اکتاویو پاز

زبان*

سعید هنرمند

تا آن زمان که نشانه و شیئی مدلول صورت ذهنی یکسانی داشتند، کنش انسان نیز نسبت به زبان بر پایهٔ اعتماد بود. در این رهگذر، پیکرتراشی با قدرت همانند پردازی‌اش، شیوه‌ای آئینی در بازسازی واقعیت و گفتاربود؛ همچنین شیوه‌ای بود در بازآفرینی آن. هم از این رو، تلفظ دقیق و مشخص واژه‌های جادوئی شرط اساسی در تاثیرگذاری سخن محسوب می‌شد. چنین ضرورتی همراه با حفظ زبان مقدس ودا، توامان موجب پایه‌ریزی اولین دستور زبان گردید. اما طی قرون، انسان دریافت که میان شیئی و نام آن، شکافی پدیدار شده است. پیامد این پدیده گسترش سیطرهٔ دانش‌های زبانشناسی بر زبان بود که به عنوان اولین وظیفه تلاش داشت معنای یگانه و مختصری برای هر واژه بنیان گذارد. گام‌های منطقی بعدی شکل دادن و تهیه انواع دستور زبان‌ها بود. اما واژه‌ها بر علیه این صراحت دست به شورش زدند و جدال میان دانش و زبان همچنان پایان نیافته بجا ماند.

سرگذشت انسان را می‌توان به تاریخ رابطهٔ میان واژه و شیئی تعبیر کرد. هر دورهٔ

۱- این بخش دوم کتابی است از اوکتاویو پاز با عنوان رنگین کمان تغزل عنوان اصلی و مشخصات کتاب به انگلیسی چنین است:

Octavio Paz, The Bow and the Lyre: The Poem, the Poetic Revelation, Poetry and History, translated into English by Ruth L. C. Simms, University of Texas Press, 1987.

بحرانی با انتقاد به زبان آغاز و همراه می‌شود، چرا که ناگهان، ایمان به سودمندی واژه‌ها از میان برمی‌خیزد. شاعر می‌گوید: "زیبائی را به روی زانو پاس داشتم. و آن تلخ و جگرسوز بود." زیبایی یا واژه؟ هردو؛ بدون واژه زیبایی دست نیافتنی است. شیئی و واژه هر دو از یک بطن زاده می‌شوند. همهٔ جوامع دچار بحران‌های زیربنایی بوده‌اند و به‌طور یکسان و البته بالاتر از همه به بحرانِ جدائی معنا و واژه دچار شده‌اند. فراموش نکنیم که واژه، همچون دیگر خلاقیت‌های انسانی، سازندهٔ قلمروها و فرمانروایی‌هاست. در فصل هشتم از **برگزیده‌های ادبی**، تزولو از کنفوسیوس می‌پرسد: "اگر شاهزاده وئی تو را برای ادارهٔ کشور فراخواند، در اولین گام چه خواهی کرد؟ استاد پاسخ داد: پالایش زبان."

حقیقت این است که نمی‌دانیم شیطان از کجا آغاز کرده؛ از واژه‌ها یا اشیا؟ اما می‌دانیم که وقتی واژه‌ها فاسد و نامطمئن شوند، کار و ماهیت فعالیت‌های ما نیز نامطمئن می‌شوند. اشیا بر نامشان متکی‌اند و برعکس نام‌ها بر اشیا. نیچه دیدگاه انتقادی خود را با رودررو گذاردن این واژه‌ها آغازید: معنی واقعی عدالت، حقیقت و فضیلت در چیست؟ وی آنگاه که معنای مقدس و تغییرناپذیر واژه‌ها را که مفهوم ماوراالطبیعهٔ غربی را به‌طور مختصر در خود داشتند آشکار کرد، در واقع نقبی به زیرساخت‌های آنها زد.

باید اذعان داشت که همهٔ نقدهای فلسفی همیشه با تجزیه و تحلیل زبان آغاز می‌شوند. گنگی هر فلسفه نیز، ریشه در برداشت ذهنی خود از واژه‌ها دارد. تقریباً همهٔ فیلسوفان اذعان دارند که واژه‌ها با وجود ناتوانی در حفظ واقعیت، ابزارهای تحقیق‌اند. حال پرسش این است: آیا می‌توان فلسفه‌ای بدون واژه داشت؟ نمادها، حتی خالص‌ترین و تجریدی‌ترینشان، یعنی نمادهای منطقی و ریاضی در قلمرو زبان جای دارند. گذشته از آن، نشانه‌های آنها نیز نیاز به توصیف و تشریح دارند. بنابراین باید معترف بود که هیچ وسیله‌ای بجز زبان قادر به توصیف مفاهیم آن نخواهد بود، زیرا که حتی، فلسفه‌های متکی بر زبان ریاضی و یا نمادین برای پرداختن به انسان و مسئله‌هایش موضوع اساسی در هر فلسفه چاره‌ای جز توسل به واژه‌های مرجع نخواهند داشت. انسان از واژه جدائی‌ناپذیر است. او تنها با واژه درک

می‌شود و تنها به وسیلهٔ واژه هستی می‌یابد. بر این اساس فلسفه نیز نیازمند تبعیت از تاریخ است، چرا که واژه‌ها هم مانند انسان زمانی به دنیا می‌آیند و زمانی می‌میرند و بنابراین تاریخی دارند و خارج از محدوده، در یک بی‌نهایت، به واقعیتی غیرقابل بیان، تبدیل می‌شوند. به‌عبارت دیگر، انسان واقعیتی است که تنها توسط واژه به بیان می‌آید. از این‌روست که باید ادعاهای زبانشناسی و اصول مسلم آن – یعنی مبحث درک زبان به‌عنوان موضوع تحقیق – را مورد تردید قرار داد.

هرگاه بتوان شیئی را به گونه یا شیوه‌ای مستقل از زبان بررسی کرد – قرینهٔ زبانی هر شیئی، در واقع تنها راه ممکن برای درک آن‌ست – در این صورت از ضرورت وجودی زبان چه سخنی می‌توان به میان آورد؟ در واقع، ایجاد مرز میان ذهن و عین خود موجب توهم است. واژه در اصل خود انسان است. ما از واژه‌ها ساخته شده‌ایم. آنها تنها واقعیت وجودی ما هستند، یا در نهایت، تنها نمونه از واقعیت وجودی ما. هیچ نوع اندیشه‌ای بدون زبان وجود ندارد، چنانکه هیچگونه درکی از آگاهی بدون آن امکان‌پذیر نیست. اولین کاری که انسان در تجسم واقعیات ناشناخته می‌کند، نامگذاری است. آنچه می‌دانیم بدون نام وجود ندارد. همهٔ آموزش‌های ما از یادگیری نام‌های ذات آغاز و به کشف کلید-واژهٔ بازکنندهٔ درهای خرد و دانش و یا اقرار به نادانی، یعنی سکوت، پایان می‌پذیرد. البته، سکوت نیز چیزی برای گفتن دارد، زیرا آبستن نشانه‌هاست و نه راهی برای گریختن از زبان. متخصصین قادرند که زبان را تجزیه کنند یا از اشیا جدا سازند و به موضوعی قابلِ بررسی بدل نمایند. اما باید گفت: زبان در این حالت، موجودیست ساختگی که با جدا شدن از دنیای اصلی، چیده و مرتب گردیده. در واقع ناهماهنگی میان موضوعات علمی نیز از همین‌جا آغاز می‌شود. واژه‌ها بیرون از وجود ما زندگی نمی‌کنند. ما دنیای آنها هستیم و آنها دنیای ما. بنابراین هماهنگی و همگنی زبان با ما، تنها در به کارگرفتن آنها پدید می‌آید؛ چون، تور صید واژه‌ها از خود واژه‌ها تنیده شده است. البته منظور من انکار مطالعات زبانشناسی و یا اهمیت آنها نیست؛ ولی پرتو کشفیات این دانش نباید محدودیت‌هایش را در سایه بگذارد. زبان، در واقعیت گسترده و نامحدودش، نافی

وجودی ما نیست، زیرا که اشیای هستی‌یافته‌ای، را شامل می‌شود که از انسان قابل تفکیک نیست. زبان شرطِ وجودی انسان است و نه موضوع یا سازواره و دستگاهی از نشانه‌های قراردادی که قادر به پذیرش یا رد آن باشیم. بدین‌ترتیب مطالعهٔ زبان را تنها باید بخشی از مجموعهٔ دانش‌های انسانی دانست.

زبان در قلمروِ انحصاری انسان باوریست قدیمی. اما به یاد آوریم که بسیاری از افسانه‌ها با این جمله آغاز شد "از آن زمان که حیوان توانست حرف بزند...." شاید تعجب‌آور باشد اگر بدانیم دانش در قرن گذشته دوباره این باور را احیا کرد و هنوز هستند بسیاری که بر پایهٔ حمایت از نظمِ گفتار در حیوانات، تفاوتی میان این نظم و زبان انسان قائل نیستند؛ حتی بعضی از محققین هنوز هم دربارهٔ زبانِ پرندگان بحث می‌کنند در حالی که این کشف متعلق به گذشته‌های دور است. آنها می‌گویند: "در حقیقت، دو وجه تمایزدهنده، یعنی معنا – که البته در سطحی‌ترین و بدوی‌ترین حالت مانده – و ارتباط را می‌توان در زبان حیوانات یافت. زوزهٔ حیوان نظر به چیزی دارد، چیزی می‌گوید، معنایی دارد؛ معنایی که برگزیده شده و به همان‌گونه توسط دیگر حیوانات فهمیده می‌شود. بنابراین این زوزه‌های گنگ دستگاهی از نشانه‌های ارتباطی هستند و معناهای مشخص دارند. واژه‌های انسانی نیز چنین مقصودی داشته‌اند و در پی گسترش زبان حیوانی حاصل آمده‌اند و در نتیجه می‌توانند مانند دیگر موضوعات در دانش‌های تجربی، مورد مطالعه قرار گیرند."

از یک زاویه، می‌توان به خاطر پیچیدگی غیرقابل قیاس زبان انسانی و فقدان اندیشهٔ تجریدی در زبان حیوانات، به این گفته اعتراض کرد، اما ضمناً باید افزود که این اختلاف تنها متوجه درجهٔ پیچیدگی آنها و ماهیت متفاوتشان نیست. برای من نظر مارشال اوربن سندیت بیشتری دارد آنجا که دربارهٔ هدف‌های سه‌جانبه‌ی واژه می‌گوید: "واژه‌ها نام‌هایی هستند که به چیزی دلالت می‌کنند یا آن‌ها را برمی‌گزینند." اضافه بر آن، واژه‌ها از نظر آوائی محرک‌هایی آنی و خودانگیخته نسبت به انگیزه‌های عینی و ذهنی هستند و بنابراین سه جنبه را در برمی‌گیرند: دلالت کردن، برانگیختن، و بازنمودن

(بازنمائی)[1]، که با شدت و تغییر متفاوت در هر لایه یا سطحی از گفتار پدیدار هستند. هیچ واژه‌ای را نمی‌توان یافت که از این عناصر حسی و دلالی عاری باشد. همچنان که باید اذعان داشت هیچ حس و مدلولی بدون واژه وجود ندارد. این دو عنصر از یکدیگر جدائی‌ناپذیرند؛ نیز، در آمیزش با یکدیگر، نمادها را شکل می‌دهند. هیچ مدلولی را بدون نماینده نمی‌توان یافت و همین‌طور برعکس، هیچ نماینده‌ای بدون مدلول نیست. اصوات نان یعنی نشانه‌های طنین‌دار ذهن که در ارتباط با یکدیگر این واژه را به وجود می‌آورند: بدون وجود این اصوات جایی برای دلالت کردن، نمی‌ماند. به معنای دقیق‌تر، دلالت خود حالت نمادین دارد. اما زوزه چه؟ که نه تنها پاسخی به یک حالت ویژه نیست، بلکه نمایندهٔ آن وضعیت، به توسط معنای یک نشانه – واژه و یا فریاد – هم

۱- پاز اصطلاحات نشانه‌شناسی را با تغییراتی اینجا به کار برده است. نشانه‌شناسی واژه را با سه ویژگی و این اصطلاحات می‌شناسد: نماد (symbol)، شمایل (icon)، و نمایه (index). نماد دالی (واژه) است قراردادی که کمترین شباهتی با مدلول‌اش (معنا) دارد. شمایل حالتی است که دال شباهت‌هایی ضمنی با مدلول دارد، مثلاً تصویری. و بالاخره نمایه که دال با ردگیری عناصر مربوط به مدلول به آن می‌رسد، مثلاً از طریق رد پای انسان بر شن‌ها به حضور انسان می‌رسد. این مثال‌ها موضوع را کمی روشن می‌کنند: 'کشتی دریا را می‌شکافت' حالت شمایلی دارد و تمام عناصر جمله ارتباط مستقیم دالی و مدلولی دارند. 'کشتی دریا را خیش می‌زد' حالت نمایه‌ای دارد و مدلول را ضمن پیوند با خیش زدن گسترش داده است (همنشینی یا مجاورتی در اصطلاح یاکوبسن). 'خیش دریا' اما نمادین است و برای مدلول دالی کاملا قراردادی است (جانشینی در اصطلاح یاکوبسن). نماد خود می‌تواند استعاری باشد یا مجازی. استعاری است، آنگاه که مدلول آشنا را همراه با مدلول جدید برانگیزد، یعنی دو معنای همزمان، مثلاً 'داس مه نو'. مجازی است، آنگاه که مدلول جدید را کاملاً جایگزین مدلول پیشین و آشنا کند. این مصرع از حافظ با دو نمونهٔ تصحیحی‌اش به خوبی این تفاوت‌ها را نشان می‌دهد. در مصرع 'ماهم این هفته شد از شهر و به چشمم سالی‌ست' ماه هم استعاری و هم مجازی است. مجازی است چون کامل جایگزین 'یار' شده است. استعاری است چون با حضور عناصر زمانی دیگر (هفته، شهر (ماه) و سال) هر دو معنا را همزمان متبادر می‌کند: یار، ماه آسمان. 'شهر' نیز استعاری است و دو معنای شهر (مکان) و شهر (زمان) را برمی‌انگیزد و هم از این رو 'ماه' را استعاری می‌کند. اما در تصحیح دیگر از این شعر 'ماهم این هفته برون رفت و به چشمم سالی‌ست' ماه کاملاً مجازی است و تنها در معنای یار است. م.

نیست. بیان یک تجربه تنها در معنا یافتن دیگر تجربه‌ها امکان‌پذیر است، یعنی در رابطه‌ی دو قطبی میان نشانه – یا نماد – با شیئی مورد دلالت یا نمادین و البته در صورت درک رابطهٔ میان آنها. در مقایسه با زبان انسان، مارشال اوربون از پژوهشگران اثبات‌گرا می‌پرسد: "آیا این سه جنبه مستتر در هر واژه، در زوزه و جیغ حیوانات هم یافت می‌شود؟" بسیاری از کارشناسان تصریح دارند که صداهای مورد استفادهٔ میمون‌ها به‌طور کلی عینی است یعنی تنها نشان‌دهندهٔ حسیات آنها است و نه گزینش، تشریح و توصیف ذهنیتشان. چنین است حرکات و اشاره‌های آنها. این حقیقت دارد که زوزه و جیغ بعضی حیوانات شکل محدودی از نشانه‌های دلالت‌گر است، اما وجود جنبه‌های نمادین و مدلولی هرگز ثابت نشده است. بنابراین میان زبان انسان و حیوان تفاوت عظیمی وجود دارد؛ و نه البته تنها تفاوتی در روش و بیان بلکه تفاوتی به‌واقع کیفی. به‌عبارت ساده‌تر، زبان تنها در قلمرو انحصاری انسان است.

فرضیه‌هایی که تلاش می‌کنند روند تدریجی پیدایش و تکامل زبان، از ساده به پیچیده را تشریح کنند– مثلاً از اصوات، جیغ‌ها و صوت‌واژه‌ها تا بیان مشخص و یا نمادین – به‌نظر از اساس ناقص‌اند. دلیل نقص این فرضیه‌ها را می‌توان در پیچیدگی و توانمندی زبان بدویان دانست؛ همین‌طور در زبان‌های باستانی. تقریباً در همهٔ زبان‌های باستانی واژه‌هایی یافت می‌شوند که عبارت‌ها و جمله‌های ترکیبی کاملاً پیچیده پدید می‌آورند. مطالعهٔ این زبان‌ها ژرفای کشفیات فرهنگی و انسان‌شناسی را نشان می‌دهد. با همه‌ی تحولاتی که در کاوش‌های اجتماعی به‌ویژه دیدگاه‌ها و اندیشه‌های قرن نوزدهم رخ داده؛ پیچیدگی زبان‌های این دوره همچنان مانند پیچیدگی زبان‌های باستانی است. در واقع زبان‌های بدوی عجیب مبهوت‌کننده‌اند. تبدیل ساده به پیچیده ممکن است یک اصل اثباتی در دانش‌های تجربی باشد، ولی در دانش‌هایی که مربوط به فرهنگ و زبان هستند نمی‌توان آن را به کار گرفت. با وجود آنکه فرضیهٔ منشا حیوانی زبان در برابر اشکال غیرقابل تغییر معنا ناتوان است ولی حداقل دربرگیرندهٔ اصلِ مهم زبان در حوزهٔ حرکاتِ معنادار است. انسان قبل از آنکه از زبان استفاده کند مقصودِ خود

را با ایما و اشاره بیان می‌کرده است. این اشاره‌ها و حرکات مفهومی داشتند. به‌عبارتی مفاهیم سه جنبه‌ای هر واژه یعنی دلالت، انگیزانندگی و بازنمود در آن‌ها حضور داشتند. چنانکه امروز نیز انسان از حرکات دست و صورت برای تفهیم و تفاهم بهره می‌برد. زوزه نیز می‌تواند رسانندهٔ معنا و نمادی باشد البته اگر با آن حرکات و اشارات درآمیزد. و بنابراین شاید بتوان به‌جای اصل ساده به پیچیده به اصل زبان در حوزهٔ حرکات معنادار تکیه کرد و گفت: حرکات صامت تقلیدی و جادوئی[1] اولین گونه‌ی زبان انسانی بوده که تابع فکر منطقی و به توسط قوانین منبعث از این فکر، موضوعات عینی و وضعی را تقلید و بازآفرینی می‌کرده است.

به‌هرصورت مهم این نیست که سخن راندن چگونه آغاز شده، بلکه مهم اشتراک بیشتر فرضیه‌ها روی "طبیعت بدوی و افسانه‌آمیز همهٔ واژه‌ها و شکل‌های زبانی" است. دانش امروز نظر هردر و رمانتیک‌های آلمانی را ناخودآگاه تایید می‌کند که: "بدیهی است که زبان و اسطوره در آغاز در یک زمینهٔ بهم پیوسته هستی یافته‌اند..." و هر دو بیانگر این مبنای اساسی در نهادهای اجتماعی‌اند: "همهٔ جنبه‌های نماد و نمادپردازی ریشه در اصل اساسی استعاره دارند." زبان و ماوراءالطبیعه خود استعاره‌های گستردهٔ واقعیت‌اند. زیربنای زبان به این دلیل نمادین است که بازنمای هر عنصر واقعی در قیاس با دیگر عناصر به یک نشانهٔ زبانی می‌رسد. استعاره‌ها نیز چنین‌اند.

بدین ترتیب دانش به باور همگانی و مشترک همهٔ شاعران همهٔ دوران‌ها می‌رسد که: زبان در سرشت طبیعی‌اش شاعرانه است. هر واژه و یا هر گروه از واژگان یک استعاره را تشکیل می‌دهند. گذشته از آن، زبان ابزاری‌ست جادوئی و مستعد برای تبدیل شدن به هر چیز یا تبدیل کردن هر چیز، آن‌دم که آنها را لمس می‌کند. واژهٔ نان با واژهٔ خورشید پیوند می‌خورد و به ستاره‌ای بدل می‌شود، خورشید نیز به نوبهٔ خود تبدیل به غذایی درخشنده می‌شود. واژه نمادی است که دیگر نمادها را می‌زاید. انسان به دلیل

۱- و پانتومیم، میمیک و تقلیدی (mimesis). م

وجود زبان، انسان است، به دلیل استعارهٔ بنیادینی که موجب دگرگونی و جدا شدن "او" از دنیای طبیعی گردیده. انسان وجودی است که با خلق زبان، هستی خود را نیز آفریده است. به عبارتی، انسان استعارهٔ خودش نیز هست.

زایش پیوستهٔ تخیل و وزن‌آهنگ‌های (ریتم‌ها) مختلف زبان، حقیقتی است که ثابت می‌کند زبان در شکل طبیعی‌اش نمادساز است؛ زبان به‌طور خودانگیخته خواهان شفافیت و وضوح استعاره‌هاست و چنین است که واژه‌ها دربرخورد دائمی با یکدیگر ذرات و جرقه‌های نورانی همجنس پرتاب می‌کنند. ستارگان جدید در آسمان واژگان زبان پراکنده می‌شوند. پیدایی واژه و ترکیبات جدید در هر زبان امری است همیشگی، اما با وجود این، فضای بین واژه‌ها را سکوت و خشکی سردی در بر گرفته است. در جدال این دو، گاه سکوت، واژه‌ها را به کام می‌کشد و گاه زمین خشک و بی‌بر زبان از گل‌واژه‌های جدید پوشیده می‌شود. مخلوقات نورانی در گستره‌ی زبان جا خوش می‌کنند و همزمان موجودات طماع بالای سرشان گردن به جنگ می‌افرازند. در قلب زبان جنگی بی‌نظم در می‌گیرد، همه علیه یکی، یکی علیه همه. هر حمله به یک زایش ختم می‌شود و سپس به توسط خودش فاسد می‌گردد: جناس و تصویر و جمله‌های قصار از دهان کودکان و دیوانگان، فرزانگان و عاشق‌پیشگان فوران می‌کند، بی‌آنکه ریشه در جایی داشته باشد. برای دمی می‌درخشند، جرقه‌ای می‌پراکنند و بعد، در خاموشی فرومی‌روند؛ با تخیل و پندار خود، ماهیت آتش‌پذیر واژه‌ها را شعله‌ور می‌کنند و چون توان حفظ آتش را ندارند به خاموشی می‌گرایند. گفتار منبع تغذیه شعر است، اما شعر نیست. تفاوت میان شعر و این تعبیرات شاعرانه – که طی هزاران سال ساخته و پرداخته شده و چون آیه‌های مقدس سینه به سینه منتقل گردیده‌اند – در این نکته نهفته است: شعر برخلاف گفتار در تلاش رسیدن به زبان برتر است؛ حال آن‌که، تعبیرات شاعرانه، یعنی خلاقیت‌های گفتاری از بازی الفاظ ریشه می‌گیرد و در واقع خلق اثر نیست. نکتهٔ دیگر اینکه گفتار، به‌عنوان زبان اجتماعی، تنها در شعر متمرکز، برجسته و سنجیده می‌گردد. شعر، زبان به اوج رسیده است.

امروزه دیگر هیچ‌کس به‌مانند هومر، به مردم نمی‌نگرد؛ حتی دیگر کسی یافت نمی‌شود که از نظریهٔ تراوش طبیعی زبان دفاع کند. لوترمنت منظور دیگری داشت آنجا که پیش‌گویی کرد: "روزی می‌رسد که همگان به بیان شاعرانه دست می‌یابند." هیچ چیز دلپذیرتر از این پیش‌گویی نیست، اما همان‌طور که شاهد پیش‌گویی‌های انقلابی و نتایج آنها بوده‌ایم، رسیدن به این پیش‌بینی ادبی نیز مستلزم بازگشت به مبدا است، یعنی بدان زمان که سخن گفتن در واقع آفریدن و بازگشتی به یگانگی عین و نام بود. فاصلهٔ بین واژه و عینیت – که واژه را در تبدیل شدن به استعاره از شیئی‌ای که بر آن دلالت دارد، ملزم می‌کند – ناشی از فاصلهٔ دیگری است: فاصلهٔ انسان از طبیعت، یعنی از آن زمان که خود را درک کرد و در نتیجه از طبیعت برید و دنیای دیگری در درون خود ساخت. این فاصله موجب شد که دیگر واژه با واقعیت مورد نظر انطباق نیابد، زیرا که بین انسان و اشیا – و در لایه‌های ژرفتر، میان انسان و هستی‌اش – قوهٔ ادراک مداخله کرد. واژه پلی است که به‌واسطهٔ آن، انسان قادر به گذشتن از روی شکاف میان خود و واقعیت می‌شود. اما این فاصله بخشی از طبیعت انسانی است، و اگر بخواهد که آنرا از بین ببرد، باید انسانیت خود را انکار کند؛ یعنی هم به دنیای طبیعی بازگردد و هم از محدودیتی که شرایط وجودی‌اش به او تحمیل کرده، پیشی جوید. این دو وسوسه که در طول تاریخ همیشه و به‌طور پنهان باقی مانده در انسان نوین صورت انحصاری‌تری به خود گرفته است. ادبیات در هر دوره بین دو قطب در نوسان است: یک؛ راهی که نشان از شورش انسان بر علیه محدودیت‌هایش دارد و آنرا باید پیشه‌ای انقلابی دانست؛ دو؛ راهی که به تغییر انسان منجر می‌شود یعنی انکار موجودیت خود برای همیشه و فرورفتن در پاکی حیوانی که برابر است با رهایی او از بار سنگین تاریخ. اما رسیدن به راه دوم مستلزم بازگرداندن روابط کهن است. و بنابراین درکی‌ست که از هیچ نوع تجربه‌ی تاریخی نشأت نمی‌گیرد و به مانند تلاش‌های انقلابی است که از درک نیروهای تازه پدیدار می‌گردد و مانند فتحی، کمبود درک تاریخی و طبیعی را جبران می‌کند، خود نیز از گونه‌های دیگر نشأت می‌گیرد. باید گفت: ادراک تابع قوانین نیرومند تاریخی و اجتماعی هستی را شکل

داد و موجب شد انسان در دومین خیزش سحرآمیزش دنیای طبیعی را ترک گفته، در گریز از به شکل حیوان ماندن، سر پا بایستد. ساده کنیم، انسان در نخستین گام، در خود و طبیعت تامل کرد و در دومین گام، بدون از دست دادن ادراک – بلکه در واقع با تبدیل آن به زیربنای طبیعی و واقعی – به وحدت ماهوی بازگشت. لازم به توضیح است که این تنها تلاش انسان در یافتنِ وحدتِ از دست رفته، ادراک و هستی نیست و نبوده، جادوگری، عرفان، فلسفه و مذهب نیز راه‌ها و راه‌کارهای دیگری را پیشنهاد کرده‌اند. اما تفاوت مهم شیوهٔ نخست در این است که بر حقیقتی استوار است و با راهی که پیش پای انسان‌ها گذارده به آنها باورانده است که خود مفهوم و هدف تاریخ‌اند. و اینجا این انسان باید بپرسد که در صورت برقراری دوبارهٔ وحدت بنیادیِ پیشین میان دنیا و انسان، آیا واژه‌ها بیهوده نخواهند گردید؟ یا پایان جدائی و بازگشت انسان به طبیعت به معنای پایان کار زبان نخواهد بود؟ ناکجاآبادی چون هفت مرحله سلوک که پایانش را سکوتی ابدی در بر خواهد گرفت. باری، هر آنچه که در این‌باره اندیشیده باشیم، حکایت از رابطه – یا پیوستگی – واژه و عین خواهد داشت. اشیا و نامشان، همیشه خواهان تلفین با گذشتهٔ انسانی‌اند و برای آنکه چنین تحولی رخ دهد، شعر به‌عنوان یکی از معدود چشمه‌ها، انسان را در خود فرومی‌برد تا که ماهیت خود را عمیق‌تر دریابد. بنابراین باید مواظب بود که مرز میان شعر و کوشش‌های جسارت‌آمیز ادبی مغشوش نگردد.

در واقع خلاقیت‌های ادبی را نمی‌توان به پویایی خودبخودی زبان نسبت داد. این امری است غیرممکن که زبان از درون خود دست به آفرینش زند. چنانکه هیچ شعری را نمی‌توان یافت که بدون قدرت آفرینندگی شاعر به وجود آمده باشد. بله درست است، زبان ابزار بسیار مهمی در فعالیت‌های ادبی است و هر واژه منبع استعاری مسلمی است – منبعی که آماده است تا هر آن منفجر شود – اما نیروی آفرینندگی واژه در انسان نهفته است نه در زبان. انسان زبان را با احساس بنا می‌گذارد. قدرت اندیشهٔ یک آفرینشگر – در زمینه‌های مورد نیاز شعر – در واقع در مقابل باور شاعرانه قرار دارد. این قدرت مانند منبعی است که خواسته‌ها (آرزوها) را رها می‌کند. اشیا پیوستگی تام

به فهم ما از آرزو و خواسته دارند. اما قبل از آن، همان‌طور که نظریهٔ جدائی روح و جسم را به دست فراموشی سپرده‌ایم، باید که درک ایستای خود از قریحهٔ فطری را نیز رها نمائیم. ما نمی‌توانیم از بخش‌های مختلف روان مثلاً خاطره، آرزو و غیره، به‌عنوان ماهیت‌های جدا و مستقل حرفی به میان آوریم. نیروی روان بسیط و تجزیه ناپذیر است. اگر ناممکن است که فاصله میان تن و روان را ترسیم کنیم، همان‌طور نیز، نمایش نقطه‌ی پایان آرزوها و نقطهٔ آغاز انفعال ناب غیرممکن است. روان در هر یک از نمودهایش در نهایت بیانگر وجود خود است؛ اما در لحظهٔ آنیت شعری، با وجود اشاره به جنبه‌های مختلف، خواسته، آرزو و تمنا در سایه‌ی شعر قرار می‌گیرند. گواه خواستن یوحنای مقدس از صلیب در اینجا ارزش روانی زیادی دارد: هیچ چیز به حرکت در نمی‌آید، مگر به واسطهٔ نیروی خواهش، اگر چه ما خواهش را نمی‌بینیم و تنها حرکت پیش نظرمان می‌آید. نیروانا نیز آمیزهٔ یکدستی از انفعال فعال را پیشنهاد می‌کند: حرکت در عین سکون. بر پایهٔ انفعال می‌بایست که دوگانگی ذهن و عین از میان برداشته شود. برای این منظور باید که تنها به خواستهٔ پیش رو اندیشید. یعنی از تجربهٔ تهی‌بودگی (خلا) به نقطهٔ مقابل در یکی از مجموعه‌های هستی رفت. کامل‌ترین جوکی (مرید) کسی است که، بی‌احساس، در وضعیتی خاص بنشیند و مانند مرشد (guru) با فراموش کردن خود خیره و غیرمنفعل به نوک بینی‌اش بنگرد.

همه می‌دانیم که رسیدن به کرانه‌های فریفتگی چقدر مشکل است. تجربه‌ای که شتاب دارد عناصر مسلط در تمدن ما را تجرید، بازسازی و خلاصه کند، شاید که معیاری برای سنجش رفتار انسانی به دست آورد؛ انسانی که در نفی جهان نوین پریشان گردیده و همه چیز خود را در داو قمار می‌بیند و چنین می‌نماید که روشنفکرانه تصمیم به خودکشی گرفته است. و این همه به‌خاطر ناشکیبایی‌اش در یافتن آن چیزی است که ورای زندگی قرار دارد. انسان پریشان از خود می‌پرسد: آن سوی هوشیاری و استدلال چیست؟ و پاسخ می‌شنود: فریفتگی؛ یعنی جذبهٔ تغییر دنیا. آرزو از بین نمی‌رود بلکه به‌سادگی مسیر عوض می‌کند؛ مثلاً بجای خدمت به روانکاوی، مانع رسیدن آن به

هدف‌هایش می‌شود. و در اینجاست که باید تهیدستی واژه‌های فلسفی و روانشناسی را با تخیل شاعرانه جبران کرد. 'موسیقی سکوت' یوحنای مقدس و یا گفتهٔ لائوتسه را به خاطر آوریم: "تهی‌بودگی(خلا) مایهٔ سرشاری‌ست...." سکوت و خلا عاری از تجربه، اما سرشار از آن است؛ زیرا که از درون هستی می‌آید و تخیل را به بار می‌نشاند. یک شعر آزتکی می‌گوید: "قلب من در نیمه‌های شب گل‌ها را می‌شکوفاند." رعشهٔ تمنا به یک گوشهٔ جان یورش می‌برد و از آنجا جنبش و جوشش را به دیگر گوشه‌ها سرایت می‌دهد و امکان می‌دهد که تخیل بر منطق و استدلال و خرد غلبه یابد. اگر حالتی به غیر از سیر انفعال به فعال باشد، خلاقیت و آفرینندگی ناپدید می‌گردد. بدون این حالت، هویت واقعی اشیا، در بسته و تغییرناپذیر باقی می‌ماند.

خلاقیت‌های شاعرانه چون نیرویی از دل زبان می‌آغازند. اولین کنش در این فرایند بیرون کشیدن ریشه‌ای واژه‌هاست. شاعر در این رهگذر، آنها را از رابطه‌های معتاد و مالوف به راهی دیگر می‌برد. واژه جدا از بافت مالوف گفتار، بسان نوزاد، یگانه و بی‌همتا می‌گردد. کار بعدی شاعر، بازگرداندن واژه به هستی اولیه است. شعر عامل اتحاد می‌شود. دو نیروی متخالف بنای شعر را به انجام می‌برند. رستاخیز، از یک سو، و از بن برکندن، از دیگر سو، واژه‌ها را برمی‌گزینند و عواطف را در آن‌ها به ودیعه می‌گذارند. شعر آفرینشی اصیل و یگانه است، اما بدون خواننده ناتمام است. هم‌نوائی: شاعر شعر را می‌آفریند و خواننده آن را با زمزمه و نغمه‌خوانی، بازآفرینی می‌کند. شاعر و خواننده دو لحظه از یک واقعیت واحد-اند و مثل دو نقطه، روی دایره‌ای بسته، هر لحظه جا به دیگری می‌دهند. نتیجهٔ این حرکت مستمر پیدایش ادبیات منظوم است.

دو فراشد متضاد گسست و پیوند — یا رستاخیز و از بن برکندن واژه‌ها — خواهان آن است که زبان روزمره، شعر را تحمل کند. البته نه با گفتار غیرادبی و عامیانه، چنانکه اکنون هست، بلکه با برشی برگزیده از زبان ملی؛ یعنی زبان شهرها، طبقات، گروه‌ها و فرقه‌ها. آلفونسو ریز معتقد است: "سبک هومر ترکیبی از زبان ادبی با جزئیات ساختگی بود." متن‌های برگزیده و عالی در ادبیات سانسکریت نیز متعلق به دوره‌ای هستند که

مردم دیگر بدان زبان سخن نمی‌گفتند، مگر در گروه‌های کوچک تئاتری، در کلیدسا[1] که تنها بازیگران نجیب و اشرافی حق بازگویی متن را داشتند نه مردم عادی. حالا چه عوام‌الناس بی‌ادب چه خاصگان در اقلیت، آنچه اینجا اهمیت دارد، زبانی است که شاعر را تحمل می‌کند و دو گسترهٔ متفاوت یعنی زبان زنده و زبان گفتار – مجموعه زبانی که مورد استفادهٔ عموم است و بدان تفهیم و تفاهم می‌کنند و تجربیاتشان را از رنج‌ها و امیدها جاودان می‌سازند– را در بر می‌گیرد. هیچ‌کس نمی‌تواند به زبان مرده شعر بسراید، مگر به‌عنوان تمرین – که طبعا شعر هم نخواهد بود، زیرا بدون خواننده که نیمهٔ دوم است، اثر هیچ مفهوم و، دقیق‌تر، حسی نخواهد داشت. حتی زبان ریاضی، فیزیک یا زمین‌شناسی هم نمی‌تواند ادبیات را تغذیه کند، زیرا که آنها زبان‌هایی تداول یافته‌اند و نه زبانی زنده. گذشته از آن هیچ‌کس نمی‌تواند طبق قواعد و اصول شعر بگوید. حقیقت دارد که کشفیات علمی در شعر نیز به کار می‌آیند – چنانکه لوترمونت به بهترین شکل از آنها بهره گرفته است – اما در صورتی که استحاله‌ای رخ دهد و واژه‌ها با تجربهٔ حسی بارور گردند. در غیر این‌صورت اصول و قواعد علمی نه تنها به شعر کمکی نمی‌کند بلکه باعث نابودی و ویرانی آن می‌شود.

زبان‌های اروپایی از دل یکدیگر جدا شده و رشد نموده‌اند، اما همزمان افسانه‌ها و اشعارغنایی در مجموعهٔ این زبان‌ها ملیت واحدی را پدید آورده؛ نیز موجب درک وجودیشان شده. این فرایند را می‌توان این‌گونه ترسیم کرد، که زبان رایج روزمره با دست یافتن به تصویرهای اسطوره‌ای، به ارزش‌های یکسانی رسید. رولاند (Roland) السید (The Cid) آرتور (Arthur)، لنکلوت (Lancelot)، پارسیفال (Parsifal) چند نمونه از قهرمانان اسطوره‌ای‌اند که با ارزش‌های یکسانی خلق شده‌اند. می‌توان به همین‌گونه به حماسه‌پردازی‌های اواخر سده‌های میانه، یعنی داستانویسی‌ای اشاره کرد که همزمان با رشد طبقات میانین عرصهٔ ادبیات اروپا را تسخیر نمود. البته با کیفیتی متفاوت و بعد از رنسانس،

۱–Kelidasa، مرکزی تئاتری در کلکته. م

هنگامی که شاعران از نظر موقعیت اجتماعی، وضعیتی حاشیه‌ای یافتند. ادبیات غذایی است که بورژوازی – به‌عنوان یک طبقه – قادر به هضمش نیستند، از این رو تلاش آنها همیشه متوجه رام کردن آن بوده. اما همراه این جریان، موج جدید شعر خواهان بازگشت عدالت اجتماعی شده و با موج نوئی از آفرینندگی بورژواها را رسوا کرده است. از این رو ادبیات نوین وسیله‌ای برای نفی و تبعید دنیای بورژوائی است.

شکاف اجتماعی دست در دست ادبیات شورشی پیش آمده، و با وجود گسترش دنیای بورژوائی، هنوز مانع محکمی در برابر گسستن رابطهٔ میان زبان جامعه و شعر است. زبان شاعر با وجود برتری‌طلبی، هنوز بر زبان جامعه‌اش تکیه دارد و به صورت یک دستگاه، مجراهای ارتباط را همواره باز نگه می‌دارد. زبان مالارمه ابتکار و خلاقیت را پیشکش می‌کند. شعر مدرن خواننده‌ای را مد نظر دارد که به پیچیدگی و فرم در تشکیلات اجتماعی خو گرفته است. اما مشخصهٔ زمان ما به گونه‌ای دیگر است، زیرا با بر باد رفتن تعادلِ لرزانِ باقی‌مانده از قرن نوزدهم، ادبیات طبقاتی و گروهی به پایان خود نزدیک می‌شود. این فرایند نتیجهٔ فشاری تحمل‌ناپذیر است: زبان اجتماعی امروز به‌طور پیوسته با حسیات و نثر خشک فنی روزنامه‌ای در حال فرسایش است و از جانب دیگر، شعر نیز با سرعت به لحظهٔ انتحار نزدیک می‌شود. ما، پایان دوره‌ای را تجربه می‌کنیم که رنسانس آغازش بود.

بسیاری از شاعران معاصر، در آرزوی بیرون رفتن از خلائی هستند که دنیای مدرن پیش روی آنان گشوده. با این منطق، آنها تلاش می‌کنند که راهی به سوی مردم بیابند؛ شاید که گمشدهٔ خود را بازیابند. اما اکنون دیگر مردمی یافت نمی‌شود، آنچه هست توده‌ای سازمان‌داده شده است. بنابراین رفتن به طرف مردم یعنی کسب مقامی در میان سازمان‌دهندگان و تبدیل شدن به کارگزاری برای آنان. این جابجائی کاملاً گمراه‌کننده و رعب‌آور است. شاعر امروز نیز مانند شاعران گذشته، مقامی و جایی را در جامعه اشغال می‌کند، اما آیا آثار ادبی او نیز جایی را اشغال می‌کنند؟

شعر اساساً در ژرف‌ترین لایه‌های وجودی ما زندگی می‌کند، در جهان‌بینی، اندیشه و

احساس ما، و همیشه در پی رسوا کردن دروغ‌هاست. ادبیات شعری، با تکیه بر اسطوره‌ها، خواهش‌ها و اندوه‌ها، یعنی قوی‌ترین و مرموزترین نیروها، زبان زندهٔ جامعه را تغذیه می‌کند و مردم را هویت می‌بخشد. زیرا: شاعر در بازگشت به زبان، سرچشمه‌های اصلی را می‌جوید و جامعه را با زیربنای وجودی‌اش روبرو می‌سازد؛ با واژه‌های نخستین. وقتی که شاعر این واژه‌های اصیل را می‌پراکند، انسانیت خود را نیز می‌آفریند.

بی‌تردید آشیل و اولیس، ورای دو قهرمان اساطیری، نمود پیدایش تقدیری یونان بوده‌اند. چرا؟ چون شعر واسطه‌ای بوده میان جامعه و آن کسی که این قهرمانان را یافته. هم از این رو، بدون هومر، مردم یونان نبودند آنچه اکنون می‌نمایند. کوتاه سخن، شعر آنچه را که هستیم به ما می‌نمایاند و از ما می‌خواهد که باشیم، آنچه که واقعاً هستیم.

احزاب سیاسی مدرن نیز شاعر را به یک مبلغ تبدیل می‌کنند و به همین دلیل تباهش می‌سازند. مبلغ مفاهیم عینی هرم حکومتی یا اهداف حزبی را یک‌طرفه در توده‌ها ترویج و تبلیغ می‌کند. وظیفهٔ او، انتقال برنامه‌های مشخص از بالاترین به پائین‌ترین سطح جامعه است؛ اما با حدود برداشت‌های محدودی که دارد، هرگونه انحراف — حتی بی‌اختیار— او را در وضعیتی خطرناک قرار می‌دهد. برعکس، شاعر کارش را از پائین‌ترین سطح به طرف بالا می‌آغازد: یعنی از زبان جامعه‌اش تا آنچه شعر است. یعنی از سرچشمه‌ها تا آنچه اثری همگانی نامیده می‌شود. رابطهٔ شاعر با مردمش زنده، خود-انگیخته و دوطرفه است. هر آنچه می‌آفریند در روند بازآفرینی، قرینه و همزاد پایدار خود را پدید می‌آورد. اما شاعرِ مبلغ، مردم را به گروه‌ها و طبقات مختلف تقسیم و در دسته‌بندی‌ها تبدیل به قالب‌های بی‌حس می‌کند و زبان را نیز دستگاهی از قواعد ثابت با مدارهای بستهٔ محاوره، می‌یابد. دراین حالت، او تنها خود را می‌یابد، بدون اتکا به زبان و مردم، و در مقابل جمعیتی که فاقد تخیل است و نمی‌تواند خود را در اثر شاعر بازیابد. این وضعیتی است که باید با صداقت پذیرفت. شاعرِ مبلغ در واقع در تبعید است زیرا که شاهد روند بازآفرینی اثرش نیست، اما اگر بخواهد که تبعیدگاه را ترک گوید — تنها طغیان ممکن و مؤثر — ناگزیر ادبیات را نیز ترک خواهد گفت. زیرا: میان

تبلیغات او و شنوندگانش اشتباهی دوجانبه در جریان است. او باور دارد که به زبان مردم سخن می‌گوید و مردم باور دارند که در حال گوش دادن به اثری ادبی هستند. تنهایی بر سکوی خطابه، پایانی تغییرناپذیر، در حقیقت تنهایی‌ای بدون راه گریز به آینده و متفاوت با خلوت کسی که تنها در جدال برای یافتن واژه‌هاست.

برخی از شاعران بر این باورند که تغییرات سادهٔ لفظی برای سازگاری شعر و زبان اجتماعی کافی است. بعضی دیگر در پی احیا سنت‌های قدیمی‌اند. تعدادی نیز به مکالمات غیرادبی رو می‌آورند. اما سنت‌ها را باید به موزه‌ها و مذاهب سپرد، زیرا که قدرت خود را به‌عنوان زبان، قرن‌ها پیش از دست داده‌اند. استفاده از گفتگوهای غیرادبی نیز با توجه به گویش از هم گسیختهٔ شهرهای بزرگ – که زبانی نیست مگر رسوب چیزی که زمانی کلیتی جامع و مستحکم داشت – توهمی از سر دلتنگی و غربت است. گفتار روزمرهٔ شهری در حال تبدیل شدن به قواعد متحجر و شعاری است؛ به همین جهت مثل هنرهای پرطرفدار – که دیگر بدل به مصنوعی صنعتی شده‌اند – آسیب‌پذیر است و مثل انسان امروز، یعنی شخص سازمان داده شده، در رنج و عذاب. بازگشت به سنت‌های قدیمی، استفاده از زبان غیرادبی، یا گنجاندن اندیشه‌های غیرشاعرانه و کسل‌کننده در متنی پرکشش، ترفندهای ادبی‌ای هستند که در واقع کمتر تفاوتی با جزئیات ساختگی و تصنعی شاعران گذشته دارد و به هر صورت از کار شاعران واقعی دور است. مثلاً به تصورات جغرافیایی شاعران متافیزیک انگلیس یا کنایه‌های بیرون از حدود طبیعی نویسندگان دورهٔ رنسانس نگاه کنید و یا به لوترمونت و جری (Jary) که زیر سلطهٔ سبک هومر معیارهای تصنعی را در شعر حاکم کردند؛ درست به مانند نقاشی همان دوره که برای نشان دادن مثلاً بیهودگی زمین بی‌بر دیگر جزئیات را در رنگ غرق می‌کردند و عملا هم به مقصود نمی‌رسیدند. همین نکته را می‌توان مطمئناً دربارهٔ شعرهای آپولیز گفت. البته این نکته لازم به تذکر است که جزئیات ساختگی اگر چه در شعر موثر است اما موجب و عامل درک بیشتر اثر نمی‌گردد. چشمه‌های ادراک، متفاوت از این عناصر تصنعی، ریشه در تجربه‌های حسی

زبان و ارزش‌های اجتماعی دارند. شاعر امروز با زبان اجتماعی سخن نمی‌راند، حتی با ارزش‌های تمدن حاضر نیز راز دل نمی‌گوید. شعر زمان ما اساسا نمی‌تواند از شورش و تنهایی بگریزد، مگر آنکه جامعه و انسان نوین تغییر کند. کار شاعر معاصر تنها نمودی از فعالیت گروه‌ها و بخش‌های خاص جامعه است و تنها در این محدوده، دروغ‌ها را رسوا می‌کند و آیندهٔ بارور را نوید می‌دهد.

مورخان اعتقاد دارند که دوره‌های بحرانی و رکود به خودی‌خود موجب پیدایش ادبیات منحط می‌گردد. با این استدلال، آنها ادبیات پیچیده و پرابهام را زیر عنوان جادوگری و گوشه‌نشینی محکوم می‌کنند. در مقابل اوج شعر و ادبیات یک دوره را در لحظه‌های افتخارآمیز تاریخ خلاصه می‌کنند و آن را به همهٔ جامعه نسبت می‌دهند. می‌گویند: شعر در مجموعهٔ توانمند زبان شکل گرفته، و بنابراین ما نیز در پدید آمدن آن هنر برتر شریکیم. یا: هنر آزاد یعنی هنر جهانگیر. هنر نامفهوم که برای عدهٔ معدودی آفریده می‌شود، منحط و فاسد است. مورخان عادت دارند که این دوگانگی را در صفت‌های متضاد زیر نشان دهند: انسانی و غیرانسانی، همگانی و انحصاری، کلاسیک و رمانتیک (باروک)؛ آنان می‌گویند: هر دورهٔ باشکوه تقریبا همزمان با اوج‌گیری قدرت سیاسی و اجتماعی، پدید می‌آید، یعنی آن زمان که مردم ارتش منسجم و رهبر شکست‌ناپذیری داشته باشند؛ شاعران بزرگ نیز درست در این زمان ظهور می‌کنند. برخی از آنان نیز بر آنند که این قلل شعری کمی دیرتر، یعنی آن زمان که ارتش پیروزمند سلاح بر زمین می‌گذارد یا کمی دیرتر آن هنگام که فرزندان فاتحین سالگرد پیروزی را جشن می‌گیرند، پدیدار می‌گردند. عاشقان این نظریه جفت‌های افتخارآفرین را نشان می‌دهند: راسین و لوئیس، گارسیلاسو و چارلز پنجم، شکسپیر و الیزابت، و یا جفت‌های کوچک‌تری چون لوئیس دی کونگورا و فیلیپ چهارم، لایکوفرن و پتولمی فیلادلپوس.

اما در جواب باید گفت: اولاً شعر بیانگر پیچیدگی‌هاست. خلاقیت شعری همیشه با مانع تنبلی، بی‌روحی و محدودیت دید روبروست؛ آخیلیوس متهم به پیچیدگی بود، اوریپید شاعر تراژدی‌های یونانی، به‌عنوان مبهم‌گو، مورد تنفر هم‌عصرانش بود. گارسیلاسو را غیراسپانیایی و جهان‌وطن (نه به مفهوم مثبت) می‌دانستند. رمانتیک‌ها را

متهم به جادوگری و بدویت‌گرایی می‌کردند. نوگرایان نیز با انتقادهایی همانند روبرو هستند. اما حقیقت این‌ست که، بدعت و نوآوری خود موجدِ پیچیدگی است، زیرا واژه‌ها خارج از حوزهٔ معتاد و مالوف در اثر جدید موانع خودانگیخته و نوینی به اثر پیشکش می‌کنند. اصولاً هر خلاقیتی زایندهٔ ابهام است. لذت شعری بارور نمی‌گردد مگر پیچیدگی‌های خیال میدان گیرد. حضور خواننده در اثر نیز از رهگذر کشف تجربه‌های پیچیدهٔ ذهن شاعر است و خود، نوعی بازآفرینی است.

دوم، تقریباً همهٔ شاعران بزرگ ثمرهٔ دوران انحطاط و بحران اجتماعی‌اند؛ چنانکه گونگورا، کبدو، رمبو، لوترمونت، دون، بلیک و ملویل بوده‌اند. اگر بخواهیم این نگاه تاریخی را دقیق‌تر دنبال کنیم باید آلن‌پو را بیان‌کنندهٔ انحطاط جنوب، روبن داریو را برملا کنندهٔ کرنش و حقارت جامعهٔ اسپانیایی امریکایی، و لئوپاردی را نشان‌دهندهٔ اوج فروپاشی ایتالیا قلمداد کنیم. همین نکته را می‌توانیم دربارهٔ رمانتیک‌های آلمان هنگام شکست به دست ارتش بخشندهٔ ناپلئون بگوئیم؛ یا ادبیات مذهبی عبری دورهٔ برده‌داری که با فروپاشی و انحطاط اسرائیل همراه شد؛ و یا یلان و مانیکو که در خزان سده‌های میانین آثار خود را نوشتند. و آیا اسپانیای چارلز چهارم گویا را خلق کرد؟ قطعاً نه، ادبیات یک واکنش مکانیکی نسبت به تاریخ نیست. رابطهٔ میان این دو بسیار پیچیده‌تر و حساس‌تر از این حرف‌هاست. ادبیات مانند جامعه نیست، که در یک مدار ثابت بگردد و پوسیده شود.

در دوره‌های بحرانی، عناصر سامان‌بخش جامعه، سست و پاره می‌شوند. در دورهٔ فترت این عناصر از حرکت باز می‌مانند. جوامع پیشین در این شرایط از هم متلاشی می‌شدند، همراه آن شعر و ادبیات نیز محو می‌شد تا خود را دوباره به گونه‌ای نوین نمایان کند. اما در شرایط امروز، جوامع متلاشی نمی‌شوند بلکه زیر سلطهٔ استبداد و هنر فرمایشی فلج می‌شوند. در چنین حالتی، تنها زبان فرقه‌ای، گروهی و جوامع کوچک منبع خلاقیت‌های شعری می‌شود و تابع شرایط تبعید، ظرفیت و ارزش ویژه‌ای به واژه‌ها می‌بخشد. بدین‌سان زبان، مقدس و رمزآمیز می‌شود یا برعکس، زبان رمزآمیز – نه آنکه خیانتکاران و توطئه‌گران به کار می‌برند — در هاله‌ای از تقدس فرو می‌رود. شعر پیچیده و رمزآمیز ندا سر می‌دهد: سرفراز باد ادبیات،

سرنگون باد تاریخ. گونگورا سلامت را به زبان اسپانیایی باز گرداند، همانطور که کنت الیورز زوال آن امپراطوری را تسریع کرد. البته پوسیدگی و انحطاط اجتماعی ضرورتا منجر به محو هنرها نمی‌شود. چنانکه سکوت شاعران را نیز باعث نمی‌گردد. حتی ممکن است تاثیر عکس گذارد و نشر آثار شاعران گوشه‌نشین را باعث شود. در آن لحظه که شاعری بزرگ ظهور می‌کند و یا موجی از ادبیات طغیانگر (برعلیه ارزش‌های جامعهٔ دوقطبی) خیز برمی‌دارد، باید مطمئن شد که جامعه — و نه ادبیات — از یک بیماری علاج‌ناپذیر در رنج است. این بیماری را می‌توان در دو شاخص نشان داد: نخست، نبود زبان همسان همگانی؛ و دو، به گوش نرسیدن نغمهٔ تنهایی شاعر — تنهایی شاعر همیشه نشان از عقب‌ماندگی فکری جامعه دارد. آفرینش و خلاقیت همیشه در نقطهٔ اوج قرار دارند، در نتیجه می‌توان به توسط آن عقب‌ماندگی تاریخی را نشان داد. و به‌همین دلیل است که شاعران طراز اول بعضی مواقع به‌نظر درمرحله‌ای به مراتب جلوتر از ما قرار می‌گیرند. باید گفت که این ناشی از خطای دید ماست. آنها از ما جلوتر نیستند بلکه این دنیای ماست که در مرحله‌ای عقب‌تر جا مانده است.

تکیهٔ شاعر بر زبان متداول روزمره است، اما وقتی که واژه‌ها از فضای اجتماعی جدا و تبدیل به واژه‌های شعری می‌شوند، چه تحولی رخ می‌دهد؟ فیلسوف، نویسنده و سخنران واژه‌هایش را خود برمی‌گزینند، فیلسوف موافق معنی قاموسی آنها، و آندو دیگر بر اساس تاثیرات اجتماعی یا اخلاقی‌ای که پدید می‌آورند. اما در شعر واژه‌ها انتخاب و برگزیده نمی‌شوند. وقتی می‌گویند شاعر در جستجوی زبان خویش است، بدین معنا نیست که به کتابخانه و بازار می‌رود تا کهنه و نو را جدا کند. همچنین بدین معنا نیست که تعبیرات و عبارت‌ها را از شکل موجود خود جدا می‌کند. اندیشه‌های او همیشه میان واژه‌های مختص به خودش در سیر و حرکت است. تردید او میان واژه‌های خودی و آنها که از کتاب و خیابان بیرون کشیده امری‌ست پیوسته و مداوم. در واقع با کشف هر واژه، شاعر متوجه می‌شود که قبلا آن را داشته، واژه با او بوده و او با واژه. واژه و هستی شاعر دو چیز بهم آمیخته است. او در واقع خود واژه‌هاست که در لحظهٔ سرایش از مبهم‌ترین بخش وجودیش به سطح می‌آیند. آفرینش یعنی همراهی و سازگاری وجود شاعر و مجموعهٔ

واژه‌های او؛ تنها این واژه‌ها و نه بقیه. شعر از واژه‌های مورد نیاز و غیرقابل تغییر ساخته می‌شود. به‌همین دلیل، ویرایش شعر بعد از سرایش امریست بسیار مشکل. هر تغییر، نشان از آفرینش دوباره دارد، نشان از یک بازگشت دوباره به اعماق جان. اینکه ترجمهٔ شعر را نیز امری غیرممکن می‌دانند، ریشه در این ملاحظات دارد.

در شعر هر واژه یگانه و بی‌همتا می‌شود، به‌طوری که نمی‌توان مترادفی برای آن یافت. جابجایی واژه برابر است با فروپاشی تمام شعر. تغییر یک مکث[1] بدون دوباره چیدن تمام بنا ناممکن است. شعر مجموعه‌ای است زنده، ساخته شده از عناصر غیرقابل تعویض، بنابراین ترجمه نیز تنها در صورت بازآفرینی امکان پذیر است و بس.

گفتن اینکه شاعر فقط از واژه‌های خود بهره می‌گیرد، در تناقض با آنچه دربارهٔ رابطهٔ شعر و زبان روزمره آمد، نیست. برای رفع این ابهام کافی است به خاطر بیاوریم که زبان، در مفهوم گسترده‌اش، وسیله‌ای طبیعی برای ارتباط است. واژه‌های شاعر نیز از زبان جامعه‌اش گرفته می‌شود، در غیر این صورت اساسا واژه نبود. هر واژه به دو نفر اشاره دارد، آنکه می‌گوید، آنکه می‌شنود. مجموعهٔ واژگان شعر از کتاب‌های فرهنگ به دست نمی‌آید، بلکه از مجموعه‌ی جامعه گردآوری می‌گردد. شاعر، صاحب واژه‌های مرده نیست. مالک واژه‌های زنده است. زبان متمایز نیز یعنی زبان متداول به اضافهٔ ذهنیت شاعر. بسیاری از شاعران بزرگ قدرت شعر را چنین توصیف کرده‌اند: دادن یک حس ناب به واژه‌های قومی، فرقه‌ای یا طبقاتی؛ به‌طوری که در عادی‌ترین عبارت‌ها بیان گردد و موجب بازگشت به معنای دستوری، واژگانی و حتی وسیع‌تر، توانگری زبان گردد. بسیاری از واژه‌های متداول و رایج امروز، زمانی به دست شاعری ساخته شده‌اند – مثلاً واژه‌هایی که گونگورا و خوان دی‌منس از ایتالیایی و لاتین گرفتند و بر مجموعهٔ واژگان اسپانیایی اضافه نمودند. شاعر زبان را تغییر می‌دهد،

۱– منظور پاز در اینجا از مکث (rest) یکی از میزان عروضی در شعر غرب است. اوزان غربی مکث نسبت به زمان تناسب ایجاد می‌کند و در ایجاد وزن دخیل است. شاید نزدیک‌ترین حالت به آن را بتوان در این مصراع از رباعی خیام دید: 'گویند بهشت و حور و عین خواهد بود'. به دنبال صدای دال 'گویند' مکثی از لحاظ زمان بیان متناسب، وجود دارد که داخل در وزن است و متفاوت با سکته. م.)

بازمی‌آفریند، می‌پالاید و بعد با آن انباز می‌شود. اما پالودن واژه توسط ادبیات به چه معنا است و یعنی چه که شاعر از واژه‌ها تغذیه نمی‌کند، بلکه آنها را از حس و معنا پر می‌کند؟

واژه، عبارت معنادار، و حتی هلهله – با کشف درد و لذت و احساسات دیگر – زبان را به ارزش‌های احساسی صرف تبدیل می‌کند. بدین ترتیب هر واژه درنگی است، میان صراحت معنا و عناصر ذهنی و ارتباط‌هایش. کروچه[1] مشاهده کرد که واژه‌ها در مقابل بیان حسی، عنصر اختیار و تمایز را از دست داده‌اند و لبریز از بیشترین حرکات مکانیکی، به عبارت‌های از پیش چیده تبدیل شده‌اند. لازم نیست برای فهم این نکته عقیدهٔ فیلسوف ایتالیایی را بپذیریم: واژه حتی اگر بیانگر حقیقت باشد، از فقدان یک بعد ضروری – یعنی گوینده که خود جهانی است – در رنج می‌افتد. احساسات ما موقع فهمیدن از نقش گوینده می‌کاهند و گاه تا مرز محو آن پیش می‌روند. بنابراین شنونده خود عامل نقص واژه است، زیرا که تنها در پی یافتن معناست. والری می‌نویسد: "شعر گسترش یک بانگ است." میان گسترش و بانگ کششی متضاد در کار است که به‌نظر من نتیجه‌اش را باید شعر بنامیم. در این صورت اگر یکی از این دو جنبه ناپدید گردد، شعر به صدایی مکانیکی تبدیل می‌شود، که در هر حالت، توصیفی یا استدلالی، تنها زبان گفتار را توانمند می‌کند. گسترش، زبانی است آهنگین که واقعیت غیرقابل بیان را در هلهله، شیفتگی، و شادی به نمایش می‌گذارد یا آن را بازنمایی می‌کند. بنابراین شعر موج هوایی است که شنیده می‌شود،از دهانی که نگفته‌ها را بازنمایی می‌کند. در این حالت، گریه، درد، یا سرور به گونه‌ای دلالت می‌شود که باعث زخم زدن یا خوشحال کردن می‌گردد، گرچه ضمن دلالت آن را پنهان نیز می‌کند. می‌گوید آنجاست، نمی‌گوید که چه و چگونه است. واقعیت در هلهله، آهنگ و فریاد بی‌واژه ابزار دلالت کردن می‌شود: آنجاست در مرز میان هست و نیست، در مرز میان آشکار و نهان. همیشه چنین است، چیزی است قریب‌الوقوع که گسترش پاسخ آن نیست، فراخوان آن است. شعر، دهانی که به سخن آمده و گوشی که می‌شنود، بازنمای

1–Benedetto Croce

آن چیزی است که فریاد و بانگ و هلهله بیان می‌کند البته بدون نامگذاری. من می‌گویم بازنمایی نه توصیف. زیرا، اگر گسترش توصیفی باشد، واقعیت عیان و عریان نخواهد شد بلکه تنها شفاف می‌گردد؛ یعنی زبان دچار نقص می‌گردد، نقص دیدن و شنیدن. در این حالت ما نمی‌بینیم، نمی‌شنویم، احساس نمی‌کنیم، بلکه فقط می‌فهمیم.

نتیجهٔ آنی و مثبت فهمیدن استفاده از زبان است به قصد تغییر. در این حالت واژه خود مانع وجود معنای مختصر و فضای قابل انعطاف کافی است. به‌عبارتی واژه طنین و ارزش‌های حسی خود را از دست می‌دهد و به ناچار، برای رفع این نقص، نیازمند حضور دائمی گوینده برای انتقال مفهوم می‌شود. در این میان، آنچه رشد اندک و ضعیف خواهد داشت، همانا واژه است که تنها برای ایجاد تغییر به واسطه‌ای صرف بدل شده، و ارزشی ناپایدار یافته است.

هلهله و فریاد جیغ‌واژه‌ای است که رو سوی خلا دارد. واژه از یک سو ابزاری است برای بیان تجریدی معنا و از سوی دیگر به مانند هلهله و فریاد، جیغ‌واژه‌ای است که گوینده‌ای می‌پراکند تا شنونده‌ای لذت ببرد. بدین ترتیب واژه خود عامل انحطاط و جدایی سه وجه ذاتی واژه می‌گردد. علت این نقصان را باید در برداشت غلط از زبان دانست. تابع این برداشت، زبان به ابزاری تبدیل می‌گردد و واژه به خدمتگذاری، که هر لحظه به توسط ما آسیب می‌بیند. اما شعر توسط واژه‌ها تامین نمی‌شود بلکه اوست که کمر به خدمت می‌بندد و با جمع سه جنبهٔ دلالی (شمایلی)، انگیزانندگی (نمایه) و بازنمائی (نماد)، واژه‌ها را به کمال طبیعی خود بازمی‌گرداند. شعر کمک می‌کند که واژه‌ها هستی گمشدهٔ خود را بازیابند. باید قدر ادبیات را دانست، زیرا به چند شیوه زبان را به جایگاه نخستین بازمی‌گرداند: یک) با ایجاد فضا و انعطاف کافی برای طنین‌دار کردن واژه‌ها؛ دو) با ایجاد بار معنایی قاطع و موثر برای هر واژه؛ و سه) با توانمند کردن قدرت بیان و بازنمایی. وظیفهٔ شاعر پالودن زبان است، یعنی باز گرداندن آن به طبیعت اصلی.