان دادن تناقضی آشکار در فلسفه. به اعتقاد رورتی فلسفه خود نوعی نوشتن است. بنابراین حمله به آن و یا پست جلوه دادن آن به این معناست که فلسفه کمر به نابودی خود بسته است. به نظر رورتی: "یکی از ویژگی‌های سنت کانتی این است که هرچه قدر هم که به نوشتن بپردازد، فکر نمی‌کند که در فلسفه الزامی به "نوشتن"وجود دارد، همان‌طور که در علم الزامی به نوشتن وجود ندارد. نوشتن ضرورتی ناخوشایند است؛ آنچه

[16] Friedrich Ernst Daniel Schleiremacher
[17] Hermeneutics
[18] Richard Rorty

واقعاً لازم است نشان دادن، نمایش دادن، خاطرنشان کردن و نیز وادار کردن مخاطب خود به خیره نگریستن به دنیاست" (ص ۱۴۵).

ذکر این نکته ضروری است که هگل، به رغم اینکه نظر مثبتی دربارهٔ نوشتن ندارد، آن را برای ثبت اندیشه‌های فلسفی می‌پذیرد، اما نکتهٔ مهم اینجاست که ظاهراً مشکلش تنها خود نوشتن نیست بلکه سنت‌های نوشتاری در مناطق مختلف دنیاست. منظور از سنت‌های نوشتاری دقیقاً الفبای موجود در هر زبانی است؛ و به اعتقاد هگل الفبایی بهترین است که بتواند صدا و آوای درون را هرچه بهتر بنمایاند و بازتاب دهد. هگل، برمبنای این عقیده، براین باور است که زبان آلمانی بهترین زبان بوده چرا که الفبای آن دارای ویژگی فوق‌الذکر است. در مقابل، هگل زبان چینی را مطرح کرده و به آن حمله می‌کند، چرا که به اعتقاد وی زبان چینی نمادی است از ضعف در پدیدهٔ نوشتن، و دارای الفبایی است که نمی‌تواند شکاف میان حروف الفبا و صدای درون را پرنماید. طبق نظر هگل زبان چینی "قادر نیست، مانند زبان ما، تک‌تک صداها را بیان کرده و بازتاب دهد ـ قادر به ارائهٔ واژه‌های ادا شده به چشم نیست بلکه از طریق نشانه‌ها اندیشه‌ها و ایده‌ها را بیان می‌نماید" (ص ۱۳۵، *The Philosophy of History*).

ژاک دریدا[19] (۲۰۰۳-۱۹۳۰) هگل را به عنوان یکی از نمایندگان مطرح کلام محوری (Logocentric) در غرب مورد انتقاد قرار می‌دهد. وی این تصویر و یا تعصب را که الفبای زبان‌های غربی مثل آلمانی یا انگلیسی و یا فرانسوی قادر به بازتاب کامل صدای زندهٔ یک فرد است، مردود شمرده و آن را "متافیزیک نوشتار آوا محور" می‌دارد (ص۳، *Of Grammatology*). او این اتحاد خیالی میان صدا و مفهوم را در قالب واژه کاملاً مشکوک دانسته و معتقد است که: "با توجه به این اتحاد، نوشتار همیشه چیزی دست دوم، اتفاقی، جزئی و خاص، و بیرونی بوده و باعث کثرت دال می‌گردد: آوایی. ‘نشانهٔ نشانه’، به گفتهٔ ارسطو، روسو و هگل" (ص ۲۹). ذکر این سه نام توسط دریدا اشاره‌ای است به تعصبی که در سنت فلسفی غرب نسبت به ارجحیت گفتار نسبت به نوشتار وجود دارد. دریدا در پژوهش‌های وسیع خود در عالم غرب به منظور یافتن نظری متفاوت از این گونه فیلسوفان به بوطیقای شاعر امریکایی یعنی ازرا پاند[20] (۱۹۷۲-۱۸۸۵) برمی‌خورد که با الهام گرفتن از

[19] Jacques Derrida
[20] Ezra Pound

مستشرقی به نام ارنست فنولوسا[۲۱] به بیان ارزشها، قدرت‌ها و ویژگی‌های دیداری الفبای زبان چینی می‌پردازد. دریدا در این باره چنین می‌گوید: "این است معنای کار فنولوسا که تأثیرش بر ازرا پاند و بوطیقای وی مشهور است: این بوطیقای کاملاً دیداری، به همراه بوطیقای مالارمه، اولین تغییر و شکست در سنت پرقدرت غربی است. اهمیت تاریخی این موضوع را می‌توان از روی علاقهٔ وافر پاند به الفبای چینی و تأثیر آن بر نوشته‌های خود درک نمود" (همان، ص۹۲). با گفتن اینکه بوطیقای پاند، بوطیقایی است که اولین ضربه را به پیکر سنت آوا محور و کلام محور غرب وارد می‌آورد، آشکار است که دریدا برای وی ارزش و اعتبار ویژه‌ای قائل است. باید به این نکته دقت داشت که مهم نیست پاند تا چه اندازه برروی زبان و ادبیات چینی تسلط داشته است، آنچه مهم است نبوغ پاند در انجام عملیات اکتشافی در سرزمین‌های دور و به عبارتی جستجو برای هوای تازه است، هوایی که، آنگونه که از گفته دریدا برمی‌آید، همچون نسیمی به سنت کهنهٔ غرب می‌وزد. الفبا و ایدئوگرام‌های[۲۲] چینی به اعتقاد فنولوسا "تصاویری هستند از کنش‌ها و عملیات طبیعت" (ص ۸ ، *The Chinese Written Character*)، و از ویژگی‌های دیداری این حروف الفبا در بالاترین اندازه و به بهترین وجهی استفاده می‌کند. آنچه را که تاکنون در این مقاله گفته شده، می‌توان به عنوان پیش‌زمینه‌ای برای فهم بهتر رابطهٔ میان چشم و گوش و دیدن و شنیدن و پیوند آن با ادبیات تلقی کرد. تاریخ ادبیات و فلسفه سرشار از چهره‌هایی است که هر یک راجع به این مقوله نظری داشته‌اند و مطالعهٔ این نظرها می‌تواند ما را در درک هرچه بهتر جایگاه دیدن و شنیدن در زبان ادبی کمک نماید.

کشف عاشقانهٔ پاند و تأیید فیلسوفانه دریدا را می‌توان در برابر دیدگاه منفی ساموئل جانسون[۲۳] (۱۷۸۴–۱۷۰۹) مشهور قرار داد. اریک هولاک[۲۴] به داستانی اشاره می‌کند که در آن جیمز بازول[۲۵] (۱۷۹۵–۱۷۴۰) به جانسون که چینیان را "وحشی" خطاب می‌کند، معترض می‌شود. جانسون هم در توضیح این مطلب چنین می‌گوید: "آقا آنان الفبا ندارند" (ص۲، *The Literate Revolution*). بدین ترتیب جانسون خود را در کنار کسانی قرار می‌دهد که

[21] Ernest Fenollosa
[22] Ideogram
[23] Samuel Johnson
[24] Eric A. Havelock
[25] James Boswell

معتقدند که فرهنگ شفاهی و نبود فناوری نوشتاری مساوی است با بی‌فرهنگ، بی‌تمدن و وحشی بودن. تا آنجا که به نوشتن و جایگاه مهم آن در فرهنگ و تمدن یک کشور مربوط می‌شود، ژان ژاک روسو[۲۶] (۱۷۷۸-۱۷۱۲) نیز نظری مشابه نظر جانسون دارد. وی به وجود سه نوع نوشتن معتقد است. گونهٔ اول برای ترسیم اُبژه‌ها (objects) و چیزهاست، نوع دوم برای نشان دادن واژه‌ها و جمله‌ها به کار می‌رود و سومین نوع نوشتن، نوع الفبایی است: "این سه نوع نوشتن تقریباً دقیقاً همخوانی دارد با سه مرحلهٔ متفاوت در تاریخ زندگی بشر که طی آن بشر نهایتاً به مفهوم ملت دست پیدا می‌کند. ترسیم چیزها مناسب و مخصوص انسان‌های وحشی است؛ استفاده از نشانه‌ها به جای واژه‌ها و جمله‌ها مناسب انسان‌های نیمه وحشی است و جایگاه الفبا در زندگی مردمان متمدن است" (ص۱۷، *Essay on the Origin of Languages*) بیش از یک قرن بعد، ادوارد پرنت تایلر[۲۷]، استاد رشته مردم‌شناسی دانشگاه آکسفورد در سال ۱۸۹۵) چنین می‌گوید:

> اختراع نوشتن حادثه بزرگی بود که موجب شد انسان از توحش به سمت تمدن حرکت نماید. برای پی بردن به تأثیر شگرف آن به زندگی بشر کافی است نگاهی بیندازیم به زندگی پست و نامطبوع اقوامی که هنوز فاقد الفبا هستند، برای ثبت و حفظ سُنن و قوانین زندگیشان متکی به حافظه خود می‌باشند، ناتوان از کسب دانش از طریق ثبت وقایع و تهیه آرشیو بوده و نمی‌توانند مشاهدات خود را برای استفاده نسل‌های آینده ذخیره کنند. پس بی‌شک می‌توان گفت که نوشتن خط و مرزی است که تمدن را از توحش جدا می‌کند، چرا که آن به تاریخ، قانون وعلم خاصیت ماندگاری می‌دهد. (فصل ۸، *Anthropology*)

در این خصوص می‌توان به کتاب‌ها و رساله‌های متعدد دیگری دست یافت که در آنها برابر بودن فناوری نوشتن و صاحب تمدن بودن همچون ترجیع بندی تکرار می‌شود. این در حالی است که به قول توماس اِشمیتس[۲۸] "نوشتن اختراعی نسبتاً جدید است و بر روی اکثر تمدن‌های بشری یا کاملاً بی‌تأثیر و یا کم‌تأثیر بوده است" (ص۱۰۰). پس اینکه اختراعی جدید همچون نوشتن نظر فیلسوفان و اندیشمندان را تا این حد جذب نماید، موضوعی مهم و

---

[26] Jean Jacques Rousseau
[27] Edward Burnett Tylor
[28] Thomas A. Schmitz

درخور تأمل است. عالم علم الهیات والتر جی اُنگ[۲۹] می‌گوید که "بیش از هر اختـراع دیگـری، نوشتن آگـاهی انـسان را دسـتخوش تحـول نمـوده اسـت" (ص۷۹). مارشـال مَـک لوهـان[۳۰] کانادایی نیز سخنان منتقدان و اندیشمندان دیگر را در اثـر خـود بـه نـام *کهکـشان گـوتنبرگ* (۱۹۶۲) تکرار می‌نماید: "چینی‌ها مردمان قبیله‌اند و گوش محـور،" فاقـد الفبـا هـستند و فقـط الفباست که"قدرت تبدیل بشر را از زندگی قبیله‌ای به زندگی متمدنانـه دارد" (ص۳۸). آگـاهی از سـخنان فیلـسوفان و اندیـشمندانی کـه تـا کنـون از آنهـا نـامبرده شـده اسـت، بـه مثابـه هشداریست مبنی بر اینکه جایگاه چـشم و گـوش در ادبیـات جایگـاهی ویـژه اسـت و رابطـهٔ شنیدن و دیدن رابطه‌ای است پرتنش و دارای زمینه‌ای عمیق و ریشه‌دار که هرگز نباید امـری بدیهی و مسلم شمرده شود. شاعران و نویسندگان غربی در دوران‌های مختلف خصوصاً در قرن بیستم در چنین پس‌زمینه‌ای و با آگاهی از این رابطهٔ پرتنش و جالب به خلق آثار خویش مشغول بودند. با ذکر چند نمونه از شاعران غربی می‌توان به اهمیتـی کـه آنـان بـرای رابطـهٔ میان دیدن و شنیدن و یا صدا و تصویر قائل بودند، پی برد. یکی از معروفترین این شـاعران گیوم آپـولینر[۳۱] (۱۹۱۸–۱۸۸۰) اسـت کـه بـا شـوق و جـدیت فـراوان در طـول مـدت زنـدگی شاعرانه‌اش به تحقیق در مورد توانایی‌های تصویری و دیداری زبان شعر پرداخت شعرهایی نوشت که نه فقط برای خواندن بلکه برای دیدن هم بود، بدین ترتیب حاصـل کـارش خیلـی از اوقات چیزی که می‌توان آن را شـعر ـ نقاشـی نامیـد بـود. ای. کـامینگز[۳۲] (۱۹۶۲–۱۸۹۴) شاعر نامدار آمریکایی نیز در حقیقت تمام زندگی حرفه ایش را وقف پـژوهش‌هـای وسـیع و مطالعات ژرف در باب رابطهٔ شعر و نقاشی نمود و به ویژه در پی آن بود که در شـعر خـود تلفیق جنبه‌های دیداری و شنیداری زبان را در حد کمال بدست آورد، که البتـه تـا حـد بـسیار بالایی هم به چنین موفقیتی نائل گردید. آرمان کامینگز آرمان شاعرانی همچون پاند و یا تـی. اس. الیوت[۳۳] (۱۹۶۵–۱۸۸۸) بود. مثلا" پاند با شعر "The Return" (1912) یا " بازگشت" توجـه شاعران را به آرمان شعری تلفیق دیدن و شنیدن جلب مـی‌نمایـد، شـعری کـه کـامینگز آن را خوانده و از آن تاثیر گرفته بود. الیوت نیز در جای جای آثار خـود بـه اهمیـت آرمـان تلفیـق "زیبـایی دیـداری بـا زیبـایی شـنیداری" (*To Criticize the Critic*, 171) اشـاره دارد. مثـال‌هـای

[29] Walter J. Ong
[30] Marshal McLuhan
[31] Guillaume Apollinaire
[32] E. E. Cummings
[33] T. S. Eliot

بیشماری برای نشان دادن آگاهی کامینگز از این آرمان شعری وجود دارد از جمله:

```
n(o)w

       the
how
      dis(appeared cleverly) world

iS Slapped: with; liGhtninG
!

 at
which(shal)lpounceupcrackw(ill)jumps

of
  THuNdeRB
              loSSo!M iN
–visiblya mongban(gedfrag–
ment ssky?wha tm)eani ngl(essNessUn
rolli)ngl yS troll s(who leO v erd)oma insCol

Lide.!high
           n , o  ;  w  :
                              theraIncomIng

o all the roofs roar
                   drownInsound(
&
(we(are like)dead
                 )Whoshout(Ghost)atOne(voiceless)O
ther or im)
      pos
      sib(ly as
      leep)
           But 1!ook—
                 s

      U

         n:star T birDs(1EAp)Openi ng
t thing  ; s(
—sing
        )all are aL1(cry alL See)o(ver All)Th(e grEEn
?eartH)N,ew (CP, 348)
```

کامینگز در این شعر کوشیده شور، هیجان، و حس آمدن فصل بهار را به عنوان تجربه ای دیداری–شنیداری، و کل شعر را به مثابه یک حادثه به خواننده خود ارائه دهد. حروف الفبا در این شعر همگی عناصر طبیعتی هستند که چشم و گوش خواننده را به دیدن و شنیدن می‌خواند. ما در این شعر شاهد شکوه و اعجاز طبیعتی هستیم که به آرامی و زیبایی از خواب زمستانی بیدار گردیده و از موجودات ریز و درشت پر میشود، موجوداتی که معادل زبانیشان حروف کوچک و بزرگ انگلیسی هستند که تجربه ای دیداری–شنیداری می آفرینند.

شاعر دیگر ویلیام کارلوس ویلیامز[۳۴] (۱۹۶۳–۱۸۸۳) آمریکایی است که تلاش کرد زیبایی‌شناسی نقاشی کوبیستی[۳۵] و یا اصول اندیشهٔ فوتوریستی[۳۶] را در اثر معروف خود به نام *کُرا در دوزخ*[۳۷] (۱۹۲۰) وارد نماید. اشعار ویلیامز نیز حکایت از باور عمیق وی به آرمان تلفیق دیدن و شنیدن در شعر دارد، باوری که در شعری به نام (۱۹۶۲) "Song"یا "ترانه" به این صورت بیان می‌گردد: "...تا آنکه/چشم و گوش/با یکدگر در بستری بیارامند" (*Selected Poems*۲۲۱). رابرت دانکن[۳۸] (۱۹۸۸–۱۹۱۹)، رابرت کریلی[۳۹] (۲۰۰۵–۱۹۲۶)، فرانک اُهارا[۴۰] (۱۹۶۶–۱۹۲۶) و جان اَشبری[۴۱] (۱۹۲۷) شاعرانی دیگر از آمریکا هستند که همگی یا خود نقاشی می‌کرده‌اند، یا به نقاشی بسیار اهمیت می‌دادند و یا دوستان بسیار زیادی از میان نقاشان داشته‌اند. هم ظاهر شعر این شاعران حکایت از آگاهی نقاشانه دارد و هم باطن آن حاوی مفاهیم بدیع و عمیقی راجع به رابطهٔ میان دو حس دیدن و شنیدن است. هیچ فهرستی از این نوع بدون نام اِستفان مالارمه[۴۲] (۱۸۹۸–۱۸۴۲) فرانسوی کامل نبوده و اصالت نخواهد داشت. مالارمه از پیشتازان توجه به قدرت‌ها و جنبه‌های دیداری زبان شعر بود و به تنهایی توانست به کشفیات و دستاوردهای بسیار ارزشمندی در زمینهٔ پیوند صدا و تصویر در شعر نائل آید. شاهکار او در این زمینه *Un Coup de des* نام دارد که اولین بار در سال ۱۸۹۶ و سپس در سال ۱۹۱۴ به همراه یادداشت‌ها و توضیحات اولیهٔ خود مالارمه به چاپ رسید. کاری که وی در این اثر انجام داد، مایه الهام بزرگترین شاعران اروپایی و امریکایی

---

[34] William Carlos Williams
[35] Cubist
[36] Futurist
[37] *Kora in Hell*
[38] Robert Duncan
[39] Robert Creeley
[40] Frank O'Hara
[41] John Ashbery
[42] Stephane Mallarme

شد چرا که آنان را واقف به این معنا کرد که شعر و زبان شعر امری است که صرفاً در انحصار گوش و تجربه شنیداری نیست بلکه در باطن خود پتانسیل‌های دیداری بسیاری دارد. مالارمه تمام حروف و واژه‌ها را در این شعر به صورتی بر روی کاغذ قرار می‌دهد که نه فقط گوش بلکه چشم‌های خواننده نیز با شعر به طور کامل درگیر شود. بدین ترتیب خواننده اگر بخواهد شعر را به طور کامل و تمام عیار تجربه و درک نماید راهی ندارد جز اینکه در کنار شنیدن واژه‌ها، شکل آنها را نیز ببیند. با نگاهی به یک قسمت کوتاه برگرفته از این اثر مالارمه به عنوان نمونه به راحتی می‌توان به اهمیت بعد دیداری آن پی برد:

que
l'Abime
blanchi
etale
furieux
sou une inclinaison
plane desesperement
d'aile
la sienne
par
(ص۲۱۶ Mallarme,)

و این ترجمه ایست که مترجم انگلیسی شعر مالارمه در پایین صفحه نسخه مشهوری که از آن استفاده کرده‌ام آورده است:

Whether the Abyss whitened at slack tide and furious beneath an advance from a difficulty of trimming its flight and covering the the (sic) shadow buried in the depth by this alternative veil/ to the point vessel learning to one or the other side/

همان‌طور که دیده می‌شود، مترجم انگلیسی اصلاً کاری به شکل اصل شعر در زبان فرانسه نداشته و احتمالاً فقط در پی این بوده که به زعم خویش "روح" شعر مالارمه را به خواننده انگلیسی زبان منتقل نماید، و کاری به "جسم" آن نداشته، در حالیکه بر طبق زیبایی‌شناسی چنین شعری، جسم شعر همان روح آن است و شکلی که بر روی صفحه کاغذ دیده می‌شود در حقیقت روشی است برای ارائه دنیای صوتی و شنیداری آن شعر. البته این بدان معنا نیست که یک حس در خدمت یک حس دیگر است، بلکه منظور تلفیق هر دو حس برای آفرینش یک تجربه حسی ویژه و نیز ایجاد یک دنیای معنایی خاص می‌باشد. می‌توان گفت که ترجمه بالا مبتنی است براین دیدگاه زبانی که طبق آن نوشتار، بخش ضروری و

جدایی ناپذیر زبان شعرا نبوده و اینکه هنگام برخورد با یک شعر اصولاً باید تلاش کرد تا بتوان "صدای" شاعر را شنید. این رویکرد، رویکردی افلاطونی است چرا که در آن نوشتار جانشین خوبی برای گفتار نبوده و برای خواننده‌ای که می‌خواهد صدای شاعر را بشنود، دست و پاگیر است. در ضمن زبان نوشتار نسبت به زبان گفتار، زبانی است بی‌جان و بی‌روح و فقط بقایایی از صدای شاعر را در خود حمل می‌نماید. دنیس دانوهیو[۴۳] با اصطلاحی مخصوص به خود دنیای گفتار را از نوشتار تفکیک کرده و معتقد است که اصولاً دو دسته خواننده وجود دارد. دستهٔ اول را "Epireaders" و دستهٔ دوم را "Graphireaders" می‌نامد: "دستهٔ اول به شعرها می‌گویند: من می‌خواهم صدایتان را بشنوم. و اما دستهٔ دوم چنین می‌گویند: می‌خواهم ببینم با تحریک ناشی از نشانه‌های دیداری شما چه می‌توانم بکنم" (ص۱۵۲ *Ferocious Alphabets*). هر یک از این گروه‌ها در حقیقت به یک نوع محاکات یا تقلید از دنیای واقعیت می‌پردازد. دستهٔ اول آنانند که با نشانه‌های صوتی یا شنیداری مبادرت به تقلید از دنیای واقعیت می‌کنند. نام عمل این افراد به گفتهٔ ژرار ژنه[۴۴] "mimophony" می‌باشد و نام عمل دستهٔ دوم که به تقلید واقعیت از طریق نشانه‌های دیداری می‌پردازند "mimography" است. (ص*Mimologics* xl). در یکی از اسطوره‌های مصر باستان آمده است که وقتی خدای آفرینش توث[۴۵] سخن می‌گفت، واژه‌هایش به گونه‌ای جادویی و اسرارآمیز در همان لحظه به چیزهایی که بدان‌ها اشاره داشتند، تبدیل می‌شدند و این نمایانگر همانندی دیداری زبان و دنیاست (همان).

با نگاهی به آنچه تا حال گفته شده می‌توان دید تا چه اندازه دیدن و شنیدن در شعر و ادبیات دارای اهمیت اند و نیز تا چه اندازه هر نویسنده با انتخاب هر یک از این دو به عنوان حس برتر، جهان‌بینی و روش معرفت‌شناختی خود را تعیین می‌نماید. در این مقاله تلاش شده دیدگاه‌های چند تن از مشهورترین شاعران و اندیشمندان غربی ارائه گردد، اما باید به یاد داشت که چهره‌های بسیار دیگری در شعر و ادب غرب و همچنین شرق هستند که به جهت محدودیت‌های نوشته حاضر نمی‌توان از آنها حتی نامی برد. در میان منتقدان نام‌آور انگلیسی، نام آی.ای.ریچاردز[۴۶] درخشش خاصی دارد. البته در مقاله‌ای دیگر به بررسی آراء وی درباره موضوع مقاله حاضر تا حدی پرداخته شده است. در اینجا به این مقدار کفایت

---

[43] Denis Donoghue
[44] Gerard Genette
[45] Thoth
[46] I. A. Richards

می‌کنم که به نظر وی ما در عصری زندگی می‌کنیم که تبلور زبان را به طور مسلط در شکل نوشتاری و دیداری تجربه می‌نماییم، تا آن اندازه که جنبه‌های آوایی و موسیقایی زبان به مُحاق رفته است. به اعتقاد وی "جمله، هنوز یعنی چیزی که خود را با دقّتی ایستا به چشم ما عرضه می‌کند. همچون جسمی منجمد در جلوی چشم ما که آماده معاینه است، آماده تکه تکه شدن و بررسی شدن توسط ذهن تحلیل‌گر فارغ‌البال جزئی نگری که چشم با آن همکاری دارد.. جمله نوشته شده و معنای آن در پیشگاه چشم قرار دارند ـ تا دیده شوند."و سپس ریچاردز ادامه می‌دهد که "اما برای گوش جمله‌ای که به صورت گفتاری بیان می‌گردد بیشتر به نبض نوسان‌مند و پرطنین تاریخ درونیمان می‌ماند که هنوز ادا نشده ناپدید می‌گردد" (*Literature, Oral-Aural and Optical* ص۲۰۲). واضح است که در این جمله ریچاردز نارضایتی خود را از فرهنگ و ادبیاتی مبتنی بر دیدن ابراز می‌دارد و معتقد است که چنین فرهنگی کاملاً تصنعی و عقلانی است. در حالیکه فرهنگی شنیداری فرهنگی است که به ذات انسانی ما و "تاریخ درونیمان" نزدیک‌تر است. البته معنی عبارت "تاریخ درونیمان" در هاله‌ای از ابهام قرار دارد و ما نمی‌دانیم که منظور وی از این عبارت به درستی چیست. علاوه براین با شواهدی که از گفته‌ها و نوشته‌های ریچاردز در دست است، می‌دانیم که زبان شعر در نظر وی زبانی است حس ـ محور، نه زبانی که شاعر برای بیان حقیقت به کار می‌گیرد. در باور ریچاردز شعر به دنبال انتقال معنا نیست بلکه به دنبال انتقال یک تجربه حسی است. بر فرض اینکه شاعری هم بخواهد معنایی را به خواننده انتقال دهد، زبان، به خاطر ماهیت مادی و حسّی خود، مانع این کار می‌شود، یا حداقل این هدف را با مشکل‌های جدی مواجه می‌کند. به هر ترتیب، همان‌طور که دیدیم، ریچاردز به گوش و شنیدن اهمیت بیشتری می‌دهد تا چشم و بدین ترتیب خود را در صف شاعران و نویسندگانی قرار می‌دهد که جهان‌بینی و معرفت‌شناسی خود را استوار بر جهان صدا می‌نمایند.

در مجموع آنچه که امروزه به عنوان میراث مباحث مرتبط با دیدن و شنیدن برای اهل تفکر به جا مانده است، مجموعه ای از آراء متفاوت و متناقض بوده و هر دوره با نگاه نقادانه ای به پیش از خویش نگریسته است. در این میان دریدا تلاش کرده تا این تقابل را در بستری از تقابل‌های دوتایی معرفی نموده و با طرح مفاهیمی چون متن و زیرمتن، به ابعاد مختلف این دو مفهوم انسجام بخشد. در سیر تاریخی که بر این موضوع داشتیم، ادبیات را مهم ترین ظرف نسبت‌های مختلف میان دیدن و شنیدن یافتیم. به ویژه در شعر که کارکرد معنایی و شکلی آن به چگونگی بروز این دو کنش وابسته است. در ادامه سعی خواهیم کرد تا با بررسی مهمترین

مصادیق تقابل‌های این دو در عرصه‌ی ادبیات به جایگاه واقعی آنها دست یابیم.

شنیدن در برابر دیدن، نقد ادبی

یکی از مهم ترین مجادله‌های ادبی معاصر در حوزه‌ی نقد ادبی در ربط با نسبت میان شنیدن و دیدن، بحث و مجادلهٔ میان نویسندهٔ انگلیسی ویندم لوئیس[۴۷] (۱۹۵۷-۱۸۸۴) و نویسنده‌ی ایرلندی جیمز جویس[۴۸] (۱۹۴۱-۱۸۸۲) است. با گذر زمان نظریات جویس دربارهٔ زبان دستخوش تغییراتی گردید و پخته‌تر شد. با مطالعه‌ای مختصر می‌توان اهمیتی را که جویس برای صدا و شنیدن قائل است، دریافت. برای مثال، وی در شاهکار شگفت‌انگیز خود به نام *بیداری فینگان*[۴۹] (۱۹۳۹)، در اپیزود مشهور "Anna Livia Plurabelle" که بر ویژگی زمان‌مندی زبان تأکید ورزیده، شباهت‌های مهم و بنیادین بین زبان و موسیقی می‌یابد، چرا که هر دو هنرهایی هستند استوار بر عنصر زمان. در این اپیزود به گفته جویس، هدف اینست که "واژه‌ها مطیع ضرباهنگ آب شوند" (ص۵۶۴ *Ellman*,). و جویس در جایی ادعا می‌نماید واژه‌ها چنان مطیع می‌شوند که به "موسیقی خالص" مبدل می‌گردند (همان، ص۷۰۳). "خالص" بودن موسیقی همان رها بودن آن از بدوش کشیدن بار سنگین معنا است. دلیل این آنست که معمولاً موسیقی را هنری غیر ارجاعی می‌دانند، چرا که به دنیای بیرون و چیزهای آن اشاره و ارجاع ندارد. نتیجه و امتداد منطقی این رویکرد غیرارجاعی جویس نسبت به زبان این می‌شود که *بیداری فینگان* را واقعیتی مستقل می‌داند فاقد ارجاعات بیرونی: "از سال ۱۹۲۲ این کتاب من واقعیتی بوده بزرگتر از خود واقعیت. این کتاب مقدم بر همه چیز است" (همان، ص۶۹۵). در جایی دیگر وقتی جویس مشغول صحبت کردن دربارهٔ ترجمهٔ عنصرهای تصویری یا دیداری به عنصرهای شنیداری است، چنین می‌گوید: "تأکید می‌کنم که چنین ترجمه و تبدیلی ـ یعنی از دیدن به شنیدن ـ جوهر هنر است، هنری که به دنبال گذاشتن تأثیر خود است. از طرفی دیگر، آدمی در خواب بیش از آنچه تصور می‌کند، می‌شنود، بیش از آنچه به یاد می‌آورد" (ص۲۲۶، Potts).

در نقطه‌ی مقابل ویندم لوئیس به نقد آراء جویس می‌پردازد . در مجموعهٔ مقالات ادبی ـ فلسفی خود به نام *The Art of Being Ruled* (۱۹۲۶)، لوئیس اظهار می‌دارد که جویس در زمرهٔ هنرمندان ضد روشنفکر قرار می‌گیرد. او جملهٔ خود را با تأکید بر اهمیت چشم و دیدن

---

[47] Wyndhem Lewis
[48] James Joyce
[49] *Finnegans Wake*

برای درک واقعیت بیرون آغاز می‌نماید. وی بر اهمیت چشم و جنبه‌های مهم معرفت شناختی آن اصرار بسیار دارد و از اینکه همچون فیلسوف فرانسوی هانری برگسون[50] (۱۹۴۱–۱۸۵۹) به نوعی "آشتی احساساتی با گوش برسد" گریزان است (ص۴۰۳، *The Art of Being Ruled*). در نظر لوئیس چشم نهادی است برای عقلانیت و اندیشه، در حالیکه گوش نمادی است برای تجربهٔ حسی محض، بنابراین در نگاه لوئیس افرادی همانند برگسون و جویس خصوصیت‌های بچه‌گانه داشته و هنوز به رشد عقلانی که باید، دست نیافته‌اند. این افراد همچون کودکان فقط با "درون داغ چیزها" سروکار دارند: "فلسفهٔ... برگسونی مبتنی بر امعاء و احشاء داغ، جریان خون، احساسات وسیع کیهانی... متعلق به یک اُرگانیسم کور است. چشم‌ها در این فلسفه جایی ندارند. توانایی دیدنش بیشتر از توانایی دیدن یک جنین نیست: هنوز مذکر یا مؤنث بودنش معلوم نیست: نابینا و خنثی است. این آیین، آیینی است کور و خلاصه توده‌ای است بی‌شکل و بی‌معنا" (همان، ص۱۸–۴۱۷). این نابینایی در جویس که ناشی از توجه به موسیقی و گوش است، به زعم لوئیس نشانه ضد روشنفکری اوست لذا مورد حمله شدید لوئیس قرار می‌گیرد. به عقیده لوئیس آزمایش‌های زبانی جویس موجب غنای زبان نشده که هیچ، منجر به تخریب و ویرانی آن می‌گردد. در نگاه لوئیس زبان وسیله‌ای است در خدمت اندیشه و تعقل. بدین ترتیب، زبان نظامی است ثابت و قابل اتکاء که توانایی بازتاب دنیای واقعیت را به خوبی دارد. اما تمایلات شدید به سمت حرکت، روانی و تغییر در ادبیات و فلسفهٔ معاصر موجب از کار افتادن آن نظام زبانی است که در آن واژه‌ها به روشنی به مدلول‌های خود اشاره می‌نمایند. این تمایلات در جویس، به اعتقاد لوئیس، هنر وی را بی‌ارزش می‌نماید، چرا که هنر والا و بزرگ هنری است که در آن چشم و دیدن نقش اصلی را ایفا نماید: "هرگز چیزی نمی‌تواند چشمان مرا متقاعد بسازد که ـ حتی اگر هوش من به طریق دیگری تحت تأثیر قرار بگیرد ـ آنچه که فاقد این سادگی، ویژگی مفهومی، طرح محکم و دقیق و تناسب پرهیبت معمارانه باشد، هنری است بزرگ." لوئیس آشکارا می‌گوید که جویس به عنوان"دشمن چشم" خود را در کنار برگسون قرار می‌دهد (ص۴۰۳، *The Art of Being Ruled*). در اثری دیگر به نام *زمان و انسان غربی*[51] (۱۹۲۷) لوئیس از مقایسهٔ چشم و گوش فراتر می‌رود و به مسئله تقابل زمان و مکان در جویس می‌پردازد. این در حقیقت همان خط انتقادی پیشین در لوئیس است (چرا که زمان تداعی‌گر گوش و شنیدن و مکان

[50] Henri Louis Bergson
[51] *Time and Western Man*

مرتبط با چشم و دیدن است) اما با ابعادی جدیدتر. به عقیدهٔ لوئیس جویس نمونـهٔ کامـل یـک "زمان ـ ذهن" است. چیزی که اشاره به مشکلی بزرگتر دارد یعنی "آیـین زمـان" یـا "فلـسفهٔ زمان." به عقیدهٔ لوئیس یکی از ویژگی‌های ذهن زمان ـ مدار "دشمنی با چیزی است که آن را فرایند فضاسازی ذهنی می‌نامد که زمان‌ـمدار نیست»: "این قابلیت و غریزهٔ فـضاسازی اسـت که توسط زمان ـ ذهن مورد حمله قرار می‌گیرد. این زمان ـ ذهـن دوسـت دارد بـه جـای آن، دیدگاه مبتنی بر زمان و فرآیند شدن و تغییـر[۵۲] را جـایگزین کنـد" (ص۳، *Time and Western Man*). در مقابل چنین رویکردی، لوئیس از خود به عنوان مدافع "هوش دیداری یا تجسمی"یاد کرده و به طبع آن خود را مدافع زبان و استواری زبان قلمداد می‌نماید. وی ادامه می‌دهـد کـه طرفداران آیین زمان به جای "در آغاز کلمه بود،" "در آغاز زمان بود"را مـی‌نـشانند (ص۶۵ *Time and Western Man*,). دو عقیده در طرفداران آیین و فلسفه زمان منجر به این می‌شود که واژه‌ها در زبان فاقد معنا هستند. نخستین عقیده آنان عبارت اسـت از اینکـه سـکون مـساوی است با مرگ، و اینکه حرکت یعنی زندگی. پس برای اینکه زبان بـه زنـدگی و واقعیـت وفـادار باشد باید حرکت کند، حتی اگر این رویکرد به قیمـت غیرقابـل فهـم شـدن زبـان تمـام گـردد. دومین نکته اصرار بسیار زیاد آنان بـر روی ایـن مطلـب اسـت کـه زبـان یعنـی آوا و صـدا. برمبنای این عقیده، موسیقی بسیار برتر از هنرهای دیداری است، و می‌تواند به بهترین وجهی دنیای واقعیت را بازتاب دهد: "دنیای حرکت دنیای موسیقی است" (همان، ص۴۱۰). لوئیس به شدت با این عقاید و دیدگاه‌ها مخالف است و آنان را خلاف عقل سلیم می‌داند. برای مثال، در مورد عقیده نخست طرفداران گوش، میتوان گفت لوئیس بر این باور است که ویژگی اصلی و مهم دنیای بیرون ثبات است نه تغییر. چیزی که مرگ نامیده می‌شود در حقیقت لنگـری اسـت که حسی از واقعیت را ممکن می‌نماید. عقل متعارف بشر، به اعتقـاد لـوئیس، دنیـای خـارج را معمولاً به مثابه یک تصویر می‌بیند، و به همین خاطر برتر دانستن موسیقی نسبت بـه نقاشـی و هنرهای دیداری کاری است غلط.

اختلاف نظر شدید میان جـویس و لـوئیس عـلاوه بـر برجـسته کـردن تقابـل میـان دوگونه زیبایی شناسی در شعر و ادبیات به طور عام، و شعر و ادبیات مدرن به طور خاص، توجه ما را با قدرت هرچه تمام معطوف به اهمیت دو مقوله دیدن و شنیدن و جایگاه هـر یـک در زبان ادبی جلب می‌نماید. کم نیستند شاعران و نویسندگانی که در قـرن بیـستم بـه مقولـه چشم و گوش و دیدن و شنیدن همچون لوئیس و جویس و بلکه شـدیدتر و غلـیظتـر از آنـان

[52] Flux

پرداخته‌اند. دوتن از معروف‌ترین چهره‌ها در این زمینه از را پاند و تی.اس.الیوت[۵۳] (۱۹۶۵–۱۸۸۸) می‌باشند. نگاهی کوتاه به آراء این شاعران بزرگ، هدف این مقاله را مبنی بر ایجاد آگاهی نسبت به رابطه پرتنش و پرچالش میان زیبایی‌شناسی دیداری و زیبایی‌شناسی شنیداری در ادبیات و زبان ادبی بیشتر پیش خواهد برد. الیوت در جایی می‌گوید: "زبان سالم و سلامت اُبژه را عرضه می‌نماید، و چنان به اُبژه نزدیک می‌شود که با آن یکی می‌گردد"(ص۱۴۹، *Sacred Wood*). به اعتقاد الیوت، دانته[۵۴] (۱۳۲۱–۱۲۶۵) از زبان برای ارائه تجربه دیداری از واقعیت استفاده می‌نماید: "دانته تلاش می‌کرد آنچه خود می‌دید، ما هم ببینیم"(ص۲۰۵ ، *Selected Essays*). مشخص است که الیوت با دست گذاشتن بر روی ویژگی دیدن در دانته، به نوعی رضایت خود را از زیبایی‌شناسی دید محور دانته بیان می‌دارد. الیوت به این نکته واقف است که روش دانته روشی تمثیلی (allegorical) است، و در ادامه چنین می‌گوید: "برای یک شاعر توانا، تمثیل یعنی تصاویر روشن دیداری"(همان، ص۲۲۹). همان‌طور که دیده می‌شود، الیوت در جاهای مختلف بیان می‌نماید که دقت در زبان و تلاش زبان برای بازتاب دنیای بیرون پیوند مستقیم دارد با شبیه‌سازی دیداری تجربه دنیا در زبان. دیدیم که به نظر لوئیس، جویس نویسنده‌ای است که به گوش بیشتر از چشم اهمیت می‌دهد (البته خوب است به یاد داشته باشیم که جویس سال‌ها با مشکل کم‌بینایی درگیر بود)، خصوصاً در شاهکار خود به نام *بیداری فینگان*. اما جالب اینجاست که به نظر الیوت: "در آثار اولیه خود، یا حداقل در بخشی از *اولیس*[۵۵] (۱۹۲۲)، تخیل عالی دیداری مشاهده می‌شود"(ص۱۴۳ *On Poetry and Poets*,).

در تلاش برای بازتاب دیداری دنیای واقعیت از طریق صدا در شعر و رمان، الیوت و جویس تقریباً با هم هم‌نظر و موافقند. برای الیوت، همانند جویس، زبان عبارت است از صدایی که با اراده و به روشنی ادا می‌گردد. به نظر الیوت، شعر مبتنی بر گفتار و آواهای آن است. شعر آنست که در آن کسی با کسی سخن بگوید. به همین خاطر است که الیوت معتقد است شعر حاوی صداهای مختلف است. مثلاً در مورد شعر غیرنمایشی می‌گوید: "به عبارتی، شاعر با آگاهی از صدای خود شعر می‌نویسد. آزمایش آن عبارت است از شنیدن آن، آنگاه آن را برای خود زمزمه می‌کنی. چرا که اینجا تو هستی که در حال سخن گفتنی"(همان، ص۷۸).

---

[53] T. S. Eliot
[54] Dante Alighieri
[55] *Ulysses*

ریشه داشتن زبان در صدا و آوا دلیلی است بر اینکه چیزی بـه نـام "شـعر آزاد"[۵۶] وجود ندارد. از صدا و الگوهای صدایی هیچ زبانی گریزی نیست: "و زبان، تا زمانی کـه یـک زبان باقی بماند، قوانین و محدودیت‌های خود را تحمیل نموده، برای خود مجوز صادر کـرده و ضرباهنگ‌های گفتاری و الگوهای آوایـی خـود را دیکتـه مـی‌نمایـد"(همـان، ص۳۷). الیـوت می‌گوید که شاید بتوان از قافیه در زبان شـعر فـرار کـرد امـا "از قـوانین عروضـی گریـزی نیست"(ص۱۸۸، *To Criticize the Critic*). این به معنی آنست که از خصوصیت‌های آوایی زبان گریزی نیست. سختی و دشواری زبان شعر دراینست که شاعر به غیر از زیبایی آوایـی بایـد زیبایی شکلی و دیداری را نیز منتقل نمایـد: "شـاید سـخت‌تـرین و دشـوارترین مـاده هنـری واژه‌ها باشند: چرا که باید هم زیبایی دیداری و هم زیبایی شنیداری را، در کنار یک جمله و یا بیان درست دستوری، بیافرینند" (همان، ص۱۷۱). می‌بینیم که چگونـه و درچـه حـدی الیـوت آگاهی خود را از رابطه میان چشم و گوش در زبان شعر بیان می‌نماید، و گفته شد که دنیـای آوایی شعر در حقیقت پلی است که خواننده را به نوعی دیدن می‌رساند. شاید بـه همـین دلیـل است که الیوت عنوان *پروفراک و مشاهدات دیگر*[۵۷] را بـرای مجموعـه معـروف اشـعار خـود برگزید، عنوانی که تمایل وی را برای دیدن به روشنی بیان می‌کند.

در بخش قبل و به واسطه‌ی نقادی دریدا نکاتی نیز درباره دیدگاه‌های پاند در مورد اهمیت چشم و دیدن و نقطه نظرات وی درباره رساله‌ی فنولوسا در بـاب الفبـای چینـی بیـان گردید. پاند نیز همچون جویس و الیوت از اهمیت گوش و شـنیدن در شـعر و اینکـه زبـان در صدا و آوا ریشه دارد، واقف است و به همین دلیل از شاعرانی کـه "بـاری بـه هـر جهتنـد، از موسیقی هیچ نمی‌دانند، فاقد گوش هـستند" شـکایت دارد (ص۳۳ Fenollosa, *Chinese Written Character*,). به اعتقاد پاند سه نوع شعر وجـود دارد. نـوع اول آنـست کـه در آن صـدا و آوا مقدم باشد و گوی سبقت را از دیگر حواس بر باید. در اینجا معنا در سایه و حاشیه است. این نوع شعر را پاند "melopoeia" مـی‌نامـد (ص۲۵ *Literary Essays*,). نـوع دوم آنـست کـه در آن جنبه دیداری زبان و حروف الفبا خودنمایی کنند. نام این نوع شعر "Phanopeia" است (همان). پاند معتقد است که برای رسیدن به چنین شعری به "دقت تمام عیار زبانی" نیاز است (همـان، ص۲۶). نام نوع سوم هم "logopoeia" (همـان، ص۲۵) اسـت، یعنـی "رقـص اندیـشه در میـان واژه‌ها" (همان). همان‌طور که دیده می‌شود به اعتقاد پاند، نوع دوم، ظاهر صرف نیست. بلکـه

---

[56] *Vers libre*
[57] *Prufrock and Other Observations*

نیازمند "دقت تمام عیار زبانی"شاعر است، و این نشان می‌دهد که پاند برای جنبه دیداری شعر چه ارزشی قائل است، چرا که برای رسیدن به این درجه در شعر، شاعر باید تمام قوای ذهنی و شعری خویش را به کار گیرد. پاند در نامه‌ای اظهار می‌دارد که رساله فنولوسا "پایه و بنیان تمام زیبایی‌شناسی‌ها"است (ص۱۰۱ *Selected Letters*). در رساله خود، فنولوسا تلاش می‌کند تا این ویژگی منحصر به فرد را نمایان سازد. این کار را با مثالی انجام می‌دهد که در آن یک جمله انگلیسی با همتای چینی خود مقایسه می‌شود. جمله انگلیسی اینست: "man sees horse" (مرد می‌بیند اسب). به اعتقاد فنولوسا، سه واژه انگلیسی "صرفاً سه نماد آوایی هستند که سه واژه برای یک فرآیند طبیعی را نشان می‌دهند." در زبان انگلیسی، فنولوسا ادامه می‌دهد، "هیچ پیوند طبیعی میان چیز و نشانه وجود ندارد: همه چیز قرارداد محض است." مفهومی که از این گفته استنباط می‌شود اینست که زبان نظامی قراردادی است که طبق آن واژه‌ها به چیزها اشاره می‌نمایند. اما زبان چینی غیر از این است. حروف الفبای زبان چینی "تصویر زنده‌ای از کُنش‌های طبیعتند." ایدئوگرام‌ها در زبان چینی به درستی و به طور کامل طبیعت و فرآیندهای آن را به ما می‌نمایانند: "نخست، مردی که روی دو پای خود ایستاده. دوم، چشم‌هایش در فضا حرکت می‌کند: تصویری متشکل از پاهای در حال دویدنی زیر یک چشم، تصویری اختصاری از یک چشم، تصویری اختصاری از پاهای در حال دویدن، اما دارای کیفیتی که بعد از مشاهده فراموش نمی‌شوند. سوم اسبی که روی چهارپای خود ایستاده است"(ص۸, Fenollosa). گرچه هم جمله انگلیسی و هم جمله چینی تصویری را در ذهن ایجاد می‌کنند، اما زبان چینی، به اعتقاد فنولوسا و پاند، این کار را با قدرت، طراوت و عینیتی دوچندان انجام می‌دهد. دلیل این قدرت در زبان چینی اینست که عنصرهای دیداری ایدئوگرام‌های چینی بسیار تأثیرگذارند و با چشم، که منشأ دانش بشری است، پیوند مستقیم دارد.

به دلیل اینکه پاند شعر را روشی برای کسب دانش می‌داند، جنبه دیداری بر جنبه شنیداری شعر رُجحان می‌یابد، چرا که آنچه که با فضا پیوند دارد و ثابت است و قابل رؤیت، بسیار راحت‌تر می‌تواند مورد بررسی و معاینه قرار گیرد تا آنچه که به محض شنیده شدن ناپدید می‌شود و با زمان پیوند دارد. چیز قابل رؤیت را می‌توان مورد تحلیل قرار داد، و با استفاده از روش انتزاع آن را به اجزاء مختلف تشکیل دهنده‌اش تقسیم نمود: یعنی همچون اُبژه‌ای رام و ثابت. اما ویژگی اصلی صدا فرّار و گریزان بودن آن است و چون اجزاء تشکیل‌دهنده صدا همانند تصویر ثابت و در پیوند با مکان نیستند، نمی‌توان آن را شکافت و

معاینه کرد. بنابراین دانشی نمی‌توان بر اساس آن بنا نمود. پس اگر بخواهیم از مشکل عدم ثبات که مشخصه زبان در بُعد آوایی آن است نجات پیدا کنیم، باید زبان سرکش را با قانون‌های دستوری و نحوی سخت‌گیرانه رام و مطیع نماییم تا بتوان بر آن دانشی را بنا نمود. به همین دلیل است که پاند در همان مراحل نخست زندگی شاعرانه خود روشی به نام "imagism" را ابداع نمود، روشی که در آن همان‌طور که از نام آن پیداست، تأکید بر روی دیدن است، روشی که با پرهیز از هرگونه حرف غیرضروری و اضافه درصدد است که تصویری از واقعیت ارائه دهد: imago در زبان لاتین یعنی کُپی (copy). در حقیقت این تصویر به منزله ما به ازائ زبانی حقایق و مفاهیم موجود در زندگی بشر است.

مجادله‌هایی که در باب آنها سخن گفتیم، بیان گر ماهیت متفاوت شنیدن و دیدن در ساختار ادبیاتی هستند. در واقع رابطه‌ی میان نویسنده- گوینده و خواننده- شنونده قالب‌هایی را برای شکل گیری اثری ادبی و درک آن می‌سازند که بدون وجود آنها، زبان اثر گنگ و یا مشوش خواهد بود. تمام تلاش اندیشمندان و منتقدین ادبی برای تفسیر این دو کنش نیز در جهت دستیابی به زبانی متعالی برای ادبیات است.

نتیجه گیری، شنیدن و دیدن

نگاه و رویکرد شعر و ادبیات به طور عام و شعر و ادبیات مدرن به طور خاص به کنش‌های دیدن و شنیدن، نکات فلسفی و رازهای بزرگ بسیاری را درباره ماهیت زبان شعر و همچنین روش شاعران برای درک جهان آشکار ساخت. مطالعه‌ی آراء فیلسوفان و شاعران نیز، سنّت‌های فکری مختلف و متفاوت را در یک کشور یا منطقه نشان می‌دهد. شاعران و نویسندگان، از این سنت‌ها آگاهند و به روش‌های مختلف به آنها واکنش نشان می‌دهند. آنچه که برای شاعران اهمیت دارد، این است که شعر در بالاترین درجه از معنای باطنی اش برای مخاطب درک گردد. گاهی این معنای باطنی به واسطه‌ی شیوه‌ی نوشتاری شعر در ترکیبی از نظام‌های دیداری درک می‌شود و گاهی نیز به دلیل وجود آواهای متفاوت به تاویلی شنیداری نیازمند است. به نظر می‌رسد برای درک کامل یک شعر از سوی مخاطب و خلق کامل آن از سوی خالق اثر می‌بایستی پلی میان دیدن و شنیدن ساخت. بدین معنی که هرجا هدف کشف صورت در معنا است، چشم، و آنجا که مراد آشکارگی معنا در صورت است، گوش، به کار می‌آید. این گونه نه تنها تقابلی میان این دو دیده نمی‌شود، بلکه تحقق واقعی یک اثر با همراهی آن دو شکل می‌گیرد. این گونه شاید روزی با گوش دیدن و با چشم شنیدن امکانپذیر گشته و به قول حافظ بتوان بوی دلدار را شنید.

منابع

Beck, Guy L. *Sonic Theology: Hinduism and Sacred Sound*. South Carolina: University Of South Carolina Press, 1993.

Cummings, E. E. *Complete Poems: 1904-1962.* New York: Liveright, 1994.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

Dewey, John. *The Public and Its Problems*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1954.

Donoghue, Denis. *Ferocious Alphabets*. London, 1981.

Eliot, T. S. *On Poetry and Poets*. London: Faber, 1957.

_____. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen, 1960.

_____. *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace and World, 1950.

_____. *To Criticize the Critic and Other Writings*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1965.

Ellman, Richard. *James Joyce*. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 1982.

Ellul, Jacques. *The Humiliation of the Word*. Trans. Joyce Main Hanks. Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans Publishing Company, 1985.

Fabian, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press, 1983.

Fenollosa, Ernest. *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, ed. Ezra Pound. San Francisco: City Lights Books, 1969.

Génette, Gerard. *Mimologics*. Trans. Thaïs E. Morgan. Lincoln & London: University of Nebraska, 1995.

Havelock, Eric A. *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*. Princeton N. J.: Princeton University Press, 1982.

Hegel, George Wilhelm Friedrich. *The Phenomenology of Mind*, 2nd rev. ed. Trans. J. B. Baillie. London: George Allen & Unwin, 1949.

_____. *The Philosophy of History*, rev. ed., trans. J. Sibree. New York: Willey, 1944.

Lewis, Wyndham. *The Art of Being Ruled*. New York: Harper and Brothers, 1926.

_____. *Time and the Western Man*. London: Chatto and Windus, 1927.

Mallarmé, Stephane. *Mallarmé*. Introduced and edited by Anthony Hartley. Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1970.

McLuhan, Marshal. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.

Ong, Walter J. *Orality and Literacy*. London: Methuen, 1982.

Plato. *The Collected Dialogues, Including the Letters*. Ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns. Princeton: Princeton University Press, 1963.

Potts, Willard, ed. *Portraits of the Artist in Exile: Recollections of James Joyce by Europeans*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1986.

Pound, Ezra. *Literary Essays*, edited with an introduction by T. S. Eliot. London: Faber and Faber Limited, 1968.

_____. *Selected Letters of Ezra Pound, 1907-1941*. Ed. D. D. Paige. New York: New Directions, 1971.

Richards, I. A. "Literature, Oral-Aural and Optical" in *Complementarities: Uncollected Essays*, ed. John Paul Russo. Manchester: Carcanet New Press, 1976.

Rorty, Richard. "Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida". *New Literary History* 10 (Autumn 1978): 141-160.

Rousseau, Jean Jacques. *Essay on the Origin of Languages*. Trans. J. H. Moran. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

Schleiermacher, Friedrich. *Introductions to the Dialogues of Plato*. Trans. William Dobson. New York: Arno Press, 1973.

Schmitz, Thomas A. *Modern Literary Theory and Ancient Texts: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

Tylor, Edward Burnett. *Anthropology*. London: Macmillan, 1881.

Williams, William Carlos. *Selected Poems*. Edited and Introduced by Charles Tomlinson. Harmondsworth: Penguin Books, 1986.