خلاقیت و محدودیت زبان‌شناختی

بررسی شعر «اتسترای دیریهٔ محبوبم»

از ای.ای.کامینگز

● والری شفرد
○ احسان نوروزی

«اتسترا»ی دیرینهٔ محبوبم

«کامینگز»

اتسترای دیرینهٔ محبوبم	my Sweet old etcetera
عمه لوسی این اواخر	aunt lucy during the recent
جنگ می تواند و چه	War could and what
دیگر بیش گفته به تو	is more did tell you just
می‌جنگند همه برای	what everybody was fighting
چه،	for,
خواهرم	my sister
ایزابل آفریده است صدها	isabel created hundreds
(و	(and
صدها) جوراب تازه اگر	hundreds) of socks not to
	mention shirts fleaproof earwarmers
به حساب نیاوریم پیراهن‌ها، کلاه‌ها	
اتسترا مچ‌بندها اتسترا	etcetera wristers etcetera, my
مادر امیدوار بود که	mother hoped that
من خواهم مرد اتسترا	i would die etectera
	bravely of course my father used
البته با شجاعت به یقین پدرم عادت داشت	
	to become hourse talking about how it was
صدایش زمخت شود به وقت سخن گفتن از آن چه بود	
بهتر و اگر او فقط	a privilege and if only he
می توانست در این بین خود	could meanwhile my
خودم اتسترا به آرامی دراز کشیده‌ام	self etcetera lay quietly
در گل عمیقات	in the deep mud et
سترا	cetera
(به رؤیا می‌بینم،	(dreaming,
ات	et
سترا، چشمان	etcetera, of
تو را	You smile
چشمان زانوان و اتسترای تورا)	eyes knees and al your Etcetra)

* * *

شعر کامینگز در مورد جنگ است: در عین حال، در مورد قابلیت خلاقیت زبانیِ انسان است ـ و نیز در باب محدودیت‌های دست و پاگیر این قابلیت و چشمگیر، که از جملهٔ آنها پرهیزگری است. (avoidance) خودفریبی (self-deception)

کامینگز با انتخاب واژهٔ «اتستر»ا (etcetra)، به شرح واکنش‌های یک خانواده به رابطهٔ عاشقانه‌ای که با جنگ درآمیخته می‌پردازد. بدون شک، به ویژه جنگ ۱۸-۱۹۱۴ [جنگ جهانی اول] مدنظر کامینگز بوده که خودش نیز در ۱۹۱۷ با واحد آمبولانس آمریکا، در خط مقدمش شرکت داشت. از آن جا که اتسترا به معنای «و بقیه، و غیره» یا به عنوان اسم جمع به معنای «خرده‌ریز، خرت و پرت» است، می‌توانیم در ارجاع شعر به گور و فضاهای وحشت‌زا، گونه‌ای طنز بیابیم. همین معانی تلویحیِ دقیق و متفاوتِ این طنز است که شعر را آزارنده (و نیز، به نوعی بامزه) می‌سازد و شیوهٔ گزینش واژه است که نکاتی را در مورد زبان انسان آشکار می‌کند و مسائلی را در باب خلاقیت قوی‌ای که این زبان در اختیارمان می‌گذارد و نیز دربارهٔ محدودیت‌های دست و پاگیر این خلاقیت روشن می‌کند.

از همین روست که مفهوم خلاقیت زبان دارای متناقض‌نماست. ما زمان را «انتخاب می‌کنیم»، ولی زبان نیز ما را انتخاب می‌کند. ما، اگر بخواهیم از اصطلاح‌شناسی زبان‌شناختی استفاده کنیم، «وابسته به ساختار» و «محکوم به قواعد» هستیم؛ ولی در عین حال، چنین وابستگی و محکومیتی آزادی ماست.

نوام چامسکی ـ زبان‌شناس آمریکایی ـ بر این ماهیتِ قواعد محور

زبان تأکید می‌کند و معتقد است که ما بالفطره به درک این قواعد تمایل داریم. بعضی از پندارهای او در سال‌های اخیر به چالش گرفته شده است و نیز تفکرش بسیار رشد هم یافته، ولی به نظر می‌رسد یک اصل بنیادین چامسکی، مسلم فرض شده است؛ این اصل که کودکان، زبان را نه از طریق تقلید ساده (تکرار صرف گفته‌هایی که پیرامونشان می‌شنوند) بلکه تا حدودی از طریق هویت‌یابی و سپس بکار گرفتن قواعد زبان خاصِ محیطشان فرا می‌گیرند. همگی ما شنیده‌ایم که کودکان اشتباهاتی نظیر She seed sheeps there یا she goed to the farm[1] مرتکب می‌شوند. این اشتباهات به هیچ وجه نشانهٔ خطر به حساب نمی‌آیند. برعکس، معلوم می‌شود این کودکان دریافته‌اند که در زبان به انگلیسی، اضافه کردن «تک‌واژ» (morpheme) پسوندی ed افعال، زمان‌گذشته می‌سازد و اضافه کردن تک‌واژ S اغلب ـ به عنوان یک قاعده ـ اسامی مفرد را به جمع بدل می‌کند. مسلماً این قواعد آگاهانه پذیرفته نمی‌شود (و در این سن، گوینده از فرازبانی که در این جا برای تشریح این فرایند بکار رفت، بی‌بهره است)، ولی او، بی‌هیچ تعلیم رسمی، قاعده‌ای را تشخیص داده است و بدون در نظر گرفتن استثناءها، به سادگی عجالتاً آن را بسط می‌دهد.

این قواعد ـ که به سلیقه و رفتارهای خوب ربط ندارد، بلکه الزامی خلاق است ـ به ساختار مربوط می‌شود. به نظر می‌رسد کارکردن با ساختارها، وجهی تعیین‌کننده از انسانیت ماست. تلاش‌هایی که برای آموزش زبان انسانی به حیوانات، به ویژه شامپانزه‌ها، انجام شده فقط و فقط تا مرزی خاص موفق بوده است؛ مرز وابستگی به ساختار.

برای مثال، ترتیب واژگان وجه مهم ـ و خلاق ـ ساختمندی، و به ویژه در زبان انگلیسی است. یک واژه بخشی از معنای خود را از جایگاهش در یک جمله کسب می‌کند: مکانش را عوض کنید؛ همان واژه می‌تواند معنای دیگری بدهد. «اتومبیل به اتوبوس زد»، تفاوت دارد با «اتوبوس به اتومبیل زد». حتی کودکانِ کم‌سن نیز آشکارا فاعل را پیش از کنش قرار می‌دهند و مفعول یا مکان را پس از کنش: . از "go school ,wash teddy" "Teddy wash"، همین رو، در حالی که در یک طرح تحقیقاتی دههٔ شصت آمریکا، شامپانزه‌ای به نام واسو دایره لغت مناسبی (از زبان نشانه‌ای) به دست آورده بود و واژگان مناسب را برای موقعیت‌های مختلف به کار می‌برد، ولی به نظر می‌رسید که دلالت و قابلیت خلاقِ ترتیب واژگان را درک نمی‌کند. وقتی می‌خواست که به کنار تودهٔ تمشک‌ها، میوهٔ مورد علاقه‌اش برده شود، دو عبارت "Sweet go" و "go Sweet" را به یک معنای «مرا کنار بوته‌های تمشک ببرید» به کار می‌برد. آزمایش‌های جدیدتر با شامپانزه‌های دیگر نیز همین نتیجه را داشت و نافی اعتقاد چامسکی مبنی بر این که میمون‌ها «فاقد قابلیت گسترش‌دهی تا ساده‌ترین ساختارهای محاسباتیِ زبان انسانی هستند»، نبود.

از سوی دیگر، وقتی به بعضی از حیوانات گروهی، کلماتِ مرتب‌شده را می‌دادند، به نظر می‌رسید که آنان شگردهای ساختاری ساده‌تر ولی در عین حال خلاقانهٔ «پر کردن جای مناسب» را می‌فهمند. «پر کردن جای مناسب» جای‌گذاری واژگان داده شده در مکان مناسبی از جمله است. مثلاً می‌توانیم در جملهٔ زیر واژهٔ «یخی» را با واژهٔ «گلی» یا «نمناک» یا «خطرناک» عوض کرد. و نیز می‌توانیم به جای «زمین خوردم»، از «سکندری خوردم» یا «لغزیدم» استفاده کنیم.

۱) وقتی از اتوبوس پیاده شدم، در پیاده‌روی یخ‌زدهٔ جلوی پستخانه زمین خوردم.

پس با دو محور مواجه هستیم؛ افقی و عمودی. ما مکان‌های مناسب جملات را بر «زنجیرهٔ» افقیِ افعال، اسامی، صفات، قیود و غیره مرتب می‌کنیم؛ بدین ترتیب با جایگاه‌هایی ترتیبی مواجهیم که «نحو» می‌نامیم‌شان. ما به قوانین نحوی این چینش‌ها واقفیم و می‌دانیم که ـ همان چیزی که واشو نمی‌دانست ـ در جمله، ۱) نمی‌توان جای اسم «راه» را با فعل «زمین خوردن» عوض کرد ولی انتخاب ما تنها محدود به الگوهای نحوی نیست. با محور انتخاب عمودی نیز روبه‌رو هستیم، انبوه یا الگوی (پارادایم) واژگان مناسبی که می‌توانیم از آنها برای هر جایگاه برگزینیم، اسامی برای جایگاه اسمی، افعال برای جایگاه فعلی و غیره.

پیاده‌روی یخ‌زده

گلی

خیس

خطرناک

مسلماً این انتخاب‌ها معمولاً به همان اندازه که به لحاظ نحوی درست هستند، به جهت معناشناختی نیز مناسب هستند. در زمینهٔ مورد بحث ما، چندان مجاز نیستیم که واژگانی مثل «خواب‌آلود» یا «من محور» را جایگزین کنیم (اگرچه در مورد شعر به گونه‌ای دیگر است).

لانا ـ شامپانزه‌ای که در دههٔ هفتاد زیر تعلیم بود ـ در جای‌گذاری‌های ساده خبره شده بود. او با فشار دادن کلیدهایی که هر یک برچسب نشانه‌ای را به منزلهٔ یک واژه بر خود داشتند، ارتباط برقرار می‌کرد. در جمله‌ای مثل «تام به لانا شیر داد»، لغاتی مثل «آب میوه» و یا «نوشابه» را جانشین «شیر» می‌کرد. با این حال، بعید است که لانا یا هر شامپانزهٔ دیگری فهمیده باشد ـ مثل کاربران انسانیِ زبان ـ که گروهی از واژگان،

واحدها را تشکیل می‌دهند. این گروه‌ها را می‌توان با واژگانی دیگر جایگزین کرد و در همان جایگاه یا جایگاهی دیگر قرار داد. ما می‌فهمیم که در جملهٔ (۱)، «در پیاده‌روی یخ‌زدهٔ جلوی پستخانه» یا «فقط جلوی پستخانه» را می‌توان واحد در نظرگرفت و با واژهٔ مثلاً «آن جا» جایگزینش کرد و «وقتی از اتوبوس پیاده شدم» را می‌توان با واژهٔ «آن وقت» جایگزین کنیم. همچنین می‌دانیم که می‌توان تمام این گروه‌های واژگانی یا جانشین‌های منفردشان را از جایگاه‌های اصلی‌شان بیرون کشید و به جایگاه‌های مناسب دیگری برد. مثلاً بگوییم «آن جا، آن وقت، زمین خوردم».

بنابراین به طور کلی، در حالی که ممکن است چنین تمهیدات ساختاری برای حیوانات آشنا نباشند ولی قوانین محدود زبانی خاص، به کاربران انسانیِ خود، قابلیتی برای خلاقیتی محدود ارائه می‌کند. ما می‌توانیم جملاتی را تولید و نیز فهم کنیم که پیش از آن نشنیده بوده‌ایم؛ ما طوطی نیستیم. شعری از لوئیس کرول به نام "Jabberwocky" که دارای ساختارهایی نظیر این هستند: "Did gyre and gimble in the wabe / Twas brillig, and the slithy toves" نمونه‌ای افراطی و نامتعارف از این قابلیت است، برای همین اگرچه مجموعه واژگان این جمله، ـ حداقل پیش از درک این شعر ـ در فرهنگ لغت قابل یافت نیستند، ولی می‌توانیم نوعی معنا از آن بسازیم، زیرا این واژگان مطابق قواعد نحوی و ریخت‌شناختیِ زبان انگلیسی سامان یافته‌اند. مثلاً می‌دانیم که «Slithy»، احتمالاً صفت است و «toves» اسم، چون که ما با اسامی‌ای که پس از «the» قرار می‌گیرند آشناییم ـ که اغلب نیز با صفت حائل «intervening»ی که معمولاً به پسوند «y» ختم می‌شود همراه هستند ـ و چون که ما می‌دانیم (البته بدون توجه آگاهانه) اسامی معمولاً با اضافه کردن «S» جمع می‌شوند.

علاوه بر این، ما از طرف محیطی خارجی نیز وادار نشده‌ایم که گروه‌های خاصی از واژگان بیفزاییم: چامسکی، دیدگاه ب.ف. اسکینرِ روان‌شناس را که معتقد است ما در واکنش به محرک‌های خاص ـ مثلاً موش‌های گرسنهٔ داخل قفس می‌آموزند که میلهٔ سمت راست را فشار دهند تا به آنها غذا داده شود ـ زبانی قابل پیش‌بینی تولید می‌کنیم،رد می‌کند. نمی‌توان گفت که محرک‌ها به شیوه‌های بسیار خشک و خودکار، واکنش‌های زبان‌شناختی‌مان را کنترل می‌کنند، زیرا بسیار متنوع هستند. ممکن است بعد از شروع ناگهانیِ باران بگوییم: «خیس شده‌ام»، ولی جملات بسیار زیادی می‌توان گفت که بعضی لزوماً آشکارا با باران مرتبط نیستند، و نمونه‌هایی از آن این‌گونه هستند: «چترم یادم رفت»، «بیا تا کسی سوار شویم»، «کورفو هیچ وقت این طوری نبود».

پس چرا با توجه به این خلاقیت و غنای بی‌حد و حصر، دست به دامان انتخاب حرف‌های تکراری و کلیشه‌ای و عبارات پوچ می‌شویم؟ چرا در صدد محتوایی بی‌روح و بی‌اهمیت هستیم که نمونه و نماد آن «اتسترا» است؟

اگر از اصطلاح‌شناسی چامسکی سود بجوییم، پاسخ صریح به این پرسش، آن است که اگرچه ما همه دارای «توانش» زبان‌شناختی هستیم ـ دانش، که کمابیش ناخودآگاهانه ذخیره می‌شود، در باب زبان و قابلیتش در تولید قاعده ـ ولی وقتی این دانش را به «عمل» درمی‌آوریم محدودیت‌هایی ـ بعضی از آنها خودخواسته و بعضی نه ـ برای انتخاب ما از میان منابع موجودمان وجود دارد. گوینده ممکن است به علل مختلف دچار محدودیت شود، ناشی از عادت، ادراک، احساس، شعور، روان، فرهنگ، اجتماع، زمان، خاطره و شکاف‌های سادهٔ مجموعه واژگان که از جملهٔ دیگر قید و بندها هستند.

واژهٔ «اتسترا»، گرچه به لحاظ لغوی به معنای «و غیره» یا «خرده ریز» است و اصلاً عبارتی اسمیه به حساب می‌آید، ولی در این شعر انتخاب شده تا گستره‌ای از جایگاه‌های نحوی متفاوت را پر کند ـ اسم، صفت، فعل و غیره ـ . این تقریباً بدین معناست؛ «و بقیهٔ آن اسامیِ (صفات یا افعال و غیره) امکان‌پذیر به لحاظ معناشناسی در نحو» گوینده نه می‌تواند آن را به اسم، صفت، یا فعلی خاص مربوط‌تر بداند و نه ترجیح می‌دهد چنین کاری کند.

از سوی دیگر، به نظر می‌رسد که گاهی «اتسترا» در این شعر به خاطر فقدان زبان قابل دسترس یا طفره‌جویی (evasiveness) عامدانه انتخاب نشده، بلکه برگزیده شده تا شنوایی را (با توجه به واژگان و ساختارهای پیرامون واژه) دعوت کند به توجه فعال به این نکته که واژه به جای چه واژگانی می‌تواند قرار گیرد؛ واژگانی که گوینده از آنها کاملاً آگاه است ولی به هر علتی ـ شاید ظرافت، شاید مشارکتی اختصاصی با شنونده ـ الگوی نحوی و معناشناختیِ مربوط بدان را برنگزیده و در عوض آنها را سرکوب کرده است.

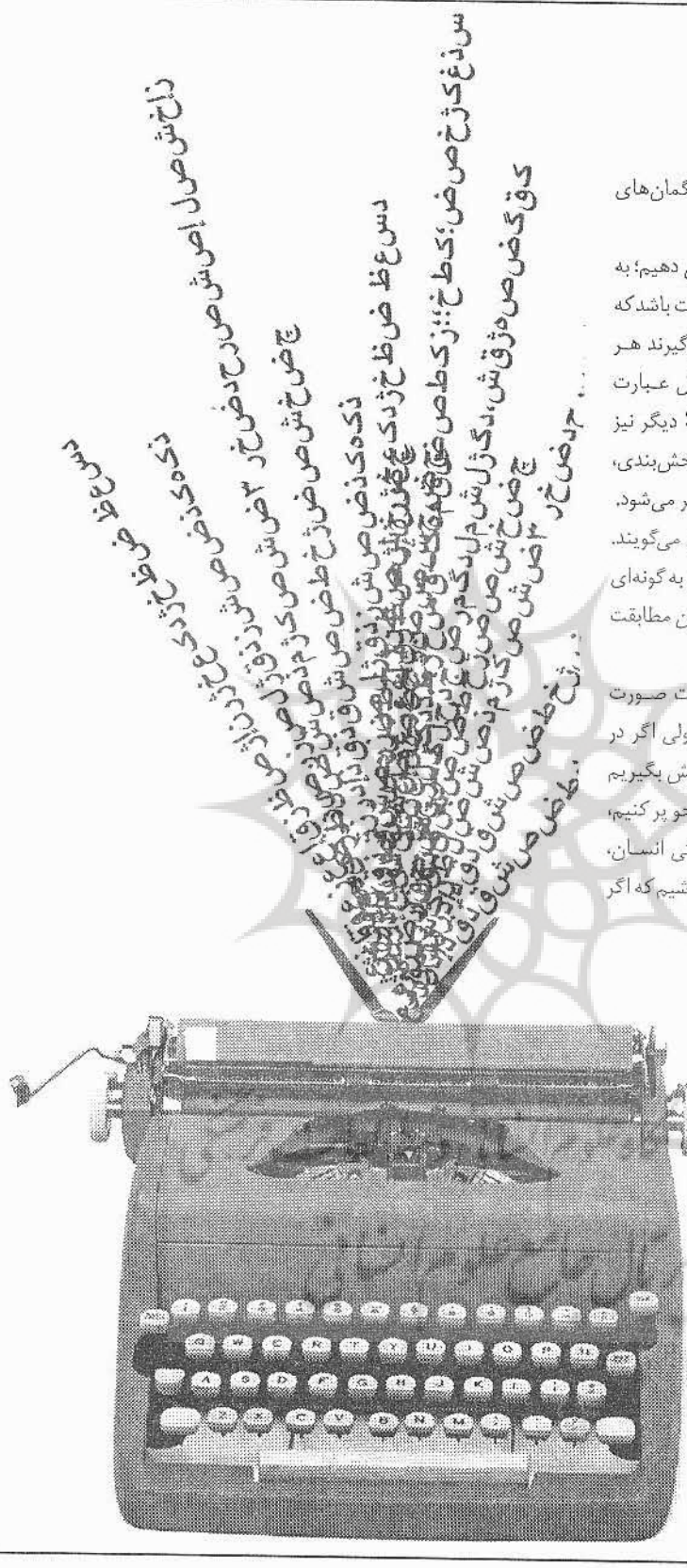
این واژگانِ جایگزین‌شده، یا سرکوب‌شده، مستعد آن هستند که برای خواننده واضح باشند، زیرا ما از طریق روند معمولی که طی آن شنونده / خواننده با واکنش نشان دادن به زبان، درک خود نسبت به آن را نشان می‌دهد، توسط صدای روایت‌گر هدایت می‌شویم. این بدان معناست که زبان به سهولت، صرفاً به شکل انفعالی بر پردهٔ ذهنیِ ما دریافت نمی‌شود، بلکه به شکلی فعال پردازش می‌شود. از آن جا که سرعت بمباران‌شدنِ ما

توسط واژگان زیاد است، پای فرضیاتی مقدماتی، بعضی حدس و گمان‌های شعور متعارف، و گزینش و انتخاب به میان می‌آید.

این فرآیند دشوارتر از آن است که بتوانیم در این جا شرحش دهیم؛ به هر حال، هنوز هم ابهاماتی در مورد آن وجود دارد. پس شاید درست باشد که بگوییم شنونده / خواننده این گونه آغاز می‌کنند که فرض می‌گیرند هر گفتاری شامل اجزاء جمله‌سازی است، که (در انگلیسی) شامل عبارت اسمیه و به دنبالش فعلی که ممکن است با یک عبارت اسمیهٔ دیگر نیز همراه شود، است. در مورد نخست، تا یافت شدن نقیض، این بخش‌بندی، عبارت اسمیه فعل ـ عبارت اسمیه، همچون کنش‌گیر ـ ابژه تغییر می‌شود.

بدین ترتیب ما فرض می‌کنیم که مردم اغلب بامعنا سخن می‌گویند. بنابراین، ما با انتخاب از میان امکاناتِ قابل دسترس، واژگان را به گونه‌ای که لحاظ معناشناختی هم با زبان پیرامون و هم دانش ما از جهان مطابقت داشته باشد، فراهم می‌آوریم یا تفسیر می‌کنیم.

این فرایندِ فراهم آوردن و تفسیر کردن که بر حسب عادت صورت می‌گیرد، معمولاً در پیش‌زمینهٔ ذهن ما و خودآگاهانه نیست. ولی اگر در رابطه با «اتسترای دیرینهٔ محبوبم» آگاهانه چنین کاری را در پیش بگیریم و به نوبت به هر نمونهٔ اتسترا بنگریم و با دقت جای آن را در نحو پر کنیم، چه در مورد معنای شعر و چه در مورد رفتار زبان‌شناختی انسان، پیشرفت‌هایی حاصل خواهیم کرد. به یقین، باید به یاد داشته باشیم که اگر



چه واژه‌ها معنارسان (denotative) هستند، یعنی دارای معانی ارجاعی مستقیمی هستند که می‌توان در فرهنگ لغات یافتشان، ولی در عین حال، معانی تلویحی (comotations) نیز دارند؛ معانی‌ای که از ساختارهای پیرامونیِ زبان ناشی می‌شوند، از واژگانی دیگر که می‌خواهند همنشین شوند و نیز از محیط‌های پیرامونی که در تجربه‌مان با آنها درگیر می‌شویم، از آن جا که همگی از یک دانش و تجربه بهره نمی‌بریم، فراهم‌گری و تفسیرهای ما متفاوت است.

خوانش این شعر، ما را به تجربهٔ امکان خلاقیت زبانی رهنمون می‌کند. در عین حال، ما شاهد محدودیت‌هایش نیز هستیم. خلاقیتی وجود دارد که خواننده در سه کاربرد اول واژهٔ اتسترا و چهار کاربرد آخریِ آن، درگیرش می‌شود. در این موقعیت‌ها، اتسترا توسط سرایندهٔ شعر انتخاب شده و به نظر می‌رسد به شکل گسترده، به معنای بیش از آن چه در پس الگو قرار دارند اشاره دارد. در عوض، به نظر می‌رسد این سرچشمه‌های نقاب به شکل گسترده از واژه استفاده می‌کنند. زیرا نمی‌خواهند ـ حال به هر دلیل که می‌خواهد باشد ـ با آلترناتیوهای دقیق‌تر مواجه شوند. بدین ترتیب، حتی در این شرایط، خواننده در عین این که شاهد محدودیت‌هاست به فرایند خلاقانهٔ پرکردن جایگاه مبهم اتسترا جذب می‌شود.

از آن جا که اتسترا معنای دقیقی ندارد؛ (و بقیه) یا دست پایینش (خرت و پرت و خرده‌ریز)، این شعر دارای یک شوخ‌طبعیِ جزئی می‌شود. ولی توجه بیشتر به این واژه ثمربخش‌تر خواهد بود. بیایید؛ در ابتدا اولین کاربرد این واژه را در نظر بگیریم ـ «اتسترای دیرینهٔ محبوبم». کسانی که به انگلیسی سخن می‌گویند برحسب تجربه می‌دانند، واژگانی که بین ضمایر و اسامی قرار می‌گیرند، معمولاً معرف (modifier) هستند و در این جا می‌توانیم فرض بگیریم که اتسترا جایگاه صفتی سوم را پر می‌کند. اگر ما همان چیزی را انتخاب کنیم که دو واژهٔ «محبوب» و «دیرینه» ما را بدان رهنمون می‌شوند، می‌توانیم واژهٔ «مهربان» یا «خلوت‌گزین» را در انتها بیاوریم. ولی همان طور که شعر پیش می‌رود خواننده درمی‌یابد که «لوسی» همه چیز هست، غیر از «دیرینه» و «محبوب» و مسلماً همین در مورد صفات «مهربان» و «خلوت‌گزین» نیز صادق است. اتفاقاً برعکس؛ قرار است که لوسی با اعتماد به نفس کامل در مورد «می‌جنگند همه برای / چه» سخنرانی کند ـ موضوعی که علی‌الظاهر اطلاعات کمی درباره‌اش دارد و به هیچ وجه آن را تجربه نکرده ـ ، در واقع او با تمام قوا خلاقیت زبانیِ خود را برای ساختن بیشترین جایگزین (displacement) ـ قابلیت انسان در صحبت در مورد مسائلی فارغ از زمان و مکان گوینده و در غیاب گواه ـ استثمار می‌کند و می‌کوشد در عین خلق زبان واقعی، زبان تحریف، دروغ و فانتزی بیفزایند. با این حال نقاب شعر از انگ نادانی و وراجی کردن که در تضاد با محبوب بودن است، به دور می‌ماند و این کار را با ظرافت و کنایه انجام می‌دهد؛ مسأله‌ای نیست: اتسترا با بی‌روح بودنش، خوانندگان را که متوجه اشارهٔ شعر به وراجی اتسترا شده‌اند، دعوت می‌کند تا عمه لوسی «حزاف» و «خودرأی» را برای خود تصور کنند.

پس، همه حرف نمی‌زنند: ایزابل، ساکت مشغول دوخت و دوز و بافتنی است و این بار اتسترا خواننده را وامی‌دارد که دو جایگاه را که نه با صفت بلکه با اسامی دیگر پر شده‌اند در نظر بگیرد، مفعول‌های بیشتری که به جوراب‌ها و پیراهن‌ها و کلاه‌ها و مچ‌بندها اضافه می‌شوند. انبوه شال‌گردن‌ها، که تلویحاً نشان‌گر ابهام فراگیر اتستراست، عظیم است و وسیع؛ تو نامش می‌دهی، خواهر ایزابل جانش.

ولی در حالی که لوسی دائماً سخن می‌گوید و ایزابل ساکت ولی تولیدگر است، مادر و پدر سرباز در حال استفاده از زبان هستند ـ هرچند که در واقعیت، سخن کمی گفته باشند ـ حال، از آن جا که به نظر می‌رسد اتسترا جایگزینی نه برای غیاب افکار و تصاویر، که گویند، با آنها آشناست ولی مشخص‌شان نکرده و بر عهدهٔ خواننده گذاشته که به ارادهٔ خود به آنها توجه کند (غیاب عیب‌های شخصیتی در مورد لوسی و جامه و پوشاک در مورد ایزابل)، بلکه جایگزینی برای گونه‌ای کمبود، شجاعت، تفکر یا احساسات، در فردی است که تصمیم به استفاده از آن گرفته است.

از چه رو، مادری که امیدوار است پسرش بمیرد، آن هم با شجاعت، به جز از مرگ نامی از رنج‌های دیگری که ممکن است شعر «اتسترا» بیان‌گرشان باشد، نمی‌برد؟ آیا مادر بدین وحشت‌ها واقف است ولی ترجیح می‌دهد پسرش که مجبور است در واقعیت با این مصائب روبه‌رو شود، به لحاظ ذهنی، وسیله‌ای برای رویارویی‌اش با آنها شود؟ شاید؛ ولی اگر چنین هم باشد برای مردِ جوان مهم نیست. یا شاید هم این مادر به خاطر ترس برای پسرش احتیاج به واژه دارد تا محافظت شود، نادیده‌انگاری عمدی‌ای که به او اجازه می‌دهد مرگ را به مثابهٔ رحمت تصور کند. از سوی دیگر، آیا هراس‌های جنگ توسط او نادیده گرفته می‌شود، زیرا این مادر واقعاً نمی‌داند که ـ به او گفته نشده، نمی‌تواند تصور کند و یا حتماً نمی‌خواهد در خلوتش هم بدان وقعی بنهد ـ پسرش، به جز مرگ چه کشیده است؟ یا قضاوتی که واژه در حکم آن فرض می‌شود (به ویژه بدان خاطر که «اتسترا» واقع در «پس از مرگ» است)، صرفاً در درجهٔ دومِ اهمیت برای مادر است و در کنار مرگ، ارزش توجه ندارد؟ حتی این آخری هم ممکن است، زیرا تبلیغات جنگ جهانی اول، مادران را تشویق می‌کرد که فرزندانشان را برای

دلیلی ارزشمند قربانی کنند.

در هر حادثه، به هر دلیل که می‌خواهد باشد، زنی که «اتسترا» را برمی‌گزیند، در باب معانی تلویحی‌اش مردد به نظر می‌رسد. ولی با این حال، «اتسترا»، در عین بی‌روحی‌اش، خواننده را دعوت می‌کند خلائی را پر کند که مادر ترجیح می‌دهد رهایش کند، و اگر تردید کنیم، می‌توان ما را نیز به فقدان دانش کافی یا شهامت متهم کرد.

برای پدر، حتماً «اتسترا»یی وجود ندارد تا شکافی را پر کند که دانش ما نسبت به ساختار نحوی انگلیسی معتقد به وجود آن در زبان محدود اوست. چرا ترجیح می‌دهد از چیزی نام نبرد؟ اصلاً چه کاری در سر می‌پروراند؟ آیا منظورش آن است که اگر می‌توانست خودش به جنگ می‌رفت؟ یا مقصودش آن است که ای کاش آن چه در دل دارد و بدان می‌اندیشد می‌گفت ـ اگر می‌توانست ـ ؟ آیا این احساساتِ توانکاه غرور، ترس، و نقطه ضعف ـ و نیز دانش است که او را به سکوت وامی‌دارد یا اشتیاق میهن‌پرستانهٔ نابجا و بی‌تفاوتیِ حاد اوست که به خاموشی وادارش می‌کند؟ در واقع او اصلاً حرف نمی‌زند. جملات خود را کامل نمی‌کند و آن چه معلوم است، آن است که او با سخنانی که کمتر بویی از راحتی و آسایش برده‌اند، به خود سخت می‌گیرد.

شگفتا! که در همان حال که این «زبان‌سازی»[2] تراژیک و سه‌گانه ادامه می‌یابد، واژگانی بی‌فایده و شاید آسیب‌رسان، که به راحتی توسط لوسی گفته می‌شوند ولی مادر و پدر در بیان آنها مرددند ـ سربازی که در سنگرهاست سکوت اختیار کرده است ـ .

ولی «اتسترا» با پر کردن جایگاه اسمی در عبارت «اتسترا خودم» [نه اتسترای خودم] و گفته شدن توسط خودِ راوی بار دیگر ابهام خود را به نمایش می‌گذارد. اگرچه شاید در این جا چون بر خلاف باقی اوقات، این کلمه توسط خودِ راویِ شعر گفته می‌شود و نه یکی از اعضای خانواده‌اش، کمتر نشانگر چیزی است یا اصلاً بیانگر هیچ چیز نیست. ولی این تهی‌گونگی مطمئناً حساب شده است ـ و به شکلی متناقض‌نما با معناست. چرا در این قطعه «اتسترا» در کنار خود قرار می‌گیرد؟ آنان که در خانه هستند، دربارهٔ علل جنگ بحث می‌کنند و در باب شیوه‌های مزدان جدل می‌کنند. این چیزها برای آنان که دور از گود هستند مهم به نظر می‌رسد ولی برای سربازی که در انتظار آغاز نبرد است، فقط خود است که وجود دارد؛ خودی که از آنانی که دوستشان می‌داشت جدا افتاده و حالا در میان رؤیاهایش تنهاست.

در حالی که آدم‌ها در خانه در محور چیزهایی پوچ سخن می‌گویند، او آرام در گِل آرمیده ـ اتسترا. موقعیت‌ها، آشکارا تمام گزینه‌های اسمی را غیر ممکن می‌سازد، غیر از این اسف‌بارترین نکته را که آنان در موقعیتی فراتر از هر آن چه آدم‌های درون خانه می‌پنداشتند قرار داشتند.

آن چه او به رؤیا می‌بیند، «اتسترا» جنبی است. ولی این جنبی‌بودن، متناقض‌نمایِ تراژیک و کنایی است، زیرا افکار و رؤیاهای شخصیِ تنهایی او، نه تنها امری علی حدّه و جنبی نیستند، بلکه واقعی‌تر از تمام صحبت‌های اهل خانه است؛ هرقدر هم که می‌خواهد این صحبت‌ها با نیتی خوب باشد.

پس «اتسترا» شامل آخرین خنده و آخرین واژه است. فقط دو واژه در این شعر وجود دارند که باید بدان‌ها چندباره پرداخت: آخرین «اتسترا» یکی از آنهاست که معنایش همان قدر برای گوینده، حیاتی است که آن «تو»یی که لبخندش او را مقهور ساخته است. در این حالت واکنش خواننده / شنونده می‌تواند بسیار متفاوت باشد. باز هم، همچون دیگر مثال‌های گزینش واژه، دانش‌مان از زبان به ما می‌گوید که «اتسترا» در جایگاه نحویِ خاصی قرار گرفته و دارای قابلیت معنایی است. و دیگر این که دانش و تجربه‌مان از جهان، و نیز از این شعر، ما را راهنما می‌شود تا جای خالی را هرطور که می‌توانیم پر کنیم. تمام اسامیِ امکان‌پذیری که می‌توان جای‌گذاری کرد، بدون شک عمه لوسی را می‌ترساند؛ او ترجیح می‌دهد که بگذارد آنها در آرامش غرقه شوند. از نظر دیگران ممکن است این «اتسترا»ی اسف‌بار، به شکلی متناقض‌نما، چنان بجا به نظر برسد که گویی تنها استفادهٔ غیرمستقیم از زبان در این شعر است که هولناک نیست.

در واقع، کامینگز برای این که شعر را مهیا سازد تا خواننده را تکان دهد و پیچیدگی‌ها و سایه‌های پنهان در پسِ ظاهر سطحیِ آن درک شود، باید به بهره‌گیری خوانندگانش از خلاقیت زبانی که همگی‌مان دارا هستیم، تکیه کند. پیام شعر او باید کامل شود و معانی تلویحیِ تمام گزینه‌های زبانیِ منتخب شخصیت‌هایش، از جمله «اتسترا» باید شنیده شود. این نکته‌ای بدیهی است، ولی در رابطه با زبان روزمره و نیز شعر، دیگر جای بحث ندارد که واژگان منتخب ما آن چنان که می‌پردازیم دریافت نمی‌شوند.■

یادداشت‌ها:

۱. چنان که خواهیم دید، کودک به جای واژهٔ درست Saw برای گذشتهٔ فعل See و Went برای گذشتهٔ فعل go، از قاعدهٔ پسوند ed استفاده می‌کند که این دو واژه، از آن مستثنا هستند. م.

2. Languaging