□ فلسفهٔ ترکیب / ادگار آلن پو / داریوش سبزی‌زار
□ مکان‌شناسی داستان / احمد اخوّت
□ آیا داستان کوتاه ضروری است؟ / الیزابت جین‌وی / اصغر رستگار

ادگار آلن پو

فلسفهٔ ترکیب

ترجمهٔ داریوش سبزی‌زار

چارلز دیکنز، در یادداشتی که پیش رو دارم، با اشارهٔ به بررسی چند سال پیش من بر ساخت و کار «بارنابی روژ»[1] می‌نویسد ـ «راستی، می‌دانی که گادوین[2] "کالب ویلیامز"[3] خود را از آخر به اول نوشته است؟ نخست قهرمان خود را با رشته‌ای از مشکلات درگیر کرده و به این ترتیب جلد دوم کتاب خود را ساخته است، و بعد در جلد اول، سعی کرده برای موجه نمودن آنچه رخ داده دلایلی بیابد.»

نمی‌توانم تصور کنم که گادوین دقیقاً چنین شیوهٔ کاری را اتخاذ کرده باشد ـ و درواقع آنچه خود اذعان می‌کند کلاً با نظر آقای دیکنز همخوانی ندارد ـ اما نویسندهٔ "کالب ویلیامز" هنرمندی چنان بااستعداد بود که دست‌کم امتیاز ناشی از فرایندی تقریباً مشابه را درک کند. هیچ چیز روشنتر از این نیست که هر طرح، که درخور نام طرح باشد، باید پیش از آنکه قلم بر کاغذ آید تا انجام گره‌گشایی[4] آن پرداخته شده باشد. تنها با در نظر داشتن این گره‌گشایی است که می‌توانیم با قرار دادن رویدادها، و مهمتر از آن لحن همه‌جانبه در خدمت گسترش و هدف غایی، به طرح حال و هوای ناگزیر توالی و رابطهٔ علت و معلولی را بدهیم.

به نظر من، در شیوهٔ معمول داستان‌سازی خطایی بنیادی وجود دارد. گاه تاریخ نظریه‌ای را در اختیار می‌گذارد ـ گاه پیشامدی باب روز آن را به ذهن متبادر می‌کند ـ یا،

در بهترین موارد، نویسنده آستینها را بالا می‌زند تا با تلفیق اتفاقات تکان‌دهنده مبنای صرف روایت خود را بسازد ـ عموماً با این پیش‌ذهن که اگر در توصیفها، مکالمه‌ها، و اظهارات نویسنده شکافهایی وجود داشته باشد، این نقایص در بررسی صفحه به صفحه چهره بنمایند و مرتفع گردند.

من ترجیح می‌دهم که کار را با سبک و سنگین کردن یک تأثیر[5] آغاز کنم. ابداع را همواره در نظر داشته باشم ـ زیرا هر آن کس که خطر کند و از سر چنین منبع توجه بدیهی و سهل‌الوصولی بگذرد، در حق خویش ظلم کرده است ـ در وهلهٔ اول به خود می‌گویم: «از میان تأثیرات، یا احساسهای اولیهٔ بیشمار که دل یا شعور، یا (عامتر) جان نسبت بدان حساس است، کدام‌یک را در شرایط حاضر برگزینم؟» وقتی ابتدا داستان، و سپس تأثیری بارز را برگزیدم، در نظر می‌گیرم که ساخت از طریق رویداد بهتر شکل می‌گیرد یا از طریق لحن ـ یا رویدادهایی عادی و لحنی غریب، یا برعکس، یا با غرابت هم رویداد و هم لحن ـ سپس به دنبال چنین مجموعه رویداد، یا لحنی، که به بهترین وجه در ساخت تأثیر به من کمک کند، به پیرامون (یا بهتر به درون) خود می‌نگرم.

اغلب به این فکر افتاده‌ام که چقدر جالب می‌بود اگر احتمالاً مقاله‌ای نوشته می‌شد به دست نویسنده‌ای که می‌خواست ـ یعنی، می‌توانست ـ جزئیات گام‌به‌گام فرایندی را بنویسد که یکی از مصنفات او از طریق آن به نقطه نهایی تکامل خود رسیده بود. چرا چنین مقاله‌ای تاکنون به جهان عرضه نشده است، مشکل بتوانم گفت ـ اما، شاید، بیش از هر علت دیگر خودخواهی نویسندگان مسئول چنین نقصانی باشد. بیشتر نویسندگان ـ علی‌الخصوص شاعران ـ ترجیح می‌دهند چنین برداشت شود که تصنیف آنان نتیجهٔ نوعی بیخودی ناب ـ شهودی پرجذبه ـ است و حتماً از اینکه مردم بتوانند نظری به پشت صحنه اندازند به خود می‌لرزند، نگاهی به ناپختگی‌های مزین و تردیدآمیز اندیشه ـ به مقاصد حقیقی که تنها در آخرین لحظه به آنها پرداخته شده ـ به سرک‌کشیدن‌های مکرر فکر اصلی که پختگی نگاه جامع را برنمی‌تابد ـ به تخیلات پرورده‌ای که کنار گذاشته شده‌اند چون مهارناپذیر بوده‌اند ـ به گزینشها و ردکردن‌های محتاطانه ـ به حذف و درج کردن‌های دردآور ـ خلاصه، به چرخ و دنده‌ها، قرقره‌های صحنه‌گردانی، نردبانهای تاشو و تله‌های دیوبند ـ پرهای خروس، رنگ سرخ و وصله‌های سیاه، که در نود و نه درصد موارد، ویژگیهای پیشینهٔ ادبی را تشکیل می‌دهد.

از سوی دیگر، بر این نکته آگاهم که هیچ معمول نیست که نویسنده‌ای در موقعیتی قرار گیرد که بتواند گامهایی را که برای رسیدن به نتیجهٔ نهایی برداشته ردیابی کند. عموماً، تداعی‌هایی که از دل آشوب برآمده‌اند، به شیوه‌ای مشابه دنبال می‌شوند و فراموش می‌شوند.

من به سهم خود، نه با ناهنجاری‌هایی که زمانی بدان اشاره کرده‌ام همدلی دارم، نه هیچ‌گاه در به یاد آوردن گامهای تدریجی که در تصنیف هر یک از آثارم برداشته‌ام دچار کمترین اشکال می‌شوم، و از آنجا که فایدت هر تحلیل یا بازسازی، از آن‌دست که من مطمح نظر قرار داده‌ام، کاملاً فارغ از هر توجه واقعی یا خیالی نسبت به موضوع تحلیل است، اگر شیوه عملی را که به واسطهٔ آن یکی از آثار من ترکیب یافته است نشان دهم از رسم معمول تخطی نکرده‌ام. برای این کار «غراب»[6] را برمی‌گزینم که از همه شناخته‌شده‌تر است. قصد آن دارم که آشکار سازم که هیچ نکته‌ای در تصنیف آن را نمی‌توان به تصادف یا شهود نسبت داد ـ می‌خواهم بگویم که اثر با دقت و سختگیری طرح یک مسئلهٔ ریاضی، قدم‌به‌قدم، تا مرحلهٔ تکوین پیش رفته است.

اجازه دهید موجبات ـ یا بگویم نیازی ـ را که در وهلهٔ نخست انگیزه و قصد تصنیف شعری شده است که در عین حال باب طبع خوانندگان عام و منتقدان واقع شده را فعلاً، به دلیل ناهمخوانی با خود شعر، نادیده بگیریم.

پس با این نیت آغاز می‌کنیم.

دلمشغولی اولیه به طول اثر مربوط می‌شود. اگر هر اثر ادبی درازتر از آن باشد که در یک نشست خوانده شود، باید از خیر تأثیر بسیار مهم ناشی از وحدت احساس گذشت ـ زیرا، اگر برای خواندن به دو نشست نیاز باشد، امور جهان پیرامون مداخله می‌کند، و هر تمامیتی به‌یکباره نابود می‌شود. اما از آنجا که، بنا به شواهد موجود، هیچ شاعری تاب آن ندارد که از سر هر آنچه در پیشبرد طرح به او کمک کند بگذرد، فقط باید دید که آیا در طول مزیتی هست تا فقدان وحدت ملازم با آن را جبران کند یا نه. من بی‌درنگ می‌گویم نه. آنچه را که شعر بلند می‌ناسیم، درواقع، توالی شعرهایی کوتاه ـ یعنی، تأثیرات شاعرانهٔ کوتاه ـ است. نیازی به توضیح نیست که هر شعر فقط به این دلیل شعر است که با اعتلای روح باعث هیجان شدید می‌شود؛ و همهٔ هیجانهای شدید، به سبب ضرورت روحی، کوتاهند. به همین دلیل دست‌کم نیمی از «بهشت گمشده» اساساً نثر

است ـ زنجیره‌ای از هیجانهای شاعرانه که به‌ناگزیر با افسردگی لازم خود جفت شده‌اند ـ کل اثر، به سبب اطناب بیش از حد، از عنصر بسیار مهم هنری، که همانا تمامیت، یا وحدت تأثیر، باشد عاری شده است.

پس، آشکار به نظر می‌رسد، که حد و حدودی مشخص، از نظر طول، برای همهٔ آثار هنر ادبیات وجود داشته باشد ـ یعنی حد خوانده شدن در یک نشست ـ و اینکه، هرچند در برخی مقولات تصنیف منثور، مانند «رابینسون کروزوئه» (که نیاز به هیچ‌گونه وحدتی ندارد) می‌توان به راحتی پا از این محدوده بیرون گذاشت، در شعر به هیچ‌وجه نمی‌توان آن را نادیده گرفت. در این محدوده، طول هر شعر باید با شایستگی آن ـ به کلام دیگر با میزان هیجان یا اعتلای ناشی از آن ـ یا باز به کلام دیگر با میزان تأثیر راستین شاعرانه‌ای که می‌تواند القا کند ـ تناسبی ریاضی داشته باشد؛ زیرا آشکار است که ایجاز باید با شدت تأثیر مورد نظر تناسب مستقیم داشته باشد ـ یعنی، با یک ملاحظه ـ حداقلی از طول برای ایجاد هر تأثیری از نیازهای اولیه است.

با در نظر گرفتن این ملاحظات، و نیز میزان هیجانی، که آن را بالاتر از سطح عام و پایین‌تر از سلیقهٔ انتقادی نمی‌خواستم، بی‌درنگ به طول مناسب برای شعر مورد نظرم رسیدم ـ طولی حدود یک‌صد خط. شعر درواقع صد و هشت خط است.

ملاحظهٔ بعدی من به احساس اولیه یا تأثیری که باید القا می‌شد مربوط بود. و اینجا باید خاطرنشان کنم که، در جریان ساخت اثر، مدام طرحی را در نظر داشتم که اثر و ارج و ارزشی جهانی داشته باشد. اگر بخواهم نکته‌ای را مؤکد سازم که به کرّات بر آن اصرار ورزیده‌ام، نکته‌ای که از لحاظ شعر کوچکترین نیازی به تشریح ندارد، از موضوع اصلی خود بسیار به دور می‌افتم ـ منظورم از این نکته این است که **زیبایی قلمرو یگانه و مشروع** شعر است. به هر حال، چند کلمه‌ای در توضیح مقصود واقعی‌ام می‌افزایم که برخی از دوستانم در تبیین آن دچار سوءتفاهم شده‌اند. به اعتقاد من، لذتی که در عین حال عمیق‌ترین، تعالی‌بخش‌ترین و ناب‌ترین لذتهاست، در تأمل در چیزهای زیبا یافت می‌شود. درواقع وقتی مردمان از زیبایی سخن می‌گویند، مقصودشان، دقیقاً، یک کیفیت مفروض نیست، بلکه نوعی تأثیر است ـ خلاصه آنان اشاره به آن تعالی شدید و ناب روح دارند ـ روح و نه شعور، یا دل ـ همان که درباره‌اش داد سخن دادم، همان که در نتیجهٔ تأمل در «چیزهای زیبا» تجربه می‌شود. حال من زیبایی را به‌عنوان قلمرو شعر تعیین

می‌کنم فقط به این دلیل که مطابق با یکی از قوانین بدیهی هنر تأثیرات باید از علل مستقیم ناشی شوند ـ یعنی عیون باید از بهترین راه وصول به آنها حاصل شوند ـ تاکنون کسی آن مایه ضعف داوری نداشته تا ادعا کند که آن تعالی که به آن اشاره رفت در شعر من به نحو احسن حاصل نشده است. حال امر عینی حقیقت، یا ارضای شعور، و امر عینی شور؟ یا هیجان دل، هرچند تا حدی در شعر به‌چنگ‌آمدنی باشند، در نثر راحت‌تر به‌دست می‌آیند. حقیقت، درواقع، نوعی تدقیق می‌طلبد، و شور نوعی بی‌شائبگی (سرهای واقعاً پرشور حرف مرا می‌فهمند)، که مطلقاً با زیبایی تعارض دارند، که به‌زعم من هیجان، یا تعالی طربناک روح است. نتیجهٔ آنچه در اینجا گفته شد به هیچ وجه این نیست که شور، یا حتی حقیقت را نباید در شعر وارد کرد، وارد کردن آنها در شعر حتی مفید است زیرا به کار ایضاح می‌آیند، یا به تأثیر کلی کمک می‌کنند، همچنان‌که نغمه‌های مخالف در موسیقی به‌کار می‌آیند، و ایجاد تقابل می‌کنند ـ اما هنرمند راستین همواره تلاش می‌کند تا اولاً آنها را در خدمت هدف غالب اثر درآورد، و ثانیاً تا سر حد امکان آنها را در زیبایی بپوشاند، که همانا فضا و جوهر شعر است.

خوب، حالا که زیبایی را به‌عنوان قلمرو خود اعلام کردم، سؤال بعدی‌ام در مورد لحن در والاترین جلوهٔ آن بود ـ و همهٔ تجربه‌ها نشان داده است که این لحن، لحن حزن است. زیبایی از هر قسم باشد، در متعالی‌ترین گسترش خود، همواره روح حساس را به گریه می‌اندازد. بدین ترتیب لحن حزن‌آلود، سزاوارترین همهٔ الحان شعری است.

حال که مسألهٔ طول، قلمرو و لحن بدینسان مشخص شد، به ابزار عادی القاء پرداختم، با این نظر که باید نوعی لبهٔ تیز هنری اتخاذ کنم که بتواند در ساخت شعر همچون تُنی پایه‌ای عمل کند ـ محوری که کلّ ساختار گرد آن بچرخد. پس از مطالعهٔ دقیق همهٔ تأثیرات هنری متعارف ـ یا **نکات مثبت** به‌اصطلاح تئاتری ـ بی‌درنگ متوجه شدم که هیچ‌یک به اندازه ترجیع[۷] توسط همگان به‌کار برده نشده است. جهانی‌بودن کاربرد آن کافی بود تا مرا از ارزش ذاتی آن مطمئن سازد، و از زحمت تجزیه و تحلیل آن بی‌نیاز کند. با امید بهبود بخشیدن به آن، به‌هرحال آن را در نظر گرفتم، و به‌زودی دریافتم که این ابزار در وضعیتی ابتدایی است. ترجیع، یا بار اضافی، در تداول عام، نه‌تنها محدود به شعر غنایی است، بلکه قدرت تأثیر آن به نیروی روال یکنواخت بستگی دارد ـ هم از لحاظ آوایی و هم از حیث اندیشگی. لذت ناشی از آن فقط منحصر به احساس

این‌همانی ـ یا تکرار ـ است. بر آن شدم که بدان تنوع ببخشم، و از این رهگذر به تأثیر اعتلا بدهم، یعنی عموماً به یکنواختی آوایی بپردازم، حال آنکه مدام اندیشه را تغییر دهم: یعنی تصمیم گرفتم که با نسخه‌بدل‌هایی از کاربرد ترجیع مرتب تأثیرهای تازه ایجاد کنم ـ و خودِ ترجیع، در اغلب موارد، لایتغیر باقی بماند.

این نکات که مشخص شد، در مورد سرشت ترجیع خود به فکر پرداختم. از آنجا که کاربرد آن می‌بایست مرتب تغییر کند، بدیهی بود که خودِ ترجیع باید موجز باشد، زیرا کاربرد مکرر و متنوع هر عبارتِ بلندی دشواریهای لاینحل ایجاد می‌کرد. سهولت تنوع‌بخشیدن البته با ایجاز عبارت تناسب دارد. این مرا به کلمه‌ای واحد به‌عنوان بهترین ترجیع رهنمون شد.

حال این سؤال پیش آمد که سرشت این کلمه چه باید باشد. اکنون که مصمم شده بودم ترجیعی به‌کار گیرم، تقسیم شعر به بندهای متعدد اهمیتی بنیادی داشت، ترجیع می‌بایست به هر بند پایان بخشد. برای اینکه چنین پایانی به‌اندازهٔ کافی نیرومند باشد حتماً باید پرطنین و پذیرای تأکید مکرر باشد، هیچ تردیدی را نپذیرد، و این ملاحظات مرا ناگزیر به مصوت O به‌عنوان پرطنین‌ترین حرف صدادار در پیوند با r به‌عنوان در دسترس‌ترین حرف بی‌صدا رساند.

چون طنین آوایی ترجیع بدین ترتیب مشخص شد، لازم آمد که کلمه‌ای دربردارندهٔ این آوا برگزیده شود، کلمه‌ای که در عین حال بیشترین همخوانی ممکن را با لحن محزونی که از پیش برای شعر انتخاب کرده بودم داشته باشد. در این کندوکاو نادیده‌گرفتن کلمهٔ nevermore مطلقاً ناممکن بود. درواقع نخستین کلمه‌ای که به ذهنم رسید همین بود.

چالش بعدی، یافتن بهانه‌ای برای کاربرد مکرر کلمهٔ «نه‌دیگر» بود. در ملاحظهٔ دشواری یافتن دلیلی ملموس برای تکرار مداوم آن، این نکته از نظرم دور نماند که این دشواری ناشی از این فرض است که این کلمه باید مدام یا به‌طور یکنواخت از دهان موجودی بشری درآید ـ خلاصه، از نظرم دور نماند که مشکل در آشتی‌دادن این یکنواختی با رعایت موازین خرد از سوی موجودی که آن را تکرار می‌کند نهفته است. در اینجا نیز بلافاصله اندیشهٔ موجودی لایعقل که قادر به سخن‌گفتن باشد به ذهنم متبادر شد، و خیلی طبیعی بود که در وهلهٔ اول طوطی به ذهنم رسد، اما غراب را جانشین آن کردم، چون غراب هم قادر به گفتن بود و هم خیلی بیشتر با لحن مورد نظر همخوانی داشت.

حال تا اینجا رسیده بودم که غراب را به‌کار برم، مرغی شوم که در پایان هر بند شعری با لحن محزون و طول حدود صد خط، نعیق «نه‌دیگر» زند. حال، بی آنکه هدف را ـ والایی و کمال همه‌جانبه را ـ از نظر دور بدارم، از خود پرسیدم: «از میان مضامین حزن‌انگیز، کدام‌یک مطابق با تفاهم جهانی بشری، از همه حزن‌انگیزتر است؟» جواب مسلم مرگ بود. گفتم: «و چه وقت این حزن‌انگیزترین مضامین از همیشه شاعرانه‌تر است؟» از آنچه پیش از این به تفصیل توضیح داده‌ام، این پاسخ هم آشکار است ـ «وقتی بیش از همیشه با زیبایی پیوند خورد: پس مرگ زنی زیبا بی‌تردید حزن‌انگیزترین مضامین جهان است، و باز جای هیچ تردیدی وجود ندارد که مناسب‌ترین لب و دهان برای بیان این مضمون لب و دهان عاشقی سرگشته است.»

حال می‌بایست این دو اندیشهٔ عاشقی که بر مرگ معشوق مویه می‌کند و غرابی که مدام نعیق «نه‌دیگر» می‌زند را با هم تلفیق کنم. باید این دو را تلفیق می‌کردم، و درعین‌حال طرح خود را در ذهن دنبال می‌کردم که کاربرد مکرر کلمه هر بار متفاوت باشد، اما تنها شیوهٔ هوشمندانه برای چنین تلفیقی این بود که غراب این کلمه را در پاسخ به پرسشهای عاشق به‌کار برد. و اینجا بود که فوراً متوجه فرصتی شدم که تأثیری که در نظر داشتم محقق می‌شد، که همانا تأثیر تنوع در کاربرد بود. متوجه شدم که می‌توانم نخستین پرسش عاشق را بسازم ـ نخستین پرسشی که غراب در پاسخ به آن بگوید: «نه‌دیگر» ـ که می‌توانم این نخستین پرسش را پرسشی پیش‌پاافتاده کنم، دومی را کمتر و سومی را باز کمتر، و بدین‌طریق تا سرانجام عاشق، که از سرشت حزن‌انگیز خودِ کلمه، از تکرار مدام آن، و از ملاحظهٔ شهرت بدشگونی پرنده‌ای که آن را ادا می‌کند از بی‌احساسی اولیه درآمده است، سرانجام اسیر این خرافه شود و به پرسشهایی با سرشتی بسیار متفاوت بپردازد ـ پرسشهایی که جواب آنها را در سویدای دل می‌داند ـ آنها را نیمی از سر خرافه‌پرستی و نیمی از سر آن مایه یأس که از خودآزاری لذت می‌برد مطرح می‌سازد ـ آنها را به این دلیل مطرح نمی‌کند که به طبیعت پیامبرانه یا شیطانی پرنده اعتقاد دارد (پرنده‌ای که به حکم عقل فقط درسی را که یاد گرفته تکرار می‌کند)، بلکه از طرح پرسشهایی که پاسخ محتوم «نه‌دیگر» را می‌طلبد لذتی دردناک می‌برد، و درد و رنج تحمل‌ناپذیر آن را لذت‌بخش‌تر می‌کند. با ملاحظهٔ فرصتی که این‌سان برایم فراهم شده، یا دقیق‌تر، در جریان ساخت اثر بر من تحمیل شده، ابتدا در ذهن نقطهٔ اوج یا پرسش پایان‌بخش را

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ساختم ـ آن پرسش که پاسخ «نه‌دیگر» بدان دیگر جواب محض نیست ـ آن پرسشی که کلمه «نه‌دیگر» در پاسخ به آن دربردارندهٔ بیشترین میزان حزن و یأس متصور باشد.

پس می‌توان گفت که شعر ـ چنان که همهٔ آثار هنری آغاز می‌شوند ـ از پایان آغاز شده است، زیرا در این نقطه از ملاحظات اولیه‌ام بود که قلم بر کاغذ نهادم و بند نخستین را تصنیف کردم:

گفتم: «ای پیامبر! ای عامل شر! که پرنده یا شیطان، باز پیامبری!
سوگند به آسمانی که بر سر ما آسمانه می‌زند ـ به خدایی که هر دو می‌پرستیم،
به این جان گرانبار از رنج بگو که آیا در دوردست باغ عدن،
به دوشیزه‌ای قدسی که فرشتگانش **لنور** می‌خوانند می‌رسد ـ
به دوشیزه‌ای دیریاب و تابان که فرشتگانش **لنور** می‌نامند.»
نعیق زد غراب ـ «نه‌دیگر».

در این وهله، من این بند را تصنیف کردم تا اولاً با تعیین اوج شعر بهتر بتوانم درمورد جدیت و اهمیت، و پرسشهای پیشین عاشق ایجاد تنوع و تعدیل کنم، و ثانیاً، بتوانم قاطعانه امر آهنگ و وزن و طول و ترتیب کلی بند را تعیین کنم، همچنان‌که امر درجه‌بندی بندهایی را که قرار بود پیش از این بند بیایند، به‌طوری که هیچ‌کدام نتوانند از این تأثیر وزنی فراتر روند. اگر در تصنیف سایر بندها قادر می‌بودم بندهایی مستحکم‌تر بسازم می‌بایست بی‌چون‌وچرا و عامداً آنها را ضعیف‌تر کنم تا به رسیدن به تأثیر نقطهٔ اوج خللی ایجاد نکنند.

و در اینجا بد نیست چند کلمه‌ای در باب نظم‌پردازی بگویم. هدف اولیهٔ من (طبق معمول) اصالت بود. میزان غفلت از آن در نظم‌پردازی یکی از ناگفتنی‌ترین چیزها در جهان است. با اذعان به اینکه در وزن محض امکان بسیار کمی برای تنوع وجود داود، باز بدیهی است که امکان تنوع در تعداد وتدها و بندها بی‌نهایت است، و با این همه، **برای قرن‌ها، هیچ انسانی در نظم کاری تازه نکرده و به نظر نمی‌رسد در فکر انجام کاری تازه بوده است.** حقیقت این است که نوآوری (مگر در اذهانی با نیروی بسیار غیرمعمول) به‌هیچ‌وجه، چنان‌که برخی می‌پندارند، به غریزه یا شهود بستگی ندارد. به‌طور کلی برای یافتن آن باید با مرارت به دنبال آن گشت، و هرچند این کار

لیاقتی مثبت از والاترین نوع است، به‌دست آوردن آن بیشتر انکار می‌طلبد تا ابتکار.

البته من به هیچ‌وجه مدعی نوآوری در وزن و توالی هجاهای «غراب» نیستم. وزن همانا مجموعه‌ای از یک هجای بلند و یک هجای کوتاه است ـ و به ترتیب از هشت، هفت و سه تا از این ارکان استفاده شده است: به سخن ساده‌تر، نخستین خط هر بند هشت رکن (هر رکن متشکل از یک هجای بلند و یک هجای کوتاه) دارد، خط دوم هفت و یک‌دوم (درواقع دوسوم)، خط سوم هشت، خط چهارم هفت و یک‌دوم، خط پنجم نیز، و خط ششم سه و یک‌دوم رکن دارد. باری هریک از خطها قبلاً نیز به‌کار رفته، و تنها نوآوری «غراب» در تلفیق آنها در یک بند است. هیچ چیزی که اندک شباهتی به این ترکیب داشته باشد قبلاً به‌کار نرفته است. تأثیر این نوآوری در تلفیق را برخی تأثیرات کلاً تازه و نامتعارف بیشتر می‌کند، که از نوعی توسع کاربرد اصول قافیه و جناس استهلالی ناشی می‌شود.

نکتهٔ بعدی درخور توجه حال و هوای فراهم آوردن عاشق و غراب بود ـ و بخش اول این ملاحظه به مکان مربوط می‌شد. بدین منظور طبیعی‌ترین مکان یک جنگل یا مزرعه می‌نمود ـ اما همیشه به‌نظرم رسیده است که تکه فضایی بسته برای مؤثرساختن حادثه‌ای مجزا ضروری است ـ حکم قاب را برای عکس دارد. در تمرکز توجه نیروی عاطفی تردیدناپذیر دارد، که البته نباید با وحدت مکان محض یکی گرفته شود.

پس تصمیم گرفتم که عاشق را در اتاق خودش بگذارم ـ اتاقی که به‌خاطر خاطرات معشوقی که به آن تردد داشته جنبهٔ تقدس یافته است. این اتاق با اثاثیه‌ای نفیس نموده شده ـ که منطبق با اندیشه‌ای است که پیش از این در موضوع زیبایی، به‌عنوان یگانه نظریهٔ شاعرانهٔ راستین، بازنموده‌ام.

مکان که بدین‌سان مشخص شد، دیگر ناگزیر بودم که پرنده را به درون آن آورم ـ و اندیشهٔ وارد کردن آن از طریق پنجره اجتناب‌ناپذیر می‌نمود. این اندیشه که عاشق، در وهلهٔ اول فکر کند، که پرپرزدن پرنده روی کرکره پنجره، نوعی دق‌الباب است، از این خواست ناشی شده که با کشدار شدن کنجکاوی خواننده را برمی‌انگیزد، و نوعی تمایل به اینکه بپذیرد که این تأثیر اتفاقی ناشی از چارتاق کردن در به دست عاشق است، و جز تاریکی چیزی نیافتن، و در نتیجهٔ آن شکل‌گرفتن خیالی که این روح معشوقه است که بر در می‌کوبد.

شب را مخصوصاً طوفانی کردم، تا اولاً پناه‌جستن پرنده را موجه جلوه دهم، و ثانیاً برای گرفتن تأثیر تضاد با آرامش (بیرونی) درون اتاق.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پرنده را واداشتم که بر تندیس نیم‌تنهٔ پالاس[۸] بنشیند، باز برای آنکه میان مرمر و پرِوبال پرنده تضاد ایجاد کنم ـ با این تفاهم که نیم‌تنه را پرنده تداعی کرده است ـ نیم‌تنهٔ پالاس اولاً به این دلیل برگزیده شد تا با مراتب فضل و دانش عاشق هماهنگی داشته باشد، و ثانیاً به دلیل آهنگین‌بودن خودِ لفظ پالاس.

حول‌وحوش نیمهٔ شعر باز از نیروی تضاد سود جسته‌ام، تا به احساس نهایی تعمیق بخشم. فی‌المثل، حال و هوایی وهم‌آلود ـ که تا حد امکان به مرز مسخره‌بازی نزدیک می‌شود ـ به ورود غراب داده شده است. پرنده «نازان و پرپرزنان» وارد می‌شود:

نه کوچکترین حرمتی گذاشت ـ نه لحظه‌ای درنگ کرد یا ماند،
بلکه باکرّوفرّ امیری یا امیربانویی بالای درِ اتاقم نشست

در دو بند پس از این، طرح من آشکارتر انجام شده است:

آنگاه این پرندهٔ آبنوسی به توهّم حزن‌آلود من رنگ خنده زد
با هیأت جدی و رسمی که به خود گرفته بود،
گفتم: «هرچند کاکلت بریده و تراشیده هیچ به دل هراس راه نداده‌ای،
همان غراب شوم و باستانی سرگردان بر ساحل شب‌گرفته‌ای ـ
مرا بگوی که نام جلیلت بر ساحل دوزخی شب چیست؟»
نعیق زد غراب ـ «نه‌دیگر»

چقدر شگفت‌زده شدم که این مرغ ناهنگام چنین به‌سهولت سخن می‌شنود،
هرچند پاسخش نه‌چندان معنایی داشت ـ و نه ارتباطی؛
زیرا چاره نیست بپذیریم که هیچ انسان زنده‌ای
تاکنون از این نعمت برخوردار نبوده که پرنده‌ای را بالای درِ اتاقش ببیند ـ
پرنده یا جانوری فراز تندیس نیم‌تنه بالای درِ اتاقش،
با چنین نامی چون «نه‌دیگر»

تأثیر گره‌گشایی که چنین تأمین شد، بی‌درنگ لحن خیالی را فرونهادم و لحنی جدی اتخاذ کردم ـ این لحن در بندی بلافاصله پس از بند فوق می‌آید، و با این خط آغاز می‌شود:

اما غراب، تنها بر آن پیکره آرام نشسته بود، و فقط سخن می‌گفت...

از این زمان به بعد دیگر عاشق ادا درنمی‌آورد ـ در رفتار غراب دیگر حتی چیزی وهم‌آلود نمی‌بیند. از غراب به‌عنوان «مرغ عبوس، بدقواره، کریه، نزار و شوم و کهن» سخن می‌گوید و سوزش «چشمان آتشین» را در ته سینه احساس می‌کند. این انقلاب اندیشه یا تخیل از جانب عاشق به این قصد آورده شده تا تغییری مشابه را به خواننده القا کند ـ تا ذهن را برای گره‌گشایی مناسب آماده کند ـ که اکنون با حداکثر شتاب و صراحت درمی‌رسد.

گره‌گشایی که محقق شد ـ یعنی پاسخ «نه‌دیگر» غراب به آخرین پرسش عاشق که آیا معشوقش را در آن دنیا می‌بیند ـ می‌توان گفت که شعر در مرحلهٔ بیرونی خود، که همانا روایتی ساده باشد، به اتمام رسیده است. تا اینجا همه چیز در محدودهٔ توضیح‌پذیر ـ واقعی ـ بوده است. غرابی، پس از آنکه از سرِ عادت تک‌عبارت «نه‌دیگر» را یاد گرفته و از دست صاحبش گریخته، نیمه‌شب بر اثر شدت طوفان ناگزیر به پناه‌بردن به پنجره‌ای می‌شود که از آن کورسویی به چشم می‌خورد ـ پنجرهٔ اتاق دانشجویی، که مجلد بزرگ کتابی پیش رو دارد، و در رویای معشوقهٔ خاک‌شدهٔ خویش است. قاب پنجره بر اثر پرپرزدن‌های پرنده باز می‌شود، مرغ بر مطمئن‌ترین نشیمن‌گاه که از دسترس دانشجو دور باشد، می‌نشیند، دانشجو که از این رویداد و غرابت هیأت غراب، انتظار هیچ پاسخی ندارد، از سر مطایبه نامش را از او می‌پرسد. غراب در برابر این سؤال می‌گوید: «نه‌دیگر» ـ عبارتی که بلافاصله در دل غمزدهٔ دانشجو طنین می‌یابد، دانشجو برخی اندیشه‌ها را که به ذهنش می‌رسد با صدای بلند بیان می‌کند، و باز از تکرار «نه‌دیگر» پرنده یکه می‌خورد. دانشجو اکنون واقعیت ماجرا را حدس زده است، اما چنان‌که پیش از این هم توضیح دادم، از سر عطش انسانی به خودآزاری، و تا حدی از سر خرافه‌پرستی، سؤالاتی را برای پرنده مطرح می‌کند، که پاسخ منتظر برای او جلیل‌ترین رنجها را تازه می‌کند. روایت با پناه‌جستن بی‌نهایت به این خودآزاری، در آنچه من نامش را مرحلهٔ بیرونی یا اولیهٔ اثر گذاشته‌ام به پایان طبیعی خود می‌رسد، و تا اینجا از محدودهٔ واقعیت هیچ تخطی نشده است.

اما در برخورد با چنین مضامینی، هرچند ماهرانه، یا با هر مقدار تزیین حادثه، همواره نوعی سختی یا عریانی وجود دارد که دیدهٔ هنری را می‌زند. دو چیز همواره مورد نیاز است ـ یکی، مقداری پیچیدگی، یا بهتر بگوییم، وام‌گیری هنرمندانه، و دوم، مقداری دلالتهای ضمنی ـ نوعی معنای نامشخص و جاری در زیر سطح مشهود اثر. به‌ویژه، این مورد دوم است که به اثر هنری چنان غنایی می‌بخشد. (غنا لغت بسیار نیرومندی است) که گاه شتابزده آن را با کمال مطلوب اشتباه می‌کنیم. این افراط در کاربرد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دلالتهای ضمنی است ـ این عرضه سطح بیرونی به‌جای سطح درونی مضمون است ـ که شعر به‌اصطلاح تعالی‌طلبان را به نثر (آن هم از سطحی‌ترین نوع آن) بدل می‌کند.

با اعتقاد به این نظریات، دو بند پایانی شعر را افزودم ـ دلالتهای ضمنی آن بدین‌سان تمام روایت پیش‌گفته را دربر می‌گیرد. معنایی که در آن جاری است برای نخستین بار با این خط آشکار می‌شود:

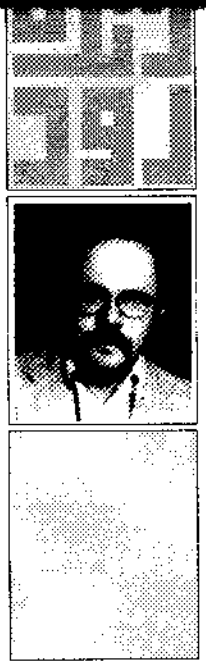
«نوکت را از دلم بیرون کش، و از در اتاقم دور شو!»
تعیق زد غراب «نه‌دیگر!»

حتماً توجه می‌شود که کلمات «از دلم بیرون بکش» متضمن نخستین اصطلاح استعاری در شعر است. این کلمات، همراه با پاسخ «نه‌دیگر» ذهن را وامی‌دارد تا از آنچه تاکنون روایت شده نتیجه‌ای اخلاقی بگیرد. خواننده کم‌کم غراب را به‌صورت نمادین می‌بیند ـ اما قصد تبدیل آن به نمادِ خاطرهٔ سوگوار و بی‌پایان تا آخرین خط آخرین بند مشهود نمی‌شود:

و غراب، بی‌تکان پر، هنوز نشسته است، هنوز نشسته است،
بر تندیس بی‌رنگ پالاس درست بالای آستانهٔ اتاقم؛
و چشمانش یکسره گویی از آن دیوی است که رؤیا می‌بیند،
و پرتو چراغ بالای سرش سایهٔ او را بر زمین می‌اندازد؛
و می‌شود آیا که روح من از آن سایهٔ جاری بر زمین
روزی جدا شود ـ نه دیگر.

1- Barnaby Rudge
2- Godwin
3- Caleb Williams
4- dénouement
5- effect
6- The Raven
7- Refrain

۸ـ Pallas یا آتنه، الههٔ خرد.



احمد اخوّت

مکان‌شناسی داستان

درآمد:

کارل هیل، نقاش سوئدی، به اصالت اسب معتقد بود و همهٔ جهان را در اسب خلاصه می‌دید. مردم او را دیوانه می‌دانستند زیرا فقط از اسبها نقاشی می‌کشید. می‌گفت درختان هم اسب‌اند، منتهی اسب سبز. ابرها را هم به شکل اسب می‌کشید. نقاش سوئدی در روزگار پیری که دیگر از اسبها خسته شده بود (و حالا مردم او را کاملاً دیوانه می‌دانستند) فقط از در و دیوار و مکانهای عمومی نقاشی می‌کرد. می‌گفت در و دیوار خانه‌ها به صورت انسانها هستند.

داستان‌نویس نیز پیوسته گوشهٔ چشمی به اشیا و مکان دارد. می‌گوییم گوشهٔ چشم به این دلیل که دستمایهٔ داستان‌نویس با نقاش تفاوت دارد و او نمی‌تواند آدمها را از داستان خود به‌کلی حذف کند، حتی اگر داستان‌نویس بزرگی چون ویرجینیا وولف به مکان و حضور قدسی اشیا توجه کند باز ناگزیر است که کسی را وارد صحنه کند: خدمتکاری، صاحبخانه‌ای، فردی که پرده‌ها را بکشد، اتاقها را مرتب کند، پنجره‌ها را بگشاید و خاک و غبار را از اتاقها پاک کند:

بدین ترتیب بود که خانه خالی ماند... درها قفل شد و تشکها پیچیده شدند. و این بادهای ولگرد، پیش‌قراولان لشکر بزرگ، با طنطنهٔ بسیار به خانه تاختند،