زهدپیشگی جدید

مایکل هامبورگر
ماندانا منصوری

ضدشعر جدید، نتیجه‌ی بدگمانی به تمامی تمهیداتی بود که شعر غنایی به‌واسطه‌ی آن‌ها خودبنیادی‌اش را تدلوم بخشیده بود. این ضدشعر جدید محصول جنگ جهانی دوم بود، همان‌گونه که ضدشعرِ بسیار متفاوتِ داداییستی نتیجه‌ی جنگ جهانی اول بود. برای این ضدشاعران جدید کافی نبود که شعر به‌خوبی نثر نوشته شود، بلکه به‌زعم آنان شعر همچنین باید بتواند مانند نثر به‌فوریت و بی‌واسطه [میان متن و خوانندگان] ارتباط برقرار کند، بدون این‌که به زبان خاصی متوسل شود ــ [زبانی] که عمدتاً به‌خاطر خصوصیات استعاری بی‌شمار، واجد برجستگی و تمایزی خاص [از زبان روزمره یا زبان نثر] باشد. همچنان که برشت درمورد این سبک جدید شعر (یعنی در دوران پس از جنگ جهانی دوم) پیش‌قدم بود، دل‌مشغولی‌های سیاسی و اجتماعی او نیز پایه و اساس این زهدپیشگی جدید به شمار می‌رفت. اما نمونه‌های این زهدپیشگی جدید نه‌تنها در آثار شاعران مجذوب ایده‌ی مارکسیستی «سیاسی‌سازی هنر»، بلکه در چهار کوارتت تی.اس. الیوت و نمایش‌نامه‌های بعدی‌اش، و اشعار پس از سال ۱۹۴۵ گوتفریدبن یا اوجنو مونتاله نیز دیده می‌شود.

در اشعار دهه‌ی ۱۹۳۰ مونتاله، دور\مارکوس و ایست‌بورنی، اشارات به وقایع سیاسی دوران معاصر چندان آشکار و صریح نیست که آن‌ها را «مضمون» شعرهایش بدانیم، اگرچه تنها عنوان درخت پریماورای هیتلری‌ها حضور نوعی «شعر سیاسی» در شعر ایتالیا را وعده می‌دهد. این صراحت و بی‌پرده‌گویی جدید در شعری از شاعری جوان‌تر و هم‌عصر مونتاله، سالواتوره کوآزیمودو، به‌رغم آثار و بقایای لفاظی و مبالغه‌ی رومانتیک، مشهود است. میلان، اوت ۱۹۴۳ به درون‌مایه‌ی

سیاسی‌اش وفادار می‌ماند و آن را برجسته می‌سازد:

به‌عبث این گورستان را زیرورو می‌کنی
بیچاره دست، شهر مرده است.
مرده است: آخرین هیاهو محو می‌شود
در بطن ناویگیلیو. و بلبل
فروغلتید از دیرک سست، بالا بر فراز دیر،
آن‌جا که قبل از فاجعه می‌خواند.
کندن چاه در حصار را ختم کنید دیگر:
زندگان اشتیاق‌شان را از دست داده‌اند
دست آزیدن به مردگان را خطر مکن؛
چه برآماسیده، چه سرخ:
رهاشان کن تا بپوسند در خانه‌هاشان:
شهر مرده است، مرده است.

این شعر در مقایسه با اشعار برشت در موضوعات مشابه، به [سبک و آداب] زهدپیشگی جدید شعر وفادار نمانده است، چرا که صنایع لفظی و صور خیال حاکم بر آن، بیشتر واکنش شاعر به رخداد مذکور را ثبت کرده است تا حال و هوای خود واقعه را منتقل کند، و این واکنش مانند واکنش برشت نیست که برخاسته از نوعی حساسیت کاملاً سیاسی‌گرا است. (برشت می‌تواند اول شخص سخن بگوید و در عین حال گفتاری عامیانه و سیاسی نیز داشته باشد. این اول شخص، مانند هر اثر نمادین دیگر «پرسونا» (صورتک) محسوب می‌شد، اما پرسونایی که بنا به موضع و موضوع مشروط، ساده و جرح و تعدیل شده باشد.) شعر کوازیمودو با وجود آن که پژواک‌هایی از کادنس‌های مرثیه‌وار لئوپاردی را به ذهن متبادر می‌کند، گامی به سوی «شعر غیرناب» (در مقابل شعر ناب) است ــ شعر غیرنابی که پابلو نرودا نقشی به‌سزا در بربالیدن آن داشت.

پابلو نرودا در ۱۹۳۵ نوشته است: «شعر غیرناب به دست ما نابود شده است؛ چندان‌که با اسید. این شعر اشباع شده از عرق کارگران و دود کارخانه‌هاست، شعری که بوی سوسن‌های سفید می‌دهد؛ شعری که در آن هر کنش انسانی، مجاز یا ممنوع، نشان خود را بر آن نهاده است ...؛ شعری که مثل دستی لباس یا تنی به غذا آغشته، ناپاک و غیرناب است، شعری آشنا به اعمال زننده، با رویاها، با مشاهدات، نظربازی‌ها، ناهمواری‌ها، شب‌های بی‌خوابی، دل‌آشوبه، فوران نفرت و عشق، حیوانات، صفای روستایی، شوک‌ها، گفت‌وگوها، ایدئولوژی‌ها، مانیفست‌ها، شک و شبهه‌ها، مالیات‌ها و ...»
نرودا در این دوره، در تصورش از شعر غیرناب نه‌تنها آمال و آرزوها، که «مالیخولیا، احساساتی‌گری نخ‌نما، نتایج اعجاب‌انگیز، پتانسیل‌های فراموش‌شده‌ی انسانی، [استفاده از واژگان و عبارات]

غیرناب، بی‌نقص، مهجور مانند نور ماه، شاعر در غروب و ...» نیز حضور داشت. سبک مانیفست نرودا هم با شور و هیجان اشعار متقدم او، هجاهای بلند و لذتش از کثرت تصویرها همساز است. اصرار نرودا بر «بوی گند آدمیزاد» در شعر ــ بویی که رایحه‌ی سوسن‌های سفید را، مثل قبل از گندیده‌شدن‌شان، در بر دارد ــ کارش را به کار برشت پیوند می‌زند. برشت با خشکی و زهد مخصوصش برنامه‌ی مشابهی را در اشعارش، آن‌ها که در دهه‌ی ۱۹۳۰ نوشته شده و تنها پس از مرگش منتشر شده‌اند، طرح ریخت.

از تمام آثار

از تمام آثار آن‌ها را ترجیح می‌دهم
که مستعمل و مندرس‌اند.
ظرف‌های مسی گود شده با لبه‌های صاف
کارد و چنگال‌های دسته چوبی
که اکثر دسته‌ها خراش برداشته است؛ چنین اشکالی
در نظر من پرشکوه‌ترین‌ها هستند. سپس سنگ‌فرش‌های اطراف
خانه‌های قدیمی، خُرد و لگدمال پاهای بسیار،
با کپه علف‌های هرز در ترک‌ها، این‌ها نیز
آثاری مبارک‌اند.

به کار همگان می‌آیند
مدام در تغییرند، ظاهرشان را بهتر می‌کنند، لذت‌بخش
می‌شوند

پیکره‌های شکسته و «بناهای نیمه‌ویران» که در شعر برشت می‌آیند، ایماژها یا تصاویری هستند که از قید رومانتیسیسم و سانتیمانتالیسم بورژوایی رها شده‌اند و این هم ناشی از لحن برشت و هم ناشی از تأکید او بر تغییر و رشد است که مفاهیمی هستند که ریشه در آرمان‌شهر ایدئولوژیک برشت دارند. مهتاب و شاعران و قوهای نرودا اصلاً به دل برشت نمی‌چسبد تا این که شاعر شیلیایی در سال ۱۹۴۳ به حزبی می‌پیوندد و روند عریان کردن شعرش از تأثیرات «بورژوازی» را آغاز می‌کند. او در ابتدا علاقه‌ای نداشت که از خیال‌پردازی‌های سنتی شعر اسپانیایی و تأثیرات سوررآلیست‌ها دل بکند تا این که در مقاله‌ی «ابهام و صراحت در شاعری» که در سال ۱۹۵۳ ارائه کرد، تغییرات سبک شاعری‌اش در او جوانه زد. او اعلام کرد که «در حال نوشتن اشعاری برای مردم عادی است، مردمی که چنان فقیر نگه داشته شده‌اند که حتی خواندن و نوشتن نیز نیاموخته‌اند». این مقاله او را بدان‌جا

کشاند که از شعری دفاع کند که «مانند نان است و می‌توان همگان را در خوردن آن شریک کرد، چه فرهیختگان و چه روستاییان را». او اعلام کرد: «این برای من تقلایی بزرگ بود که ابهام را قربانی صراحت کنم، چرا که زبان ابهام امتیاز کاست ادبی در کشور من است ... من تصمیم گرفته‌ام که در اشعار جدیدم ساده‌تر و ساده‌تر بنویسم، هر روز ساده‌تر از دیروز».

کشمکش بین دو سبک «مبهم» و «شفاف» نرودا در شعر بلند و چندبخشی بلندی‌های ماچوپیچو، که ادامه‌ای بر کانتوی عام است و در سال ۱۹۴۵ نوشته شده است، قابل مشاهده است. به‌عنوان نمونه بخش نهم زنجیره‌ای است از تصویرها و استعاراتی که به قواعد نحوی نیز استوار نیستند و بسیاری از آن‌ها ممکن است برای خواننده‌ی ناآشنا به ریشه‌ی باروک شعر اسپانیولی، چیزی نباشد جز «وهمیات سوررئالیستی» فرانسویان. چهل و سه سطر از این بخش فاقد حتی یک گزاره یا فعل معلوم است که به کار «توضیح» تصویرها و استعارات شعر بیاید یا سبب شود آن‌ها به بحثی وصل شوند که چندان هم در این شعر تلویحی نیست. چنین رویکردی منجر به استقلال و خودبنیادی تصویرها و استعارات می‌شود، همان‌گونه که در شعر «ناب» چنین است؛ با این حال، بافت و زمینه‌ی کل این اشعار دنباله‌دار [که بلندی‌های ماچوپیچو هم جزء آن است] معنا و دلالتی دیگر نیز به آن‌ها می‌افزاید. اگر چه معدودی از این تصویرها تقریباً توضیحی عینی از این شهر کوهستانی و پیرامون آن است، مثلاً «دژ مفقود» در سطر دوم این بخش، اغلب‌شان دگرگونی‌های ذهنی چیزهایی هستند که به دیده‌ی شاعر می‌آیند ــ مثلاً اسب ماه، نور سنگ.

از طرف دیگر، در بخش دوازدهم این شعر، لحن سطرها نه‌تنها دستوری می‌شوند و کم‌تر حالت استعاری به خود می‌گیرند، قواعد نحوی هم با سلامت رعایت می‌شوند و اگر هم استعاره‌ای مورد استفاده قرار می‌گیرد، تابع نوعی استدلال منطقی و روشن است. این عدم تجانس ظاهری به گستره‌ی کل شعر راه می‌یابد؛ مثلاً نرودا در بخش نهم به طبیعت می‌پردازد، و در بخش دوازدهم به جهان تاریخی و انسانی توجه می‌کند ــ تاریخی که درمورد مردمی است که این شهر را بنا کردند. تصاویر خودبنیادی که فاقد نحو روشن و فعل‌اند، از آن‌گونه هم‌نشینی هم عاری‌اند که آن‌ها را به زمان تاریخی مذکور مرتبط سازد و همچنین به نظم شاعرانه‌ای که این تصاویر بدان متعلق‌اند. با این همه، چنین ترفندی کاملاً درخور پدیده‌های تاریخی بخش نهم هستند و سرآخر شاعر به شفافیت و بیانی مستقیم متوسل می‌شود تا خود را با سازندگان این شهر یکی سازد و از آن‌ها بخواهد که «با کلام من و از طریق خون من سخن بگویید».

در پس چنین دعوت و فراخوانی، نوعی پیش‌فرض پیام‌آورانه خفته است که کلیدی برای درک دشواری‌هایی است که نرودا در تکامل سبک روشن و غیربلاغی‌ای با آن‌ها روبه‌رو است که تعهدات سیاسی و انسان‌گرایانه‌اش می‌طلبد. همان‌گونه که قبلاً گفتم، برشت مجبور شده بود که نه‌تنها سبک بیانش را از هر شاعرانگی‌ای بپیراید، بلکه شخصیت شاعرانه‌اش را هم از تمامی آن چیزهایی که می‌پنداشت به‌شکلی افراطی فردگرایانه‌اند، عاری سازد. چنین روندی را می‌توان در اشعار متأخر نرودا نیز مشاهده کرد؛ چنان که بعدها، هیو مک‌دیارمید، شاعری که به‌لحاظ سیاسی متعهد به شمار

می‌رفت، نیز در شعر قضاوت‌گرانه‌اش به یاد جیمز جویس، به آن ضدشعر خاص دوران مابعد ۱۹۴۵ نزدیک می‌شود. اشعار متأخر نرودا نیز عمداً غیرناب و شبیه نثر بود چرا که آهنگ و قوه‌ی تخیل را کاملاً به خدمت نوعی استدلال سیاسی و انسان‌گرایانه درآورده بود.

نفس تجربی یا امپریکال نرودا در مجموعه‌ای از اشعار هویدا است که در انگلیس با نام ما بسیاریم منتشر شد. آن حرکات و ژست‌های بلاغی کنار گذاشته شده‌اند اگرچه اشعار اغلب شامل تأمل و تشکیک شاعر در وجود خویشتن می‌شود و او به‌خوبی به این واقعیت واقف است که او شخصیت شاعرانه‌ی غنی و متکثری دارد که نمی‌توان به‌سادگی از کنارش گذشت و آن را به نفسی تجربی تقلیل داد که نماینده‌ی مردم کوچه و بازار باشد. چنین درگیری و تصمیمی در شعر کوتاه افتتاحیه‌ی کتاب دیده می‌شود:

... می‌خواستم مثل نان باشم
جنگ‌ها هیچ‌گاه مرا به‌دردنخور نمی‌دانستند

اما اینک منم با آنچه دوستش دارم
با انزوایی که عذرش را خواسته‌ام
در سایه‌ی آن سنگ، من استراحت نمی‌کنم.

دریا در کار است، مشغول در سکوت من.

این شعر حاکی از آن است که عملکردهای سیاسی و اجتماعی شعر نمی‌توانند کل تخیل قوه‌ی خیال نرودا را به خود مشغول کنند، این که «گفت‌وگو با درختان» یا تنها تأمل در باب درختان در سکوت و در انزوا، نیازی انسانی‌اند و مانند نیاز به نان واقعی است، اگرچه کاملاً به‌همان اندازه عمومی نیست، حتی اگر به‌نوشته‌ی برشت، سکوت «پدر چه بسیار گناهان» باشد. نرودا در شعر من به دنبال سکوتم این نیاز را صریحاً بیان می‌کند:

نمی‌توانم بدون برگ‌هایی باشم
که پرواز می‌کنند و بر زمین سقوط می‌کنند

درمورد نرودا، دشواری تقلیل نفس شاعرانه و نفس تجربی، هر دو، به کوچک‌ترین مخرج مشترکی که در میان همه‌ی آدمیان مشترک باشد، و البته براساس معتقدات نرودا این کوچک‌ترین مخرج مشترک اقتصادی است، در شعر کوتاهِ ما بسیاریم صریح‌ترین شکل خویش را می‌یابد:

از آدم‌های بسیاری که من هستم، که ما هستیم،
نمی‌توانم فقط در یکی ساکن شوم
آن‌ها زیر لباسم گم شده‌اند.

آن‌ها به شهر دیگری رفته‌اند.
وقتی همه‌چیز انگار مهیا است
تا من خودم را مردی باهوش نشان دهم
ابلهی که در شخصم پنهانش می‌کنم
رشته‌ی سخن را به دست می‌گیرد و دهانم را اشغال می‌کند
...
وقتی خانه‌ای اشرافی آتش می‌گیرد
به جای آتش‌نشان‌هایی که خبر کرده‌ام
آتش‌سازی بر صحنه ظاهر می‌شود،
و او من هستم. کاری نیست که از عهده‌اش برآیم.
چه کار باید بکنم تا خودم را بشناسم؟
چطور تکه‌تکه‌های خودم را سر هم کنم؟

این سادگی، خودمانی و مستقیم بودنِ سبک نرودا در این شعرش بسیار همخوان با پیشرفت‌های بین‌المللی پس از سال ۱۹۴۵ است که در پی پرکردن شکاف بین نفس تجربی و نفس فرافکنی‌شده‌ی شاعران بودند، همان‌گونه که شعر ترس از همین مجموعه (ما بسیاریم)، چهره‌ی قهرمانانه‌ی شاعر را درهم می‌شکند، یا بی‌کاره‌ها، که سرخوشی احساسی شاعر از هدایای زمین به خودش را در تقابل با اصرار و تقلای دیگرانی نشان می‌دهد که برآن‌اند «به ماه اصیل دست‌درازی کنند» و «دواخانه‌هاشان را در آن‌جا برپا کنند». با این حال، همین ساده‌سازی سبک نرودا، او را در برابر پیچیدگی‌ها و محذورات گذشته قرار می‌دهد، مثلاً تشخیص و به‌رسمیت شناختن شخصیت چندگانه در ما بسیاریم، و با این پیچیدگی‌ها و محذورات چنان با ساده‌بینی و به‌شکلی سرسری برخورد می‌شود که چنین تشخیصی هیچ‌گونه ضربه و شوکی ایجاد نمی‌کند. کنکاش‌های نرودا در نفس خویش عامل تعادلی برای ساده‌سازی‌های او فراهم می‌آورند، ساده‌سازی‌هایی متفاوت از شعارگونگی‌هایی که در اشعار ایدئولوژیک دوران کوتاه استالینیستی او یافت می‌شوند، لیکن این اشعار با آن پیش‌فرضی که ما بسیاریم مبتنی بر آن است، درگیر نمی‌شوند؛ از همین رو، او می‌تواند در بی‌کاره‌ها چنین بسراید:

خانه‌ام هم دریا دارد و هم خاک
زنم چشم‌هایی درشت دارد
به‌رنگ فندق وحشی ...

این سطور که بی‌محابا خود را به اعتراضات صریح و غیرادبی از آن نوعی تسلیم می‌کنند، از

آن‌گونه شعرهایی‌اند که نرودا ضد [اشعار] «ژیدی» و «ریلکه‌ای» و دیگر «شاعران لطیف و رنگ‌پریده‌ی ساکن در برج عاج سرمایه‌داری» تصنیف کرده است. لیکن چون این «من» که در این اشعار ظاهر می‌شود، همچون «من» شعرهای برشت، به آن افرادی که به‌لحاظ اجتماعی مخاطب این شعرها و مرتبط با آن‌ها هستند تبدیل نمی‌شوند، «نان» سبک ساده و سرراست نرودا نسبت به سبک خیال‌انگیز، خودبسنده و بلاغی اشعار اولیه‌اش برای «مردم عادی» هضم‌ناپذیرتر از آب درآمده است، اگر حتی تنها دلیلش این باشد که «مردم عادی» اگر هم به شعر روی آورند، نه به‌دلیل نان که به‌خاطر کیک‌های خامه‌ای است.

به‌یاد ماندنی‌ترین قطعات این اشعار آن‌هایی نیستند که نرودا در آن‌ها با خوانندگانش صمیمی است، مواظب حرکات‌اش و در عین حال، آگاه به این نکته است که این خاکی بودن ژستی در برابر دوربین است، بلکه اتفاقاً آن قطعاتی هستند که در آن‌ها به حرفه‌ی حقیقی خویش در زندگی‌اش بازمی‌گردد ــ حرفه‌ای که فرایندهایش ضرورتاً خصوصی و انزواجویانه‌اند اگرچه محصول‌شان برکنار از این صفات است.

*

افراطی‌ترین شکل زهدپیشگی جدید در میان شاعرانی دیده می‌شود که تجربه‌ی آن‌ها درخصوص جنگ کلی و سیاست کلی چنان تأثیری بر ایشان گذاشته که این پیش‌فرض را از آن‌ها ستانده است که احساسات شخصی و تخیل شخصی هنوز در هماهنگی با حقایق کلی گونه‌ای معنادار است؛ این که ناب‌ترین و عمیق‌ترین ادراکات شعرا امری نمونه‌ای و برجسته باقی می‌ماند چون آن‌ها برای چیزهایی نام می‌یابند که در غیر این‌صورت بی‌نام می‌ماندند ــ موضوعی که اساس آثار ایو بونفوا و ژاکوته، و نیز مضمون اصلی برخی شاعران آمریکایی چون رابرت دانکن را تشکیل می‌دهد. این شکل از زهدپیشگی جدید فقط ضداستعاری نبود، بلکه خصم اسطوره‌گرایی هم بود. یکی از بلندپروازانه‌ترین اشعار ایو بونفوا، اسطوره‌ی نزول پرسفونه به دنیای زیرزمینی [یا قلمرو ظلمانی هادس] را بازتفسیر می‌کند. به‌عنوان نمونه‌ای دیگر، تادئوش روژه‌ویکز ــ شاعر لهستانی ــ اساطیر و سرنمون‌ها یا آرک‌تایپ‌ها به‌مانند زبان سنتی شعر اموری مشکوک و گول‌زنک بودند. به‌نوشته‌ی او: «من اشعار خودم را هم با نوعی بی‌اعتمادی شدید و وقاد می‌نگرم. من آن‌ها را از بازمانده و بقایای کلمات می‌پردازم؛ از کلمات اسقاطی؛ از کلماتی که علاقه‌ای برنمی‌انگیزند؛ کلماتی که از کپه‌ی عظیمی از زباله‌ها گرد می‌آورم؛ از گورستانی بزرگ». «کپه‌ی عظیم زباله‌ها» و «گورستان بزرگ» واقعیاتی بودند که جنگ جهانی دوم، بسیاری از شاعران اروپایی از جمله روژه‌ویکز را به آن‌ها تقلیل داده بود. همین شاعر بی‌اعتمادی‌اش به استعاره‌ی شاعرانه را این چنین بیان کرده است:

«هرچه بیرون شعری پیچیده‌تر، پرطمطراق‌تر و شگفت‌انگیزتر باشد، درون آن مشکوک‌تر است. رخداد غنایی اغلب در نفوذ به زینت‌ها [و صنایع بدیعی] ساخته‌ی شاعر ناکام می‌ماند. این بدان معناست که در مرحله‌ای خاص، هنر ابداع تصاویر بی‌معنا شده است، اگر چه

بداهتاً حاکی از فرهنگ، مهارت، اصالت و دیگر خصایلی باشد که منتقدان ما چنین ارزش عظیمی برایش قائل‌اند. از این رو به نظر من عملکرد استعاره، به‌مثابه برترین و سریع‌ترین میانجی میان مؤلف و مخاطبش، به‌شدت دچار معضل شده است. شاعر در حقیقت تصاویر را برای رنگین‌کردن شعرش استفاده می‌کند. بنابراین، تصویر راهی انحرافی و مسیری پیچاپیچ است، حال آن که رخدادها در قلمرو احساسات منتظرند تا خود را مستقیماً آشکار سازند ــ اگرچه آن‌ها ناگهان در کلیت نامبهم خویش ظاهر می‌شوند و منتظر می‌مانند تا با خوانندگان روبه‌رو شوند. از این رو، تصویر و استعاره عجله نمی‌کنند، بلکه مواجهه‌ی خواننده با معنای حقیقی اثر شاعرانه را به تعویق می‌افکنند».

البته خود تادئوش روژه‌ویکز نیز از تصاویر استفاده می‌کند، و چون میان تصاویر و استعارات، یا میان استعارات تزیینی و استعارات کاربردی تمایزی برقرار نمی‌کند موضوع شعر را مبهم می‌سازد؛ چرا که خود زبان نیز تا حد زیادی استعاری است.

روژه‌ویکز رویه‌ی شاعری خود را به صریح‌ترین صورت در شعری به‌نام شعر من بیان می‌کند:

هیچ چیزی را ترجمه نمی‌کند
هیچ چیزی را توضیح نمی‌دهد
هیچ چیزی را بیان نمی‌کند
هیچ کلیتی را نمی‌پذیرد
هیچ امیدی را برآورده نمی‌سازد

هیچ قاعده‌ی جدیدی ابداع نمی‌کند
هیچ سرگرمی‌ای نمی‌سازد
جایی معین دارد
که باید پرش کند
اگر مرموز نیست
اگر اصیل نیست
اگر شگفت‌زده نمی‌کند
خب علی‌القاعده همین‌گونه باید باشد

از ضرورت خاص خودش پیروی می‌کند
امکانات خاص خودش
و محدودیت‌هایش
تابع قواعد خودش است

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جای هیچ چیز دیگر را نمی‌گیرد
و هیچ چیز دیگر هم نمی‌تواند جایش را بگیرد
گشوده به همه است
بدون هیچ رمزی

رسالت‌های بسیاری دارد
که هرگز از عهده‌اش ساخته نیست.

این قطعه ضدشعری محض است و نه‌تنها عاری از استعاره که فاقد زیبایی است که به‌اعتقاد رابرت دانکن هنوز همسان با حقیقت است. روژه‌ویکز گفته است: «آنچه من تولید کرده‌ام، شعری برای وحشت‌زدگان است. برای آن‌هایی که رها شدند تا سلاخی شوند. برای آن‌ها که جان به در بردند. ما زبان را از نقطه‌ی صفر آموختیم، من و آن مردمان». این ضدشعر نوشته شده از حالت ذهنی‌ای است که روژه‌ویکز در سال ۱۹۶۰ چنین تبیینش کرد: «من نمی‌توانم درک کنم که شعری باید باقی بماند در حالی که انسان‌هایی که آن شعر را خلق کردند، مرده‌اند. یکی از پیش‌فرض‌ها و انگیزه‌ها برای شعر من انزجار از شاعری است. آنچه انزجارم را برانگیخت، جان سالم به‌در بردن شعر از پایان جهان بود؛ گویی هیچ اتفاقی نیفتاده است». او در سال ۱۹۶۶ گفت: «من باید از ابتذال اعاده‌ی حیثیت می‌کردم». این عبارت مبتذل و پیش پاافتاده‌ی روژه‌ویکز نشانه‌ای از تنفر و پس زدن افراطی فردیت است و از همین رو، نشانه‌ی تنفر از ابداع و آفرینندگی است. آنچه او مشتاقانه در پی آن بود عبارت بود از: «بی‌نامی، فقدان شخصیت خلاق، غیبت هرگونه اصالتی». در شعری دیگر درمورد شاعری ــ بیت جدید ــ پسرش از خواب بیدار می‌شود و از او می‌پرسد که مشغول چه کاری است. او جواب می‌دهد: «هیچ» و ادامه می‌دهد:

دارم شعر زائدِ
جدیدی را
تصحیح می‌کنم.
آن هنگام که «به آوای ملالت‌باری» از درون خویش «گوش می‌دهد»، می‌شنود که:
یکی خواهد آمد
تا با دستمالی
این کپک سخن‌گو را
از پوست‌هایتان پاک کند.

او در سال ۱۹۶۶ گفت: «تولید "زیبایی" برای القای "تجربیات زیباشناختی" به نظرم مشغولیتی بی‌ضرر، اما مضحک و بچه‌گانه می‌آید».

* این مقاله ترجمه‌ای است از:

Michael Hamburger. A New Austerity, The Tryth of Poetry, Chapter 9.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی