آرچیبالد مک‌لیش

کلمه در قالب آوا[1]

ترجمهٔ صالح حسینی

شکار شیر با این فرض شروع می‌شود که پای شیری در میان باشد، یعنی شبها صدای غرش او به‌گوش برسد، پسربچه‌ای یا گاوی ناپدید شده باشد، رد پای گنده‌ای در مسیر راه زنها پیدا باشد، تپاله‌ای در آن سوی گلبوته‌هایی که پیرمردان از روی حدس وارسی کرده‌اند به زمین افتاده باشد.

شعریابی هم چنین است. آدمی کار جستجو را با این فرض شروع می‌کند که چیزی به‌نام شعر هست و باید گشت و پیدایش کرد.

منتها یک فرق در میان است. پیش از اینکه به شیر برسیم، از پیش می‌دانیم چه شکل و شمایلی دارد. ولی پای شعر که به‌میان می‌آید، کل مقصود ما از جستجو در این خلاصه می‌شود که شعر به چه می‌گویند.

از این سبب دشواری اصلی در همان آغاز جستجو قرار دارد. جستجوی شعر را کمابیش از جایی باید شروع کنیم که امیدواریم پایان بگیرد ـ یعنی از گزارش کار. خطر هم درست در همین‌جاست. زیرا اگر به گزارش غلط بپردازیم، از ققنوس یا اسب تک شاخ یا موجود افسانه‌ای دیگری سر در می‌آوریم.

در مسیر جستجو به بلد نیاز داریم، یعنی به کسی که بی چون‌وچرا به نخجیر رفته و بازگشته است. بی‌گمان، این آدم کسی جز شاعر نیست. زیرا منتقدان با اینکه نقشهٔ آن کوهها را کشیده‌اند به عمرشان از آن بالا نرفته‌اند.

ده سالی می‌شود که بلد من یکی از شاعران چینی به نام لو ـ چی است که ژنرال

هم بوده است و در سال ۳۰۳ میلادی بر اثر اشتباه در جنگ مغلوب می‌شود و اعدامش می‌کنند. منتها پیش‌از این واقعهٔ سرنوشت‌ساز مهلتی می‌یابد و «فو» *(Fu)* یا بحرطویلی دربارهٔ ادبیات، خاصه در بارهٔ هنر شاعر، می‌نویسد. گو اینکه بسیاری از شاعران مشهور چین در بارهٔ این «فو» دادسخن داده بودند، از دم دروازهٔ ملکوت آسمان هرگز پا به بیرون نگذاشته بود و همین اواخر در دوران ما بود که نویسندگان غربی اندک اندک از آن باخبر شدند. با این حال، وقتی ترجمه آن ـ خاصه ترجمهٔ همکارم *اکیلیز فانگ* ـ در اختیار ما قرار گرفت، حجیّت عجیب و در عین حال بی‌چون‌وچرای آن بی‌درنگ معلوم شد. گفتار *لو*ـ چی مصداق وضع و حال ما انسانهای معاصر است و در این کار بر ارسطو و هوراس پیشی می‌گیرد. برداشتهای او در نگاه نخست به چیزی بیش از غلنبه‌نویسهای کلیشه‌ای چینی نمی‌برد. اما چون نیک بنگریم پی می‌بریم حامل حکمتی است که از ورای کوهها می‌آید و لازم می‌آید راه جستجوی شعر از آن بگذرد.

*لو*ـ چی در آغاز نوشته‌اش با فروتنی تمام به شرح مختصری از دلایلی می‌پردازد که دلیل راه او در اهتمام بلندپروازش بوده است. می‌گوید که هر بار آثار نویسندگان بزرگ را می‌خواندم با آب‌وتاب به خودم می‌گفتم که می‌دانم ذهنشان چگونه کار می‌کند. چنین ادعایی آدم را مفتون می‌کند. بسیاری از ما هم اگر به اندازهٔ او صداقت داشته باشیم چه بسا چنین ادعایی بکنیم. آخر او غرور هم دارد. چون شاعر هم هست. به گفتهٔ دقیق خودش، دستهٔ تبری به‌دست گرفته است و دارد آن را پرداخت می‌کند. و آخر سر می‌گوید: «... چیزی که گفتنش از من برمی‌آید در اینجا آورده‌ام.»

و نخست چیزی که از عهدهٔ گفتنش برآمده است از سرودن شعر چیزی کم ندارد:

> *[شاعر]* در دل اشیاء قرار می‌گیرد و در بارهٔ راز جهان تأمل می‌کند. آثار بزرگ پیشینیان را مایهٔ قوّت عواطف و ذهنش می‌سازد. همپای چهارفصل پیش می‌رود و برگذران زمان افسوس می‌خورد. به اشیاء بیرون از شمار دیده می‌دوزد و به پیچیدگی عالم می‌اندیشد. ماتم برگهایی را می‌گیرد که به‌دست پاییز گشن از درختها می‌ریزد. غنچهٔ لطیف بهار عطربیز به‌وجدش می‌آورد. خوف در دل، زمهریر را تجربه می‌کند. به وقت دست دادن آرامش روح سر بلند می‌کند و به ابرها دیده می‌دوزد و شعر بی‌نظیر

پیشینیان را به صدای پرآهنگ می‌خوانند. عطر پاک نفایس گذشته را می‌سراید. در بیشه‌زاران ادبیات گردش می‌کند و قرینه‌سازی هنر بزرگ را می‌ستاید. از خود که بیخود شد، کتابهایش را به کناری می‌نهد و قلم به‌دست می‌گیرد تا مگر سخن دل را بر زبان قلم آورد.

پیداست که بیشترش غلنبه‌گویی است، آن هم از نوع غلنبه‌گوییهای معهود. با این حال چیزی در آن هست که از لفاظی به دور است. چنین شرحی از نحوهٔ ایجاد شعر، به رغم سادگی ظاهری و گول‌زنک آن، به اشاره و القا از چند و چون شعر هم چیزی می‌گوید - به این معنی که اگر بیاییم و در بیابانی که عرصهٔ هستی شعر است و انسان در آنجا تنهاست به دنبالش بگذاریم چه منظری خواهد داشت؟

نظر معمول در بارهٔ سروده شدن شعر - یعنی دست کم نظری که در غرب رایج است - همان است که از کودکی ما را با آن بار آورده‌اند. و آن این است که آدمی که در کار شاعر شدن است، آدمی غرقه در خویش است. چشم ظاهربین ندارد و باطن را می‌بیند - «چشمی که در نشئهٔ شوریدگی در حدقه می‌گردد» نمی‌بیند. وی در خود غرق است، شعلهٔ شمعی است که خود را می‌سوزاند، غواص مروارید است و نابینا و نفس‌بریده از اقیانوس وجود خویش سر برمی‌آورد. چنین تصوری از شاعر تصور سنتی است و آن دسته از منتقدان معاصر هم که خود را بیش از دیگران فرزند زمان خویش می‌انگارند با این نظر همداستانند. سر هربرت رید در بارهٔ انسان معاصر گفته است که وقتی می‌خواهد دست به آفرینش هنری بزند چشم‌به‌راه «رمزی» می‌ماند که «بی هیچ مددی از اعماق ضمیر ناخودآگاهش سربرمی‌آورد.» و تردیدی نیست که وقتی نظر کسی در بارهٔ سرودن شعر به این صورت باشد، از ماهیت شعر هم نظر مشابهی خواهد داشت. به این معنی که اگر آفرینش هنری عبارت از این باشد که هنرمند منفعلانه چشم‌به‌راه رمزی باشد که از اعماق ضمیر ناخودآگاهش سر برآورد، آن‌وقت شعر واقعهٔ رمزآلود و جدا افتاده‌ای می‌شود - فریاد شورانگیزی، مانند بانگ بلبل در آن غزل مشهور[۲]، که از دور دورها به‌وقت تاریکی به‌گوش می‌رسد.

بسیاری را در بارهٔ شعر نظر بر این است و بس، و به تبع آن بسیاری را نظر بر این است که دست‌یازیدن به جستجو هم احمقانه یا چیزی بدتر از آن است. اما توجه

کرده‌اید که لو- چی از اینان نیست. نزد لو- چی لازمهٔ زایش شعر انداختن قطب الکتریکی واحد به درون اسید وجود نیست، بلکه دو قطب به‌کار می‌آید - انسان و جهان روبه‌رو.

شعر در فصل آغاز نمی‌شود. در وصل آغاز می‌شود. سراینده اینجاست و «راز جهان» - «چهار فصل» - «اشیاء بیرون از شمار» - «پیچیدگی عالم» هم آنجا. به‌جای رمزی که مانند ونوس از اثر جنبش خویش از دریا سر برآورد، تصویر یا شعری داریم که در فضای بین ما از یک‌سو و دنیا از سوی دیگر به‌دست آمده است. و دست آخر به‌جای تماشاگر و چشم به‌راهی که بر مسند سکوت به تأمل نشسته است، انسانی داریم که در جایی قرار گرفته است... کجا؟ «در دلِ اشیاء».

عبارت «در دلِ اشیاء» عبارت رندانه‌ای است. به یک معنی جملگی ما در دل اشیاء قرار داریم زیرا به‌نظرمان چنین می‌آید که هستی ما در مرکز ثابت تجربهٔ چرخان[۳] ما قرار دارد. منتها پیداست که منظور لو- چی چیز دیگری است که فراتر از این می‌رود. منظور او از قرار گرفتن در دل اشیاء عبارت است از قرار گرفتن بی‌پرده و هدف‌دار، یعنی در برابر «راز جهان»، در برابر دنیا قرار گرفتن و دنیا را دیدن. از قرار گرفتن در دل اشیاء است که اشیاءِ بیرون از شمار - اشیاءِ بیرون از شماری که بسیاری از ما همه عمر بر آن نظر می‌اندازیم و هرگزش نمی‌بینیم - عیان می‌شود. از همین دل اشیاء است که پیچیدگی عالم را می‌توانیم نظاره کنیم - همان پیچیدگی که بسیاری از ما چنان به‌آسانی از آن چشم می‌پوشیم که مگو. از همین دل اشیاء است که حرکت سیل بنیان‌کن زمان را حس می‌کنیم - همان سیلی که بسیار از ما آن را جزو بدیهیات می‌پنداریم و تا بنیاد هستی‌مان را نبرده است احساسش نمی‌کنیم. خلاصه کنیم که «در دل اشیاء» مورد نظر لو- چی مرکز مکانی - یعنی مرکزی که می‌پنداریم در آن جا گرفته‌ایم - نیست بلکه مرکز آگاهی، مرکز گیرندگی است. این مرکز مانند همان جایی است که جان کیتز به وصف آن پرداخته است. وی در جملهٔ مشهوری از چیزی می‌گوید که آن را «گنجایشی منفی» می‌نامد و مصداقش را در شکسپیر می‌جوید. به این ترتیب که شکسپیر از گنجایشی برخوردار بوده است که بتواند در «بی یقینی و راز و دودلی» زندگی کند و برای یافتن واقعیت و دلیل جوش و جلا نزند[۴]، یعنی کاری نکند که از اقیانوس شکن‌درشکن آگاهی جهان به هزار زحمت خود را به ساحل برساند و به چالهٔ شن خشک «واقعیت» و «دلیل» رو بگذارد - همان چالهٔ شنی

که ما را از اقیانوس دور نگه می‌دارد و در ذهنمان توّهم پناهگاه ایجاد می‌کند.

و اما پیداست که چنین شرحی از مسیر شعر، شرح یا آغاز شرح ماهیت هنر نیز هست. اگر بنا را بر این بگذاریم که شعر با فریاد شورانگیز سروده نمی‌شود بلکه از وصل انسان و جهان سروده می‌شود، آن‌وقت لازم می‌آید که سروکار شعر با این وصل باشد -یعنی به‌نحوی بین جهان و انسان آمدوشد کند. چگونه؟ از زبان *لو*- چی بشنویم. شاعر کسی است که «زمان و زمین را در قفس قالب به دام می‌اندازد.» به عبارت دیگر، شاعر مبتکر قالبهای آزاد یا آن چشمهٔ جوشانی نیست که ما خوش داریم بدان‌سان در نظرش بیاوریم. برعکس، صیاد و دام‌اندازی است که قالب برایش حکم تور دارد و از آن به منظوری متهورانه و جدّی استفاده می‌کند، منظوری که با خطرکردن همراه است: در قفس انداختن و به‌دام آوردن تام و تمام تجربه -یعنی زمان و زمین. چگونه؟ خوب مگر «قالب» در هنر چیست؟ آیا نه این است که قالب عبارت است از شکل معنی‌دار؟ شکلی که در عرصهٔ حواس معنی‌دار است، گیریم که در عرصهٔ ذهن چنین نباشد؟ شکلی که عواطف ما به آن جواب می‌دهد؟

بنابراین چیزی که *لو*- چی با آن لبخند رندانه‌اش می‌گوید چیزی است که اصلاً انتظارش را نداشته‌ایم و راستش سخت غیرمنتظره است. می‌گوید که هنر شاعر وسیلهٔ معناست. وسیله‌ای است که با آن می‌توان دنیا را معنی‌دار کرد. و البته عادت کرده‌ایم در بارهٔ معنی حرف بزنیم. به این نظر عادت کرده‌ایم که می‌توانیم با فلسفه، جهان را معنی‌دار کنیم و با علم هم می‌توانیم معنی را در آن کشف کنیم. منتها نظیر چنین ادعایی در بارهٔ شعر به گوشمان نخورده است و یادمان داده‌اند فکر کنیم شعر در دنیای خاص خودش منزل دارد. مهمتر از این آمادگی شنیدن فرضیهٔ *لو*- چی را -که ورای مدعای علم و فلسفه می‌رود -نداشته‌ایم. چون در فلسفه جز این کاری نکرده‌اند که بیایند و سازمان‌بندی مجردات را -که معنی‌دار شدن آن منوط به خوانده شدن با مصطلحات تجریدی است- جایگزین پیچیدگیهای بی‌معنای جهان بسازند. با علم هم معنی را کشف می‌کنند، منتها نه در سنگ و صندلی و میز و ستاره، بلکه در معادلات افسانه‌ای که ستارگان را شامل می‌شود و در «قوانینی» که صندلی و میز را در بر می‌گیرد. شعر مورد نظر *لو*- چی چنین نیست. شعر *لو*- چی جملگی را به دام می‌اندازد و دنیا را با جملگی پیچیدگیهایش در

قفس می‌کند. تجربه را آنچنان که هست، می‌گیرد. زمان و زمین را در قفس قالب می‌اندازد و در به روی آنها می‌بندد و معنی‌دارشان می‌سازد ـ نه با مصطلحات غیر، بلکه با مصطلحات خود آنها معنی‌دارشان می‌سازد.

در این نکته چون‌وچرا نمی‌توان کرد که *لو*ـ چی با آوردن استعارهٔ [«قفس قالب»] معانی نهفتهٔ آن را مراد کرده است. اگر «فو» را تا به آخر بخوانیم به این جملات می‌رسیم:

ما شاعران با نیستی در می‌افتیم و به‌زور وادارش می‌کنیم به هستی بیاید.
بر [دیوار] سکوت مشت می‌زنیم تا مگر در جواب آن موسیقی بشنویم.
فضای بیکران را در یک متر مربع کاغذ محصور می‌کنیم. از فضای یک ذره‌ای دل سیلاب روان می‌سازیم.

به معنای این سخن توجه کنیم. «هستی» گنجیده در شعر از شاعر نشأت نمی‌گیرد بلکه از «نیستی» نشأت می‌گیرد. و آن موسیقی که قرار است از آنِ شعر باشد از ما که سرایندهٔ شعریم نشأت نمی‌گیرد بلکه از سکوت نشأت می‌گیرد و در جواب مشت ما می‌آید. افعالی که در گفتهٔ *لو*ـ چی آمده، گویا و رساست: «در افتادن»، «به‌زور واداشتن»، «مشت زدن». همّ و غم شاعر این نیست که آنقدر چشم‌به‌راه بماند تا گلبانگ به خودی خود در گلویش انباشته شود. همّ و غم شاعر این است که آنقدر با بی‌معنایی و سکوت جهان در بیفتد تا به‌زور وادارش کند معنی بدهد: تا بتواند سکوت را به جواب وادارد و نیستی هست شود. لازمهٔ آن هم شناخت دنیاست و چنین شناختی با تفسیر و برهان و دلیل حاصل نمی‌شود بلکه باید بی‌پرده حاصل شود، یعنی همان‌گونه که سیب را از طعم آن در دهان می‌شناسیم.

در یکی از کلاسهای درسی‌ام که خودم هم از آن آموخته‌ام و حاصل آن همین کتاب شده است، به دانشجویانم گفته‌ام که دست‌کم این گزارش را که شاعر و ژنرال ناکام هزارو پانصد سال پیش بازپس آورده است بپذیرند و بعدها اگر شرح دیگری از هنر را مقنع‌تر یافتند جایگزینش سازند. منتها لازمهٔ پذیرفتن چنین وصفی از ماهیت هنر، ولو موقتی هم باشد، ایجاب می‌کند که مسئولیت جواب دادن به سؤالات دشوار چندی نیز به گردن آدم بیفتد. مثلاً چگونه می‌توانیم دنیا و جملگی پیچیدگیهای آن را با هر وسیله‌ای از وسایل معنایی به عرصهٔ ذهن ببریم؟ چگونه می‌توانیم فضای بیکران را راستی راستی

در کاغذ یک متر مربعی محصور کنیم؟ از شدن که می‌شود، چون علاوه بر گفتهٔ *لو-چی*، *کمدی الهی* دانته هم گواهی بر این مدعاست و با این حال ـ چگونه می‌شود؟ و مگر می‌شود از فضای یک ذره‌ای دل سیلاب روان شود؟ رمبو چنین سیلابی از دل روانه کرده است، منتها چگونه؟

خوب می‌دانم که این سؤالات بسیار دشوار است. با این حال هم‌رای آن کسان نیستم که می‌گویند این سؤالات به‌قدری دشوار است که نمی‌توان به آن جواب داد یا اصلاً بحثش را به‌میان آورد. سرایندهٔ شعر انسان است و اگر انسان در راه فهم سرایش آن قدم برندارد، آن‌وقت شعر به همین سیب کوچکتر است نه بزرگتر، ضعیف‌تر است نه قویتر. بگذارید بگویم کسی که به خود شعر می‌پردازد و به گفتگو در بارهٔ شعر نمی‌پردازد هرطور که شده به نتیجه‌گیری‌هایی می‌رسد، آن هم نتیجه‌گیری‌هایی که صحت آن در دایرهٔ ادراک او مهر قبول می‌خورد.

پس بیایید از میان شعرها به شعری بپردازیم ـ دسته‌تبری به وام بگیریم و الگوی دسته‌تبری قرار دهیم که در کار پرداخت آنیم. این شعر که در نظر دارم، شعری است از دیلان *تامس*، که نوار آن را با صدای خود شاعر داریم و همین شهرت شعر را دوچندان کرده است. چه، دست‌کم، به‌نظر من از میان شاعرانی که نوار شعرشان را به صدای خودشان داریم، دیلان *تامس* خوشتر از همه شعرش را می‌خواند.[۵]

Do not go gentle into that good night,
Old age should burn and rave at close of day;
Rage, rage against the dying of the light.

Though wise men at their end know dark is right,
Because their words have forked no lightning they
Do not go gentle into that good night.

Good men, the last wave by, crying how bright
Their frail deeds might have danced in a green bay,
Rage, rage against the dying of the light.
Wild men who caught and sang the sun in flight,

And learn, too late, they grieved it on its way,
Do not go gentle into that good night.

Grave men, near death, who see with blinding sight
Blind eyes could blaze like meteors and be gay,
Rage, rage against the dying of the light.

And you, my father, there on the sad height,
Curse, bless, me now with your fierce tears, I pray.
Do not go gentle into that good night.
Rage, rage against the dying of the light.

شاید با من همداستان باشید که این شعر دام و قفسی است که زمان و زمینی که ما می‌شناسیم در آن به دام افتاده است. درد جانسوز پسرکی، در رویارویی با خضوع و خشوع پدری محتضر، به چنان شیوه‌ای گفته آمده است که هم از این درد باخبر می‌شویم و هم از آن رو برگرداندن اسرارآمیزی که مایهٔ درد است و قبلاً از آن بی‌خبر بوده‌ایم، چیزی دستگیرمان می‌شود. ولی آیا می‌توانیم باز هم جلوتر از این برویم؟ می‌توانیم بگوییم این آگاهی چگونه به ما داده می‌شود؟

خیال می‌کنم می‌توانیم دست‌کم یک قدم جلو برویم. در این باره می‌توانیم اتفاق بکنیم چیزی که در این شعر از آن خبر داریم، هر چه باشد، در عرصهٔ خود این شعر است که آن را می‌دانیم و بس. شناختی نیست که بتوانیم مانند فندقی که از پوسته‌اش در می‌آوریم از شعر بیرون بیاوریم و ببریم. چیزی است که شعر با آن معنی می‌دهد ـ چیزی هست که وقتی شعر از دست رفته باشد آن هم از دست می‌رود و جز اینکه به کلمات شعر باز گردیم بازپس نمی‌آید. و البته بازگشتن به کلمات شعر چاره‌ساز نیست. باید به این کلمات در چهارچوب شعر باز گردیم. اگر این کلمات را جابه‌جا کنیم، اگر نظم آنها را با وجود حفظ معنی در هم بریزیم، اگر طوری بر زبانشان بیاوریم که مسیر اصلیِ[۶] آنها تغییر کند، معنای آنها هم تغییر می‌کند.

یقین دارم تا اینجا می‌توانیم با هم پیش برویم، چون با ساده‌ترین تجربه هم می‌توان درستی این گفته را اثبات کرد. آیا می‌توانیم جلوتر از این هم برویم؟ آیا می‌توانیم

بگوییم چگونه است که این کلمات با این نظم و خط سیری که دارند حامل معنایی هستند که به‌سادگی از بین می‌رود و جای دیگری یافت نمی‌شود؟ کلماتی که دیلان تامس در شعرش آورده است کلماتی بسیار عادی است و اصلاً فوق‌العاده نیست. آنها را در جملات ساده‌ای دسته‌بندی کرده است. در ظاهر آنها چیزی نیست که نامعمول باشد، چه رسد به اینکه حیرت‌آور و خشن و خاصه به‌یادماندنی باشد. با این حال می‌دانیم که این کلمات چه‌ها می‌کنند، چون چنین کرده‌اند. پس چه توضیحی داریم بدهیم؟

خوب، شاید با پرسیدن سؤالی مسیر نگاهمان را بتوانیم مشخص سازیم. در این کلمات، به‌رغم سادگی مألوف، در نقش کلماتی که در شعر آمده هیچ چیز نامعمولی نمی‌بینیم؟ آیا با کلمات همسانی که در نوشتهٔ منثور بیاید و ترتیب آنها مطابق ترتیب و الگوی نثر باشد هیچ تفاوتی ندارند؟ معلوم است که تفاوت دارند. گمان هم می‌کنم با من در این باره همداستان باشید. به‌نظر می‌آید از عین کلماتی که در گفتار عادی یا صفحهٔ روزنامه یا ورقی از نثر می‌آید وزن بیشتری داشته باشند ـ و جز قایل شدن به «وزن بیشتر» نام دیگری نمی‌توانم به آن بدهم. معانی آنها جلوه و جلای تازه‌ای به خود گرفته است یا، شاید دقیقتر، بگوییم معانی دلالت یافته است. چنین جلوه و جلایی را با تحلیل و اندازه‌گیری انتزاعی نمی‌توان تعریف کرد. منتها ناتوانی ما از تعریف آن با مصطلحات انتزاعی، برخلاف نظراتی که این روزها گرمی بازار دارد، به این معنی نیست که تجربه‌ای را موهوم قلمداد کنیم. در سیطرهٔ واژگان جدید هم هنوز می‌توان احساس کرد و به تعریف در آورد. و چیزی که در اینجا داریم آن را احساس می‌کنیم.

کلمات این شعر حالتی دارد که به چیزی «دیگر» دلالت می‌کند ـ جلوه‌ای که در چهره‌ای آشنا به وقت برگرداندن سر به شیوه‌ای غیرمنتظره و تلاقی چشمها پیدا می‌شود ـ جلوه‌ای که منظره‌ای مألوف در نور کج به خود می‌گیرد. وجود چنین حالتی، اگر در شعر قرارش بدهیم و با صدای خود شاعر به شعر گوش بدهیم، بی‌چندوچون است. در اینجا "*rage*" آن خشمی نیست که در چهرهٔ کودک بدخو یا مادر عصبانی یا اسکندر نمایشنامه می‌بینیم. "*Dying of the light*" (نور میرا)، مردن خشک و خالی نور به وقت غروب نیست. "*good night*" نه «خوب» است و نه «شب»، نه هم «بدرود گفتن» ساده است. مجموع همهٔ اینهاست و باز هم بیشتر. عاطفه به این تفاوت وقوف دارد، گو

اینکه ذهن در معرکهٔ متمایز کردن صغری از کبری تیرش به سنگ می‌خورد و از خیر آن می‌گذرد. عاطفه نمی‌تواند از خیر آن بگذرد ـ و شاید نکته درست در همین‌جا باشد. عاطفه می‌ایستد و خیرخیر می‌نگرد.

عزرا پاوند در بارهٔ نوشتهٔ خوب عبارت معرکه‌ای دارد، و چون *عزرا پاوند* شاعر ست عبارت او را به شعر می‌توان اطلاق کرد و بس. وی می‌گوید که هر کلمه «سرشار از معنی» است. شعر *دیلان تامس* هم این‌چنین است. کلمات در خود شعر سرشار از معنی است و بیرون از شعر سرشار از معنی نیست. یا بهتر است بگوییم که کلمات در خود شعر سرشار از نوع خاصی از معنی است، معنایی که راست بر دل می‌نشیند. منظورمان از دل هم همان دستگاه هوش است که معانی شعر را کامل و زنده می‌گیرد و آن را به‌صورت مجردات نمی‌جود و نشخوار نمی‌کند. خوب، این کلمات چگونه سرشار شده‌اند؟ نکند که این سؤال جای پرسیدن ندارد، زیرا سؤالی نیست که با پرسیدن آن بخواهیم قفل اسرار عمل خلاق را بگشاییم؟ یا می‌توانیم آن را بپرسیم؟ می‌توانیم آن را در عین فروتنی و شکیبایی بپرسیم و بگذاریم خود شعر جواب بدهد؟

لحظه‌ای بازگردیم و کلمات سادهٔ شعر را از نو بخوانیم. به‌سادگی بخوانیم و در چارچوب ساختاری که این کلمات را در خود جای داده است بگذاریم جای مسلّم خود را بگیرند. خواهیم دید ـ یعنی دیده‌ایم ـ که بعضی از این روابط ساختاری چیست. این روابط بسیار آشکار است. اگر هم بخواهیم می‌توانیم با مصطلحات آماری به بیان آنها بپردازیم. از یک لحاظ، کلمات تابع ترتیب دستوری است، عین کلماتی که در انشاهای معمولی می‌آید. هشت جمله داریم و هریک از این جملات از نظر شکل ساده است ـ یا امری است یا اخباری. منتها فقط این جملات نیست که کلمات را به هم مربوط می‌سازد. کلمات با نوع دیگری از ساختار به هم مربوط شده‌اند، یعنی ساختاری که نسبت به جمله و نحو بی‌ارتباط و اتفاقی است ـ و آن آواهایی است که وقتی کلمات به زبان می‌آید در دهان و گوش ایجاد می‌شود ـ تکیه‌دار کردن یا تکیه‌دار نکردن هجاها.[۷] نغمه‌های حروف هم بی‌صدا و هم صدادار است. کلمات به‌صورت مصرع، در مجموع ۱۹ مصرع، منظم شده. هر مصرع ده هجا دارد که پنج‌تای آن تکیه‌دار است و پنج‌تای دیگر نیست. باز ترتیب این مصرعها طوری است که به کلمات «قافیه» ختم می‌شود. باز هم تعداد قافیه‌ها

دوتاست و مبنای آن "*night*" و "*day*" است. قافیه نخست ۱۳ بار و قافیهٔ دوم ۶ بار با الگوی منظم می‌آید. آخر سر هم ـ گو اینکه این نکته عناصر ساختاری را به غایت نمی‌رساند ـ دو تا از مصرعها هریک چهار بار تکرار شده است. این آمارگیری چه‌بسا بی‌ربط و ملال‌آور باشد، منتها ساختار موصوف آن نه بی‌ربط است و نه ملال‌آور. همّ‌وغم شاعر بر این بوده است که این ساختار را از کلماتی بسازد، یا دقیقتر بگوییم، از مکرّر کردن کلماتی بسازد که حکم آوا داشته باشد. حالا سؤال این است که آیا این ساختار با گنجایش شعر در القای معنی ـ گنجایش کلمات در القای معنایی بیش از معانی معمول ـ مرتبط است؟

بدیهی است که مرتبط است. بدیهی بودن آن هم از این سبب است که اگر چنین ساختاری در کار نبود، ارتباط این کلمات مألوف و نظام مألوف آن با ارتباط معمولی این کلمات در جملات منثور و نحو حاکم بر آن متمایز نمی‌گردید. پس آیا نتیجه می‌گیریم که اگر معنای کلمات به‌صورت معانی فزونی گرفته است به این سبب است که ساختار کلمات در حکم آواست و جز این هم نیست؟ بی‌گمان چنین سؤالی سؤال اساسی است. پیداست که یکی از بزرگترین شاعران قرن گذشته که آدمی به دقت فکر و حدّت ذهن او را روزگار کمتر به خود دیده، بر این نظر بوده است. *استفان مالارمه* را می‌گویم. وی در نامهٔ مشهوری به دگا می‌گوید که نظر قطعی من بر این است که شعر از مفهوم ساخته نمی‌شود بلکه از کلام به‌وجود می‌آید. از آنجا که واسطهٔ بیان مفهوم کلام است و مفهوم بدون کلام به هست نمی‌آید و بسیاری از کلمات، خواهی نخواهی، بر مفاهیم دلالت می‌کنند، چاره‌ای جز این نداریم که گفتهٔ *مالارمه* را به این معنی بگیریم که شعر از کلماتی که واسطهٔ بیان مفاهیم است ساخته نمی‌شود بلکه از چیزی ساخته می‌شود که *مالارمه* در جای دیگری نام «نفس کلمات» به آن داده است، یعنی کلمات در قالب واقعه‌های حسی ـ و خلاصه، کلمات در قالب آواهایی که معنای آنها را القاء می‌کند.

پس ماحصل گفتهٔ *مالارمه* این است که نفس هستی شعر موسیقی کلام است و بس. از ساختار کلام در قالب آواست که معنای شعر به ذهن متبادر می‌شود، نه از ساختار کلام در قالب معنی. بنابراین، فزونی معنی، که در هر شعر درست و حسابی آن را احساس می‌کنیم، حاصل ساختار آواهاست.

شاید به من رخصت بدهید که گذرا بگویم نظر *مالارمه*، گو اینکه چه بسا افراطی

جلوه کند، از نظر مخالفی که این روزها در محافل روشنفکری مقبولیت یافته و به دانشگاهها هم راه پیداکرده است افراطی‌تر نیست ـ یعنی این نظر که کلمات را چنان باید به‌کار برد که از تداعی و تأثیر عاری شوند و تنها «معانی» آنها برجای بماند و به این ترتیب به‌صورت رمزهای عقلانی در بیایند و همچون رمزهای ریاضی دقیق و منزه باشند. بر آستان این کلمات تخیّلی که متّصف به «سخت» و «پاک» است چه نیایشها که نمی‌کنند. آن را شنیده‌ام. توجه دارید که «سخت» و «پاک» هر دو صفت است و حالت استعاری دارد و معانی نهفتهٔ سرشار و سایه‌آلودی را یدک می‌کشد. و هر زمان که این نیایشها شروع شده است، من از یاد *مالارمه* غافل نمانده‌ام.

حالا به موضوع آوا و سؤالمان بازگردیم. آیا راستی راستی جواب به همان اندازه‌ای که *مالارمه* آن را روشن جلوه می‌دهد روشن است؟ آیا تجربه معلوم می‌کند که شعر از «نفس کلمات» ساخته شده است؟ آیا معنای کلمات شعر ـ آن افزایش معنایی که خوانندگان شعر به آن برخورده‌اند ـ رویداد و نتیجهٔ نسبت آواها با هم است؟ آیا می‌توانیم کلمات را از آواهای آنها تشخیص دهیم؟ و اگر چنین است، آیا معانی آنها همچنان به دنبال آواها می‌آید؟ و اگر معانی آنها به‌دنبال آواها می‌آید، آیا معانی به این ترتیب فزونی می‌یابد؟

همگان می‌دانیم که واژه‌های چندی را می‌توانیم از طریق آوای آنها تشخیص بدهیم. آوای وِزوِز همان معنای وِزوِز است. آوای عرعر همان معنای عرعر است. چنین حکمی در بارهٔ همهٔ نام آواها مصداق دارد. یعنی اینکه آوا معنی می‌دهد.

و همچنین است ترکیب بعضی از کلمات، گو اینکه معنی چه بسا اندکی فراتر از صدا برود. نمونهٔ کلیشه‌ای آن [۸]

"*murmur of innumerabe bees*" [زمزمهٔ زنبورهای بیشمار] از تنیسون است.

باز هم لغات بسیاری داریم که آوای آنها القای معنی می‌کند، منتها معنی معادل سرراست آوا نیست و با توجه به عادت ذهن به تداعی به آن می‌رسیم. "*numbness*" (بی‌حسی) آوایی ندارد ولی آوای واژهٔ "*numb*" (بی‌حس) مانند آن است. تعدادی از واژه‌های دیگر هم با همین ترکیب حروف چنین است. دیواری که فرو نمی‌ریزد خراب می‌شود *(Crumble)* . آدمی که کله‌پا نمی‌شود سکندری می‌خورد *(Stumble)*. دهن

آدمی که جرأت حرف زدن نداشته باشد، مِن‌من می‌کند (*mumble*). از حروف این کلمات، هنگامی که صدای آنها به‌گوش ما می‌رسد، ناتوانی مستفاد می‌شود.

ولی آیا جز این دسته از کلمات و نظایر آن کلمات دیگری هم هست که صدای آنها معنی‌دار باشد؟ آیا همان‌طور که بعضی از منتقدان گفته‌اند حروف صدادار "*bright*" (روشن) و "*dark*" (تاریک) و حروف بی‌صدای "*harsh*" (خشن) و "*tender*" (لطیف) داریم؟ چنین چیزی در باور من نمی‌گنجد و در اشعار درست‌و حسابی هم دلیلی نجسته‌ام که شاعران به چنین چیزی باور داشته باشند.

منتها شاید بهترین شیوهٔ پرداختن به این مسئله این باشد که به اثر نویسنده‌ای رجوع کنیم که آوای کلمات را با این نظر دستکاری کرده است که معنای آن را غنی سازد و در این کار بیش از نویسندگان دیگر اهتمام ورزیده است. و البته منظورم کسی جز جیمز جویس نیست و نام اثرش هم *فینیگانز ویک* (*Finnegans wake*) است. این‌هم قسمتی[9] از این اثر که بیش از قسمتهای دیگر کتاب مورد استناد قرار گرفته است و فراوان به نقل آن پرداخته‌اند.

Well, you know or don't you kennet[10] *or haven't I told you every telling has a taling and that's the he and the she of it. Look, look, the dusk is growing! My branches lofty are taking root. And my cold cher's*[11] *gone ashley.*[12] *Fieluhr?*[13]
Filou![14] *What age is at? It saon*[15] *is late. 'Tis endless now senne*[16] *eye or erewone*[17] *last saw Waterhouse's Clogh.*[18] *They took it asunder, I hurd thum sigh. When will they reassemble it? O, my back, my back, my bach!*[19] *I'd want to go to Aches-les-Pains Pingpong! There's the Belle for Sexaloitez!*[20] *And Concepta de Send-us-pray! Pang! Wring out the clothes! Wring in the dew! Godavari,*[21] *vert*[22] *the showers! And grant thaya grace! Aman. Will we spread them here now? Ay, we will. Flip! Spread on your bank and I'll spread mine on mine. Flep! It's what I'm doing. Spread! It's churning chill. Der went*[23] *is rising. I'll lay a few stones on the hostel sheets. A man and his bride embraced*

between them. Else I'd have sprinkled and folded them only. And I'll tie my butcher's apron here. It's suety yet. The strollers will pass it by. Six shifts, ten kerchiefs, ninc to hold to the fire and this for the code[24]*, the Convent napkins, twelve, one baby's shawl. Good mother Jossiph*[25] *knows, she said. Whose head? Mutter snores? Deataceas! Wharnow are alle her childer, say? In kingdome gone or power to come or gloria be to them farther? Allalivial, allalluvial!*[26] *Some here, more no more, more again lost alla stranger. I've heard tell that same brooch of the Shannons was married into a family in Spain. And all the Dunders*[27] *de Dunnes in Markland's Vineland beyond Brendan's herring pool takes number nine in yangsee's hats. And one of Biddy's beads went bobbing till she rounded up lost histereve*[28] *with a marigold and a cobbler's candle in a side strain of a main drain of a manzinahurries*[29] *off Bachelor's Walk. But all that's left to the last of the Meaghers in the loup*[30] *of the years prefixed and between is one kneebuckle and two hooks in the front. Do you tell me that now? I do in troth. Orara por Orbe*[31] *and poor Las Animas! Usa, Ulla, we're umbas all! Mezha, didn't you hear it a deluge of times, ufer and ufer, respund to spond? You deed, you deed! I need, I need! It's that irrawaddyng I've stoke in my aars. It all but husheth the lethest zswound ...*

به نظر من هیچ‌کس دیگری به‌اندازهٔ جویس، آن‌هم به این صراحت قایل نبوده است که کلمه در قالب صدا دگرپذیر است و می‌توان با نظم و نسق دادن به شکل و مسیر اصلی آن در گوش، معنایش را افزون ساخت. هرگاه به جویس می‌گفتند *فینیگانز ویک* نامفهوم است در جواب می‌گفت: «آن را به صدای بلند بخوانید!» «به آن گوش بدهید!» اگر شما هم فرصت گوش دادن به آن را یافته باشید و صفحهٔ چاپی را با چند دقیقه از نوارهای ضبط‌شدهٔ آن به صدای هنرپیشهٔ معرکه‌ای چون *سیوبان مککنا* یا به صدای خود استاد قیاس کرده باشید، گمان می‌کنم قبول می‌کنید که *فینیگانز ویک*، همان‌طور که جویس گفته است، از راه گوش مفهوم‌تر است. و این سخن در صورت صحّت، می‌رساند که

سامان‌یافتگی صداهاست که سبب می‌شود معانی دگرگون گردد و فزونی یابد. منتها گمان می‌کنم با چیز دیگری با من همداستان باشید. و آن این است که عرصهٔ دستکاری تنگ‌میدان است و پای اصل محدودکننده‌ای در میان است که بدیهی است و عبارت از همان اصلی است که تولید جناس را محدود می‌کند. در آمیختن واژه‌ها با هم به قصد جناس‌سازی از میزان شناسایی عناصر ترکیبی نمی‌توانیم فراتر برویم. چنین چیزی برای جویس هم مصداق داشت. یعنی اینکه او در دگرگون کردن صدای کلام تا جایی پیش می‌رفت که از عرصهٔ فهم دور نباشد.

نتیجه‌ای که می‌خواهم به آن برسم این است که صدای کلمات، برخلاف سنگ که ادهٔ قالب‌پذیر هنر مجسمه‌سازی است، مادهٔ قالب‌پذیر هنر شعر نیست. مجسمهٔ *خترها* در آکروپولیس از تکه‌سنگهای مرمرینی درست شده است که پیش از آن دختر بوده است. ولی آوایی که کلمه‌ای می‌سازد قرنهاست معنای آن کلمه را با خود داشته ست و منهای چنین معنایی نمی‌توان در شعر به کارش برد. لازمهٔ از دست دادن معنی از ست دادن کلمه است. اگر بخواهیم به‌جای صدای **Lark** (چکاوک) صدای **Lurk** را درغزل بیاوریم می‌توانیم آن را بنویسیم، منتها پرندهٔ مورد نظرمان ناپدید می‌شود. اگر بخواهیم می‌توانیم با **L'amour** و *La mort* و *La mer* طارق‌و طرم راه بیندازیم ولی آخرش عشق و مرگ و دریا روی دستمان می‌ماند و راه گریزی هم بر جای نمی‌ماند ـ الا اینکه به کلمهٔ *Mother* رو بیاوریم.

پس نتیجه می‌گیریم چیزی که سبب فزونی معنی می‌شود و کلمات شعری از آن برخوردار می‌شوند، فقط سامان‌یافتگی آواها نیست. معانی آواها هم حضور دارد و ناگزیر نقش دارد. حالا می‌خواهم به این نکته بپردازم که این نقش چیست و نسبت آن با نقش سازمان‌یافتگی آواها چگونه است. آیا معانی هم به شیوه‌ای بالاتر از شیوهٔ ساختاری معمول سازمان می‌یابند؟ و اگر چنین، آیا جواب در این سازمان‌یافتگی نهفته است یا در نسبت ـ منتها کدام نسبت؟ ـ سازمان‌یافتگی معانی با سازمان‌یافتگی آواها؟ این سؤالات را پا در هوا می‌گذارم و لحظه‌ای دیگر به سراغ جویس می‌روم.

جیمز جویس در سرودن شعر به زبان در هم آمیزندهٔ *فینیگانز ویک* روی نمی‌آورد. جویس‌شناسان به عتاب خواهند گفت که شعرهای او متعلق به زمانی پیش از وقوع رهایی بزرگ اوست. و من در جواب جز این نمی‌گویم که جویس نسخه‌ای از **Pomes Penyeach** را همان تابستانی به من داد که آن قسمت از فصل *آنالیویا* را که پیشتر نقل کرده‌ام برایم خواند. آن‌وقت ذره‌ای تردید در ذهن من نبود ـ وگویا حالا هم در ذهن *ریچارد المن*، شرح‌حال‌نویس بزرگوار جویس ذره‌ای تردید نباشد ـ که جویس حتی در ششم ژوئیه ۱۹۲۷ هم سخت تیمار این را داشت که بداند نظر خوانندهٔ شعرهایش چیست. به آوای کلمات در شعر زیر با عنوان "*On the Beach at Fontana*" توجه کنید:

Wind whines and whines the shingle,
The Crazy pierstakes groan;
A senile sea numbers each single
Slimesilvered stone.
From whining wind and colder
Grey sea I wrap him warm
And touch his trembling fineboned shoulder
And boyish arm.
Around us fear, descending
Darkness of fear above
And in my heart how deep unending
Ache of love!

یادداشتها: (تمام یادداشتها از مترجم است)

۱ـ "*Words as Sounds*" فصل نخست از کتاب **شعر و تجربه** (*Poetry and Experience*).
۲ـ منظور غزل مشهور جان کیتز به نام "*Ode to the Nightingale*" است.
۳ـ گویا در این عبارت ـ *Unturning center of our turning experience* ـ اشاره‌ای باشد به "*Still point of the turning world*" (نقطهٔ ثابت دنیای چرخان) از شعر تی. اس. الیوت.
۴ـ از نامهٔ کیتز به برادرانش، جورج و تامس. برای مزید اطلاع رجوع کنید به **نامه‌های کیتز** که *Hyder E. Rollins* در سال ۱۹۵۸ ویراستاری کرده است.
۵ـ برای مزید اطلاع این شعر با پنج شعر دیگر ـ "*A child's christmas in wales*"، "*Fern Hill*"، "*In the white Giant's Thigh*"، "*Ballad of the long legged Bait*"، "*Ceremony after a Fire Raid*" سال ۱۹۷۳، با صدای خود شاعر ضبط و پخش شده است.
این هم مشخصات نوار: *Caedmon Cassette CDL 51002 / Dylan Thomas Reading*
۶ـ «مسیر اصلی» به ازای *movement*، با توجه به گفتهٔ نورتروپ فرای که *movement* را با *Central process* مساوی می‌داند (رک: **تحلیل نقد** *Anatomy of criticism* ص ۱۵۸).
۷ـ قیاس کنید با: «عشقت رسد به فریاد ار خود بسان حافظ / قرآن ز بر بخوانی با چارده روایت»، و «کنون که صومعه آلوده شد به خون دلم / گرم به باده بشویید حق به‌دست شماست» ـ که «عشق» در بیت اول و «حق» در بیت دوم، بر حسب تکیه‌دار خواندن و تکیه‌دار نخواندن معانی متفاوتی می‌یابند و کل معنای شعر را هم دگرگون می‌سازد.
۸ـ در اصل "*And murmuring of innumerable bees*" مصرع آخر شعری از تنیسون به‌نام "*Come Down, O Maid*"
۹ـ از بخش آغازین فصل معروف به **آنالیوا پلورابل**. صحنه، رودخانهٔ لیفی است و کل فصل

گفتگوی دو زن رختشوی است که در ملأ عام لباس چرک *HCE* و *ALP* را می‌شویند [معنای اصطلاحی آن عبارت است از «طشت از بام انداختن»] و ضمن رختشویی غیبت می‌کنند. در اغاز صحنه هوا دارد تاریک می‌شود. اشیاء اندک اندک تار می‌شود و در نتیجه دو زن رختشوی از چندوچون اشیائی که تنگ غروب به چشمشان می‌آید علم و اطلاع یقینی ندارند. با تاریکتر شدن هوا، رودخانه پهن‌تر می‌شود و باد در وزیدن می‌آید و از این سبب زنها حرف یکدیگر را درست نمی‌شنوند. عاقبت، با آمدن شب، این دو زن رختشوی جزئی از زمینهٔ داستان می‌شوند، یعنی نارون و سنگی که بر ساحل رودخانه است.

Kenit (Ken یعنی دانستن) + *Kennet* (رودخانه‌ای در انگلیس).

Cold cheer (آرامش سرد) + *Cold chair* (صندلی سرد) + *Culture* (فرهنگ).

gone to ashes (خاکستر شده). سوختن و خاکستر شدن و باز زادن ققنوس از آن مستفاد می‌شود. شاید هم بتوان گفت هوا از بس سرد است که گوینده حس می‌کند درخت شده است، *(turned into an ash tree)*.

لفظ آلمانی به معنای ساعت چند است یا چه زمانی است؟

لفظ فرانسوی به معنای جیب‌بر، دزد. چون در جواب سؤال «چه زمانی است» می‌آید، می‌توان گفت: زمان دزد است.

Soon (به‌زودی) + *SaÔne* (رودخانه‌ای در فرانسه).

Since (از وقتی که) + *Senne* (رودخانه‌ای در بلژیک).

Erewhon + E'er a one (نام رمانی است از سموئیل باتلر که در اصل *Nowhere* است و از آخر به اول نوشته شده).

ـ لفظ ایرلندی به معنای ساعت یا زنگ + نام یکی از رودهای ایرلند.

ـ به آلمانی یعنی نهر و به زبان ولشی یعنی عزیز.

ـ *Sex* (به لاتینی یعنی *Six* شش) + *Laüten* (به آلمانی یعنی زنگ زدن).

ـ خدای آیر *Eire* + نام رودی در هند.

ـ *avert* (گرداندن) + سبز (به فرانسه).

ـ باد (به آلمانی) + *Derwent* (رودخانه‌ای در انگلیس).

ـ *Cold* (سرد) + *Code* (رمز ـ رمزی که فینیگانز ویک با آن نوشته شده).

ـ *Joseph* (یوسف) + *joss* (خدا در لهجهٔ عامیانه) + *gossip* (سخن‌چینی، غیبت).

ـ *Anna Livia + all alive* (حیّ) + *la lluvia* (به اسپانیایی: باران) + *Alleluia* (هللویا).

ـ *Thunder* (تندر) + *dun* (واژهٔ ایرلندی به‌معنای تپه).

ـ *Yester eve* (دیشب) + *eve of history* (طلیعهٔ تاریخ).

ـ *Man's in a hurry* (انسان عجول است) + *Manzanares* (رودی در اسپانیا).

ـ *Loop* (حلقه) + *Loup* (لفظ فرانسوی به معنای گرگ و آدم تنها).

ـ *ora pro nobis* (لاتین: برای ما دعا کن) + *Orara* (رودی در نیوساوت ویلز) + *Pro orbe* (لاتین: برای دنیا) + *Orbe* (رودی در فرانسه).