# رمان و شعر

● نویسنده: میشل بوتور
● مترجم: هاله مرزبان

۱ـ مشکلات

مانند بسیاری افراد، هنگام مطالعه، اشعار بسیاری سروده‌ام؛ این کار فقط سرگرمی و یا تمرین نبود: با زندگی‌ام بازی می‌کردم. باری، از روزی که نوشتن اولین رمانم را آغاز کردم، طی سالهای زیاد، دیگر حتی یک شعر هم نسرودم؛ زیرا می‌خواستم همهٔ توان سرودن شعر را برای به پایان رساندن کتابی که مشغول نوشتنش بودم حفظ کنم. و اگر به نوشتن رمان پرداختم، به این دلیل بود که در این حرفه با مشکلات و تضادهای بی‌شماری روبه‌رو شده بودم. طی خواندن آثار گوناگون رمان‌نویسان بزرگ، احساس می‌کردم که در آثارشان شعرگونه‌هایی سترگ و درخور توجه وجود دارد و در نتیجه رمان در برترین شکل خود، می‌توانست وسیله‌ای باشد برای حل کردن و فراتر رفتن از مشکلات؛ و می‌توانست همهٔ ارثیهٔ شعر کهن را دربرگیرد.

هنگامی که چنین تفکری را مطرح می‌کنم، می‌پندارم که با عادات فکری فرانسوی رویارو می‌شوم. در دیگر نقاط، اغلب واژهٔ واحدی را برای نشان دادن شاعر و رمان‌نویس به کار می‌برند. امّا در فرانسه، سنت آموزشی ـ که بسیار خشک و جدی است ـ ادبیات را به تعداد مشخصی «نوع» کاملاً مجزا تقسیم می‌کند و زبان و شعر متضادترین شکل در درون این حیطه هستند.

۲ـ مثال

صفت «شاعرانه» اغلب سوء تفاهمهای بی‌شماری باخود به همراه دارد. به ویژه هنگامی که در زمینهٔ رمان به کار برده می‌شود؛ برای نمونه:

«دیوارهای اتاق کوچکی که مرد جوان را به درون آن راهنمایی کردند با کاغذ زرد پوشیده شده بود. پنجره‌ها با گلهای شمعدانی و پرده موسلین تزئین شده بودند. خورشیدی که غروب می‌کرد، روی همه چیز نوری تند می‌افکند. اتاق، ویژگی چشمگیری نداشت. اثاثیهٔ اتاق که از چوب زرد ساخته شده بودند، بسیار کهنه بودند: نیمکتی با تکیه گاه بزرگ برگشته به عقب، میزی بیضی شکل در مقابل نیکمت، میز آرایش و آیینه‌ای که به دیوار تکیه داده شده بود، صندلیهای ردیف شده در امتداد دیوار، و دو یا سه تابلوی بی‌ارزش که دوشیزگان آلمانی را با پرندگانی در دست نشان می‌دادند. همهٔ تزئینات اتاق همین بود».

پس از خواندن متن بالا؛ پدیده‌ای روی داده است و می‌ارزد که چند لحظه توجه ما را به خود جلب کند. هنگام خواندن، معمولاً در اتاقی هستم (شما می‌توانید مکان دیگری را تصور کنید) و روی مبلی نشسته‌ام؛ دیوارهای اتاق به رنگی هستند؛ اثاثیه‌ای در آن وجود دارند که نگاهم بر آنها می‌افتد؛ امّا هنگامی که من، چنان که می‌گویند: «غرق» در خواندن اثر هستم،

اتاقی که در آن هستم از زمن دور شده، ناپدید می شود: دیگر به انچه می بینم، حتی اگر نگاه کنم، توجهی نمی کنم. نگاهم سر می خورد. اشیای مطرح شده یا «خلق شده» به مفهوم دقیقی که این لغت در سحر و افسون دارد، صندلیهایی را که در مقابل دیدگانم هستند و تابلوهای آویخته به دیوار را از نظرم محو می کنند. شبح این اتاق جایگزین اتاق واقعی می شود.

من همزمان با مرد جوان وارد اتاقی که با کاغذ دیواری زرد پوشیده شده است، می شوم.

۳ـ تفسیر

این قدرت عجیب، این «اشتغال ذهنی» که اشیای موجود را محو می کند، از کجا سرچشمه می گیرد؟ چگونه اتاق خیالی می تواند تا این اندازه بر فکر ما تحمیل شود؟

به طبع باید ضرورتی، عناصر گوناگون و تشکیل دهندهٔ این توصیف را به هم بپیوندد، و این عناصر به صورت رؤیایی محکم به هم مرتبط و تثبیت شوند.

در مرحلهٔ اول «ترکیب» است که شکلهای عناصر را، همانند طبیعت بی جان تابلوهای هلندی، به هم مرتبط می سازد؛ امّا اگر این اتاق با چنین قدرتی در نظرم «مجسم» می شود به این دلیل است که خود این اتاق شکلی است که موجب تجسم شکل دیگری در من می شود و اشیای اتاق نیز

به نوبهٔ خود، «واژه‌ها» هستند. زیرا نویسنده این رنگ و این اثاثیه را به عمد انتخاب کرده است تا همهٔ اینها، دربارهٔ دورانی که داستان در آن جریان دارد، محیطی که داستان در آن اتفاق می افتد، عادات فکر کردن و زیستن شخصی که در آن اقامت دارد و دربارهٔ وضعیت مالی اش، اطلاعاتی به من بدهد. بدین گونه، نه تنها حرکات شخصیت داستان و رفتار روزمره اش برای ما روشن می شود، بلکه در بین این اشیا، چیزهایی وجود دارد که مشخصه خاصی دارند (مشابه کل توصیف) و برای ما آشکار می کنند که شخصیت داستان نیز، هنگامی که توجهی به مکان زیست خود ندارد، همانند خواننده دچار تخیلات و رؤیا می شود. اشیایی که برای خود او معرف چیزی دیگری هستند.

با این وجود، «آثار هنری» دوره ای خاص، محیطی خاص، طبقه ای خاص، و برای سنی خاص وجود دارند تا به این شخص برای زیستن، برای ادامه زندگی کمک کنند.

« این طرحهای بی ارزش که دوشیزگان آلمانی را با پرندگانی در دست نشان می دهند» بیانگر رؤیاهایش هست.

این صفحه، پس از قرار گرفتن دگرباره در جایی ازکتاب که از آن کنده شده بود، جزئی از نقطهٔ اوج و بحرانی داستان است. عناصری که در این صفحه جمع شده اند، در صفحات مهّم دیگر دیده می شوند. شخصیتها به این محل رفت و آمد می کنند و این صفحه نقطهٔ مرکزی و اساسی بناست. پس از خواندن کل داستان، خواندن دوبارهٔ این صفحه موجب ظهور مجدد کل داستان می شود که با این چند واژه بار دیگر جلوه گر شده، به یاد آورده شده و مطالبه می شود.

اگر این اثر را در کل آثار نویسنده قرار دهیم، در قسمتهای دیگر که نقاط اوج و بحرانی داستانها هستند، جزئیات مشابهی خواهیم یافت:

«مقابل پنجره انبوهی از گلهای شمعدانی قرار داشت و خورشید با نوری شدید می درخشید...».

می توان این نکات را که جزء دائمی تخیلات نویسنده هستند و آنچه را که نویسنده از ما پنهان می کند و آنچه را که حتی برخود نویسنده پوشیده است بررسی کرد. مانع یا اشاره‌های نهفته ای هست که به ما اجازه می دهد به خلوت درونی عمیق و پنهان نویسنده راه یابیم.

در مقابل این قدرت (قدرتی که هر اندازه قوی تر و زیادتر باشد، منتقد، قدرت بیشتری در قرار دادن متن مورد بحث در زمان زندگی خود نویسنده خواهد داشت) در مقابل چنین روشنگری خارق العاده ای است که اندك اندك، کل یک دنیا و یا همهٔ دنیای ما می تواند تا بی نهایت مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد. آیا مجبور نیستیم صفت «شاعرانه» را به کار ببریم؟

هنگامی که می گویم منظره ای شاعرانه است؛ آیا به این دلیل نیست که مقابل این منظره ازخود بی خود شده ام، از خانه ها، از موجها فراتر می روم؟ آنها خود مجبورم می کنند که ترکشان کنم و موجب رژه رفتن انواع ساحلهای دیگر در مقابلم می شوند. آیا به این دلیل شاعرانه نیست که این مکان، مکانهای بی شمار دیگری را دربردارد و همان گونه که هست ثابت نمی ماند، درهای آن به رویش بسته نیستند و برای من اصل و مبدأ یک سفر کامل است؟ و یا حتی این توصیف، اصل و مبدأ سفری در تاریخ و ذهن نیست؟

۴ـ امتناع

برای دستیابی به چنین پیشرفتی، هنگامی که نویسنده به ما می گوید که مرد جوان وارد اتاق می شود، ما نیز باید بپذیریم، با او همدست شده، وارد اتاق شویم. کسی که از این کار امتناع کند، به طبع از این همه توانگری بی بهره خواهد ماند.

باری، اگر من چنین مثالی را مطرح کرده ام، به این سبب است که این مثال را که بیش از هر مثال دیگری با شعر مغایرت دارد، مردی انتخاب کرده است که به نظر من یکی از برجسته ترین افراد در این زمینه است. او نه فقط شاعری برجسته است بکله منتقدی فوق العاده حساس در زمینهٔ هر نوع شعر است و تقریباً همیشه هنگام سخن گفتن از شعر می تواند قانعم کند. امّا اینجا خیلی ساده از دیدن «امتناع» می ورزد.

او به ما چنین می گوید:

«من تمایلی به تأیید این موضوع ندارم که ذهن، حتی به طور موقت، چنین انگیزه هایی را بپذیرد. خواهند گفت که این طرح مدرسه ای در جای خود قرار گرفته است و در این قسمت کتاب. نویسنده برای از پای افکندن من دلایلی دارد. او وقت خود را به این دلیل که من وارد اتاق نشده ام تلف نمی کند».

مثال بالا از ترجمهٔ «جنایت و مکافات» اثر *داستایفسکی* برداشته شده است و *آندره برتون* آن را در اولین «بیانیهٔ سوررئالیسم» ذکر کرده است.

۵ـ دلایل

اگر دلایل مخالفت عمومی *برتون* را با رمان بررسی کنیم، درمی یابیم که در نقد او که به گونه ای تحسین برانگیز شکل گرفته، نظریهٔ منتقدینی که از سنخی دیگر هستند و انتقاداتی سلیس به جالبترین آثار ادبی معاصر کرده اند، وجود دارد. و جالبتر از آن، این است که به این مقاومتها (که با جالبترین سلاحها عرضه می شوند) حمله کرد؛ به همین دلیل است که متن بیانیهٔ بالا را مطرح می کنم:

«او می گوید، به نظرم وضعیت واقع گرایانه حالتی خصمانه به هرگونه جهش روشنگرانه و اخلاقی دارد. من از این وضعیت متنفرم زیرا از ابتذال، نفرت و کمالی یکنواخت تشکیل شده است. این وضعیت موجب به وجود آمدن این خطوط مضحک، این قطعه های توهین آمیز می شود، بی وقفه در روزنامه ها استحکام می یابد و با تمجید افکاری که در پایین ترین درجهٔ ذوق هنری قرار دارند، موجب شکست علم و هنر می شود. وضوح در حد بلاهت است؛ یک زندگی سگی. شور و زندگی بهترین روحها از آن رنج می برد. قانون کمترین

تلاش به آنها نیز همچون دیگران تحمیل می شود. نتیجهٔ مضحک این حالت ـ برای نمونه ـ در ادبیات، انبوه رمان است. هرکس با دید و بررسی محدودش به این کار می پردازد. به علت ضرورت جداسازی، آقای *پل والری* اخیراً پیشنهاد کرده که مقدمهٔ تعدادی ممکن از رمانهای بی شمار (که انتظار زیادی ازکلام نامعقول آنها داشت) در یک مجموعه گردآوری شود؛ و کار مشهورترین نویسنده ها به طور کامل در دسترس قرارگیرد. چنین فکری امروز هم موجب عزت و احترام *پل والری* است که سابقاً دربارهٔ رمان، به من می گفت که تا حدی که به او مربوط می شود از نوشتن چنین جمله ای اجتناب خواهد ورزید: «*مارکز* ساعت پنج از خانه خارج شد.» امّا، آیا او به قول خود وفادار ماند؟ (باید در نظر داشت که جمله ای که پل والری مکرراً آن را نقل کرده است ابداً در آثارش دیده نمی شود، فقط در این جا *آندره برتون* آن را به او نسبت می دهد) و او با سبکی «عالی» و گستاخی عجیبی که فقط قابل مقایسه با پیشگفتارهای *راسین* است، ادامه می دهد:

«اگر سبک هنری ناب و ساده، که جملهٔ ذکر شده مثالی از آن است، فقط در رمان به کار برده می شود، به این دلیل است که جاه طلبی نویسندگان محدود است. خصوصیت اتفاقی هریک از نوشته هایشان که به طرز بی فایده ای خاص است، موجب می شود که فکر کنم [نویسند ها] به خرج من تفریح می کنند. من از هیچ یک از تردیدهای شخصیت داستان معاف نیستم: آیا او بلوند است، نامش چیست، در فصل تابستان با او مواجه خواهیم شد؟ سؤالاتی مشابه که برحسب تصادف به همهٔ آنها جواب داده شده است. جز بستن کتاب، قدرت تصمیم گیری دیگری ندارم، و این کار را در اوایل همان صفحهٔ اوّل انجام می دهم. اما دربارهٔ توصیفها! هیچ چیز قابل مقایسه با این توصیفهای بی ارزش نیست. توصیفها چیزی جز روی هم قراردادن تصاویر و فهرستها نیستند. نویسنده خیلی راحت آنها را بیان می کند. او از فرصت برای نشان دادن کارت پستالهایش به من، استفاده می کند و می کوشد در زمینهٔ چیزهای مبتذل مرا با خود هم عقیده سازد».

(به عنوان مثال، آیا *ماکس ارنست* [Max Ernst] در کتاب «بدبختی جاودانه ها» نشان نداده است که چگونه می توان از «روی هم قرار دادن فهرستی از تصاویر» شعر سرود؟ و آیا او در رمانهای بزرگش: این را بهتر نشان نداده است؟)؛ در اینجا جملهٔ *داستایفسکی* ذکر می شود. *برتون*، پس از امتناع از ورود به اتاق، این طور توضیح می دهد:

«تنبلی، خستگی دیگران برایم بی اهمیت است. من از ادامهٔ زندگی بیش از آن که بتوانم به بهترین دقایق افسردگی و یا ضعف خود دست یابم، برداشتی ناپایدار دارم. هنگامی که انسان از احساس و درک کردن بازمی ماند، میل دارم که سکوت کند. من فقدان بدعت را به این علت که بدعت وجود ندارد، متهم نمی کنم. فقط منظورم این است که لحظه های خالی زندگی ام را به حساب نمی آورم؛ لحظه هایی که از نظر همهٔ انسانهای دیگر شایستهٔ ثبت نیستند. اجازه دهید از توصیف اتاق همراه با بسیاری چیزهای دیگر صرفنظر کنم».

همهٔ رمان نویسها چنین فکری را رد می کنند. مسأله این نیست که از خواننده بخواهیم از خواندن این توصیف چشمپوشی کند؛ به یقین، طی اولین مطالعهٔ سریع، که بدبختانه بسیاری از منتقدین کارشان محدود به چنین مطالعه ای است، بسیاری از واژه ها، جمله ها و صفحه ها درست خوانده صبعاً نمی شوند، اما باید دوباره به این صفحات رجوع کرد، زیرا این توصیف، به دلیل ضروری بودنش، در کتاب وجود دارد.

واقعیت این است که می بینیم رمان به چه ترتیبی، در برترین نوعش، به چنین ایراداتی پاسخ می دهد. هنگامی که *برتون* اعلام می کند که «جاه طلبی نویسندگان محدود است»، از «خصوصیت اتفاقی هر یک از نوشته ها که به طرز بی فایده ای خاص است»، و از «سؤالاتی که بر حسب تصادف به همهٔ آنها جواب داده شده است» سخن می گوید، تنها چیزی که می توان گفت این است که او مثال خود را بسیار بد انتخاب کرده است.

لیکن موضوع جدی تری وجود دارد. قلب مسأله قطعهٔ آخر است؛ قطعه ای که در آن برای ما شرح می دهد که چرا واقعاً نمی خواهد چنین صفحه ای را بخواند. جمله های بسیاری هستند که مسیرشان یکی است و تمایزی اساسی بین دو نوع از لحظات را نشان می دهند: لحظاتی درخشان و جالب که باید زحمت ثبت کردن آنها را به خود داد و بقیه، آن قدر بی اهمیت که نباید دربارهٔ شان سخن گفت.

### ۶ـ عروض

هنگامی که کودکی برای اولین بار واژهٔ «شعر» را هنگام بازگشت از مدرسه و در جواب والدینش که از او سؤال می کنند «امروز چه کار کردی؟»

«ما شعر خواندیم»

به کار می برد، می دانیم که این واژه برای او مفهومی دقیق در بردارد که والدینش بدون کمترین تردید آن را در می یابند. هنگام اضافه شدن این واژه به واژگان کودک، هیچ گونه ابهامی وجود ندارد.

شعر، متنی است که از دیگر متنها متفاوت است، حتی قبل از اینکه انسان مفهوم آن را که در کتاب به طور متفاوتی نوشته می شود و با خطوط «نامتساوی» چاپ شده است، فهمیده باشد. (در قرن هفدهم عقیده داشتند که این توصیف کافی است). و خارج از کتاب، شعر، متفاوت ا زگفتار عادی ـ به عنوان مثال ـ به سبب آهنگ و وزنش شناخته می شود. کل موارد به کار برده شده برای کسب این تمایزی که مقدم بوده است، عروض نامیده می شود. و امکان دارد که تاریخ شعر فرانسه را با اتکا بر تحول این موارد به رشتهٔ تحریر درآورد.

### ۷ـ از چنگ (نماد شعر تغزلی) تا تصویر

در قرون وسطی *تروور*[Trouvere] شاعر و خوانندهٔ

سرزمینهای شمالی فرانسه] که در قصه ها می خواند، آلت موسیقی در دست داشت و قبل از شروع شعر نغمه ای می خواند و آن را با نغمه ای دیگر به پایان می رساند. این نواهای آهنگین چنگ یا Viole(نوعی ویولن) همانند جملهٔ معترضه ای هستند که شعر را دربر گرفته اند و آن را از بقیهٔ دنیا جدا می سازند. اندك اندك آلت موسیقی وارد متن شد. عروض روی تعداد هجاها و قافیه ای تشکیل شد که پایان یافتن شعر را همانند زنگ ماشین تحریر پس از اتمام هر خط، به اطلاع ما می رساند.

این عروض کلاسیک طی قرن نوزدهم کاملاً تغییر شکل داده است و جای خود را به نوع دیگری که متفاوت بوده است و این تحول درونگرایانه را پی گیری می کند، داده است. این نوع جدید عروض برتلاقی منحصر به فرد واژه ها پی ریزی شده و «تصاویر شاعرانه» نامیده می شود و قبل از آنکه بتوانیم آنها را نماد، استعاره، رمز و یا کنایه توصیف کنیم، قدرت تخیل ما را تحت تأثیر قرار می دهد.

برای نمونه این بیت ویکتورهوگو را نقل می کنم:

«شبان قله های رفیع با شبکلاهی از تودهٔ ابرها»

کنار یکدیگر قرارگرفتن این واژه ها که در محاورهٔ معمولی به کار برده نمی شود، متن را قبل از مجسم کردن منظره در نظرمان، مجزا کرده و به شبان کلاهش را داده و قله را با تودهٔ ابر می پوشاند.

*پل الوار* در «نخستین مناظر کهن» می گوید:

«زبان تو ماهی سرخ در ظرف بلورین صدایت»

و این چنین تفسیر می کند.:

«احساس چیزی که دیده ایم، صحت ظاهری این تصویر آپولینر است» و به همین صورت دربارهٔ بیت ذیل:

«جویبار نقره آلات کشوهای درّه»

از سنت پول رو [ Saint - pol Roux ] می گوید:

«یک واژه هرگز بیانگر موضوع مورد سخن نیست. فقط می تواند فکری را دربارهٔ آن القا کند و به طور اجمالی معرف آن باشد. باید به چند ارتباط ساده اکتفا کرد: زبان و ماهی سرخ متحرك، چالاك و سرخ هستید؛ جویبار ـ نقره آلات به زحمت به استعارهٔ مبتذل جویبار ـ امواج نقره ای قدرت می بخشد، ولی به یاری این همسانی اولیه تصاویر جدیدی شکل می گیرد که به علت صریح بودن مطلق تر هستند: ظرف بلورین صدایت، کشوهای درّه کوچک، زبان صدای تو، ماهی قرمز در ظرف بلورین، جویبار درّه کوچک، نقره آلات کشوها محو می شود تا به غیر منتظره تبدیل شود، به آنچه دور از ذهن و بهت انگیز است و حقیقی و توصیف نشدنی به نظر می آید: ظرف بلورین صدایت، کشوهای درّه کوچک».

از این گذشته، *الوار* آشکارا نعل را وارونه می زند، زیرا خواندن «کشوی درّه کوچک» که به هر یک از واژه های تشکیل دهندهٔ جمله، قدرت خلاقیتش را می بخشد، ما را قبل از اینکه متوجه ترتیب عادی «جویبار درّه کوچک» که به بیت ارزش روایتی می بخشد، شویم، متعجب می کند.

شعر سوررئالیسم از تصویر به عنوان یگانه تکیه گاه عروض استفاده می کند؛ و سراسر از سلسله ای از بدعتهای تا حد امکان متباین تشکیل شده است. به آسانی می توان نشان داد که این عروض همانند عروض قصیده های *بوالو* محکم و قاطع بوده و مضحک است که قبل از فهمیدن مطالب یک متن سوررئالیستی و روشن ساختن محتوای آن بگوییم که متنی شاعران است.

امّا این عروض در مقایسه با شعر کلاسیک یک عیب دارد: در شعری با ابیات دوازده هجایی می شد از هر چیزی سخن گفت و دربارهٔ هر چیزی توضیح داد. در شعر سوررئالیسم این کار امکان ندارد. با وجود همهٔ «زیبایی اش» این شعر، گونه ای ابهام دارد و به تفسیر شاعر نیازمند است. شاعر مجبور است برای روشن کردن شعر به ما بگوید در چه شرایطی آن را سروده است، یعنی شعر را در خلال زندگی روزمره (همان لحظه های بی ارزشی که *برتون* ازآن سخن گفته است) بازسازی کند. به عنوان مثال شعر «شب گل آفتابگردان» و تفسیری را که برتون در «عشق جنون آسا» از آن داده است، انتخاب کنیم.

### ۸ـ جدا: مقدّس

دلیل این عروض و این «انزوای پیشین» که به جدایی بین بعضی لحظه ها و بقیه پیوسته است و کاملاً آن را حس می کنیم چیست؟

«این مقدّس است»، یعنی نباید به آن دست زد و نمی توان آن را با بقیهٔ چیزها مخلوط کرد. ما آن را با سدّ و یا با حصاری محصور می کنیم.

هر جامعه ای دارای مشکلات، مسائل و تضادهای خود است که نمی توان در واقعیت آنها را به سرعت برطرف کرد، اما برطرف کردن و کم کردن آنها در عالم خیال ضروری است. توضیحی لازم است: هنگامی که این توضیحات ضروری در نظرمان چیزی جز تخیل نیست و ما را راضی نمی کند، آنها را افسانه می نامیم.

اینها قصه هایی هستند که به شماری از چهره های این جامعه به طور تنگاتنگ وابسته بوده اند و برای حرکت آن ضروری اند و به همین دلیل موجب ادامه حیات و موجودیت آن می شوند.

چنانچه این قصه ها فراموش شوند و یا تغییر شکل دهند، جامعه از هم خواهد گسیخت. پس ضروری است که با دقت حفظ شوند و همه دربارهٔ آنها متفق القول باشند. قصه ها سرزمین زبان هستند که باید محکم و ثابت باشند. برعکس، حفظ همهٔ قصه هایی که برای خودمان می گوییم و یا هر روز برای یکدیگر تعریف می کنیم، نه فقط فایده ای ندارد، بلکه لازم است که اکثر آنها فراموش شوند. ضروری است که خبرهای امروز جایگزین خبرهای روز گذشته شوند. باید به طور دائم آنچه را که دیروز واقعیت داشت فراموش کرد تا بتوان واقعیتهای امروز را به خاطر سپرد.

در نتیجه زبان دنیوی دائما از بین می رود و در این محو شدن دائمی، تغییر مفهوم واژه ها و از بین رفتن این مفاهیم

اجتناب ناپذیر است. واژه ها در جهات مختلف تحول خواهند یافت و خیلی سریع افراد مقیم دو محله در یک شهر، از لغات مشابه برای نشان دادن چیزهایی کاملاً متفاوت استفاده خواهند کرد. چگونه امکان دارد برای درك متقابل، «مفهوم مشترك و واحد» این واژه ها را بازیافت.

باید به جمله ها، به داستانهایی که مطمئن هستیم عمومیت دارند، به متنهایی که می دانیم دچار این ضعف و بی ارزشی تدریجی و دائمی نشده اند، مراجعه کنیم. ... [برای نمونه از «قرآن» نام می برم که] هر بار بحثی بین دو شخص دربارهٔ مفهومی که صلاح است به یک واژه داده شود، درمی گیرد (مفهومی که می تواند به طرز قابل ملاحظه ای در تحول طبیعی زبان تغییر کرده باشد) می توان به قرآن مراجعه کرد؛ کتابی که ثابت است و کاملاً حفظ شده است و شایسته است که همه آن را بشناسند. [همچنین] می دانیم که ترجمهٔ کلاسیک «انجیل» به عنوان اوّلین مرجع زبانشناسی چه نقشی در کشورهای آنگلو- ساکسون بازی کرده است.

پس باید واژهٔ مورد نظر را در جایگاه مطلق خود در متن قرارداد تا مفهومی را که دارد از دست می دهد، باز یابد.

به این ترتیب زبان مقدّس تضمینی برای مفهوم زبان دنیوی است و اگر آن را با زبان دنیوی مخلوط کنیم فناپذیر می شود. لازم است که متن مقدس تا حد ممکن و به شدّت به وسیلهٔ «قالبی» که در عین حال آن را حفظ کند، از زبان دنیوی مشخص گردد. زبان مقدّس، در مقایسه با زبان دنیوی که اغلب از مراجع دست دوّم شکل می گیرد، خیلی سریع کهن می شود. این تحول می تواند تا آنجا ادامه یابد که زبان مقدّس در یک جمع، به زبانی بیان گردد که با زبان کوچه و بازار به کلی متفاوت باشد و با آن حتّی یک واژهٔ «مشترك» نیز نداشته باشد؛ پس مجبور به تفسیر و ترجمهٔ آن خواهند شد. در غرب مسیحی با این شرایط مواجه هستیم. زبان مقدس، لاتین «مرده» است. زبانی که وقتی این «مرگ» برای همیشه محقق و مسلم شد، در مقایسه با همهٔ زبانهای عامیانه، زبان مشترك و متداول بود.

قاعدهٔ آموزش دبیرستانی دوران گذشته را به یاد آوریم که «بدون فراگیری زبان لاتین، نمی توان زبان فرانسه را واقعاً شناخت»، و زبان ادبی لاتین، مزورانه، به عنوان تضمین مفهوم واژه های زبان فرانسه، جایگزین زبان لاتین کلیسا شد.

**۹- سلطنت خدایان، واگذاری آنها**

همهٔ لحظات مهّم زندگی اجتماع، تنگاتنگ به اساطیر آن وابسته است. در روزهای مهّم که از روزهای دیگر مجزّا هستند، مردم به طرز دیگری رفتار می کنند. در این روزها جشنهایی برپا می شوند که طی آنها این اساطیر «ارائه» می شوند و قرائت شده، یا از بر خوانده می شوند.

همچنین همهٔ لحظات مهم زندگی فرد وقف مراسمی می شوند که از لحظات دیگر زندگی او مجزّا شده اند؛ مانند تولّد، ازدواج، مرگ.

همهٔ این مراسم در مکانهایی متفاوت برگزار می شوند: معابد، کلیساها، که توسط حصار و یا ممنوعیت از فضای بیرون مجزّا شده اند. شخصیتهای مهّم از بقیهٔ «ابنای بشر» جدا هستند: شاهنشاه خود را یا به عنوان یکی از خدایان در مصر قدیم و یا به عنوان انتخاب شدهٔ توسط خدا در اکثر تمدنها معرفی می کند. کسانی که در این زمینهٔ ویژه به کار می پردازند نیز خود را از بقیهٔ مردم جدا می کنند: کشیشان لباسی ویژه و قوانین اخلاقی مخصوصی خواهند داشت.

همهٔ جامعهٔ دنیوی به وسیلهٔ این وزنه که در همهٔ جزئیات و لحظه ها بر او تحمیل می شود، توازن می یابند. یعنی به نظر ما به وسیلهٔ اجتماع مقدسی که خود جامعه، بنیانگزار آن است (به نظر ما، یونانیها خدایانشان را خلق کرده اند) امّا به نظر خود جامعه به وسیلهٔ اجتماع مقدسی که جامعه مخلوق آن است (یونانیها می گفتند که خدایان آنها را خلق کرده اند).

تمدنی که عناصر مقدس به طور کامل نقش خود را بازی می کنند، استحکام کامل جهان دنیوی را تأمین می کند. چنین تمدنی را نژاد شناسان «جامعهٔ بدوی» می نامند و می دانیم که چنین جامعه ای فقط به صورت آرمانی وجود دارد؛ در واقع همهٔ جوامع پیچیده تر از این هستند. اجتماع مقدس، اساطیری، خود سرشار از تضاد است.

در واقع جوامع جدا از هم باقی نمی مانند. آنها با هم برخورد می کنند، با هم می جنگند و یا داد و ستد می کنند؛ و در نتیجه فقط عناصر «واقعی» آنها، سلاح و یا محصولات، سپاه و یا اجناس که با هم برخورد می کنند یا رد و بدل می شوند نیستند، بلکه مخلوقات خیالی آنها یعنی خدایانشان را نیز با هم تبادل می کنند.

بنابراین، نوعی «بازی» میان عرضه های مقدس و موجودیت روزمره ایجاد می شود. به زودی فرد متحمل آشفتگی اساطیری می شود. او به طور دقیق نخواهد دانست که لحظه های مهّم کدامند و بین دو یا سه مجموعه جشن، معبد، کشیش مردد می شود. او دیگر نمی داند راه شایستهٔ وقف رشته های زندگی اش کدام است و کدام خدا را مخاطب قرار

دهد و در مقابل کدام خدا سر تعظیم فرود آورد.

**۱۰- در این مرحله ادبیات تجلی می کند.**

در لحظه تولد تئاتر یونانی (البته در زمان هومر) وضعیت اساطیری بسیار ابهام آمیز شده بود و اولین تصمیم شاعری مثل *اشیل* [Eschyle] در «اورستی» [Orestie] نظم و ترتیب دادن به این ابهام است، یعنی «قضاوت» بین خدایان و خروج از این مد شوم.

شعر همیشه در غربت یک دنیای مقدس گمشده گسترش می یابد. شاعر کسی است که تشخیص می دهد زبان - و همراه آن همهٔ متعلقات بشری در معرض خطر است. برای واژه های موجود دیگر تضمینی وجود ندارد؛ اگر مفهوم خود را از دست بدهند، همه چیز مفهوم خود را از دست می دهد و شاعر تلاش می کند که مفهومش را به آن بازگرداند.

شاعر، در حالی که نمی داند چگونه لحظه های مهّم را از دیگر لحظه ها مشخص کند، چگونه آنها را وقف کند، در میان مراسم متضاد و بیهوده گم شده است؛ وقتی که «لحظه ای» به نظرش مهم جلوه می کند، کوشش می کند با تعریف آن به صورتی که قابل مقایسه با تعریف «متنهای» کهن باشد، خود آن را وقف کند، به گونه ای که گفته هایش مثل همیشه به سهولت به هم نخورد و از هم گسسته نشود.

مثل لامارتین، در شعر «دریاچه» [Le lac] : یک لحظه از زندگی اش که به نظر می آید دارای اهمیت قابل توجه ای است مجزا می شود؛ او برای این که چنین لحظه ای فراموش نشود شعری می سراید، او از عروضی دقیق و با قاعده استفاده می کند تا آنهایی که شعرش را تکرار می کنند و زبانش را به کار می گیرند آن را تغییر ندهند و از شکل نیندازند.

**۱۱- دوران طلایی**

لامارتین، با این قطعات واقعیت که به نظرش از بقیهٔ چیزها مجزا هستند، تلاش می کند که دوران طلایی گمشده را بازسازی کند. او با پیوند دادن این لحظه های عالی، این مکانهای عالی، این زنان و مردان عالی توسط زنجیری از عروض به یک بهشت گمشده، یک زندگی پیشین و زمانی برای بازیافتن دست می یابد.

در نتیجه شعر، تضمین بازیافتهٔ مفهوم واژه ها و حفظ کلام و کلید گمشده ای است که فضیلتهای دیگر به همهٔ اینها پیوند می خورند.

هنگامی که شاعر آمادهٔ گفتن شعری است، بیانی بر زبان دارد؛ در این صورت، چنانچه او شعر دوازده هجایی می نویسد و این بیان، به عنوان مثال، یک هجا بیشتر داشته باشد، نمی تواند وارد قالبی شود که باید در آن سروده شود؛ پس شاعر مجبور می شود کارش را متوقف کند و به آنچه که می خواست بگوید بیندیشد.

حال او باید برای واژه هایی که به طور طبیعی می خواست به کار ببرد بدون آنکه «طبق عادت» به آنها فکر کند، معادلی بیابد؛ آنها را در نظر بگیرد و مورد پرسش قرار دهد و به آنها طوری دیگر بنگرد. این چنین کاربرد یک قالب محکم، مانع استفادهٔ غلط زبان جاری - که موجب از بین رفتن لغات، اشیا، حوادث و قوانین است - می شود.

واژه ها در این نور جدید ظاهری می شوند، شاعر مجبور است به دنبال واژه های دیگری باشد، او باید به دنبال «لحظه ها»، «قطعه های» دیگر باشد تا در این قالب مشکل بسراید و این وظیفه را به انجام برساند. عروض او را وادار به خلاقیت می کند؛ بیت، قطعه، غزل ناتمام از او توقع به کمال رسیدن را دارند. او به کمک این نوع وسیله، دام، تور، به کشف چیزی می رود که احاطه اش کرده است و به لطف آنها ناگهان چیزی را شکار می کند که قبلاً به آن فکر نمی کرد. تمام دنیا طور دیگری در نظرش جلوه گر خواهد شد.

بازسازی دنیای طلایی را نمی توان هرگز در لحظه ای دقیق درگذشته متوقف کرد. هر بار که شاعر تلاش می کند در آن توقف کند، تفاوتی میان آنچه موجب بازیافتن بهشت و آنچه باید کنار گذاشته شود، پدیدار می شود. حرکت فکر شاعرانه که در ابتدا بازگشت به گذشته ای گمشده است، برای همیشه به نقطه ای دورتر رانده می شود، به گونه ای که شاعر نمی تواند آرامش خود را بازیابد مگر خارج از مکان و زمان، anywhere out of the world، در *مدینه فاضله* و یا ترجیحاً در «Uchrome» طبق گفته رنوویه [Renouvier] فیلسوف، در خارج از تاریخ که دقیقاً به عنوان «آنچه آرزو می کنیم» جلوه گر می شود. این یادآوری ناخودآگاه و این احساس غربت ناگهان درهای آینده را به روی ما می گشایند.

بدین ترتیب، شعر، نقد زندگی جاری، تغییر خود را از ما طلب می کند.

ادامه دارد