نوشته: میشل بوتور
ترجمه: سعید شهرتاش

رمان و شعر

آنچه می‌خوانید جستاری است برگزیده از کتاب جستارهایی در باب رمان نوشته میشل بوتور.

چنان که می‌دانید میشل بوتور از نویسندگان «رمان نو» است: کلود سیمون، الن رُب گری‌یه، ناتالی ساروت و... نویسندگانی که به گفته بوتور وجه اشتراکشان همان‌وجه افتراقشان است! اما اگر بخواهیم وجوه اشتراکی برای این جماعت دست و پا کنیم: یکی، پیوند گستنشان از روایتگری قراردادی است، و دیگر، نشر آثار نخستینشان در انتشارات مینویی Minuit!

میشل بوتور، در میان این جماعت «رمان نو» نویس، به دلیل ویژگی آثارش از آنان متمایز می‌شود: اگر دیگر «رمان نو»نویسان، خود را کلاً یا عمدتاً وقف نوشتن رمان کرده‌اند، او از این حیث نیز با آنان تفاوتی فاحش دارد، چرا که یکی از «متحرک»ترین این نویسندگان است از حیث سفر و اثر و خلاف آمد عادتش نیز از آنان بیشتر.

از آنجا که فلسفه خوانده و شعر نیز می‌گفته است، رمان برای بوتور چنین راه میان‌بری بوده است. بوتور بنابر این «به حکم ضرورت» به رمان رسیده است، هر چند بعدها راه‌های دیگری را نیز آزموده است. شعر، رمان، جستار، مثلث کاری او را تشکیل می‌دهند.

هر اثر بوتور ـ حتی هر جستار از جستارهای او که در کتاب واحدی گرد آمده‌اند ـ حاوی پرسش و پرسش‌هایی است که او می‌کوشد به آنها پاسخ گوید، در عین اینکه این پاسخ‌ها، پرسش‌های دیگری را در خود نهفته دارند.

جستار حاضر چنان که از نامش برمی‌آید، بر آن است تا بر این نکته پای بفشارد که رمان خود نوعی شعر است، شعری که در برخی مواقع به بهترین شعرهای سوررئالیستی پهلو می‌زند.

دقت نظر بوتور در طرح و تحلیل مسایل ستودنی است و پیدا است از کسانی است که «چشم را شسته

است».

یکی از وجوه تمایز بوتور، وسواسی است که در نقطه‌گذاری خاص خویش و شیوه حروفچینی متن‌هایش دارد. گاه عبارات و بندهایی که در وهله اول و به چشم خواننده عادی باید به نقطه ختم شود با ویرگول تمام می‌شود و نویسنده به سر سطر می‌رود و این کار را چندین‌بار تکرار می‌کند تا سر انجام به نقطه پایان می‌رسد، و خواننده پس از تأمل بسیار درمی‌یابد که نویسنده می‌خواسته است بدین وسیله این چند بند را به هم پیوند دهد.

بوتور نویسنده‌ای است به شدت سبک‌گرا با اطناب و ایجازی توأمان: دشوارنویسی بوتور به حدی است که صدای بسیاری از ناقدان و خوانندگان فرانسوی را نیز درآورده است. اما بوتور با چنین شیوه نگارش و یا چنین نقطه‌گذاری‌ای می‌خواسته خواننده را نیز در «نگارش» نوشته‌هایش بی‌نصیب نگذارد و خوانندگان راحت طلب را به حریم خویش راه ندهد.

۱. مسأله.

دانشجو که بودم، مثل خیلی [از دانشجو]ها، مقادیری شعر نوشتم. این کار فقط برای سرگرمی یا تمرین نبود؛ من در این کار زندگی‌ام را به خطر می‌انداختم. باری، از روزی که نخستین رمانم را آغاز کردم، سال‌ها بود که دیگر یک شعر هم ننوشته بودم، چرا که می‌خواستم از استعداد شاعری هر چه در خود سراغ داشتم، برای کتابی که دست‌اندرکارش بودم ذخیره کنم؛ و اگر دست به کار رمان شدم، به این دلیل بود که در این نوآموزی، به‌شماری از مشکلات و تناقضات برخورده بودم، و ضمن خواندن آثار متنوع رمان‌نویسان بزرگ، احساس کرده بودم که در آنها بار شاعرانه معجزه آسایی وجود داشت، و بنابر این، رمان در متعالی‌ترین شکل‌هایش می‌توانست وسیله حل کردن و پشت سرگذاشتن این مشکلات باشد، و قادر بود تمامی میراث شعر قدیم را در خود فراهم آورد.

هنگامی که من چنین جمله‌ای را ادا می‌کنم، این احساس را دارم که با عادت‌های فکری فرانسوی برخورد می‌کنم. در جاهای دیگر، غالباً کلمه واحدی را برای اطلاق کردن به شاعر و رمان‌نویس به کار می‌برند، در فرانسه که سنت آموزشگاهی به غایت انعطاف‌پذیر، ادبیات را به شماری از «انواع» کاملاً جدا از یکدیگر تقسیم می‌کند، رمان و شعر آنچه را که در درون این قلمرو، تضاد بیشتری دارد در برمی‌گیرد.

۲. مثال.

صفت «شاعرانه» عموماً ابری از سوءتفاهم‌ها را با خود به همراه می‌آورد، به ویژه هنگامی که آن را بر رمان تطبیق می‌دهیم. مثالی بزنیم:

اتاق کوچکی که مرد جوان وارد آن شد مفروش از کاغذ زرد بود. شمعدانی‌هایی وجود داشت و پرده‌هایی از موسلین به پنجره‌ها. غروب خورشید بر همه آنها پرتوی تندی می‌افکند. اتاق چیز خاصی در خود نداشت. اثاثیه چوبی زرد، بسیار کهنه بود. کاناپه‌ای با یک پشتی بزرگ واژگون، میزی بیضی شکل در جلو کاناپه، میز آرایشی و آیینه‌ای تکیه داده به وادار، صندلی‌هایی دراز به دراز دیوار، دو یا سه تصویر بی‌ارزش که دوشیزگانی آلمانی را با پرندگانی در دست نشان می‌داد، ـ اثاثیه منحصر می‌شد به همین چیزها.

[مقطع بالا را] خواندید.[1] پدیده‌ای به وجود آمده است که ارزش این را دارد که اکنون توجهتان را لحظاتی به خود جلب کند. به هنگام خواندن، من کلاً در اتاقی هستم (می‌توانید آرایش اتاق را هر طور که بخواهید تغییر دهید)، نشسته در یک صندلی راحتی؛ دیوارهای اطرافم دارای رنگ معینی است؛ اثاثیه‌ای وجود دارد که نگاهم می‌تواند با آنها برخورد کند؛ اما هنگامی که من، به قول معروف، در کتاب «غرق» شده‌ام، این اتاقِ «حاضر» از من دور می‌شود، ناپدید می‌شود: آنچه می‌بینم، اگر نگاه کنم، دیگر توجهی به آن ندارم، [از]

چشمانم می‌لغزند. صندلی‌هایی که در برابر چشمانم هستند، تابلوهایی که به دیوار آویخته‌اند، گویی با این اشیاء برانگیخته، «احضار شده» به معنای دقیقی که این کلمه در جادو داشت، با این اشباح اشیاء با این اتاق شبح‌گون که اتاق واقعی را تسخیر می‌کند، محو می‌شوند.

من هم زمان با مرد جوان به اتاقی مفروش از کاغذ زرد وارد می‌شوم.

۳. توضیح.

این قدرت شگرف غایب کردن اشیاء حاضر، این «وسوسه»، از کجا ناشی می‌شود، چگونه اتاق خیالی تا این حد می‌تواند خود را تحمیل کند؟

باید طبیعتاً عنصرهای گوناگونی که این توصیف را تشکیل می‌دهند از روی ضرورتی به یکدیگر مرتبط و به صورت توهمی با ثبات متحد شده باشند.

پیش از هر چیز این «ترکیب‌بندی»[۲] وجود دارد که شکل‌های آن [عنصر]ها را به هم پیوند می‌دهد، همان‌گونه که در یک [تابلو] طبیعت بی‌جان هلندی؛ اما اگر این اتاق بر من این چنین با قدرت «آشکار می‌شود» از آن‌روست که خود شیوه‌ای است که به واسطه آن چیز دیگری بر من آشکار می‌شود، از آن‌رو که این اشیاء نیز «کلمات»اند.

زیرا نویسنده این رنگ، این اثاثیه را به طرزی خاص انتخاب کرده است، از آن رو که همه اینها مرا درباره عصری که داستان در آن روی می‌دهد، محیطی که داستان در آن اتفاق می‌افتد، عادت‌های زیستن و اندیشیدن شخصی که در آنجا سکونت دارد، درباره وضع مالی‌اش با خبر خواهد ساخت. نه تنها حرکاتش، رفتار روزانه‌اش برای ما معین می‌شوند، بلکه در میان این اشیاء نوع خاصی هست (مشابه خود توصیف) که آنچه را بر خود این توصیف سیطره دارد بر ما آشکار خواهد ساخت هنگامی که [این توصیف] دیگر توجه را به این محل جلب نمی‌کند،

اشیایی که نسبت به این توصیف، نمایشگر چیز دیگری هستند، ـ «آثار هنری»، ریشخند آمیز، بی‌شک،و «آثار هنری»، دیگر به هر تقدیر، ـ خاص دوره‌ای، محیطی، طبقه‌ای، سنی معین[اند]،

در آنجا [هستند] تا این شخص را برای زیستن، ادامه دادن به زیستن یاری کنند،

این «حکاکی‌های بی‌ارزش که دوشیزگانی آلمانی را با پرندگانی در دست»،

رؤیاهای او.

این صفحه، چون دوباره در کتاب در جایی که از آنجا جدا شده قرار گیرد به نقطه مهمی از داستان متعلق است، ما عنصرهای گرد آمده در اینجا را در صفحات مهم دیگر باز خواهیم یافت، شخصیت‌هایی دوباره عبور خواهند کرد در این مکان؛ این صفحه گره [گاه] تمامی این معماری است. هم‌چنین هنگامی که آن را پس از خواندن کل اثر بازخوانی می‌کنیم، تمامی این [صفحه]، با همین کلمات اندک، که فراخوانده و برانگیخته می‌شوند، دوباره آشکار خواهد شد.

و اگر اثر را دوباره در مجموعه کامل آثار نویسنده آن قرار دهیم، در قطعات گره‌دار جزییاتی از این دست را باز خواهیم یافت:

روی پنجره شمعدانی‌های زیادی وجود داشت و آفتاب با پرتوی شدید می‌درخشید...

من می‌توانم چرایی ثابت‌های تخیل او را بررسی کنم، و از این رهگذر آنچه را که او گاه از ما پنهان می‌کند، آنچه را که از او ـ حتی از خود او ـ پنهان بود، کشف کنم، [هم‌چون] جدول یا معمایی که به ما امکان می‌دهد تا در سِرّ سویدای او نفوذ کنیم.

در برابر چنین قدرتی چندان بزرگ که مرا به قرار دادن متن مورد بحث در زمان نویسنده‌اش تواناتر خواهد ساخت، در برابر این گسترش شگرف تدریجی کل یک جهان، کل جهان ما که بدین‌سان به طرزی

نامحدود، خود را برای تحلیل عرضه می‌کند، آیا من ناگزیر از به کار بردن صفت «شاعرانه» نیستم؟

هنگامی که می‌گویم یک چشم‌انداز شاعرانه است آیا بدین معنی نیست که در برابر این صحنه هیجان زده می‌شوم، این خانه‌هایی را که می‌بینم، یا این امواجی را که پشت سر می‌گذارم، خود، مرا به ترک خودشان ناگزیر می‌کنند و برای من تمامی انواع ساحل‌ها را می‌گسترانند، و این مکان، مکان‌های بی‌نهایت دیگری را در خود دارد؛ آن چنان که هست، باقی نمی‌ماند؛ در خویش محبوس نیست؛ برای من مبدأ سفری کامل است؛ به همان نحو این توصیف برای من مبداء سفری کامل در تاریخ و ذهن است.

۴. خودداری.

اما برای آنکه ایجاد چنین گسترشی امکان‌پذیر شود، باید، هنگامی که نویسنده به ما می‌گوید مرد جوان وارد اتاق شد، ما، همراهان، بپذیریم با او وارد آنجا شویم؛ کسی که از ورود به آنجا خودداری ورزد طبعاً خود را از تمامی این ثروت محروم خواهد کرد.

باری، اگر من برای شما این متن را نقل کردم، از آن روست که به عنوان مثالی برای آنچه بیشترین تضاد را با شعر دارد انتخاب شده است توسط مردی که حرف او را برای خود در این زمینه حجت می‌دانم، او نه تنها شاعری بزرگ، که ناقدی [است] فوق‌العاده حساس به شعر، هر کجا که یافت شود، هنگامی که از آن سخن بگوید، می‌تواند مرا مجاب کند، اما در اینجا به سادگی تمام از دیدن [آنچه در اتاق است] «خودداری» می‌ورزد.

او، بعد از بستن گیومه‌ها، به ما اظهار می‌دارد:

اینکه ذهن، ولو به‌طور گذرا، به چنین موضوعاتی بپردازد، من یکی حال و حوصله پذیرفتنش را ندارم. می‌گویند که این طرح مکتبی[۳] در جای خودش نشسته است، و در این جای کتاب، نویسنده، لابد برای اینکه مرا کلافه کند، دلایلی داشته است. او وقت خودش را کم تلف نکرده است، چون من وارد اتاق نخواهم شد.

مثال از ترجمه‌ای از **جنایت و مکافات** اثر داستایوسکی گرفته شده؛ آن را آندره بروتون[۴] در نخستین **بیانیه سوررئالیسم** نقل کرده است.

۵. دلایل.

اگر ما مخالفت کلی بروتون، با رمان را بررسی کنیم، نزد او، به طرزی در خور توجه، شماری از اعتراضات صورت‌بندی شده‌ای را خواهیم یافت، که معمولاً بر جالب‌ترین آثار ادبیات معاصر توسط ناقدانی، ظاهراً، از اردوگاه دیگر وارد شده است.

تاختن ما به این‌گونه مقاومت‌ها وقتی جالب‌تر می‌شود که با پر زرق و برق‌ترین سلاح‌ها به میدان می‌آیند؛ از این رو من کمی بعد باز به متن این **بیانیه** خواهم پرداخت. بروتون می‌گوید:

نگرش واقع‌گرایانه به نظر من دشمن تمامی جهش‌های فکری و اخلاقی است. از آن نفرت دارم، زیرا از میانه‌روی، کینه و خودخواهی خنک ساخته شده است. همین نگرش است که این سطرهای مسخره، این نمایشنامه‌های اهانت‌بار را به وجود می‌آورد؛ و مدام در روزنامه‌ها پر و بال می‌گیرد و علم و هنر را با تن دادن به افکار عمومی، آن هم در منحط‌ترین سطح آن سرخورده می‌کند. این وضوح، با حماقت، و با زندگی سگان هم مرز است. فعالیت بهترین اندیشه‌مندان از آن متأثر است. قانون کمترین تلاش، دست آخر، خود را بر آنان هم‌چنان که بر دیگر اندیشه‌مندان، تحمیل می‌کند. پیامد مضحک این وضعیت مثلاً در ادبیات، وفور رمان‌هاست. به حکم ضرورت پالایش، آقای پل والری[۵] اخیراً پیشنهاد گردآوری جُنگی را داد با بیشترین تعداد ممکن از پیش‌درآمدهای رمان‌های حماقت، که او از آنها توقع بسیاری داشت. مشهورترین نویسندگان در آن جُنگ سهمی داشتند. این اندیشه هنوز مایه افتخار پل والری است، که چندی پیش در خصوص رمان به من اطمینان داد که همیشه از نوشتن: «مارکیز در ساعت پنج بیرون

رفت»، خودداری خواهد کرد. ولی آیا به وعده‌اش عمل کرده است؟

(به‌طور گذرا توجه داشته باشیم که این جمله، یکی از جملاتی که از پل والری غالباً نقل شده است، در آثارش یافت نمی‌شود، بلکه فقط در اینجا، توسط بروتون به او نسبت داده شده است) که آن را به این زبان «فاخر»، با این گستاخی شگرف که جز با گستاخی مقدمه‌های راسین قابل مقایسه نیست پی‌می‌گیرد:

اگر سبک خبری محض و ساده، که جمله مذکور، نمونه‌ای از آن را ارایه می‌کند، تقریباً تنها سبک رایج در رمان‌هاست، باید اعتراف کرد، به خاطر این است که بلند پروازی نویسندگان پر دور نمی‌رود. ویژگی اتفاقی به عبث خاصِ هر یک از یادداشت‌هایشان مرا به این فکر می‌اندازد که آنها خود را از کیسه من سرگرم می‌کنند. هیچ تردیدی را نسبت به شخصیت [رمان] بر من نمی‌بخشند: آیا موطلایی است، نامش چیست، آیا در تابستان به او خواهم پیوست؟ مسایلی از این دست که اتفاقی یک‌بار برای همیشه حل شده است، برای من جز اینکه کتاب را ببندم اختیار اختصاصی دیگری باقی نمی‌گذارد، کاری که تقریباً از همان صفحه اول از آن فروگذار نمی‌کنم. این توصیفات! پوچی‌شان با هیچ چیزی قابل مقایسه نیست. چیزی نیست جز روی هم گذاشتن کاتالوگ‌وار تصویرها[۶]. نویسنده بیش از پیش از آنها هر طور که بخواهد، انتخاب می‌کند. او این فرصت را مغتنم می‌شمارد تا کارت پستال‌هایش را به رخم بکشد؛ درصدد است تا مرا به تأیید افکاری مبتذل وادارد.

(آیا ماکس ارنست[۷] به عنوان مثال، پیش از این در تیره‌بختی‌های فناناپذیران نشان نداده بود که کدام شعر را می‌توان از «روی هم گذاشتن کاتالوگ‌وار تصویرها» پدیدار کرد، آیا ناگزیر نبود در «رمان‌ها»ی بزرگش این امر را به‌گونه‌ای بهتر با کلاژ[۸] نشان دهد؟)؛ در اینجا نقل قول داستایوسکی می‌آید. بروتون پس از خودداری از وارد شدن به اتاق، توضیح می‌دهد:

تنبلی و خستگی دیگران توجه مرا جلب نمی‌کند. من از تداوم زندگی تصوری دارم بسیار بی‌ثبات تا لحظات افسردگی و خستگی‌ام را با بهترین لحظات برابر کنم. دلم می‌خواهد وقتی از احساس کردن باز می‌ایستند، سکوت کنند. و نیک دریابید که من فقدان اصالت را به خاطر فقدان اصالت محکوم نمی‌کنم، فقط می‌گویم که به لحظات بی‌ارزش زندگی‌ام اعتنایی نمی‌کنم، و برای هیچ انسانی شایسته نیست لحظاتی را که به نظرش این چنین می‌رسد متبلور کند. اجازه بدهید از خیر این توصیف اتاق، به همراه بسیاری از توصیفات دیگر بگذرم.

از این امر، هر رمان‌نویسی سر باز می‌زند؛ مسأله این نیست که به خواننده اجازه دهیم از خیر این توصیف بگذرد. البته، به هنگام نخستین مرور سریع، امری که متأسفانه ناقدان بسیاری به آن می‌پردازند، معمولاً کلمات، جملات و صفحات بسیاری ندیده گرفته می‌شود؛ اما باید کاملاً به آنها بازگشت؛ اگر این توصیف در آنجا هست، از آن‌روست که ضروری است.

در واقع، می‌بینیم که به چه شیوه‌ای، رمان در متعالی‌ترین شکل‌های خود، پیشاپیش به اعتراض‌های بیان شده در اینجا پاسخ می‌گوید. هنگامی که بروتون اظهار می‌دارد: «بلند پروازی نویسندگان پر دور نمی‌رود»، از «ویژگی اتفاقی به عبث خاص هر یک از یادداشت‌هایشان»، از «مسایلی که اتفاقی یک‌بار برای همیشه حل شده است» سخن می‌گوید، کمترین چیزی که می‌توان گفت، این است که او به طرزی غریب مثالش را بد انتخاب کرده است. اما مطلب جدی‌تر از این حرف‌هاست. جان کلام همین عبارت آخر است که در آن برایمان توضیح می‌دهد چرا او حتی نمی‌خواهد به راستی یک چنین صفحه‌ای را بخواند. در اینجا جملاتی چند که در جهتی یکسان سیر می‌کنند وجود دارند، و ما را متوجه تمایزی اساسی میان دو نوع از لحظات می‌کنند: لحظات جالب، و درخشان که ارزش «متبلور شدن» را دارند و لحظات «بی‌ارزش» که نباید حرفشان را زد.

۶. عروض.

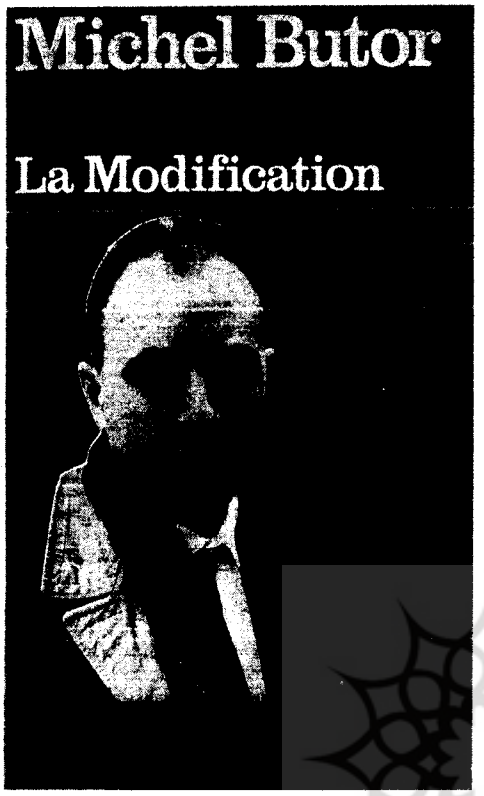
هنگامی که کودک خردسالی برای اولین‌بار در بازگشت از دبستان و در جواب والدینش، که از او می‌پرسند: «صبح چه کار کردی؟» واژه «شعر» را به کار می‌برد: «شعر خواندیم»، نیک می‌دانیم که این واژه برای او معنای دقیقی دارد که والدینش آن را بی‌کمترین تأمل درمی‌یابند. [این واژه] به هنگام ورودش به واژگان این فرد خردسال، هیچ ابهامی ندارد. «شعر»، متنی است که متفاوت با دیگر متن‌ها عرضه می‌شود، حتی پیش از آنکه معنایش را دریابیم؛ و در کتاب قرائت با حروف‌چینی متفاوتی عرضه می‌شود، که به صورت «سطرهای نابرابر» به چاپ می‌رسد (در قرن هفدهم عقیده داشتند که این تعریف کافی است)، و در خارج از کتاب، به عنوان متنی متفاوت با سخنان عادی، به عنوان مثال به مدد آهنگش[۹] خود را می‌شناساند.

مجموعه وسایل به کار رفته برای به دست آوردن این تمایز پیشینی، همان چیزی است که عروض نامیده می‌شود، و می‌توان تاریخ کاملی را از شعر فرانسه با استناد به تحول این وسایل نوشت.

۷. از چنگ تا تصویر.

در قرون وسطی، شاعر خنیاگر دوره‌گرد[۱۰] که در کاخ‌ها به همراه یک آلت موسیقی خنیاگری می‌کند، پیش از بند[۱۱] [شعر]ش لحنی[۱۲] می‌نوازد، با لحنی دیگر آن را به پایان می‌برد. این نواهای[۱۳] موسیقایی چنگ همچون دو کمانک[۱۴] اند که شعر را چارچوب‌بندی می‌کنند و از دیگر چیزها مجزا می‌سازند. رفته رفته آلت موسیقی وارد متن [شعر] می‌شود. ما عروضی را خواهیم داشت مبتنی بر شمار هجاها و قافیه‌ای که بیت را تمام می‌کند تا حدی شبیه به طنین زنگ که، به هنگام ماشین‌نویسی، آگاهمان می‌کند که این سطر تمام شده است.

این عروض کلاسیک طی قرون نوزدهم از آب و



تاب افتاد و جایش را نوع کاملاً متفاوت دیگری گرفت که این فرایند درونی شدن را دنبال می‌کند، و خود، بر برخوردهای غیر متعارف کلمات مبتنی است، همان که امروزه آن را «تصویرهای شعری» می‌خوانند، و حتی پیش از آنکه به عنوان نمادها، کنایات، یا استعارات وصفی قادر به تفسیرشان باشیم، تخیل ما را به شگفتی وامی‌دارند. این بیت [ویکتور] هوگو را در نظر بگیریم:

چوپان سنگپوز با کلاه ابری

این همجواری‌های «چوپان سنگپوز»، «با کلاه ابری» که در گفتگوهای عادی به وجود نمی‌آیند، متن را حتی پیش از آن که چشم‌انداز را به تصور در آورده باشیم، [یعنی] به چوپان کلاهش را بازگردانده باشیم، سنگپوز را با ابر پوشانده باشیم، [از متون غیر شعری] متمایز می‌کند. [پل] الوار[۱۵] در نخستین منظره‌های قدیمی

نقل می‌کند:

«زبانت ماهی قرمز در تُنگ بلورین صدایت»

و تفسیر می‌کند:

اثرپذیری از این امر پیش ـ دیده، درستی ظاهری این تصویر آپولینر[۱۶] [را تأیید می‌کند].

درباره این بیت سن ـ پل رو[۱۷] نیز وضع به همین صورت است:

«جویبار، نقره‌آلات کشوهای دره کوچک»

کلمه هیچگاه به‌طور کامل شیء [مدلول] خود را بیان نمی‌کند. فقط می‌تواند انگاره‌ای از آن را به دست دهد، و آن را به اجمال بازنماید. باید به برخی از روابط ساده بسنده کرد. زبان و ماهی، متحرک، چابک و قرمزند؛ جویبار ـ نقره‌آلات تا حدی به استعاره مبتذل جویبار با امواج نقره فام تازگی می‌بخشد. اما به واسطه این همانندی‌های ابتدایی، تصویرهای جدیدی را پدید می‌آورد که دلبخواه‌ترند از آن رو که صوری‌اند: تُنگ بلورین صدایت، کشوهای دره کوچک. انسان [تعبیرهای] زبان صدایت، ماهی قرمز در تُنگ بلورین، جویبار دره کوچک، نقره‌آلات کشوها را از یاد می‌برد تا جز با امر غیر منتظره، جز با آنچه به شگفت می‌آورد و واقعی به نظر می‌رسد، جز با امر توضیح‌ناپذیر در ارتباط نباشد: تنگ بلورین صدایت، کشوهای دره کوچک.

بگذریم از اینکه الوار سُرنا را آشکارا از سر گشادش می‌زند، زیرا برخورد «کشو دره کوچک» که به هر یک از کلمات تشکیل دهنده‌اش قدرت تجسم بخشی آن را بازمی‌گرداند، ما را به شگفت وامی‌دارد پیش از آنکه نظم عادی «جویبار دره کوچک» را که به شعر ارزش روایی‌اش را بازمی‌گرداند، دوباره برقرار کنیم.

شعر سورئالیستی تصویر را به مثابه یگانه تکیه‌گاه عروضی در نظر می‌گیرد؛ و یکسره از تتابع چنین برخوردهایی در حد امکان متباین تشکیل می‌شود. آسان است نشان دادن اینکه در آن عروضی هست به همان صلابت عروض رقعه‌های منظوم[۱۸] بوالو[۱۹]، و به شوخی می‌ماند گفتن اینکه یک متن سوررئالیستی به خودی خود و به عنوان یک متن شاعرانه بازشناخته می‌شود پیش از اینکه منظور آن را دریابیم و قادر به روشن ساختن محتوای آن باشیم.

اما این عروض نسبت به عروض کلاسیک یک عیب دارد: در درون شعر دوازده هجایی می‌توانستیم هر چیزی را وارد کنیم؛ از هر دری سخن بگوییم، توضیح بدهیم؛ در شعر سوررئالیستی، این امر دیگر ممکن نیست؛ این‌گونه شعر علی‌رغم همه «زیبایی»اش، محکوم به نوعی غموض است، نیازمند تفسیرهای شاعر است که برای روشن کردنش ناگزیر است به ما خبر دهد که آن را در چه حال و هوایی سروده است، یعنی آن را دوباره در متن زندگی روزمره، در متن این لحظه‌های بیهوده که بروتون از آن سخن می‌گفت، قرار دهد. به عنوان مثال شب آفتابگردان او و تفسیری را که در عشق دیوانه از آن ارایه داده است در نظر بگیریم.

۸. جدا: مقدس.[۲۰]

این عروض بنابر این برای چیست؛ این «انزوای پیشینی» که، به خوبی احساس می‌کنیم، با این «جداسازی» میان برخی «لحظه‌ها» و لحظه‌های دیگر، به طرزی تنگاتنگ مرتبط است، برای چیست.

«این مقدس است» بدین معنی است که نباید به آن دست زد، و نمی‌توان آن را با دیگر چیزها آمیخت. ما آن را با یک حصار، با یک حفاظ احاطه می‌کنیم.

هر جامعه‌ای مشکلات، مسایل و تناقض‌های خودش را دارد که نمی‌توان بلافاصله در واقعیت به حل آنها پرداخت، باید در زمینه تخیل تسکینشان داد و آرامشان کرد. برای آنها، توضیحی لازم است: هنگامی که این توضیحات لازم از نظر ما تخیل محض هستند، و ما را دیگر ارضا نمی‌کنند، آنها را اسطوره می‌نامیم.

هستند حکایت‌هایی که کاملاً با شماری از مظاهر این جامعه مرتبط، و برای حرکت آن ضروری‌اند، این

امر حتی به آن [جامعه] امکان ادامه حیات می‌دهد.

اگر این حکایت‌ها از یاد بروند یا دگرگون شوند، خود جامعه منحل می‌شود. بنابر این باید که این حکایت‌ها با دقت بسیار حفظ شوند، و همه بر سر آنها توافق کنند. اینها ناحیه‌ای از زبان هستند که با ید مطلقاً با ثبات و با صلابت باشند.

بر عکس، حکایت‌هایی که ما برای خودمان می‌سازیم، حکایت‌هایی که هر روز برای یکدیگر می‌سازیم، نه تنها به درد اینکه همه‌شان را حفظ کنیم نمی‌خورند، بلکه لازم است بیشترشان را از یاد ببریم. باید که جای اخبار شب را اخبار صبح بگیرد. باید مدام آنچه را که دیروز راست بود از یاد برد، برای آنکه دیگر جز آنچه را که امروز راست است به یاد نیاورد.

زبان نامقدس[۲۱] در نتیجه دایماً محو می‌شود و، در این محو شدگی مستمر، ناگزیر کلمات معنایشان تغییر می‌کند و رفته‌رفته از بین می‌رود. این کلمات در مسیرهای گوناگونی تحول می‌یابند و دیری نمی‌گذرد که اهالی دو محله یک شهر، کلمات یکسانی را برای بیان مقاصد کاملاً متفاوت به کار می‌برند. چگونه ممکن است، برای فهمیدن حرف یکدیگر، «معنای مشترک» این کلمات را بازیافت؟

خوب، به عبارت‌ها و حکایت‌هایی رجوع می‌کنیم که مطمئنیم [برای همه مرجعی] مشترک هستند، و به متن‌هایی که، خود، طعمه این زوال و تبعید مستمر نیستند.

در تمدن اسلامی، قرآن، یعنی متن مقدس در حداعلی، «فرهنگ فقرا»[۲۲] نامیده می‌شود. این بدان معنی است که هر بار که میان دو تن مباحثه درمی‌گیرد بر سر معنایی که بجاست به کلمه‌ای نسبت داده شود، معنایی که ممکن است به طرزی درخور توجه در تحول عادی زبان، دگرگون شده باشد، می‌توان به این متن که، خود، دگرگونی نمی‌پذیرد، به خوبی حفظ شده است، و فرض بر این است که همگان می‌شناسندش، رجوع کرد.

شما از نقشی که ترجمه قدیمی تورات به عنوان مرجع زبان‌شناختی دست اول[۲۳] در کشورهای آنگلو ـ ساکسن ایفا کرده است با خبرید.

بحث بنابر این بر سر این است که بتوانیم این کلمه را باز در «نص قطعی»اش[۲۴] قرار دهیم، تا باز آن را از معنایی که دارد از دست می‌دهد سرشار کنیم.

زبان مقدس بدین ترتیب ضامن معنای زبان نامقدس است. چه «کشنده» تواند بود درآمیختن آن با یک متن نامقدس، باید که متن مقدس به شدت هر چه تمام‌تر از آن [متن نامقدس] متمایز شود با «شکل»ی که در عین حال حفظ‌اش کند. با شتاب زیاد، زبان مقدس نسبت به زبان نامقدس، که غالباً از مرجع‌هایی ثانوی[۲۵] تشکیل می‌شود، کهنه می‌گردد، و این تحول ممکن است به حدی ادامه یابد که متن مقدس در یک جامعه با زبانی بیان شود کاملاً متفاوت با زبانی که در کوچه و بازار بدان تکلم می‌کنند، و دیگر یک کلمه «مشترک» هم با آن نداشته باشد. بنابر این ناگزیر از ترجمه آنیم. این همان وضعی است که در شرق مسیحی به آن بر می‌خوریم، آنجا که زبان مقدس، لاتینی، زبانی است «مرده»، و مشترک نسبت به تمام زبان‌های «عامیانه» همان‌طور که می‌گفتند در لحظه‌ای که این «مرگ» قطعی به نظر رسید.

در این حالت زبان مقدس، و متون مقدس دیگر نمی‌توانند نقش خود را به عنوان ضمانت کنندگان معنای زبان نامقدس ایفا کنند مگر به واسطه مراجع مقدس ثانوی که گاه با مراجع مقدس اولین رویارویی می‌کنند، نقش اساسی مطالعه زبان و ادبیات یونانی و لاتینی، و این اصل بدیهی پنهان در تعلیمات متوسطه سابق ما که «زبان فرانسه را به درستی نمی‌توان شناخت اگر لاتینی نخوانیم» از اینجاست؛ زبان ادبی تلویحاً به عنوان ضامن معنای کلمات ما جانشین زبان لاتینی کلیسا شده است.

۹. حکمروایی خدایان، تَرکِ آنان.

تمامی لحظه‌های مهم زندگی جامعه با اسطوره‌اش رابطه‌ای تنگاتنگ دارد، روزهای مهم از دیگر روزها جداست، ما در آن به‌گونه دیگری رفتار می‌کنیم. اینها روزهای عید خواهند بود که طی آن این اساطیر را «به نمایش خواهیم گذاشت»، این متون را خواهیم خواند و از برخوانی خواهیم کرد.

تمامی لحظات مهم زندگی فرد نیز «ویژه» است، که با تشریفات از دیگر لحظات جدا می‌شود؛ از قبیل تولد، ازدواج، و مرگ.

تمامی اینها در مکان‌هایی مشخص [برگزار می‌شوند]: معبدها، کلیساها، که از مابقی مکان[ها] با حصارها و حریم‌ها جدا می‌گردند. شخصیت‌های مهم از مابقی «فناپذیران» جدا می‌گردند: شاه یا به عنوان یکی از خدایان ظاهر می‌شود آن چنان که در مصر قدیم، یا به عنوان برگزیده خدایان، آن چنان که در اغلب تمدن‌ها. کسانی که خاصةً به این حوزه جدا شده می‌پردازند خود نیز [از دیگر کسان] جدا می‌شوند: کشیشان کسوت خاص و آداب اخلاقی خاص دارند.

تمامی جهان نامقدس متعادل می‌شود به واسطه این وزنه تعادلی که بر آن [جهان نامقدس] در تمامی جزییاتش و در تمامی لحظاتش منطبق می‌شود، و به واسطه این جهان مقدس که از نظر ما ساخته آن [جهان نامقدس] است (ما می‌گوییم که یونانیان خدایانشان را «اختراع کردند») اما از نظر خود جامعه ضرورتاً چنان می‌نماید که گویی این [جهان مقدس] ساخته آن [جهان نامقدس] است (یونانیان می‌گفتند که خدایانشان آنها را اختراع کرده بودند).

تمدنی که در آن عناصر مقدس نقش خود را به تمامی ایفا نمایند، ثبات کامل جهان نامقدس را تأمین می‌کنند. این است آنچه قوم شناسان «جامعه ابتدایی[۲۶]»اش می‌خوانند، و ما به خوبی می‌دانیم که این امر جز به عنوان مفهومی آرمانی وجود ندارد؛ تمامی جامعه‌ها به واقع از آن [جامعه ابتدایی] پیچیده‌ترند؛ جهان مقدس، [جهان] اسطوره‌ای، خود سرشار از تناقض‌هاست.

این بدان خاطر است که جامعه‌ها جدا افتاده از یکدیگر باقی نمی‌مانند، با یکدیگر برخورد می‌کنند، جنگ یا تجارت می‌کنند، و تنها عناصر «واقعی»شان، سلاح یا محصول، سرباز یا تاجر، نیستند که با یکدیگر رویارو می‌شوند، مبادله می‌شوند، بلکه عناصر تخیلی، خدایانشان نیز چنین‌اند.

بنابر این «بازی»یی میان نمایش‌های مقدس و زندگی روزمره پدید خواهد آمد. دیری نمی‌گذرد که فرد به یک آشفتگی اسطوره‌ای تن در خواهد داد. او دیگر دقیقاً نخواهد دانست لحظات مهم کدامند، میان دو یا سه مجموعه از اعیاد، و معابد و کشیشان تردید خواهد کرد؛ او دیگر نخواهد دانست چگونه باید به معضلات زندگی خاص خود سر و سامان بدهد، کدام خدا را بخواند و خویش را وقف او کند.

۱۰. اینجاست که ادبیات پدیدار می‌شود.

در زمانی که تئاتر یونانی تولد یافت (البته در زمان هومر[۲۷]) موقعیت اسطوره‌سخت مبهم شد، و نخستین اقدام شاعری چون آشیل[۲۸] در اُرستی[۲۹]، تلاش برای دوباره نظم بخشیدن به این آشوب، «داوری کردن» میان خدایان و بیرون آمدن از این ابر انبوه مصیبت‌بار بود.

شعر همیشه در غم غربت از یک جهان قدسی گمشده پدیدار می‌شود. شاعر کسی است که پی‌می‌برد زبان، و به همراه آن تمامی چیزهای انسانی در خطر است. کلمات متداول دیگر تضمینی ندارند؛ اگر معنای خود را از دست بدهند، همه چیز معنایش دست‌خوش نابودی می‌شود ـ شاعر می‌کوشد تا به آنها معنایشان را بازگرداند.

شاعر، هنگامی که دیگر نمی‌داند چگونه لحظات

مهم را از دیگر لحظات تمیز دهد، چگونه ماندگارشان کند، از آنجا که در میان تشریفات متناقض بی‌حاصل گم شده است، می‌کوشد، زمانی که «لحظه»‌ای اهمیت خود را بر او آشکار می‌سازد آن را با حکایت کردن به شکلی که قابل مقایسه با شکل «متون» قدیم باشد (Textus: بافته، درهم بافتگی، بافت) ماندگار کند، به نحوی که مندرس شدن و نخ‌نما شدن سخنانش به همان سهولت معمولی ممکن نباشد.

بدین‌سان است لامارتین در **دریاچه**:[۳۰] لحظه‌ای از زندگی‌اش به دلیل اهمیت در خور توجهی که دارد از دیگر لحظات مجزا می‌شود؛ او شعری می‌سراید تا این لحظه از یاد نرود؛ عروضی دقیق را به کار می‌گیرد تا کسانی که این شعر را تکرار خواهند کرد، این زبان را بازگو خواهند کرد، آن را دگرگون نکنند و از ترکیب نیندازند.

۱۱. عصر زرین.

با این اجزاء واقعیت که برای او (شاعر) از دیگر اجزاء جدا می‌شوند، او می‌کوشد تا عصر زرینی گمشده را، با این لحظات شگرف، با این مکان‌های شگرف، با این مردان یا زنان شگرف، و بهشتی گمشده را، زندگی‌یی پیشینی را، و زمانی بازیافتنی را، ضمن به هم بافتشان با رشته نوعی عروض، بازسازی کند.

شعر، در نتیجه، پیش از هر چیز این تضمین بازیافته معنای کلمات و نگاهداشت سخن‌ها، [یعنی] کلید گمشده است؛ به تمامی اینها فضلیت‌های بسیار دیگری پیوند می‌خورد.

هنگامی که شاعر به گفتن چیزی «بس نزدیک» است، و تعبیری «نوک زبان» اوست، خوب، اگر شعری دوازده هجایی بنویسد، این تعبیر، مثلاً، یک هجای زیادی خواهد داشت، و ممکن نیست به شکلی که او به آن اعتماد می‌کند درآید؛ او ناگزیر خواهد بود بازایستد، و به آنچه بنا داشت بگوید بیندیشد.

این کلماتی را که او به طرزی کاملاً طبیعی، بی‌آنکه در آنها اندیشه کند، به کار می‌بُرد، اکنون باید به جستجوی معادلی برایشان باشد، طور دیگری آنها را در نظر بگیرد، مورد سئوال قرار دهد و ببیند. بدین ترتیب کاربرد یک شکل نیرومند شیب‌های بد زبان متداول را که از رهگذر آنها کلمات، اشیاء، رویدادها و قوانین معنایشان را از دست می‌دهند، از میان برمی‌دارد.

کلمات چون در این روشنایی تازه آشکار می‌شوند، شاعر ناگزیر است کلمات دیگری را جستجو کند، باید به جستجوی «لحظات» و «قطعات» دیگری به راه افتد تا این شکل متوقع را سرشار سازد و این وظیفه را به انجام رساند. عروض او را وادار به اختراع خواهد کرد؛ بیت، بند و غزل ناتمام چون از او انتظار دارند که کاملشان کند، او، با این نوع ابزار، و تور، و دام، به اکتشاف آنچه در احاطه‌اش دارد خواهد پرداخت، که به مددشان ناگهان چیزی را دریافت خواهد کرد که پیش از این به فکرش هم نمی‌رسید. جهان یکسر به‌گونه دیگری پدیدار خواهد شد.

این بازسازی عصری زرین را هیچ‌گاه نمی‌توان در لحظه‌ای مشخص از گذشته متوقف کرد. هر بار که شاعر می‌کوشد در آن جای گیرد، همان تمایز را میان آنچه امکان بازیافتن بهشت را می‌دهد و آنچه باید به کنار نهد برای خود قایل خواهد بود. حرکت اندیشه شاعرانه، که ابتدا بازگشت به نوعی گذشته گمشده است، تا بی‌نهایت به دورتر پس رانده می‌شود، به حدی که امکان نخواهد داشت آرام گیرد مگر در بیرون از جهان و زمان anywhere out of the world [هر جا که اینجا نیست]، در یک ناکجاآباد یا اگر بیشتر می‌پسندید تعبیر خوشایند رنوویه[۳۱] فیلسوف را تکرار کنیم، در یک (uchronie)[۳۲]، در این بیرون از تاریخ که به درستی آن‌گونه که «ما طالبیم» خود را می‌نمایاند. این یادآوری و این غم غربت ناگهان سر راه آینده ما سبز خواهند شد.

بدین‌سان شعر، نقد زندگی اکنون، تغییر خویش را به ما پیشنهاد می‌کند.

۱۲. روزمرگی.

بنابر این کدام وسوسه ما را به تکفیر رمان‌نویس وامی‌دارد که، همو، از روزی که چهره «واقع‌گرا» به خود گرفته، اصرار می‌ورزد تا با ما از لحظات عادی، از شخصیت‌های عادی در محیط‌های عادی، با کلمات خاص خودشان، سخن بگوید.

بالزاک این تضاد را چندان احساس می‌کند که در آغاز **باباگوریو** به ما اظهار می‌دارد:

پس از خواندن تیره‌بختی‌های باباگوریو، با اشتها شام خواهید خورد، در حالی که بی‌اعتنایی خود را به حساب نویسنده می‌گذارید، نسبت اغراق‌گویی به او می‌دهید، تهمت شاعری به او می‌زنید. آه! این را بدانید که این داستان غم‌انگیز نه یک داستان تخیلی است، نه یک رمان. همه‌اش راست است، آنقدر راست که هر کس می‌تواند عناصر آن را نزد خود و شاید در قلب خود بازشناسد.

به او تهمت شاعری می‌زنید. زندگی روزمره در زبان روزمره. برای شاعر، گناه نخستین رمان همین است، زیرا اگر بتوانیم به خوبی تصور کنیم که تمامی شاعران بی‌بدیل‌اند، و هر شعر این ارزش را دارد که آن را برای خودش مطالعه کنیم، اگر رمان در واقع به ما رویدادهایی معمولی را عرضه می‌کند در زبان معمولی، ناگزیر رمان‌های معمولی بسیاری وجود دارند، یعنی ممکن است به یکسان جای یکدیگر را بگیرند، و ارزشی جز اینکه «به اجمال» مطالعه شوند ندارند.

رمان در شکل کنونی‌اش به واقع آغاز نشد مگر از روزی که کشف[۳۳] چاپخانه به کتاب امکان داد شی‌یی بشود ساخته شده که با نمونه‌های بسیار زیاد کاملاً یکسان تجدید چاپ می‌شود.

این توده داستانی، کود یا خاک برگی است که روی آن ماجرای رمان‌های بزرگ امکان جوانه زدن و شکفتن خواهد داشت. در ابتذالی که ما جملگی به سر می‌بریم گه‌گاه شخصیتی گل می‌کند. به همان ترتیب، در رمان، هنگامی که این آدم‌های هر روزه به یکدیگر برمی‌خورند، طبعاً کسی سری توی سرها درخواهد آورد: کسی که گویی اغلب با او برخورد نداریم؛ و صفحاتی که او در آنها ظاهر خواهد شد نیز از صفحات دیگر متمایز خواهند شد؛ او با زبانی متفاوت سخن خواهد گفت.

۱۳. مقطع‌ها.[۳۴]

در یک رمان، همه می‌دانند، و بروتون بهتر از همه، ممکن است مقطع‌های شاعرانه‌ای وجود داشته باشد، که چون با قیچی جُنگ‌پرداز، گردآوری شده‌اند، به عنوان شعرهایی منثور یا حتی منظوم عرضه می‌شوند. بودلر در اهداییه **ملال پاریس**[۳۵]، به ارسن هوسه[۳۶] می‌گوید که او «اراده سرکش خواننده‌اش را با رشته نامحدود طرحی[۳۷] بی‌فایده به حال تعلیق درنمی‌آورد.» به همان نحو اظهار می‌دارد که در کتابش رمانی هست، اما هر آنچه را که بی‌واسطه شاعرانه نبود، از آن حذف کرده است. ما این احساس را [در آن سخن بروتون] باز می‌یابیم: «اجازه بدهید از خیر این توصیف اتاق، به همراه بسیاری از توصیفات دیگر بگذرم.»

نقل قول داستایوسکی از ترجمه‌ای قدیمی و نه چندان وفادار صورت گرفته است. تیزهوشی شگرف بروتون موجب می‌شود که رجوع به ترجمه دقیق‌تر بهترین مثال او را به مراتب برای مقصودش سطحی‌تر، و برای مقصود ما عمقی‌تر گرداند. اینک همان مقطع اما با ترجمه ژان شوزویل:[۳۸]

اتاق نسبتاً کوچکی که جوان وارد آن شد، با کاغذی زرد فرش شده بود. شمعدانی‌هایی وجود داشت و پرده‌هایی به پنجره. در این ساعت غروب آفتاب آن را از پرتوی شدید سرشار می‌کرد. راسکلنیکف بی‌اختیار به خود گفت: «پس لابد آفتاب به همین صورت خواهد دید!»، و با نگاهی سریع،

مجموعه اتاق را برای آنکه حتی‌الامکان در حافظه‌اش حک کند، از نظر گذراند. اما این اتاق هیچ چیز چندان خاصی نداشت. اثاثیه قدیمی چوبی زردرنگش عبارت بود از کاناپه‌ای با پشتی پهن چوبی هلالی، میزی بیضی شکل که نزدیک این کاناپه قرار داشت، میز آرایشی با آینه‌ای آویخته به دیواره، صندلی‌هایی دراز به دراز دیوارها و دو یا سه تابلو باسمه‌ای که در قاب رنگ و رو رفته‌شان، دوشیزگانی آلمانی را نشان می‌دادند که پرندگانی در دست داشتند. همه اسباب و اثاثیه همین بود. چراغ خوابی در گوشه‌ای جلو تمثال کوچکی می‌سوخت.

و هنگامی که شمعدانی‌ها دم پنجره، روشن شده از نور آفتاب، در **اعتراف استاوروگین**؛[۳۹] دوباره پدیدار می‌شوند، همان تأثر در قلب آن جانی پدید می‌آید:

لحظه‌ای بعد، به ساعتم نگاه کردم و ساعت را به دقتی که امکان داشت یادداشت کردم. چرا به آن همه دقت نیاز داشتم؟ - نمی‌دانم، اما قدرت انجامش را داشتم و به طور کلی در آن لحظه، می‌خواستم هم‌چیز را به دقت مشاهده کنم...

کتابی برداشتم که به کناری رهایش کردم، و بنا کردم به تماشای یک عنکبوت کوچک قرمز روی یک برگ شمعدانی. و محو این تماشا شدم. در همان لحظه‌ای که روی پنجه‌های پایم بلند می‌شدم به یادم آمد که در آن وقت کنار پنجره نشسته بودم و به عنکبوت قرمز نگاه می‌کردم، محو در خیالات خودم بودم، دقیقاً به طرز بلند شدنم روی پنجه‌های پایم برای چشم دوختن به این شکاف فکر می‌کردم.

عنکبوت قرمز روی شمعدانی‌ها، پرتو خفیف آفتاب بی‌رحم، که «به همین صورت خواهد دمید» لحظه‌ای که آفتاب پیشین، روشنایی عصر زرین را، در بیداری هولناکی که رؤیای آسیس[۴۰] و گالاته[۴۱] در پی‌داشت می‌پوشاند:

... خوابی دیدم که کاملاً برایم غیر منتظره بود چون هیچ‌وقت شبیهش را ندیده بودم. در موزه در سد[۴۲] تابلوی هست از کلود لورن[۴۳] ... آسیس و گالاته. من همیشه آن را «عصر زرین» می‌نامیدم... من همین تابلو را در رؤیا دیدم...

آفتاب، بس شادمان از کودکان زیبایش، این جزیره‌ها و این دریا را در پرتوهای خود غوطه‌ور می‌ساخت... دقیقاً نمی‌دانم چه رؤیایی دیدم، اما صخره‌ها و دریا و پرتوهای مورب غروب آفتاب، همه اینها را تصور کردم باز می‌بینم هنگامی که بیدار شدم و برای نخستین‌بار چشمان تر شده از اشکم را باز کردم... از پنجره اتاق کوچکم، لابلای گیاهانی که در آنجا شکفته بودند، دسته‌ای از پرتوهای کج تابیده غروب آفتاب مرا غرقه در نور خود می‌کرد. شتاب کردم تا چشمانم را دوباره ببندم، به این امید که رؤیای محو شده را بازیابم. اما ناگهان در کانون نور خیره کننده، نقطه کوچکی را مشاهده کردم. این نقطه شروع کرد به شکل گرفتن، و ناگهان به وضوح عنکبوت کوچک قرمزی بر من ظاهر شد. و مرا فوراً به یاد عنکبوتی انداخت که روی برگ شمعدانی دیده بودم، در حالی که پرتوهای غروب آفتاب نیز می‌تابید. به نظرم آمد چیزی در من رسوخ می‌کند، برخاستم و روی بسترم نشستم. این بود همه آنچه پیش از این روی داده بود!

۱۴. عروض گسترش یافته.

اما رمان نه تنها به واسطه مقطع‌ها، که در کلیتش نیز، می‌تواند و باید شاعرانه باشد. پیش از این دانستیم که این مقطع‌ها که بی‌درنگ «شاعرانه» تلقی می‌شوند، نزد نویسندگان بزرگی همچون بالزاک و استاندال و داستایوسکی، با مقطع‌های دیگر رابطه‌ای تنگاتنگ دارند، و با جدا شدن، بخش عمده‌ای از شعریت خود را از دست می‌دهند، و با «عنصر»ی مرتبط هستند که از دیر باز شناخته شده است، سبک، یعنی دقیقاً آنچه امکان می‌دهد نویسنده‌ای بازشناخته و از دیگران متمایز شود، اصل انتخاب در درون امکانات زبان، واژگان و شکل‌های دستوری[۴۴] گاه چندان دقیق است که می‌توان آنها را با ارقام بیان کرد، مثلاً بسامدهای برخی واژه‌ها را نشان داد، تحول این بسامدها را پی گرفت (این یکی از راه‌هایی است که امکان می‌دهد ترتیب زمانی گفت و گوهای افلاطون را اندکی سر و

سامان داد.) مالارمه[۴۵] می‌گوید:

شکلی که شعر نامیده می‌شود خود به سادگی، ادبیات است؛ همین که طرز بیان قوام یابد شعر، و همین که سبک قوام یابد ضرباهنگ پدید می‌آید.

هنگامی که این مفهوم [شعر] مفهومی آگاهانه بشود، نویسنده خواهد کوشید تا مثلاً ضرباهنگ معینی را دنبال کند، این مفهوم به مثابه معادل نوعی عروض با تمامی مقتضیاتش عمل می‌کند. اما سبک، تنها شیوه‌ای که با آن کلمات در درون جمله برگزیده می‌شوند نیست، بلکه شیوه‌ای است که بر اساس آن جملات، مقطع‌ها، و حوادث ضمنی در پی یکدیگر می‌آیند. در تمامی سطوح این بنای عظیم که رمان است، ممکن است سبک یعنی شکل، تفکر در باب شکل، و در نتیجه عروض وجود داشته باشد. این است آنچه در رمان معاصر «تکنیک» می‌خوانند.

ما اینک در برابر عروضی هستیم گسترش یافته، و فربه از ماجراهای ناشنیده که «قواعد» کهن نسبت به آن جز لکنت زبان نیست.

شاعر، برای متبلور کردن شگفتی‌های خویش، کلمات هر روزه را به کار می‌برد، و هدف شعر، حتی خود شعر. همانا نجات زبان متداول است، هنگامی که شعر به کلی از آن [زبان] جدا می‌شود، ما در شرف یک انقلاب ادبی هستیم (مالرب[۴۶]: وردزورث[۴۷]، «شب‌کلاه قرمز را گذاشتم سر فرهنگ لغت» از هوگو) که در آن شعر، همچون آنته[۴۸] در تماس با مادرش زمین، نیروی خود را در این چشمه [تجدید] جوانی که صدای کوچه است از سر خواهد گرفت. اینها کلمات هر روزه‌ای هستند که شاعر معنایشان را به آنها باز می‌گرداند، یا به مدد «بافت‌هایی»[۴۹] که در آن این کلمات را به‌گونه‌ای بس قطعی درک می‌کند، معنایی تازه به آنها می‌دهد.

چرا بر کلمات درنگ کنیم؟ چرا همان کار را بر مبنای جملات هر روزه انجام ندهیم؟ اگر قادر باشیم آنها را در درون شکل‌های نیرومند به یکدیگر پیوند دهیم، این جملات چنین مبتذل در نظر اول، به عنوان جملاتی آشکار می‌شوند دارای معنایی که فراموش کرده بودیم، یا نتوانسته بودیم درک کنیم.

در ساده‌ترین سطح: [به عنوان مثال] این شعر ـ گفت و گوهای[۵۰] آپولینر است که اغلب توجه بروتون را «جلب» کرده‌اند:

دوشنبه کوچه کریستین

مادر سرایدار و سرایدار به همه چیز اجازه عبور می‌دهند
اگر مردی همراهی‌ام کن امشب
کافی است کسی در بزرگ را نگهدارد
در حینی که دیگری بالا می‌رود
شعله گاز روشن
خانم خانه مسلول است
وقتی تمام کردی یک دست نردبازی خواهیم کرد
رهبر ارکستری که گلویش درد می‌کند
وقتی به نوس آمدی می‌دهم چرس دود کنی
به نظر می‌آید قافیه می‌شود
کپه‌هایی از نعلبکی، گل‌ها، یک تقویم دیواری
پیم، پام، پیم
باید سیصد فرانکی به صاحب خانه‌ام بِسُلفم
ترجیح می‌دهم نکه‌نکه بشوم تا آنها را به او بدهم.
...

قرابت یک چنین متنی با توصیف اتاق نزد داستایوسکی در خور توجه است. بحث بر سر آن نوع از جملات است که هر کسی می‌تواند بشنود «دوشنبه» یعنی روزی به ظاهر مثل روزهای دیگر، «کوچه کریستین»، یعنی در کوچه‌ای به ظاهر مثل کوچه‌های دیگر. «به نظر می‌آید قافیه می‌شود» ما را وامی‌دارد تا ساختاری موزون را حدس بزنیم که به ویژه مبتنی بر جناس‌هایی است که از این مجموعه نشانه‌گذاری‌ها[۵۱] شعری می‌سازد همانند با شعر

قدیم. اگر این متن را با شعر ـ گفت و گوی پیشین مقایسه کنم:

زنان

ـ قهوه کره و نان بیاور
مربا جزغاله... یک ظرف شیر
ـ باز هم کمی قهوه «قهوه لانشن لطفاً
ـ می‌گویند که باد با جملات لاتینی حرف می‌زند
ـ باز هم کمی قهوه لاشن لطفاً
ـ لوت! آیا غمگینی ای قلبک من ـ گمان می‌کنم [کسی را] دوست می‌دارد
ـ پناه بر خدا ـ من که جز خودم را دوست نمی‌دارم
ـ هیس! مادر بزرگ دارد تسبیحش را می‌گرداند
...

روشن می‌شود که به جای عروض کلاسیک عروضی از نوع سوررئالیستی نشسته است که از ایهام‌ها و جناس‌های ایجاد شده میان جملات سود می‌برد، نه از ایهام‌ها و جناس‌های ایجاد شده میان کلمات. آنچه به علاوه در خور توجه است، این است که این پهلوی هم‌گذاری‌ها به هیچ‌وجه به عنوان چیزهایی استثنایی ارایه نشده‌اند، بلکه به عنوان آنچه معمولاً به آن توجه نمی‌کنیم، چرا که توجهمان معطوف به تنها یکی از این گفت و گوهایی می‌شود که اجزایش در اینجا فراهم آمده‌اند. نه تنها جملات که مکالمات نیز جملگی می‌توانند رفته‌رفته بر ما به‌گونه‌ای کاملاً متفاوت با آنچه در ابتدا به نظر می‌رسیدند آشکار شوند. بدین ترتیب هستند حرف‌های پیش پا افتاده و واقعیت‌های روزمره‌ای، که، چون با نور شکل‌های نیرومند دگرگون شوند، با درخششی غیر منتظره خواهند تابید.

۱۵. شعر داستانی.

تفاوت میان مقطع‌هایی که بی‌واسطه شعری‌اند یعنی مقطع‌هایی که در آن کلمات، با قدرت به یکدیگر پیوند خورده‌اند، حتی اگر از مجموعه جداشان کنیم، همچون شعرهای برگرفته از یک رمان ناشناخته که ملال پاریس را تشکیل می‌دهند، و مقطع‌هایی که در وهله اول نثری‌اند، و جز در یک قرائت «دنباله‌دار»، خواه خطی باشد یا اجمالی، خواه پیوسته باشد یا ناپیوسته، نمی‌توانند تمامی محاسن خود را جلوه‌گر کنند، و هیچ‌چیز نمی‌تواند از آن [محاسن] محرومشان کند، این است که این تفاوت دقیقاً مشابه تفاوتی است که خود اثر را از رمان‌های معمولی، از توده داستانی، یا از حرف‌های پیش پا افتاده روزانه جدا می‌کند.

این بدان معناست که رمان قادر خواهد بود در درون خود نشان دهد چگونه پدیدار می‌شود، و چگونه در متن واقعیت پدید می‌آید. شعر داستانی یا اگر بیشتر می‌پسندید رمان شعر گونه که توانسته است از رمان درس بگیرد شعری خواهد بود توانا به تبیین کردن خویش و نشان دادن موقعیت خویش؛ و خواهد توانست متضمن تفسیر خاص خویش باشد.

از آنجا که رمان بزرگ بی‌بدیل است، تمامی رویدادهای معمولی‌یی که از آنها سود می‌جوید، در نتیجه، بنابر فضیلتش مَنِشی بی‌بدیل کسب می‌کنند. اما این جداسازی با حفاظ بیرونی که برخی رویدادهای عادی، برخی تزیین‌های[۵۲] ملال آور عامه پسند (odi profanum vulgus et arceo)[۵۳] را از ورود به این شکارگاه حفاظت شده باز می‌دارد، صورت نمی‌گیرد، بلکه به واسطه ساختاری که می‌تواند هر آنچه را که در وهله اول می‌پنداشتیم بیهوده است جذب کند. [و بدین‌سان] فرایند درونی‌سازی عروضی که ذکرش پیشتر گذشت در آن [ساختار] تداوم می‌یابد.

اما اگر از یک سو ساختاری وجود داشته باشد، و از سوی دیگر «ابتذال»ی که [آن ساختار] به کلی برایش علی‌السویه باشد، این دو تکه ممکن نیست هیچ‌گاه به صورت اثری [ادبی] درآیند، و ساختار در واقع از اینکه لحظات گوناگون را به هم ربط دهد کاملاً ناتوان است.

شعر داستانی بنابر این ممکن نیست مگر اینکه این ابتذال، همان که بیشتر آدم‌ها، آن را چیزی ساده درمیان دیگر چیزها، و «هم ارز» [با آنها] به حساب می‌آورند، مبتذل نباشد مگر برای کسی که کتاب را نخوانده است، نتیجتاً طی خواندن دقیق و باز خواندن، فضیلت غیر عادی آن از حیث دلالت‌گر بودن، نمونه بودن: و «کلمه» بودن نسبت به دیگر چیزها [برای ما] کشف می‌شود، و به مدد آن می‌توانیم از دیگر چیزها سخن بگوییم و آنها را فهم کنیم.

بنابراین باید که ساختار درونی رمان در ارتباط با واقعیتی که در آن پدیدار می‌شود باشد: و هاگ[۵۴] این ریسه[۵۵].

رمان‌نویس در این صورت کسی است که مشاهده می‌کند طرح یک ساختار در آنچه در پیرامون اوست دارد ریخته می‌شود، او این ساختار را پی خواهد گرفت، رشد خواهد داد، تکمیل خواهد کرد، تالحظه‌ای که برای همگان قابل خواندن شود.

او کسی است که مشاهد می‌کند اشیاء پیرامونش به زمزمه آغاز کرده‌اند، و او این زمزمه[ی نامفهوم برای همگان] را تا [مرحله] سخن [مفهوم] پیش خواهد برد.

این ابتذال که خود استمرار [یافتن] رمان با زندگی «جاری» است، چون به میزانی که در اثر [ادبی] به عنوان اثری دارای معنی، نفوذ می‌کند، آشکار می‌شود، همانا تمامی ابتذال اشیاء پیرامون ما است که به نوعی واژگون، و دگرگون می‌شود، بی‌آنکه این فاصله گذاری متقارن میان یک بخش و بخش‌های دیگر که ویژگی شعر کلاسیک است (خواه شعر هوراس[۵۶] باشد خواه شعر بروتون) پدید آید.

شعر داستانی بنابر این همان چیزی است که به واسطه آن واقعیت در کلیت خود می‌تواند به خویش آگاهی یابد تا به نقد خویش و دگرگونی خویش بپردازد.

اما این بلند پروازی به نوعی فروتنی پیوند خورده است، زیرا رُمان نویس می‌داند که الهامش از بیرون جهان نمی‌آید، امری که شاعر «ناب» همواره تمایل به باور کردنش دارد، او می‌داند که الهامش خود جهان در حال تغییر است، او [شاعر] جز لحظه‌ای از آن نیست، جزیی از آن که در مکانی ممتاز واقع شده است، به واسطه او و از آنجا پیوند اشیاء به سخن انجام می‌گیرد.

پی نوشت‌ها:

۱ ـ در صفحات بعد ترجمه بهتری از این مقطع را خواهیم خواند

۲ ـ Composition

۳ ـ dessind'école

۴ ـ André Berton (۱۹۶۶ ـ ۱۸۹۶) یکی از بنیانگذاران سوررئالیسم فرانسه.

۵ ـ Paul Valéry (۱۹۴۵ ـ ۱۸۷۱) شاعر، نویسنده و ناقد فرانسوی. دو شعر «پارک جوان» و «گورستان دریایی» را از شاهکارهای او دانسته‌اند. «شبی با آقای تست» و «گونه‌گون» از جمله آثار منثور او است.

۶ ـ Superposition d' images de catalogues

۷ ـ Max Ernest (۱۹۷۶ ـ ۱۸۹۱) نقاش، طراح، مجسمه‌ساز و نویسنده فرانسوی آلمانی تبار، یکی از بانیان گروه دادائیست کولونی، و یکی از نمایندگان اصلی سوررئالیسم. وی ابداع‌گر رمان ـ کلاژ نیز هست، **زن ۱۰۰ سر**. (۱۹۲۹)، **یک هفته نیکی** از آثار اوست.

۸ ـ Collage

۹ ـ rythme

۱۰ ـ le trouvère

۱۱ ـ strophe

۱۲ ـ accord

۱۳ ـ éclat

۱۴ ـ parenthèse

۱۵ ـ paul Eluard (۱۹۵۲ ـ ۱۸۹۹) شاعر فرانسوی و یکی از پایه گذاران جنبش سوررئالیست فرانسه.

۱۶ ـ Guillaume Apollinaire (۱۹۱۸ ـ ۱۸۸۰) شاعر فرانسوی. **الکل‌ها** و **خط نگاری‌ها** از آثار او است. وی یکی از شاعران تأثیرگذار در جنبش‌های ادبی پس از خود بود.

۱۷ ـ saint - pol Roux (۱۹۴۰ ـ ۱۸۶۱) شاعر فرانسوی با الهامی در عین حال رمانتیک و سمبولیست. **آسایشگاه دسته جمعی** (شعر منثور، ۱۸۹۳) **پری‌واره‌های درونی** (شعر، ۱۹۰۷) از آثار اوست.

۱۸ ـ épitres

۱۹ ـ Boileall (۱۷۱۱ ـ ۱۶۳۶) شاعر و منتقد فرانسوی، **هجویات**، **رقعه‌های منظوم**، و **فن شاعری** از جمله آثار اوست.

۲۰ ـ Sacré

۲۱ ـ profane

۲۲ ـ Dictionnaire des pauvres

۲۳ ـ référence linguistique première

۲۴ ـ Contexte alesolu

۲۵ ـ référnces secondes

۲۶ ـ société primitive

۲۷ ـ Homère حماسه‌سرای نامدار یونان باستان و خالق **ایلیاد و ادیسه**.

۲۸ ـ Eschyle ایسنحلوس (۵۲۵ ـ ۴۵۶ ق. م.) قدیم‌ترین شاعر تراژدی‌نویس یونانی. **ایرانیان، پرومته در زنجیر، ارستی** از آثار بر جای مانده اوست

۲۹ ـ l'Orestie اثری است سه بخشی با نام‌ها **آگا ممنون، خنفرها، اومیندها**.

۳۰ ـ Le lac یکی از زیباترین و عمیق‌ترین و شاخص‌ترین شعرهای رمانتیک.

۳۱ ـ Charles Renouvier (۱۹۰۳ ـ ۱۸۱۵) «وی پس از اتمام دوره تحصیل به تعلیم و تدریس نپرداخت، اما به وسیله تألیف و تصنیف دبرگاهی طالبان علم را مستفید ساخت. از تعلیمات او فلسفه‌ای ایجاد شد که آن را «نقادی نو» (Néo - Criticisme) نامیده‌اند. چون فلسفه نقادی گفته می‌شود کانت بیاد می‌آید و البته رنوویه اصول عقاید آن فیلسوف را پذیرفته اما به هیوم ولایبنیتز نیز مراجعه کرده است، با این خصوصیت که تنها تعقل را مبنای عقاید ندانسته، بلکه عاطفه و ذوق و ایمان را هم دخیل کرده، اما ایمان به معنی مطلق نه ایمان به دیانت مخصوص معین...» **سیر حکمت در اروپا**، محمدعلی فروغی. ص، ۲۱۱.

۳۲ ـ Unvhronie بازسازی تاریخی رویدادهای خیالی بنابر مبدائی تاریخی و مجموعه‌ای از قوانین.

۳۳ ـ la decouverte

۳۴ ـ passages

۳۵ ـ Spleen de Paris

۳۶ ـ Arsène Houssaye (۱۸۹۶ ـ ۱۸۱۵) نویسنده و منتقد فرانسوی.

۳۷ ـ intrigue پیرنگ نیز گفته‌اند

۳۸ ـ Jean Chuzeville

۳۹ ـ عنوان یکی از فصل‌های رمان **جن زدگان (تسخیرشدگان)** اثر داستایوسکی.

۴۰ ـ Acis چوپان سیسیلی، که پولیفم (Polyphème) به واسطه حسادت او را در زیر تخته سنگی خرد کرد.

۴۱ ـ Galatée پری دریایی

۴۲ ـ Dresden = Dresde از شهرهای صنعتی آلمان و به زبان آلمانی به آن درسدن می‌گویند.

۴۳ ـ Claude Lorrain (۱۶۸۲ ـ ۱۶۰۰)، نقاش فرانسوی.

۴۴ ـ Formes Grammaticales

۴۵ ـ Stéphane Mallarmé (۱۸۹۸ ـ ۱۸۴۲) شاعر سمبولیست فرانسوی.

۴۶ ـ Francois de Malherbe (۱۶۲۶ ـ ۱۵۵۵) شاعر غزلسرای فرانسوی. وی از راه‌گشایان کلاسیسیم بود.

۴۷ ـ Wordsworth (۱۸۵۰ ـ ۱۷۷۰) شاعر رمانتیک انگلیسی. نشان دادن زیبایی چیزهای عادی به زبان روزمره از **ویژگی‌های** شعر او است.

۴۸ ـ Antée در اساطیر یونانی غولی است فرزند پوزئیدون (خدای دریاها) و گائیا (خدا بانوی زمین). او هر بار که خاک را لمس می‌کرد نیروی خویش را باز می‌یافت. هراکلس با نگه‌داشتنش در هوا او را در میان بازوان خود خفه کرد.

۴۹ ـ contexte

۵۰ ـ vonversations - Poèmes. «به سال ۱۹۱۵، آپولینر به نامزدش می‌گفت که شخصی است «بسیار شاد با غم‌های ناگهانی» [...] در همین دوره رضایت ازخویش است که «شعر ـ گفت و گو»هایی می‌سراید؟ بعدها در بخش آغازین **خطنگاری‌ها** ارایه می‌دهد: کارهایی که با شادمانی در آمیخته، گویی دستی شیطانی ریشهٔ هزار پیشه‌ای را تکان می‌دهد و تصویرهای روح شاعر، خرده‌ریز گفت و گوهای شنیده شده در کافه‌ها، واژه‌های یک آگهی دیواری، عباراتی سرو بن بریده از روزنامه‌ها را ترکیب می‌کند.» **آپولینر در آیینهٔ آثارش**، نوشتهٔ پاسکال پیا، ترجمه م. ع. سپانلو. صص ۱۹۲ ـ ۱۹۱

۵۱ ـ notation

۵۲ ـ décors

۵۳ ـ از عامیانه بیزارم و از آن برکنارم

۵۴ ـ «هاگ [hag] (ا.) (گیا.) عامل تولید مثل برخی از گیاهان که ممکن است از یک یاخته واحد یا چندین یاخته تشکیل شده باشد. بعد از جدا شدن از عامل مولد (هاگدان) مستقیم یا غیر مستقیم موجب پیدایش گیاه تازه‌ای می‌شود. معمولاً میکروسکوپی است و از راه‌های مختلف به وجود می‌آید.» **فرهنگ زبان فارسی**، دکتر مهشید مشیری.

۵۵ ـ ریسه (e -) rĭsa (گیا.) نوارهای بسیار باریک و دراز دستگاه رویش جلبک‌ها و قارچ‌ها که از توالی سلول‌های ساده که ساختمان مشابهی دارند، به وجود آمده است، و آن در حقیقت دستگاه رویش گیاهان ریسه دار است (آلگ‌ها و قارچ‌ها) می‌باشد.» **فرهنگ معین**.

۵۶ ـ Horace شاعر لاتینی (۸ ـ ۶۵ ق. م.) **قصاید** و منظومه **فن شعر**، از آثار مشهور اوست.