شعر حجم: شعر حرکت

یدالله رویایی
ترجمهٔ عاطفه طاهایی

به‌مناسبت صدمین سالگرد تولد پُل الوار (دسامبر ۱۹۹۵) شاعران سراسر جهان گرد هم آمدند. شاعر فرانسوی برنار نوئل پرسید: شعر چیست؟ و پاسخ‌ها به‌صورتِ مجموعه‌ای منتشر شد به‌زبان فرانسه. که در اینجا ترجمهٔ مقالهٔ یدالله رویایی را می‌خوانید. مترجم بر خود می‌داند از آقایان بهمن صدیقی و یدالله رویایی به‌خاطر وقتی که صرف ملاحظهٔ ترجمه کردند و نکات ارزشمندی را یادآور شدند تشکر کند.

سیر معکوس

نمی‌نویسم من آنچه راکه من می‌اندیشم. می‌نویسم من آنچه راکه نوشتار به‌اندیشه‌ام وا می‌دارد. بیشتر در موقع تبانی کلمه‌هاست که مرا می‌اندیشد. پس به‌منظور اندیشیدن است که می‌نویسم، برای یادگرفتن اندیشه است که می‌نویسم. به‌بیانی دیگر من با نوشتن می‌اندیشم و نه برای (نوشتن). این اندیشه از ذخیره‌های ذهنی‌ای که تاکنون در سر جای گرفته‌اند، به‌من نمی‌رسد: مانند یک خیال، یک باور، یا یک نتیجه، بل در زیر چشم‌های من از صفحه برمی‌خیزد به‌سان یک تبخیر، یک بخار.

پس هر بار که (من) بخواهم فکر کنم، (من) می‌نویسم. و در این معنا نوشتن یعنی یک جور دیگر نوشتن و با این جور دیگر نوشتن است که اندیشه‌ام دیگر می‌شود. (و برای جور دیگر نوشتن) در اینجا همیشه لغتی هست که در جایی از صفحه منتظر من است. درست مثل همان جایی از صفحه. و درست هنگام نوشتن به‌او می‌رسم و شاید هم نمی‌رسم. اگر برسم، روی ریلی می‌افتم که مرا به‌جاهایی دیگر می‌برد و مرا در توازی ذهنی با آنچه می‌بینم، مرئی، قرار می‌دهد. چرا که در این لحظه، لغت و فضای سپید خودشان سهمی از «مرئی» دارند. و در این هنگام است که آن لغت ــ لغت منتظِر ــ نگفتنی را به‌من می‌گوید. در حقیقت این منم ــ من منتظِر ــ که او را احضار می‌کنم.

غایت شیء: ناگفتنی لغت

من ناگفتنی را، با استفاده از روش «بین‌الهلالین قرار دادن» مشاهده‌هایم احضار می‌کنم. و به‌این ترتیب دستگاه متافیزیک هوسرل را در مقوله‌ی شعر به‌کار می‌گیرم. یعنی با تعلیق شیء و شکل عینی آن، شاعر فرصت پیدا می‌کند که رجوعی دوباره به‌منِ ذهنیِ خود کند. و در همین انتظار، احضار آن ناگفتنی صورت می‌گیرد. به‌این معنی، که هر صورت غیرواقعی‌ای، نقطه عزیمتی واقعی دارد که واقعیت مادر است و از همان‌جا به‌اندیشه ما راه می‌یابد تا در آنجا آن واقعیت را اعلان کند. غایت چیزها را ما، اگر کشف نکنیم، خودمان ابداع می‌کنیم. در حالی که در عمل، غایت اشیاء در فاصلهٔ (espacement) بازگشت مان به‌هلالین بر ما آشکار می‌شود. آنجاکه ظاهر شیء در منظر ذهنی ما گم می‌شود و جای آن‌را غایت آن می‌گیرد. این‌چنین، لغت‌ها بر روی کاغذ به‌غایت اشیاء تجسم می‌بخشند، آن هم در بطن زبانی که خود به‌واسطهٔ لغت‌ها خلق می‌شود، و این غایت اشیاء، محصول یک تبانی قبلی است، که تکوین آن مقدم بر جسم ما است و لغات و علامات را در هیئت مادی، و هم معنوی آن‌ها به‌کار می‌گیرد، و گاه حتی دال‌هایی را که در برگیرندهٔ مدلول نیستند.[1]

در مخیلهٔ ما حرکتی متولد می‌شود: طیّ فضای ذهنی‌ای که ما در پشت رؤیت‌مان گذارده‌ایم. یک طیّ تند و ناگهانی، با یک جست. اینجاست که سرعت تصویر حضور لغت را پشت سر می‌گذارد. الوار از برتون می‌پرسد: «چقدر از این لغت‌ها وجود دارد که مرا به‌هیچ چیز نمی‌رسانند؟» الواری که «دغدغهٔ عمده‌اش گفتن همه چیز» بود. (مجموعهٔ جریان طبیعی)

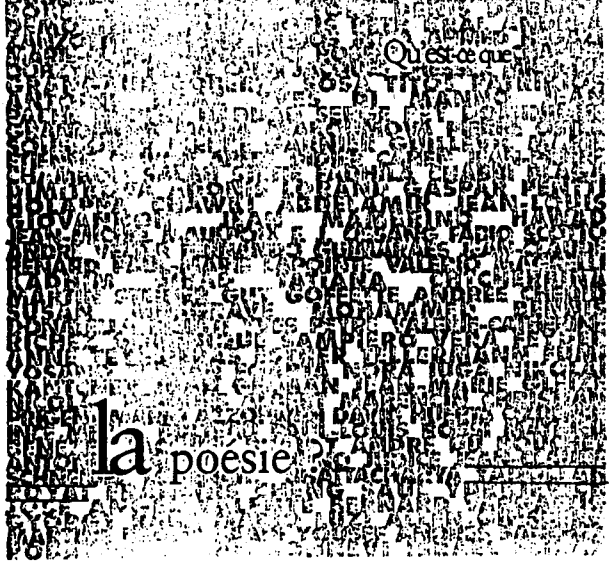
امّا امروزه ما، چگونه می‌توانیم دغدغهٔ گفتن همه چیز را داشته باشیم وقتی که چیزی برای گفتن، جز شکار ناگفتنی نداریم؟

تصویر حجمی: تولد به‌صورت حرکت

تصویر وقتی می‌خواهد حجمی (اسپاسمانتال espacement-ale) باشد، حرکت می‌کند. و فقط می‌تواند در یک فضای سه‌بعدی به‌حرکت درآید. پس قرینه‌سازی‌ها و ترکیب‌های اضافی (مضاف و مضافٌ‌الیه) چون «دسته گل ستاره‌ها»، «بستر سیلاب»، «بازوی تابستان» و غیره در شعر آندره برتون، یا «دریای شخم»، «قصیده سنگ»، «درخت اندوه» در اشعار سن ژون پرس و بسیاری دیگری از این نوع اضافه‌های تشبیهی و استعاری در نزد شاعران دیگر با سبک‌هایی متفاوت، هر کدام تصویری ارائه می‌دهند در سطح، و هموار، که از دو عنصر ساخته شده‌اند، از دو واقعیت، به‌عنوان مثال، یکی از این نمونه‌های بالا را برمی‌گزینیم. «بازوی تابستان» را، و ساختارش را به‌هم می‌ریزیم:

---

۱. مثل کلمهٔ ptyx در شعری از مالارمه nul ptyx, Aboli bibelot d'inanité sonore یا کلمهٔ چاچی در این مصرع از شاعر کهن شعر فارسی. فردوسی قرن ده میلادی: خروش از خم چرخ چاچی بخاست.



Jean-Michel Place / Ville de Saint-Denis, 1995
lerre et Marie Curie
iris - France
95 893 268 1

بازو: عنصری از بدن

تابستان: عنصری از زمان

یکی کنار و قرینه‌ای برای دیگری شده است و هر دو را کدند. سومین عنصر، که غالباً یک متحرک است، آن دو را از ایستایی نجات می‌دهد: کسرهٔ اضافه را حذف می‌کنیم (در فرانسه de) و حرکتی را که به‌این ترکیب می‌دهیم جانشین این «کسرهٔ اضافه» می‌کنیم:

«بازویت را می‌گشایی و فصل مستقر می‌شود.»

در این دستکاری، محتوای تصویر و عناصر سازندهٔ آن با متن اصلی یکی است. در متن اصلی، ایستایی تصویر را داریم در حالی که اینجا با تصویری در حرکت روبروییم. البته این کار، جز با دخالت ذهن امکان‌پذیر نیست. از دورهٔ کلاسیسیسم تا امروز، تمام شعر جهان از چنین استعاره‌هایی به‌اشباع رسیده است استعاره‌هایی که با کسرهٔ اضافهٔ (de) و دسته‌ای از کلمات که در زنجیرهٔ ترکیبات اضافی از حرکت بازمانده‌اند، تشکیل می‌شود. باید این سیستم استعاره را که در شیوهٔ بیان شعری مرسوم همیشه بوده است واژگون کرد. و شیوهٔ بیان شعر ما، یعنی شعر حجم این سیستم را به‌دور می‌اندازد.

مضاف و مضافٌ‌الیه می‌توانند از هم دور شوند و بُعد ذهنی را که ما به‌آن‌ها می‌دهیم، بگیرند. مثالی می‌دهم: «لاجورد چشم‌ها» در نزد هوگو به‌صورت «چشم‌های لاجورد» در نزد آراگون درمی‌آید. تصویری تک‌بُعدی از جسم تا آسمان تصویری کیهانی امّا بی‌حرکت.

برعکس، با توسل به‌شعری از مالارمه، خواهم گفت:

«پیروزی نگاه را می‌شنوم، لاجوردی که در ناقوس‌ها افتاده است.» (از قطعهٔ «لاجورد» مالارمه، با تغییری جزئی) بدین ترتیب تصویر را با برقراری روابط درونی ناگفته از همواری نجات داده‌ایم. نگفته‌هایی که خواننده به‌دلخواه خود از متن کشف می‌کند.

اینجا نیز، دو عنصر تشکیل‌دهندهٔ تصویر، همان دو واقعیت هستند: چشم‌ها و آسمان یعنی این سه شاعر هر کدام می‌خواستند در چشم‌های محبوب خود آبی‌های آسمان را ببینند. امّا نزد مالارمه، این رؤیت به‌شکل بلوری چندبُعدی درمی‌آید. و این به‌یُمن حرکتی است که قبل از این دو واقعیت و تظاهرشان در ما متولد شده است. حرکت از تلفیق این دو واقعیت پیش می‌افتد و شاعر قبل از آنکه آنها با یکدیگر قرینه شوند، آن حرکت را کشف می‌کند. زیرا این حرکت قبل بلافصل رؤیت است و چیزی جز خود رؤیت نیست.

این طرز رفتار با شباهت، یا با ترکیب‌های اضافی (مضاف و مضافٌ‌الیه) و یا با اداتی از قبیل «مثل»، «اینگونه»، «چون» یا با هر گونه حرف ربطی که بین دو واقعیت، رابطهٔ شباهت، مقایسه و نماد و تمثیل را برقرار کند، نمود پیدا می‌کند، امّا این نظام استعاره، که هنوز در عصر ما بسیار خوشایند است بخشی از شعرِ معاصرِ ما را ــ حالا اگر نگوییم به‌شعری مرده ــ به‌شعری سطحی و متداول تبدیل کرده است:

آسمان مثل کودکی از فراز درخت بالا می‌رود...

... زیبایی درخت مثل اسبی پرنفس روی مرداب! (میشل دگی «شایعه»)

یا با این نمونه‌برداری که ما فقط از یک صفحه شعر کرده‌ایم:

... فضای تاخورده مثل کتابی کودکانه...

... اسیر زنجیر اسم‌ها مثل محکومی به‌زیر یوغ...

... ژوونال گفت، مثل هیچکس

... طرحی ظریف که مجذوب می‌کند مثل یک دانش یا اسمی خاص مثل اسم توت سرخ.

... به‌رفتار سگش مثل شاهزادهٔ وان دایک (میشل دگی «شایعه»)

و در یک شعر کوچک پنج‌سطری می‌خوانیم:

زندگی مثل کشتزاری نابرابر (است) / و کشتزار مثل یک افلیج / خورشید مثل مرز در زمین

زمین مثل متن / و چشم‌ها مثل زندگی.

تازه من، برای نمونه یک شاعر خوب را انتخاب کرده‌ام؛ بیشتر یک شاعر-متفکر را. در میان خیلِ شاعرانی از این دست که کلمهٔ «مثل» را بارها و بارها به‌کار می‌برند. از همه بیشتر سن ژون پرس که به‌غایت این کلمه را به‌کار برده است. کتاب «تبعید» او را ورق می‌زنم و می‌خوانیم:

... این هلهله همیشه بوده است

این درخشندگی همیشه بوده است

مثل بلندای تفنگ آدم‌ها، در راه

مثل فوج‌فوج مردم مهاجر
مثل تأسیس امپراطوری با هیاهوی سربازان. ها!
مثل تورّم لب‌ها بر تولّد کتاب‌های بزرگ
این چیز بزرگ گیج در همه دنیا
که ناگهان مثل مستی فزونی می‌گیرد. (سن ژون پرس «تبعید»)
... دریای خیال‌های ما در جشن و پایکوبی
سبز مثل عید علف و مثل جشن... (سن ژون پرس «تلخ»)

شکل: دوْرِ دَرهمِ حرکت

بدین‌ترتیب، تا وقتی که زنجیرهٔ «کسرهٔ اضافه» (در فرانسه de) را داریم، می‌توان هر کلمه‌ای را به کلمه‌ای دیگر اضافه کرد. و یا تا وقتی کلمهٔ «مثل» دمِ دست ما است، شباهت اشیاء، اشیاء را از رمق می‌اندازد. چراکه یک چیز قبل از هر چیز شبیه خودش است. و به‌محض اینکه در معرضِ «مثل» قرار می‌گیرد، هویت طبیعی خود را از دست می‌دهد بی‌آنکه غایت شعریِ خود را به‌دست بیاورد. اگر می‌گوییم شعری، به‌دلیل آنست که در مقولهٔ زیبایی‌شناسی، غایت نه می‌تواند اخلاقی باشد و نه اجتماعی.

با این‌همه، کلمهٔ «مثل» زیبا است وقتی که به‌صورت یکی از ادات تشبیه در خدمت مفسران و تأویل‌کنندگان درنمی‌آید بلکه برعکس خود را در صف ضدها می‌گذارد.

... لبخند مثل زنجیری گسسته... (پل الوار)

و زیباتر از آن، وقتی است که به‌عنوان محور شبیه‌سازی علاوه بر طرح شباهت نوعی عدم شباهت را هم مطرح کند.

زمین مثل یک پرتقال آبی است (عشق و شعر، پل الوار)

امّا برعکس، جستجو کردن شباهت چیزها، به‌همان صورتی که هست، آن‌ها را از عمق متحرکشان جدا می‌کند، یعنی با یک همانندسازی سطحی آن‌ها را ثابت می‌سازد و از حرکت بازمی‌دارد‌شان. حتی کشف ضدّ نیز، که بعضی از شاعران امروز بسیار به‌آن پرداخته‌اند، رهایی‌بخش نبوده است. البته رهایی‌بخش تصویر بوده، امّا رهایی‌بخش فرم که بعد به‌آن خواهم پرداخت، نبوده است. چراکه در ضدّ، حرکت هست امّا، مفهوم (شکل) ساختمان قطعه هنوز در این میان غایب است. حرکت، اضافه را حذف می‌کند و به‌محض تکوینِ خود، آن‌را از میان برمی‌دارد. شکار همین لحظهٔ تکوین است که جوهرهٔ شاعری است و لذا دریافت اصلی و عمده‌ای که شاعر برای خود از استعارهٔ خویش می‌سازد. ابتدا از استعارهٔ خویش و سپس از قطعه شعر خویش به‌عنوان یک کلّ که ارتباط‌ها را بیدار می‌کند. کلّی که بیدار از ارتباط‌های خودش است و «نگفته» در چنین گردابی، که فرم دَربستِ شعر است بافته می‌شود. در این معنا، شکل شعر، دوْرِ دَرهمِ حرکت است.

نزد شاعران سوررئالیست، اغراق در کار انتخاب آزاد کلمات، به‌دور از دایرهٔ کنترل عقل، دغدغهٔ

زیبایی و مغماری داخلی شعر را به‌فراموشی می‌سپرد. شعرهایی پر از تصویرهای ردیف‌شده، به«وحدت آزاد» آندره برتون اشاره دارم که تصویرها را به‌زیر هم ردیف می‌کرد بی‌آنکه داربستی از تصویر برپا کند. بعلاوه برپا کردن ساختمان اثر نمی‌تواند کار اتوماتیک دست باشد. برعکس، دخالت ذهن است که روابط درونی شعر را مستقر می‌کند و حتی روابط بیرونی را. (ادارهٔ صفحه سفید)

در هر دو مورد، نظام دستگاهِ بدن هم‌آهنگی‌های خودش را به‌زندگی «نوشته» تحمیل می‌کند. خواه با کارکرد دستگاه صوتی، حضور روح و ذهن، خواه با منظومهٔ لغوی شاعر، که با بعضی تواردها و انگاره‌ها بر عرصهٔ کاغذ جایی که دست در آن پرسه می‌زند. باشد تا «به‌عقل بال‌هایی بدهد، ولگرد» (الوار، نوامبر ۱۹۳۶). پرواز هرز امّا در عقل، در این زمینه می‌توانم بگویم که الوار و رنه دومال بینشی نزدیک به‌هم دارند.

«تنها ربط‌ها وجود دارند نه انگاره‌ها» (رنه دومال نامه به‌روژه ویان)

ربط‌هایی، که در یک شعر، رابطه‌ها را به‌رابطه می‌گذارند. شیوه‌ای از آفرینندگی که طبیعت نمی‌شناسد که به‌اندیشه وا می‌دارد، بی‌آنکه شعر اندیشه باشد. و این همان مداخله در زندگی «مرئی»هاست به‌وسیلهٔ آنچه که نامرئی است: یعنی ذهن. طیّ حجمی که خواننده باید از آن عبور کند، فشرده و سریع.

«تصویر حجمی» آن‌گونه که پیش‌تر در مثالی از مالارمه شناسانده‌ایم:

«پیروزی نگاه را می‌شنوم، لاجوردی که در ناقوس‌ها افتاده است.»

در اینجا نیز، علاوه بر حرکت، یک فضایی هست که برای خواندنِ نگفته‌ها، حاشیه‌ای باقی می‌گذارد. پس هم اینجاست که خوانندهٔ نخبه در خلق شعری که می‌خواند به‌مثابهٔ یکی از ارکان تکوین آن، شرکت می‌جوید. الوار نیز با چنین مکانیسم ذهنی‌ای بیگانه نیست وقتی که می‌گوید:

«شاعر آن کسی است که الهام می‌دهد، بسیار بیش از آن کس که الهام می‌گیرد، شعرها همواره دارای حاشیه‌های سفیدِ بزرگ‌اند، حاشیه‌های وسیع سکوت، که در آن حافظه‌ای سوزان، برای بازسازیِ هذیانی بدونِ گذشته خود را از پا درمی‌آورد.» (بداهت شاعرانه)

بدون گذشته، چون انسان آینده، انسان گذشته را فقط در فواصل ذهنی‌ای که او از خود به‌جا گذاشته است، می‌خواند. فواصل ذهنی‌ای که برای انسان آینده چیزی جز عرصهٔ خواندن، و عرصهٔ بازآفرینی هذیان نیست. نوعی خواندنِ مرگ به‌یُمن کیفیت و خصیصهٔ حرکتی که دیگری در «حاشیه‌های سفیدِ بزرگ» نوشته‌اش خلق کرده بود. «یک حاشیهٔ سکوت» که در آن نوشته محو می‌شود تا به‌خواندن غیبت دهد (غیبت کتاب؟) این‌چنین از گذشته‌اش، آینده‌اش را الهام می‌دهد، یعنی آنچه که تداوم را ضمانت می‌کند. برعکس شاعر ملهَم، ارتباطِ میان حال و آینده‌اش را می‌گسلد. اینجا، مرگ نقطهٔ پایان را می‌گذارد و ملهَم در آن می‌آرامد، در حالی که (مُلهِم) آنجا منتظر خود می‌ماند. این انتظار، به‌یک ارتباط فوری با پس از مرگ امکان تولّد می‌دهد.

بنابراین، خطری است برایِ مرگ، برای نیستی. درست مانند آنچه که در نوشتن و در زندگیِ متن می‌گذرد. از این زاویه که نگاه کنیم، نوشتن مشغلهٔ گریز و رهایی نیست. بل میدانِ عمل است که در

آن خود را به«تجربهٔ خطرناک مرگ» می‌سپاریم. (موریس بلانشو) نوع تأملاتی که روژه لاپورت را به‌مفهوم ضد-نوشته می‌رساند، مفهومی که در ریاضت، در ترک و در خودِ مرگ لنگر انداخته است:

«... نمی‌دانم چه سپیدی دشمنانه‌ای است که نوشتهٔ مرا میان‌تهی می‌کند، آن‌را از خود جدا می‌کند و با ولع آنچه راکه می‌توانم بنویسم پاک می‌کند، مرا بی‌وقفه از آنچه که حق دارم از نوشته‌ام بخواهم پس می‌زند... به‌این هوای روشن می‌توانم ضد-نوشته نام دهم.» (فوگ)

از خود می‌پرسم: آیا در تعبیر همین مفهوم نیست که الوار مردن را برای نمردن می‌خواهد؟ مفهومی که می‌تواند تعریفی برای «پس از مدرن» که در بحران تعریف به‌سر می‌برد، باشد. وقتی که شاعر مدرن را در برابر «پس از مرگ» قرار می‌دهد.

این کلمه‌ها را من با وسواس وزن می‌کنم و هیچ شکی ندارم که «حاشیهٔ سفید» الوار نمی‌تواند چیزی غیر از فاصلهٔ فضایی (espacement) در شعر حجم باشد، یا همان چیزی که در نزد برنار نوئل فاصلهٔ زمانی یا میانگاه (intervale) نام دارد یا ایست (halte) در مفهوم او از تصویر:

تصویر: ایست میانِ دو شک (۱۹اکتبر ۱۹۷۷)

حجم = فاصلهٔ فضایی (اسپاسمان) = حاشیهٔ سفید= فاصلهٔ ذهنی = فاصلهٔ زمانی = ایست

این‌ها، محصولِ کاربرد هوسرلی بین‌الهلالین گذاشتن مظاهر دنیا هستند و به‌ما امکان می‌دهد که خود را از بداهت نگاهمان متمایز کنیم، این همان روش عجیب در انتظار گذاشتن است که لزوماً، لااقل در مقولهٔ شاعری روشی برای اندیشیدن نیست. بلکه برای دور شدن از اندیشه است، از شناخته شده. حتی در دستگاهِ هوسرلیِ به‌فکر می‌کنم خویش فکر می‌کنم.

و شاعر هر چه بیشتر از دستگاه و از روش فکری می‌گریزد بیشتر به‌ذاتی خویش (به inné) می‌رسد:

من در شعر فضا می‌سازم جنون مرا هم فضا می‌سازد. (از یادداشت‌ها)

این حرف، برعکس آن چیزی است که در بالا گفتم و معذالک، حرفِ درست، حرف برعکس است.

پرتال جامع علوم انسانی