پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شعر چیست؟

ژان پل سارتر
ترجمه دکتر علی شریعتی

توضیح مترجم

ترجمهٔ حاضر برگردانیده‌ای است از خلاصهٔ کتاب ادب چیست۱، ژان پل سارتر که در مجموعهٔ هنر شعر۲: آمده است.

کتاب اخیر جنگی است شامل نظریات شاعران و نویسندگان و منتقدان مشهور همهٔ ملل و همهٔ قرون، از افلاطون تا کلانسیه و از هوراس رومی تا نظامی عروضی خودمان که به سال ۱۹۶۰ در شمارهٔ اول دورهٔ دوم مجلهٔ پارسی، ارگان سازمان دانشجویان ایرانی فرانسه چاپ شده است و اکنون با تجدیدنظری در اینجا منتشر می‌شود.

چنانکه در مقدمهٔ چاپ اول این ترجمه گفته بودم، غرضم از ترجمهٔ این متن آشنایی با نگرش سارتر به مسائل هنری و ادبی است. آنچه در اینجا بیشتر می‌ارزد. در شیوهٔ نگاه کردن به مسائل و انتخاب زاویهٔ دیدی بدیع و اشراف بلند بر موضوع و گم نشدن در انبوه مآخذ و مراجع و اقوال و آراء دیگران و قدرت شگفت‌انگیز در خلق و ابداع و تلقی انقلابی موضوع و بخصوص گستاخی و بی‌باکی اعجاب‌آور سارتر است در «دیدن» و «اندیشیدن» و «کاویدن» که اگر همه آراء و عقاید سارتر و قهرمانانی چون او بمیرند، آنچه در آنان زندهٔ جاوید است و همواره بر چهرهٔ قرون و اعصار آینده خواهد درخشید همین است و تنها سرمشقی که در کار آنان به کار می‌آید نیز همین.

در پایان، این نکته را در این ترجمه باید یادآوری کنم که اگر احساس می‌کنید عبارات و گاه اصطلاحات و تعبیرات سنگین است و احساس صادقی است بدین علت بوده است که من با تعصب و وسواس بسیار کوشیده‌ام اولاً، خود را از کمترین آزادی که شاید برای هر مترجمی مجاز باشد در این ترجمه محروم سازم و به شدت پایبند متن باشم. بنابراین سنگینی ترجمه را بر وفاداری نسبت به متن ببخشید. ثانیاً متن خود مشکل است: سارتر است که سخن می‌گوید آن هم راجع به شعر، بنابراین بیان، پیچیدگی و دقت فلسفه را دارد و گریزندگی و لطافت شعر را. و گذشته از آن، من به خاطر خواننده، معانی را از آن قله‌های بلند تعبیرشان فرود نیاورده‌ام که سخن سخت ارتفاع دارد و زیبایی‌اش در آن است که آن را در همین بلندی‌ها بنگریم و از این روست که خواننده باید بر روی هر جمله و حتی کلمه‌ای بایستد و تأمل کند که اصطلاحی است و اگر معنی متداول آن را

بگیرد و رد شود لطف معنی و گاه نفس معنی را نیافته است، مثلاً: «توسل» در اینجا، تشبث نیست بلکه «وسیله گرفتن» است که جان کلام سارتر در این متن همین است و از این مقوله است افعالی که از اخبار، بیان، نمایش، نمایاندن، به کار بردن، گزارش، دلالت و... آمده است.

علی‌شریعتی

شعر چیست؟

شاعران انسان‌هایی هستند که «توسل» به زبان را طرد می‌کنند، بنابراین چون جست‌وجوی حقیقت در زبان و به وسیلهٔ زبان، که نوعی ابزار تلقی می‌شود، انجام می‌گیرد؟ نباید چنین پنداشت که اینان «تمیز» حقیقت یا «گزارش» آن را منظور دارند.

اینان به «تسمیهٔ» جهان نیز نمی‌اندیشند و در حقیقت هیچ چیز را «نمی‌نامند» زیرا، تسمیه، با قربانی شدن دائمی اسم در پای مسمی همراه است و اگر بخواهیم با زبان هگل سخن بگوییم «اسم، در قبال شیء که جوهر است، عوض را می‌نماید»

شاعران سخن نمی‌گویند، خاموش نیز نیستند، داستان دیگری است. گفته‌اند که شاعران می‌خواهند با خلق ترکیبات غریب، کلام را در هم ریزند، اما این خطاست زیرا در این صورت می‌بایست اینان، قبلاً خود را در متن «زبان انتفاعی» افکنده باشند تا در جست‌وجوی آن برآیند که از آن میان الفاظی را به شکل ترکیباتی کوچک و نامأنوس استخراج کنند مثلاً از اسب و کره ترکیب اسب کره را بنگارند. علاوه بر اینکه یک چنین اقدامی به مدت زمان نامحدودی نیازمند است. معقول نخواهد بود که بتوان، در همان حال که خود را در چهارچوب تلقی انتفاعی از زبان مقید می‌داریم و کلمات را ابزار می‌شماریم، در اندیشه آن باشیم که آن‌ها را از خصوصیت ابزاریشان منسلخ کنیم.

در واقع شاعر یکباره از آستانه «زبان ـ ابزار» دامن فراچیده است. وی برای همیشه خصلت شعر را که در آن کلمات همچون اشیاء تلقی می‌شوند نه علامات، برگزیده است زیرا، ایهام موجود در علامت، تناقضی را شامل است که این امکان را می‌دهد که بتوان به میل خود از آن همچنانکه از شیشه، عبور کرد و در ورای آن شیء مدلول را دنبال نمود و یا برعکس، نگاه خویش را به سوی «واقعیت» خود آن علامت معطوف داشت و آن را همچون یک «شیء» تلقی نمود.

گوینده در آن سوی کلمه است، نزدیک شیء، شاعر در این سوی کلمه، برای اولی کلمات اهلی شده‌اند و دام، برای دومی وحشی مانده اندودد. برای آنان این‌ها قراردادهایی سودمندند ابزارهایی که رفته‌رفته «مستعمل» می‌شوند و چون دیگر به کار نیایند به دورشان می‌افکنند.

برای اینان کلمات اشیایی طبیعی‌اند که همچون گیاهان و درختان بر روی خاک، به طور طبیعی، می‌رویند.

اما اگر شاعران، همچون نقاشان که در برابر رنگ‌ها و نوازندگان که در برابر اصوات، در برابر الفاظ متوقف می‌شوند، بدان معنی نیست که اینان هر گونه دلالتی را برای لفظ از نظر انداخته‌اند، در واقع، تنها دلالت (معنی) است که الفاظ را به صورت واحدهای کلام تشخص می‌بخشد و بی‌آن به شکل اصوات یا خطوطی که از نیش قلم سر می‌زند تنزل خواهد یافت.

تنها چیزی که هست، در اینجا دلالت (معنی) نیز طبیعی می‌گردد. دلالت، دیگر «مقصود»ی همواره دور از دسترس و همواره منظور نظر ماورا بین انسان نیست بلکه صفت هر واژه‌ای است، همانند حالت یا چهره یا احساس غم و شادی که در صوت‌ها یا رنگ‌ها هست.

معنی (دلالت) که در لفظ جاری‌گشته در آهنگ، یا در صورت ظاهرش جذب و هضم‌شده، ارتقاء یا انحطاط یافته، خود نیز «شیء» است همچون لفظ، ازلی و ابدی؛ برای شاعر زبان شالوده و زیربنایی از عالم خارج است.

گوینده، در زبان، «موضع» گرفته است؛ در محاصره کلمات است؛ کلمات دنباله‌های جهات، گیره‌ها، آنتن‌ها و دوربین‌های وی‌اند؛ وی آن‌ها را از درون‌سان می‌بیند، آن‌ها را همچون یک دسته سرباز تحت فرماندهی خویش احساس می‌کند.

وی به وسیلهٔ «سپاه سخن» که در آن احاطه شده است و آن را به زحمت وجدان می‌کند، عملیات خویش را بر عرصهٔ جهان گسترش می‌دهد.

شاعر در خارج از زبان است کلمات را وارونه می‌بیند چنانکه گویی وی در جایگاه انسان‌ها نبوده است و در حالی که به سوی آنان می‌آمده، ابتدا با کلام، همچون مانعی، برخورد کرده است. به جای اینکه در آغاز، اشیاء را از طریق اسامیشان بشناسد، چنین به نظر می‌رسد که قبلاً با آن‌ها برخورد خاموشی داشته است و چون به سوی نوع دیگری از اشیاء که از نظر او الفاظ‌اند، برمی‌گردد، به آن‌ها دست‌کشیده، وررفته، مالش‌داده و سپس در آن‌ها روشنایی مخصوص می‌یابد و میان آن‌ها و زمین و آسمان و آب و همه مخلوقات و پیوندهای خویشاوندی ویژه‌ای کشف می‌کند.

شاعر چون نمی‌داند که چگونه الفاظ را همچون علامتی برای بیان یکی از وجوه عالم به کار برد در آن تصویر آن وجهه از عالم را می‌بیند.

و «تصویر لفظی» که وی به علت مشابهت آن مثلاً با درخت بید یا گل زبان گنجشک انتخاب می‌کند الزاماً همان لفظی که ما برای تعیین این دو شیء به کار می‌بریم نیست. چون شاعر در خارج از زبان قرار دارد، به جای اینکه الفاظ برای او دلالتی باشند که وی را خارج از خود (الفاظ) به میان اشیاء ببرند، وی آن‌ها را همچون دامی تلقی می‌کند که در آن واقعیت فرار را صید می‌کند. خلاصه، زبان تماماً در نظر وی، آیینه جهان خارج است.

ناگهان در سازمان درونی لفظ تغییرات مهمی رخ می‌دهد، طنینش؛ کشش، تذکیر و تانیشش و هیئت ظاهریش چهرهٔ واقعی و زنده‌ای را تشکیل می‌دهند که در نظر او پیش از آنکه به اخبار از معنی بپردازد، معنی را نمایش می‌دهد.

برعکس، چون دلالت، خود، واقعیت عینی یافته است صورت مادی لفظ در معنی انعکاس می‌یابد و معنی نیز، به نوبه خود همچون تصویر پیکره کلام تجلی می‌کند.

چون معنی تقدمش را بر لفظ از دست داده است ـ چه، الفاظ نیز همچون اشیاء ازلی و قدیم‌اند ـ شاعر مسلم نمی‌داند که این طفیل هستی آن است یا آن طفیل هستی این.

بدین طریق، میان دال (لفظ) و مدلول رابطهٔ متقابل دوگانه‌ای برقرار می‌گردد: مشابهت مرموز و دلالت و چون شاعر از «توسل» به کلمه خودداری می‌کند، از میان مفاهیم مختلف یک لفظ، یکی را انتخاب نمی‌کند، و به جای آنکه به هر یک از آن مفاهیم به چشم یک عمل مستقلی بنگرد، همچون یک کیفیت مادی به نظرش می‌آید که در برابر دیدگانش با دیگر مفاهیم ترکیب می‌شود و بدین صورت. وی در هر لفظ، تنها به شیوهٔ شاعری، مجازهایی می‌سازد که پیکاسو خیال آن را در سر می‌پخت و آرزو می‌کرد که قوطی کبریتی بسازد که تماماً شب‌پره باشد بی‌آنکه از قوطی کبریت بودن خارج شده باشد فلورانس ۳ شهر است و گل است و زن، در عین حال، گلشهر است و زنشهر و گلدختر.

فلورانس موجود خارق‌العاده‌ای که بدین گونه ظاهر می‌شود، سیلان «فلور»[۴] را واجد است و سوزش لطف و شفق فام «ر»[۵] را و برای آنکه پایان گیرد، آراسته و خوش‌خرام خود را تسلیم می‌کند و با محو شدن تدریجی و مداوم طنین «e»ی گنگش شکفتگی و انبساط بی‌مرزش را تا ابدیت ادامه می‌دهد.

در اینجا، بازی افسونکار سرگذشت زندگی خصوصی فرد نیز بر آن علاوه می‌شود:

برای من فلورانس نیز زنی است، یک بازیگر آمریکایی که در فیلم‌های صامت دوران کودکیم بازی می‌کرد.

و من از او هیچ چیز به یاد ندارم جز اینکه قامتی بلند داشت، همچون یک دستکش بلند رقص، همیشه خسته بود و همیشه عفیف و همیشه

شوهردار و همیشه قدرتش مجهول، که من او را دوست می‌داشتم که نامش فلورانس بود.

بنابراین، کلمه که گوینده را از درون خود بیرون می‌کشد و به متن جهان می‌افکند، همچون آینه‌ای تصویر خاص شاعر را به وی باز پس می‌فرستد.

این است آنچه طرح دوگانه لریس[۶] را توجیه می‌کند که از یک سو در کتاب «فرهنگ لغات» خویش در جست‌وجوی تعریف شاعرانه‌ای برای برخی از لغات است، بدین معنی که این تعریف، به‌نفسه، شامل پیوند دوگانه و متقابل میان جسم صوتی و روح کلامی یک لغت باشد و از سوی دیگر، در کتابی که هنوز انتشار نیافته، با انتخاب چند کلمه، به عنوان نمونه، که در نظر وی از عاطفه سرشارند به جبران ایام از دست رفته همت می‌گمارد.

بدین طریق، یک کلمه شعری، خود یک «عالم صغیر» است.

بحران زبان که در آغاز این قرن درگرفت، یک بحران شعری بود، عوامل اجتماعی و تاریخی آن هر چه بوده باشد به صورت عارضهٔ خودباختگی و سلب شخصیت نویسنده در برابر کلمات بروز کرد.

نویسنده دیگر نمی‌دانست کلمه را چگونه به کار برد و به تعبیر مشهور برگسون[۷] وی کلمات را جز «تا نیمه» نمی‌شناخت.

نویسنده، با احساس بیگانگی کاملاً سودجویانه‌ای، به کلمات نزدیک می‌شد. کلمات از آن او نبودند. دیگر به او تعلق نداشتند. اما در همین آینه‌های بیگانه، آسمان و زمین و زندگی شخصی وی منعکس می‌شدند و بالاخره خود به اشیاء و حتی هستهٔ اصلی اشیاء بدل می‌گشتند هنگامی که شاعر گروهی از این «عوالم صغیر» را با هم پیوند می‌دهد، همچون نقاشان است که رنگ‌هایشان را بر روی پردهٔ نقاشی جمع می‌کنند.

برخی چنین می‌پندارند که شاعر عبارتی را «ترکیب» می‌کند. اما این ظاهر کار است. وی یک شیء خلق می‌کند.

«کلمه ـ شیء»ها، با پیوندهای ساحرانه‌ای از هماهنگی و «ناهماهنگی، با هم اجتماع می‌کنند، چون رنگ‌ها و صورت‌ها یکدیگر را می‌خوانند، میرانند، یکدیگر را برمی‌افروزند و اجتماعاتشان «واحد شعری» حقیقی‌ای را تشکیل می‌دهد که عبارتست از «جمله ـ شیء» و نیز بیشتر اوقات، شاعر ابتدا طرح جمله را در روح خویش دارد و سپس کلمات به دنبال می‌آیند.

اما این طرح با آنچه معمولاً یک طرح کلامی نامیده می‌شود هیچگونه وجه اشتراکی ندارند، این طرح بر انجام بنای «دلالت» نظارت نمی‌کند. بلکه بیشتر به طرح خلاقه‌ای نزدیک است که پیکاسو پیش از آنکه حتی دست به قلم‌مویش ببرد با آن شیء‌ای را در فضا مجسم می‌کند که بعدها یک بندباز یا یک «آرلکن[۸]» خواهد شد.

«فرار، بدانجا فرار، من احساس می‌کنم که پرندگان مست‌اند اما ای قلب من سرود ملاحان را بشنو».

این «اما» که همچون صخره‌ای از کنارهٔ جمله برپا خاسته است بیت دوم را به بیت قبل ربط نمی‌دهد بلکه بدان رنگی از یک «آن» لطیف استثنا و یک «خویشتن‌داری و به خودگرایی» می‌بخشد که در سراسر بیت حلول می‌کند.

از اینجاست که برخی از ابیات با «و» آغاز می‌شود این حرف ربط، در ذهن، دیگر به صورت اداتی که یک عمل دستوری را انجام می‌دهد نیست بلکه خود را بر سراسر پاراگراف می‌گسترانند تا بدان کیفیت مطلقی از یک «تعاقب» ببخشد.

برای شاعر، جمله دارای یک «طنین» و یک «طعم» است. وی طعم‌های تند و محرک عتاب و استثناء و قطع را در سراسر جمله، و اصاله به خاطر نفس این طعم‌ها می‌چشد و بدان‌ها کیفیتی مطلق می‌بخشد و سپس از این چاشنی‌های مطلق صفات واقعی جمله را می‌سازد.

مثلاً، یک جمله، کلاً، یک عتاب می‌شود بی‌آنکه متعلق معلوم و مشخصی داشته باشد. در اینجا ما آن روابط متقابل میان کلمهٔ شعری و معنایش را ـ که هم‌اکنون بدان اشاره کردیم، باز می‌یابیم: مجموعهٔ کلمات انتخاب‌شده، همچون «تصویر»ی از لطیفه استفهام یا استثناء عمل می‌کند[۹] و برعکس استفهام نیز تصویری است از مجموعهٔ کلامی‌ای که آن را تحدید می‌کند همچنانکه در این مصراع‌های دل‌انگیز:

«ای فصل‌ها! ای قصرها!
کدام روح عاری از خطاست؟»

هیچ کس طرف سؤال واقع نشده است. هیچ کس نیز سؤال نمی‌کند. شاعر غایب است و سؤال پاسخی را تحمل نماید بلکه خود پاسخ ویژهٔ خویش است. پس این استفهام غلط است؟ بسیار احمقانه خواهد بود که تصور کنیم رمبو[۱۰] خواسته است بگوید: «هیچ کس مصون از خطا نیست چنانکه برتون[۱۱] درباره سن پل رو[۱۲] می‌گفت: «اگر آن را می‌خواست بگوید، می‌گفت» و از طرفی هم به‌هیچ‌وجه نخواسته است چیز دیگری بگوید. وی یک سؤال مطلق کرده و به کلمهٔ زیبای «روح» یک هستی استفهامی بخشیده است.

این است استفهامی که «شیء» شده است؛ همچون «اضطراب» تنتور. ۱۳ که «آسمان زرد» شده بود.

این یک دلالت نیست، یک ذات جوهری متعینی است که از خارج دیده شده است و رمبو ما را دعوت می‌کند که با وی آن را از خارج ببینیم. غرابت آن از اینجا ناشی می‌شود که ما، برای تلقی آن، در آن سوی قرارگاه انسان جای می‌گیریم، یعنی در کنار خدا.

در چنین وضعی، حماقتی را که در اعلام رسالتی برای شعر وجود دارد، می‌توان به آسانی دریافت. بی‌شک، تأثرات روحی، حتی رنج‌ها و کشش‌های عاطفی ـ و چرا نه خشم‌ها و نفرت‌های اجتماعی و کینه‌های سیاسی ـ همه سرچشمه اصلی شعر است. اما در شعر این‌ها را، آنچنان «اظهار» نمی‌کنند که در یک اعلامیه تند سیاسی یا «اعتراف» مذهبی: درست به همان اندازه که نویسنده (نثرنویس) احساساتش را ابراز می‌کند و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به روشنی توضیح می‌دهد، برعکس، شاعر، اگر عواطفش را در شعر خویش می‌ریزد، از اعتراف بدان‌ها سر باز می‌زند. کلمات آن‌ها را می‌گیرند، در آن‌ها رسوخ می‌کنند و در خود مستحیل می‌سازند. کلمات، حتی در چشم خود شاعر، بر آن معانی دلالت ندارند.

تأثر روانی که شیء شده است، اکنون کدورت (جسمانی و مادی) اشیاء را دارد و به علت خصائص متناقض و ایهام‌آمیز لغاتی که آن تأثر (مجرد) را در خود گرفته‌اند، کدورت یافته است۱۴ و بخصوص، هر عبارت و هر بیت، خیلی بیشتر از معنایی که افاده می‌کند، مایه دارد چنانکه آن آسمان زرد؛ بر فراز جل‌جتا۱۵؛ از یک اضطراب ساده غنی‌تر است لفظ و «عبارت شیء» که همچون اشیاء لایزالند؛ از همه سو بر احساسی که آن‌ها را پدید آورده است ریزش می‌کنند.

وقتی که خواننده را از میان انسان‌ها، واقعاً، بیرون می‌کشیم و دعوتش می‌کنیم که با دیدگاه خدا، زیان را از رویهٔ دیگر ببیند؛ چگونه می‌توان به برانگیختن نفرت یا شوق سیاسی وی امید داشت؟

به من خواهند گفت: «شما شعرای نهضت مقاومت ملی را فراموش می‌کنید. شما پیر امانوئل۱۶ را فراموش می‌کنید.»

هه! نه: هم‌اکنون می‌خواست برای شما درست به همین‌ها استناد کنم.

نویسنده (نثرنویس) «چهرهٔ» انسان را رسم می‌نماید و شعر به خلق «اسطورهٔ انسان می‌پردازد. در عالم واقع، «عمل» انسانی که محکوم احتیاجات و متوجه «فایده» است به یک معنی، «واسطه» است، عمل، بی‌آنکه خود منظور نظر قرار گیرد، انجام می‌یابد و آنچه به حساب می‌آید «نتیجه» است. هنگامی که دستم را «برای» گرفتن قلم دراز می‌کنم، از این حرکت خویش، جز احساسی گنگ و گذرا ندارم؛ این تنها قلم است که به چشم می‌آید، بدین گونه است که انسان به وسیله «مقاصد»ش از خود منسلخ (الینه) می‌شود.

اما شعر این رابطه را معکوس می‌کند، جهان و اشیاء به صورت اعتباری و عرضی می‌گذرند و بهانه‌ای می‌شوند برای «عملی» که خود غایت خاص خود می‌گردد، ظرف آب آنجاست تا دختر جوان در حالی که آن را پر می‌کند شیرین حرکاتی داشته باد[۱۷] جنگ تروا ده[۱۸] برای آن رخ می‌دهد که هکتور۱۹ و آشیل[۲۰] به این نبرد قهرمانی پردازند. عمل، که از غایات خویش که اکنون به سایه خزیده است بریده، به دلاوری یا رقص بدل می‌گردد. با این همه، گرچه شاعر امروز نسبت به توفیق در اقدام بی‌توجه است ولی، قبل از قرن نوزدهم با جامعه، در مسیر کلی‌اش همگام می‌ماند. گرچه وی زبان را برای همان مقصودی که نثر آن را دنبال می‌کند، به کار نمی‌برد ولی، بر آن همان گونه اعتماد می‌کرد که نویسنده (نثرنویس).

پس از ظهور جامعهٔ بورژوازی، برای آنکه آن را محکوم به مرگ اعلام کند با نویسنده جبهه مشترکی می‌سازد.

گرچه، برای شاعر آنچه مطرح بوده است، همچنان خلق اسطورهٔ انسان است ولی وی از جادوی سپید (چشم‌بندی) به جاوی سیاه (جن‌گیری) گذر می‌کند۲۱ انسان همواره به عنوان غایت مطلق جلوه‌گر شده است ولی، توفیق در اقدام او را در باتلاق یک اجتماع انتفاعی فرومی‌برد.

اما، در آخرین مرحلهٔ نمایش سرنوشت آدمی، آنچه هست و به وی امکان می‌دهد که به «اسطور» برسد، دیگر توفیق نیست، شکست است. تنها شکست است که همچون پرده نمایشی می‌افتد سلسله بی‌انتهای نقشه‌های آدمی را متوقف می‌سازد و در نتیجه او را به خویش ، خویشتن پرخلوص خویش باز پس می‌دهد۲۲

جهان برای وی فرعی و اعتباری می‌گردد و تنها به عنوان انگیزه‌ای است برای شکست.

غایت شیء این است که با سد کردن راه بر انسان، او را به «خود» بازفرستد.

وانگهی: سخن از وارد کردن عمدهٔ شکست و ویرانی در جریان عالم نیست بلکه موضوع فاقد بودن دیدگانی است که جز شکست و ویرانی را بتواند دید.

اقدام انسانی دو وجهه دارد. توفیق و در عین حال شکست. برای توجیه این تناقض: طرح دیالکتیک کفایت نمی‌کند. باید باز هم، لغاتمان و نیز قالب‌های عقلیمان را تلطیف کنیم. من یک روز خواهم کوشید تا «تاریخ» این واقعیت شگرف را که نه عینی است و نه کاملاً ذهنی تشریح کنم: در اینجاست که دیالکتیک مطرود و مجذوب و مأکول یک نوع «ضد دیالکتیکی» است که با این همه باز هم دیالکتیک است. اما این کار فیلسوف است. معمولاً هر دو چهرهٔ جانوس۲۳ را نمی‌توان دید. مرد عمل یکی را می‌بیند و مرد شعر دیگری را:

هنگامی که ابزارها شکست و از کار افتاد، نقشه‌ها نقش بر آب شد و کوشش‌ها بی‌ثمر گشت، جهان طراوتی مطبوع می‌یابد و صفای چهرهٔ کودکانه و هراسناکی می‌گیرد؛ نه راه گریزی و نه دست‌آویزی. جهان به انتهای واقعیت خود می‌رسد زیرا برای انسان خردکننده می‌شود و چون عمل، در هر حال، کلیت می‌بخشد شکست به اشیاء واقعیت جزئی و فردی‌شان را باز می‌دهد.

اما: همچنان که انتظار می‌رفت ورق برمی‌گردد و شکست که غایت‌المتنهش تلقی می‌شود، به صورت تعرض، در عین حال، تملک این عالم درمی‌آید. تعرض، زیرا انسان از آنکه او را در هم می‌شکند بیشتر می‌ارزد.۲۴

وی، هرگز، همچون یک مهندس یا یک فرمانده نظامی اشیاء را در «واقعیت اندک»شان مورد تعرض قرار نمی‌دهد بلکه: تعرض وی بر آن‌ها در اوج واقعیت سرشارشان واقع می‌گردد. نفس وجود شکست‌خورده، خود همین تعرض است چه، این وجود، خود ندامت این عالم است.

تملک از آن رو که جهان که دیگر ابزار توفیق نیست آلت شکست می‌گردد.

این است غایت مبهمی که در جهان به چشم می‌آید، یعنی ضریب رقابت وی که به همان اندازه که ضد بشری‌تر است، بشری‌تر به کار می‌آید.

شکست، فی‌نفسه؛ به شکل رستگاری بازمی‌گردد. نه اینکه شکست ما را به رستگاری در ورای خود رهنمون گردد بلکه شکست خود نوسان می‌گیرد و استحاله می‌شود.

مثلاً، از خرابه‌های نثر، زبان شعر جوش می‌کند، اگر راست باشد که گفتار یک نوع خیانت است و ابلاغ و القاء مفاهیم به دیگران ممکن نیست، در این صورت؛ هر کلمه‌ای بنفسه فردیت خود را بازمی‌یابد، ابزار شکست ما می‌شود و محال بودن ابلاغ را در خود مخفی می‌دارد.

این بدان معنی نیست که چیز دیگری برای ابلاغ باشد بلکه ابلاغ نثر که به شکست منجر می‌شود بدین معنی است که مدلول کلمه اساساً غیر قابل انتقال می‌گردد. بدین طریق: شکست ابلاغ محال بودن ابلاغ را به ذهن می‌آورد و طرح وسیله کردن کلمات (استعمال کلمات به عنوان وسیله) که اکنون واژگونه شده است، جای خود را به یک نوع اشراق و مکاشفه بی‌شائبه و «بیغرضانهٔ» کلام می‌دهد.

بنابراین ما باز در اینجا با توصیفی مواجهیم که قبلاً از آن سخن گفتیم... منتهی در یک زمینه عام‌تری که در آن شکست ارزش مطلق می‌یابد، شکستی که به نظر من مشرب اصلی و خط‌مشی اساسی شعر معاصر است. باید یادآوری کرد که انتخاب این خط‌مشی وظیفه مشخصی را در جامعه به دوش شاعر می‌نهد: در یک اجتماع بسیار متشکل و متمرکز و نیز یک جامعه مذهبی، یا حکومت بر چهرهٔ شکست نقاب می‌افکند و یا مذهب به جبران آن می‌پردازد؛ اما در جامعه‌ای که کمتر متمرکز و همچون دمکراسی‌های متجالس است یا اصلاً غیرمذهبی است. بر عهده شعر است که تاوان این شکست را بپردازد.

شعر، بازی است که در آن هر که می‌بازد می‌برد و شاعر واقعی باختن را تا دم مرگ به خاطر بردن انتخاب می‌کند. من تکرار می‌کنم که در اینجا

سخن از شعر معاصر است.

تاریخ اشکال دیگری از شعر را نشان می‌دهد که نمایاندن پیوندهای آن با شعر امروز ما از بحث من خارج است. بنا براین اگر به طور قطع باید از تعهد شاعر سخن گفت، می‌گوییم که وی انسانی است، متعهد به باختن.

این است معنی عمیق آن کج‌طالعی و سیه‌روزی‌ای که وی همواره از آن دم می‌زند و همواره نیز آن را به یک دست خارجی نسبت می‌دهد در صورتی که این عمیق‌ترین انتخابی است که خود کرده است، معلول شعر او نیست؛ بلکه منشأ آن است.

وی به شکست کامل کوشش انسانی مطمئن است و خود را برای شکست یافتن در زندگی خاص خویش مستعد می‌کند تا با شکست فردی خود شکست عمومی انسان را حکایت کرده باشد.

چنانکه می‌بینیم وی نیز تعرض می‌کند چنانکه نثرنویس می‌کند اما تعرض نثر به خاطر یک توفیق بزرگ است ولی تعرض شاعر به خاطر شکست پنهانی است که هر پیروزی آن را در درون خویش دارد.

بدیهی است که در هر شعری نوعی از نثر یعنی توفیق حضور دارد و برعکس خشک‌ترین نثر نیز همواره اندکی از شعر یعنی یک نوع شکست را در خود پنهان می‌کند.

هیچ نثرنویسی هر چند باریک‌بین باشد کاملاً آنچه را می‌خواهد بگوید درنمی‌یابد. یا به «اطناب ممل» می‌گوید یا به «ایجاز مخل».

هر عبارت در سخن او یک نوع شرط‌بندی است؛ یک نوع خطرکردن ملتزم و تعهدآمیزیست. کلمه هر چه بیشتر نوازش می‌شود خود را بیشتر می‌گیرد و چموش‌تر می‌شود و چنانکه (پل والری) ثابت کرده هیچ کس به کنه عمیق یک کلمه پی نبرده است. همچنین هر کلمه‌ای در عین حال برای معنی عرفی و متداول آن و یا به خاطر طنین‌های مبهمش؛ و حتی به نظر من برای قیافه ظاهری‌اش به کار برده می‌شود و خواننده نیز در برابر همین امر حساسیت دارد. و در این حال ما در مرحله تفاهم و ابلاغ هماهنگ و منتظمی نیستیم بلکه در مرحله تصادفات و استحساناتیم. سکوت‌های نثر، شاعرانه‌اند؛ زیرا که حدود و رسوم خویش را نشان می‌دهند، و برای وضوح بیشتر مسئله است که من دو حد متباعد شعر و نثر را گرفته‌ام یعنی نثر محض را و شعر محض را؛ و از اینجا نباید نتیجه گرفت که با یک سلسلهٔ متناوب از حلقه‌های میانگین می‌توان از شعر به نثر عبور کرد و اگر نثرنویس بخواهد زیاد با کلمات بازی کند شیرازهٔ نثر از هم می‌گسلد و ما در برابر پریشان‌گویی متکلفی قرار می‌گیریم. اگر شاعر حکایت کند، تشریح نماید یا تعلیم دهد. شعر نثری می‌شود و قافیه را باخته است.

در اینجا سخن از زیربناهایی است پیچیده، مخلط اما کاملاً مشخص.

پی‌نوشت:

1. Ou, est - ce pue, est lalitterature
2 .L, art Poetique, Paris 1956
3 .Florence
4. Felure = شط
5. or = طلا
6 .Leiris
7.Bergson
8.Arlequin

۹ . «به کجای این شب تیره بیاویزم قبای ژندهٔ خود را»؟

در این مصراع: نیما یک «استفهام مطلق» ساخته است بی‌آنکه طرف سؤال مشخص باشد یا اصلا باشد مجموعه کلماتی که در این مصراع آورده است تصویر آن استفهام مطلق است. نه اینکه نشانه‌هایی باشد که بر رابطه میان سائل و مسئول دلالت کند. بلکه نفس این عبارت سؤال است: سؤالی که به قول سارتر یک «شیء» شده است.

10. A. Rimbaud
11. Breton
12.Saint – Pol Roux
13.Tintoret

۱۴ . تأثر و هیجان روحی که یک معنی است و مجرد و ذهنی و زلال و بسیط؛ اکنون جسمیت و مادیت یافته و عینیت اشیاء را دارد و ذاتیت اجسام را که کدرند در برابر معانی مجرد و ذهنی (مجردات و ذهنیات) (مترجم)

15.Golgotha
16. Pierre Emanue

17. نه اینکه این حرکات برای آن باشد که ظرف آب را پر کند. پر کردن ظرف آب بهانه‌ای برای این اطوار دلفریب است.

18. Troie
19. Hector
20. Achille

۲۱. جادوی سپید، چشم‌بندی و شعبده‌بازی است که گرچه پدیده‌هایش خیره‌کننده و عجیب و خارق‌العاده می‌نماید اما علل طبیعی و علمی دارد ولی جادوی سیاه احضار اجنه و شیاطین است و غالباً شوم و جنایت‌آمیز.

مقصود سارتر از تشبیه شعر دیروز به جادوی سپید و شعر امروز به جادوی سیاه این است که شعر دیروز به خلق آثار فریبنده و خیره‌کننده می‌پرداخت اما مبنای کارش همچون کار صنعتگران (نثرنویسان) بود و نتیجه کارش سالم و روشن و گرم‌کننده.

اما شعر امروز، همچون سحر سیاه که نوامیس طبیعت و روابط اشیاء (زبان: کلمات) را نقص می‌کند، «خرق عادت» می‌کند و بخصوص که نتیجهٔ کارش شوم و تلخ است.

مسئله شکست و ناکامی انسان که روح فلسفهٔ سارتر است و روح و رسالت شعر امروز را نیز بدانجا می‌کشاند وجه شبه شعر امروز و سحر سیاه را روشن‌تر می‌کند.

۲۲. در اینجا باز پس دادن یا مسترد داشتن انسان به خویش و خلوص خویش تغییراتی است که از حساس‌ترین مسائلی که در فلسفهٔ سارتر مطرح است. ناشی شده است و آن مسئلهٔ Alienation انسان است در جامعه که ابتدا هگل آن را در یک زمینهٔ کاملا مجرد فلسفی عنوان کرد ولی، مارکس، شاگرد وی که بعدها راهش را کاملا از استاد جدا کرد آن را در زمینهٔ اجتماعی به گونه‌ای یگر مطرح ساخت. Alienation به معنی جن‌زدگی است و دیوانگی. در قدیم معتقد بودند کسی که مشاعرش را از دست می‌دهد و شخصیتش مسخ می‌شود بدین علت است که جن در روح او حلول می‌کند و او که به ظاهر انسانی است چون دیگران شخصیتش معدوم شده و شخصیت جن جای آن را گرفته است و بنابراین خود را وجدان نمی‌کند. مارکس می‌گوید انسان در اثر تماس جدی و مداوم با ابزار و وسائل تولید، به وسیلهٔ این ابزار الینه Aline می‌شود یعنی همچنان که جن در آدمی حلول می‌کند، این ابزار کار در شخصیت انسانی که با آن کار می‌کند حلول می‌کند و موجب تغییر ماهیت انسانی و شخصیت وی می‌گردد و همچون جن‌زده، ابزارزده می‌شود: «ماشین‌زده، پول‌زده، اداره‌زده...» تمدن ماشینی و رژیم سرمایه‌داری که مبنا و روح انسان و جامعه را بر اساس تولید هر چه بیشتر و سود هر چه بیشتر استوار می‌کند و موجب الینه شدن هر چه شدیدتر انسان می‌گردد. کارگران، دیگر به صورت افراد ذی‌شخصیت انسانی نیستند بلکه دنبالهٔ ابزار تولید و جزئی از دستگاه ماشینی می‌شوند که تولید می‌کند. در نتیجه، انسان هر روز الینه‌تر می‌شود و شخصیت انسانی‌اش را بیشتر از دست می‌دهد و با خود بیگانه‌تر می‌گردد یک فاشیست نمونهٔ کامل یک الینه است یعنی فردی که قبلاانسان بوده است و اکنون در اثر حلول ماشینیسم و بوروکراسی سرمایه‌داری تبدیل به یک آلت خشک قتاله شده است.

عرفان به نظر من یک نوع الیناسیون شد انسان است. به وسیله خدا وحدت وجود و وحدت شهود یعنی گم‌شدن شخصیت بشری یا حلول خدا یا وجود مطلق در وجود انسان. این حلول که برخی از صوفیان به صراحت آن را تشریح می‌کنند در فناء فی‌الله و بقاء بالله به صورت الیناسیون بشر به وسیلهٔ معبود خویش نمایان می‌شود. اناالحق معنی کامل این الیناسیون است و حلاج مثل اعلای الیناسیون بشر به وسیلهٔ مذهب است که فویرباخ عنوان کرده است.

بنابراین باید کوشید تا انسان ناقص و فلج را کامل کرد، یعنی حقیقت انسانی و شخصیت خالص او را بدو مسترد داشت و معنی اصطلاح معروف I' Hommetotal مارکس همین است. اگزیستانسیالیسم سارتر کوششی است برای آنکه گریبان انسان را از چنگ هر چه او را از «وجود» انسانی (existence)خود بازگرفته و به خود مقید ساخته رها کند (آزادی خاصی که سارتر همواره از آن دم می‌زند) و در حقیقت «انسان آزاد» در اگزیستانسیالیسم سارتر تعبیر دیگری از «انسان کامل یا تمام» مارکسیسم است و هر دو می‌کوشند تا با desalienation (هر یک از طریقی) انسان را به قول سارتر به آن «خود خالص و بی‌شائبهٔ» خویش باز آرند.

۲۳ . Janus: یکی از خدایان اساطیری رم که استعداد خاصی داشت که به سبب آن آینده و گذشته همواره در پیش چشمش حاضر بود و این حالت با دو چهره در او تعبیر کرده‌اند. مترجم

۲۴ . این سخن سارتر گفته مشهور پاسکال رام تداعی می‌کند که برای نابود کردن انسان نی ضعیفی کافی است اما اگر همه هستی کمر به قتلش بندد باز او از انکه وی را نابود می‌کند برتر است زیرا او نمی‌داند که نابود می‌کند و این می‌داند که نابود می‌شود. (دوبینهایت، پاسکال) مترجم.