یاکوبسن، آدن و مایاکوفسکی

● ریچارد برادفورد
○فرزان سجودی

مقالهٔ یاکوبسن تحت عنوان «در باب نسلی که شاعرانش را بر باد داد» (۱۹۳۱) و شعر آدن با عنوان «به یاد دبیلو. بی. ییتس» (۱۹۳۹) مرثیه‌هایی هستند برای مایاکوفسکی و ییتس. از تفاوت‌های ذاتی نثر و شعر که بگذریم، این دو قطعه به گونه‌ای مرموز و خوف‌انگیز به هم شبیه‌اند. البته می‌توان گفت که یاکوبسن و آدن کارشان را بر الگوسازی از فردیت شعری و تاریخ ادبی بنا نهاده‌اند.

یاکوبسن به نظریهٔ نسبیت زیباشناختی «فوتوریسم» بازمی‌گردد؛ این که جنبش مدرنیستی / فوتوریستی با تعبیری پویا و روشن از محورهای در زمانی و هم‌زمانی جایگزین الگوی متعارف و پیشروندهٔ زمان و رویدادها شده است.

بسیاری از پیشتازان روسی این انقلاب ـ گومیلف، بلاک، خلبنیکوف، اسنین و مایاکوفسکی ـ اکنون درگذشته‌اند، و برای یاکوبسن اندوه شخصی با تشخیص این نکتهٔ حزن‌آور همراه است که «هیچ جایگزینی حتی جزیی» برای این نسلی که بر باد رفت پیدا نخواهد شد. آن چه او را می‌ترساند، این است که ترانه‌های مایاکوفسکی «دیگر بخشی از پویایی تاریخ نخواهد بود [بلکه به] واقعیت‌های تاریخی ـ ادبی تبدیل شده است (ص ۳۰۰). که عنصر حیاتی غیرتاریخی گفتمان شعری که مایاکوفسکی برجسته‌اش کرد و عاملی است که از شعر در برابر سازوکار جبری حال، گذشته و آینده حفاظت می‌کند، با همین روندها خاموش خواهد شد و از میان خواهد رفت: وقتی ترانه‌سرایان کشته شده‌اند و ترانه‌هایشان به موزه‌ها کشانده شده است و به دیوارهای گذشته میخ شده است، نسلی که این آثار نمایندگی‌شان می‌کند، تنها، یتیم، محزون و گم‌گشته خواهد بود (ص ۳۰۰).

بعید به نظر می‌رسد که در دههٔ ۱۹۳۰ دبیلو اچ. آدن از رومن یاکوبسن چیزی شنیده باشد، اما مرثیه‌ای که برای ییتس نوشته است، به گونه‌ای رمزآمیز پاسخ دقیقی است به ترس‌های یاکوبسن. ییتس هم مانند مایاکوفسکی، در آثارش شاهد یک انقلاب بوده است. مجموعه‌ای از رویدادها هم در روسیه و هم در ایرلند، پیشروی آرام و موقر تاریخ را در کانون همگرایی درخشان و منفرد گذشته، حال و آینده گرد آورده است. اما آدن می‌گوید اثر شعری می‌تواند از تحریف‌ها و تحولاتی که در پی رویداد می‌آیند مصون بماند.

حال، ایرلند هنوز دیوانگی‌اش را و آب و هوای خودش را دارد، چرا که شعر باعث هیچ رویدادی نیست؛ به حیات خود ادامه می‌دهد در درهٔ خود ساخته‌اش، آن جا که صاحب‌منصبان از مراتع انزوا و اندوه‌های شلوغ، شهرهای سرد و نمناک که ما بدان‌ها ایمان داریم و در آنها می‌میریم، می‌گذرد. شعر به حیات خود ادامه می‌دهد؛ یک جور رخداد، یک دهان.

مقالهٔ یاکوبسن و شعر آدن با کنایه و اشاراتی به آن گونه که یاکوبسن می‌گوید، رابطهٔ مبهم بین واقعیت، حضور بافت مقید شاعر و همتای او در بافتِ متحول شدهٔ شعر، در حقیقت پژواک یکدیگرند. یاکوبسن می‌نویسد: «واژه‌های آخرین اشعار مایاکوفسکی، ناگهانی معنایی تراژیک یافته‌اند. صرف اندوه غیاب او، بر خودِ غایب سایه انداخته است و او را تحت‌الشعاع قرار داده است» و آدن می‌نویسد:

زبان‌های سوگوار
مرگ شاعر را از شعرهایش پنهان داشتند.
کلام میت

در دل زندگان تعدیل می‌شود.

یاکوبسن می‌نویسد: «شاعر ما یک مایاکوسورفیست است، و او میدان‌ها را، خیابان‌ها را و دشت‌های انقلاب را فقط با خودش، سرشار از جمعیت می‌کند. (ص ۲۷۶)

ایالات تنش شورش کردند،
میدان‌های دشتش خالی شدند،
سکوت به حوصله‌ها تاخت.
جریان احساسش ایستاد؛
او به سایندگانش بدل گشت.

از این تناظرهای کلامی بسیار می‌توان یافت، اما تکان‌دهنده‌ترین تناظر، به مفهوم یاکوبسنی آن، غیر کلامی است. شعر آدن به شکلی درخشان و در عمل به همهٔ عناصر شعرشناسی یاکوبسن را که مرثیهٔ منثور مایاکوفسکی بر آن بنا نهاده شده است، عینیت می‌بخشد، و آنها را درهم ترکیب می‌کند. «به یاد دبیلو. ب. پیتس» به همان اندازه که دربارهٔ زندگی پیتس است، به موضوع انقلابات سبکیِ نیم قرن گذشته نیز می‌پردازد. این قطعه در حقیقت تاریخ تلخیص‌شدهٔ شکل شعری [انگلیسی] قرن نوزدهم به قرن بیستم است که از حال به سمت گذشته نگاشته شده است. بخش یک در قالب وزن آزاد (Free verse) سروده شده است، و این واقعیت که به کفایت احساس اطمینان دارم که چنین نکته‌ای را بگویم، مسائلی را در مورد اعتبار فراگیر الگوهای یاکوبسنی شکل شعری تاریخ ادبی در پی خواهد داشت. اما قبل از پرداختن به آن مسائل، اجازه بدهید به بررسی جزئیات متن آدن بپردازیم. تقسیم ابیات بخش اول، ناشی از رابطه بین تأکیدهای بلاغی زنجیرهٔ همنشین و همتاهای ارجاعی آنهاست و نه هیچ الگوی انتزاعی عروضی یا صوتی. بخش دوم نظم صوری را می‌پذیرد. طرح قافیه نامنظم است و از نوع ناحیه شکنی‌هایی است که اون باب کرد. الگوی وزن نیز غیرمتعارف است: یک جریان پنهان [وزن] هجایی مشاهده می‌شود و طرح قافیه /انتهای مصرع‌ها به شیوه‌ای تصادفی و خودانگیخته شکل می‌گیرد. بخش سوم از بندهای کاملاً منظم aa bb با مصراع‌های هفت هجایی، با وتد مفروق بالادگونه تشکیل شده است.

بر اساس برداشت یاکوبسنی از نقش شعری، باید رابطه‌ای علّی بین این دگرگونی‌ها در الگوی عروضی و تعامل و سازگاری قطب‌های هم‌نشین ـ مجازی و جانشینی ـ استعاری وجود داشته باشد، قسمت عمدهٔ بخش اول با نوعی مجاز مضاعف سروکار دارد: بخش‌هایی از یک چشم‌انداز: شاید یک کشور (جنگل‌ها، رودها، میدان‌ها، شهرها، ایالات) و در مجاورت هم بیان نشده‌اند، بلکه فهرست شده‌اند و این پیشرفت قیاسی موازی با یک مجاز مرسل جزء به کل است که در آن عناصر فیزیکی و فرهنگی حضور پیتس (بیماری او، بدن او، ذهن، واژگان) بر شمرده می‌شود. ماهیت پیشرونده و ترکیبی سازه (syntagm) به نظر می‌رسد به هر دو مجموعه عناصر این الگوی مضاعف غالب باشد ـ کلام متوالی، یکنواخت و ملال‌آور، است و نحو ناظر دیرش و جایابی مصرع‌های غیر عروضی است. در بخش دوم مشاهده می‌کنیم که بی‌منطقی ماجراجویانهٔ محور انتخاب، جانشینی جاگزینی منطق مجاورت و هم‌نشینی بخش اول می‌شود. رابطهٔ بین شاعر، شعر، سرزمین و ملت حفظ می‌شود، اما اکنون به بیان یاکوبسن، استعاره [و نه] مجاز خط کمترین مقاومت است. شعر به واقع بخشی از درهٔ خودساختهٔ خود است و مانند رودخانه به «جاری می‌شود» و «به حیات خود ادامه می‌دهد». «نوعی رویداد، یک دهان» (دهان شاعر، دهان (مصب) رودخانه).

پیچیدگی صور خیال‌بخش اول کماکان حفظ شده است. اما در این بخش تمایز غیرقطعی‌تری بین کاربردهای مجازی و استعاری وجود دارد. یاکوبسن: «در شعر وقتی شباهت بر مجاورت وابسته می‌شود (superinduced)، مجاز رنگ و بویی استعاری می‌گیرد و استعاره مایه‌ای مجازی می‌یابد».

در الگوی یاکوبسن، نثر گرایش به آن دارد که بر مبنای نوعی رابطهٔ دریافتی بین متن، رویدادها و شرایط بیرونی سازمان بیابد، در حالی که شعر همهٔ این‌ها را در حوزه‌ای محصور گرد می‌آورد که کانون بر همکنش پیوستهٔ بین عناصر مادی الگوی دوگانه و کارکرد (نقش) ارجاعی آن است. چیزی شبیه این بخش‌های اول و دوم شعر مشاهده می‌شود. حضور گفتاریِ دوم به گونه‌ای کارآمد رمق تازه‌ای می‌بخشد به جزئیات بخش اول به مثابهٔ عناصر یک مصنوع خودبسنده. به بخش سوم که می‌رسیم الگوهای نامطمئن تراز عروضی و آوایی بخش دوم، دیگر کاملاً با خط سیر استعاری و هماهنگ شده‌اند (synchronised). ییتس هم یک شیء است (کشتی) و هم شاعر، زمان تشخص یافته است، شب بُعدی فیزیکی و هم چنین زمانی دارد، نظم مزرعه‌ای است که بر آن کشت و کار می‌شود، قلب بیابانی آست بی‌آب و علف، و وجود دنیایی زندانی است.

رابطهٔ بین شرایط فیزیکی و نمادین کماکان حفظ می‌شود، اما حالا دیگر متن آنها کاملاً در هم تنیده است؛ هیچ مفهوم ارجاعی یا تصوری (ideational) از توازی مُصِر و مستمر قافیه و نظم عروضی در امان نمی‌ماند.

می‌توان این بحث را پیش کشید که سه بخش این شعر معرف متن یکسانی هستند در مراحل مختلف سرایش؛ همین طور که شعر پیش می‌رود، الگوی غیرقطعی (موقتی) و قیاسی (پراکنده) که در آن نقش شعری با ویژگی‌های اختصاصی جزئیات و شرایط مصالحه می‌کند، به تدریج در درون شرط متن بودگیِ خودمختار و خودبسنده محصور می‌شود. به این ترتیب نظریهٔ یاکوبسن مبنی بر آن که رابطه‌ای قابل پیش‌بینی و علّی بین فشردگی عروضی و آوایی متن و آرایش‌های شعری یا غیر شعری محوری هم‌نشینی ـ جانشینی وجود دارد، به گونه‌ای خلاقه تأیید می‌شود. هرچند، به این ترتیب شعرشناسی یاکوبسنی در چشم‌اندازی محدود و گزینشی از تاریخ شعر و زیباشناسی عرضه می‌شود. بخش اول که دارای وزن آزاد است، به موجب این معیارها بسیار غیر شاعرانه است. آدن به گونه‌ای غیرعمدی، آن چه را بالقوه جدی‌ترین نقص شعرشناسی یاکوبسنی است، برجسته می‌کند.

اجازه بدهید بازگردیم به الگوی تاریخ ادبیات که در «فوتوریسم» عرضه شده است. یاکوبسن به طور ضمنی می‌گوید که ترکیب زیباشناختی ـ علمی کوبیسم، فوتوریسم و نظریهٔ نسبیت به گونه‌ای مؤثر تاریخ (ادبیات) را به بن‌بست رسانده است. البته در مقالهٔ مایاکوفسکی، یاکوبسن شرح می‌دهد که در مقدمات کوتاهی که در «مسکو»ی در محاصره در سال ۱۹۲۰ با مایاکوفسکی داشته است، مایاکوفسکی ادعا کرده است که نظریه‌های انیشتین بیانگر نوعی جاودانگی و نامیرایی است. یاکوبسن این تعبیرِ کم و بیش خوش‌بینانه را کوچک و بی‌ارزش نمی‌شمارد، زیرا این تعبیر بسط ـ هر چند مبالغه‌آمیز ـ الگوی خودِ او از زمان و مکان است. او اعتقاد نداشت که این نظریه‌های جدید به ما امکان می‌دهد تا از مرزهای فناپذیری بگذریم بلکه اعتقاد داشت که مفهوم سنتیِ زمان به مثابهٔ یک پیوستار انتزاعی که مستقل از مکان و تعیین‌کننده‌های ذاتی عمل می‌کند، دیگر معتبر نیست. در اعتبار علمی و فلسفی نسبیت نمی‌توان تردید کرد، اما بسط این نظریه به تاریخ هنر و مهم‌تر از آن تاریخ شعر ـ یعنی دیدگاه یاکوبسن ـ در برابر اتهام یکسونگری آسیب‌پذیر است. هنر کوبیست و شعر فوتوریست ماهیت چندبعدیِ ابژهٔ زیباشناختی را برجسته می‌کند. در شعر فوتوریست این جلوه‌ها حاصل ایجاد نوعی تعارض آگاهانه و شدید بین مادیت واج و نقش آن در نظام زبانی تمایزات نشانه‌ای است. می‌توان درک کرد که چرا یاکوبسن این را پایان تاریخ متعارف شعر (poetic) می‌داند، زیرا اگر نقش شعری را وابسته به الگوی دوگانه (double pattern) بدانیم، آن گاه پس از فوتوریست‌ها، شعر جای دیگری برای رفتن ندارد. نظم متعارف معمول با تنش گاهی موزون و گاهی ناآرام بین مادیت و کارکرد دلالت‌گر نشانهٔ زبانی سروکار دارد. در دیدگاه خلبنیکوف و صد البته نظریهٔ یاکوبسن، شاعران فوتوریست به غایت الگوی دوگانه دست یافته‌اند. پس اگرچه شعر آدن و تمایزی که یاکوبسن بین گفتمان شعری و غیر شعری قائل می‌شود، به وضوح با هم متناظر است، این دو معرفِ دو الگوی کاملاً متقابل از رابطهٔ بین شعر مدرنیستی و سنتی هستند؛ از دیدگاه یاکوبسن مدرنیسم شعری (که فوتوریسم نمونهٔ آرمانیِ آن است) مرحلهٔ بعدی قالب‌های منظوم و پیچیدهٔ بخش سوم شعر آدن است؛ اما از دیدِ بسیاری از شاعران و نظریه‌پردازان، بخصوص آنها که در حوزهٔ سنت مدرنیستی انگلیسی ـ آمریکایی قرار می‌گیرند، تجربه و ابداع شعری که با گره‌گشایی از قراردادهای محدودکنندهٔ الگوی دوگانه سروکار دارد، شیوه‌ای است نه چندان بی شباهت به بخش اول شعر آن.■

بخش اول شعر به یاد و.ب. ییتس به ترجمهٔ م.ف در فصلنامهٔ «ارغنون» شماره ۱۴ (صص ۲۳۰-۳۱) منتشر شده است ـ بدون آن که

اشاره شود که ترجمهٔ منتشرشده فقط یک بخش از کل شعر است ـ. آن‌چه در پی می‌آید، کل شعر است. بخش اول را دوباره ترجمه نکرده‌ام و عیناً ترجمهٔ م.ف تکرار شده است، بخش‌های دوم و سوم را من ترجمه کرده‌ام.
ف.س

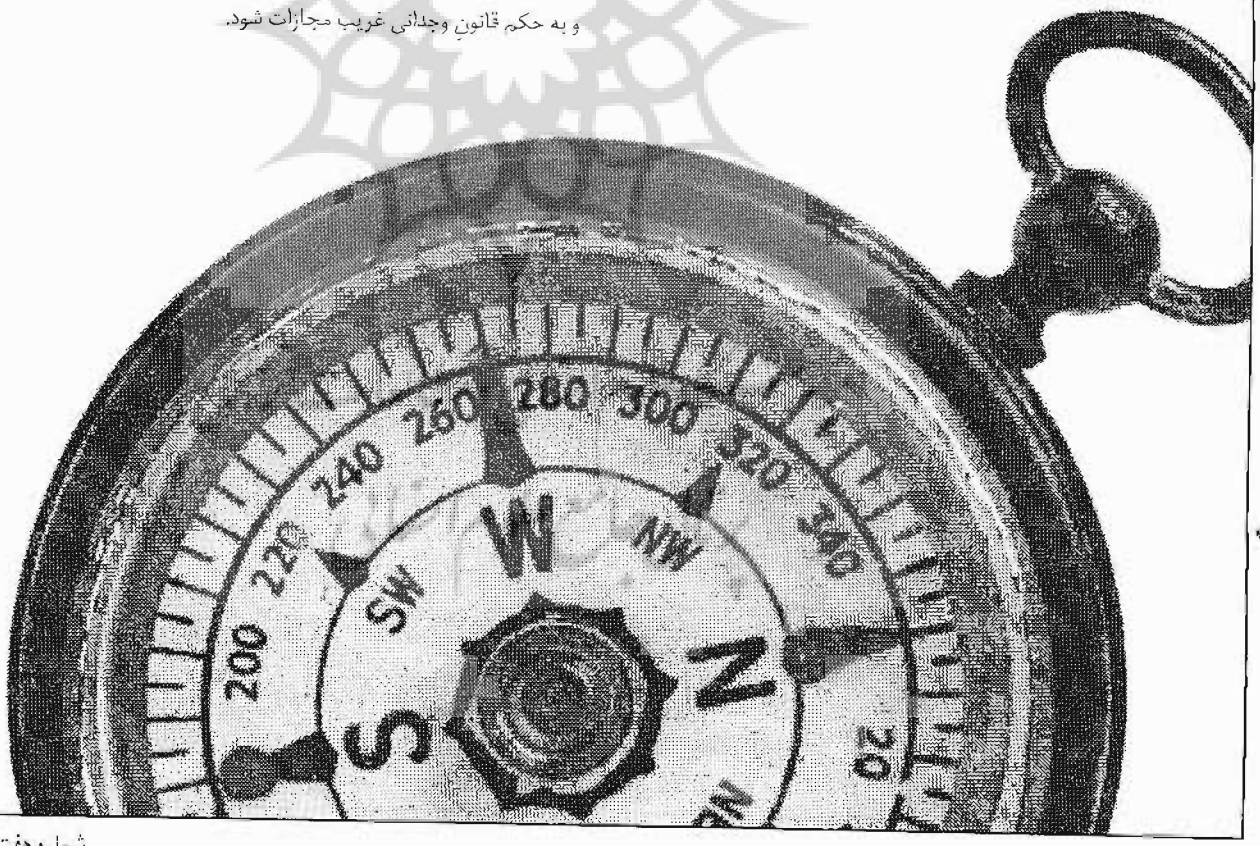
به یاد و.ب. ییتس

۱

سرِ سیاهِ زمستان ناپدید شد:
جوی‌ها یخ بسته بودند، فرودگاه تقریباً خالی بود،
و برف تندیس‌های میادین را بی قواره کرد؛
عطارد غرق شد در دهان روز محتضر.
همهٔ ابزارهایی که داریم متفق‌القول‌اند
روز مرگ او روزی سرد و سیاه بود.

بس به دور از بیماری‌اش
گرگ‌ها از خلال جنگل‌های همیشه‌سبز دویدند،
رود روستایی با آبراهه‌های باب روز وسوسه نشد
زبان‌های سوگوار
مرگ شاعر را از شعرهایش پنهان داشتند.

اما برای او آخرین بعدازظهری بود که خودش بود،
بعد از ظهری از پرستارها و شایعه‌ها؛
ایالات تنش شورش کردند،
میدان‌های ذهنش خالی شدند،
سکوت به حومه‌ها تاخت،
جریان احساسش ایستاد؛
او به ستایندگانش بدل گشت.
اکنون میان صد شهر پراکنده است
و به تمامی تسلیم تأثرات ناآشنا،
تا نیکبختی‌اش را در بیشه‌ای دیگرگونه بیابد
و به حکم قانونِ وجدانی غریب مجازات شود.



کلام میت

در دل زندگان تعدیل می‌شود.
اما در هیاهو و کارهای مهم فردا،
آنگاه که بورس‌بازان چون وحوش بر کف تالار بورس می‌غرند،
و مستمندان رنجی را می‌کشند که به خوبی
بدان خو کرده‌اند،
و هر کس در زندان خویش تقریباً از آزادیِ خویش مطمئن است،
چند هزار تنی به این روز می‌اندیشند
هم بدان‌گونه که آدمی به روزی می‌اندیشد که در آن
کاری کمی غریب از او سر زد.
همهٔ ابزارهایی که داریم متفق‌القول‌اند
روز مرگ او روزی سرد و سیاه بود.

تو هم چون ما نادان بودی؛ ذوق تو با این همه بر جا ماند:
فساد زنان ثروتمند، تباهی جسمی، خودت

۲

ایرلند دیوانه تو را در شعر آزرد.
حال ایرلند هنوز دیوانگی‌اش و آب و هوای خودش را دارد؛
چرا که شعر باعث هیچ رویدادی نیست، به حیات خود ادامه می‌دهد
در درهٔ خود ساخته‌اش، آن جا که صاحب‌منصبان
هرگز فکر زد و بند به سرشان نمی‌زند، به جنوب جاری می‌شود
از مراتع انزوا و اندوه‌های شلوغ،
شهرهای سرد و نمناک که ما بدان‌ها ایمان داریم و در آنها می‌سریم، می‌گذرد
شعر به حیات خود ادامه می‌دهد،
یک جور رخداد، یک دهان

۳

زمین، میهمانی گرامی را در خود جا می‌دهد:
ویلیام ییتس دراز کشیده است تا بیارامد.
بگذار این کشتی ایرلندی آرام بگیرد
تهی از شعرهایش.
در بیابان‌های قلب
نگذار چشمهٔ شفابخش جریان یابد
در زندان دورانش

چگونه ستون را به انسان آزاد بیاموز

در کابوس تاریکی،
همهٔ سگ‌های اروپا پارس می‌کنند،
و ملت‌های بیدار در انتظار می‌مانند،
هر یک در نفرتش پا پس کشیده است؛

بدنامی روشنفکری
از هر صورت انسانی خیره می‌نگرد،
و دریاهای دروغ تأسف‌بار
در هر چشمی گرفتار آمده و یخ زده است،

پی بگیر، شاعر، یکراست پی بگیر
تا ته شب
و با صدای رهایت
هنوز ما را به شادمانی ترغیب کن؛

با کشت و کار در شعر
تا کستانی بساز از نفرین،
از ناموفقیِ انسان ترانه بخوان
در شور اندوه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی