مدخلی بر شعر امروز فرانسه

مدیا کاشیگر

قرار است مدخلی برای ورود به شعر امروز فرانسه ارائه دهم. این، عنوانی است که خودم برای حرف‌هایم انتخاب کرده‌ام تا پیشاپیش، هم از محدودیت حوزهٔ بررسی شده خبر داده باشم و هم از محدودیت بررسی.

منظور از "امروز"، فاصلهٔ زمانی از اواخر دههٔ ۷۰ میلادی تا همین اواخر است. همین نکته از کاستی دوم کارم خبر می‌دهد: آن‌چه مورد بررسی قرار می‌گیرد، یک جریان زنده و در حال شدن است. بنابراین هر نتیجه‌گیری‌ای، هر چند سنجیده، هر چند محتاطانه را ممکن است تحول بعدی همین جریان انکار کند. پل ریکور بر این باور است که برای بحث راجع به یک دوره، باید دست کم سی سال از آن فاصله داشت؛ اما حتا فاصلهٔ سرآغاز دوره‌ای که می‌خواهم بررسی کنم تا امروز کم‌تر از سی سال است تا چه رسد به پایان آن.

بنابراین همهٔ حرف‌هایی را که خواهم زد فقط باید نظرگاه‌هایی موقتی و حتا لحظه‌ای تلقی کرد که ممکن است خودم ــ اگر عمری بود ــ نخستین کسی باشم که ده، بیست یا سی سال دیگر علیه‌شان برخیزم.

خاصه این که نه آغاز و نه پایان دورهٔ بحث شده هیچ یک لزوماً سرآغاز و پایان یک دورهٔ شاخص شعری نیستند. انتخاب اواخر سال‌های ۷۰ یا اوایل دههٔ ۸۰ به عنوان سرآغاز، بیش‌تر از ملاحظه‌هایی حدوثی و تصادفی فرمان برده است، وگرنه ــ هم‌چنان که حرف‌هایم نشان خواهد داد ــ شخصاً بیش‌تر علاقه‌مندم آن را در آغاز دههٔ ۶۰ یا حتا در میانه‌های دههٔ ۵۰ جستجو کنیم.

گذشته از این، نقطهٔ پایان بررسی حاضر نیز لزوماً بر نقطهٔ پایان واقعی دورهٔ بررسی شده تطبیق نمی‌کند: از یک سو نشانه‌ها فراوان‌اند که می‌توانند بر آغاز پایان دورهٔ حاضر گواهی کنند و از دیگر سو، پویش درونی جریان کنونی هنوز آن چنان از نفس نیفتاده است که بتوان به مرگ آن حکم داد.

ناگفته پیداست که هر آن چه می‌گویم متأثر از دیدگاه‌های شخصی‌ام راجع به جریان آفرینش شعری است. نخستین این دیدگاه‌ها این که چون شعر، حتا خصوصی‌ترین شعر، امری انسانی است، بنابراین نمی‌تواند از تأثیرپذیری از تحول‌های امر انسانی برکنار بماند.

به حکم چنین دیدگاهی کوشیده‌ام بررسی تحول‌های شعری را حتی‌الامکان با اشاره‌ای ــ ولو کوتاه ــ با تحول بینش‌های فکری و اجتماعی همراه کنم.

و نکتهٔ آخر:

از آن جا که شعر امروز فرانسه را بیش‌تر جریانی از شعرها می‌بینم ــ به جمع ــ تا یک جریان شعری ــ به مفرد ــ در گزارشم، به ناچار شمار فراوانی اسم آمده که احتمالاً اغلب آن‌ها حتا برای علاقه‌مندان حرفه‌ای شعر نیز ناآشنا است. باید هم ناآشنا باشد چون ــ این را به عنوان جملهٔ معترضه می‌گویم ــ به‌رغم تحول کیفی و کمی ترجمه، بیش از بیست سال است کم‌تر نویسنده و شاعر بزرگ روز از کل جهان که فرانسه فقط گوشه‌ای از آن است به فارسی ترجمه شده؛ البته حساب نوبلیست‌ها جداست.

از همین رو تصور کردم شاید ترجمه و ارائهٔ شعر یا شعرهایی از آن شاعران که بسامد نامشان بیش‌تر است و ترجمه‌شان آسان‌تر است، بتواند بحث را از انتزاع محض درآورد.

تصور می‌کنم بهترین مدخل برای ورود به شعر امروز فرانسه، اشاره به یک سخن **ریلکه** در نامه‌هایش به یک شاعر جوان باشد. ریلکه می‌نویسد: "*شعر، تعهد مادام‌العمر به دین یأس است*". بنابراین، شعر، پذیرش تنهایی است. پذیرش که نه، تاب آوردن تنهایی است، توانایی تنها شدن است. "*تنها شدنی*" که باز به تعبیر ریلکه باید مانند "*تنهایی زمان بچگی*" باشد.

راستی هم که پس از جنبش سوررئالیسم، فرانسه دیگر هرگز چنین جنبش بزرگی نداشته که بتواند افرادی منفرد را به اسم آرمانی مشترک دور هم جمع کند. تازه، عمر سوررئالیسم نیز به عمر هنرمندان بزرگی قد نمی‌دهد که در ابتدای کارشان، در آن گام نهادند و بعد، به سرعت بر آندره **برتون** و فرمان‌های پاپ‌وار او شوریدند تا استقلال و زبان شعری خاص خود را بازیابند. نه **رنه شار** سوررئالیست ماند و نه **آنری میشو** و **فرانسیس پونژ** و **آنتونن آرتو** و **میشل لریس** و **ژرژ باتای** و **روژه کایو**. **فیلیپ سوپو** نیز که وفادارتر بود، فقط مجبور شد استقلال خود را به بهای گران‌تری بخرد.

با پایان سال‌های ۵۰، عمر سوررئالیسم و شعر برآمده از جنگ دوم جهانی نیز به سر می‌رسد ــ دست کم به عنوان یک جریان مسلط

شعری: تعهد به مارکسیسم یا هر ایدئولوژی دیگر پس می‌نشیند. از این پس، اگر شعر را تعهدی هست، این تعهد جستجوی توجیهِ وجودی شعر در درون خود شعر است.

سال‌های ۵۰ سال‌های فروپاشی‌های بسیار است: فروپاشی همهٔ امیدها به ساخته‌شدن جهانی بهتر که با پایان جنگ دوم جهانی پدید آمده بود؛ فروپاشی واقعیت در تئاتر **اوژن یونسکو**؛... اگر آثار **ساموئل بکت** مُبَلِّغ بدبینی مطلق است، برای **ناتالی ساروت**، ***عصر بدگمانی*** آغاز شده است. در عرصهٔ نظری نیز **موریس بلانشو** از دلهره‌های وجودی (اونتولوژیک) خبر می‌دهد و **رولان بارت** اسطوره‌هایی را می‌شناساند که ساختاربندی ناخودآگاه اجتماعی ــ فرهنگی خرده‌بورژوازی فرانسه را می‌سازند؛ اما در آغاز دهه، تصوری بسیار متفاوت از شعر رواج دارد.

در مارسی، پس از دیدار و گفتگویی با **لوئی آراگون** و **الزا تریوله** که به شهرشان سفر کرده‌اند، **ژرالد نووو** و **ژان مالریو** نطفه‌های اولیهٔ نشریه‌ای را می‌بندند که در نیم سدهٔ بعدی، پست و بلندها می‌شناسانند و بارها تغییر مشی و موضع می‌دهد؛ اما هم‌چنان به عنوان یکی از گرانیگاه‌های شعر روز فرانسه می‌ماند: ***آکسیون پوئتیک*** [اقدام شاعرانه]. این همان نشریه‌ای است که بیست سالی دیرتر، در ۱۹۶۹، **آلن لانس** و **محمدعلی سپانلو** در آن **احمد شاملو**، **فروغ فرخزاد**، **نادر نادرپور**، **محمود آزاد** و هفت شاعر دیگر ایرانی را برای نخستین بار به جامعهٔ فرانسوی معرفی خواهند کرد.

برای ژرالد نووو، شعر باید شعارِ رمبو در مورد تغییر زندگی را با شعار مارکس دربارهٔ تغییر جهان آشتی دهد. ژان مالریو، هدف شعر را حقیقت عملی می‌داند: "***شعر باید در خدمت خلق باشد و [...] چه خوب اگر بتواند بار وضعیت‌های وخیم را بر دوش گیرد و هر بار ــ اگر چه نومیدانه ــ با پوچی بجنگد***". ترجمهٔ این موضع‌گیری‌ها و شعارها به زبان عمل این که ***آکسیون پوئتیک*** خود را پاسدار میراثی دوگانه می‌داند: پاسدار جنبهٔ حماسی ــ غنایی شعر متعهد و پاسدار سحر تصویر (ایماژ) سوررئالیست‌ها، تصویر در آن‌چه آندره برتون آن را اوج خودسرانگی تصویر می‌دانست. از همین رو، سرمقالهٔ شمارهٔ نخست مجله، در ۱۹۵۲، شعر ملی را شعری "***در خدمت صلح و عدالت و آزادی و عشق و دوستی، شعری در خدمت میهن و دوستی میان خلق‌ها***" می‌خواهد، کار خود را در پناه "***ویکتور اوگو، گیوم آپولینر*** و ***پل الوار***" قرار می‌دهد و به "***خاطرهٔ روبر دسنوس و پیر اونیک و ماکس ژاکوب و سن‌پل‌رو و همهٔ شاعرانی***" سوگند می‌خورد که "***در راه نهضت مقاومت فرانسه به شهادت رسیده‌اند***".

اما فقط دو سال دیرتر، وقتی لوئی آراگون به "***بازگشت به شعر ملی***" فرامی‌خواند، گروه "***شاعران جوان ترقی‌خواه***" که در همین ***آکسیون پوئتیک*** گرد آمده‌اند، در واکنش، از او معنای "ملی" را می‌پرسند و این که آیا آن‌چه هست "سنت ملی" است به مفرد یا "سنت‌های ملی" به جمع؟

با وجود این، گرایش مسلط هنوز شعر را چالش می‌داند، چالش با جهان ناقص و هستی روزمرهٔ برساخته از کاستی؛ می‌گوید شعر ضرورت است و از همین‌رو باید هم سودمند باشد و هم بالقوه برای همه سروده شود؛ زیرا همان‌قدر ساختهٔ تلاطم‌های خلوت است که برگرفته از فاجعه‌های روزگار؛ پس هم باید با پذیرش تعهدی ترقی‌خواهانه، رویدادها را برای حافظهٔ تاریخی ثبت کند و هم در تنش‌های حسی و عاطفی و عشقی، به عنوان جریان پیونددهندهٔ انسان‌ها عمل کند. رسالت شعر، انتقال امر جمعی به فرد است. زبان نیز فقط ابزار این انتقال یا ارتباط است.

اما شاعرانی که در ***آکسیون پوئتیک*** گرد آمده‌اند، ضمن کار بر روی شعر ملی و آفرینش و تبیین آن، سودای دیگری نیز دارند که چه بسا از تعلق بنیانگزاران مجله به شهر مارسی سرچشمه می‌گیرد. مارسی شهری جهان‌وطن است؛ پس مجله اهمیتی به‌سزا برای ترجمه و شناخت تجربهٔ شعری دیگران نیز قایل است. فعالیتی که پس از **شاتو بریان**، ژرار دو نروال، **شارل بودلر** و **مالارمه** تعطیل شده بود، از سرگرفته می‌شود: شاعران فرانسوی به ترجمه شعر شاعران زبان‌ها و ملت‌های دیگر روی می‌آورند. سال‌های ۵۰ سال‌های ترجمهٔ **بوتیتا**، **ازرا پاند**، **یانیس ریتسوس**، **پائول تسلان**، **هانس ماگنوس انتساینبرگر**، **پابلو نرودا** و بسیاری دیگر است. در کم‌تر از ده سال، شاعران فرانسوی پیش از پنجاه شاعر از بقیهٔ جهان را ترجمه می‌کنند. نهضتی که هم‌چنان که خواهیم دید به یکی از داده‌های شعر امروز فرانسه بدل می‌شود.

تا مارس ۱۹۶۰، به تعبیر **ژاک روبو**، ***آکسیون پوئتیک*** به نشریه‌ای بدل می‌شود که "***مکان تعهد است، اما تعهدی فارغ از هر خط زیبایی‌شناختی، فارغ از هر قانون تحمیلی. فرقه‌گرایی (سکتاریسم) را در آن جایی نیست***". اما هنوز جای آن هنر شاعرانه‌ای نیز در آن خالی است که **آنری دلوئی**، سردبیر همین ***آکسیون پوئتیک***، دیرتر آن را به منزلهٔ "***تلاش برای تبدیل شعر به صورتی برای تنهایی***" تبیین خواهد کرد؛ اما برای تحقق این تلاش که به نوعی تحقق حرف ریلکه است، شعر فرانسه باید تجربهٔ عرفان‌زدگی سیاسی و واژگان تک معنایی را تا انتها زندگی کند.

اندکی زودتر، ژرالد نووو، بنیانگذار مجله، در سانحه‌ای که بی‌شباهت به خودکشی نیست، می‌میرد. آخرین شعری که نزد او یافت می‌شود، چنین است:

نه مویی
نه دندانی (نیش دوم راست)
نه پولی
نه زنی

نه خانه‌ای
نه وقتی
نه آتشی
نه وزنی

ترازنامهٔ روز ۲۸ فوریه ۱۹۶۰
نه امضایی
ژ. ث.

در همین مارس ۱۹۶۰، فیلیپ سولرز، دنیس روش و عده‌ای دیگر ***تل‌کل*** [آن چنان که هست] را راه می‌اندازند و اولویت را برای متن‌هایی قایل می‌شوند که دغدغه‌شان "***علوم متن و مناسبت‌های میان دال و مدلول و انفجار زبان و ساختارگرایی***" است.

اندکی دیرتر، در ۱۹۶۱، کلود لوی ــ شتروس و رومان یاکوبسون نقدشان بر ***گریه‌های*** شارل بودلر را منتشر می‌کنند که نخستین نمونهٔ نقد ساختارگرا است.

در ۱۹۶۴، ژان پل سارتر جایزهٔ نوبل در ادبیات را رد می‌کند تا ***از بدل شدن به یک نهاد*** سرباز زده باشد و ***کلمات*** را منتشر می‌کند. اما دوران پس از سارتر آغاز شده است و "ساختار" می‌رود که کم‌کم جانشین "تاریخ" شود، خاصه آن که با استقرار جامعهٔ مصرف، فرانسه به دوران شکوفایی اقتصادی گام گذاشته است و بافت جمعیت دانشجویی نیز تغییر می‌کند: دانشگاه دیگر تیول طبقه‌های بالای اجتماع نیست و طبقه‌های میانی نیز امکان تحصیلات عالی یافته‌اند.

در همین ۱۹۶۴، به اصرار لوئی آلتوسر، ژاک لاکان سمینار معروف خود را در پاریس آغاز می‌کند. میشل فوکو نیز که سرگرم نوشتن ***کلمه‌ها و چیزها*** است، در همایشی در روایومون، نوعی توازی میان نیچه و مارکس و فروید برقرار می‌کند و هر سه را "***استادان سوءظن***" می‌خواند.

در ۱۹۶۵، نتیجهٔ بازخوانی لوئی آلتوسر و شاگردانش از مارکس نشر می‌یابد: ***خواندن سرمایه***. دغدغهٔ آلتوسر که به تعبیری "***لوتر مارکسیسم فرانسه***" است، فقدان مزمن فرهنگ تئوریک واقعی در جنبش کارگری فرانسه است .سودای او، تبیین مارکسیسمی وارهیده از پوپولیسم است؛ بنابراین خواهان گسست نظری مارکسیسم (و کلاً هرگونه تفسیر ساختارگرا از علوم انسانی) از اومانیسم است. اما اگر حزب کمونیست ایتالیا توانسته از ستالینیسم ببرد، گرانی وزنهٔ کارگری در حزب کمونیست فرانسه آن چنان بالا است که عملاً چنین تحولی را ناممکن می‌کند.

هر چه دهه جلوتر می‌رود، خاصه پس از مه ۱۹۶۸، شعر بیش‌تر پذیرای دیدگاه‌های آلتوسر و لاکان می‌شود.

تحول اساسی است: از این پس باید کلمه را به مثابه کلمه تلقی کرد و نه جایگزینی برای شیئی که باز می‌نمایاند (به آن اشاره دارد). شاعران، ذهنیت و الگوها را بیش از پیش طلاق می‌دهند تا جهان را بر وفق نظم کلمه باز سازند.

تحول علوم انسانی، زبان‌شناسی و نقد ساختارگرا به تلاش برای حکم‌بندی [فورمالیزاسیون] شعر می‌رسد و شناخت شعر دیگر کشورها و همچنین مناسبت‌های میان ناخودآگاه و ادبیات به بازتعریف شعر به عنوان اتفاقی در زبان می‌انجامد. شعر همان‌قدر یک شیء دیداری است که یک شیء هجایی (عروضی). اولویت با ترکیب‌بندی است.

آندره دوبوشه به "***کلام در سکوت***" روی می‌آورد. در شعر او، سفیدی کاغذ، داده‌ای است دلالت‌ساز. دو بوشه، فیلیپ ژاکوته، ایو بونفوا و روژه ژیرو مصمم‌اند شعر را از اعتبار نگارش خودکار و تصویرپردازی سوررئالیستی پری‌وار وارهند و از داشتن پایگاه‌های ایدئولوژیک و مذهب‌گونه‌ای که زیربنای شعر شاعرانی چون لوئی آرگون و پل الوآر بوده، معاف کنند. باید به سرمرزهای شعر رسید، به آن جا که زبان هنوز جسمیت خود را از دست نداده، اما بار حشو و زوائد را بر زمین گذاشته و آرایه‌ها و پیرایه‌ها را به دور انداخته است. باید آن چه به تعبیر ژان میشل مولپوا "***مادهٔ احساس***" است به مادهٔ زبان برسد. باید به نوزایی صورت، رویکردی ریشه‌ای داشت و هرگونه کلام شفاف را به دور انداخت. چنین است که برای ساختارهای هجایی (عروضی) جا باز خواهد شد.

از این چهار شاعر، سه تن ضمناً مترجم‌اند. دوبوشه، هولدرلین و شکسپیر و جویس را؛ ژاکوته، روبرت موزیل و توماس مان و افلاتون و هولدرلین و اونگارتی را؛ بونفوا، شکسپیر و ییتس را ترجمه کرده‌اند.

هم‌زمان با این تلاش، همایشی در بزرگداشت رمون کنو، به شکل‌گیری گروه اولیپو می‌انجامد که نام‌ساختهٔ حروف اول OUvroir de LIttérature POtentielle یا کارگاه ادبیات بالقوه است و آفرینش ادبی را مقید به دشوارترین قیدها می‌آزماید.

دنیس روش که ــ هم چنان که گفتیم ــ از مارس ۱۹۶۰، ***تل‌کل*** را راه انداخته است، در ۱۹۶۳ ***قصه‌های کامل*** و در ۱۹۶۴، ***عقاید صدتایی میس الانیز*** را منتشر می‌کند که مفهوم ناپیوستگی را به اوج می‌رساند و درک معنای شعر را به جایی در بیرون از حیطهٔ معناشناسی منتقل می‌کند. عروض کهن که "***احساس‌زده و رنگ و رو رفته است***" باید نابود شود زیرا شعرِ وارهیده از جهان، یکسر در اعتراض به چنین عروضی است.

دنیس روش نیز مترجم است و همراه با مارسلن پلنه، شاعران آمریکایی مانند جان اشبری و رابرت کریلی و هم‌چنین ازرا پاند را ترجمه می‌کند.

در ***تل‌کل***، فیلیپ سولرز به دفاع از رمان نو برمی‌خیزد، ژاک دریدا و ژرار ژنت مقاله می‌نویسند؛ و تزوتان تودوروف برای نخستین بار فرمالیست‌های روس را ترجمه و منتشر می‌کند. ***تل‌کل*** مصمم است در برابر جریان ادبی روز بایستد. راستی هم که بازاندیشی‌هایش راجع به زبان، تأثیری به‌سزا بر تغییر تونالیتهٔ ادبیات فرانسه می‌گذارد.

در ۱۹۶۶، سرانجام ***مکاتیب*** لاکان نیز منتشر می‌شود که عنصرهای خیال و نماد را برمی‌شمرد و مفهوم‌های ساختار و دال را بسط می‌دهد که سرشت‌نمای تئوری او راجع به ناخودآگاه و سوژه است.

هم‌زمان، زبان‌شناسی کم‌کم از قلمرو متخصصان درمی‌آید تا مسائل و شیوه‌های پژوهشی خود را تعمیم دهد. در ۱۹۶۵، آندره مارتینه، ***زبان‌شناسی هم‌آوا (سنکرونیک)*** و در ۱۹۶۶، امیل بن‌ونیست، ***مسائل زبان‌شناسی عمومی*** را نشر می‌دهند. ترجمهٔ کارهای نعام چامسکی و خاصه نقدش بر جداگریِ صرفاً توصیفیِ ساختارگراها نیز آغاز می‌شود و تأثیری به‌سزا بر ژاک روبو می‌گذارد.

در ۱۹۶۷، ژاک روبو، هم‌راه با ژان‌پیر فد که در اعتراض به جزم‌اندیشی

حاکم بر *تل‌کل* از آن جدا شده است، مجلهٔ جدیدی راه می‌اندازند: *شانژ* [مبادله] که با اعتقاد به "*درگیری ناگزیر امر شعر و امر سیاست با زبان و قدرت‌های زبان*"، در صدد ایجاد "*قران [کونژونکتور] سه مؤلفه آوانگارد ادبی و هنری، پژوهش زبان‌شناختی و انقلاب*" است و سودای کنار گذاشتن ساختارگرایی مسلط و هموارکردن راه برای کسانی را دارد که در آفرینش، در اقلیت‌اند. *شانژ*، نوشتهٔ مالارمه به نام "*ریختن تاس، تصادف را از میان برنمی‌دارد*" را تجدید چاپ می‌کند.

ادامهٔ کار روبو راجع به عروض و رویه‌های ادبی پیچیده، سرانجام، در ۱۹۶۹، به تشکیل گروه **پولی‌وانو** برای پژوهش نظری در بارهٔ "*خواص صوری و معنایی متن*" می‌انجامد.

در همین ۱۹۶۹، **آن‌ماری آلبیاک** ــ که اندکی دیرتر مفصل‌تر به او خواهیم پرداخت ــ همراه با عده‌ای از دوستانش شرکت Orange Export ltd| صادرات پرتقال با مسئولیت محدود] را راه می‌اندازد.

تا پایان دهه، شاعران فرانسوی، شعرهایی از همتایان ایرانی، ترک، چینی، ژاپنی، اسلاو، شیلیایی و حتا ییدیش را، مستقل از ارزش کمی جمعیت‌های زبانی که شاعران به آن تعلق دارند، ترجمه می‌کنند.

در ۱۹۷۰، مجلهٔ *نوول کریتیک* که حزب کمونیست فرانسه درمی‌آورد، همایشی راجع به شعر و ایدئولوژی برگزار می‌کند و *اکسیون پوئتیک* و *تل‌کل* و *شانژ* و همهٔ شاعران مستقل را به شرکت در آن فرا می‌خواند. همایش به درگیری می‌کشد. همه به *تل‌کل* و تل‌کلیان می‌تازند: از دیدگاه **آنری دلونی**، کل مجله فرقه‌گرا است، برای **میتسو رونات** و گروه پولی‌وانو، استفادهٔ **ژولیا کریستوا** از زبان‌شناسی غلط (و به تعبیر امروزی "ابزاری") است؛ **الیزابت رودینسکو** نیز که طرفدار لاکان است، ژاک دریدا را متهم به طرفداری از قدمت‌زدگی [آرکائیسیته] هایدگر می‌کند.

مشکل، بحران مارکسیسم است ــ از همان موقع! حقیقت آن که **مارکس و انگلس** هیچ نظریهٔ عمومی راجع به تولید ادبی نداده‌اند. آن چه هست محدود می‌شود به تمایزی که مارکس میان گزینه‌های سیاسی یک نویسنده و آن‌چه آثار او بر آن دلالت دارد قایل است، یا بازاندیشی‌های زیبایی‌شناختی او و انگلس (برای نمونه، در *خانوادهٔ مقدس*، راجع به **اوژن سو** و رمان *رازهای پاریس*) که آن هم از ارایهٔ تفسیری تاریخی برای قالب‌های هنری فراتر نمی‌رود و این که مثلاً "*رمان، حماسهٔ بورژوازی*" است. هم چنان که نخستین پرداخت مشخصاً مارکسیستی از مفهوم دولت را لنین ارائه می‌دهد، نخستین پرداخت مشخصاً مارکسیستی از "فرهنگی" که باید از انقلاب سیاسی زاده شود از **گرامشی** است، اما گرامشی در فرانسه قربانی سانسور است، خاصه سانسور حزب کمونیست فرانسه که تا پایان سال‌های ۶۰ ادامه می‌یابد.

از حرف‌های **تروتسکی** راجع به هنر و حتا بیانه‌ای که در ۱۹۳۸، هم‌راه با آندره برتون، در *دفاع از هنر مستقل انقلابی* امضا کرده نیز فقط می‌توان نتیجه گرفت که هنر را خاص می‌داند و برای اقدام خلاقهٔ هنرمند احترام قایل است.

از **گئورگ لوکاچ**، *نظریهٔ رمان* او پس از جنگ ترجمه شده است ــ که مارکسیستی نیست.

در حقیقت، تعداد کتاب‌های مرجع موجود که بکوشند پرداختی مارکسیستی از آفرینش ادبی ارائه دهند از انگشت‌های یک دست فراتر نمی‌رود: *خدای پنهان* **لوسین گولدمن** (۱۹۵۵) در تبیین رابطهٔ میان زندگی اجتماعی و آفرینش ادبی؛ *در دفاع از نظریه تولید ادبی* **پیر ماشره** که مفهوم لنینی "آیینه" را شرح و بسط می‌دهد و آفرینش ادبی را دست بالا "*بازتاب گرینشی، ناوفادار، جدل‌برانگیز و جزئی*" واقعیت بیرونی می‌داند؛ و *در دفاع از واقعیت‌گرایی بی‌کران* **روژه گارودی** (۱۹۶۳) که درآن زمان عضو دفتر سیاسی و ایدئولوگ رسمی حزب کمونیست فرانسه است و اگر چه جرئت می‌کند و راجع به آثاری بحث می‌کند که ملاک‌های تنگ‌نظرانه، کمونیست‌ها را سال‌ها از لذت خواندنشان محروم کرده است، اما از لحاظ سطح پژوهش اصلاً هم‌تراز کارهایی نیست که گرامشی یا **والتر بنیامین** یا آدورنو انجام داده‌اند. گفتنی است که *شعر و انقلاب* بنیامین فقط در ۱۹۷۱ به فرانسوی ترجمه می‌شود و برای خواندن نظریهٔ زیبایی‌شناسی آدورنو، فرانسویان باید تا ۱۹۸۹ صبر کنند.

باری، یک سال پس از همایش *نوول کریتیک*، *تل‌کل* به مائوئیسم روی می‌آورد و از ۱۹۷۵ هرگونه استنادی به مارکسیسم را برای همیشه کنار می‌گذارد. اما جدل نظری هم چنان ادامه دارد.

در گروه پولی‌وانو، میتسو رونات، آرای چامسکی دربارهٔ استقلال ساختار زبان از کارویژه [فونکسیون]های آن را در مقابل دیدگاه ساختارگرا که تنها تبیینش از زبان، تبیینی کارویژه‌ای است بسط می‌دهد و به دفاع از دستور زبان زایشی [ژنراتیو] و نقش مرکزی نحو در پژوهش‌های زبان‌شناختی برمی‌خیزد. هم به سراغ شاعران باروک می‌رود و هم به سراغ شعرهای میشل لریس و ژرژ باتای و آندره برتون و ژاک روبو. حاصل این پژوهش‌ها، *زبان بیانیه* است که در ۱۹۷۵ نشر می‌یابد و بر تأثیر نظریهٔ زبان، یعنی تلقی مؤلف از زبان ــ تلقی، چه ضمنی و چه آشکار، چه خودانگیخته و چه پرداخت‌یافته ــ بر شکل متن تأکید می‌کند: اگر برتون، منطق را به اسم تصویر و استعارهٔ منطقی را به اسم استعارهٔ خودسرانه محکوم می‌کند، به دلیل تلقی خاص او از فلسفهٔ زبان است، حال آن که تلقی متفاوت مثلاً ژرژ باتای از همین فلسفه که زبان را مجموعه‌ای از گزاره‌ها می‌داند سبب می‌شود دو مفهوم تخفیف و نقض قانون را با هم بسط دهد.

گروه می‌کوشد با حرکت از یک میدان نظری عمومی به مرزبندی میدان کاربردی خاص شعر برسد. از اعضای گروه، لوسان به تلاش برای نظریه‌پردازی راجع به وزن روی می‌آورد؛ روبو و رونات به بررسی مصرع در شعر فرانسه می‌پردازند، و از همین بررسی، روبو به طرح مفهوم بوطیقای زایشی می‌رسد: "*در آن هنگام که ادبیات از چیز دیگری حرف می‌زند، از زبان سخن گفته است، و در آن لحظه که از زبان حرف می‌زند، از چیزی دیگر سخن می‌گوید. همه در رؤیای فروکاهش‌اند، اما به رغم این رؤیا، ادبیات الزاماً هم از علم زبان جداست و هم از علم ادبیات.*"

برای الیزابت رودینسکو، *قانون حاکم بر آفرینش، قانون شهوت است*" و متن، نه بازتاب واقعیت است، نه هم‌ارزشدهٔ رؤیا، نه واقعیت‌شدهٔ یک خیال. متن، مکان تلذذ سوژه است، زیرا نه "*مؤلف مرده است*" و نه "*سوژه لغو شده*" است.

و بدین‌سان می‌رسیم به اواخر دههٔ ۷۰، یعنی سرآغازی که خودسرانه

برای شعر امروز فرانسه قرار داده‌ام.

بحثمان تاکنون بسیار انتزاعی و فشرده بود. خودم خوب می‌دانم که اندیشه‌هایی را که هر یک مستلزم ده‌ها جلد کتاب در شرح و توصیف و بررسی و نقدند، بی‌رحمانه در چند سطر خلاصه کرده‌ام و چه بسا درفروکاهش‌هایم تغییر هم داده باشم. اما بحثم، بحث اندیشه نیست: بحث شعر است و تأثیر اندیشه‌هایی که این‌چنین شتابان از آن‌ها گذشته‌ام تنها به عرصهٔ شعر محدود نمانده است. پس بررسی کامل ترشان، فراغت و عرصهٔ بیش‌تری را می‌طلبد. این نیز ناگفته نماند که برای صرفه‌جویی در وقت، حتا به رشد و تطور اندیشه‌هایی اشاره نکردم که به اعتقادم در ایران شناخته شده‌ترند. برای نمونه، کم‌ترین سخنی راجع به نظریهٔ مرگ مؤلف نگفتم ــ با این باور که برای مخاطبانم آشناست ــ اما مصرانه خواستم بر بقای اندیشهٔ مخالف صحه بگذارم تا ضمناً گفته باشم سرچشمه‌های نظری شعر امروز فرانسه چقدر متنوع و متعدد است.

شاید عده‌ای معتقد باشند، می‌شد حتا از این اشاره‌ها فروکاسته ــ و بنابراین لاجرم ناقص ــ چشم‌پوشی کرد و مستقیماً به آن چند شاعری پرداخت که در قرائت من ــ و فقط من ــ از شعر بیست و چند سال گذشتهٔ فرانسه شاخص‌ترین‌اند. اما بر این تصورم که جریان تولید و آفرینش ادبی ــ حداقل در دهه‌های اخیر ــ بیش از پیش به محمل‌های نظری نیازمند بوده و بر این محمل‌ها تکیه داشته است (آفرینش به معنای نگارش به قصد ادبیت، و تولید به معنای نگارش با هدف صنعت و تجارت، یعنی کسب حداکثر مخاطب برای فروش بیش‌تر). زیرا هم بازار و قانون‌های آن پیچیده‌تر شده‌اند و هم شناخت انسان از خودش و مصنوعاتش ــ و در صدر مصنوعاتش، اجتماع، خاصه جهان متجدد و چه بسا پسامتجدد که در فرمان‌بری محض از جهان‌های پیشین‌تر و حتا آن‌چه حداقل ظاهراً در سطح نظری مدعی آن است، خودش را حتا به جامعه‌هایی در وضعیت پیشاصنعتی نیز تحمیل می‌کند.

اما برای آن که پیش از این بررسی موردی، دیدی کلی از وضع کنونی ــ وضع بیست و چند ساله گذشته ــ در دست باشد، فکر کردم حرف‌های امروزم را با مرور آرای **کلود استبان** در این باره به پایان برم. استبان که هم شاعر و هم مترجم شعر است ــ **فرانسیسکو دِ کِودو، خورخه گیلن، خورخه لوئیس بورخس و اوکتابیو پاس** ــ مهم‌ترین پرسش‌ها راجع به شعر امروز فرانسه را بر سه دسته می‌داند:

۱) آیا می‌توان در شعر امروز فرانسه، مکتب‌ها یا نهضت‌هایی را سراغ گرفت؟ مسلم آن که سوررئالیسم به همان سرنوشتی دچار شده است که پل والری برای هر جریان ادبی قایل بود و آن این که بالاخره از دانشگاه سوربون سر درمی‌آورد و به مادهٔ درسی بدل می‌شود؛ اما سوررئالیسم که اینک فقط یک درس دانشگاهی است، دست کم این حسن را داشت که شاعران پس ازخودش را نسبت به‌هر شکل از یک برنامه ایدئولوژیک هوشیار کرده است و این خودش، چیز تازه‌ای در شعر فرانسه است؛ زیرا شاعران فرانسه، همواره، از **بوالو** گرفته تا برتون، در زیر لوای بیانیه‌ها شعر سروده‌اند: از بیانیه در تبیین این که شعر آن است که خوشایند باشد تا بیانیه در فرمان به این که زیبایی باید تشنج‌زا باشد. در واکنش به سوررئالیسم، شاعران بعدی، بی آن که پیشاپیش برنامه‌ریزی کرده باشند، هر یک در مسیر درونی‌کردن زبان خاص خودشان و شدنِ کلام خاص خودشان گام برداشتند و این درونی‌کردن را نه به‌عنوان ضرورتی ذهنی که به‌منزلهٔ ضرورتی شخصی پی گرفتند. قطعاً می‌توان در شعر امروز فرانسه از "گرایش‌ها" سراغ گرفت، اما این گرایش‌ها تاکنون به "مکتب" بدل نشده‌اند. عفونت‌زدایی از زبان نیز که این همه برای سوررئالیست‌ها عزیز بود در سال‌های ۶۰ و ۷۰ به چنان خستی در بهره‌گیری از کلام منجر شد که عده‌ای از منتقدان حتا از "یخ‌بندان" و از "شعرهای زمستانی" سخن گفتند؛ اما نتیجه هم پیدایش جریان Orange Export Ltd بود و هم ــ چون هر جریانی را ضدجریانی است ــ گرایشی بود که در اوایل سال‌های ۸۰، در واکنش شعری شدید در برابر شعر کمینه گرا پدید آمد. حاصل آن که امروزه "نوغناییان" به سخت‌گیری با زبان گرایشی ناگفته دارند، انگار باز حرص گفتن جای خود را به آهسته گویی داده باشد.

۲) آیا شعر هنوز در جامعهٔ معاصر جایی دارد؟ خاصه وقتی ظاهراً گرایش بیش‌تر به ارتباط فوری و بی‌واسطه است و دولت‌ها نیز ظاهراً به چنین گرایشی میدان می‌دهند؟ ناگفته پیداست که گوهر و آرمان‌شناخت شعر یکسر علیه چنین طرح فروکاهنده‌ای است. این گفتهٔ افلاتون هنوز از خاطره‌ها نرفته است که "***شاعران بسیار دروغ می‌گویند***". پس جایی نیز در شهر ندارند و افلاتون نیز ــ به رغم همهٔ علاقه‌اش به **هومروس** ــ در اخراج شاعران از مدینهٔ فاضلهٔ خود لحظه‌ای تردید نمی‌کند. راستی هم که تصویر رایج شاعر، تصویر آدمی متفرعن و مردم‌گریز است که حرف‌هایی غالباً نامفهوم می‌زند. اما وقتی می‌توان دروغ گفت که معنای حقیقت روشن باشد. آیا منظور از حقیقت، انطباق اندیشه و بنابراین کلام، با شیء بازنموده یا مسئله پیچیده‌تر از این حرف‌ها است و مراد، آن شناختی است که برایش بیش‌ترین ارزش را قایلیم؟ مشکل شاعر این است که نمی‌تواند به هیچ یک از این دو گزاره که شالودهٔ هر اجتماع اجتماعی‌اند دل خوش کند.

به زبان ساده‌تر، دلالت‌ها نظمی دارند که عرصهٔ نثر است، نثر عامه و روزمره. شعر، این نظم را آشفته می‌کند؛ زیرا رمززدایی از کلمهٔ شاعر به این سادگی نیست. رمبو می‌گفت که باید آن‌چه را که نوشته است کلمه به کلمه و در همهٔ معانی کلمه‌ها خواند. شاعر، ثبات زبان را فرو می‌پاشد. این کار را دیروز ناخودآگاه می‌کرد و امروز آگاهانه. و با ثبات‌زدایی از زبان، شاعر در شالوده‌های اجتماع، ورنه دست کم در مفهوم‌های زیربنایی بخردانگی اجتماع و قراردادهای آن تردید می‌کند. زبانی که شاعران در دل زبان ابداع می‌کنند و به تصاحب خویش درمی‌آورند، به تعبیر بسیار زیبای ژیل دلوز، "نوعی زبان خارجی است، نه یک زبان دیگر یا یک گویش بازیافته، بلکه نوعی شدنِ دیگر زبان است، نوعی تخفیف‌یافتگی زبان اصلی، اما تخفیف یافتگی‌ای که هذیان و خطی ساحره‌رسم است که از نظام مسلط وامی‌رهد."

وقتی شعر زایندهٔ بی‌ثباتی است، پس چه جای تعجب اگر شاعران را در اقتصاد شهر و اجتماع و دولت جایی نباشد؟ وانگهی خودِ شاعران نیز نه تنها جایی را طلب نمی‌کنند که حتا از اصراری که برای دادن جایی به

آنان وجود دارد، شگفت‌زده‌اند. زیرا ماجراجویی کلامی و روانی‌شان، به تعبیر بودلر، به ناگزیر موجد آن "*حرکتی است که خط‌ها را جابه‌جا می‌کند*"، بادی است نجات‌دهنده که بی‌احساس خستگی، نیم‌رخ مستقر جهان را می‌روبد. هنوز دیرزمانی از آن هنگام نمی‌گذرد که اوکتاویو پاس نوشت: "*شعر، قیام همواره در برابر نظم اشیاء است، قیام در برابر نظمی است که انسان‌ها آن را ناشکستنی می‌دانند.*" افلاتون حق داشت شاعران را از مدینهٔ فاضلهٔ خود براند. آن‌چه شگفت‌انگیز است این که روزگار ما به این نتیجه رسیده که بهتر است شاعران را دوباره در شهر جای دهد و کلام سرکش‌شان را در پرستشگاه مینوی‌ترین ارزش‌ها پاس بدارد. اما مگر رمبو نمی‌گفت: "*هیچ، همان نظم است*"؟

۳) دورنمای شعر امروز فرانسه چیست؟ پرسشی بی‌پاسخ زیرا چگونه می‌توان به افقی نگریست که هر دم تغییر مکان می‌دهد.

کلود استبان ارزیابی‌اش را با اشاره به نهضت ترجمه به پایان می‌برد و این که شاعران مترجم سبب شده‌اند **اوپن، ماندلشتایم**، پاس، تسلان، **تسوتایوا** و بسیاری شاعران دیگر از گوشه‌ها و زبان‌های جهان، به زبان فرانسوی نیز سخن گفته باشند.

باری به این‌سان می‌رسیم به سال‌های ۸۰ برای تصور وضع فکری و سیاسی در این سال‌ها و تا الان، کافی است اشاره‌وار بگوییم که در ۵ ژانویه ۱۹۸۰، لاکان انحلال دبستان فرویدی پاریس را اعلام می‌کند و این فقط آغاز داستان است، داستان ریشه‌دواندن بحران در اندیشهٔ انتقادی. آن چه بیش از هر چیز مورد اعتراض قرار می‌گیرد، نقد و تفسیر مارکسیستی است. دور، دور "*فیلسوفان نو*" و آن چیزی است که چپ از آن به عنوان "*نو بیزنس حقوق بشر*" یاد خواهد کرد. شمار فراوانی از روشنفکران ــ و از جمله شاعران ــ یا از حزب کمونیست جدا می‌شوند یا از آن فاصله می‌گیرند. شمار فراوان‌تری از هم اینان دیگر هیچ گونه نقش انتقادی ــ حتا نامارکسیستی ــ برای خود قائل نیستند. "مبارزه طبقاتی" و "آوانگارد" دیگر نه شعار ترقی‌خواهانه که اصطلاح‌هایی وقیحانه‌اند. پاسخ آن که به استثمارشدن خویش اعتراض می‌کند، جمله‌ای کوتاه است: "*شما را هنوز استثمار می‌کنند؟ خوش به حالتان. من بیکارم و دنبال کسی می‌گردم که لطف کند و استثمارم کند.*"

شادی پیروزی سوسیالیست‌ها و رسیدن **فرانسوا میتران** به ریاست جمهوری دیری نمی‌پاید. فقط چند ماه پس از این پیروزی، کمونیست‌ها دولت را ترک می‌کنند. چند سالی دیرتر، فرانسه نخست هم‌نشینی یک رییس جمهور چپ با نخست‌وزیر راست را به نام "*هم‌خانگی*" تجربه خواهد کرد و سپس فروپاشی کامل چپ را که ــ بازی روزگار؟ ــ به هم‌خانگی رییس دست راستی جمهوری با نخست وزیر چپ ظاهراً بازساخته منجر خواهد شد.

اما سیاست کافی است. بررسی مشخص‌تر شعر امروز فرانسه را با Orange Export Ltd آغاز می‌کنیم و با سه شاعر دیگر از سه نسل پی می‌گیریم: **لیونل ر، بنوا کونور و کریستوف تارکوس.**

از Orange Export Ltd که در ۱۹۶۹ راه افتاد و تا ۱۹۸۶ داوم داشت و در فرانسهٔ پس از سوررئالیست‌ها گرایشی در شعر بود که بیش از بقیه پایید و توانست بیش‌ترین علاقه را حتا در صفوف شاعران خارج از خود برانگیزاند، سه شاعر برگزیده‌ام: آن ماری آلبیاک، ژان دو و امانوئل اوکار. هم‌چنان که خواهیم دید شعر این شاعران همانند نام مجله‌شان یعنی **فراگمان [قطعه]** قطعه‌قطعه شده است.

آن ماری آلبیاک متولد ۱۹۳۷ است. در ۱۹۷۱ با ***دولت*** به شهرت می‌رسد و در ۱۹۸۴، Mezza Voce و در ۱۹۸۵، ***چهرهٔ ندایی*** را نشر می‌دهد. آخرین مجموعهٔ شعرهای او به نام ***کار عمودی و سفید*** در ۱۹۸۹ منتشر شده است. از او دو شعر را با هم می‌خوانیم و "تماشا" می‌کنیم.

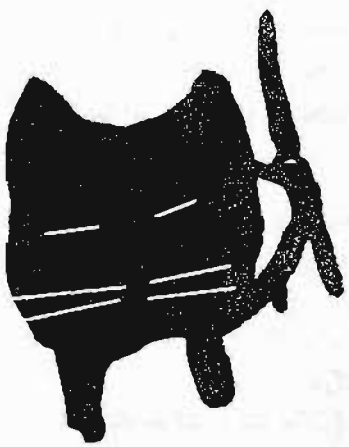
نام شعر نخست ***تفسیر یا تک‌گویی*** است:

اکنون روایتی هست
ما فقط بازگشتش را به گذشته زیسته‌ایم
یا پرانتزش را،

لحظه اسطورهٔ پایان یافتگی را نفی می‌کند
از آن کسی باز می‌گوید که به مقصد رسیده است
آغوش
در او اثر می‌کند

"تماسی بود که منتزع می‌کند از
خاک از رهگذر صدای آن کس که در این مکانِ ناخاک
که در آن از سر گرفته می‌شود در جهتِ واژگون زیرا که
مغاکِ

عمودی را افقی باید
"که در حرکت خود



حماسی

قدرتِ

تاریکی است"
می‌خواهد او را
مفعول بی‌واسطه بنامد
اول: شبِ
مستدام

از هم حالا سرمای ضد عددها

در فراسوی آشغال‌ها
اقدامش برای قدردانی

تکانه

شکلش را فرمان می‌دهد ــ
آن مکان را که در آن واژگون شده بود

وحدت

اما کیست که در صدای این مکان
زیرا که اوست خاطرهٔ
این فضاهای فشرده
این گفته‌ها
در آن چه
در آن می‌گویند هم چنین
از آتش زیرا،

این را به تعجیل از او می‌خواهند

زبانش را می‌شناسد:
ارتباط ناپذیر مگر
در شکلِ مضاعفِ

برش را
می‌گسلد
کامل

حال آن که
"من" با آتش بقا می‌یابد. مولود
حرکت
تجلی از من تهی است

شعر دومی که از آلبیاک انتخاب کرده‌ام *تئاتر* نام دارد:

فاصله، آغازیه
توضیح کانون‌ها
جنس

دوگانه
فاصله حرکت را تشدید می‌کند
در کلامی که تو به او می‌دهی

: حرکت می‌بلعد
تخیلی سفید سجاوندیِ خود را از سر می‌گیرد
نامشخص عقب‌نشینی‌های جزئی را برنامه‌ریزی
می‌کنند

از پیوندهایی دسترس‌پذیر گره می‌گشاید

زانوهایش: یک ضعف
حدت: استقراض‌ها را نظم می‌دهد
نوعی سجاوندیِ بازگشت‌پذیری
قران
عود غایب می‌شود
در یک پرتاب

دایره‌های تنش
تو با "ترور" آشتی می‌کنی
و در کونترپوئن کارت
"
گاهی این گذرگاه را وارسی
می‌کند"
فلج
"مطالعه در نزدیکیِ تاریکی صورت می‌گیرد"

خشونت:
"فاصله این جا است
از هم‌گسیختگی‌اش"

کلامشان آیا منتقل خواهد شد
: یک بخش
از گیسویی به گیسوی دیگر
رخسار
تنفس
"نور از ترکیب‌بندی می‌گذرد"
سجاوندی شده
محیط‌شان را می‌دهند
برای بزرگداشت
در زمینی بی‌دورنما
"
به شادی‌های کاذب تن می‌دهد
دوگانگی
صحنه را مهار می‌کنند: صدایی محیط می‌شود

منتزع شدنِ گفته
یک سطح

آغازیه‌ای را می‌بندند
پرده
آدم‌ها: مکان مساعدِ

عضویت است

خیال: به درجات عالیهٔ افراط می‌رسد

در حرکت "سنگ‌ها" "چندرغاز"

خوگرفته به مثلثی

ناقص:

یک کجیِ نامتعین

و قاطع

"درست در همین لحظه"

"این مویه را به حدت

می‌برند"

عقب‌نشینی کلام و نگاه

جغرافیای خط‌ها:

فریادهایی در سرما

"رویا"

هم‌چون تکه‌تکه شدن

نقطه میان سطح‌های ناهم‌سطحِ

نامطمئن

در

درجه‌بندی جذبه‌های خوابِ

طرح کلی است که دقت را میسر می‌کند

تیز: کمان‌ها را در ظلماتی گشوده شده‌اند

که تعیین‌گر است

"چروکیده از گرد امواجی قاطع: شیب"

قطعه‌های دریایی در باروک

یک هم‌نشینی

رنگ‌ها

تعیین‌کنندهٔ یک سطح‌اند

بر یک قطر

ثنویت

ناپدید شدنِ آن یکی

"برهنگی آنان را نمی‌ترساند"

بیهوشی دورنما

سونات

تماشاگر: پشت به باروک

:

منظرهٔ

آغازیه

به رمز

تبعید خط‌ها

با پیچیدگی تجزی

ترکش‌ها را خاموش می‌کند

: یک معبر یا باز است یا بسته

صفحه فاصله را تشدید می‌کند

در کلمهٔ

قربانی کننده

امانوئل اوکار متولد ۱۹۴۰ است. همراه با راکل نقاش، مدیریت Orange Exdport Ltd را از ۱۹۷۳ تا ۱۹۸۶ برعهده دارد. کتاب‌های عمدهٔ شعر او عبارتنداز *مرثیه‌ها* (۱۹۹۰)، *آزمون تنهایی* (۱۹۹۰) و *نظریهٔ جدول‌ها* (۱۹۹۲). اوکار، مترجم شاعرانِ آمریکایی و خاصه چارلز رزنیکوف است. رمان هم می‌نویسد. شعر اول او قدیمی‌تر (سال‌های ۸۰) و بخش دهم از *گذرگاه شاخه‌های قلفل در کالیفورنیا* است:

پایانِ زندگی. زبان کهن این جا است،
همانند کنه‌ای در گوش کمین کرده است. هر آن چه می‌بینیم.
می‌خورد و سروصدایش نمی‌گذارد آن چیزی را ببینیم که نمی‌بینیم.
انگار عمری را به ندیدن گذرانده‌ام.
رؤیای من؟ در قفس یک سمور
بازگشت بی‌وقفهٔ همان حس‌ها & همان فکرها
آن قدر بی‌مزه که حال را به هم می‌زنند
که قلب را در منگنه‌ای می‌فشرند: تپش‌هایی یک‌نواخت،
نشخوارکردن‌هایی مات که ناگهان از میانشان می‌گذرد، بی‌هیچ دلیل معلومی،
در دل شب، سر پیچ یک جمله،
یا در یک رویا، نوری بس گریزپا،
سرگیجه‌ای رعدآسا که یک‌هو عادت را از هم می‌درد.
پس کنه بیدار می‌شود و همه چیز مثل اول می‌شود.
نام کیتس و شِلی و سِر جوزف چِن
هنوز بر صندوق‌های نامهٔ مستأجرها نوشته شده است،
در همان راهرو، در سمت چپ در ورودی. گلی
بر سفال‌ها روییده است، بر کنارهٔ شیروانی. امروز،

سپیده دم، از پشت پنجره، شهر به جنگل شبیه است
جنگلی سنگ‌شده از درخت‌های خاکستریِ بی‌برگ،
با تنه‌های پرگره که در زیر آسمان توفانی کج شده‌اند.
حتا شهر نیز یک زنگ خطر است، یک سرگیجهٔ دقیق
در همهمهٔ تپش‌های قلب‌ها و منگنه‌ها.

پیز، تونی، رژیس، سینیور تیپوچه و شرکا، در آن‌هنگام که شما خفته‌اید،
من، پوروس، بر حرف‌های نام‌هایتان نگهبانی می‌دهم
که همان حرف‌های نام من‌اند.
کتاب‌خانه، انبارها، مغازه‌های لوکس، شرکت‌های بیمه
شهر بر الفبا بنا شده و تحتِ تحفظِ حروف
زندگی می‌کند: بیست و شش تپش قلب، در فرانسوی.
آیا برای اصلاح دید، به فرهنگ لغت &کتاب دستور زبان نیاز است؟
چه تضمینی؟ انگار عمری را در زیر بارانِ حرف‌ها گذرانده‌ام،
فقط گاه پناهی را در عشق جسته‌ام.
اما زبانِ عشق آن چنان منقطع از ناله‌ها و سکوت‌ها
و فریادهای برون نجستهٔ لذت است که فقیر است و
تقریبی و نامنطبق بر امیدهایی که به آن بسته‌ایم.
آلت یک زن یک سرپناهِ بسیار نرم است
آشیانی بی‌مخرج که از حرف بارور می‌کنیم.
عشق از خاموشیِ موقتیِ حرف‌ها متولد می‌شود، غذا می‌خورد و می‌میرد
تا بی‌رنگ حرف‌ها باز از خاکسترش زاده شوند. عشق
از حرف‌هایی که به دنیا پس می‌دهد نابود می‌شود و ما را باز
آن چنان که قبلاً بودیم، به جنگ با الفبای کهنهٔ لقوه گرفته از سرگیجه می‌فرستد.

شعر دومی که از اوکار انتخاب کرده‌ام هفتمین نفر نام دارد و در اواخر سال‌های ۹۰ سروده شده:

برخاستنِ روز. هیچ گاه هیچ کس ــ خود را ندیدن ــ نه از روبه‌رو نه از پشت. مثلاً کنسول ایسلند. یک دوستِ نزدیک. من ــ کنسول ــ نه از پشت نه از روبه‌رو. این کبوترخان می‌چرخد و سوراخ می‌شود. من مثلِ یا شاید هم تو: هوسی لجام گسیخته به قدردانی. مفردِ جمع. هفتمین نفر بریده‌ها را جارو می‌کند.

. . . . . .

ضمیر مجهول برای دوست داشتن. عشقِ من، هر وقت هوس کردیم، همدیگر را می‌بینیم. یک معماری متحرک، کبوترها؛ شکلِ شفافِ یک تنِ دریایی در یک کتابِ قدیمی و نورِ شیریِ پرده‌ها. آیینه یک تصویر است. بله نادیا.

. . . . . .

نوازش کردن خودم را پستان‌هایت از میانه. نوازش می‌شوند با بقیه. اوست، خوانندهٔ هرزه‌خو که نکبت برای این سطرها خواهد آورد. عکس‌هایی بی‌امضا از برهنگانی بی‌نام. تن‌هایی بی‌مؤلف.

بله: اتفاقی زادهٔ فکرِ نابِ مصدری. شفافیتِ هفتمین نفر در مفردِ جمع.

. . . . . .

لحظه‌های زن. چقدر شکستنِ یک جمله سخت است! همان قدر سخت که اندیشیدن راجع به ضمیرِ مجهول. اوریدیس، اگر به تو فکر کنم، هدر می‌شویم. همان طور در جمله‌ها هدر می‌شویم که خودم را ندیدن در تصویرها هدر می‌شود: لکهٔ شقایق یا چمنزارِ لک‌لک.

. . . . . .

محیط مصدری: خود را دیدن. خود را دیدنِ ضمیرِ مجهول. پرده‌ای شفاف که خط‌ها خود را در آن نوشتن کردن. نگاهی جلوِ چشمان. شیر یا خط. انجام دادن. بله. ضمیرِ مجهول انجام دادن. حوا سیب را به درخت باز پس دادن. عکس بی‌امضای برهنه‌ای بدونِ شرح.

ژان دِو، متولد ۱۹۴۱ بلژیک است. شاعری را در ۱۹۶۷ با *عشر سفید* آغاز کرد و با *فریاد ــ مغز* (۱۹۷۷)، *وضعیت بی‌نهایت* (۱۹۹۵) و *شیء حرکت داده شده* (۱۹۹۹) پی گرفت. مترجم پاول تسلان و رابرت کریلی است. تنها شعری که از او انتخاب شده است از مجموعهٔ *فریاد ــ مغز* است.

زن
بی آن که اسم برد — شکنجه
(آیا نیست — طغیان
که برپا می‌دارد
زیر ریسمان جهان‌ها
ظلمات ــ معما را)
از ورای من فریاد می‌کشد
آزار
هیچ چیز دیگر دهان‌هایم را به شکوه نمی‌آورد
نه شب حلزونیِ محبوس در تعریفِ خود
نه درمان ناپذیر

در انتهای هر آغازِ دوباره
استثنا
تسلیم توقع می‌شود
و بر دار عمق می‌یابد

در پسِ نشانه‌ها و صداهای تن‌صافی
شمارِ ساعت‌ها بیش‌تر از شب‌هاست

نه زگیل‌های درمان‌شدهٔ رخسارِ جانور
نه انگشت‌های موشِ کور
در طولِ اصلاح راه

از خورشیدهایی خبر می‌دادند
که بر دست‌های چهارانگشتی مستقرند

بیشه‌های سوراخ‌سوراخ از ستاره درهٔ رگبارها را بسته بودند

خاک همانندِ دستگاه‌هایی از صندلی می‌رست

در درازنای افسوس
من که رهگذر بودم
می‌شنیدم سایه‌ام را
که پشت یک گوش سروصدا می‌کرد

گروه به تعبیر امانوئل اوکار، گروه شاعران "*تجدد سلبی*" است، شاعرانی که "*در شک و تردید وجودی لنگر انداخته‌اند*"، اما نیازی به توجیه کارشان با صدور بیانیه یا اتخاذ موضع‌های جنجال‌برانگیز نمی‌بینند و اگر توهم‌های شاعرانه و قراردادهای شعری را وامی‌شکنند، این واشکنی در دل متنشان روی می‌دهد زیرا، به تعبیر اوکار "*میدان بازنمایی و استعاره معبرِ نوشتن نیست و اگر روایتی بجا است، این بجایی را نه از بیرون که از فضایی دارد که خود گشوده است.*" بنابراین تأکیدشان بر بعد فضایی متن و بر سطح آن است، سطحی که هرگونه سازش پیکرمند (figuratif) را ممنوع می‌کند. کمینه گرایند و بر این باور که متن باید چنان باشد که پیرامون بر مرکز ناپیدا و پیدانشدنی متن سوار باشد زیرا که شعر باید بکوشد "*اجماع را بشکند*" و با واشکنی و فرآوری انبوهی معنا که هم برسازنده و هم ویران‌کنندهٔ یکدیگرند، هرگونه ماوراءطبیعت را برای همیشه کنار بگذارد.

پاسخ‌شان به زخم زمانه، به "*جراحت حال و لحظه*"، تلقی نوشتار به منزلهٔ "*تجربهٔ فضا در فضا*" است. از هم گسیختگی نحو، خستِ سنجیده در بهره‌گیری از هجاها، توسل به مصرع‌های معلق و به حرف‌هایی بریده از متن در فاصله‌های سکوت، چشم‌پوشی از کاربرد فضاهای پیونددهندهٔ روایت، و خلاصه آن چه میشل مورو و ژان دو آن را "*رفتار زمخت با زبان*" می‌نامند، فضای تفسیری متعارف شعر را به هم می‌ریزد.

هم‌چنان که شعرهایی که از ژان‌دو، امانوئل اوکار و آن ماری آلبیاک خواندیم نشان داد، همهٔ این شاعران به یک‌سان شعر نمی‌گویند. اما همه به نوعی درس‌آموختهٔ دبستان مالارمه‌اند که می‌گفت: "*تخیل، دون شأن تجدد است*" و "*طبیعت پیش از این اتفاق افتاده و چیزی نمی‌توان بر آن افزود*". آلبیاک و دو و اوکار نیز از این می‌گویند که بودن یعنی با هیچ چیز ارتباط نداشتن. بی‌گمان می‌توان در کارشان نوعی سرگیجهٔ تا به آخر بت‌شکنانه و نوعی برداشت نهایی شده از رمانتیسم را سراغ گرفت که ادبیات را وارهیده از دام‌های بازنمایی و هرگونه نشانه‌شناخت در واقعیت می‌خواهد، به منزلهٔ یک غیاب ریشه‌ای می‌خواهد. می‌خواهند از "*بختک تاریخ*"، از قصهٔ تاریخ بگریزند و از آن چه آن را "*بخش بیرون از اب نوشتار*" می‌دانند (یعنی نوشتاری که از قضا نوشتار (آوانگاردها است) ببرند. برای ژان دو "*آن روی مثلا یک ویرگول خودش یک جای دیگر است*".

برای همین نیز شعری را نشر می‌دهد که برگ‌هایی است مملو از نشانه‌های سجاوندی.

اما اگر چه اقدام Orange Export Ltd با حسن نظر آنری دلوئی و ژاک رو به مواجه می‌شود، مخالفت‌ها نیز بسیار است. برای الیزابت رودیسنکو، چنین اقدامی به منزلهٔ دل خوش داشتن به قفسی خالی از پرنده است. لیونل ر می‌گوید که وجود یک ویرگول بر یک برگ سفید هیچ تأثیری بر او نمی‌گذارد. بسیارند آنان که بر این باورند که همهٔ این کارها فقط برای این است که "*آخرین قطار به مقصد مدرنیته را از دست ندهند*".

سه شاعر دیگر که انتخاب کرده‌ام به سه نسل متفاوت از شاعران امروز تعلق دارند: لیونل ر (متولد ۱۹۳۵)، بنوا کونور (متولد ۱۹۵۶) وکریستوف تارکوس (متولد ۱۹۶۴).

با لیونل ر آغاز می‌کنم.

آخرین باری که او را دیدم، ده ماه پیش بود. مشغول ترجمهٔ شعرهای ۲۰۰۰ او به نام ***صفحه‌های سایه، نیاز به لاجورد، هایکوها و شعرهای دیگر*** بودم و یک دنیا پرسش داشتم که با او دربارهٔ جهانِ شعری‌اش در میان بگذارم. تنها پاسخش به همهٔ پرسش‌هایم این بود که مرا به مؤخره‌ای حواله داد که برای مجموعهٔ ۱۹۹۶ خود به نام ***هجاهای شن*** نوشته بود، با این توضیح که "*این مؤخره به نوعی اتوبیوگرافی شاعرانهٔ من است*".

هجاهای شن در ده بخش است وهر بخش در برگیرندهٔ چهارده شعر است که همه به‌جز در سطح هجابندی و قافیه‌بندی در قالب ۱۴ سطری سونه (۴ـ۴ـ۳ـ۳)، یعنی رایج‌ترین قالب شعر سنتی فرانسه‌اند ــ و نکتهٔ شگفت‌انگیزتر این که همان‌طور که گفتم، تعداد شعرهای هر یک از بخش‌های مجموعه ۱۴ است، یعنی عدد سطرهای هر سونه. انگار هر بخش، سونه دیگری است که هرشعر از ۱۴ شعر مستقلی که آن را می‌سازند، سطری از آن شعر است.

ترجمهٔ فارسی ***هجاهای شن*** عملا هیچ گونه اطلاعی از کار شاعر بر صور شعری به دست نخواهد داد، چون اتفاق نه در سطح زبان و آرایه‌های زبانی که در دو سطح دیگر می‌افتد که جسارتاً اسمشان را آرایه‌های آوایی و دیداری خواهم گذاشت.

چرا این نام‌گذاری؟ چون خواننده‌ای که به هر یک از شعرهای هجاهای شن می‌نگرد در آن‌ها شکل آشنای سونه، یعنی ۴ـ۴ـ۳ـ۳، را باز می‌شناسد. اما پس از دیدن چشم، گوش بیهوده مترصد شنیدن آواهای آشنا در سطح هجابندی و قافیه‌بندی می‌ماند. به عبارت دیگر، آرایهٔ آشنای دیداری به آرایهٔ آشنای آوایی نمی‌انجامد.

انتظار برآورده نشده نوعی ضد معنا می‌زاید که خود زایندهٔ معناهای جدیدتر می‌شود.

اگر بنا باشد تصوری ایرانی از این کار ارائه شود، شاید بتوان غزلی را مثال زد که شکلاً و برای چشم غزل است، اما چون خوانده می‌شود نه در وزن غزل است، نه قافیه‌بندی غزل را دارد و نه مضمونی غزل‌وار و نکته این جا است که هیچ یک از ۱۴۰ شعر هجاهای شن در ابتدا در این قالب

خاص ظاهر نشده‌اند. شعری در ابتدا به نثر بوده:

اشکافی بود هنوز درگشوده، تاریک، و آشوب تقویم‌ها، روزها، نام‌ها، ساعت‌ها، چهره‌ها. در اندرونهٔ خواب، خستگی با چشمانی از پوشال. انگار کودکی در همه جا هست و تخیل ناکردنی را خیال می‌کند.

از همین رو به عنوان مردی که زیبا بودن شامگاه شگفت‌زده‌اش نمی‌کند از خودم نه ازگل‌های جدید یا سکوت خدایی خفته که از قاطعیت جاده‌ها و فقدان طبیعت می‌پرسیدم زیرا طبیعت به تعبیر پسوآ بیماری فکر است.

از همین رو نمی‌توانم از یک سگ بدبخت‌تر یا نابدبخت‌تر باشم حتا اگر شعرهایم خط‌هایی موازی در جهان رسم کنند که هر چیز را به هر چیز وصل می‌کنند: لاجورد را به موش کور، غروب را به دستگیره.

در دگردیسی این شعر به قالب سونه سه بند بالا چهار بند شده‌اند:

اشکافی بود درگشوده
آشوب روزها، نام‌ها و چهره‌ها
و در اندرونهٔ خواب
خستگی با چشمانی از پوشال

انگار کودکی در همه جا هست
در نمایش شب‌بوها
یا سکوت خدایی خفته در جویباری اختصاصی
و قاطعیت جاده‌ها

چرا در چشمان سگ‌وارت
این همه غم لانه کرده است
وقتی شعرهایت خط‌هایی موازی در جهان رسم می‌کنند

و هر چیز را به هر چیز
وصل می‌کنند:
لاجورد را به موش کور، غروب را به دستگیره.

گاه نیز آن چه دگردیسی یافته شعری آزاد یا حتا "سونه"ای دیگر و هجاوند بوده که اینک به چشم شاعر "مطنب" جلوه می‌کند و پرگویانه:

حافظه، دست بردار، اینک
سال‌هاست به خواب می‌روم
در این پارچهٔ کلفت، می‌میرم
در چشم خاموش شده‌ات

که شده است:

حافظه
دست بردار
سال‌هاست می‌میرم
در چشم خاموش شده‌ات

خود لیونل ر، در همین مؤخره به تأثیر بازخوانی اوکتاپیو پاس، پسوآ و پاول تسلان هنگام سرودن شعرهای هجاهای شن اشاره می‌کند و از ورود تعبیرهای شعر اینان به شعر خودش خبر می‌دهد: "*برای من بهره‌گیری نظام‌مند تسلان از تو و خود تو در شعرهایش از اصل وجود توافقی درخلوت میان خواننده و شاعر یا از وجود شرطی خاص واجتناب‌ناپذیر در غنا خبر می‌دهد. راستی هم‌که در حقیقت، انسان با یک نفر دیگر حرف نمی‌زند بلکه در جهت او حرف می‌زند. برای من، شعر شنود باطل‌نمای مخاطبی غایب است که توان پاسخگویی ندارد. آیا می‌شود این مخاطب را تشخیص داد؟ خودم، دیگری است، کسی است یا هیچ کس، و احتمالاً آدم‌های عزیزی است که مرگشان مرا در تنهایی دردناکی فرو برده است. آدم‌های عزیزی که اگر روزگاری نمی‌بودند، کتاب حاضر نیز اینک نمی‌بود. پس آیا باید شعرهایی را که در این کتاب هست، نوعی مزار دانست؟ قطعاً. کتاب قبلی‌ام، همانند یک کاخ فرو ریخته، نیز چنین بود. شعر گاه از چیزی به‌جز آن‌چه جبران‌ناپذیراست به‌جز از آن‌چه برای همیشه از میان رفته و از میان رفتنش نازدودنی است، نمی‌گوید*".

و حالا چند شعر از واپسین شعرهای لیونل ر شاید تصوری از ادامهٔ کار او بر روی صورت به دست دهند.

۱.

درخت بود و کتاب بود
و مکان‌هایی دیگر که نابود نخواهند شد
سپس شورِ رشدِ بی‌انتها آمد
مسیر پرنده‌یی در دلِ آسمان
که هیچ ردی بر جای نمی‌گذارد
به جز رد شادی در نگاه
هبهٔ سکوت
در فاصلهٔ خاطره و لاجورد.

۲.

ماه
می‌شکافد
بالاترین شاخه‌ها را
و فکرهایی که دیده می‌شوند
(تقریباً)
تردد می‌کنند
از این‌ور
به آن‌ورِ شب.

۳.

کلمه‌ها همواره نمی‌گویند
آن چه را می‌گویند

و این که به کدام کجا می‌روند
با باد
که دیده نمی‌شود
با سرعت‌ها و روزها
در زمانِ بی‌چروک
بی‌ژرفنا
و بی‌جدار.

۴.

در موج و
باز موجِ سایه‌ها
هر حضور و هر غیاب
تو که ربودی
جهان را از جهان
شبِ بی‌قراری‌های آرام
مامِ ما شب
اینَ قدر نزدیک
این قدر توضیح گریز.

می‌گذرند
سریع
اندگام‌ها
سایه‌سان
که می‌راندشان
خانه‌ها
ساعت‌ها.

همانند رنگی دیگر بوده‌اند و حتا در رنگ خودشان نیز غلتیده باشند تا خود را برهانند از خود
صدایت را پایین بیاور مبادا حتا در کف خاک نیز بازیافته شود
آن چه در این اتاق روی داده و زخم‌های ترک انداخته بر دیوارها
زخم‌های اینک اندک چرک و اندک چرب
هنوز به خاطر دارند
همانندِ

۲

زنگ تلفن در شب زنگ را می‌شنوی با خود می‌گویی چیزی نیست اما امید night's call نیست همیشگی است
کمی از دل که می‌رود کمی از دل که در پشت خط حرف می‌زند
کمی از دل که می‌گرید و کسی تسلا نخواهد داد چون دیر است خیلی دیر
ببخشید این جوری است دیگر طاقتم تمام شده طاقتم طاق شده
زمان دور خودش چرخیده است یکشنبه شب‌ها blues های قدیمی خیلی سنگین شده‌اند
ظاهراً شب دوشنبه همه چیز خوب است در بازگشتن به گله‌ای که هستیم
گله‌ای احساس‌زده که هیچ کس در آن جرئت نمی‌کند با دیگری حرف بزند جرئت نمی‌کند
درخواست برهنه‌شدن از این زن کردن
فقط برای تماشا شدن، فقط برای تماشا
آن قدر زیباست جرئت نمی‌کنند

در مورد بنوآ کونور فقط به خواندن چهارقطعه از آخرین مجموعهٔ او، یعنی *این زندگی از آنِ ماست* (۲۰۰۰) بسنده می‌کنم؛ زیرا خود بنوا را پیش از شعرش شناختم و بنابراین هرچه بگویم بیش‌تر راجع به خودش خواهد بود تا شعرش. با این امید که در فرصتی دیگر شعرهای دیگری را با ترجمهٔ تفسیری حرفه‌ای ارائه دهم:

۱

صدایت را پایین بیاور مبادا در این اتاق تنگ با دیوارهای سفید بفهمند
مباد بفهمند صدایت را پایین بیاور حتا پایین‌تر از دیوارها
مبادا حتا دیوارها بفهمند
معنای حرف‌زدن چیست در ثقل ناگهانی کرکره‌های بسته و رطوبت ثقل
لکه‌هایی انگار زنگارگرفته از خزه بستن‌ها در پایین دیوارها در همان جا که قرنیزها می‌رویند
و پایین‌تر همانند اشک‌هایی نباتی که انگار غلتیده باشند بر سفیدی دیوارهایی که انگار

۷.

توجه مرثیه
وقتی چهره‌اش بر ساحل محو شد من التبه فریاد کشیدم
و وقتی پس از باران توفان نوح بر تن برهنه‌اش او را در خود حل کرد باز فریاد کشیدم
اما تو التبه او را در ۳۶۱۵ سانتی‌متری پیدا خواهی کرد
مامان چرا اخبار نمی‌گوید که من خیلی خوشحالم
زنی با دختری برای این زن چشمانم را می‌گریانم مثل شعرهای آندره شنیه مرثیه‌هایش که در آن‌ها میرتو می‌میرد
من هم خواهم مرد از مرگ من هم به ضمیر ماضی یاد خواهد شد امیدوارم مرده باشد یا زندگی کرده باشد و هالهام را سودانزه باشند
اینک صلح این زندگی عالی است دوست داشتنی است این زندگی عالی است بیهوده است
بگذار شب بگذرد من می‌مانم مهم‌تر از هر چیز این که چیزی را تغییر نده چون زمان برمی‌گردد و مالیخولیایش

رود سن در زیر پل پوآسی طغیان کرده و عشق‌هایمان را به هر سو می‌برد
چیزی را تغییر نده من ارفئوس نیستم i got you babe

۹

پس آجری دیگر بر دیوار می‌افزاییم و به چکیدن قطره‌های آب در یک غار گوش می‌دهیم
می‌گوییم آن چه در این صداها از همه زیباتر است سکوتی است که صداها را از هم جدا می‌کند
می‌گوییم این سکوت قبلاً شنیده نمی‌شد
قبلا شنیده نمی‌شد اما حالا فقط این سکوت است که شنیده می‌شود و شامگاه می‌آید و شب مستقر می‌شود و دیگر چیزی نمی‌بینیم
به جز نک مشتعل سیگارها را که در تاریکی جلز و ولز می‌کنند
دیگر نمی‌خوابیم انتظار می‌کشیم چه چیز را نمی‌دانیم
شاید بازگشت سکوت قبلی را
آن سکوتی را که تحمل‌پذیربودنش را نمی‌شنیدیم(۱)

اما از کریستوف تارکوس چند شعر را برگزیده‌ام شعر اول یکی از دایره‌های اوست:

سحر

است، کره رخت برمی‌بندد. نگاه می‌کنم. همه چیز را انتظار می‌کشم. همه چیز ممکن است. پیش بینی می‌کند. هذیانش به دور می‌کشد. ۳۶۰ درجه می‌چرخد. استدلال نمی‌کنم. نه اما یی و نه چرایی. همه چیز گرد است. کره در ابتدا کامل است. آن جا دایره است. اختراع ابدی. می‌خزد. می‌فیلمد، می‌خرخرد، می‌خزد. من نیز می‌نگرد. به من اجازه داده بگذارم بخزد، پس می‌گذارم بخزد. مجبور می‌کند بگذارند بخزد، می‌کشد. دیدگاهش را تحمیل می‌کند. می‌گذارم بخزد، جابه‌جا می‌شود، از او فیلم می‌گیرم، پشیمان می‌شوم، من هم پشیمان می‌شود. دیگر آن جا است، آن بالا، از کی در زمان رفته و از کی این قدر دور. در بالا می‌سازد. این نیز پشیمانی دارد، دیدن، ورودی‌ها را می‌سازم، چه چیزها می‌بینم، در، درا، درای، دراز، درازا، درام، دراماتیک، درآمد، دربار، درباره، درباری، دربه‌دری، درسازی. همه چیز را می‌بلعم. ۳۶۰ درجه است. می‌خزد. قلبش را باز می‌کند. دیده‌اش را تحمیل می‌کند. من ستایش‌گر می‌مانم.

شعرهای دیگر از مربع‌های اوست:

مربع ۲۱۲۱۲۱۵۵۵۷۸۴۶۳۷۲۳۴۲۵۱۵۵۳

تقریباً این جا است، این طور بگوییم که تقریباً خوب است، در دور، نزدیک می‌شود، خوب است، تقریباً، می‌رود به طرفِ، می‌رود به طرفِ خوب است، در جهتِ خوب است، از هیچ بهتر است، خودش است، تقریباً، می‌رود، خوب است اگر هنوز کمی برود، متوسط است، تقریباً، نیمه خوب است اما در جهت خوب می‌رود، تقریباً، برمی‌دارد، اما می‌رود، آن‌قدر خوب است، اما، تقریباً همین، جلو، پشت، یکی چسبیده به، در مسیر درست تقریباً در نیمه راه نیز به سمت همین قدر خوب است، می‌کِشد

مربع ۹۹۴۷۸۲۳۴۱۱۷۴۵۷۷۷۳۹۴۵۸۴۳۱۱

می‌گوید من پیش از آمدن این جا بودم. هنوز نیامده بودم، بعد آمدم. می‌گوید که پیش از آمدن این جا هستم. اول این جا نبودم چون نمی‌آمدم اما در همان اول این جا هستم. جایی مُدّ ـ نَظرِ من است. جایم پیش از آمدنم حاضر است. من نمی‌آمدم اما جایم این جا بود. پیش از بودن بودم. می‌آید و جایم را می‌گیرد. می‌گوید جایم یک سلسلهٔ بی‌نهایت است. می‌گوید من از همین الان در همهٔ جاهای سلسلهٔ بی‌نهایت در جاهایی هستم که پیش از آمدنم تنظیم

شده بودند، می‌گوید من در تنظیم بی‌نهایتِ جاهایی که واردشان شده‌ام وجود پیشین دارم.

جارو می‌کنم.

جارو می‌کشم. این فیزیکی نیست. جارو را روی زمین لیز می‌کشم. پله‌ها به سمت اتاق‌ها بالا می‌روند، اتاق را جارو می‌کشم. هوا در اتاق است. این فیزیکی نیست. سکوت به‌کندی طلوع می‌کند. جارو می‌کنم، روحم هوا را پر می‌کند، این فیزیکی نیست. روح در هواست. جارو می‌کشم، جارو را روی زمین لیز نمی‌کشم، پله‌ها به سمتِ اتاق‌ها بالا می‌روند، روح، جارو می‌کنم، این فیزیکی نیست، روح است، روح است.

ــ ترک برمی‌دارم ــ

جستجو می‌کنم، ترک برمی‌دارم، دست‌هایم ترکم می‌دهند، چرق چروق کننده است، برای جستجو نیست که جستجو را جستجو می‌کنم، من در همه‌جا جستجو می‌کنم، همه جا چرق چروق می‌کند، هنوز تمام نشده، به اندازهٔ یک تولید مثل غیرجنسی قلم‌کاری شده است، باز جستجو می‌کنم مکان ترک‌ها و صداهای ترکیدن را، در همه جا می‌ترکد، باز هم جستجو می‌کنم، دست‌ها چرق چروق کنان‌اند، هنوز بسم نیست، آن زیر است، باز جستجو می‌کنم، گرفتنش آسان نیست، اما ارزش آن را دارد که آدم مغزش را برای پیدا کردنش در صداهای ترکیدن به کار بیندازد، نمی‌لرزم، دست‌ها چرق چروق می‌کنند، تا اعماق پایین می‌روم، اگر این قدر تا اعماق پایین می‌روم بی حاصل نیست، گیرش می‌اندازم، به این آن‌قدر اطمینان دارم که به ترک برداشتنش همه چیز، من این را می‌گویم.

در توصیف دنیای شعری تارکوس، فیلیپ رحمی از اصطلاح "*مایهٔ نرگس*" بهره می‌گیرد، با این توضیح که مایه در معنای *آن مادهٔ اولیه‌ای است که به شیوه‌ای ترکیبی تخمیر شده باشد و وسیله‌ای را به هدفی پیوند بزند.*"

برای رحمی، شعر تارکوس، همانند "*همان مایه‌ای است که با آن نان درست می‌کنند، ولی با یک تفاوت و آن این که خوردنی نیست، چون برگرفته از کلمات است، همان کلمات معمولی که می‌توان در همهٔ واژه‌نامه‌ها یافت، اما در شکل عصاره‌کشیده‌شان، در شکل تا مغز استخوان مکیده‌شان. کلماتی از درون تهی که از آن‌ها به‌جز پوسته‌ای نمانده است، آن هم پوسته‌ای ترکیده. در شعر او، کل الفبا است، اما الفبایی شفته شده، از روده گذشته.*"

خودِ تارکوس، شعر خودش را "*ملغمه‌ای مدت‌دار از امکانِ مجاز تخلیه*" می‌داند، اما مشکل این جا است که به تعبیر رحمی، زبان فرانسوی فاقد ابزارهای دستوریِ لازم برای بیانِ این خمیرشدنِ دنیا و هم‌طنینی (résonance) با این شکل از بلوغ است که در آشغالدانی‌ای به تحقق می‌رسد که مکان تخمیر زبان است.

هدفِ اعلام شدهٔ تارکوس، برقراریِ وحدت میان دال و مدلول است، وحدتی که از چهار مرحله می‌گذرد:

۱. یافتن حالتی از ترجیع‌بند هم چنان که در دعاها و سرودهای مذهبی هست.

۲. دخالت دادنِ اندکی انسجام‌شکنی که اصطلاحی است برگرفته از فیزیک کوانتایی به معنای قانونِ حاکم بر اصلِ فردیت‌یابی در جهانِ کیهانی (یک شیء در یک لحظه فقط می‌تواند در یک جا باشد). در چینه‌بندیِ دنیای تارکوس، "مایه واژه" مرحلهٔ وجود بالقوهٔ زبان، پیش از آن است که با گفتار یا نوشتار به بیان درآید و به نوعی به سنجش گرفته شود. زبان انسجام شکسته (دال)، نشانی محو و شناور از تقسیم‌نشدگی اولیهٔ خود دارد.

۳. آزمودن مایه واژه برای بیرون کشاندن یک مدلول به کمک دال آن و تحقیق این که آیا دال و مدلول حقیقتاً دو نام متفاوت برای همان شیء واحدند؟ برای این کار یک دال ــ نمونه داریم که آن را به این خاطر برگزیده‌ایم که ترجیع‌بندوار و انسجام‌شکن است. منطقه‌ای را هم داریم که مخصوص ظهور مدلول است و مدلول را در دل آن جا می‌دهیم. چنانچه مدلول در جایی بیرون از این منطقه محقق شود، بر عهدهٔ تجربه کننده یا شاعر است که مدلول محقق شده را بردارد و در جای پیش‌بینی شده قرار دهد.

۴. مایه نرگس، در حقیقت به معنای مرگ نرگسیتِ معماریِ دوگانهٔ زبان در حولِ نشانهٔ مساوی است، جایی که واقعیت و دریافت از واقعیت، همانند دو سگ شهوت زده، در انتظار رهایی و جفت شدن‌اند تا از جفت‌گیری‌شان پرومتئوسی زاده شده که همان معماری یکی‌شدهٔ زبان است که در آن، تصویر از شیء وارهیده است و سعادت خود را در تبعید باز می‌یابد، همان تبعیدی که امانوئل لویناس آن را در کتابش راجع به موریس بلانشو تبعید مطلق می‌داند: "بلانشو نوشتار را به منزلهٔ ساختاری کاملاً جنون‌زده در اقتصاد کلی وجود تبیین می‌کند؛ ساختاری که از رهگذر آن، وجود دیگر یک اقتصاد نخواهد بود؛ زیرا از منظر نوشتار، وجود هر گونه سرپناه و هر گونه درون بودگی را از دست می‌دهد و فضای ادبی می‌شود، یعنی برون بودگی مطلق، یعنی برون بودگی تبعید مطلق."

پی‌نوشت:

۱. جالب این که پس از این سخنرانی، وقتی بنوآ را دوباره دیدم، برایم کتابی را داد که این شعرها در آن چاپ شده بود. من سطرها را پیش از چاپ ترجمه کرده بودم. از نسخه‌ای که برایم با پست الکترونیکی فرستاده بودم. وقتی گفتم انگار سطرها عوض شده است، گفت که درست است و تا وقتی ناشر به او فرصت تغییر داده، به تغییر ادامه داده. و وقتی ازش سراغ کتاب بعدی‌اش را گرفتم، گفت شاید دیگر هرگز کتابی منتشر نکند، چون متن کتاب شده را دیگر نمی‌شود تغییر داد.