شعر و تفکر تجریدی

نوشتهٔ پل والری
ترجمهٔ هاله لاجوردی

مفهوم شعر را اغلب نقطهٔ مقابل مفهوم تفکر خصوصاً «تفکر تجریدی» می‌پندارند. مردم به همان‌سان که می‌گویند خیر و شر، حسن و قبح، گرم و سرد، می‌گویند «شعر و تفکر تجریدی». اکثر مردم بدون تأمل بیشتر بر این باورند که کنش تحلیلی فکر، یعنی تلاشهای مبتنی بر اراده و دقّت که در جریان آن ذهن به‌کار گرفته می‌شود با طراوتِ الهام، با فوران احساس و با لطافت و تخیلی که نشانه‌های شعر هستند و در همان نخستین کلمات آشکار می‌شوند، ناسازگار است. اگر اثر شاعری ژرف تشخیص داده شود به نظر می‌رسد این ژرف بودن گونهٔ کاملاً متفاوتی از ژرف بودن اثر فیلسوف یا دانشمند باشد. برخی مردم تا آنجا پیش می‌روند که می‌اندیشند اگر چنانچه شاعر حتی بر هنر خود تعمق کند، یعنی از همان نوع تفکر دقیقی که برای پرورش گلهای سرخ به‌کار می‌رود، نتیجه‌اش فقط می‌تواند به ضرر شاعر باشد چراکه اصل و جذابترین موضوعِ خواست او می‌باید انتقال تأثیرات ذهنیِ عواطف خلاّقی باشد که به‌تازگی و به شادمانی بروز یافته است، عاطفهٔ خلاّقی که به میانجی شگفتی و لذّت دارای این قدرت است که شعر را تا ابد از هر نوع انتقادی مصون بدارد.

احتمالاً این عقیده رگه‌ای از حقیقت در بر دارد، هرچند که سادگی آن مرا به این شک می‌اندازد که بنیانی تحقیقی و مدرسه‌ای دارد. حس می‌کنم ما این گفته و برنهاد را بدون هر نوع تأملی آموخته‌ایم و به‌کار بسته‌ایم و اینک درمی‌یابیم که به‌سان تقابلی لفظی میان شعر و تفکر تجریدی که گویی نشانگر رابطه‌ای روشن و واقعی میان دو اندیشه‌ای است که به خوبی تعریف شده، ملکهٔ ذهنمان شده است. باید اذعان کرد که آن نیرویی که ما ذهنِ خود می‌نامیم همواره از

فرط تعجیل به این ساده‌سازیها تن می‌دهد. یعنی صفتی که آن را کاملاً برای صدور همه نوع ترکیبات و احکام توانا می‌سازد تا منطق خود را آشکار کند و منابع بلاغی خود را گسترش دهد ــ سخن کوتاه یعنی وظیفهٔ ذهن بودن خود را تا آنجا که ممکن است به شیوه‌ای درخشان انجام دهد.

در همه حال این تقابل کلاسیک که ظاهراً به میانجی زبان متبلور شده است همواره از دید من عجولانه و ناقص و در عین حال چنان ساده‌انگارانه بوده است که هیچگاه ترغیب نشده‌ام تا خودِ موارد را با دقّت بیشتری بررسی کنم.

شعر، *تفکر انتزاعی*. این عبارتی است که به سادگی بر زبان رانده می‌شود و ما فوراً بنا را بر این می‌گذاریم که عبارتی کاملاً روشن و کاملاً دقیق را بر زبان رانده‌ایم تا بر اساس آن پیش برویم بی‌آنکه لزومی برای مراجعه به تجربیاتمان باشد؛ و با استفاده از این تقابل (که سادگی آن بسیار جذاب است) به عنوان بهانه، استدلال و یا اساس، نظریه‌ای بپردازیم یا بحثی را آغاز کنیم. آدمی می‌تواند بر مبنای این تقابل نظریه‌ای متافیزیکی ــ یا حداقل «روان‌شناسیِ تمام‌عیاری» ــ بنا کند و برای خود نظامی از حیات ذهنی، از دانش و از ابداع و تولید آثار ذهن بسط و گسترش دهد که پی‌آمد آن ناگزیر همان ناهمنوایی و تقابلِ واژگانیی خواهد بود که نقطهٔ آغازین همین نظریه بود. ...

تا آنجا که به من مربوط می‌شود، من در مورد هر موضوعی که می‌خواهم شروع کنم، در آغاز کار (منظور آغازی است که خاصِ خود من است) عادتی عجیب و خطرناک دارم. عادتی که دوباره آغازکردن را ایجاب می‌کند، تمام جاده را دوباره طی کردن، به طوری که گویی دیگران هرگز نقشه‌ای از آن در دست نداشته‌اند و در آن سفر نکرده‌اند... .

این همان جاده‌ای است که پیش روی ما قرار دارد و یا به میانجی *زبان* بر ما تحمیل می‌شود.

با هر پرسشی، پیش از آنکه هرگونه بررسی عمیقی از محتوا صورت گیرد من نگاهی به زبان می‌افکنم؛ من معمولاً همچون جراحی که دستهایش را ضدعفونی می‌کند و محیط جراحی را مهیا می‌سازد، کار را دنبال می‌کنم. این همان چیزی است که من آن را تمیزکردن وضعیت *لفظی* می‌نامم. باید این طرز بیان را که در آن کلمات و اشکال سخن معادلِ دستان و ابزار جراح گرفته شده است ببخشید.

من عقیده دارم که ما باید دربارهٔ اولین تماس یک مسأله با ذهنمان محتاط باشیم. باید دربارهٔ نخستین کلماتی که هر پرسشی در ذهن ما مطرح می‌سازد احتیاط کنیم. پرسش جدیدی که

برایمان پیش می‌آید در مرحله‌ای ابتدایی است؛ دچار لکنت‌زبان است؛ فقط به اصطلاحاتی عجیب دسترسی دارد که آمیخته با ارزشهای اکتسابی و تداعیهاست و ناگزیر از استقراض همهٔ اینهاست. اما از همین راه است که این پرسش نیاز حقیقی ما را به‌گونه‌ای نامحسوس منحرف می‌کند. ما بدون شناسایی این امر، پرسش اصلی خود را رها می‌کنیم و در پایان به این باور می‌رسیم که عقیده‌ای را انتخاب کرده‌ایم که کاملاً متعلق به خودمان است. و فراموش می‌کنیم که انتخاب ما صرفاً بر مبنای توده‌ای از عقاید شکل گرفته است که مبنای آن کارهای کمابیش کورکورانهٔ دیگران، و بخت بوده است. این همان چیزی است که در برنامه‌های احزاب سیاسی اتفاق می‌افتد، هیچ‌یک از آنها دقیقاً مطابق طبع و علایق ما نیستند (یا نمی‌توانند باشند). اگر یکی را از بین بقیه انتخاب کنیم به تدریج به فردی بدل می‌شویم که با آن حزب و یا با آن برنامه تناسب دارد.

پرسشهای فلسفی و زیبایی‌شناختی به میانجی کمیّت و تنوع و قدمت محققان و استدلالها و راه‌حلها سراسر مبهم و تیره و تار شده‌اند، استدلالها و راه‌حلهایی که همگی در قالب واژگانی محدود خلق شده‌اند، و هر نویسنده‌ای در این موارد چنان کلمات را بر مبنای تمایلات خود به‌کار می‌گیرد که در کل این احساس به من دست می‌دهد که چنین آثاری همانند منطقه‌ای در دوزخ یا جهان زیرین عهد باستان هستند که خاصه به متفکران عمیق اختصاص یافته است. در اینجاست که صدها دانا ایدس (Danaïdes) و ایخیون (Ixions) و سیزیفوس (Sisyphuses) جاودانه می‌کوشند تا جامهای سوراخ را پُر کنند و سنگهای غلطان را به جای خود بازگردانند؛ یعنی می‌کوشند تا همان یک دو جین کلمه را که ترکیباتشان گنجینهٔ معرفت نظری (Speculative Knowledge) را می‌سازد مجدداً تعریف کنند.

اجازه دهید که به این ملاحظات اولیه آخرین تذکر و مثالی روشن را اضافه کنم. تذکر این است: شما به طور حتم متوجه این واقعیتِ مرموز شده‌اید که کلمه‌ای معین که هنگامی که آن را در سخن روزمره می‌شنوید یا به‌کار می‌گیرید، کاملاً واضح و روشن است و حتی هنگامی که با سرعت در جمله‌ای معمولی به‌کار می‌رود هیچ مشکلی به بار نمی‌آورد، درست لحظه‌ای که آن را برای مطالعه‌ای خاص و مجزّا از مدار گردش کلمات خارج می‌کنید و سعی دارید پس از جدا کردن آن از کارکرد موقتی‌اش معنایش کنید، به طور رمزآلوده‌ای مشکل می‌شود و مقاومت عجیبی از خود بروز می‌دهد و همهٔ تلاشها برای تعریف خود را با شکست مواجه می‌کند. البته جستجوی معنای دقیق اصطلاحی که فرد مدام با رضایت کامل آن را به‌کار می‌برد کاری است مضحک و خنده‌دار. برای مثال: من کلمهٔ *زمان* را از حرکتش بازمی‌دارم. این کلمه تا زمانی که

بخشی از گفتار و اظهار نظری بود که شخصی به قصد بیان مطلبی خاص بر زبان می‌راند، در انجام کار خویش کاملاً روشن، دقیق، صاف و وفادار بود. ولی حالا که منزوی و پَر و بال بسته شده است، انتقام خود را می‌گیرد و ما را به این باور می‌رساند که معناهایی بیشتر از موارد استفاده‌اش دارد. پیشتر فقط یک وسیله بود، ولی حال به هدف، به موضوع نوعی میل یا خواست فلسفی دهشتناک بدل شده است. این کلمه به معمّا، به مغاک و به مایهٔ شکنجهٔ اندیشه بدل می‌شود....

برای کلمهٔ زندگی و تمامی کلمات دیگر نیز وضعیت به همین سان است.

این پدیده که به سادگی مشاهده می‌شود ارزش انتقادی زیادی برای من یافته است. به علاوه مثالی از آن استنتاج کرده‌ام که در نظر من به خوبی ویژگی عجیب مواد و مصالح لفظی ما را نشان می‌دهد.

هر یک از کلماتی که ما را قادر می‌سازد تا با سرعتی زیاد از روی شکافهای فکری بپریم و در الهامات نهفته ایده‌ای را دنبال کنیم که سازندهٔ شکل بیان خود است، برای من به سان یکی از آن چوبهای سبکی است که فرد روی نهر یا شکافی در کوهستان می‌اندازد و می‌تواند وزن کسی را که از روی آن با سرعت می‌گذرد تحمل کند. ولی او باید بی‌آنکه سنگینی‌اش را بر آن بیندازد بی‌وقفه از رویش عبور کند ــ مهمتر از همه او نباید فکر رقصیدن بر روی چوب نازک را برای امتحان کردن میزان مقاومت آن به مخیله‌اش راه دهد!... در غیر این صورت پل شکننده بلافاصله واژگون می‌شود و یا می‌شکند و همه چیز به اعماق فرو می‌ریزد. به تجربهٔ خود رجوع کنید؛ درخواهید یافت که ما یکدیگر و خود را فقط به لطف گذر سریعمان *از روی کلمات* می‌فهمیم. ما نباید بر روی آنها تأکید کنیم وگرنه شاهد خواهیم بود که روشنترین گفتارها به معماها و توهمات کم‌وبیش فرهیخته تبدیل می‌شود.

ولی چگونه می‌توانیم فکر کنیم ــ یا بهتر بگویم چگونه می‌توانیم دوباره فکر کنیم و هر آنچه را که شایستهٔ مطالعه‌ای عمیق است مطالعه کنیم ــ اگر قرار باشد زبان را ماهیتاً چیزی اعتباری بدانیم (همان‌گونه که اسکناس یا چک امری موقتی و اعتباری است و این به اصطلاح «ارزش» آن است که ما را وامی‌دارد تا ماهیت حقیقی‌اش را فراموش کنیم، و از یاد ببریم که اسکناس تکه‌ای کاغذ است که عموماً نیز کثیف است. البته این کاغذ در دستهای بسیاری چرخیده است.... ولی کلمات نیز در دهانهای بسیار و در جملات بسیار چرخیده‌اند و مورد استفاده‌ها و سوءاستفاده‌های بسیار نیز قرار گرفته‌اند و به همین سبب باید ظریفترین احتیاطها را به کار بست تا از بروز آشفتگی و اشتباه زیاده از حد در ذهن خویش جلوگیری کنیم، اشتباه میان آنچه فکر

می‌کنیم و سعی داریم به آن فکر کنیم با آنچه فرهنگهای لغت و نویسندگان و یا حتی کل نژاد بشر از بدو پیدایش زبان می‌خواهند که فکر کنیم... .

از این رو من باید مراقب باشم تا آنچه را که کلمات شعر و تفکر تجریدی در همان لحظه‌ای که ادا می‌شوند، به من القاً می‌کنند، نپذیرم. در عوض باید به درون خود بنگرم. آنجاست که باید به دنبال مشکلات واقعی و مشاهدات عینی‌ام دربارهٔ حالات واقعی‌ام باشم؛ آنجاست که تعبیر خود از عقلانی و غیرعقلانی را خواهم یافت؛ و درخواهم یافت که آیا آن تقابل و برنهاد ادعایی [یعنی تقابل میان شعر و تفکر تجریدی] به راستی وجود دارد یا نه و وجودش در وضعیتهای زنده چگونه است. اذعان می‌کنم وقتی با مشکلات ذهنم کلنجار می‌روم، عادت دارم میان مسائلی که احتمالاً خود ابداع کرده‌ام و نمایانگر نیازی هستند که حقیقتاً ذهن من حسّشان می‌کند و سایر مسائل، یعنی مشکلات مردم دیگر، تمایز قائل شوم. در مورد مشکلات مردم [باید بگویم] دسته‌ای از آنها (مثلاً ۴۰ درصد) به نظر من [اساساً] وجود ندارند، و چیزی بیش از مشکلات ظاهری نیستند: من *آنها را حس نمی‌کنم*. و در مورد بقیه هم، بسیاری از آنها به نظر من بسیار بد بیان می‌شوند... . من نمی‌گویم حق با من است، بلکه می‌گویم من آن چیزی را مشاهده می‌کنم که هرگاه می‌کوشم ارزشها و معانی غیرلفظی را جایگزین فرمولهای لفظی کنم در درونم رخ می‌دهد، ارزشها و معانیی که از زبان مورد استفاده مستقل هستند. من وجود تصاویر و کششهایِ ساده و ابتدایی، و محصولات خام نیازها و تجربیات شخصی خود را کشف می‌کنم. *این خودِ زندگی من است* که دچار شگفتی است، و زندگی من اگر بتواند باید پاسخ پرسشهای مرا بیابد، چرا که فقط در بطن واکنشهای زندگیمان است که نیروی کامل یا به تعبیری ضرورت حقیقت [وجودی] ما می‌تواند استقرار یابد. تفکری که از این زندگی نشأت گیرد به خاطر نفع و سود خود هیچ‌گاه از کلمات خاصی استفاده نمی‌کند که به نظرش فقط مناسب مصرف بیرونی است؛ و یا از کلمات خاص دیگری که ژرفای آنها مبهم است و ممکن است تفکر را در مورد قدرت و ارزش واقعی آن فریب دهند.

از این روست که من در درون خود متوجه حالات مشخصی شده‌ام که به درستی می‌توانم آنها را شعری بنامم، زیرا برخی از آنها در نهایت در اشعار تحقق یافتند. آنها مولود هیچ علت مشخصی نبودند که از این و یا آن حادثه نشأت گرفته باشند؛ آنها هماهنگ با ماهیت خود بسط و گسترش یافتند، در نتیجه من نیز دریافتم که برای مدتی از حالت مأنوس ذهنی خود دور افتاده‌ام. سپس این چرخهٔ ذهنی کامل گشت و بار دیگر مبادلات عادی و همیشگی میان زندگی و تفکر من برقرار شد، ولی در این فاصله، یک شعر سروده شد، و چرخهٔ ذهنی نیز با کامل کردن خود،

چیزی به جا نهاد. این مدار بسته، چرخهٔ کنشی است که به اصطلاح ظهور کرده و به قدرت شعری شکل بیرونی معینی بخشیده است...

در موارد دیگر متوجه شدم حوادثی همین‌قدر بی‌اهمیت شکل کاملاً متفاوتی از حاشیه‌روی را موجب شد، شکلی با نتیجه‌ای دیگر و سرشتی دیگر. (یا به نظر می‌رسید که موجب شد.) برای مثال ترکیب ناگهانی ایده‌ها، یا یک قیاس، به همان اندازه مرا از جا به در می‌کرد که صدای شیپور در قلب جنگل گوشها را تیز می‌کند و در نتیجه توجه هماهنگ همهٔ عضلات فرد را به سوی نقطه‌ای در دوردست، در میان اعماق پُربرگ جنگل معطوف می‌کند. ولی این بار به جای یک شعر، تجزیه و تحلیل یک حس عقلانی ناگهانی بود که مرا در بر می‌گرفت. این شعر نبود که کمابیش به سادگی در طول این مرحله شکل می‌گرفت بلکه این یا آن گزاره و حکم بود، حکم و گزاره‌ای که می‌رفت تا در عادات فکری من ادغام شود یا نوعی فرمول بود که می‌بایست از این به بعد به عنوان ابزاری در خدمت تحقیقات بعدی قرار گیرد...

من از اینکه بدینسان خود را بر شما آشکار می‌سازم پوزش می‌طلبم؛ ولی به عقیدهٔ من صحبت کردن از چیزی که فرد تجربه‌اش کرده پُرفایده‌تر از تظاهر به دانشی است که کاملاً غیرشخصی باشد، یعنی مشاهده‌ای بدون مشاهده‌کننده. در واقع هیچ نظریه‌ای وجود ندارد که بخشی به دقت مهیاشده از نوعی زندگینامهٔ خودنوشت نباشد.

من به‌هیچ‌وجه وانمود نمی‌کنم که به شما درس می‌دهم. من هیچ چیزی نمی‌گویم که شما از قبل ندانسته باشید؛ ولی شاید آن را به‌گونه‌ای دیگر بگویم. نیازی نیست به شما گفته شود که یک شاعر همیشه ناتوان از حل کردن یک *مسألهٔ منطقی* نیست؛ یا که یک منطقدان همیشه ناتوان از تشخیص این امر نیست که کلمات حاوی چیزی غیر از مفاهیم و مقولات و دستاویزهای محض برای قیاس نیز هستند.

در مورد این مطلب من نکته‌ای تناقض‌آمیز را نیز اضافه می‌کنم: اگر منطقدان هیچ‌گاه نتواند چیزی غیر از منطقدان باشد، هیچ‌گاه منطقدان نخواهد بود و نمی‌تواند باشد؛ و اگر شاعر هیچ‌گاه چیزی جز شاعر نباشد و مایه‌ای هر چند اندک برای استدلال تجریدی نداشته باشد، هیچ‌گاه اثری شعری از خود بر جای نخواهد گذاشت. من صادقانه بر این باورم که اگر انسانها قادر نبودند زندگیهای دیگری، غیر از نوع زندگی خود، ببینند، مسلماً زندگی خود را نیز نمی‌توانستند ببینند.

از این رو تجربه‌ام به من نشان داده است که یک نفس واحد می‌تواند دارای صور متفاوتی باشد: می‌تواند متفکر تجریدی یا شاعر شود، و این کار را به میانجی تخصصی‌شدنهای پی‌درپی

انجام می‌دهد که هر یک انحرافی است از آن حالت [نفسانی] کاملاً مستقلی که به شکلی سطحی و سُست در هماهنگی با محیط خارجی است و در عین حال همان حالت معمولِ وجود ماست، یعنی حالت مبادلات تفکیک‌نشده.

نخست اجازه دهید تا ببینیم و بشکافیم که آن شوک اولیه و همواره تصادفی که ابزاری شعری را در درون ما برمی‌سازد چیست؛ و مهمتر از همه بفهمیم که آثار آن چیست. مسأله را می‌توان به این گونه مطرح کرد: شعر هنری مبتنی بر زبان است؛ ترکیبات معینی از کلمات می‌توانند عاطفه‌ای را تولید کنند که سایر ترکیبات نمی‌توانند، و ما آنها را ترکیبات شعری می‌نامیم. این عاطفه چه نوع عاطفه‌ای است؟

من این امر را در درون خود این‌گونه بازمی‌شناسم: تمامی اشیاء و موضوعات ممکنِ جهان عادی، بیرونی یا درونی، هستیها، رخدادها، احساسات و کنشها، در عین حال که جلوه و نمود معمولی خود را حفظ می‌کنند به ناگهان در رابطه‌ای متناسب و درخشان ولی تعریف‌نشده با حالات تأثرات کلی ما قرار می‌گیرند. به عبارت دیگر این هستیها و اشیاء به خوبی شناخته شده ــ یا بهتر بگویم ایده‌هایی که مبین آنها هستند ــ به نوعی به لحاظ ارزشی تغییر می‌پذیرند. آنها یکدیگر را جذب می‌کنند، آنها به شیوه‌هایی کاملاً متفاوت از شیوه‌های معمولی به یکدیگر پیوند می‌خورند؛ اگر این بیان مجاز باشد آنها موسیقایی و پُرطنین می‌شوند و اصطلاحاً به شکلی هماهنگ به هم مربوط می‌گردند. جهان شعر که بدینسان تعریف می‌شود واجد شباهتهای گسترده‌ای با ویژگیهایی است که ما به جهان خواب و رؤیا نسبت می‌دهیم.

از آنجا که کلمهٔ *خواب* و *رؤیا* وارد صحبت ما شده است به طور گذرا بگویم که بررسی آن در ادوار مدرن با شروع رمانتیسم، اغتشاش نسبتاً قابل فهمی میان مقولهٔ خواب و رؤیا با شعر ایجاد کرده است. خواب و رؤیا و خیالبافی ضرورتاً شعری نیستند؛ ممکن است این‌گونه باشند ولی صور و ترکیباتی که به *میانجی* بخت شکل می‌گیرند فقط به مدد بخت صوَری هماهنگ هستند.

در هر صورت خاطرات ما از خوابها و رؤیاها از طریق تجربیات فراوان و مشترک به ما می‌آموزد که آگاهی ما می‌تواند با خلق شکلی از هستی که در آن اشیاء و هستیها به نظر مشابهِ همانهایی می‌رسند که در وضعیت بیداری وجود دارند مورد هجوم قرار گیرد، پُر و آکنده شود و کاملاً در آنها جذب شود. ولی معانی و روابط، و شیوه‌های تغییر و جایگزینی اشیاء در جهان خواب و رؤیا کاملاً متفاوت‌اند و بدون شک مانند نمادها و تمثیلها نمایانگر نوسانات بلاواسطهٔ تأثرات *کلی* ما هستند که تأثرات حسهای تخصصی‌شدهٔ ما قادر به کنترل آنها نیستند. حالت یا

وضعیت شعری نیز به شیوه‌ای بسیار مشابه ما را در بر می‌گیرد، تحول و گسترش می‌یابد و دست‌آخر گسسته می‌شود.

به عبارت دیگر می‌توان گفت که *حالت شعری* کاملاً نامنظم و ناپایدار، غیرارادی و حساس و شکننده است و ما آن را همان‌طور که *تصادفی* یافته‌ایم، *تصادفی* نیز از دست می‌دهیم. ولی این حالت برای شاعرشدن کافی نیست. همان‌طور که فرد با دیدن خواب و رؤیای گنج، هنگام بیداری وقتی با هیجان روی تخت خود می‌ایستد، نمی‌تواند گنج را پیدا کند.

وظیفهٔ شاعر ــ از این تعبیر شگفت‌زده نشوید ــ تجربه کردن حالت شعری نیست؛ این مسأله، مسأله‌ای خصوصی است. وظیفهٔ او به وجود آوردن این حالت شعری در دیگران است. شاعر با این واقعیت ساده شناخته می‌شود ــ یا حداقل هر کسی شاعر خود را بدین‌گونه بازمی‌شناسد ــ که باعث می‌شود خواننده دچار «الهام» شود. بی‌تردید الهام ویژگی جذاب و گیرایی است که خواننده آن را به شاعر مورد علاقه‌اش عطا می‌کند: خواننده در ما شاعران شایستگیهای متعالی فضایل و محسّناتی را می‌بیند که در درون خود او متحول شده است. او در ما شاعران در پی یافتن علت شگفت‌آمیز شگفت‌زدگی خود است.

ولی احساس شعری و تألیف تصنعی این حالت در برخی آثار، دو امر کاملاً مجزا و متفاوت‌اند، همان‌طور که حس و کنش دو امر متفاوت هستند. کنش مستمر از هر نوع تولید خودانگیخته‌ای پیچیده‌تر است خصوصاً زمانی که در قلمرویی قراردادی همچون زبان صورت گیرد. در اینجا شما از خلالِ توضیحات من ظهور تفکر تجریدی مشهور را شاهد هستید، تفکری که رسم و عرف آن را در مقابل شعر قرار می‌دهد. ما به زودی به این مسأله بازخواهیم گشت. فعلاً مایلم برای شما داستانی واقعی تعریف کنم تا شاید شما هم مثل من، و با همان روشنی و وضوح شگفت‌آور، کلِ تفاوت موجود میان حالت شعری یا عاطفی، حتی حالتی خلاّق و بکر را، با تولید یک اثر حس کنید. این داستان شرح یکی از مشاهدات جالب توجه خود من است که حدود یک سال پیش برایم اتفاق افتاد.

من خانهٔ خود را ترک کردم تا با پیاده‌روی و تغییر آب و هوا، بعد از انجام کاری سخت و خسته‌کننده، استراحتی کرده باشم. درحالی‌که در طول خیابان محل زندگی‌ام راه می‌رفتم ناگهان یک ریتم مرا قبضه کرد و وجود مرا تصاحب کرد و خیلی سریع به من احساس نیرویی خارج از من را القا کرد. جریان به‌گونه‌ای بود که انگار کس دیگری اختیار ماشین حیات مرا در دست دارد. سپس ریتمی دیگر مرا تسخیر کرد و با ریتم اولی ترکیب شد و روابط *متقاطع* غریبی بین این دو به وجود آمد. (من حداکثر تلاش خود را می‌کنم که تا آنجا که می‌توانم حالات خود را توصیف

کنم.) آنها حرکت پاهای مرا در حال راه‌رفتن با نوعی آواز که زمزمه می‌کردم، یا بهتر بگویم درون من زمزمه می‌شد، ترکیب کردند. این مجموعه مرتب در حال پیچیده‌تر شدن بود و به زودی پیچیدگی‌اش فراتر از هر آن چیزی رفت که من می‌توانستم آن را به شیوه‌ای عقلانی با قوای کارا و ریتمیک عادی خود تولید کنم. حس غریب بیگانگیی را که ذکر کردم تقریباً دردناک و شاید مضطرب‌کننده شده بود. من موسیقیدان نیستم؛ من کاملاً از فن موسیقی ناآگاهم؛ با وجود این در لحظه تابع جریانی شده بودم که بسیاری از بخشهای آن پیچیده‌تر از رؤیای هر شاعری بود. بحث من این است که در اینجا در مورد انتخاب شخص اشتباهی رخ داده بود، در انتخاب شخصی که این رحمت می‌باید بر او نازل شود اشتباهی رخ داده بود، چراکه من از این هدیه هیچ استفاده‌ای نمی‌توانستم بکنم، هدیه‌ای که بی‌تردید برای یک موسیقیدان واجد ارزش، شکل و دیمومتی گرانبها می‌بود، درحالی‌که این بخشهایی که ممزوج و در عین حال مجزا شده بودند، بیهوده ترکیبی به من عرضه کردند که توالی سازمان‌یافتهٔ زیرکانهٔ آن، جهل مرا شگفت‌زده کرد و آن را به یأس و نومیدی تنزل داد.

بعد از گذشت حدود بیست دقیقه ناگهان حالت جادویی محو شد و مرا به سانِ اردک قصه (که شاهد بیرون آمدن قو از تخمی بود که روی آن نشسته بود) آشفته و حیرت‌زده در ساحل رودخانهٔ سِن بر جای گذاشت. همزمان با دور شدن قو، حیرت من به تأمل تبدیل شد. من می‌دانستم که راه رفتن در من باعث به وجود آمدن جریان شتابانی از ایده‌ها می‌شود و نیز اینکه تقابل معینی میان آهنگ گامهای من و تفکراتم وجود دارد ــ تفکرات من گامهایم را تعدیل می‌کنند؛ گامهای من تفکرات مرا برمی‌انگیزانند ــ که بی‌شک امری شگفت‌انگیز، اما در عین حال فهمیدنی است. «دوره‌های واکنشی» (reaction periods) متعدد ما بی‌تردید همزمان هستند و اذعان به امکانِ وجود تأثیرات متقابل میان صورتی از کنش که صرفاً ناشی از حرکت عضلات است، با تولیدات متنوع تصاویر، احکام و استدلالها جالب توجه است.

ولی در این موردی که از آن صحبت می‌کنم، حرکت من هنگام راه‌رفتن به جای آنکه در آگاهی‌ام سبب این تصاویر، کلمات درونی و کنشهای بالقوه شود که آنها را *ایده* می‌نامند، به نظام ظریفی از ریتمها بدل شد. در مورد ایده‌ها باید بگویم آنها چیزهایی هستند متعلق به نوعی که برای من آشناست، چیزهایی هستند که می‌توانم به آنها اشاره کنم، آنها را برانگزیم و با آنها کار کنم... *ولی در مورد ریتمهای نامنتظرم نمی‌توانم این‌گونه سخن بگویم.*

به چه چیز باید فکر می‌کردم؟ گمان می‌کردم که فعالیت ذهنی در حال راه‌رفتن می‌بایست با هیجانی کلی تطابق داشته باشد که در بخشی از مغز من تحقق می‌یافت؛ این هیجان به بهترین

شکلی که می‌توانست خود را ارضا کرد و تسکین داد و مادامی که انرژی آن مصرف می‌شد، اهمیت چندانی نداشت که این انرژی صرف ایده‌ها و خاطره‌ها شود یا صرف ریتمهایی که ناخودآگاه زمزمه می‌شد. در آن روز انرژی صَرف شهودی آهنگین شده بود که پیش از بیداری در آگاهی من بسط و تحول یافته بود، یعنی در آگاهی شخصی که *می‌داند* که *موسیقی نمی‌داند*. تصور می‌کنم در مورد شخصی که *می‌داند* که *نمی‌تواند پروازکند* ولی هنوز این فکر در ذهن او فعال نشده است و هنوز خواب می‌بیند که پرواز می‌کند، وضع به همین صورت است.

من از بابت این داستان طولانی و حقیقی پوزش می‌طلبم ــ این داستان تا حدی که این قبیل داستانها حقیقی‌اند حقیقی است. در نظر داشته باشید که هر آنچه گفتم یا سعی کردم بگویم در ارتباط با آنچه *جهان خارج* می‌نامیم، آنچه *جسم ما* می‌نامیم، و آنچه *ذهن ما* می‌نامیم، رخ داد و مستلزم نوعی همکاری مبهم میان این سه نیروی بزرگ است.

چرا اینها را برای شما گفتم؟ از این جهت که تفاوت عمیق موجود میان تولید خودانگیختهٔ ذهن یا بهتر بگویم *تأثرات ما* به *عنوان یک کل* را با نوشتن [آگاهانهٔ] آثار نشان دهم. در داستان من اساس تصنیف موسیقایی، آزادانه در اختیار من قرار گرفت ولی سازمانی وجود نداشت که قادر به استفاده و حفظ و شکل دادن به آن باشد. دِگا (Degas) نقاش مشهور اغلب نکته‌ای بسیار درست و ساده را مرتب از مالارمه (Mallarmé) برایم تعریف می‌کرد. دگا گه‌گاه شعر می‌سرود که برخی از آنها دلنشین بود. ولی او اغلب وقتی می‌خواست این کار را به عنوان کاری کمکی علاوه بر نقاشی انجام دهد با مشکلات زیادی روبه‌رو می‌شد. (او از آن دسته مردانی بود که تمامی مشکلات ممکن بر سر راه هر هنری را آشکار می‌ساخت.) او روزی به مالارمه گفت: «پیشهٔ شما، پیشه‌ای سخت و جهنمی است. من نمی‌توانم آنچه را که می‌خواهم، بگویم و حال ذهنم پُر از ایده است...» و مالارمه پاسخ داد: «دگای عزیزم، آدمی شعر را نه با ایده‌ها که با *کلمات* می‌سازد.»

حق با مالارمه بود، ولی وقتی دگا از ایده‌ها صحبت می‌کرد، دست‌آخر به سخن درونی یا تصاویری فکر می‌کرد که می‌شد آنها را در *کلمات* بیان کرد. ولی این کلمات، این جملات رمزآلوده را که او ایده می‌نامید و تمامی این نیّات و مقاصد و ادراکات ذهنی، سازندهٔ اشعار نیستند. پس چیز دیگری هست، یعنی نوعی اصلاح و تعدیل یا نوعی تغییر شکل ــ چه ناگهانی باشد چه نباشد، چه خودانگیخته باشد چه نباشد، چه سخت باشد چه نباشد ــ که ضرورتاً می‌بایست میان تفکر و گفتار دخالت کند. تفکری که ایده‌ها را تولید می‌کند ــ فعالیت و تکثر پرسشهای درونی و راه‌حلها ــ و گفتاری که تفاوت زیادی با سخن معمولی دارد، که شعر است، که به نحو غریبی نظم یافته است و پاسخگوی هیچ نیازی نیست مگر *آنکه نیازی باشد* که خود

خلق کرده است و نیز هیچگاه سخن نمی‌گوید مگر از چیزهای پنهان که به شیوه‌ای ژرف و رمزآلوده احساس شده باشد؛ گفتاری عجیب که گویی کسی غیر *از* گوینده آن را گفته است و خطابش به کسی غیر *از* شنونده است. سخن کوتاه *زبانی درون‌زبانی*.

بیایید نظری به این رمزها بیفکنیم.

شعر هنری زبانی است. ولی زبان مخلوقی عملی است. ممکن است این‌گونه تصور شود که در تمامی ارتباطات میان انسانها، یقین فقط از کنشهای عملی و از صدقی نشأت می‌گیرد که کنشهای عملی به ما می‌دهد. *من از شما آتش می‌خواهم*؛ *شما به من آتش می‌دهید*؛ شما منظور مرا فهمیده‌اید.

ولی درحالی‌که از من آتش می‌خواستید، می‌توانستید که آن چند کلمهٔ بی‌اهمیت را با آهنگی مشخص، با طنین مشخصی از صدا، با آوایی مشخص، و با تأنّی یا شتابی مشخص، خطاب به من بر زبان آورید، به نحوی که من آن را درک کنم. من کلمات شما را فهمیدم چراکه بی‌آنکه حتی فکر کنم، به شما آنچه را خواسته بودید دادم ــ آتش. ولی موضوع به همین‌جا ختم نمی‌شود. عجیب اینکه: صدا یا اصطلاحاً ویژگیهای جملهٔ کوچک شما نزد من بازمی‌گردند، درون من پژواک می‌یابند، گویی از اینکه در آنجا هستند خشنودند؛ من هم مایلم صدای خود را بشنوم که این عبارت کوچک را تکرار می‌کند، عبارتی که تقریباً معنا و کاربرد خود را از دست داده است، و با وجود این، به حیات خود ادامه می‌دهد، هرچند در قالب زندگیی دیگر. این عبارت ارزشی کسب کرده است، و آن را به *بهای معنا و دلالت محدود خود کسب کرده است*. این عبارت نیازی برای دوباره شنیده شدن خلق کرده است.... اینک ما در آستانهٔ حالت شعری قرار داریم. این تجربهٔ کوچک به ما در کشف حقایقی چند کمک خواهد کرد.

این تجربه به ما نشان داد که زبان قادر است تأثیراتی از دو نوع کاملاً متفاوت ایجاد کند. یکی از آنها در پی آن است که سبب نفی کاملِ خودِ زبان شود. من با شما سخن می‌گویم، و اگر شما کلمات مرا بفهمید، آن کلماتِ خاص محو می‌شوند. اگر شما فهمیده باشید بدان‌معناست که کلمات از ذهن شما محو شده‌اند و قرینه‌هایشان، تصاویر، روابط و انگیزه‌ها جای آنها را گرفته‌اند؛ بدین‌ترتیب شما در درون خود ابزاری برای انتقال دوبارهٔ این ایده‌ها و تصاویر دارید، آن هم به زبانی که ممکن است با زبانی که دریافت کردید بسیار متفاوت باشد. فهم عبارت است از جایگزینی کم و بیش سریع نظامی از صداها و سکوتها و علایم توسط چیزی کاملاً متفاوت، که به طور خلاصه همان تغییر و اصلاح یا سازمان‌یابی مجدد درونی کسی است که آدمی با او سخن می‌گوید. نفی نقیض این گزاره عبارت است از: فردی که چیزی را نمی‌فهمد یا کلمات را

تکرار می‌کند یا می‌خواهد که آن کلمات را برایش *تکرار* کنند.

در نتیجه کامل بودن گفتار که یگانه هدفش فهم است آشکارا در گرو سهولت است، سهولتی که بر مبنای آن کلماتی که گفتار را می‌سازند به چیزی کاملاً متفاوت تغییرشکل می‌دهند: *زبان* نخست به *غیرزبان* تغییرشکل می‌یابد، سپس اگر مایل باشیم به شکلی از زبان تغییر می‌یابد که با شکل اصلی متفاوت است.

به عبارتی دیگر، در استفاده‌های عملی یا تجریدی از زبان، شکل ــ یعنی بخش فیزیکی و انضمامی آن یا خودِکنش زبانی ــ دیر نمی‌پاید و بعد از فهمیدن دوامی ندارد؛ این بخش در هوا گم می‌شود؛ زیرا اینک عمل کرده است؛ کار خود را انجام داده است؛ منجر به فهمیدن شده است؛ زندگی کرده است.

اما از سوی دیگر این شکل انضمامی در لحظه‌ای معین، به واسطهٔ تأثیر خاص خود، چنان اهمیتی می‌یابد که گویی خود را مؤکّد می‌سازد و به خود اعتبار می‌بخشد؛ و نه فقط اهمیت و اعتبار، بلکه مورد خواست و آرزو نیز قرار می‌گیرد و بنابراین تکرار می‌شود ــ آنگاه حادثه‌ای جدید رخ می‌دهد: ما بدون اینکه حس کنیم تغییر می‌یابیم و آماده می‌شویم تا بر طبق قواعد و قوانینی که دیگر به نظم عملی تعلق ندارند زندگی کنیم، نفس بکشیم و بیندیشیم ــ به عبارت دیگر هر آنچه در این حالت اتفاق می‌افتد دیگر با عملی خاص ملفی، تمام و یا امحاء نمی‌شود. ما در حال قدم‌گذاشتن به جهانِ شعری هستیم.

اجازه دهید تا این مقولهٔ *جهان شعری* را با توسل و ارجاع به مفهومی مشابه قوّت بخشم که بسی ساده‌تر است، و در نتیجه تبیین آن نیز ساده‌تر می‌شود: مفهوم *جهان موسیقایی*. من از شما تقاضا می‌کنم رنج اندکی را بر خود هموار کنید: خود را برای لحظه‌ای به قوهٔ شنوایی‌تان محدود کنید. یکی از حواس ساده، مثل شنوایی، هر آنچه را ما برای تعریف این مفهوم لازم داریم در اختیارمان می‌نهد و ما را از تمام دشواریها و ظرایفی که ساختار عرفی و پیچیدگیهای تاریخی زبان معمولی ما را به آن درمی‌اندازد معاف می‌کند. ما در جهانِ سروصدا با گوش زندگی می‌کنیم. این جهان در کل عموماً نامنسجم است و مواد و محتوای آن به طور نامنظم از طریق حوادث مکانیکی ایجاد می‌شود که گوش آنها را تا حد توانش تفسیر می‌کند. ولی همین گوش، از میان این همهمه، دسته‌ای از اصوات راکه به طور خاص شاخص و ساده هستند جدا می‌کند ــ یعنی اصواتی که به سادگی از طریق حس شنوایی و یافتن جهتهای مرجع آنها قابل تشخیص‌اند. این عناصر نسبتهایی با یکدیگر دارند که ما همان‌گونه که خودِ عناصر را حس می‌کنیم، آنها را نیز حس می‌کنیم. وقفهٔ میان دو نمونه از این اصوات ممتاز، برای ما به اندازهٔ

هـر یک از آنـها واضـح و روشـن است. ایـنها *صـداهـا* هسـتند، و ایـن واحـدهای طـنین‌دار به آن سو می‌روند که ترکیبات روشن و واضح و دلالتهای هـمزمان یـا مـتوالی و مـجموعه‌ها و نقاط متقاطعی تشکیل دهند که می‌توان اصطلاح «فهمیدنی‌بودن» را بـرای آنـها بـه‌کـار بـرد: به همین سبب است که امکانات تجریدی در موسیقی وجود دارد. ولی من باید به موضوع خود بازگردم.

من سخن خود را به این محدود می‌کنم که بگویم تقابل میان صوت [یا سر و صدا، noise] و صدا [Sound] عبارت است از تقابل میان ناب و غیرناب و تقابل میان نظم و بی‌نظمی؛ و این تمایز میان حسهای ناب و سایر حسها، اساس موسیقی را تشکیل می‌دهد؛ وکنترل و وحدت و قاعده‌مندی این اساس به مدد دخالت علم فیزیک میسر شده است. علمی که می‌داند چگـونه حس را اندازه بگیرد تا در نتیجه بتواند به ما بیـاموزد که این حس طنین‌دار را به طـور مـداوم و به شیوه‌ای پیوسته و همسان با ابزارهایی تولید کنیم که در واقع *ابزارهای اندازه‌گیری* هستند.

از این رو موسیقیدان صاحب نظام کاملی از ابزارِ به خوبی تعریف‌شده‌ای است که حواس را به دقت باکنشها جفت و جور می‌کند. از این امر نتیجه گرفته می‌شود که موسیقی حوزه‌ای ایجاد کرده که مطلقاً متعلق به خود آن است. جهان هنرِ موسیقی یعنی جهان صداها و متمایز از جهان اصوات است. درحالی‌که صوت صرفاً در ما واقعه‌ای مجزا را برمی‌انگیزاند ــ صوت سگ، در، ماشین ــ *صدا* خود *باعث به وجود آمدن جهان موسیقایی* می‌شود. اگر در این تالار، جایی که من با شما صحبت می‌کنم و جایی که شما در آن سروصدای بیان مرا می‌شنوید، یک دیاپازون یا یک سازِ خوب کوک شده (well tempered) به ترنّم درآید، فوراً و به مجرد اینکه تحت‌تأثیر این صوت خاص و ناب قرار بگیرید که نمی‌توان آن را با اصوات دیگر اشتباه گرفت، احساس یک آغاز به شما دست می‌دهد، آغاز یک جهان؛ بلافاصله فضایی کاملاً مـتفاوت خـلق مـی‌شود، نظمی جدید ظهور می‌کند. و شما خود، ناخودآگاه خود را *مهیای* دریافت آن می‌کنید. بنابراین جهان موسیقایی با تمامی تداعیها و نسبتهایش، در درون شما وجود داشت ــ همان‌طورکه در محلول نمک اشباع شده، جهان بلورین منتظر شوک مولکولیِ یک بلورکوچک است تا خود *را نشان دهد*. من جرأت نمی‌کنم بگویم ایدهٔ بلورین چنین نظامی در انتظار است....

و حال اثبات حالت معکوس تجربهٔ کوچک ما: اگر در یک تالارکنسرت که صدای سمفونی در آن طنین افکنده است، اتفاقاً صندلیی روی زمین بیفتد، کسی سرفه کند یا دری بسته شود، ما بلافاصله نوعی گسست را احساس می‌کنیم. چیزی غیرقابل تـعریف، چـیزی مـثل طـلسم یـا شیشه‌ای ونیزی شکسته و تکه‌تکه شده است....

جهان شعری با این قدرت و سادگی خلق نمی‌شود. این جهان وجود دارد ولی شاعر از امتیازات عظیمی که موسیقیدان در اختیار دارد محروم است. او منابع چندی که به طور آشکار برای هنر او ساخته شده باشد و آماده برای آفرینش زیبایی باشد در اختیار ندارد. او ناگزیر است *زبان* را به وام بگیرد ــ صدای مردم، آن مجموعهٔ قواعد و مضامین سنتی و غیرعقلانی که به نحو غریبی به وجود آمده و تغییرشکل یافته‌اند و به نحو غریبی مدوّن شده‌اند و به صور بسیار گوناگونی فهمیده و تلفظ می‌شوند. در اینجا هیچ فیزیکدانی نیست که نسبتهای میان این عناصر را تعیین کرده باشد؛ دیاپازونی وجود ندارد، مترونومی نیست، مخترعان گامهای موسیقی یا نظریه‌پردازان هارمونی وجود ندارند. بلکه برعکس، آنچه هست نوسانات آوایی و معنایی کلامی است. هیچ چیز ناب نیست؛ بلکه همه‌چیز آمیزه‌ای از محرکه‌های سمعی و روانی است که کاملاً نامنسجم‌اند. هر کلمه‌ای آمیزش خودانگیخته‌ای است از *صدا* و *معنا* که هیچ پیوندی با یکدیگر ندارند. هر جمله، کنشی آنچنان پیچیده است که من شک دارم کسی تاکنون توانسته باشد تعریف قابل قبولی از آن به دست دهد. و اما در مورد استفاده از منابع زبان و شیوه‌های این کنش، می‌دانید که چه تنوع و گوناگونیی در اینجا وجود دارد و گاهی چه اغتشاشی به وجود می‌آید. گفتار می‌تواند منطقی و با معنا ولی فاقد ریتم و اندازه باشد. ممکن است برای گوش دلپذیر، ولی در عین حال کاملاً بی‌معنا و بی‌اهمیت باشد؛ ممکن است روشن [و با معنا] ولی در عین حال بی‌فایده باشد؛ ممکن است مبهم و در عین حال دلنشین باشد. ولی برای دریافتن تکثر عجیبِ گفتار، که چیزی بیش از تکثر خودِ زندگی نیست، کافی است همهٔ علومی را نام ببریم که خلق شده‌اند تا به این گونه گونی بپردازند. هریک از این علوم یکی از جنبه‌های زندگی را مطالعه می‌کند. آدمی می‌تواند متن را به طرق متفاوت بسیاری تحلیل کند، چراکه هر متنی به طور متوالی، صرف‌نظر از قواعد وزن و عروض شعر و ریشه‌شناسی، تابع قوانین آواشناسی، معناشناسی، نحو، منطق، بلاغت و لغت‌شناسی نیز هست.

از این رو، شاعر با امور لفظی و الفاظ سروکار دارد. او باید در آنِ واحد بر روی صدا و معنا تأمل کند و نه فقط هارمونی و زمان‌بندی موسیقی را رعایت کند بلکه باید تمامی وضعیتهای فکری و زیبایی‌شناسی گوناگون را نیز علاوه بر قواعد عرفی در نظر بگیرد.

شما می‌بینید که اگر بنا بود شاعر *آگاهانه* همهٔ این مشکلات را حل کند الزاماً چه تلاش و کوششی بر عهده‌اش می‌بود....

تلاش برای دوباره ساختن یکی از کنشهای پیچیدهٔ ما همواره جالب است، یکی از آن کنشهای کاملی که مستلزم تخصصی‌شدن همزمان از لحاظ ذهنی و احساسی و حرکتی است،

با این فرض که برای به ثمر رساندن چنین کنشی مجبوریم همهٔ آن کارکردهایی را بفهمیم و سازمان دهیم که می‌دانیم نقشی در آن ایفا می‌کنند. حتی اگر این تلاش که در آنِ واحد هم تخیّلی و هم تحلیلی است ناقص باشد، همیشه چیزی برای یاد دادن به ما خواهد داشت. در مورد خودم باید بگویم اذعان می‌کنم که بیشتر متوجه شکل‌گیری یا سرهم‌کردن آثار هستم تا خودِ آثار و عادت یا وسواس دارم که آثار را فقط به مثابهٔ کنشها تحسین کنم. از چشم من، شاعر انسانی است که در نتیجهٔ رخدادی خاص دچار تغییری پنهان می‌شود، او وضعیت معمولی تواناییهای کلی‌اش را پشت سر می‌گذارد و من می‌بینم که عنصر یا عاملی فعال (agent) در او شکل می‌گیرد، یعنی نظامی زنده برای ساختن شعر. همان‌طور که در قلمرو حیوانات، آدمی ناگهان متوجه ظهور شکارچیی توانا، لانه‌ساز، پل ساز، حفرکنندهٔ تونلها و دالانها می‌شود، در مورد انسان نیز متوجه سازمانی پیچیده می‌شود که قد علم می‌کند و کارکردهای خود را به انجام کاری خاص تخصیص می‌دهد. کودک بسیار کوچکی را در نظر بگیرید، کودکی که امکانات و تواناییهای بسیاری در وی نهفته است. پس از چند ماه زندگی کردن او به طور همزمان یا تقریباً همزمان صحبت کردن و راه‌رفتن را فراگرفته است. او دو نوع کنش را آموخته است. به عبارت دیگر، او دارای دو نوع توانِ بالقوه است که شرایط تصادفیِ هر لحظه‌ای تا حد توان آنها را در پاسخ به نیازها و تخیلهای گوناگون او به کار می‌گیرد.

او که آموخته است چگونه از پاهایش استفاده کند، کشف می‌کند که نه فقط می‌تواند راه برود بلکه قادر است بدود؛ و نه فقط قادر به راه رفتن و دویدن که قادر به رقصیدن نیز هست. این رخدادی بزرگ است. او در آن لحظه نوعی *استفادهٔ ثانویه* را برای پاهایش هم اختراع و هم کشف کرده است، نوعی تعمیم بخشیدن به فرمول خودش برای حرکت. در واقع درحالی‌که راه‌رفتن در نهایت نسبتاً کسل‌کننده است و کنشی کمال‌بخشیدنی نیست، این شکل جدید کنش یعنی رقص دربردارندهٔ خلاقیتها، گوناگونیها یا *شکل‌های* بیشماری است.

ولی آیا او نمی‌تواند تحولی مشابه را در کلام پیدا کند؟ او امکانات قوهٔ سخن‌گفتن خویش را کشف خواهد کرد؛ او درخواهد یافت که این قوه کاربردهای بیشتری از مربّا خواستن و انکار خطاهای کوچک دارد. او قدرت استدلال را به دست خواهد آورد؛ و داستانهایی خواهد ساخت که هنگام تنهایی سرگرمش کند؛ او برای خود کلماتی را تکرار خواهد کرد که عجیب بودن و رمزآلود بودنشان را دوست دارد.

پس او، به موازات *راه رفتن* و رقصیدن، دو نوع متفاوت از بیان را به دست می‌آورد و از هم متمایزشان می‌کند: نثر و شعر.

این توازی مدتها فکر مرا مشغول کرده بود و مرا مجذوب خود ساخته بود؛ ولی کسی هست که پیش از من به آن پی برده است. به گفتهٔ راکان (Racan)، مالرب (Malherbe) این ایده را به‌کار بسته است. به عقیدهٔ من این امر چیزی بیش از یک مقایسهٔ ساده است. من در آن تشابهی اساسی و معنادار می‌بینم نظیر تشابهات علم فیزیک که در آن آدمی شاهد یکسانیِ فرمولهایی است که معرِّف سنجش پدیده‌های به ظاهر بسیار متفاوت است. حال بپردازیم به چگونگی تحول مقایسهٔ ما.

راه‌رفتن همانند نثر هدفی قطعی دارد، کنشی است معطوف به چیزی که ما در آرزوی رسیدن به آن هستیم. شرایط عملی، مثل نیاز به یک شیء، کشش امیال من، وضعیت بدن و بینایی من، شرایط زمین و غیره شیوهٔ راه‌رفتن را مقرر می‌کنند، جهت و سرعت حرکت را تجویز می‌کنند، و پایان قطعی آن را تعیین می‌کنند. تمامی ویژگیهای راه‌رفتن از این وضعیتهای آنی نشأت می‌گیرند، که هر بار به *شیوه‌ای نو* با هم ترکیب می‌شوند. در راه‌رفتن هیچ حرکتی نیست که مبیّن شکل خاصی از تطبیق یافتن با شرایط نباشد، ولی این حرکات هر بار از بین می‌روند و اصطلاحاً در به انجام رسیدن کنش و رسیدن به هدف جذب می‌شوند.

رقص کاملاً موضوع متفاوتی است. البته رقص نیز نظامی از کنشهاست ولی کنشهایی که پایان آنها در خود نهفته است. رقص هیچ مقصدی ندارد. اگر به دنبال هدفی باشد، صرفاً هدفی آرمانی است، نوعی حالت حسی، نوعی افسون، خیال یک گل، نقطهٔ اوجی در زندگی، یا یک لبخند ــ که در نهایت روی صورت کسی می‌نشیند که آن را از فضای خالی گرفته است.

از این رو مسأله، انجام دادن عملی محدود نیست که فرجام آن جایی در محیط اطراف ما باشد، بلکه نکتهٔ اصلی خلق کردن و نگاه داشتن و ارتقاءِ *حالت* خاصی است به میانجی حرکتی منظم و متناوب که می‌توان آن را درجا اجرا کرد؛ حرکتی که تقریباً به طور مطلق فاقد جنبهٔ بصری و مستقل از قوهٔ بینایی [فرد رقاص] است، و در واقع از طریق ریتمهای سمعی برانگیخته و تنظیم شده است.

ولی خواهش می‌کنم این نکتهٔ بسیار ساده را در نظر بگیرید: هر قدر هم که ممکن است رقص با راه‌رفتن و حرکتهای هدفمند متفاوت باشد ولی از همان اندامها و از همان استخوانها و از همان عضله‌ها استفاده می‌کند که فقط به شکل متفاوتی هماهنگ و به‌کار گرفته می‌شوند.

در اینجا باز هم به تقابل میان نثر و شعر بازمی‌گردیم. نثر و شعر از کلمات مشابه، از نحو مشابه، از شکلهای مشابه و صداها و طنینهای مشابه استفاده می‌کنند، اما همهٔ اینها به شکل متفاوتی هماهنگ و به‌کار گرفته می‌شوند. از این رو نثر و شعر به سبب تفاوت میان پیوندها و

تداعیهایی خاص از یکدیگر متمایز می‌شوند، پیوندها و تداعیهایی که در ارگانیسم روانی و عصبی ما شکل می‌گیرند و محو می‌شوند و این در حالی است که اجزاء تشکیل‌دهندهٔ این وجوهِ کارکردی یکی هستند. به همین علت است که آدمی باید در برابر هر نوع استدلال و سخن گفتن دربارهٔ شعر به همان شیوهٔ استدلال و سخن گفتن دربارهٔ نثر جبهه بگیرد. آنچه در مورد یکی از آن دو صادق است، اغلب اوقات هنگامی که در دیگری به دنبال آن می‌گردیم، معنایی ندارد. اما تفاوت مهم و مسلّم در اینجا نهفته است: وقتی فردی که راه می‌رود بـه هـدف خـود مـی‌رسد ــ یعنی همان‌طور که گفتم ــ هنگامی که به مکانی، به کتابی، به میوه‌ای و به هدفِ خواست خود می‌رسد (همان خواستی که او را از سکونش به در آورده بود)، این تصاحب بی‌درنگ کلِ کنش او را به پایان می‌رساند؛ معلول، علت را فرو می‌بلعد، وسایل، جذب هدف می‌شوند؛ و کنش هر آنچه باشد فقط نتیجه باقی می‌ماند. این امر در مورد زبانِ هدفمند و فایده‌طلب نیز صادق است: زبانی که من برای بیان طرح خود، آرزوی خود، خواست و امر خود، یا عـقیدهٔ خـود بـه‌کـار می‌گیرم؛ این زبان وقتی ما را به هدف می‌رساند، به محض شنیده‌شدن دود می‌شود و بـه هـوا می‌رود. من آن را ادا کردم تا از بین برود، تا در ذهن شما از اساس به چیزی دیگر تبدیل شود؛ و من باید بدانم که سبب فهمیده شدن سخن من، این واقعیت بارز است که سخن من دیگر وجود ندارد؛ سخن من جای خود را کاملاً به معنای خود بخشیده است ــ یعنی به تصاویر، انگیزه‌ها، واکنشها یا کنشهایی که متعلق به شماست؛ سخن کوتاه به تعدیل و اصلاحی درونی در ذهن شما.

بنابراین، کمال این نوع زبان، که یگانه هدفش فهمیده‌شدن است، آشکارا در سهولتی نهفته است که با آن به چیزی مطلقاً متفاوت تغییرشکل می‌یابد.

از سوی دیگر، شعر به جرم زیستن نمی‌میرد؛ شعر آشکارا برای دوباره زاییده‌شدن از خاکستر خود سروده شده است تا که مدام دوباره همان چیزی بشود که هم‌اکـنون بـوده است. شـعر را می‌توان با این صفت بازشناخت که مایل است خود را در شکل مخصوص به خود دوباره تولید کند: شعر ما را برمی‌انگیزاند تا آن را به همان‌سان دوباره بسازیم.

این صفت، ستایش‌برانگیز و منحصربه‌فرد است.

مایلم برای شما مثالی ساده بیاورم. آونگی را مجسم کنید که میان دو نقطهٔ متقارن در نوسان است. فرض بگیرید که یکی از این دو قطب نمایانگر شکل باشد: ویژگیهای انـضمامی زبان، صدا، ریتم، لهجه، لحن و حرکت ــ در یک کلام صدای زنده و فعال. حال آن را در ارتباط با نقطهٔ دیگر، با قطب مقابل آن در نظر بگیرید، یعنی با تمامی ارزشهای بامعنا، تـصاویر و ایـده‌ها، محرکهای احساس و خاطره، امیال و کششهای بالقوه، و ساختهای قوهٔ فهم ــ سخن کوتاه، با هر

آنچه که *محتوا* یا معنای گفتار را برمی‌سازد. حال تأثیر شعر را بر خود مشاهده کنید. درخواهید یافت که در هر بیت معنایی که درون شما ایجاد می‌شود بیش از آنکه شکل موسیقایی را که به شما انتقال یافته است تخریب کند، آن را فرامی‌خواند و به یاد می‌آورد. آونگ در حال حرکت که از *صدا* به *معنا* تاب خورده بود دوباره به سمت نقطهٔ عزیمت خود بازمی‌گردد، گویی همان معنایی که در ذهن شما حیّ و حاضر است هیچ مفرّ یا بیان دیگری، هیچ پاسخ دیگری نمی‌تواند بیابد مگر همان موسیقیی که به آن جان بخشیده است.

پس میان شکل و محتوا، میان صدا و معنا، میان شعر و حالت شعری، تقارنی هویدا می‌شود، نوعی برابری میان اهمیت و ارزش و قدرت که در نثر وجود ندارد؛ که در تقابل با قانون نثر است ــ قانونی که وضع‌کنندهٔ نابرابری بین دو جزء تشکیل‌دهندهٔ زبان است. اصل اساسیِ علم مکانیکِ شعر ــ یعنی شرایط ایجاد حالت شعری با کلمات ــ از نظر من عبارت است از همین مبادلهٔ هماهنگ میان بیان خارجی و تأثیر درونی.

من در اینجا به ذکر نکته‌ای کوچک می‌پردازم که آن را «فلسفی» می‌نامم، و منظورم صرفاً این است که کار ما بدون آن نیز پیش می‌رود.

آونگ شعری ما از حس ما به سمت نوعی ایده یا نوعی عاطفه حرکت می‌کند و سپس به سمت نوعی خاطرهٔ همان حس و نوعی کنش بالقوه بازمی‌گردد که قادر به بازتولید آن حس است. حال هر آنچه نوعی حس محسوب می‌شود، اساساً *حاضر* است. هیچ تعریفی برای زمان حاضر وجود ندارد مگر خودِ حس که احتمالاً شامل میل به‌کنشی نیز هست که آن حس را تعدیل می‌کند. از سوی دیگر هر آنچه که به درستی فکر، تصویر یا عاطفه محسوب شود همواره، به طریقی، نوعی *تولید چیزهای غایب* است. حافظه بنیان تمامی تفکر است. پیش‌بینی و تقلّاهای کورکورانهٔ آن و آرزو و برنامه‌ریزی و فراافکندن امیدها و ترسهایمان، جملگی فعالیتهای اصلی و درونیِ هستی مایند.

خلاصه اینکه تفکر فعالیتی است که سبب بیدار شدن چیزی در درون ما می‌شود که وجود ندارد، و چه بخواهیم و چه نخواهیم قدرتهای فعلی ما را به آن وامی‌نهد و ما را وامی‌دارد تا جزءِ را کل بپنداریم و تصور را واقعیت بینگاریم، ما را دچار توهّمِ دیدن و عمل کردن و رنج کشیدن می‌کند و همچنین توهّم تملک اشیاء و امور، مستقل از جسم عزیز و قدیمی خودمان، همان جسمی که [به هنگام فرو رفتن در فکر] آن را در صندلی راحتی با سیگاری در دست رها می‌کنیم و آن را زمانی پس می‌گیریم که ناگهان تلفنی زنگ می‌زند و یا، در حالتی که عجیب بودن آن کمتر از حالت قبل نیست، هنگامی که شکم ما در طلب غذا به سروصدا می‌افتد.

میان صدا و تفکر، میان تفکر و صدا، میان حضور و غیبت، آونگ شعری در نوسان است.

حاصل این تحلیل نشان دادن این امر است که ارزش شعر در دوام یا زایل‌نشدنی‌بودن صدا و معنا نهفته است. اما این شرطی است که ظاهراً امر محال را طلب می‌کند. هیچ رابطه‌ای میان صدا و معنای کلمه وجود ندارد. شیئی واحد در زبان انگلیسی (HORSE)، در زبان یونانی (HIPPOS)، در زبان لاتین (EQUUS) و در زبان فرانسه (CHEVAL) خوانده می‌شود؛ اما هیچ نوع وَر رفتنی با این کلمات باعث نمی‌شود من ایده‌ای از حیوان موردنظر به دست آورم. ایدهٔ مزبور هم نمی‌تواند این کلمات را در اختیار من گذارد ــ در غیر این صورت ما به راحتی می‌توانستیم با دانستن زبان خود، همهٔ زبانها را بدانیم.

با این حال این وظیفهٔ شاعر است که به ما این احساس را بدهد که میان کلمه و ذهن وحدتی صمیمی وجود دارد.

به معنای دقیق کلمه، این امر را باید نتیجه‌ای شگفت‌انگیز دانست. من می‌گویم *شگفت‌انگیز* هرچند که این یک امر استثنایی نادر نیست. من از واژهٔ *شگفت‌انگیز* به همان معنایی استفاده می‌کنم که هنگام اندیشیدن به معجزات و عجایب جادویی عهد باستان به این واژه نسبت می‌دهیم. نباید فراموش کرد که برای قرنها، هدف از سرودن شعر افسونگری بود. آنانی که در این جریانات عجیب نقشی ایفا کردند ناچار بودند بیش از معنا و دلالت کلمه به قدرت کلمه و فراتر از آن به تأثیر صدای آن ایمان داشته باشند. فرمولهای جادویی اغلب فاقد معنا هستند؛ ولی البته هیچ‌گاه گمان نمی‌رفت قدرت آنها وابسته به محتوای فکری آنها باشد.

بیایید دو بیت از این دست را بشنویم.

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses...

یا

Sois sage, ôma Douleur, et tien - toi plus tranquille...*

این کلمات بر روی ما اثر می‌گذارند (یا حداقل بر بعضی از ما) بی‌آنکه به ما چیز زیادی بگویند. آنها احتمالاً به ما می‌گویند که چیزی برای گفتن به ما ندارند؛ یعنی آنها درست با توسل به همان ابزاری که معمولاً با آن به ما چیزی می‌گویند، وظیفه‌ای کاملاً متفاوت را به عهده می‌گیرند. آنها مثل آکوردی از موسیقی بر ما تأثیر می‌گذارند. تأثیری که گذاشته می‌شود تا حد

---

* برگردان این دو سطر به فارسی به ترتیب عبارت است از:

مادرِ خاطرات، معشوقهٔ معشوقگان...

عاقل باش، ای درد من، بیشتر آرام باش...

زیادی به طنین و آهنگ و شمار هجاها وابسته است؛ ولی این معنا در عین حال محصول عمل سادهٔ گردهم‌آوری معانی است. در دومین سطر، هماهنگی میان مفاهیم مبهم **خرد** و **اندوه** و ابّهت پُرشور لحن، ارزش بی‌همتای نوعی طلسم را تولید می‌کند: آن موجود گذرایی که سازندهٔ این سطر است اگر در وضعیتی قرار می‌گرفت که شکل و محتوا جداگانه به ذهن او متبادر می‌شد، قادر به ساختن آن نبود. برعکس او در مرحلهٔ خاصی از وجودِ روانی خود قرار داشت، مرحله‌ای که در آن صدا و معنای کلمه اهمیتی یکسان می‌یابند و یا چنین اهمیتی را حفظ می‌کنند ــ مرحله‌ای که از عادتهای زبان عملی و از نیازهای زبان تجریدی کنار گذاشته می‌شود. اما حالتی که در آن جدایی‌ناپذیر بودن صدا و معنا، یا آرزو و انتظار و امکانِ پیوند نزدیک و ناگسستنی آنها طلب، جستجو، یا عرضه می‌شود و گاه نیز، مضطربانه تمنّا می‌شود، حالتی است نسبتاً نادر. نادر است، نخست به این سبب که تمامی مقتضیات زندگی ضد آن است؛ دوم به سبب تقابل آن با ساده‌سازی خام و تخصصی کردن علائم لفظی.

ولی این حالتِ تعدیل درونی که در آن تمامی خصوصیات زبان ما به شکلی مبهم اما هماهنگ فراخوانده می‌شوند، برای ایجاد آن ابژه یا موضوع کامل کافی نیست، یعنی برای تولید آن ترکیب زیباییها و آن مجموعه فرصتها و بختهای شادمانهٔ خاصِ ذهن که هر شعر برجسته و ناب آنها را به ما عرضه می‌کند.

یگانه چیزی که از این حالت عاید ما می‌شود تکه‌های پراکنده است. تمامی چیزهای باارزشی که در زمین یافت می‌شود، طلا، الماس و سنگهای تراش‌نخورده، در آنجا پراکنده‌اند، پخش شده‌اند و از سر بُخل در میان توده‌ای از سنگ و شن پنهان شده‌اند، جایی که گاهی به یاری بخت عیان می‌شوند. این سرمایه‌ها بدون کار انسانی هیچ ارزشی نخواهند داشت، نیروی انسانیی که آنها را از شب عظیمی که در آن خفته‌اند بیدار می‌کند، گرد هم می‌آورد، تغییر می‌دهد و به زیورآلات تبدیل می‌کند. این تکه‌های سنگ که در ماده‌ای بی‌شکل گنجانده شده‌اند، بلورهایی که شکلهای عجیبی دارند، تمامی درخشندگی خود را مدیون کار هوشمندانه هستند. کاری از این دست است که شاعری حقیقی به انجام می‌رساند. هنگام رویارویی با شعری زیبا، آدمی حقیقتاً می‌تواند احساس کند بسیار نامحتمل است که آدمیزاده‌ای هر قدر هم خوش‌طبع، توانسته باشد آن را فی‌البداهه بدون مرور و بازنگری سروده باشد، و صرفاً بر اساس نوشتن و دیکته‌کردن، چنین نظام کاملی از هدایای بخت و اقبال را گرد آورده باشد. از آنجا که رد پای تلاش، دوباره فکرکردنها، تغییرات، مدت زمان، روزهای بد، و اکراه و بی‌میلی اکنون محو شده و با احاطهٔ کامل و مجدد ذهن بر کار خود پاک شده است، برخی مردمان که چشمشان فقط کامل بودن نتیجه

را می‌بیند، به آن به‌گونه‌ای نگاه می‌کنند که گویی کمالِ آن محصول نوعی جادوست، جادویی که آن را **الهام** می‌نامند. از این رو برخی از آنان شاعر را نوعی غیب‌بین موقتی می‌دانند. اگر کسی قاطعانه بخواهد این آموزهٔ مبتنی بر الهام محض را بپروراند به نتایج بسیار عجیبی دست خواهد یافت. برای مثال ممکن است به این نتیجه برسد که از آنجا که شاعر صرفاً همان چیزی را انتقال می‌دهد که دریافت می‌کند و صرفاً آنچه را که از ناشناخته‌ها می‌گیرد به مردمان ناشناخته می‌دهد پس نیازی به فهمیدن آنچه می‌نویسد ندارد، همان نوشته‌ای که آوایی رمزآلوده به او دیکته کرده است. او می‌تواند به زبانی که نمی‌داند شعر بسراید....

در واقع شاعر حقیقتاً دارای نوعی توان معنوی از سرشتی خاص است توانی که در او تجلی می‌کند و در لحظات خاصی که ارزش بیکران دارد او را به خویش آشکار می‌سازد. بیکران برای او... می‌گویم بیکران *برای او* زیرا متأسفانه تجربه به ما نشان داده است که این لحظاتی که در نظر ما ارزشی جهانی دارند، گاهی اوقات آینده‌ای ندارند، و در پایان ما را وامی‌دارند تا بر این گفته تأمل کنیم: *آنچه فقط برای یک تن ارزش دارد، ارزشی ندارد.* این قانون، قانون آهنین ادبیات است.

ولی هر شاعر حقیقی ضرورتاً منتقدی طراز اول است. اگر کسی در این امر شک کند هیچ تصوری از کار ذهن ندارد: جدال با نابرابری لحظات، با تداعیهای متکی بر بخت، از دست‌رفتن تمرکز، مشغله‌ها و مزاحمتهای بیرونی. ذهن به طرز هولناکی متغیر، فریب‌دهنده و خودفریب است، و به لحاظ طرح مسائل لاینحل و راه‌حلهای موهوم بسیار غنی و تواناست. چگونه ممکن است اثری چشمگیر از دل این آشوب ظهور کند، اگر این آشوبی که همه‌چیز را در بر می‌گیرد شامل برخی بختهای جدی نباشد، بختهایی برای شناختن خود و انتخاب از درونِ خود، انتخاب هر چیزی که که شایستهٔ برگرفتن از هر لحظه و استفادهٔ محتاطانه از آن است؟

این، همهٔ مطلب نیست. هر شاعر حقیقی، بسی بیش از آنچه عموماً تصور می‌رود، واجد توانایی استدلال صحیح و تفکر تجریدی است.

ولی نباید در گفته‌های کم‌وبیش فلسفی او به دنبال فلسفهٔ واقعی او بود. به عقیدهٔ من اصیلترین فلسفه بیش از آنچه در موضوعات تفکر و تأمل ما نهفته باشد در نفس عمل اندیشیدن و به‌کارگرفتن اندیشه نهفته است. از مابعدالطبیعه همهٔ اصطلاحات آشنا و خاص آن را و تمامی کلمات سنتی‌اش را بگیرید، خواهید دید که آن تفکر را سست نکرده‌اید. در واقع احتمالاً آن را ساده و تازه کرده‌اید و از شرّ مشکلات مردمان دیگر خلاص شده‌اید و حال می‌توانید فقط به مشکلات خود بپردازید، به حیرتهای خود که چیزی مدیون هیچ‌کس نیست و خودتان

می‌توانید تحریک و تشویق فکری نهفته در آنها را عملاً و مستقیماً حس کنید.

به هر تقدیر، همان‌گونه که تاریخ ادبیات به ما می‌گوید، اغلب اتفاق افتاده است که شعر برای بیان تزها یا فرضیه‌ها ساخته شده است و زبان *کاملی* که خاص آن است ــ زبانی که شکل آن یعنی کنش و حس *صدای* [شاعر] با *محتوای* آن یعنی تعدیل نهایی ذهن [خواننده] همطراز است ــ به‌کار گرفته شده است تا ایده‌های «تجریدی» را منتقل کند، ایده‌هایی که مستقل از شکل خود هستند یا ما فکر می‌کنیم مستقل‌اند. برخی از شعرای بزرگ گه‌گاه در این راه کوشش کرده‌اند. اما استعداد و طبعی که این وظیفهٔ شریف را بر عهده می‌گیرد، هر قدر هم که غنی باشد نمی‌تواند مانع رقابتی شود میان توجهی که معطوف به ایده‌هاست و توجهی که معطوف به آواز است. در اینجا *اشیاء طبیعی* با طبیعت *اشیاء* در تضاد است. حالت ذهنی خوانندهٔ اشعار همان حالت ذهنی خوانندهٔ تفکر ناب نیست. حالت ذهنی مردی که می‌رقصد، حالت ذهنی مردی نیست که با دشواری در سرزمینی ناهموار پیش می‌رود و می‌خواهد نقشه‌ای از عوارض تحت‌الارضی یا زمین‌شناسی محل به دست دهد.

با این همه، گفته‌ام که شاعر دارای تفکر تجریدیِ خاص خود و اگر شما بخواهید، دارای فلسفهٔ خود است؛ و گفته‌ام که این دو در نفس فعالیت او به عنوان شاعر نقش ایفا می‌کنند. این را گفتم چون آن را مشاهده کرده‌ام، هم در خودم و هم در افراد دیگر. در اینجا نیز مثل جاهای دیگر هیچ مرجعی ندارم، هیچ ادعا یا عذری ندارم مگر توسل جستن به تجربهٔ خودم یا به مشاهدات کاملاً عمومی.

هر بار که به عنوان شاعر کار می‌کردم متوجه می‌شدم که کار من نه فقط حضور جهان شعریی را که از آن سخن گفتم از من طلب می‌کند بلکه بسیاری تأملات، تصمیمات، انتخابها و ترکیباتی را طلب می‌کند که بدون وجود آنها تمامی الهامات و موهبتهای ممکنِ الهگان هنر، یا هدایای بخت، به مصالحی گرانبها در کارگاهی می‌مانستند که معماری در آن نباشد. البته معمار لزوماً خود از مصالح گرانبها ساخته نشده است. شاعر در مقام معمار اشعارِ بسیار متفاوت از شاعر در مقام تولیدکنندهٔ عناصر گرانبهایی است که شعر باید از آنها ترکیب و ساخته شود، زیرا تولید و ساخته شدن این عناصر امری جداگانه است و نیازمند تلاش ذهنی کاملاً متفاوتی است.

روزی کسی به من گفت که تغزل، شور و اشتیاق است و اشعار غزلسرایانِ بزرگ در یک نشست یا یکباره سروده شده‌اند، آن هم با سرعت صدای هذیان و با بادِ الهامی که آغازگر طوفان است...

پاسخ دادم که کاملاً درست می‌گویی، ولی این امر فقط امتیاز شعر نیست و همگان می‌دانند

که به هنگام ساختن یک لوکوموتیو هم سازندهٔ آن باید با سرعت ۸۰ مایل در ساعت کار کند تا بتواند کار خود را انجام دهد.

شعر حقیقتاً نوعی ماشین برای تولید وضعیت و حالت شعریِ ذهن با ابزار کلمات است. حاصل کار این ماشین نامشخص است چرا که هیچ چیز دربارهٔ تأثیرگذاری بر ذهنهای دیگر مشخص نیست. ولی نتیجهٔ کار هر چه که باشد، ساختن ماشین، حل بسیاری از مسائل را طلب می‌کند. اگر اصطلاح *ماشین* شما را به حیرت می‌اندازد، اگر قیاس مکانیکی من به نظر شما زمخت می‌رسد، خواهش می‌کنم توجه داشته باشید که درحالی‌که ساختن یک شعرِ هرچند کوتاه ممکن است سالها به طول انجامد، ولی تأثیر شعر بر خواننده فقط در چند دقیقه صورت می‌گیرد. در عرض چند دقیقه خواننده از اکتشافات، پیوندها، بارقه‌های احساسی که طی ماههای تحقیق، انتظار، شکیبایی و ناشکیبایی بر روی هم انباشته شده است، یکّه می‌خورد. او ممکن است نقش الهام را بیش از آنچه هست برآورد کند. او نوعی از انسان را مجسم خواهد کرد که توانسته بی‌وقفه، بی‌تعلل یا بدون بازنگری، این اثر قوی و کامل را خلق کند؛ اثری که او را به جهانی می‌برد که در آن چیزها و مردمان، هیجانات و افکار، طنینها و معناها از یک انرژی نشأت می‌گیرند، به یکدیگر تبدیل می‌شوند، و به پیروی از قوانین استثناییِ هارمونی با یکدیگر سازگار می‌شوند. زیرا فقط شکل استثنایی و خاصی از انگیزش است که می‌توانند به طور همزمان چنین شور و شوقی به احساسات، فکر، خاطره و تواناییهای لفظی ما بدمد، شور و شعفی که در جریان معمولی زندگی به ندرت به ما عطا می‌شود.

شاید لازم باشد در اینجا متذکر شوم که انجام کار شعری ــ اگر ما این کار را به شیوهٔ همان مهندسی در نظر بگیریم که هم‌اکنون از او سخن گفتیم، مهندسی که نقشه و ساختن لوکوموتیو خود را مدّ نظر قرار می‌دهد، یعنی مسائلی را که باید حل شود، تصریح می‌کند ــ ممکن است غیرممکن به نظر برسد. در هیچ هنر دیگری تعداد شرایط و کارکردهای مستقل که می‌بایست هماهنگ شوند به این اندازه زیاد نیست. من جریان اثبات تفصیلیِ این حکم را بر شما تحمیل نمی‌کنم؛ کافی است آنچه را که دربارهٔ صدا و معنا گفتم به شما یادآوری کنم و اینکه این دو فقط با قرارداد محض با هم پیوند دارند، ولی قراردادی که باید بسته شود تا همکاری، تا حد ممکن کارآمد شود. سرشت دوگانهٔ کلمات اغلب مرا به یاد کمّیتهای پیچیده‌ای می‌اندازد که هندسه‌دانان از بازی با آنها آنقدر لذت می‌برند.

خوشبختانه برخی محاسن و مزایای غریب در لحظاتی خاص و در زندگی افرادی خاص وجود دارد که کارها را ساده می‌کند و مسائل حل‌نشدنیی را که از آن صحبت کردم تا حد

تواناییهای انسانی تقلیل می‌دهد.

شاعر، در درون انسان بر اثر رخدادی نامنتظر بیدار می‌شود، با حادثه‌ای بیرونی یا درونی: درختی، چهره‌ای، «موضوعی»، عاطفه‌ای، کلمه‌ای. گاهی اوقات این ارادهٔ به بیان است که بازی را آغاز می‌کند، نیازی برای ترجمهٔ آنچه فرد حس می‌کند؛ برعکس در زمانی دیگر عنصری از شکل، طرح کلیِ بیانی که در جستجوی بنیان خود است، در پی یافتن معنایی در فضای ذهنی من برمی‌آید... . به این دوگانگی ممکن در طرق آغاز کردن کار توجه کنید: یا چیزی می‌خواهد خود را بیان کند، یا برخی ابزارِ بیان می‌خواهند مورد استفاده قرار گیرند.

شعر *من گورستان ساحلی* (Le Cimetière marin) با ریتمی در من آغاز شد، ریتمی از یک مصرع فرانسوی... با ده هجا که از دو بخش چهارتایی و شش‌تایی تشکیل می‌شد. من تا آن موقع هیچ ایده‌ای نداشتم که این شکل را با چه محتوایی پُر کنم. به تدریج چند کلمهٔ جسته و گریخته در آن جای گرفتند و کم‌کَمَک موضوع را ساختند و کار من (کاری بسیار طولانی) پیش روی من قرار گرفت. شعری دیگر موسوم به *ساحره* [یا غیبگوی *مؤنث*] (La pythie)، نخست به شکل مصرعی هشت‌هجایی ظاهر شد که صدای آن از آکورد خود آن برمی‌خاست. ولی این مصرع متضمن جمله‌ای بود که خود بخشی از آن به شمار می‌رفت و این جمله اگر وجود می‌داشت متضمن جملات بسیار دیگری بود. مسأله‌ای از این نوع راه‌حلهای بی‌شماری دارد. ولی در مورد شعر، شرایط ناشی از موسیقی و وزن قطعه تا حد زیادی این بی‌شمار بودن را محدود می‌سازد. این است آنچه رخ داد: این مصرع یا پارهٔ مجزا همچون پاره‌ای زنده عمل کرد، زیرا با غوطه‌ور شدن در عرصه یا محوطهٔ (یقیناً مغذی و بارآورِ) میل و اندیشهٔ منتظر من رشد و تکثیر یافت و هر آنچه را که وجودش [برای تکمیل شعر] لازم بود، به بار آورد: شماری از سطرهای قبل و تعداد بسیاری از سطرهای بعد از آن مصرع نخستین.

من از اینکه مثالهایم را از ماجرای کوچک خود انتخاب کردم پوزش می‌طلبم، اما به سختی می‌توانستم آنها را از جایی دیگر بیاورم.

شاید فکر می‌کنید برداشت من از شاعر و شعر برداشتی نسبتاً شخصی است. با این حال سعی کنید در ذهن خود متصور شوید که ناچیزترین کنشهای ما متضمن چیستند. به همهٔ آن چیزهایی فکر کنید که باید در فکر انسانی بگذرد که می‌خواهد کوتاهترین جملهٔ قابل فهم را بر زبان براند، و آنگاه تمامی چیزهای مورد نیاز برای ظهور شعری از کیتس یا بودلر را محاسبه کنید که باید بر روی صفحهٔ خالی کاغذی که روبه‌روی شاعر قرار دارد ساخته شود.

به این هم فکر کنید که از بین تمامی هنرها، شاید هنر ما باشد که بیشترین تعداد بخشها یا

عوامل مستقل را با یکدیگر هماهنگ می‌کند: صدا، معنا، آنچه واقعی و آنچه تخیلی است، منطق، نحو و ابداع دوگانهٔ محتوا و شکل... و ابزار تمامی اینها *زبان* روزمره است یعنی رسانه‌ای که اساساً ابزاری عملی است، دائماً تغییر می‌کند، چرک و آلوده می‌شود، و در خدمت همهٔ کارهاست؛ زبانی که باید از آن صدایی ناب و آرمانی بیرون کشیم، صدایی که قادر است ایدهٔ نفسی [شعری] را که به شکل شگفت‌آمیزی بر نفس [تجربی] من برتری دارد، بدون ضعف، بدون تقلّا و تلاشی آشکار، بدون آزار رساندن به‌گوش و بدون در هم شکستن قلمرو اثیریِ جهان شعری، انتقال دهد.

این مقاله ترجمه‌ای است از مقالهٔ:

Paul Valéry, "Poetry and Abstract Thought" In *An Anthology*, Routledge and Kegan Paul, London, 1977.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی